



HAL
open science

L'introduction du disque compact en France (1983-1989)

Aurélien Bonvoisin

► **To cite this version:**

Aurélien Bonvoisin. L'introduction du disque compact en France (1983-1989). Histoire. 2015. dumas-01219311

HAL Id: dumas-01219311

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01219311v1>

Submitted on 22 Oct 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris I (Panthéon-Sorbonne)
UFR09
Master Histoire des sociétés occidentales
contemporaines
Centre d'Histoire sociale du XXe Siècle

Aurélien Bonvoisin

L'INTRODUCTION DU DISQUE
COMPACT EN FRANCE (1983-1989)

Mémoire de master (Histoire)
sous la direction de Pascal Ory

Printemps 2015

Université Paris I (Panthéon-Sorbonne)
UFR09
Master Histoire des sociétés occidentales
contemporaines
Centre d'Histoire sociale du XXe Siècle

Aurélien Bonvoisin

L'INTRODUCTION DU DISQUE
COMPACT EN FRANCE (1983-1989)

Mémoire de master (Histoire)
sous la direction de Pascal Ory

Printemps 2015

Sommaire

Introduction

I. Le secteur de la musique en France, cadre de l'introduction du disque compact

1. Une pluralité d'acteurs et de récepteurs

2. Le secteur de la musique entre crise et transformations

II. Une introduction en plusieurs temps

3. Un succès rapide mais contrasté (1983-1985)

4. Le tournant de la normalisation (1985-1987)

5. Une fin de période ambivalente (1987-1989)

III. Le disque compact entre émergence et construction de représentations

6. Une image du disque compact appuyée sur les caractéristiques du support

7. Un support suscitant de nouvelles pratiques d'écoute

8. Le disque compact entre transition et rupture dans l'histoire de l'enregistrement sonore

Conclusion

Annexes

Sources

Bibliographie

Introduction

Le disque compact, un objet de recherche

Un objet clairement défini

Observé sous la forme d'un objet de recherche, le disque compact présente la particularité d'être un objet au sens matériel du terme : en reprenant la définition du mot, on constate que le disque compact est bien une chose solide considérée comme un tout, fabriquée par l'homme et destinée à un certain usage. En y regardant de plus près, le disque compact se distingue d'ailleurs par sa stabilité formelle : comme son nom l'indique, il s'agit d'un disque, au diamètre fixé – 12 centimètres –, possédant une face argentée destinée à recueillir des informations codées numériquement¹. Cette forme *a priori* unique résulte du processus de recherches entamé en 1969 et poursuivi tout au long des années 1970² ayant conduit à l'apparition du disque compact : malgré les nombreux projets proposés par des firmes entrant en concurrence, le disque compact bénéficie d'une standardisation préalable à sa commercialisation. Développé conjointement par Koninklijke Philips Electronics N.V. et Sony Corporation, le projet l'emporte dès 1980 sur d'autres prototypes de disques audio-numériques³ : dès lors, le disque compact incarne seul la notion de disque numérique. En outre, le disque compact dispose dès cette date d'une apparence fixe, mais aussi de caractéristiques standardisées, spécifiées dans un *Red Book*⁴ distribué par les deux firmes⁵ : le taux d'échantillonnage ou la résolution adoptés par le disque compact – nous reviendrons sur ces notions – sont par exemple fixés près de trois ans avant la diffusion du nouveau support en Europe.

Le disque compact a par ailleurs une fonction initiale clairement définie : il est un support, visant à recevoir et restituer des enregistrements musicaux sous forme numérique. À ce titre, il n'est donc pas à proprement parler un objet musical, mais bien un objet destiné à accueillir des contenus musicaux. Dans l'ensemble, ces considérations préliminaires nous

1 Annexe 1.

2 Chaillé (André), « Un univers fascinant », *Diapason*, n° 280, février 1983, p. 87.

3 *Ibid.*

4 Traduction : « Livre rouge ».

5 Everard (Andrew), « The CD is 30 years old today », *What Hi-Fi*, 1er octobre 2012 (URL : <http://www.whathifi.com/news/cd-30-years-old-today>, consulté le 6 février 2015).

renvoient donc l'image d'un objet à la définition relativement claire et au périmètre d'application bien circonscrit. Comment, dès lors, cet objet est-il constitué en objet de recherche ?

Des réalités plus complexes

La prise en compte de cette nature du disque compact ouvre des perspectives plus larges. En tant que support, le disque compact se situe de fait au cœur d'une vaste nébuleuse d'objets. Objets musicaux, premièrement, qui vont se trouver intégrés au support ; mais aussi objets matériels divers, des lecteurs nécessaires à la restitution des enregistrements présentés sur un disque compact aux étagères spécifiquement destinées à leur vente ou leur rangement. Par ailleurs, il convient de remarquer que si le disque compact se présente bien sous une unique forme lors de son lancement sur le marché français en mars 1983⁶, le support se démultiplie en réalité rapidement en une multitude de supports parallèles : au cours de la décennie, le disque compact se présente sous de nouvelles formes, avec par exemple le lancement du CD single⁷, qui réduit la durée d'enregistrement disponible sur le support. La présentation, par la firme Thomson notamment⁸, de disques compacts réinscriptibles – c'est-à-dire dont il est possible de modifier le contenu, *a contrario* des disques standards sur lesquels ce contenu est définitivement fixé –, est un autre axe de renouvellement du format.

Par ailleurs, le disque compact connaît tout au long de la décennie une extension de son champ, qui va dépasser celui du simple support musical. Apparue dans le sillage de recherches portant sur la mise au point d'un disque vidéo⁹, le disque compact est rapidement replacé dans cette optique : trois formats de disques compacts vidéo sont lancés en 1988¹⁰. Le disque compact est également appliqué, sous sa forme CD-ROM, au stockage de données de tous types¹¹. On voit donc que se dissimule, derrière un objet de forme unique et standardisée, une constellation d'objets similaires dans leur principe, mais différant tant par leur apparence

6 *Rock & Folk*, n° 194, mars 1983, p. 10 (annonce de la date) et Chérière (Georges), « Le compact est arrivé », *Diapason*, n° 282, avril 1983, p. 5 (effectivité du lancement).

7 Piel (Jean-Marie), « Le disque noir, enterré ? », *Diapason*, n°330, septembre 1987, p. 87.

8 L'alternatif !, dans *La nouvelle revue du son*, n° 111, octobre 1987, p. 148.

9 Chaillé, *art. cit.*.

10 Lompech (Alain), « Le lancement du vidéo-disque » *Le Monde*, 29 novembre 1988.

11 Montelh (Bernard), « Le compact sur tous les fronts », *Le Monde*, 22 novembre 1990.

que par leur fonction, tout en constituant ce que Jean-Marie Piel nomme, dans les colonnes de *Diapason*, « la famille des compacts »¹².

La nécessité de borner le sujet se profile face à cette prolifération rapide de supports rattachés à notre objet initial. Dans le cadre de cette étude, nous nous limiterons aux utilisations du disque compact dans le domaine de la musique : premier champ de diffusion du disque compact, celui-ci nous apparaît d'une importance primordiale dans la compréhension des logiques de diffusion de ce nouveau format. De fait, si la mention de cette multiplicité de formes nouvelles du disque compact reste nécessaire dans l'analyse, par exemple pour souligner l'ampleur de sa diffusion, certains de ces dérivés – notamment le CD-ROM – se trouvent donc exclus de notre périmètre de recherche. D'autres se situent à sa marge, puisque les CD Vidéo ont souvent, malgré leur utilisation d'images mouvantes, une vocation musicale¹³. D'autres objets, tels que les lecteurs de disques compacts, se trouvent enfin inclus dans notre étude, dans la mesure où leur existence est une condition de l'utilisation du disque compact. La constitution du disque compact en tant qu'objet d'étude a donc des répercussions claires sur les éléments matériels qu'il nous est nécessaire de prendre en considération.

La notion d'introduction

L'histoire du disque compact s'étend sur plusieurs décennies. Il est, bien entendu, difficile de lui fixer des délimitations précises : *a minima*, on pourrait par exemple affirmer que celle-ci débute avec les recherches évoquées précédemment, en 1969¹⁴, et se poursuit à la date de rédaction de ce travail, le disque compact restant un produit fabriqué et distribué. Différentes phases peuvent dès lors être distinguées au sein même de cette histoire ; dans une optique de délimitation de notre propos, on s'intéressera, par cette étude, à l'introduction du disque compact. Bien sûr, il apparaît nécessaire de prendre en considération la conception du produit, en amont de cette introduction ; notre étude se centrera néanmoins sur la période s'ouvrant avec le lancement européen du produit. Il s'agira donc d'étudier l'apparition d'un nouveau support dans le secteur musical, les discours qu'il suscite et leur évolution, mais aussi les transformations qu'il induit sur ce secteur.

12 Piel (Jean-Marie), *Diapason*, n° 344, décembre 1988, p. 96.

13 Voir par exemple « Les CD VIDEO du mois », *Diapason*, n° 345, janvier 1989, p. 98.

14 Chaillé, *art. cit.*.

On peut définir la notion d'introduction comme l'entrée – et l'action de faire entrer – d'un objet au sein d'un groupe d'objets, d'un champ spécifique. Afin de préciser les limites de notre sujet, il convient dès lors de s'intéresser au cadre dans lequel cette introduction sera considérée. Nous avons déjà limité cette étude au champ de la musique. En tant que support musical, il paraît dans un premier temps pertinent de s'intéresser aux formes considérées à l'intérieur de cet art. En la matière, la restriction de la musique à certains de ses courants ou genres nous semble peu opérante : face à la prolifération de nouveaux styles, combinée à l'émergence d'œuvres cherchant, à l'opposé, à susciter un dialogue entre des catégories musicales jugées inconciliables, il nous semble nécessaire de n'exclure aucune forme de musique de l'analyse. Au contraire, l'inclusion de l'ensemble des tendances qui constituent la musique au moment de l'apparition du disque compact permet la mise en avant de différences de traitement ou d'opinion au sujet de ce support nouveau : celui-ci n'est pas nécessairement diffusé ou reçu de la même manière d'un courant à un autre. À cette fin, notre étude s'intéressera donc aussi bien au registre des musiques « savantes »¹⁵ qu'à celui des musiques « populaires ». À l'intérieur même de ces catégories, musiques savantes classiques ou contemporaines, rock, hip-hop, jazz ou musiques électroniques non-savantes se trouvent donc indifféremment intégrés à l'analyse.

Cadre spatiotemporel

Au-delà de ses limites musicales – ou plutôt de son absence de limite –, le cadre de notre étude doit être défini spatiotemporellement. Le bornage spatial du sujet découle essentiellement d'une nécessité pratique : le disque compact possède une histoire complexe, avec des chronologies variant d'une région du monde à une autre – son lancement japonais en 1982 précède par exemple de plusieurs mois son apparition en Europe¹⁶ –, influant également sur leur réception¹⁷. Il paraît dès lors difficile d'envisager de manière conjointe toutes les régions traversées par la diffusion du disque compact. Bien entendu, la définition de frontières géographiques ne doit pas prendre un caractère parfaitement strict : le disque compact est un support mis au point par une firme néerlandaise, Philips, et une firme japonaise, Sony, dont la

15 Dénomination retenue par la Bibliothèque nationale de France, notamment pour ce qui est des musiques électroniques. En s'abstrayant des jugements de valeur que celle-ci peut induire, nous retiendrons cette distinction, à défaut de terme plus pertinent.

16 Fléouter (Claude), « En attendant le compact », *Le Monde*, 20 janvier 1983.

17 Dessot (André), « Le marché explose », *Le Monde*, 14 mars 1985.

diffusion met en jeu des acteurs souvent transnationaux, appelant régulièrement à un regard plus large. Dans une optique visant à borner concrètement le sujet, notre étude s'attache néanmoins plus précisément à l'introduction du disque compact sur le marché français.

La définition des limites temporelles du sujet s'avère en revanche plus délicate, puisqu'elle s'apparente à une opération de distinction des différentes phases de l'histoire du disque compact. En particulier, proposer une date marquant la fin de notre étude postule qu'une fois cette borne franchie, le disque compact achève sa période d'introduction sur le marché français. Le choix du point de départ s'avère plus simple : l'année 1983 correspond, on l'a vu, aux débuts de la commercialisation d'enregistrements édités en format disque compact en France ; à cet égard, il semble cohérent de la constituer en borne initiale de l'étude. Notons néanmoins que de la même manière que les frontières géographiques du sujet, cette borne peut témoigner d'une certaine porosité : certains processus et logiques de diffusion de la part des acteurs de l'introduction sont en réalité mis en place à la fin de l'année 1982, justifiant des franchissements ponctuels de cette marque.

La notion d'introduction implique, on l'a vu, l'entrée d'un objet dans un champ incluant déjà d'autres objets. De fait, la diffusion du disque compact ne se fait pas sur un marché vierge : l'invention du disque compact est précédée de celle d'autres supports de reproduction de la musique enregistrée. Plus précisément, le secteur de la musique enregistrée repose, en 1982, sur les supports disque microsillon et musicassette. Le disque compact établit dès son introduction des liens et interactions avec ces autres supports ; il semble dès lors intéressant, en vue de l'établissement d'une borne finale à notre étude, de se fonder sur ces interactions : l'introduction du disque compact prendrait alors fin une fois la position du disque compact stabilisée par rapport aux autres supports. Du fait des caractéristiques propres aux supports, leurs interactions s'effectuent néanmoins selon des modalités et des temporalités différentes, d'où découlent de nombreuses chronologies potentielles de l'étude. Au-delà des nouveaux formats fondés sur le disque compact, les années 1980 sont par exemple le théâtre de l'apparition de la cassette audio-digitale, ou D.A.T., perçue comme une concurrente potentielle du disque compact¹⁸, suggérant une première chronologie possible. La musicassette, qui reste en 1990 le « seul bastion » à « résister encore » au disque compact

18 Vaysse (Françoise), « Les Japonais lancent la cassette audio-digitale : la nouvelle bataille du "son pur" », *Le Monde*, 20 février 1987.

d'après André Dessot¹⁹, offre d'autres possibilités, prolongeant l'étude au cours de la décennie suivante.

Le disque compact paraît cependant entretenir une dialectique principale avec le disque microsillon, en raison de sa forme analogue, mais aussi de son positionnement au centre de l'industrie musicale. L'exemple du CD Single nous fournit un exemple de cette interaction : à son lancement, ce disque compact de taille et de capacité réduite est présenté comme l'équivalent compact du disque 45 tours, format de disque microsillon plus court que le 33 tours, réservé dans une majorité de cas à l'édition d'albums²⁰. Le disque compact standard serait donc, en suivant cette analogie, le pendant du 33 tours, se situant donc dans la même lignée que le microsillon. Dès lors, il semble légitime de choisir l'année 1989 comme borne de fin de notre étude : le disque compact dépasse pour la première fois, au cours de cette année, le disque microsillon en termes d'exemplaires vendus²¹. Le disque compact franchit donc durant cette année un cap au sein d'un rapport de forces établi dès mars 1983 entre deux supports vus comme concurrents.

Une approche d'histoire culturelle de la musique enregistrée

Une démarche culturaliste

Notre objet d'étude défini, il s'agit désormais de préciser notre approche de celui-ci. Le disque compact s'avère être un objet faisant appel à des notions diverses, recoupant plusieurs champs de recherche : il est un objet riche, se déployant sous différentes formes en fonction de l'optique adoptée. Divers angles pourraient, de fait, être employés afin de le considérer : l'étude du disque compact est envisageable avec une démarche relevant de l'histoire des sciences, mais aussi de l'histoire économique ou de l'histoire sociale. En dehors même du champ historiographique, le disque compact peut être positionné à la croisée des disciplines, se rattachant également à des domaines de recherche tels que la musicologie, l'histoire de l'art,

19 Dessot (André), « Pour la première fois en 1989, les ventes de compacts ont dépassé celles des disques traditionnels », *Le Monde*, 18 mai 1990.

20 « Philips et Sony lancent un « 45 tours » à laser », *Le Monde*, 14 février 1987.

21 Dessot (André), *art. cit.*

voire la sociologie.

Plus précisément, le disque compact nous paraît néanmoins pouvoir être l'objet d'une analyse à la démarche ancrée dans l'histoire culturelle. Dans son ouvrage de la collection « Que sais-je ? » portant sur le sujet, Pascal Ory nous rappelle notamment que « la vie culturelle est, en profondeur, tributaire du 'système technique', pour reprendre la formulation de l'historien des techniques Bertrand Gille »²² : « les modes de fonctionnement technologiques » se trouvent dès lors « [posés] à la base de l'analyse culturaliste »²³. En tant que support de reproduction de la musique, appartenant de ce fait pleinement à ce système technique, le disque compact apparaît dès lors comme pouvant relever d'une telle analyse. Sans négliger d'autres dimensions essentielles de son histoire, il s'agira donc avant toute chose d'étudier le disque compact sous l'angle des pratiques et représentations : au-delà d'une simple chronologie au premier degré de l'introduction du disque compact, on cherchera donc à mettre en évidence les manières dont le disque compact a été présenté et perçu lors de sa diffusion, les valeurs auxquelles il s'est trouvé associé, en se fondant sur des canaux médiatiques ayant une incidence sur la construction de cette image. On s'attachera également, en élargissant le propos au-delà du disque compact lui-même, à voir les transformations que ce support de reproduction a pu engendrer sur les représentations de la musique, ainsi que sur les pratiques allant de pair avec cette dernière. Notre étude ne vise donc pas à observer le disque compact en tant que marchandise économique, fait social ou objet technique dont il s'agirait d'analyser les caractéristiques, celles-ci étant fixées. S'il convient de prendre en considération ces différentes dimensions, dans la mesure où elles participent aussi à la construction d'une image, notre approche tend donc à répondre à une question essentielle : de quelle manière l'introduction du disque compact permet-elle de le constituer à la fois en réceptacle et en vecteur de représentations et de pratiques, ainsi qu'en source par jeu d'ondes de transformations dans le champ de la musique ?

22 Ory, Pascal, *L'histoire culturelle*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2004 ; 3e éd., Paris, Presses Universitaires de France, p. 59.

23 *Ibid.*, p. 60.

Cette place du système technique semble particulièrement décisive en ce qui est de la musique à partir du XXe siècle. Le développement continu de ce système a, de fait, une influence sur la création musicale elle-même : Greg Milner souligne que des genres musicaux tels que le hip-hop ou la techno reviennent de ce fait sur la notion de jeu en direct, l'utilisation d'appareils électroniques permettant la composition d'œuvres sans « événement en temps-réel »²⁴. Du fait de ces évolutions techniques, la création musicale n'implique donc plus nécessairement de jeu, d'utilisation des sons au moment où l'œuvre se trouve composée ou enregistrée. En dehors de ces courants plaçant explicitement ces appareils au cœur de la composition, ce système technique est d'une importance croissante dans une large part du champ musical : malgré un « marketing qui entretient l'image romantique de l'artiste en concert »²⁵, c'est-à-dire employant son instrument comme unique appareil technique intervenant dans son art, le XXe siècle voit par exemple s'imposer le rôle de l'ingénieur du son ou du producteur, chargés d'influer sur le son²⁶, voire sur la composition elle-même par la pratique du mixage²⁷, consistant à réarranger divers fragments sonores enregistrés pour former une œuvre. De tels procédés, résultant de nouvelles possibilités techniques, se répandent également au cours du siècle dans les concerts²⁸, des pratiques inventées pour l'enregistrement sonore se répandant donc à l'extérieur de celui-ci.

On comprend donc l'aspect essentiel que prend l'enregistrement au sein de la musique au XXe siècle : Jacques Hains affirme que « l'un des faits marquants de la musique [au XXe siècle] a été le développement d'une technologie mise au point pour capter, fixer et reproduire les sons, désignée sous le terme générique d'*enregistrement* »²⁹. En 1983, Pekka Gronow affirme que les termes de musique et d'enregistrement se rapprochent, au point de devenir quasiment synonymes, en utilisant l'exemple d'enfants lui affirmant, au terme d'un concert,

24 Milner, Greg, *Perfecting Sound Forever: The Story of Recorded Music*, Londres, Granta, 2009 ; 2e éd., Londres, Granta, 2010, p. 13.

25 Hains, Jacques, « Du rouleau de cire au disque compact », in *Musiques : Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Paris, Actes Sud / Cité de la Musique, 2003, pp. 923 et 924.

26 Milner, *op. cit.*, p. 149.

27 *Ibid.*, p. 301.

28 *Ibid.*, p. 303.

29 Hains, *art. cit.*, p. 901.

avoir apprécié l'enregistrement³⁰. Plus largement, il est donc possible d'affirmer, en citant Ludovic Tournès, que l'enregistrement sonore est un « chapitre majeur de l'histoire de la musique contemporaine »³¹ : la prise en considération de cet enregistrement apparaît comme essentielle dans un objectif de compréhension de la musique du XXe siècle.

Néanmoins, si l'intérêt de l'histoire de l'enregistrement sonore a souvent été mis en avant, l'historiographie du domaine reste relativement limitée : le même Ludovic Tournès précise notamment que ce terrain reste « relativement négligé par la recherche universitaire »³², là où Jacques Hains affirme que « la question a été finalement peu discutée, si l'on considère que la musique dépend aujourd'hui de l'enregistrement et que leurs destinées sont intimement liées »³³. Les premiers travaux dans le domaine ont pourtant déjà près de quarante ans³⁴ ; surtout, de réguliers appels de la part de chercheurs ont visé à développer plus amplement ce champ, en soulignant des points restés inexplorés³⁵. Notons, en particulier, que les principaux acquis du domaine portent sur les premières décennies de l'enregistrement : l'histoire du phonographe, de son invention en 1878 et des querelles de paternité entre Thomas Edison et Charles Cros à l'obtention d'un statut d'objet musical prédominant, avec le développement de l'enregistrement électrique en 1925, a notamment été traitée par Ludovic Tournès³⁶ ou Sophie Maisonneuve³⁷. En revanche, les dernières décennies de cet

30 Gronow (Pekka), « The record industry: the growth of a mass medium », *Popular Music*, Vol. 3, 1983, p. 72 : « Today it is impossible to think of almost any type of music without considering the role of recordings. I have often heard children say 'That was a nice record', when speaking of a live performance. Records and music are becoming almost synonymous ».

Traduction : « Il est aujourd'hui pratiquement impossible de penser à un style musical sans y considérer le rôle des enregistrements. J'ai souvent entendu des enfants dire "C'était un bel enregistrement" en parlant d'un concert. Enregistrement et musique deviennent presque synonymes ».

31 Tournès (Ludovic), « L'enregistrement sonore et les mutations de la sensibilité musicale », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n°92, 2006, pp. 5 à 15.

32 *Ibid.*.

33 Hains, *art. cit.*, p. 901.

34 Voir par exemple Welch, Walter L. et Read, Oliver, *From Tin Foil to Stereo* ; Indianapolis, Howard W. Sams & Co., Inc., 1976, 2e éd.

35 Voir par exemple Frith (Simon), « Music Industry Research : Where Now? Where Next? Notes From Britain », *Popular Music*, vol. 10, n° 3, 2000, pp. 387 à 393, et Tournès (Ludovic), « L'enregistrement sonore : un objet pour l'histoire », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 92, 2006, pp. 3 et 4.

36 Tournès (Ludovic), « L'enregistrement sonore et les mutations de la sensibilité musicale », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n°92, 2006, pp. 5 à 15.

37 Maisonneuve (Sophie), « De la machine parlante au disque : une innovation technique,

enregistrement sonore sont dans l'ensemble moins étudiées : l'ouvrage de référence de Ludovic Tournès³⁸, principale synthèse écrite en langue française, réduit par exemple la mention du disque compact à cinq pages, là où phonographe et microsillon se trouvent abordés durant plusieurs chapitres. De la même manière, Greg Milner, auteur d'un ouvrage employant des méthodes de recherche proches des disciplines universitaires, tout en s'en éloignant régulièrement par le registre d'écriture employé³⁹, aborde presque systématiquement le disque compact dans un objectif de comparaison avec le disque microsillon, afin de justifier la supériorité de ce dernier⁴⁰.

Notre étude vise donc à s'inscrire dans cette lignée d'histoire de l'enregistrement sonore, en lui appliquant une démarche de type culturaliste. L'historiographie dans le domaine peut, à cet égard, être mobilisée à plusieurs titres, en s'inspirant notamment de théorisations effectuées sur l'emploi des sources dans le domaine, ou dans la visée de replacer le disque compact dans une filiation temporelle ouverte au XIXe siècle par les pionniers de l'enregistrement et s'étendant jusqu'à nos jours. En optant pour un objet de recherche tel que le disque compact, cette étude cherche dès lors, en prenant appui sur une démarche d'histoire culturelle, à contribuer à cette historiographie en lui apportant des éléments nouveaux sur un support plus récent et resté, dans ses grandes lignes, dans une zone d'ombre.

commerciale et culturelle », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n°92, 2006, pp. 17 à 31.

38 Tournès, Ludovic, *Musique ! Du phonographe au MP3* ; Paris, Autrement, 2008 ; 2e éd., Paris, Autrement, 2011, 189 p..

39 Milner, *op. cit.*.

40 *Ibid.*, pp. 232-233 : « There sure are a lot of things to hate about CDs. [...] It's more the sensation of distance I feel between me and the music. There's a disagreeable, frictionless quality to the sound that may be the downside of substituting a phantom laser for the diamond stylus ».

Traduction : « Il est certain que beaucoup de choses sont détestables dans les CDs. [...] C'est en particulier la sensation de distance que je ressens entre moi et la musique. Il y a dans le son un aspect désagréable, sans friction, qui est peut-être l'inconvénient du remplacement du diamant par un laser fantôme ».

Sources de l'étude

Constitution d'un corpus

Une fois son objet délimité, et son approche précisée, l'histoire culturelle de l'enregistrement sonore ne saurait s'abstraire de la question des sources : Pascal Ory rappelle qu' « on ne fait d'histoire qu'avec des documents ou, plutôt, pour être exact, du document »⁴¹. Ayant connu de réguliers plaidoyers pour son développement, l'histoire culturelle de l'enregistrement sonore présente à cet égard l'avantage de bénéficier de textes et de compilations visant précisément à mettre en évidence des types de documents susceptibles d'appuyer une telle démarche⁴². Pour autant, la mise en application de cette démarche se heurte initialement à deux difficultés successives et inverses.

Dans un premier temps, l'étude se trouve confrontée à une absence de sources apparentes et précises : les acteurs, pourtant très divers, attendant au sujet ne disposent que très rarement d'archives, celles-ci restant par ailleurs, de manière générale, inaccessibles. Il convient dès lors de revenir aux fondements de la méthode culturaliste : celle-ci postule qu' « aucune source ne peut être exclue *a priori* »⁴³. Il paraît dès lors possible de retracer cette histoire en se fondant sur d'autres documents, donnant accès aux représentations et pratiques liées au disque compact que notre étude vise à mettre en lumière. La presse apparaît, à cet égard, comme un observatoire idéal, la musique y occupant une position non-négligeable dans les années 1980. Surgit, dès lors, le risque inverse : face à l'imposant volume de discours portant sur la musique sous toutes formes – critiques discographiques, informations sur le secteur de la musique, les artistes ou technologies émergentes, entretiens avec des musiciens ou membres d'institutions diverses, publicités, ... –, une nécessaire sélection des sources se fait apparente, la prise en compte de l'intégralité des documents susceptibles d'être rapportés

41 Ory, *op. cit.*, p. 45.

42 Voir par exemple Gronow (Pekka), « Sources for the History of the Record Industry », *Phonographic Bulletin*, n° 34, 1982, pp. 50 à 54 ; Verdurel (Nicolas), « Les archives de l'enregistrement sonore à la Bibliothèque nationale de France », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 92, 2006, pp. 61 à 66 ; Tournès, Ludovic et Cordereix, Pascal, *Une histoire du disque en occident (XIXe-XXe siècle) : Bibliographie générale*, URL : www.bnf.fr/documents/biblio_histoire_disque.rtf, consulté le 9 février 2015.

43 Ory, *op. cit.*, p. 46.

au sujet semblant irréalisable.

De cette sélection découle la nécessité de justifier les choix mis en application. Dans le cadre de cette étude, nous avons opté pour l'étude exhaustive de différentes revues tout au long de la période, plutôt que de chercher à sélectionner certaines dates considérées comme représentatives : il nous semble intéressant, dans le but d'observer la mise en place de pratiques, d'images liées au disque compact, de pouvoir suivre l'évolution des discours, des arguments, des termes employés tout au long de la décennie. Nous avons en outre déjà précisé notre attachement à n'exclure aucune forme musicale de l'analyse, cherchant à prendre en considération toutes les franges de la musique enregistrée disponible en France au moment de notre étude ; de la même manière, notre sélection cherche à rendre compte de domaines différents, visant à dresser un panorama large des types de titres de presses susceptibles d'aborder la question du disque compact en musique durant les années 1980. L'une des limites d'un tel choix réside dans l'incapacité de généraliser véritablement sur l'ensemble d'un sous-secteur du champ de la musique, chaque catégorie spécifique étant représentée par un unique titre. Néanmoins, il nous semble possible de mettre en avant les perceptions divergentes émergeant et évoluant tout au long de la période à partir de l'étude de ces titres, en constituant un corpus cohérent et borné de titres, tout en évitant le vertige résultant d'une abondance de documents susceptibles de renseigner notre étude.

Une étude de la presse

Notre étude distingue quatre catégories de titres de presse. La presse musicale se situe au cœur de ces sources susceptibles de nous informer quant à l'introduction du disque compact sur le marché français ; afin de répondre à notre volonté de considérer toutes les formes musicales, cette catégorie sera scindée en deux, afin d'étudier parallèlement musiques savantes et non-savantes. Nous avons par ailleurs vu le poids de la technique dans l'introduction du disque compact, avec notamment la nécessité d'adjoindre au disque lui-même un lecteur permettant de le lire. À cet égard, la presse audiophile se doit également d'être considérée, puisque celle-ci se fonde précisément sur les éléments matériels et techniques encadrant l'écoute de musique enregistrée, dans le but affirmé de tendre vers une perfection de la restitution sonore. Enfin, la presse quotidienne généraliste nous paraît être un

quatrième poste d'observation intéressant, permettant de rendre compte de perceptions émanant d'une presse abordant le sujet musical sans y être pleinement dédiée.

Pour chacune de ces catégories, un titre a été choisi. Dans le cas de la presse généraliste, le quotidien *Le Monde* a par exemple été sélectionné. Ce choix est avant tout pragmatique : le journal, fondé en 1944, présente l'avantage d'avoir numérisé et rendu disponible l'intégralité des articles publiés depuis sa fondation sur son site Internet. La production d'un corpus précis de sources s'en trouve facilitée, en rendant possible la recherche par mots clés : il devient par ce biais possible de constituer un ensemble exhaustif d'articles publiés par *Le Monde* mentionnant, d'une manière ou d'une autre, le support étudié. Si le disque compact n'y est parfois évoqué que de manière secondaire, les articles issus du quotidien permettent de dresser un premier fil chronologique de l'introduction du disque compact entre 1983 et 1989, en laissant apparaître certains événements d'importance ou en fournissant des données précises sur l'évolution du format. Ces articles nous permettent, en outre, d'accéder à des commentaires et propos sur le disque compact provenant de l'extérieur du secteur de la musique, nous offrant un regard plus large et distant sur son introduction.

Titre extrait de la presse audiophile, *La nouvelle revue du son* fait l'objet d'un dépouillement exhaustif. Le choix de cette revue mensuelle s'explique tout d'abord par sa place importante dans le secteur ; s'il est difficile de trouver des informations précises quant à son lectorat, des indices nous permettent de l'estimer : en 1986, la boutique Audio Feeling précise par exemple dans son encart publicitaire que le « décibel d'honneur dans un magazine aussi lu que la Nouvelle Revue du Son ne [manque] pas de provoquer une forte demande [...] impossible à satisfaire », même pour des appareils au prix très élevé⁴⁴. La présence de tels encarts est un autre intérêt du magazine : profitant des opportunités publicitaires représentées par la revue, de nombreuses boutiques de matériel de restitution sonore publient mensuellement des encarts d'une taille variable, allant régulièrement jusqu'à une page complète, permettant aux directeurs de ces boutiques de réagir textuellement à l'actualité audiophile, en fournissant une opinion sur des débats en cours ou sur des produits nouvellement disponibles. Ces encarts nous apportent par conséquent un regard différent de celui de la presse, nous permettant d'estimer la réception du disque compact auprès d'acteurs différents. Notons par ailleurs le souci d'objectivité, voire de scientificité, qui anime les

⁴⁴ Audio Feeling, *La nouvelle revue du son*, n° 95, février 1986, p. 38.

critiques effectuées par la rédaction de *La nouvelle revue du son*, démarquant son regard de celui des autres revues étudiées : les écoutes subjectives de matériel sont notamment effectuées sous couvert d'anonymat, les noms des rédacteurs étant remplacés par ceux d'observateurs A et B ; les critiques font également figurer des données statistiques et représentations graphiques précises justifiant les arguments avancés. Le regard d'une telle revue sur le disque compact et sur les matériels associés – notamment les lecteurs correspondant – s'en trouve modifié, apportant un éclairage différent sur celui-ci.

Dans le cadre de notre étude, la presse musicale savante sera représentée par *Diapason*. Fondé en 1952 par Georges Cherière, le mensuel obtient une diffusion nationale à partir de 1955 ; en mars 1985, il fusionne avec *Harmonie*, autre revue de musique classique, formant *Diapason-Harmonie*⁴⁵, forme qu'il conserve jusqu'à la fin de notre période, malgré le remplacement de Georges Cherière, resté rédacteur en chef, par Jean-Pierre Roger en février 1986⁴⁶. La revue présente, là aussi, des intérêts multiples : on notera notamment son intégration d'un vaste pan des musiques savantes, incluant même les musiques traditionnelles ; la présence d'une rubrique de type courrier des lecteurs est un autre avantage, nous permettant d'accéder à un degré différent de réception, même si les lettres publiées dans les colonnes du magazine sont évidemment filtrées. Le contenu vaste du magazine, regroupant critiques discographiques et actualités de la musique, dossiers sur des musiciens ou compositeurs ou avis sur du matériel de restitution, permet par ailleurs d'élargir nos perspectives ; enfin, on notera que la revue opte régulièrement pour des opinions clairement exprimées, notamment dans son éditorial, mais également dans d'autres rubriques tenues par des rédacteurs précis et nommés, fournissant donc une source de premier ordre sur l'introduction du disque compact.

On choisira, enfin, le mensuel *Rock & Folk* comme représentant de la presse musicale concernant les musiques populaires. Créée en 1966, la revue est publiée sur l'ensemble de la période – contrairement, par exemple, aux *Inrockuptibles* – ; outre son format mensuel permettant une étude exhaustive, la revue présente également comme avantage d'adopter un regard large. Si *Rock & Folk* traite principalement dans les années 1980 des différentes

⁴⁵ *Diapason-Harmonie*, n° 303, mars 1985.

Note : la revue conserve la numérotation préalable de *Diapason* après la fusion des deux magazines.

⁴⁶ *Diapason-Harmonie*, n° 313, février 1986, p. 5.

formes de rock – punk, new wave, ... –, le magazine aborde régulièrement d'autres courants des musiques populaires parfois éloignés, tels que le hip-hop, le reggae, la chanson ou la house music. Le mensuel nous livre donc un regard transversal sur différents courants des musiques populaires, ouvrant à une lecture large de celles-ci. L'étude conjointe de *Diapason* et de *Rock & Folk* nous permet par conséquent d'observer les commentaires portés par les acteurs du monde de la musique sur le disque compact, et leur évolution au cours de la décennie.

En tant que revues spécialisées dans des domaines attendant à celui de la musique enregistrée – ou de l'enregistrement sonore –, *La nouvelle revue du son*, *Diapason* et *Rock & Folk* nous permettent enfin d'accéder à l'action des agents de l'introduction du disque compact par le biais des stratégies publicitaires dont elles font l'objet. Nous verrons donc apparaître des logiques différentes en fonction des audiences de ces publications, cherchant à mettre en avant des arguments variés, permettant de mettre en avant des images que les fabricants visent à associer à ce nouvel objet.

Sources supplémentaires

D'autres sources seront par ailleurs exploitées. Notons, tout d'abord, que d'autres sources tirées de la presse pourront ponctuellement être étudiées : au gré du dépouillement des quatre titres précédemment mentionnés, on trouve des renvois vers des articles ou dossiers spéciaux publiés par d'autres revues. Nous avons dès lors cherché à étudier ces articles spécifiques, situés par exemple dans l'édition du 21 décembre 1984 du *Nouvel Observateur*⁴⁷, ou dans celle du 15 décembre de la même année de *Télérama*⁴⁸. La création, en 1985, d'une revue intitulée *Compact – La revue du disque laser*, a de même donné lieu à une analyse de ses premiers numéros. Nous n'avons pas opté pour le dépouillement exhaustif de cette dernière revue : si sa fondation est un événement par lui-même significatif, son contenu, principalement constitué de critiques d'enregistrements publiés sur format disque compact ou de nouveaux lecteurs, ne fait finalement que peu mention des caractéristiques du support, considérées comme une évidence. En outre, de tels articles s'avèrent dans la plupart des cas

⁴⁷ *Le Nouvel Observateur*, n° 1050, 21 décembre 1984, p. 44.

⁴⁸ « Ce qu'il faut savoir sur le compact-disque », *Télérama*, n° 1822, 15 décembre 1984, p. 22.

redondants, collant à ceux publiés dans *Diapason-Harmonie* ou *La nouvelle revue du son* : l'étude se concentrera donc sur l'étude de ces journaux.

Ce premier corpus se trouve par ailleurs complété par d'autres sources ouvrant la voie à une orientation plus quantitative, visant à évaluer les politiques discographiques à l'œuvre parmi les diverses compagnies discographiques. Plusieurs sources sont, dans ce cadre, disponibles au premier abord ; une fois de plus, il convient néanmoins de donner des limites strictes au corpus, du fait notamment de la difficulté de rendre compte de l'intégralité de la production : très rapidement, le volume de publication sous format disque compact atteint un niveau qu'il devient difficile d'appréhender. Une autre limite réside dans la question de l'homogénéité : les différents documents dont nous disposons ne présentent pas nécessairement les mêmes catégories ; le recensement ne tient par ailleurs pas nécessairement compte des mêmes impératifs d'une source à une autre. Les modes de fonctionnement différents de l'édition de musiques savantes et de musiques populaires sont par exemple à l'origine de la mise en avant d'informations différentes : en particulier, les catalogues de musiques savantes font dans la majorité des cas figurer le compositeur et son œuvre, mais aussi l'interprète, alors que ces deux figures sont souvent confondues dans le cas des musiques populaires. Plus généralement, ces différentes sources présentent également des modes de recension différents : alors que le catalogue effectué ponctuellement par la FNAC pour les musiques populaires, publié dans *Rock & Folk* en novembre 1985⁴⁹, présente les titres disponibles de manière importée, ces derniers sont exclus des autres sources disponibles. Il apparaît, en conséquence, impossible d'agréger ces différentes recensions au sein d'une même base de données.

Nous avons, afin de surmonter de telles difficultés, opté pour la constitution d'une base de données se fondant sur le *Catalogue général classique* du magazine *Diapason*, qui apparaît comme la principale source permettant une recension fondée sur des critères et un fonctionnement homogènes, ainsi qu'une étude des évolutions temporelles. D'un volume très important, les dépôts légaux des éditeurs discographiques, documents disponibles à la Bibliothèque nationale de France, recensant l'intégralité de la production discographique des éditeurs, impliquent la sélection de certains éditeurs au détriment d'autres ; en outre, la collection de la Bibliothèque nationale de France présente, de l'aveu de l'un de ses 49 *Rock & Folk*, n° 224, novembre 1985, après la p. 74.

conservateurs, des lacunes⁵⁰, rendant difficile un recensement systématique. Le catalogue mentionné de la FNAC n'est à l'inverse publié qu'une fois, empêchant toute observation quant aux fluctuations des politiques éditoriales. Le *Catalogue général classique* du magazine *Diapason*, recension annuelle des enregistrements disponibles sur le marché français dans le domaine des musiques savantes, se fonde en revanche sur un mode de référencement stable et exhaustif aux critères homogènes, renouvelé chaque année.

La base de données construite, listant les disques compacts mentionnés par le catalogue, se limitera aux années 1983 à 1985, du fait de la croissance exponentielle de la production sur ce format ; par ailleurs, *Diapason-Harmonie* publie en avril 1987 des statistiques portant sur l'année 1986, fondées sur son propre catalogue⁵¹, aux résultats comparables à ceux qu'il est possible d'obtenir à partir de notre base, qui permettent donc de prolonger nos analyses : type d'enregistrements édités, intégration dans une politique éditoriale incluant tous les formats, ou au contraire choix de se spécialiser sur le disque compact, ... Cette recension présente certaines limites : en particulier, on notera qu'il est impossible, au vu de l'ampleur de la production discographique aux formats microsillon et cassette, d'évaluer la part d'éditeurs refusant toute publication en format disque compact : seuls figurent dans notre base de données les éditeurs ayant publié au moins un disque sur ce format, empêchant certaines analyses. Le *Catalogue général classique* de *Diapason* fournit pour autant des données quantitatives apportant un autre éclairage à notre étude.

La mise en commun et l'analyse de ces différentes sources paraît rendre possible la mise en œuvre de la démarche d'histoire culturelle de l'enregistrement sonore, en étudiant sous ses différents aspects la diffusion en France d'un nouveau support musical, le disque compact, en incluant les manières dont celui-ci se trouve représenté dans l'espace médiatique, selon les constructions élaborées par les acteurs de son introduction, mais aussi d'après les regards des agents portant un commentaire sur celle-ci. Il paraît également envisageable de mettre en évidence les stratégies et logiques à l'œuvre dans cette construction d'une image autour d'un support nouveau, mais aussi de voir comment celle-ci influe dès lors sur les représentations et pratiques de la musique lors de sa réception.

50 Dans un e-mail daté du 15 septembre 2013 : « le département de l'Audiovisuel à la BnF en possède une collection importante, même si elle présente des lacunes ».

51 *Diapason-Harmonie*, n° 326, avril 1987, pp. 65-67.

Organisation du mémoire

L'organisation de l'étude présente une difficulté principale : l'existence conjointe, au cours de la période considérée, d'une évolution chronologique et d'éléments permanents, dont il s'agit de rendre compte de manière égale. Afin d'y remédier, le choix a été fait d'organiser le plan du mémoire en trois grandes parties, elles-mêmes subdivisées en chapitres.

Une première partie visera à établir le cadre dans lequel s'inscrit notre étude, en précisant la situation et les éléments structurants. Il s'agira, en particulier, d'incarner le sujet en apportant plus de précisions à la notion d'acteur de l'introduction du disque compact, en réfléchissant sur les différentes catégories d'acteurs et sur leur organisation. La réflexion se portera aussi sur les transformations que traverse le secteur de la musique en France au début des années 1980, dont la prise en compte est indispensable à la compréhension des logiques d'introduction du disque compact, qui apparaît par plusieurs aspects comme une réponse à ces mutations.

Cette mise en place du cadre dans lequel s'inscrit notre étude nous permet d'introduire une analyse chronologique des débuts du disque compact, constituant une seconde partie. De l'attente précédant son lancement aux ouvertures de fin de période, on distinguera trois temps principaux : le succès rapide, mais aussi contrasté que connaît initialement le disque compact, le tournant dans sa réception à partir de 1985, puis, à partir de 1987, une fin de période entre adhésion et retournement de situation.

Afin de rendre compte des éléments permanents, une troisième partie s'attachera à étudier les représentations dont est l'objet le disque compact à partir de 1983. On observera donc les perceptions qui se trouvent liées aux caractéristiques du disque compact, de même que les pratiques d'écoute nouvelles que ce support inaugure ; il s'agira également d'analyser la perception du disque compact, replacé dans l'histoire de l'enregistrement sonore, vécu à la fois comme une évolution et une révolution, une transition et une rupture.

I. Le secteur de la musique en France, cadre de l'introduction du disque compact

1. Une pluralité d'acteurs et de récepteurs

1.1. Des notions appelant des précisions

L'introduction, un concept devant être incarné

Le disque compact, nous l'avons vu, est un objet d'une forme stable, aux propriétés définies ; nous avons, en outre, délimité un périmètre à l'étude de son introduction, concernant aussi bien les types d'objets concernés que les bornes spatiales et temporelles du sujet. Dans l'optique d'apporter une plus grande précision à notre étude, il apparaît néanmoins intéressant de porter notre réflexion sur la notion d'introduction. Jusqu'à présent, nous avons principalement cherché à placer des démarcations permettant de situer et de circonscrire la phase d'introduction du disque compact dans le temps, sans nécessairement nous pencher sur les implications de cette notion sur notre étude.

Définie comme l'action de faire entrer un objet au sein d'un champ donné, l'introduction apparaît dans un premier temps comme un concept recouvert d'une certaine abstraction, comprenant une variable inconnue qu'il s'agit de mettre en lumière : en tant qu'action, elle fait appel à un agent l'exécutant, ou tentant de la mettre en œuvre. Le disque compact ne s'introduit pas seul : si la mention de son introduction les laisse invisibles, elle n'est rendue possible que par l'action conjointe d'agents divers. Dès lors, il semble difficile de percevoir les logiques propres à cette introduction du disque compact sans chercher à prendre en considération les acteurs qui s'y trouvent impliqués.

Avant donc d'étudier l'introduction du disque compact, il nous paraît essentiel de réfléchir aux acteurs qui l'incarnent tout au long de la période. Pour autant, il ne s'agit pas ici de dresser une succession de monographies, ou de chercher à établir une liste exhaustive semblable à la didascalie initiale d'une pièce de théâtre, réunissant tous les individus ou institutions ayant eu une influence sur l'objet de notre étude ; on tentera plutôt de donner un corps au sujet de notre étude – l'introduction du disque compact, et non le seul disque compact –, en cherchant à identifier les différents types d'acteurs impliqués, en tentant de

restituer leur organisation, les liens qu'ils établissent, leurs logiques diverses. De cette manière, il nous semble possible d'évaporer le flou qui pourrait autrement apparaître dans l'analyse, en identifiant précisément les agents prenant part à cette introduction ; cette prise en considération participe, en outre, à la compréhension des différentes stratégies appliquées tout au long de la période étudiée.

La nature du disque compact : un support de musique enregistrée

Il est nécessaire, dans le but de déterminer ces acteurs de l'introduction du disque compact, de prendre en compte la nature de cet objet : le disque compact est un support de musique enregistrée. Cette nature a, nous le verrons, un rôle quant aux représentations dont le disque compact se trouve entouré ; elle influe de la même manière sur les acteurs considérés. De fait, le disque compact est un objet visant à recueillir et conserver un contenu afin de pouvoir, à terme, le restituer. En considérant la chaîne allant de la fabrication d'un disque compact à sa lecture, on voit donc émerger deux catégories majeures d'acteurs mis en jeu : un premier groupe se rapporte à l'objet disque compact lui-même, là où un deuxième groupe rassemble des agents liés au contenu qu'il renferme.

On voit donc que la nature du disque compact nous porte déjà à distinguer plusieurs catégories d'acteurs jouant un rôle dans sa diffusion. Il convient de souligner que cette nature de support brouille également la notion même d'acteurs : l'opposition usuelle entre acteurs et récepteurs apparaît plus floue, certains agents pouvant apparemment relever des deux catégories. En tant que support de musique enregistrée, le disque compact fait par exemple appel aux éditeurs discographiques, qui lui fournissent le contenu en fonction duquel il se trouve commercialisé – au terme de la chaîne, le disque compact se présente sous la forme d'un enregistrement précis. De cette manière, ces éditeurs se révèlent donc être des acteurs essentiels de l'introduction. Pourtant, ces mêmes agents apparaissent également comme des récepteurs, confrontés à l'apparition d'un nouveau support et qu'il s'agit, pour les fabricants de l'objet, de convaincre de l'adopter dans la diffusion de leurs enregistrements.

L'exemple de l'éditeur E.M.I. est à cet égard éclairant : en 1987, un dossier de *Diapason-Harmonie* sur le disque compact évoque notamment un « manque de confiance initial [des] dirigeants anglais » de la firme envers cette nouvelle technologie, qui ne serait « toujours pas résorbé »¹. Selon le même article, cette absence de certains éditeurs est l'un des défauts principaux du disque compact lors de son lancement. On voit donc comment les fabricants du disque compact doivent, avant même de diffuser le disque compact sur le marché de la musique enregistrée, l'introduire auprès des éditeurs qui lui fourniront un contenu, en cherchant à faire apparaître le disque compact comme un support digne de confiance. S'ils participent pleinement à la diffusion du disque compact, ces éditeurs apparaissent par conséquent également comme des agents recevant ce nouveau produit et devant trouver une position à son égard.

La presse, qui tient une place essentielle dans notre étude, témoigne également de ces frontières floues entre les catégories d'acteur et de récepteur. Dans la mesure où ils portent sur ce nouvel objet un regard postérieur à sa réalisation en le commentant, les différents journaux dépouillés endossent le rôle de récepteurs, nous offrant un aperçu des réactions que ce support obtient. Néanmoins, en diffusant par la suite ces commentaires auprès de leur lectorat, ces titres participent pleinement à la construction d'une image englobant le disque compact. Ce double rattachement de la presse doit rester à l'esprit lors de l'analyse de nos sources : si les avis portés par les rédacteurs de ces journaux nous aident à comprendre les réponses que rencontre le disque compact, ils se révèlent simultanément acteurs de sa diffusion, contribuant à sa notoriété et aux représentations qui l'entourent. Au-delà de ces exemples, il s'agit donc de prêter une attention particulière aux logiques qui animent les différents individus et institutions considérés afin de pouvoir comprendre leurs liens, leur organisation, et donc de mieux saisir leurs actions, situées au cœur de l'introduction du disque compact.

1 *Diapason-Harmonie*, n° 326, avril 1987, p. 66.

1.2. Fabricants et acteurs techniques

Du fait de sa nature de support, le disque compact se trouve au croisement des sphères technique et artistique : il est un objet combinant des ressources technologiques au profit de la restitution d'un enregistrement musical. Dans une visée de reconstitution de la chaîne d'acteurs permettant la réalisation et la diffusion d'un disque compact, il convient néanmoins de constater que sa dimension technique est antérieure au contenu musical qui lui sera adjoint : le disque compact doit prendre une forme matérielle, physique, avant de devenir le support de cet enregistrement. Au premier rang de l'introduction du disque compact, on trouve donc différents acteurs assurant ou favorisant sa fabrication, son fonctionnement, sa diffusion sur un plan technique.

Les créateurs du disque compact

Au sommet de la chaîne, les firmes Philips et Sony représentent de fait les deux premiers acteurs de l'introduction du disque compact, puisqu'elles développent de manière conjointe, au terme de recherches individuelles, le support unique diffusé en France à partir de 1983.

L'histoire de cette collaboration est, dans ses grandes lignes, bien connue², aussi n'y reviendra-t-on que brièvement. Comme nous l'avons souligné dans notre introduction, les recherches aboutissant à la mise au point d'un disque audio-numérique³ débutent en 1969. Ces recherches ne sont pas le seul fait de Philips et de Sony : les firmes JVC ou Telefunken se lancent également, au cours des années 1970, dans de tels projets⁴. Dès 1975, Philips est néanmoins le premier groupe à présenter un support abouti de ce type, le disque vidéo-

2 Voir par exemple : Everard (Andrew), « The CD is 30 years old today », *What Hi-Fi*, 1er octobre 2012 (URL : <http://www.whathifi.com/news/cd-30-years-old-today>, consulté le 6 février 2015).

3 La prudence s'impose quant à ces diverses dénominations : le terme de « disque audio-numérique » désigne sans distinction l'ensemble des formats de disques permettant la reproduction d'un contenu musical codé sous forme numérique ; le terme de « disque compact » est plus restreint, ne désignant que le support créé par Philips et Sony et diffusé à partir de 1983 en France.

4 Chaillé (André), « Un univers fascinant », *Diapason*, n° 280, février 1983, p. 87.

numérique Laservision (ou Laserdisc). Si le projet est un échec commercial à l'échelle mondiale⁵ – il n'est d'ailleurs jamais lancé sur le marché français⁶ –, il repose sur des principes similaires à ceux qui sont adoptés pour le futur disque compact : codées numériquement, les données sont inscrites sur la face argentée du disque, avant d'être lues de manière optique par un laser. Le disque compact reprend ce mode de fonctionnement ; en particulier, son contenu musical est également codé sous forme numérique, rompant avec la reproduction analogique du disque microsillon⁷. À partir de 1976, Sony présente également des prototypes de disques audio-numériques⁸ ; jusqu'en 1979, les deux firmes s'opposent en présentant des projets concurrents, au fonctionnement similaire mais aux caractéristiques différentes.

Afin d'éviter une bataille des formats semblable à celle qui avait suivi l'introduction du disque microsillon au sortir de la Seconde Guerre mondiale⁹, Philips et Sony s'accordent finalement sur le développement d'un projet commun. Certaines recherches se trouvent réparties : bénéficiant de leur expérience dans le domaine de la lecture optique par le biais du format Laserdisc, les ingénieurs de Philips travaillent notamment sur l'inscription des données sur le disque, Sony se chargeant de la mise au point d'un correcteur d'erreurs¹⁰ lors de la lecture¹¹. L'essentiel de la collaboration repose cependant dans le choix de caractéristiques uniques¹² : le disque compact se définit notamment par sa fréquence d'échantillonnage de 44,1 kHz¹³ et sa résolution de 16 bits¹⁴. En outre, les deux firmes optent pour un son

5 Milner, Greg, *Perfecting Sound Forever: The Story of Recorded Music*, Londres, Granta, 2009 ; 2e éd., Londres, Granta, 2010, p. 211.

6 « Le vidéodisque ne sera pas commercialisé en France », *Le Monde*, 8 décembre 1984.

7 Le sillon d'un disque microsillon reproduit la forme du signal électrique correspondant à l'enregistrement : la reproduction se fonde donc sur une analogie entre le sillon et le signal. À l'inverse, l'enregistrement est gravé sur un disque compact sous la forme de valeurs numériques successives qui sont ensuite décodées par un convertisseur afin de restituer un contenu musical.

8 Everard (Andrew), *art. cit.*.

9 Milner, *op. cit.*, p. 133-134.

10 Le disque compact contient un grand nombre d'informations numériques : lors de la lecture, certaines de ces informations ne sont pas lues correctement par le laser, par exemple en raison de la présence de traces ou de rayures sur la surface du disque. Afin d'éviter une interruption de la lecture, le correcteur présent dans le lecteur crée une approximation de la valeur numérique manquante.

11 Milner, *op. cit.*, p. 211.

12 Everard (Andrew), *art. cit.*.

13 Chaque seconde d'enregistrement est découpée en 44 100 échantillons sonores.

14 Chacun des échantillons découpés est codé numériquement par une succession de 16 valeurs numériques, chaque valeur étant égale à 0 ou à 1 : au total, 65 536 valeurs différentes (soit le chiffre 2, correspondant au nombre de possibilités – 0 et 1 –, multiplié

stéréophonique¹⁵, un diamètre de 12 centimètres, et une durée d'enregistrement initialement annoncée d'une heure, cette durée maximale étant rapidement, on le verra, portée à près de 80 minutes. L'anecdote affirmant que cette durée effective du disque compact découle d'une volonté de pouvoir graver sur un unique disque la plus longue version de la *Symphonie n° 9* de Ludwig van Beethoven serait, selon Greg Milner, une « légende urbaine »¹⁶.

En 1980, ce projet est finalement adopté face à ses concurrents comme standard du disque audio-numérique¹⁷. Le disque compact est finalement présenté conjointement par les deux firmes en 1982¹⁸. Philips et Sony peuvent donc être qualifiés de premiers acteurs de l'introduction du disque compact. Au sein même de cette première catégorie, il est cependant possible de discerner des stratégies différentes : la collaboration des deux firmes paraît s'interrompre une fois le support mis au point, Philips et Sony se retrouvant donc dans une situation de concurrence dans le cadre de l'introduction. À cet égard, il convient de replacer le disque compact dans le contexte du développement de l'électronique au début des années 1980 : en Europe, ce développement s'associe notamment à des craintes formulées vis-à-vis des exportations de produits japonais, se traduisant par exemple par des mesures économiques d'ordre protectionniste, à l'image de la décision française de bloquer, en 1982, des magnétoscopes importés du Japon à Poitiers¹⁹. Développé en collaboration par un groupe européen et un groupe japonais, le disque compact n'échappe pas à ce contexte : en 1987, un article du *Monde* affirme que « Philips et le groupe Polygram se sont poussés en première ligne » de la diffusion du disque compact, et que « le Japon [a] perdu la bataille du compact »²⁰, chacun des deux groupes se trouvant rapporté à son pays d'origine. On voit donc comment les deux firmes se retrouvent, une fois le disque compact commercialisé, dans une situation de concurrence, mettant fin à leur collaboration.

16 fois par lui-même) sont donc possibles pour chacun de ces 44 100 échantillons.

15 Mise au point en 1958, la stéréophonie sépare le son en deux canaux – droite et gauche –, afin d'offrir de nouvelles possibilités et une nouvelle subtilité à la restitution sonore. À ce sujet, voir par exemple Tournès (Ludovic), « L'enregistrement sonore et les mutations de la sensibilité musicale », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 92, 2006, pp. 5 à 15.

16 Milner, *op. cit.*, p. 211.

17 Chaillé (André), *art. cit.*.

18 Milner, *op. cit.*, p. 212.

19 « La Commission européenne souhaite doubler les droits de douane sur les tourne-disques à laser », *Le Monde*, 20 janvier 1983.

20 « La guerre des supports : cassette contre compact », *Le Monde*, 14 avril 1987.

De fait, ces divergences dépassent ces considérations rattachant les firmes à leur origine géographique : les stratégies et logiques des deux firmes se révèlent très différentes. L'extension respective des deux groupes en dehors de leur domaine initial nous permet d'expliquer ce phénomène : si Philips et Sony sont originellement deux firmes inscrites dans le champ de l'électronique grand public²¹, toutes deux possèdent également des filiales exerçant leur action dans d'autres secteurs. En particulier, Philips est, à partir de 1962, impliqué dans l'édition discographique par le biais de la société Polygram, créée conjointement avec Siemens ; entre 1985 et 1987, Philips rachète d'ailleurs les actions détenues par Siemens, transformant de fait Polygram en une filiale du groupe²².

L'activité de Sony dans l'édition discographique est en revanche plus tardive, ou tout du moins plus restreinte pendant une partie de la période : jusque 1988, l'action du groupe se limite à la frange *hardware* – c'est-à-dire à la production de matériel électronique –, à l'exception du Japon où un accord avec l'éditeur CBS est passé en 1968²³. Sony ne fait donc son entrée sur le marché de l'édition en France qu'avec le rachat complet de CBS à l'échelle mondiale en 1988²⁴. Évidemment, ces différences influent sur les stratégies adoptées par les deux groupes : alors que les publicités de Sony ne portent que sur cette dimension technique, en présentant les nouveaux modèles et gammes proposés²⁵, Philips se trouve face à la nécessité de mettre en lumière ses diverses composantes, apparaissant de ce fait en retrait sur le plan du matériel, s'illustrant davantage par des campagnes portant sur ses activités éditoriales²⁶ ou combinant tout du moins les deux dimensions²⁷.

Par ailleurs, une ligne de fracture apparaît au cours de la décennie quant au développement de nouveaux formats : une fois le standard du disque compact diffusé, les

21 Europe Stratégie Analyse Financière, *L'industrie mondiale du disque : la génération du compact*, étude réalisée par Maryse Arizzi et Alain Thaly, Paris, Eurostaf, 1990, p. 82.

22 *Ibid.*, p. 122.

23 *Ibid.*.

24 *Ibid.*.

25 Voir notamment la publicité Sony série ES, par exemple dans *Diapason*, n° 299, novembre 1984, p. 84.

26 Voir notamment la publicité Philips Compact Disc Classics, par exemple dans *Diapason-Harmonie*, n° 319, septembre 1986, p. 7.

27 Voir notamment la publicité Philips Compact Disc, par exemple dans *Diapason-Harmonie*, n° 314, mars 1986, p. 10, associant le catalogue discographique Philips aux lecteurs de la firme.

deux sociétés s'affrontent sur la question du développement de nouveaux supports. La mise au point du CD Single est par exemple le théâtre d'une « guerre »²⁸ entre les deux firmes, du fait d'un désaccord sur le format à adopter : alors que Sony propose un format réduit de 5 cm de diamètre, Philips souhaite conserver les mêmes dimensions qu'un disque compact habituel. Cette divergence est révélatrice des attitudes adoptées par les deux fabricants : là où Philips reste attaché au disque compact, cherchant à développer des produits d'une forme analogue afin de constituer une famille de supports semblables, Sony ne paraît le considérer que comme un support amené à côtoyer d'autres formats. En fin de période, les efforts des deux firmes se portent dès lors dans deux directions opposées : Philips cherche notamment à doter le disque compact de nouvelles applications, en présentant les disques vidéo-laser²⁹, ainsi que des appareils destinés à lire tous les types de disques compacts, audio ou vidéo³⁰. À l'inverse, Sony, seule firme détenant le brevet de la Digital Audio Tape, ou D.A.T.³¹, effectue des recherches visant à développer ses utilisations afin d'en favoriser la diffusion³², alors même que cette cassette audionumérique est rapidement vue comme un concurrent potentiel pour le disque compact³³.

On voit donc qu'une fois leur collaboration arrivée à terme, les deux sociétés à l'origine du disque compact présentent des stratégies différentes dans le cadre de son introduction. Il semble par conséquent nécessaire de prêter attention à la rigueur et la précision de l'analyse menée, puisque les différents acteurs de l'introduction du disque compact n'agissent pas tous de concert, ni même n'avancent dans une même direction, y compris à l'intérieur d'une catégorie d'acteurs aux objectifs apparemment proches.

Les fabricants de lecteurs, maillons indispensables de la diffusion

En revenant sur la nature du disque compact, il est clair que Philips et Sony ne sont pas les seuls acteurs impliqués d'un point de vue technique dans la diffusion du disque compact : en tant que support, le disque compact a pour but la conservation, mais aussi la

28 *Rock & Folk*, n° 245, octobre 1987, p. 14.

29 « La guerre des supports : cassette contre compact », *Le Monde*, 14 avril 1987.

30 *La nouvelle revue du son*, n° 107, avril 1987, p. 88.

31 Europe Stratégie Analyse Financière, *op. cit.*, p. 84.

32 *Diapason-Harmonie*, n° 326, avril 1987, p. 67.

33 « Les éditeurs refusent les cassettes audio-numériques », *Le Monde*, 18 octobre 1987.

restitution d'un contenu musical. Avec l'émergence de l'enregistrement électrique en 1925, l'écoute de musique enregistrée est devenue, selon Ludovic Tournès, un loisir ; alors que l'enregistrement sonore avait initialement pour objectif principal la conservation du son, cette dimension est désormais doublée d'une volonté de pouvoir écouter – ou « jouer » – une œuvre au gré des désirs de l'auditeur : l'enregistrement cesse d'être un « jouet scientifique » pour devenir un « instrument de diffusion de l'Art et de la Pensée »³⁴. Le disque compact doit donc, afin de pleinement remplir son cahier des charges, être accompagné d'un lecteur adéquat, capable de lire et de décoder les informations qu'il renferme afin de les restituer sous forme musicale. À cet égard, les fabricants de ces lecteurs constituent par conséquent des maillons essentiels de la chaîne d'acteurs contribuant à l'introduction du disque compact en France : le disque compact n'a pas réellement lieu d'être dans l'hypothèse d'un marché dépourvu de lecteurs. Notons d'ailleurs que le délai dans le lancement du support en Europe – ce départ était initialement prévu pour Noël 1982 – est, selon le groupe Polygram rattaché à Philips, dû au retard de ces mêmes fabricants de lecteurs³⁵.

Constatons également que Philips et Sony participent également à cette seconde catégorie en proposant eux-mêmes des lecteurs très variés tout au long de la décennie. On voit donc comment certains acteurs peuvent jouer sur plusieurs tableaux, sans se restreindre à un unique domaine. Par ailleurs, l'étude de ces acteurs témoigne, une nouvelle fois, d'attitudes et stratégies très différentes, résultant sur des positionnements très divers vis-à-vis du disque compact.

L'analyse des lecteurs proposés lors des premiers mois de l'introduction du disque compact nous offre en outre des renseignements sur l'organisation du secteur au moment de l'étude. Lors du lancement, on remarque, à titre d'illustration, que de nombreux lecteurs présentent exactement les mêmes caractéristiques, en adoptant une présentation similaire, seule la marque du lecteur variant : *Diapason* note par exemple que le modèle Hitachi DA 800 est repris par Denon, Brandt ou Continental³⁶. De fait, certaines firmes reposent donc sur d'autres compagnies, en se contentant d'adopter un modèle et d'en demander la fabrication avec une variation d'étiquette, sans produire elles-mêmes de matériel : le groupe français

34 Tournès (Ludovic), « Le temps maîtrisé : l'enregistrement sonore et les mutations de la sensibilité musicale », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 92, 2006, pp. 5 à 15.

35 *Diapason*, n° 277, novembre 1982, p. 121.

36 *Diapason*, n° 288, novembre 1983, p. 91.

Thomson importe ce même modèle du Japon, « où Hitachi le lui fabrique »³⁷. D'après *Diapason*, ce mode d'organisation spécifique constitue pour certaines firmes une « solution d'attente », permettant à tous les groupes d'être présents sur le marché lors du lancement du disque compact, tout en prenant le temps de perfectionner leurs propres modèles, commercialisés quelques mois plus tard.

De fait, certaines des firmes optant pour ce système s'impliquent par la suite dans le développement de leurs propres modèles : quelques années plus tard, Thomson joue un rôle particulier dans les recherches portant sur la possibilité de modifier le contenu d'un disque compact³⁸. En revanche, ce choix semble traduire pour d'autres groupes une implication moindre dans le lancement du disque compact : Grundig propose par exemple en 1983 deux lecteurs, le CD 30 et le CD 7500, reprenant respectivement le Philips CD100 et le Philips CD303. Par la suite, on observe une disparition de cette firme sur le marché des lecteurs : on trouve une unique mention de l'un de ses modèles dans *Diapason-Harmonie* en février 1987, afin de présenter un nouveau lecteur de poche portant à « une dizaine » le nombre d'appareils de ce type disponibles à cette date³⁹ ; ses lecteurs sont totalement absents des critiques effectuées par *La nouvelle revue du son*. Ces revues ne présentant pas un compte-rendu exhaustif de la production de lecteurs de disques compacts, il est probable que Grundig ait proposé d'autres lecteurs au cours de la décennie ; néanmoins, cette absence au sein de nos sources nous semble mettre en évidence cette implication moindre que celle dont témoignent d'autres firmes.

Ce mode d'organisation du secteur des fabricants de lecteurs nous permet donc de mettre en évidence des degrés variés d'intérêt pour le disque compact. En fournissant leurs propres modèles à d'autres constructeurs, Hitachi ou Toshiba⁴⁰ par exemple favorisent l'introduction du nouveau support. Pour rester dans le champ de la musique, un rapprochement semble possible avec la stratégie adoptée par la première génération de producteurs de musique techno à Detroit, qui publiaient d'après Mike Rubin leurs titres sous plusieurs pseudonymes dans l'objectif de susciter l'illusion d'une scène plus ample qu'elle ne

37 *Ibid.*.

38 L'alternatif, *La nouvelle revue du son*, n° 111, octobre 1987, p. 148.

39 *Diapason-Harmonie*, n° 324, février 1987, p. 78.

40 *Diapason*, n° 288, novembre 1983, p. 91.

l'était en réalité⁴¹. De la même manière, de tels fabricants instillent l'impression d'une abondance de lecteurs différents offrant un large choix, là où beaucoup ne sont en fait que des répliques déguisées d'autres modèles : en novembre 1983, un tableau comparatif établi par *Diapason* fait par exemple figurer dix lecteurs reprenant un autre appareil, sur un total de 35⁴². On ne s'étonnera donc pas de voir apparaître Philips dans cette liste de constructeurs, laissant par exemple Grundig utiliser ses propres modèles : en augmentant le nombre de firmes présentes sur le marché, Philips paraît entretenir l'image d'un support ayant déjà rallié tous les fabricants. Quelques années plus tard, cette forme spécifique de collaboration entre plusieurs compagnies connaît par ailleurs de nouvelles évolutions : sans reprendre l'intégralité d'un modèle, certaines firmes intègrent une partie des composants mécaniques d'autres appareils dans leurs propres lecteurs. Une nouvelle fois, Philips est souvent au cœur de ce procédé : des fabricants tels que Yamaha, Nakamichi⁴³ ou Conrad Johnson⁴⁴ se fondent par exemple sur des systèmes bâtis par le groupe néerlandais au sein de leurs modèles.

De fait, Philips et Sony apparaissent, de manière plus générale, au premier plan des fabricants de lecteurs ; si ce constat n'est que peu surprenant, il se trouve vérifié tout au long de la période. Il s'agit notamment pour les créateurs du disque compact de s'adapter aux différentes utilisations dont celui-ci est l'objet : en 1985, Sony lance par exemple sept modèles destinés à des segments précis du marché⁴⁵, cherchant à répondre à des demandes spécifiques. La même année, Philips présente un lecteur doté d'un magasin, permettant de lire successivement une dizaine de disques⁴⁶, témoignant d'une volonté d'étendre les possibilités ouvertes par le disque compact.

Philips et Sony ne sont néanmoins pas les seules firmes à adopter une telle ligne : d'autres groupes tels que Denon ou Pioneer se démarquent aussi par une attitude très active en faveur du disque compact. Une nouvelle fois, ces positionnements semblent résonner avec l'histoire de ces deux compagnies : dès 1972, Denon inaugure l'histoire de l'enregistrement

41 Rubin (Mike), « Techno, bons baisers du futur », in *Modulations : Une histoire de la musique électronique*, sous la direction de Peter Shapiro, traduit de l'anglais par Pauline Bruchet et Benjamin Fau, Paris, Éditions Allia, 2004, p. 151.

42 *Diapason*, n° 288, novembre 1983, p. 91.

43 *La nouvelle revue du son*, n° 91, octobre 1985, p. 42.

44 Audio Synthèse, *La nouvelle revue du son*, n° 104, janvier 1987, p. 81.

45 *La nouvelle revue du son*, n° 87, avril 1985, p. 49.

46 Dessot (André), « Le marché explose », *Le Monde*, 14 mars 1985.

numérique⁴⁷ – parfois désigné par l'acronyme P.C.M.⁴⁸ – en lançant le premier appareil mettant en œuvre cette nouvelle technologie. Tout au long de la période, Denon utilise dès lors cette expérience afin d'apparaître comme l'un des « pionniers du digital »⁴⁹ : dès 1982, la firme s'affirme comme l'un des acteurs majeurs du lancement du nouveau support⁵⁰. Il s'agit pour Denon de jouer sur la proximité entre enregistrement numérique et disque numérique – même si un enregistrement numérique peut être publié sur un autre support⁵¹ – pour se présenter comme une firme située à la pointe de l'innovation : en 1984, une publicité du groupe affirme que « depuis l'invention du PCM servant de base à la lecture laser, les ingénieurs DENON n'ont cessé d'innover dans le domaine du digital »⁵². Cette image semble effectivement se diffuser : *La nouvelle revue du son* présente par exemple régulièrement dans ses critiques la firme comme « le premier grand constructeur japonais à s'être penché sur cette forme de traitement du signal audio »⁵³. En jouant sur cette image, Denon tend même à une forme d'appropriation du nouveau support, se présentant presque comme l'un de ses créateurs : la firme diffuse par exemple au début de l'année 1983 une publicité sous le titre « COMPACT DISC DIGITAL AUDIO by DENON »⁵⁴. On voit donc comment Denon se caractérise par une attitude visant à s'affirmer comme un acteur majeur de l'introduction ; de fait, cette attitude se traduit par la réalisation de lecteurs régulièrement distingués pour leur réussite : le DCD 1000 obtient par exemple le décibel d'honneur de *La nouvelle revue du son*⁵⁶, alors que la boutique Cohérences évoque au sujet de la firme une « invincibilité face à la concurrence »⁵⁷.

47 *Diapason*, n° 292, mars 1984, p. 109.

48 Pulse Code Modulation (modulation d'impulsion codée).

49 *La nouvelle revue du son*, n° 91, octobre 1985, p. 50.

50 Voir notamment la publicité Denon, par exemple dans *La nouvelle revue du son*, n° 60, septembre 1982, p. 16.

51 Il convient de ne pas confondre les deux étapes successives que sont l'enregistrement et la restitution. Denon est l'inventeur de l'enregistrement numérique ; néanmoins, un enregistrement numérique peut indifféremment être transféré sur un support analogique ou numérique. De la même manière, un disque compact – support recueillant des données sous forme numérique – peut contenir de enregistrements analogique ou numérique.

52 Publicité Denon DCD 1800, par exemple dans *La nouvelle revue du son*, n° 76, mars 1984, p. 2.

53 *La nouvelle revue du son*, n° 91, octobre 1985, p. 50.

54 Publicité Denon, par exemple dans *La nouvelle revue du son*, n° 66, mars 1983, p. 72.

Traduction : « DISQUE COMPACT AU SON NUMÉRIQUE par DENON ».

55 Annexe 2.

56 *La nouvelle revue du son*, n° 91, octobre 1985, p. 50.

57 Cohérences, *La nouvelle revue du son*, n° 94, janvier 1986, p. 13.

De la même manière, l'attitude très active de la firme Pioneer peut, au moins en partie, s'expliquer par l'histoire récente de la compagnie au moment de l'introduction du disque compact : Pioneer est, dans les années 1970, associé au projet de vidéo-disque de Philips⁵⁸, le Laserdisc. Si la firme promeut toujours ce projet au début des années 1980⁵⁹, on observe vite un déplacement de sa ligne, visant à associer les deux formes de disque numérique : « le digital, c'est le vidéodisc et le compact disc laser », affirme une publicité du groupe en 1983⁶⁰. Il s'agit donc pour la firme de mettre en avant son expérience dans le domaine du disque vidéo-numérique pour se placer au premier plan des fabricants de lecteurs de disques compacts. Dès lors, on constate comme pour Denon une grande prise en considération des évolutions du marché, Pioneer étant régulièrement parmi les premières firmes à proposer un nouveau modèle correspondant à de nouveaux emplois du disque compact : elle est par exemple à l'origine du premier lecteur C.D. de type autoradio⁶¹, destiné à l'écoute musicale en voiture. Sans surprise, Pioneer se positionne également en première ligne lors de la commercialisation du CD Vidéo et des lecteurs lui correspondant⁶², permettant la lecture de tous les formats - y compris son propre Laserdisc. On voit donc comment l'histoire ou les caractéristiques d'une firme peuvent induire un positionnement spécifique vis-à-vis de l'introduction du disque compact : ces particularités doivent dès lors nécessairement être considérées dans notre analyse.

Des agents complémentaires : les créateurs d'accessoires

Dans le cas du disque compact, un disque et un lecteur sont suffisants afin de démarrer la restitution de l'enregistrement présent sur le disque. Contrairement aux tables de lecture des disques microsillons, qui nécessitent parfois l'ajout d'autres objets tels que des bras ou têtes de lecture, le disque compact ne fait *a priori* appel qu'à un lecteur intégrant tous les éléments mécaniques et électroniques nécessaires. Il serait pourtant réducteur de limiter la chaîne des acteurs techniques de l'introduction du disque compact à ses créateurs et aux fabricants de

58 Publicité Pioneer CLD-1400, par exemple dans *La nouvelle revue du son*, n° 133, décembre 1989, p. 10.

59 *La nouvelle revue du son*, n° 60, septembre 1982, p. 84.

60 Publicité Pioneer P-D 1, par exemple dans *La nouvelle revue du son*, n° 66, mars 1983, p. 18.

61 Dessot (André), *art. cit.*.

62 Lompech (Alain), « Le lancement du vidéo-disque : trente centimètres pour une heure d'images et de sons », *Le Monde*, 29 novembre 1988.

lecteurs : si ces compléments ne sont pas requis pour la lecture, le disque compact est rapidement associé à une panoplie d'accessoires supposés faciliter ou améliorer sa restitution sonore. Loin d'être anecdotiques, ces accessoires prennent une importance particulière dans le cadre de notre étude, dans la mesure où ils révèlent la mise en place de pratiques d'écoute spécifiques au disque compact. La mise au point de palets presseurs – petits poids placés au centre du disque, permettant de réduire les vibrations de ce dernier – résulterait notamment, selon Jean Hiraga, rédacteur d'une chronique dans *La nouvelle revue du son*, des expérimentations d'audiophiles ayant constaté « qu'une amélioration sensible de la qualité d'écoute était ressentie en superposant deux disques CD l'un sur l'autre, de façon à réduire les vibrations parasites, les effets de voile et donc à limiter le travail des circuits d'asservissement et de correction d'erreur de lecture »⁶³. On entrevoit par conséquent, derrière le développement de tels accessoires, l'émergence de pratiques visant à améliorer l'écoute du disque compact ; les fabricants de ces objets forment donc une autre catégorie d'acteurs de son introduction, en favorisant de telles manipulations.

Il ne s'agit pas, bien sûr, de tenter de recenser l'intégralité de ces compléments. En revanche, il convient de souligner la place importante occupée par certains d'entre eux au sein de nos sources, participant dès lors de la construction d'une image autour du disque compact. On dénombre par exemple de multiples accessoires entourant la manipulation et la conservation du disque : au-delà des palets-presseurs, plusieurs fabricants s'attachent à proposer des objets permettant le nettoyage des disques compacts. La firme Nagaoka met en particulier au point, dès 1984, un système de nettoyage au biais d'une bombe aérosol spécifiquement destinée à éviter de porter préjudice à la structure chimique du disque de compact, accompagnée d'« une "houpette" [*sic*] en peau de chamois naturelle très fine »⁶⁴, accessoire considéré par *La nouvelle revue du son* comme « aussi indispensable pour les CD que les brosses dépoussiéreuses ou autres produits de nettoyage pour les disques conventionnels ». D'autres sociétés, telles que Trackmate, Allsop ou Audiotechnica, proposent dans un même but des supports rotatifs dotés de tampons nettoyant le disque : dans le cas du modèle Audiotechnica AT 6050, ce support est par exemple doté d'un moteur électrique permettant la rotation automatique du disque⁶⁵.

63 Hiraga (Jean), « Chronique de Jean Hiraga », *La nouvelle revue du son*, n° 93, décembre 1985, p. 74.

64 *La nouvelle revue du son*, n° 82, novembre 1984, p. 90.

65 « Comment nettoyer vos compacts », *La nouvelle revue du son*, n° 344, décembre 1988, p.

Au-delà de leur conservation, d'autres accessoires visent à améliorer la qualité sonore des disques compacts : l'Interface Laser est par exemple une feuille plastique autocollante et transparente collée sur la face non-gravée du disque afin d'en réduire, à la manière d'un palet-presseur, les vibrations⁶⁶. On voit donc comment se profile, derrière la diffusion de tels accessoires, une volonté d'améliorer la restitution offerte par le disque compact en prêtant un soin particulier à sa manipulation, sa conservation, et en usant d'astuces adaptées à ses propriétés. On peut établir, à cet égard, un parallèle avec les débuts de la pratique discophile, au tournant des années 1930, fondée là aussi sur des manipulations très spécifiques visant à protéger le disque de toutes les dégradations susceptibles de l'affecter : Ludovic Tournès note alors que « si ces manipulations sont contraignantes, elles sont aussi des éléments essentiels du plaisir discophilique, notamment parce qu'elles donnent un sentiment de maîtrise sur le déroulement du processus musical »⁶⁷. Il semble possible de prolonger une telle analyse dans le cas du disque compact ; il est en tout cas clair que ces accessoires révèlent des pratiques spécifiques qui entourent le disque compact. À cet égard, les fabricants de ces objets, en permettant, facilitant ou amplifiant de telles pratiques, peuvent à juste titre être considérés comme des acteurs de l'introduction du support.

En outre, ces accessoires – et donc leurs fabricants – jouent également un rôle dans la diffusion même du disque compact. Plutôt que de proposer des objets destinés à être directement utilisés avec le disque lui-même, certaines firmes développent des adaptateurs de formes variées permettant de démultiplier ses utilisations. Il s'agit notamment de remédier à certaines contraintes posées par d'autres maillons du système de reproduction sonore : au début de la période, les amplificateurs⁶⁸ sont en particulier fréquemment dépourvus d'entrée spécifiquement destinée à la connexion d'un lecteur de disque compact. Afin de répondre à cette absence, un adaptateur de la firme QED ajoute dès lors un branchement adapté sur tous les types d'amplificateurs⁶⁹. En améliorant la compatibilité d'autres éléments techniques, cet adaptateur participe donc à la diffusion du disque compact en la facilitant. Il semble par conséquent logique de voir l'un des détenteurs du brevet du disque compact, Sony, intervenir sur le marché de l'accessoire dans cette même optique : du fait du prix restant élevé des

94.

66 *La nouvelle revue du son*, n° 93, décembre 1985, p. 90.

67 Tournès (Ludovic), *art. cit.*, p. 10.

68 Appareils amplifiant le signal sonore afin d'en permettre la restitution par une enceinte.

69 L'écho de Cléry, *La nouvelle revue du son*, n° 94, janvier 1986, p. 75.

autoradios adaptés aux disques compacts, la firme japonaise commercialise par exemple en 1986 le CPA-1, cassette pouvant être lue par un autoradio classique mais permettant le branchement d'un lecteur compact⁷⁰. L'écoute du disque compact en voiture est ici rendue possible par le truchement d'un accessoire court-circuitant l'achat d'un appareil spécifique et onéreux, favorisant cette utilisation du support en l'attente d'une baisse des coûts de production de ce type de lecteurs.

Participant de manière parallèle à la mise en place de représentations et de pratiques spécifiques entourant le disque compact, ainsi qu'à la diffusion de ce nouveau support, les fabricants de tels accessoires apparaissent donc comme des acteurs notables de son introduction, jouant un rôle qu'il convient de ne pas ignorer. Finalement, on voit comment la catégorie des acteurs techniques, fabricants à l'origine des objets et outils nécessaires au fonctionnement du disque compact, se divise en réalité en une grande variété d'institutions aux incidences diverses, jouant des rôles distincts mais contribuant tous conjointement à l'introduction de ce nouveau support.

1.3. Créateurs et diffuseurs de contenu

Un objet prenant son intérêt grâce à l'action des éditeurs discographiques

En tant que support, le disque compact se situe, comme nous l'avons vu, à la charnière de l'univers technique et de l'univers artistique. Dans leur étude de l'industrie du disque, Maryse Arizzi et Alain Thaly soulignent « [l']importance de l'édition musicale pour relayer l'innovation technologique et permettre l'implantation sur le marché », notant que « sans programmes musicaux disponibles, le support n'a [...] aucune chance »⁷¹ de s'imposer. Notre période offre des exemples étayant une telle réflexion : en 1987, Jean-Marie Piel affirme dans les colonnes de *Diapason-Harmonie* que la D.A.T. ne peut pour l'heure pas remplacer le disque compact « pour la simple raison qu'elle ne peut pas être proposée pour l'instant de

70 « Coin compact », *Diapason-Harmonie*, n° 320, octobre 1986, p. 86.

71 Europe Stratégie Analyse Financière, *op. cit.*, p. 118.

façon rentable sous forme préenregistrée »⁷², par opposition à une commercialisation sous forme vierge – c'est-à-dire sans contenir d'enregistrement.

Dans le cas du disque compact, comme dans celui du microsillon, cette importance de la disponibilité de programmes musicaux est d'autant plus décisive qu'à l'inverse des formats de type cassette, les disques ne peuvent au cours de notre période pas recueillir plusieurs enregistrements successifs. Alors que la bande d'une musicassette peut être effacée pour recueillir de nouveaux enregistrements, le disque compact tel qu'il est diffusé tout au long de notre période ne peut être gravé qu'une fois. Par ailleurs, les appareils permettant de graver individuellement des disques compacts n'émergent au cours de notre période que sous forme de prototypes extrêmement coûteux : en 1986, la firme Nakamichi présente deux modèles dont les prix sont compris entre 800 000 et 1 million de francs⁷³. À l'inverse de la musicassette, le disque compact ne peut donc pas, au cours de notre période, être commercialisé sous une forme vierge se destinant à accueillir, une fois le disque acheté, un enregistrement choisi par le consommateur : son introduction passe donc nécessairement par la diffusion de disques compacts pré-enregistrés, choisis par le consommateur pour leur contenu musical. On perçoit dès lors le rôle essentiel des diffuseurs de contenu dans l'introduction du disque compact : si le disque compact peut exister sans contenu en tant qu'objet, sa diffusion implique l'action d'agents adoptant ce format afin de publier leurs enregistrements. Il est clair, à cet égard, que les éditeurs discographiques constituent des acteurs majeurs de l'introduction du support.

Une fois de plus, il convient néanmoins de prendre en considération le très vaste panel d'éditeurs de disques et les différences existant entre eux en s'attardant sur la structuration de ce secteur au cours de la période étudiée. L'industrie du disque traverse dans les années 1980 une phase de concentration mondiale : en 1987, cinq éditeurs principaux, désignés en tant que majors, contrôlent 77,80 % du marché⁷⁴. Ces majors présentent plusieurs caractéristiques distinctives : en particulier, la musique ne représente qu'une branche de ces groupes étendus dans d'autres domaines⁷⁵. Nous avons déjà évoqué le cas de Polygram, filiale de Philips, que

72 Piel (Jean-Marie), *Diapason-Harmonie*, n° 326, avril 1987, p. 79.

73 Dessot (André), « La ruée sur le laser », *Le Monde*, 17 mars 1986.

74 Europe Stratégie Analyse Financière, *op. cit.*, p. 69.

75 Lebrun (Barbara), « Majors et labels indépendants : France, Grande-Bretagne, 1960-2000 », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 92, 2006, p. 34.

la firme néerlandaise détient intégralement à partir de 1987, ainsi que celui du groupe C.B.S., racheté par Sony en 1988. Sans être issues du domaine de l'électronique grand public, les trois autres majors s'étendent également en dehors du strict secteur discographique : E.M.I. provient du secteur de la distribution physique, alors que W.E.A. et B.M.G. sont respectivement filiales des groupes de communication Warner et Bertelsmann⁷⁶. Cette extension plus large confère à ces groupes une puissance économique importante, leur permettant par exemple d'étendre leur implantation dans le secteur musical en rachetant d'autres éditeurs de taille plus restreinte, favorisant de ce fait la concentration du marché : le groupe Philips/Polygram acquiert par exemple les éditeurs Island et A&M en 1989⁷⁷. En procédant à ce type d'opérations, ces firmes se transforment en vastes agrégats de filiales dirigées par une maison-mère commune ; cette direction conjointe laisse cependant aux filiales, en particulier nationales, une part de liberté : Sylvain Combier explique dans *Diapason-Harmonie* qu'un « éditeur exploite son catalogue dans le monde entier, laissant à ses filiales la liberté de publier les disques les mieux adaptés au marché intérieur »⁷⁸. Cette extension horizontale de majors regroupant de nombreuses filiales n'est pour autant pas la seule spécificité de ces firmes : ces majors se distinguent aussi par leur maîtrise complète de la chaîne de production musicale, de la création à la distribution⁷⁹.

Cette mainmise sur l'intégralité des maillons de cette chaîne a des conséquences sur l'organisation du secteur. Les éditeurs d'une taille moindre, généralement désignés sous le terme de labels indépendants, sont en particulier souvent, malgré cette dénomination, contraints de faire appel à une major afin d'assurer la distribution de leurs disques⁸⁰ – la distribution étant « la fonction qui regroupe toutes les opérations commerciales de ventes physiques des phonogrammes et de leur expédition »⁸¹. Cette opposition binaire entre majors et indépendants ne doit pas dissimuler un paysage en réalité nettement plus complexe, en particulier quant à ces derniers : ce terme recoupe de fait une diversité d'acteurs de tailles variables. Si certains de ces labels sont d'une ampleur très réduite, se spécialisant dans un

76 Europe Stratégie Analyse Financière, *op. cit.*, p. 70.

77 *Ibid.*.

78 Combier (Sylvain), *Diapason-Harmonie*, n° 314, mars 1986, p. 100.

79 Lebrun (Barbara), *art. cit.*, p. 34.

80 *Ibid.*, p. 36.

81 D'Angelo, Mario, *Avenir et devenir des indépendants français du disque, volume 1 : analyse stratégique*, Paris, IDEE Europe, p. 17.

créneau musical⁸² – c'est-à-dire souvent dans un style particulier ou dans une certaine scène –, d'autres se démarquent par une plus grande ampleur ou une structure de taille moyenne. L'éditeur indépendant P.I.A.S. présente notamment la particularité de posséder un réseau de distribution⁸³ sur lequel peuvent s'appuyer d'autres labels, leur évitant donc le recours à l'aide des majors. L'exemple de Virgin s'avère tout aussi révélateur : considéré comme indépendante, la firme britannique créée en 1970 par Richard Branson représente 6,4% du marché français en 1988 et s'étend dans le domaine de la distribution par le biais de ses Virgin Megastore implantés internationalement⁸⁴.

De ces caractéristiques découlent une organisation complexe, qu'il semble difficile de résumer sous la forme d'une relation univoque entre majors et labels indépendants : par le biais de ses Megastores, Virgin exerce de fait un contrôle sur les majors en les contraignant à s'appuyer sur son propre réseau de vente⁸⁵. De la même manière, de ces différentes structures éditoriales découlent des attitudes très diverses par rapport à l'introduction du disque compact.

Dans son travail portant sur la maison de disques Vogue, Lucie Servin note que les structures de moyenne taille – à l'instar de Vogue – se trouvent de manière générale défavorisées dans le cadre de l'introduction du disque compact⁸⁶ : sans disposer des moyens financiers des majors permettant de réaliser les investissements nécessaires à la production de disques compacts, ces structures sont en outre moins flexibles que les labels de plus petite taille, empêchant toute adaptation rapide à cette nouvelle situation technique dans un contexte défavorable. Il convient néanmoins de ne pas chercher à simplifier ce panorama : toutes les majors ne partagent pas nécessairement la ligne très favorable au disque compact logiquement tenue par Philips et Sony, à l'image des réticences d'E.M.I., que nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer. À l'inverse, certains éditeurs de taille moyenne jouent un rôle majeur dans l'introduction de ce nouveau support : spécialisés dans la musique savante, les éditeurs français Harmonia Mundi et Erato – représentant tous deux entre 8 et 13% du marché de la

82 Europe Stratégie Analyse Financière, *op. cit.*, p. 73.

83 Lebrun (Barbara), *art. cit.*, p. 35.

84 Europe Stratégie Analyse Financière, *op. cit.*, pp. 97, 117, 143 et 144.

85 *Ibid.*, pp. 101-102.

86 Servin (Lucie), *La maison de disques Vogue, de la croissance à la faillite : analyse artistique et commerciale d'un label français pendant les Trente Glorieuses (1948-1992)*, Paris, Université Paris VIII, mémoire de master 2 réalisé sous la direction de Danièle TARTAKOWSKY, octobre 2010, p. 138.

musique savante en France en 1986⁸⁷ – sont les premières structures à commercialiser des disques compacts à prix réduit. Dès novembre 1986, Harmonia Mundi propose par exemple des disques « au prix du disque noir série luxe »⁸⁸, soit moins de 90 francs. Quelques mois plus tard, Erato lance sur le même modèle la collection Bonsai⁸⁹. Or, si Bernard Coutaz, fondateur d'Harmonia Mundi présente vis-à-vis du disque compact une position plus critique du fait de son coût pour les éditeurs⁹⁰, cette politique éditoriale a dans le cas d'Erato pour objectif affirmé de le favoriser par rapport au disque microsillon : lors du lancement de cette collection, Frédéric Sichler, directeur général de la firme, déclare avoir « intérêt à ce que le disque noir disparaisse rapidement »⁹¹. En diminuant le prix du disque compact, Erato contribue donc directement à sa diffusion.

De la même manière, les innovations technologiques touchant au disque compact ne sont pas, contre ce que l'on aurait pu attendre, systématiquement mises en place par les majors. Malgré une diffusion de plus faible ampleur et des ressources économiques plus maigres, certains petits éditeurs se placent au premier rang des acteurs de l'introduction du disque compact en étant les premiers à proposer certaines nouveautés propres au support. Le label indépendant New Rose, spécialisé dans le rock et le punk, se démarque notamment par des utilisations inédites du disque compact. Dès 1985, l'éditeur profite par exemple de la durée accrue du disque compact par rapport au microsillon pour proposer sur un seul disque plusieurs enregistrements, réunissant par exemple le *Little Madness to be Free* et le *Live in Mud Hut* du groupe The Saints⁹². Trois ans plus tard, New Rose est également responsable de la distribution du premier disque compact vidéo français, réalisé par le groupe Psychic TV et publié par le label rouennais Sordide Sentimental, plusieurs mois avant la commercialisation des lecteurs permettant d'accéder à son contenu vidéo⁹³. On retrouve aussi l'éditeur sur le terrain des prix du disque compact : en 1988, la compilation *Laserock'n'Roll Party Volume One* du label est publiée au « prix d'un album vinyle (soixante francs) »⁹⁴.

87 Rey (Anne), « Ouverture du MIDEM à Cannes : le microsillon est mort, vive le compact », *Le Monde*, 25 janvier 1987.

88 Flinois (Pierre), *Diapason-Harmonie*, n° 322, décembre 1986, p. 124.

89 Rey (Anne), « La baisse des prix du compact face à la cassette audio-numérique : offensive ou sauve-qui-peut ? », *Le Monde*, 14 avril 1987.

90 *Diapason-Harmonie*, n° 326, avril 1987, p. 64.

91 *Ibid.*.

92 *Rock & Folk*, n° 222, septembre 1985, p. 99.

93 *Rock & Folk*, n° 250, mars 1988, p. 20.

94 *Rock & Folk*, n° 249, février 1988, p. 86.

New Rose n'est pas le seul éditeur adoptant une ligne active face à l'introduction du disque compact. Dans le domaine des musiques savantes, le label Rodolphe Production se positionne dans une même optique d'innovation prenant en considération les caractéristiques et évolutions du disque compact. En 1988, la firme invente le disque compact double-durée en jouant sur les spécificités du support. Le disque compact recueille des enregistrements en stéréophonie, c'est-à-dire sur deux canaux de son séparés : en optant pour un enregistrement monophonique, puis en indiquant au lecteur de lire les deux canaux sonores successivement et non plus simultanément, il devient possible de doubler la durée maximale offerte par le disque compact. Rodolphe publie par exemple de cette manière la *Tétralogie* de Richard Wagner dirigée par Clemens Krauss sur sept disques au lieu de quinze⁹⁵. Si cette innovation ne semble pas reprise par d'autres éditeurs par la suite, elle est néanmoins un succès commercial pour Rodolphe Productions⁹⁶. On ne s'étonnera pas de constater que comme dans le cas des éditeurs précédents, cette attitude très active se double d'un effort porté sur les prix, Rodolphe publiant par exemple en 1988 un enregistrement d'une autre œuvre de Richard Wagner sous la direction de Clemens Krauss, *Der Ring des Nibelungen*, déjà paru chez un autre éditeur, mais en réduisant de moitié le prix de vente⁹⁷.

On voit par conséquent comment des structures de petite taille, à la portée médiatique et commerciale plus limitée que celle des majors, peuvent adopter une ligne les plaçant au premier plan de l'introduction du disque compact. En couplant innovations profitant des caractéristiques et évolutions du disque compact et politique tarifaire visant à le rendre plus accessible, ces acteurs contribuent à faciliter sa diffusion au sein des secteurs dans lesquels ils sont spécialisés. De manière générale, il apparaît qu'en fournissant un contenu musical au disque compact, mais aussi en adoptant des politiques visant plus spécifiquement à favoriser sa diffusion, ces éditeurs discographiques constituent des acteurs majeurs de l'introduction du disque compact, quelles que soient leur structure ou leurs spécificités.

95 « Une *Tétralogie* sur compact longue durée », *Le Monde*, 23 février 1988.

96 *Diapason-Harmonie*, n° 337, avril 1988, p. 126.

97 Tubeuf (André), « Le grand boom », *Diapason-Harmonie*, n° 339, juin 1988, p. 100.

Nous avons vu que des différences d'implication dans l'introduction du disque compact étaient apparentes entre les fabricants de matériel audiophile, traduisant des positionnements variés vis-à-vis du support. De la même manière, on constate parmi les éditeurs des attitudes diverses : acteurs majeurs de l'introduction, les éditeurs discographiques témoignent d'une prise en charge variable du disque compact au sein des catalogues. Au travers des politiques éditoriales mises en œuvre par ces firmes, on observe des postures très distinctes à l'encontre du nouveau support, visant dans certains cas à le mettre en avant, alors qu'il apparaît pour d'autres éditeurs comme un moyen de se démarquer par l'adoption de stratégies spécifiques.

Surtout, ces différences de politiques éditoriales ne recourent qu'en partie les écarts existant entre ces acteurs par l'ampleur de leur structure ou le nombre d'aspects de l'édition de musique enregistrée prises en charge : si les caractéristiques précédemment mises en avant influent sur ces stratégies des éditeurs, d'autres logiques jouent dans le sens d'une différenciation de ces politiques.

L'analyse du *Catalogue général classique* de *Diapason* pour les premières années de notre période nous fournit, à cet égard, des renseignements quant à la mise en place de ces politiques éditoriales relatives au disque compact par les compagnies discographiques agissant dans le domaine des musiques savantes. En portant un regard large sur l'édition sur format disque compact entre 1983 et 1985, on observe un premier mouvement de nette croissance de cette production et du nombre d'acteurs engagés dans ce processus : alors que seuls 11 éditeurs occupent le marché des musiques savantes au 1er octobre 1983, date de parution du *Catalogue général classique* annuel de *Diapason*, ce total passe à 26 firmes pour l'année 1984, puis 40 en 1985⁹⁸. Ce nombre d'acteurs engagés dans l'introduction du disque compact en augmentation s'accompagne d'une confiance accrue envers le support au niveau général, comme en témoigne par exemple l'évolution de la moyenne du nombre de titres disponibles par éditeur, qui connaît une hausse de 10,73 titres par éditeur au 1er octobre 1983 à 21,77 titres à la même date l'année suivante, puis 24,85 au 1er octobre 1985⁹⁹.

98 Annexe 3.

99 Annexe 4.

Pour autant, cette augmentation globale de la production de disques compacts suscite également l'émergence d'attitudes diverses vis-à-vis du support, ainsi que la mise en œuvre de politiques éditoriales variant d'un acteur à un autre.

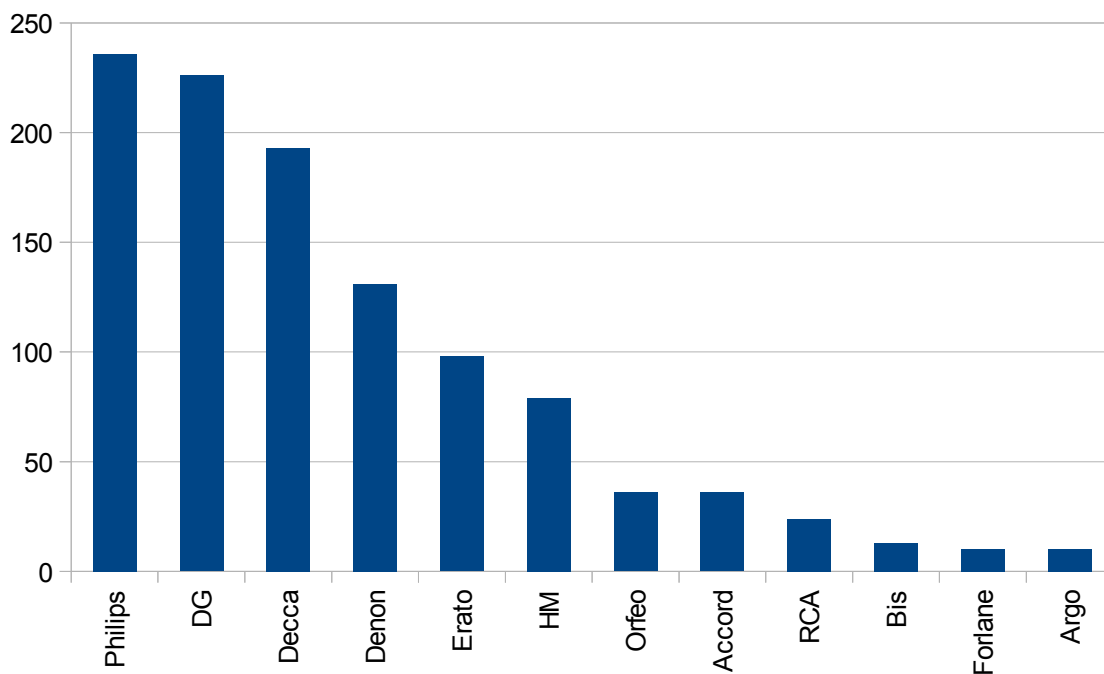


Figure 1 : Nombre de titres référencés dans le Catalogue général classique de Diapason par éditeur entre 1983 et 1985¹⁰⁰.

Derrière une augmentation générale de l'édition sur disques compacts entre 1983 et 1985, on observe donc des volumes de production très différents d'une firme à une autre : alors que Philips est l'éditeur de 236 titres, des acteurs tels que Forlane ou Argo ne sont présents sur le marché que par le biais de dix titres chacun. On assiste à une très nette domination de l'inventeur du disque compact, ainsi que de ses filiales Deutsche Grammophon et Decca, spécialisées dans les musiques savantes. L'implication du groupe Philips dans l'introduction du disque compact, ainsi que les capacités de production de la firme – Philips détient notamment l'une des uniques unités de production placées en activité dès le lancement du disque compact, à Hanovre¹⁰¹ – ne sont pas étrangères à ce positionnement.

¹⁰⁰Annexe 5. Nous avons abrégé le nom de certains éditeurs : DG correspond à Deutsche Grammophon, HM à Harmonia Mundi et RCA à Radio Corporation of America.

¹⁰¹Cherière (Georges), « Les compacts du mois », *Diapason*, n° 288, novembre 1983, p. 70.

L'exemple de la major E.M.I. apparaît révélateur de cette influence de la taille d'un éditeur sur ses capacités de production et sa faculté à s'imposer plus rapidement parmi les firmes publiant des disques compacts. Nous avons vu que cet acteur se démarque, dans un premier temps, par sa méfiance à l'égard du nouveau support, qui se traduit dans les faits par une absence de la firme sur le marché au cours de la première année ; par le biais de sa filiale française La voix de son maître, le groupe n'entame donc qu'en 1984 l'édition de titres sur le support. La rapide croissance de la part du groupe dans le volume de production total manifeste l'importance de la réorientation à l'œuvre : dès 1985, La voix de son maître figure à la quatrième place en termes de nombre de titres disponibles par éditeur, derrière les trois principales filiales du groupe Philips, mais devant la major C.B.S.¹⁰².

Les capacités de production accrues des différentes majors permettent donc un volume éditorial plus important. Pour autant, la taille d'une firme n'apparaît pas comme le critère exclusif de définition d'une politique éditoriale : adoptant une stratégie d'adoption du disque compact, d'autres firmes indépendantes de plus petite taille se démarquent également par une production comparable à celle des principaux groupes. Absente du marché en 1983, la filiale discographique de la firme Denon opte par exemple l'année suivante pour une politique de publication très intense qui la porte au deuxième rang de la production pour l'année 1984 – tout du moins à la date du 1er octobre –¹⁰³. Nous avons vu que la firme adopte, dans le domaine de la construction de lecteurs, une stratégie très volontariste, visant à apparaître au premier plan de la diffusion du support ; la publication de disques compacts semble constituer un nouveau pas en ce sens, permettant à la firme de confirmer cette image d'un groupe majeur dans le cadre de l'introduction du support.

On constate, de la même manière, une production importante chez des éditeurs indépendants tels qu'Erato ou Harmonia Mundi, par ailleurs directement impliqués, comme nous l'avons observé, dans la création de collections de disques compacts à prix moyen. Finalement, on voit que l'ampleur d'une compagnie discographique n'est pas l'unique facteur influant sur la production des éditeurs : ce volume de production est également susceptible de traduire une implication plus ou moins forte de ces derniers dans l'introduction du support, en manifestant notamment les démarches très actives de certains éditeurs en sa faveur.

102Annexe 6.

103*Ibid.*

Ce volume de production des éditeurs n'est, en outre, pas l'unique critère définitoire des politiques de publication sur disque compact : d'autres lignes de fracture permettent également de distinguer les différentes firmes dans leur position par rapport au support. Le mode de publication adopté par une firme constitue par exemple un témoin de l'engagement d'un éditeur dans la direction du disque compact.

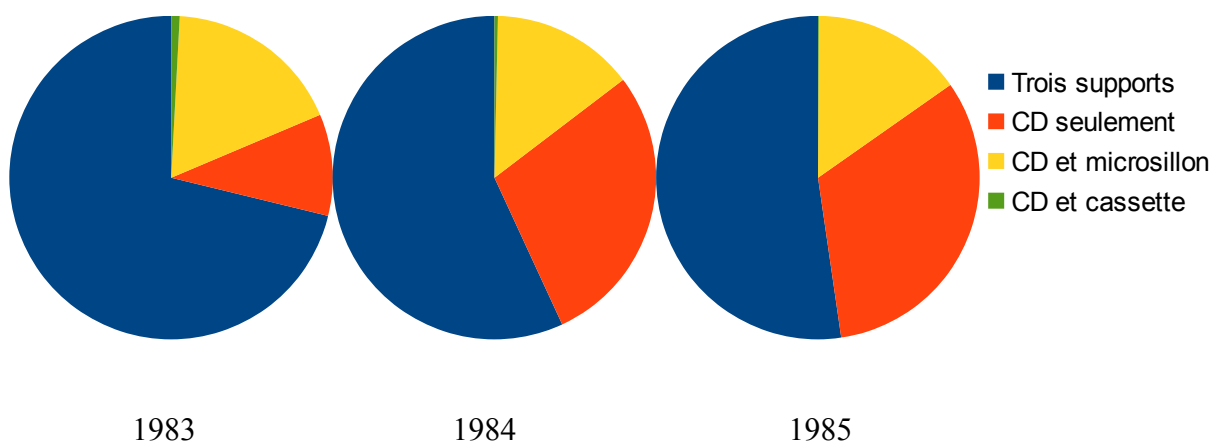


Figure 2 : Formes de publication dans le domaine des musiques savantes entre 1983 et 1985¹⁰⁴.

En agglomérant l'ensemble des compagnies discographiques s'adressant au domaine des musiques savantes, on constate une augmentation progressive de la part des enregistrements exclusivement disponibles sous la forme d'un disque compact, la majorité des enregistrements restant néanmoins disponibles simultanément sur les trois supports. Il convient de souligner que les proportions observées ne correspondent pas à une évaluation portant sur l'intégralité de la production des éditeurs de musiques savantes, mais uniquement sur leurs titres disponibles en disque compact, à l'exclusion, en particulier, des titres exclusivement publiés, à cette date, sur les formats disque microsillon et cassette. L'analyse de ces types de publications permet cependant de discerner de nouvelles stratégies adoptées par les éditeurs dans le sens d'une mise en avant du disque compact.

104Annexe 7.

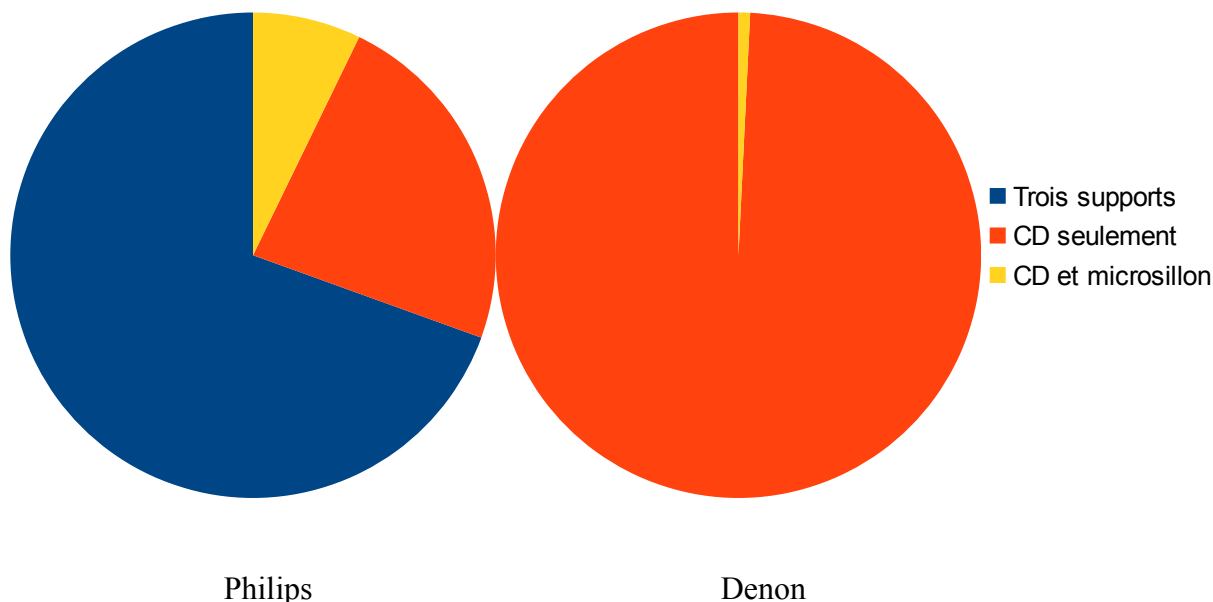


Figure 3a : Formes de publication choisies par Philips et Denon entre 1983 et 1985¹⁰⁵.

Contrairement à ce que l'on aurait pu anticiper, on n'observe pas de mise en avant particulière du support par Philips, en ce début de période, sous l'angle de publications exclusives sur disque compact – dans le but de conduire les consommateurs potentiels à adopter le support. On observe, à l'inverse, une politique ouvertement orientée vers le disque compact dans le cas de Denon : les disques compacts de la filiale discographique de la firme sont, au cours de cette période, uniquement publiés sur ce format, à la seule exception d'un enregistrement de *Lieder* de Franz Schubert interprétés par Hermann Prey et Philippe Bianconi, également disponible sur disque microsillon.

Cette politique est en outre reconduite par la suite par l'éditeur : la proportion des disques compacts dans la production de la firme est, en 1986, de 100 %¹⁰⁶. Il semble une nouvelle fois plausible d'entrevoir l'influence des capacités de production respectives de ces acteurs dans ces résultats : dans la mesure où Philips dispose d'un accès plus aisé au pressage des différents formats, il semble cohérent de constater une part plus grande d'enregistrements publiés sur les trois supports. Il paraît cependant également possible de lire un tel résultat sous l'angle des politiques éditoriales des acteurs : la proportion de titres exclusivement disponibles

¹⁰⁵Annexe 8.

¹⁰⁶*Diapason-Harmonie*, n° 326, avril 1987, p. 67.

sur disque compact au sein du répertoire de Denon apparaît comme un signe supplémentaire de la volonté de mise en avant du support dont fait preuve l'éditeur – et du positionnement stratégique qui l'accompagne, permettant à Denon de bénéficier de l'image d'un acteur associé au support.

Adoptant une politique similaire, d'autres compagnies discographiques mettent en avant cette dimension de manière explicite quelques années plus tard : en 1988, François Jouis, directeur de l'éditeur Harmonic Records, décrit par exemple le disque compact comme un format de « francs-tireurs »¹⁰⁷, le désignant comme seul support de publication des enregistrements du label.

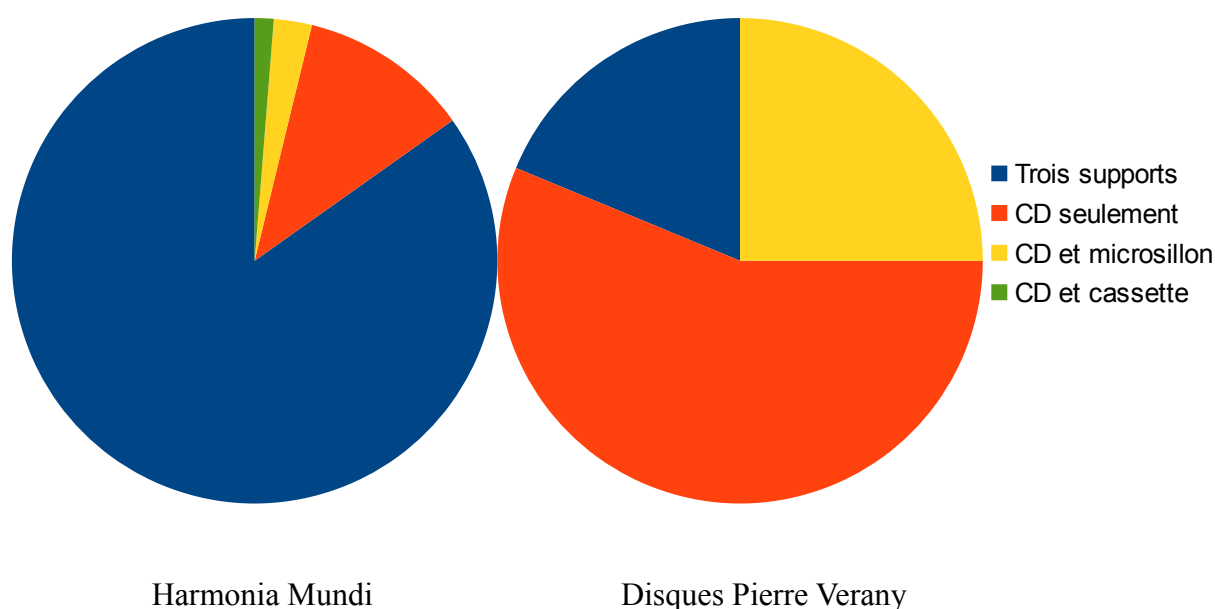


Figure 3b : Formes de publication choisies par Harmonia Mundi et Disques Pierre Verany entre 1983 et 1985¹⁰⁸.

De fait, ce type d'analyse permet de mettre en avant les politiques éditoriales de firmes dont l'action reste moins perceptible par la simple prise en compte d'un volume de production. La comparaison des choix éditoriaux des éditeurs indépendants français Harmonia Mundi et

¹⁰⁷Rey (Anne), « Stil et Harmonic Records au palmarès Charles-Cros : le temps des francs-tireurs », *Le Monde*, 15 mars 1988.

¹⁰⁸Annexe 8.

Disques Pierre Verany permet de mettre en lumière ces modes différents de promotion du nouveau support : alors que le catalogue d'Harmonia Mundi se distingue par la publication d'un grand nombre de titres sur disque compact, une très grande majorité de ces titres sont également disponibles sur les autres supports ; à l'inverse, si le répertoire des Disques Pierre Verany est plus limité quant à son ampleur, on observe la mise en place d'une politique conduisant à doter le disque compact de titres exclusifs. De fait, cette caractéristique du catalogue Pierre Verany semble à nouveau se placer en adéquation avec l'attitude de l'éditeur vis-à-vis du disque compact : la firme est par exemple impliquée dans le pressage des premiers disques compacts entièrement réalisés en France, en 1984¹⁰⁹.

On voit donc comment se dessinent progressivement les contours de politiques distinctes d'adoption du disque compact par les différents éditeurs : si elles constituent des acteurs majeurs de l'introduction du disque compact, ces firmes n'optent pas nécessairement pour un même mode de diffusion du support. De fait, ces politiques différentes traduisent dans de nombreux cas des attitudes spécifiques perceptibles de ces acteurs : ces politiques éditoriales constituent effectivement un élément essentiel au sein d'un ensemble plus large d'actions.

Le disque compact apparaît, par conséquent, également comme un moyen pour certains éditeurs de plus petite ampleur de se démarquer, en adoptant certaines logiques d'édition spécifiques. L'analyse des contenus édités par ces acteurs en offre une illustration. Dès les premières années de lancement du disque compact, on assiste à la mise en place d'un courant principal de l'édition, recentré autour de compositeurs célèbres : Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Sebastian Bach et Ludwig Van Beethoven dominant en particulier très largement le palmarès des compositeurs de musiques savantes disposant du plus grand nombre d'œuvres enregistrées et publiées sur disques compacts entre 1983 et 1985¹¹⁰.

109Cherière (Georges), *Diapason*, n° 300, décembre 1984, p. 4.

110Annexe 9.

De manière plus générale, on constate une surreprésentation des compositeurs issus des XVIII^e et XIX^e siècles¹¹¹ au sein de la production sur disque compact¹¹² : si le disque compact est perçu, en fin de période, comme un support revitalisant le champ des musiques savantes contemporaines¹¹³, ces dernières restent dans un premier temps largement exclues de la production du support. Parmi les 236 compositeurs dont au moins une œuvre est référencée, entre 1983 et 1985, dans les éditions successives du *Catalogue général classique* de *Diapason*, seuls 38 sont nés après 1900 ; parmi ces derniers, 30 ne sont édités qu'au biais d'un unique enregistrement¹¹⁴ : les compositeurs John Cage, Pierre Henry ou Pierre Boulez ne sont par exemple publiés que sur un disque compact chacun.

Certains éditeurs se démarquent, dans ce cadre, par des politiques d'édition dénotant avec ce flux de production agglomérant les catalogues des différents acteurs. Alors que l'on retrouve, chez une majorité d'éditeurs liés aux majors – Philips, Deutsche Grammophon, La Voix de son Maître, Columbia Broadcasting System, ... –, mais aussi chez des indépendants tels que Denon, une même domination large des XVIII^e et XIX^e siècles, d'autres éditeurs se distinguent par des répertoires plus spécifiques. L'éditeur Bis apparaît par exemple caractérisé, malgré un nombre de publications plus faible, par une orientation plus contemporaine, exclusivement portée sur les XIX^e et XX^e siècles, avec une nette prépondérance de ce dernier¹¹⁵.

On observe, à l'inverse, une exposition d'œuvres plus anciennes chez des firmes telles qu'Harmonia Mundi : si le catalogue de disques compacts de l'éditeur met principalement en avant le XVIII^e siècle, celui-ci est mêlé à des œuvres des XVI^e et XVII^e siècles, et non du XIX^e comme dans la majorité des cas. Ces éditeurs semblent par ce biais œuvrer en faveur de la construction d'une identité spécifique, les démarquant d'autres firmes aux catalogues plus classiques, en ce qu'ils correspondent davantage aux tendances générales de l'édition sur disque compact, à l'instar de celui de Denon par exemple.

111 Dans le but de produire une classification systématique des compositeurs, nous avons choisi de considérer comme le siècle d'un compositeur celui au cours duquel ce dernier a vécu plus de la moitié de sa vie.

112 Annexe 10.

113 Rey (Anne), « Le disque compact au secours de la musique contemporaine », *Le Monde*, 18 octobre 1990.

114 Annexe 11.

115 Annexe 12.

On voit donc comment se combinent ces différents axes composant les politiques éditoriales des compagnies discographiques : moyen privilégié d'introduction du disque compact, ces dernières permettent également aux éditeurs de bâtir ou de conforter une identité autour du support, en se plaçant à l'avant-garde de sa diffusion dans le cas de Denon ou en se distinguant du reste des firmes, par exemple dans le cas d'Harmonia Mundi. De manière plus large, on voit donc que si les éditeurs discographiques constituent un ensemble majeur d'acteurs de l'introduction du disque compact, il est difficile de les subsumer en une unique catégorie agissant de manière univoque. Les éditeurs sont au contraire caractérisés par leur grande diversité, par les relations susceptibles de les lier, mais aussi par des attitudes très variées à l'égard du nouveau support, conduisant à la mise en place de politiques spécifiques, auxquelles il convient de prêter attention. Placés au cœur de l'introduction en fournissant un contenu au disque compact, les éditeurs disposent, par le biais de leurs politiques éditoriales, d'une influence essentielle sur la diffusion du support.

Des artistes jouant un rôle moteur

Il est nécessaire, dans le cadre d'une étude portant sur le secteur de la musique enregistrée, de ne pas négliger la complexité des schémas organisant la création et la diffusion musicale : il serait notamment simpliste de résumer le secteur en une mise en relation d'artistes et d'éditeurs discographiques pris comme un tout. En particulier, il convient de garder à l'esprit l'organisation interne de ces firmes, mettant successivement en action des agents très différents. Mario d'Angelo rappelle, à cet égard, que l'industrie de la musique enregistrée se décompose en quatre fonctions essentielles mais distinctes : la production, l'édition, la fabrication et la distribution¹¹⁶. La mise en commun de ces différentes fonctions pose d'ailleurs un problème de dénomination : édition phonographique ou discographique, industrie du disque, de la musique enregistrée ou des programmes musicaux sont quelques uns des termes employés pour désigner les firmes exerçant une ou plusieurs de ces fonctions¹¹⁷.

116D'Angelo, Mario, *La renaissance du disque : les mutations d'une industrie culturelle*, Paris, La Documentation Française, 1990, p. 28.

117Ibid., p. 7.

Néanmoins, on constate dans le cadre de notre étude que ces firmes s'expriment dans la majorité des cas sous leur nom propre, par la voix de leur directeur général plutôt que par celle d'acteurs de l'une des fonctions spécifiques. L'exception principale à ce constat est celle des producteurs, dont certains, à l'image de Steve Albini, affichent une position clairement identifiable à l'égard du nouveau support – en l'occurrence défavorable¹¹⁸. Cependant, il convient de souligner que ces producteurs sont en réalité dans de nombreux cas indépendants, sans lien définitif avec un label, en particulier dans le domaine des musiques populaires¹¹⁹. Par ailleurs, les frontières entre création et production apparaissent parfois floues : outre ses fonctions de producteur, Steve Albini est par exemple membre de groupes de noise-rock tels que Shellac ou Big Black. De façon générale, on constate donc deux principaux pôles orientés vers le contenu musical jouant un rôle dans l'introduction du disque compact : celui de l'édition au sens large ou de l'industrie, composé de firmes gérant et publiant des enregistrements qui s'expriment en leur propre nom, et celui de la création artistique, composé d'artistes et de producteurs parfois liés à certains éditeurs, mais utilisant leur propre image afin de diffuser un propos.

Ces artistes disposent, de fait, d'une présence médiatique plus importante que celle d'autres maillons de la chaîne allant de la création d'une œuvre à sa diffusion sur support par le biais des canaux de distribution : l'artiste ou le groupe d'artistes est, de manière plus générale, le premier nom associé à un enregistrement, puisque « le public achètera [une œuvre] d'abord en fonction de son contenu musical »¹²⁰. Dans le cas des musiques populaires, un enregistrement sera rattaché à son interprète ; pour les musiques savantes, le compositeur, le soliste, les interprètes ou le chef sont autant de figures susceptibles d'être mises en avant : les critiques musicales de ces œuvres sont alors systématiquement présentées en relation avec ces noms. Les autres acteurs intervenant sur l'œuvre ne sont que rarement mentionnés nominalement ; si le nom de la firme éditant l'œuvre peut être évoqué, les différents maillons de celle-ci ne le sont que rarement : la rubrique critiques du magazine *Diapason* ne mentionne par exemple que très exceptionnellement le nom des ingénieurs du son d'un enregistrement, alors même qu'un encart technique figure sous chaque analyse discographique¹²¹. On comprend dès lors la place spécifique occupée par les artistes dans l'espace médiatique, les

118Milner, *op. cit.*, p. 196.

119D'Angelo, *op. cit.*, p. 29.

120*Ibid.*, p. 50.

121Voir par exemple *Diapason*, n° 298, octobre 1984, p. 47.

propos tenus par ces derniers disposant d'une diffusion plus large que ceux d'autres agents. En prenant position par rapport au disque compact, ces artistes contribuent donc de manière importante à son introduction.

Cette position médiatique n'est pas ignorée par les éditeurs dont dépendent certains de ces artistes : nous étudierons notamment dans un chapitre ultérieur les campagnes promotionnelles mises en place par Philips autour du groupe Dire Straits, édité par sa filiale Vertigo. Il est donc parfois difficile de discerner l'action du pôle éditeur ou du pôle artistique ; néanmoins, de par ses nombreuses déclarations auprès de différents titres de presse, Mark Knopfler, membre du groupe, utilise sa propre image médiatique afin de diffuser une opinion sur le support. Dans ses entretiens avec *Rock & Folk* ou *Compact*, l'artiste affirme notamment n'écouter que des disques compacts, jugeant que « la musique est meilleure » sur ce format¹²², vu comme appelé à remplacer le disque microsillon¹²³.

S'il se démarque par l'ampleur de son association avec le disque compact, le cas de Mark Knopfler n'est pas isolé. Appelés à se prononcer sur ce nouveau support, de nombreux artistes contribuent de fait à sa diffusion. Si certains, à l'image de Steve Albini ou de Neil Young¹²⁴, s'affirment réticents ou résolument opposés à ce nouveau support, d'autres musiciens adoptent une posture favorable à celui-ci. Il est dès lors possible de distinguer plusieurs niveaux d'implication, allant d'artistes tels que Serge Gainsbourg se contentant d'exprimer une opinion en affirmant ne plus « [concevoir] l'audition de la musique [sic], chez [soi], autrement »¹²⁵, à l'attitude plus active de Mark Knopfler, multipliant les entretiens et les campagnes.

Notons que ces artistes acteurs de l'introduction n'appartiennent pas exclusivement au domaine des musiques populaires : le domaine des musiques savantes se trouve en particulier marqué par l'action de certains chefs d'orchestre ayant cherché à favoriser le support. En 1985, Charles Dutoit, chef de l'Orchestre de Montréal, affirme par exemple que « le disque compact c'est le progrès et le progrès est irréversible » après avoir rendu tous ses enregistrements

122 *Rock & Folk*, n° 208, mai 1984, p. 88.

123 *Compact – La revue du disque laser*, n° 3, novembre 1985, p. 73.

124 Milner, *op. cit.*, pp. 193 et 195.

125 *Compact – La revue du disque laser*, n° 2, octobre 1985, p. 71.

disponibles sur ce format¹²⁶. Chef de l'Orchestre Philharmonique de Berlin tout au long de notre période, Herbert Von Karajan témoigne d'une attitude encore plus marquée : au-delà de propos très positifs au sujet du disque compact¹²⁷, le directeur du Berliner Philharmoniker participe dès 1981 à la présentation par Sony et Philips du prototype de disque compact lors du festival de Salzbourg en soutenant le projet¹²⁸.

On voit comment ces artistes, tout en témoignant de divers degrés d'implication dans l'introduction du disque compact, tiennent un rôle dans la diffusion du support en participant à la construction d'une image et en contribuant aux débats qu'ouvre ce nouveau format. Mus par la position importante des artistes dans l'espace médiatique environnant le secteur de la musique, ces propos ont une résonance particulière, constituant ces artistes en moteurs de l'introduction du disque compact.

1.4. La chaîne d'acteurs et son organisation

Une nécessité de prendre en considération l'intégralité des acteurs

Notre réflexion autour des acteurs de l'introduction du disque compact nous a jusqu'à présent menés à nous intéresser à son invention et à la fabrication d'appareils permettant de restituer de manière adéquate son contenu musical, ou de favoriser cette restitution ; nous avons également considéré les acteurs divers lui apportant cet enregistrement se trouvant au cœur de son utilisation. S'ils disposent d'une place majeure dans l'introduction du support, ces différents acteurs ne constituent pour autant qu'une partie de la chaîne portant le disque compact de sa fabrication à sa commercialisation : une fois un disque compact ou un lecteur spécifique distribué par son éditeur ou son constructeur, un ensemble de relais s'avère nécessaire à sa diffusion effective. Sans intervenir directement sur le produit distribué, ces différents agents sont en revanche indispensables en vue de le propager auprès d'un public visé.

126 *Compact – La revue du disque laser*, n° 1, septembre 1985, p. 15.

127 Rey (Anne), « Le disque compact a l'âge de raison », *Le Monde*, 11 octobre 1990.

128 Europe Stratégie Analyse Financière, *op. cit.*, p. 9.

L'exemple des polémiques autour de la faible extension géographique de l'arrivée du disque compact en France au cours de l'année 1984 en fournit une illustration : en septembre, Georges Chérière affirme dans *Diapason* être « [inondé] de courrier de discophiles de province qui ne trouvent rien, ou guère plus d'une cinquantaine de CD, à cent kilomètres de chez eux »¹²⁹, critiquant le faible dynamisme dans le domaine des disquaires situés en dehors de Paris. De fait, une lettre publiée quelques mois plus tôt par la revue, écrite par un lecteur habitant à Fontaine-les-Dijon, dénonce la diffusion « lamentable [...] en province où l'on trouve toujours la même dizaine de titres »¹³⁰. On voit par conséquent comment la diffusion du produit peut être limitée par l'absence de relais adéquats, alors même que le nombre de disques compacts édités est en augmentation. Il semble donc nécessaire de prendre en considération l'action de ces différentes structures indispensables à l'introduction du disque compact, en particulier dans la mesure où certaines d'entre elles se caractérisent par une très nette mise en avant du support.

À cet égard, les différents types de boutiques et surfaces organisant la vente des disques compacts et des appareils électroniques qui lui sont adaptés se révèlent d'une importance capitale dans le cadre de notre étude. Dans le cas des boutiques audiophiles, ce rôle est d'autant plus perceptible qu'un certain nombre d'entre elles, principalement localisées à Paris, tiennent, comme nous l'avons vu, des encarts publicitaires érigés en chroniques mensuelles au sein des colonnes de *La nouvelle revue du son*, ce qui leur offre une possibilité d'offrir un regard et un avis sur l'actualité du domaine, et donc, souvent, sur le disque compact. Pour certaines de ces boutiques, le disque compact fait dès lors office de positionnement stratégique : le centre Illel se présente par exemple comme « le spécialiste du compact disc pour l'audiophile »¹³¹, axant ses publicités tout au long de la période sur la mise en avant du support et la présentation des nouveaux modèles de lecteurs. Ce faisant, ce centre transforme de fait ses encarts publicitaires en vecteurs de transmission du disque compact, témoignant du rôle potentiel de ce type de structures.

En revanche, les différents types de points de vente de disques offrent un panorama plus contrasté, avec une présence plus discrète au sein de nos sources. Cet effacement est à

129Chérière (Georges), *Diapason*, n° 297, septembre 1984, p. 5.

130*Diapason*, n° 295, juin 1984, p. 110.

131Publicité Illel, par exemple dans *La nouvelle revue du son*, n° 81, octobre 1984, p. 103.

lire à la lumière des transformations du domaine au cours des années 1980. Le secteur traverse au cours de la période une véritable restructuration en France, passant notamment par la quasi-disparition des disquaires de petite taille : alors que ceux-ci étaient 3 500 en 1978, leur nombre est compris entre 200 et 350 à la fin de la décennie¹³². On comprend dès lors ce quasi-silence médiatique de la part de ces structures menacées, à l'exception de brefs éclats médiatiques, à la suite notamment de l'éditorial mentionné de Georges Cherière dans *Diapason*, vécu comme une « publicité mensongère »¹³³ par Claude Ridet, président du Syndicat des disquaires de France, auteur d'une lettre publiée deux mois plus tard dans la revue.

Face à ce recul des petits disquaires, des structures de plus grande envergure connaissent en revanche un franc succès sur le marché français : au-delà de disquaires organisés en chaînes afin de mieux résister à la crise du secteur, à l'instar des boutiques Nuggets¹³⁴, les magasins combinant la vente de produits culturels divers – disques, livres, vidéocassettes, ... – ainsi que d'appareils électroniques connaissent un fort essor. En 1988, la chaîne FNAC dispose par exemple déjà de six magasins dans la seule ville de Paris¹³⁵, alors qu'un premier établissement Virgin Megastore est implanté sur les Champs-Élysées, contrôlant dès la fin de cette première année 5 % du marché français¹³⁶. Face à la réserve apparente des petits disquaires, de telles structures se démarquent en se plaçant régulièrement au cœur de l'introduction du disque compact. La FNAC se caractérise en particulier par une attitude très active, fondée notamment sur des baisses de prix sur les disques compacts¹³⁷ ou la publication de catalogues recensant les productions disponibles sur ce format¹³⁸ ; la chaîne se trouve même jugée par certaines boutiques audiophiles comme responsable, en fin de période, d'une raréfaction artificielle de l'offre en disques microsillons visant à « pousser les mélomanes à s'équiper en lecteurs C.D. »¹³⁹.

132 *Rock & Folk*, n° 253, juin 1988, p. 11 et D'Angelo, Mario, *Avenir et devenir...*, p. 23.

133 *Diapason*, n° 299, novembre 1984, p. 18.

134 Europe Stratégie Analyse Financière, *op. cit.*, p. 57.

135 *Ibid.*, p. 147.

136 *Ibid.*, p. 144.

137 *Rock & Folk*, n° 222, septembre 1985, p. 7.

138 *Rock & Folk*, n° 224, novembre 1985, p. 74.

139 L'alternatif, *La nouvelle revue du son*, n° 114, janvier 1988, p. 109.

Notons, néanmoins, que si de telles structures tiennent une place importante dans l'introduction du disque compact, leur part dans la vente de musique enregistrée en France reste en réalité minoritaire : aux côtés de ces grandes structures spécialisées et des petits disquaires, les magasins de type grande surface connaissent une croissance nette dans les années 1980, représentant 50 % des ventes de disques et de musicassettes à la fin de la décennie¹⁴⁰. Associant la vente de biens culturels à celle de produits de consommation courante, ces magasins non-spécialisés se distinguent par une organisation particulière : le rayon dédié à la vente de phonogrammes y est fréquemment loué à un organisme, le COGEDEP (Compagnie générale européenne de distribution et d'édition phonographique et littéraire), chargé de le gérer, en choisissant en particulier les disques et musicassettes vendus. Il apparaît que les différents majors constituent les principaux actionnaires de cet organisme¹⁴¹ : à l'inverse de la chaîne FNAC, malgré un volume de ventes plus important, ces grandes surfaces n'ont finalement qu'une ligne passive vis-à-vis de ces questions, se contentant de répercuter les choix effectués par les majors à travers le COGEDEP, ce qui nous permet de comprendre la place médiatique relativement moins importante occupée par ces magasins.

Dans l'ensemble, on voit néanmoins l'importance de ces boutiques et magasins dans la diffusion des musiques enregistrées en général, et donc du disque compact. Ces différentes structures ne sont pour autant pas les seuls relais tenant une telle position : Mario D'Angelo note que « dans la rencontre entre la production et la consommation, ce sont moins les circuits de distribution que les media qui constituent des intermédiaires puissants »¹⁴². Nous avons déjà évoqué, à cet égard, le double statut des différents titres de presse, « vecteurs de promotion mais aussi consommateurs intermédiaires »¹⁴³. Les proportions de ces deux pôles sont variables : au sein de ces revues, certaines figures émergent dès lors en se rangeant fermement du côté du premier. Georges Cherière, rédacteur en chef de *Diapason*, aborde le thème du disque compact dans douze de ses éditoriaux publiés entre janvier 1983 et janvier 1985 ; de manière révélatrice, l'éditorial de la 300ème édition du magazine, datant de décembre 1984, se tourne d'après son auteur « vers l'avenir » au détriment d'un rappel de

140D'Angelo, Mario, *Avenir et devenir...*, p. 23.

141Mortaigne (Véronique), « La deuxième convention du disque : stratégie des grandes surfaces », *Le Monde*, 19 septembre 1989.

142D'Angelo, Mario, *La renaissance du disque...*, p. 85.

143Ibid..

l'histoire du magazine, Georges Cherière le consacrant exclusivement à ce support suscitant en lui « l'enthousiasme de [ses] vingt ans »¹⁴⁴.

Une telle opinion n'engage bien sûr que Georges Cherière lui-même : chroniqueur pour *Diapason*, Jean-Marie Piel s'affirme après le départ du fondateur du magazine nettement plus sceptique au sujet du support¹⁴⁵. Néanmoins, en ce qu'il se trouve amplifié par la diffusion offerte par son média, cet avis dispose d'une portée plus large, participant également à l'édifice d'images et de discours entourant le disque compact lors de sa diffusion.

Il serait possible de prolonger ce constat envers d'autres agents favorisant l'introduction du disque compact : mentionnons à titre d'exemple une firme telle que Lift, spécialisée dans le mobilier adapté aux disques, qui propose tout au long de la décennie des publicités à destination des disquaires portant sur des étalages aux dimensions spécifiquement étudiées pour le disque compact afin de faciliter leur vente¹⁴⁶. Les usines de pressage ou les salons au sein desquels s'organise, tout au long de la décennie, la promotion du disque compact, du MIDEM au CD 88, sont d'autres exemples d'acteurs qu'il convient de considérer. De manière plus large, on observe donc la mise en place d'un réseau d'acteurs au sein de catégories très diverses, retraçant en filigrane le paysage de la musique enregistrée au cours de la période étudiée, agissant selon des logiques propres et variées, mais se combinant afin d'introduire un nouveau support, le disque compact, et de contribuer à sa diffusion sur le marché français.

Un réseau à l'organisation mouvante

L'étude de ces acteurs nous permet également de comprendre leur organisation, tant interne, dans le cas des éditeurs discographiques, que relationnelle, c'est-à-dire liant plusieurs acteurs. On a vu, en particulier, comment une firme telle que Philips s'avère capable d'étendre au cours de la période son action sur de nombreux domaines, allant de la fabrication de lecteurs à l'édition de disques compacts, mais aussi leur distribution, le groupe Polygram étant

144Cherière (Georges), *Diapason*, n° 300, décembre 1984, p. 4.

145Piel (Jean-Marie), *Diapason-Harmonie*, n° 331, octobre 1987, p. 89.

146Publicité Lift, par exemple dans *Diapason-Harmonie*, n° 323, janvier 1987, p. 5.

l'actionnaire principal du COGEDEP¹⁴⁷. Ce faisant, Philips institue des relations avec d'autres acteurs, variant en fonction du champ d'application. En tant qu'inventeur du disque compact, le groupe se trouve par exemple en mesure de traiter sous un jour favorable avec l'ensemble des autres éditeurs discographiques, fixant les conditions d'utilisation de son brevet : afin de faciliter la diffusion du support, l'accès au brevet est libre et ouvert, moyennant un forfait de 5 000 dollars et un montant de 30 cents par disque pressé en 1984¹⁴⁸. Sur d'autres plans, par exemple celui de la distribution, Philips est à l'inverse contraint de souscrire aux conditions d'autres acteurs : ne disposant pas de magasins de type Virgin Megastore, le groupe est en particulier poussé à se soumettre au contrôle de ce dernier¹⁴⁹, sur lequel il n'a pas d'influence analogue à celle offerte par le COGEDEP sur les ventes en grandes surfaces. Dans la mesure où le groupe Virgin est également présent sur ces deux tableaux – édition et vente –, on voit comment s'établissent des relations spécifiques entre les différents membres de ce réseau d'acteurs, en fonction des caractéristiques des firmes et de leur position sur certains marchés ou dans certains domaines.

Bien sûr, l'organisation du secteur de la musique enregistrée en réseau d'agents interconnectés, permettant l'acheminement d'une œuvre de son enregistrement à son pressage sur un support, puis à sa distribution dans un circuit de vente, est antérieure au lancement du disque compact. Ce nouveau support induit cependant de grandes transformations au sein de ce schéma, modifiant les conditions selon lesquelles s'exercent les tractations entre acteurs.

L'introduction du disque compact conduit par exemple à une renégociation de certains accords économiques structurant l'organisation des différents acteurs du secteur de la musique enregistrée. En 1986, un conflit entre l'éditeur Arista et le groupe Alan Parsons Project révèle notamment que « comme de nombreux autres artistes », les membres du groupe ont accepté un taux de « royalties » – forme de redevance payée de façon régulière par l'éditeur à l'artiste en rétribution du droit d'exploitation de ses enregistrements – réduit sur les ventes de disques compacts lors du démarrage du support « afin de contribuer au lancement de ce nouveau médium »¹⁵⁰. On voit donc comment le disque compact contribue à modifier les relations économiques entre les différents acteurs du domaine.

147Mortaigne (Véronique), *art. cit.*

148D'Angelo (Mario), *La renaissance du disque...*, p. 16.

149Europe Stratégie Analyse Financière, *op. cit.*, pp. 101-102.

150*Rock & Folk*, n° 229, avril 1986, p. 18.

De manière plus significative, ce nouveau support entraîne également des transformations plus radicales, bouleversant de façon large l'organisation du secteur. L'exemple des relations entre les éditeurs discographiques et les différentes structures vendant des disques est à cet égard éclairant. À l'inverse du disque microsillon, la matière du disque compact n'est pas récupérable. En cas de pressage défectueux par exemple, la matière utilisée pour la fabrication d'un disque microsillon peut être réutilisée pour produire un autre microsillon ; le disque compact étant recouvert d'aluminium et de laque, il est en revanche impossible de réutiliser sa matière une fois l'enregistrement pressé¹⁵¹.

Cette différence technique a des effets concrets sur l'organisation du secteur. Jusqu'au lancement du disque compact, les relations entre éditeurs et disquaires se fondent notamment sur le principe de l'envoi d'office et du droit de retour : un contrat lie ces deux parties, permettant aux éditeurs d'envoyer directement leurs phonogrammes aux points de vente, sans demande préalable de la part de ces derniers. Par la suite, ces disquaires peuvent librement retourner les exemplaires invendus auprès des éditeurs. Mis en place « de tout temps »¹⁵² d'après Georges Chérière, ce système est interrompu par l'introduction du disque compact, les éditeurs se fondant précisément sur cette absence de récupération de la matière afin d'y mettre un terme : alors que les disques microsillons invendus pouvaient être réutilisés pour presser d'autres disques, les disques compacts retournés ne peuvent être transformés. Intervenant « subitement », cette modification a des effets immédiats, puisqu'elle est avancée comme l'une des explications du faible dynamisme perçu quant au disque compact de la part de petites structures, notamment situées en province, responsable d'après Georges Chérière du déclin, voire de la disparition, de ces disquaires¹⁵³.

On voit dans quelle mesure l'introduction du disque compact a des effets sur les relations entre les différents acteurs, bouleversant de manière concrète l'organisation du secteur de la musique enregistrée en France. Si la prise en compte de ces acteurs apparaît indispensable en vue de comprendre l'introduction du support, il apparaît donc que le disque compact induit en retour des évolutions dans les liens établis entre ces acteurs et sur les conditions de leur mise en relation. Une fois cette organisation considérée et établie, il paraît

151Chérière (Georges), *Diapason*, n° 283, mai 1983, p. 5.

152Chérière (Georges), *Diapason*, n° 297, septembre 1984, p. 5.

153*Ibid.*

possible d'étudier le disque compact en prenant en considération les différentes logiques à l'œuvre dans le cadre de sa diffusion.

2. Le secteur de la musique entre crise et transformations

Au cours de notre premier chapitre, nous avons cherché à dessiner le paysage de la musique enregistrée en France, en retraçant l'organisation établie par les différents acteurs du secteur directement impliqués dans l'introduction du disque compact. Nous avons, en particulier, pu mentionner les modifications intervenues dans ce secteur du fait de la mise en circulation de ce nouveau support, à l'origine de bouleversements dans ses modes traditionnels d'organisation.

Le disque compact n'est pour autant pas la seule cause de la phase de renouvellement que traverse le monde de la musique enregistrée ; de fait, le lien entre l'introduction du support et ces mutations du domaine n'est d'ailleurs pas univoque. Le disque compact a certes des effets portant à modifier des structures établies. Cependant, les différents acteurs du monde de la musique enregistrée traversent au cours de la période une phase de transformations plus larges qui influent également sur l'introduction du support. Dans une optique de compréhension de cette période d'introduction du disque compact en France, il paraît dès lors pertinent et nécessaire de prendre en considération ce cadre, au sein duquel s'inscrit la diffusion du format, et qui influe simultanément sur sa diffusion et sa réception.

2.1. Une situation de crise

Une crise du disque

Le domaine de la musique enregistrée est durement touché, au moment de l'introduction du disque compact, par une crise entamée à la fin des années 1970. Ce contexte de crise se traduit principalement, d'un point de vue économique, par une importante baisse des ventes de phonogrammes. Succédant à une phase de forte croissance du domaine

démarrée au cours des années 1960¹, ce retournement de conjoncture intervient, à l'échelle mondiale, au cours de la deuxième moitié des années 1970, avec des variations nationales quant à l'année exacte de ce basculement. En France, le renversement de situation a lieu en 1979 : si des signes avant-coureurs sont perceptibles dans l'évolution des ventes dès l'année 1976, théâtre d'une première diminution de la consommation de disques 45 tours, ce format retrouve ensuite une courbe ascendante pendant deux ans, suivant le modèle des disques 33 tours et des musicassettes.

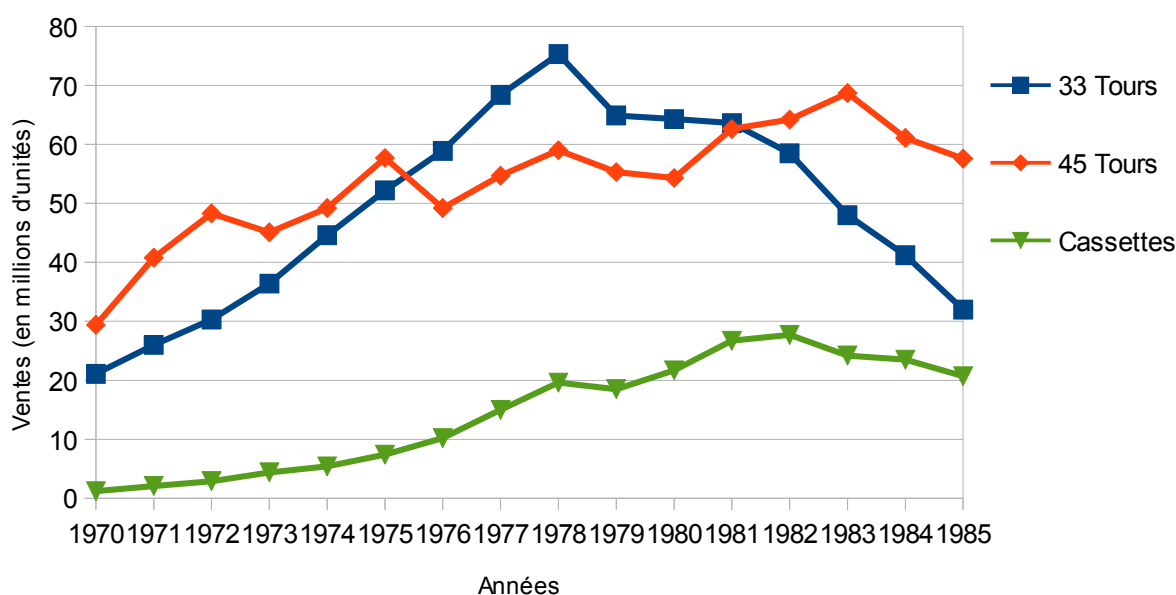


Figure 4 : Évolution des ventes de disques microsillons et de musicassettes en France par année, de 1970 à 1985².

L'année 1978 est en revanche la dernière année d'une longue série : l'année suivante, le secteur observe une baisse des ventes de tous les formats disponibles, y compris la

-
- 1 Le Diberder, Alain, et Pflieger, Sylvie (directeurs), *Crise et mutation du domaine musical*, étude du Bureau d'information et de prévisions économiques, à la demande du Département des Études et de la Prospective, Direction de l'Administration générale et de l'Environnement Culturel, au ministère de la Culture et de la Communication ; Paris, La Documentation française, 1986, p. 20.
 - 2 D'après le Syndicat National de l'Édition Phonographique, cité par Europe Stratégie Analyse Financière, *L'industrie mondiale du disque : la génération du compact*, étude réalisée par Maryse Arizzi et Alain Thaly, Paris, Eurostaf, 1990, p. 208.

musicassette. Si cette dernière retrouve une situation plus stable à partir de l'année précédente, avec une légère augmentation suivie d'une nouvelle régression de même ampleur, la situation est plus marquée pour les deux types de disques microsillon. Dans le cas du disque 45 tours, usuellement utilisé pour les enregistrements de type *single* – ne contenant qu'un morceau phare, souvent accompagné d'un ou plusieurs autres titres sur la deuxième face du disque –, ce reflux se poursuit jusque 1980, avant une nouvelle augmentation de courte durée, précédant une nouvelle baisse drastique. Le disque 33 tours, caractéristique des enregistrements de type *album* – contenant plus de morceaux différents sur une durée plus longue –, connaît l'évolution la plus nette. Après une brève phase de maintien, le format entame en 1981 une chute brutale : le nombre d'unités vendues passe de 64,9 millions en 1980 à 32,0 millions d'exemplaires en 1985, équivalant à une diminution de moitié des ventes en l'espace de cinq années. Dès 1983, le disque 33 tours tombe sous le niveau affiché en 1975, quatre années avant le début de la crise du disque. En outre, certaines spécificités du marché français conduisent à alourdir ce constat général : malgré sa stabilisation rapide, la musicassette ne rencontre en France qu'un succès restreint en comparaison de sa situation dans d'autres pays européens. En 1983, les ventes de musicassettes sont à titre d'exemple deux fois plus élevées en République Fédérale d'Allemagne qu'en France³. Dans l'ensemble, ces différentes tendances économiques tracent le tableau d'un marché du disque placé, à l'orée des années 1980, dans une situation qualifiée par Claude Fléouter dans *Le Monde* de « crise profonde »⁴ accompagnée d'un « climat morose »⁵.

Une crise aux répercussions sensibles dans l'ensemble du secteur

Nous avons évoqué, au cours de notre premier chapitre, l'interconnexion dont témoignent les différents acteurs du secteur de la musique enregistrée. On comprend, de ce fait, que cette crise, loin de se limiter au seul champ des ventes de phonogrammes, s'étend auprès de l'ensemble de ces agents. La crise du disque se répercute notamment sur les autres maillons de la chaîne de restitution sonore, qui connaissent une évolution parallèle. À la fin de l'année 1983, un article paru dans *Le Monde* évoque par exemple « une industrie de la hifi [...], dans son ensemble, en plein marasme », citant le chiffre de « 15 à 20 % de ventes en

3 Le Diberder et Pflieger, *op. cit.*, pp. 71 et 72.

4 Fléouter (Claude), « L'avenir incertain du disque », *Le Monde*, 26 janvier 1983.

5 Fléouter (Claude), « En attendant le compact », *Le Monde*, 20 janvier 1983.

moins »⁶. Cette « stagnation quasi générale »⁷ des ventes de phonogrammes a également des répercussions sur le pan de l'industrie destiné à leur production matérielle. Face à une demande en baisse, l'offre tend à connaître une évolution semblable : dès 1981, la firme C.B.S. ferme l'une de ses usines de pressage de phonogrammes, située aux États-Unis.

À l'autre extrémité de la chaîne, les différents types de structures assurant la vente de ces produits sont, de la même manière, touchés par cette crise. En mars 1985, la boutique de matériel audiophile Présence Audio Conseil signale par exemple par le biais de son encart publicitaire L'alternatif!, publié dans *La nouvelle revue du son*, les « récentes défections de certains confrères », évoquant une « profession en danger »⁸. De fait, le mensuel permet de constater certaines de ces disparitions : quelques mois plus tard, la boutique Musique Vivante fait notamment paraître une offre publicitaire fondée sur des « prix spéciaux liquidation pour cause de fermeture définitive »⁹. Dans le cas d'autres enseignes, d'autres indices permettent de formuler l'hypothèse d'une clôture : la boutique Audio Concepts, à l'origine d'un encart publicitaire mensuel dans la revue, cesse définitivement de le faire paraître à partir d'avril 1985. En outre, la dernière mention de la boutique dans d'autres sections du magazine figure dans son édition de mars 1985¹⁰ ; Audio Concepts disparaît également complètement de la rubrique « Shopping de l'audiophile », recensant les produits disponibles d'occasion dans les différentes boutiques de matériel audiophile, alors que son stock y est mensuellement décrit dans tous les numéros antérieurs. Sans disposer de preuve formelle, il semble donc possible d'émettre une conjecture quant à la fermeture d'Audio Concepts. S'il semble difficile d'établir expressément le rôle précis de cette crise dans les deux exemples de Musique Vivante et d'Audio Concepts, on voit que ceux-ci prennent place dans un contexte de difficultés du secteur.

Nous avons, de même, évoqué le déclin des disquaires, qui deviennent au cours de la décennie une « espèce en voie de disparition »¹¹. Des explications semblables sont avancées face à ce recul des structures de petite taille assurant la vente de phonogrammes et de matériel

6 « Les disques compacts se sont moins bien vendus que prévu », *Le Monde*, 8 décembre 1983.

7 Fléouter (Claude), « En attendant le compact », *Le Monde*, 20 janvier 1983.

8 L'alternatif!, *La nouvelle revue du son*, n° 88, mars 1985, p. 76.

9 Musique Vivante, *La nouvelle revue du son*, n° 93, décembre 1985, p. 112.

10 *La nouvelle revue du son*, n° 88, mars 1985, p. 104.

11 Le Diberder et Pflieger, *op. cit.*, p. 82.

de restitution sonore. Nous avons vu, en particulier, le rôle joué par la concurrence accrue de groupes tels que la chaîne FNAC dans la disparition de disquaires de plus petite taille ; ces mêmes firmes se trouvent également désignées par des boutiques de matériel audiophile comme responsables des risques encourus par le secteur¹². Dans les deux cas, les stratégies différentes découlant de l'extension de ces deux types de structures sont placées au cœur des explications : plus spécialisées, les petites boutiques sont tenues de présenter un large choix de produits aux ventes peu conséquentes, sans bénéficier donc des économies d'échelle liés aux grands volumes, dont profitent les groupes de plus grande taille¹³. Ces derniers, se concentrant sur des produits populaires, aux ventes moins incertaines, peuvent dès lors proposer ceux-ci à des prix inférieurs à ceux affichés par les structures spécialisées : la boutique Cohérences pointe du doigt, dans une analyse de la crise, le rôle joué par les « "bradeurs" habituels de matériel Hi-Fi »¹⁴.

De multiples facteurs explicatifs

Cet exemple nous enjoint à prendre en considération les différents facteurs entrant en jeu dans la crise traversée par le secteur de la musique enregistrée : la crise des ventes de disques n'est pas la seule explication aux difficultés d'acteurs spécifiques de ce domaine, même si elle en est une composante non-négligeable. Par ailleurs, il convient de noter que les effets ne sont pas systématiquement univoques. Le cas des disquaires est à cet égard éclairant : si la crise du disque est en partie responsable du déclin de ce type de structures, ce recul est, en retour, un facteur d'aggravation de la chute des ventes. Mario D'Angelo évoque, à cet égard, une « raréfaction des points de vente due à la quasi-disparition des disquaires »¹⁵ qui poserait des limites aux possibilités d'achat de phonogrammes de la part du consommateur : alors que cet achat « se fait souvent par impulsion », le déclin de ces boutiques empêche ce consommateur de « répondre à son besoin », freinant de fait les ventes en matière de musique enregistrée. On comprend, dès lors, que cette situation soit considérée comme l'« un des éléments explicatifs de la crise des années 80 [*sic*] dans l'industrie musicale

12 Cohérences, *La nouvelle revue du son*, n° 92, novembre 1985, p. 65.

13 Europe Stratégie Analyse Financière, *op. cit.*, pp. 101-102.

14 Cohérences, *La nouvelle revue du son*, n° 92, novembre 1985, p. 65.

15 D'Angelo, Mario, *La renaissance du disque : les mutations d'une industrie culturelle*, Paris, La Documentation Française, 1990, p. 85.

française »¹⁶.

Néanmoins, cette progressive disparition des petits disquaires n'est pas le seul facteur d'explication de la crise traversée par le secteur de la musique enregistrée en France au tournant de la décennie. Dans la mesure où les causes avancées par les différents acteurs ont un rôle, comme nous le verrons, sur les attentes suscitées par le disque compact, il nous semble intéressant de les mentionner.

Ces différentes explications, mises en avant, mais aussi discutées, par les éditeurs, la presse ou par des analystes de la situation économique, sont de divers ordres. Cette crise de l'édition phonographique se trouve par exemple replacée dans le cadre plus large de l'économie des pays occidentaux, dans une situation défavorable à la suite du second choc pétrolier de 1979. Le journal *Rock & Folk* résume, de manière laconique, ses effets dans son édition de mars 1983 : « les gens ont moins d'argent »¹⁷, et achètent donc moins de disques. Dans le même article, la revue postule également un « manque de créativité », pointé comme autre responsable de cette baisse des ventes : « beaucoup de disques, bien enregistrés, mais qui se ressemblent et sont sans aucun intérêt ».

Cette idée est partagée par d'autres acteurs dans le champ de la presse. Claude Fléouter évoque par exemple dans un article pour *Le Monde* une « crise de la création » : « sous l'action d'un nombre limité d'arrangeurs, les musiques s'uniformisent, se banalisent »¹⁸. Ces deux arguments sont en revanche nuancés, sinon contredits, par les analyses économiques effectuées dans le secteur : le rapport de l'étude réalisée par le Bureau d'Informations et de Prévisions Économiques sur *L'économie du secteur musical* rappelle que cette supposée baisse de la qualité de l'offre musicale est, dans les faits, « difficile à établir »¹⁹ ; en outre, Mario d'Angelo montre que la stagnation du pouvoir d'achat liée à cette crise économique

16 Europe Stratégie Analyse Financière, *op. cit.*, p. 52.

17 *Rock & Folk*, n° 194, mars 1983, p. 10.

18 Fléouter (Claude), « L'avenir incertain du disque », *Le Monde*, 26 janvier 1983.

19 *L'économie du domaine musical*, étude effectuée par le Bureau d'Informations et de Prévisions Économiques à la demande et avec le concours du Service des Études et Recherches du Ministère de la Culture et du Service de l'Énergie et des Activités Tertiaires du Commissariat Général du Plan (France) ; Paris, La Documentation française, 1985, p. 322.

générale n'est pas suffisante pour expliquer la chute des ventes²⁰.

Les acteurs directement liés à l'industrie du disque avancent d'autres arguments, portant davantage sur le système technique lui-même. Les possibilités accrues de copie privée et de piratage offertes par le format cassette sont notamment mises en avant comme autre facteur explicatif²¹ : alors que l'achat d'un disque est, avant l'apparition de ce support, le seul biais permettant de disposer d'un exemplaire personnel pouvant être écouté à loisir, la cassette rend possible la réalisation gratuite de copies à partir d'un exemplaire unique. La « concurrence des nouveaux moyens de diffusion audiovisuels »²² est également désignée comme responsable : offrant une qualité de restitution plus élevée que celle des modèles plus anciens, les nouvelles chaînes de télévision et de radio « [sollicitent] le budget des consommateurs »²³, au détriment de l'achat de disques.

Tout en reconnaissant que « ces facteurs ont eu un impact probablement globalement négatif sur les ventes de disques et de cassettes »²⁴, les analystes de la situation économique mettent en lumière d'autres facteurs explicatifs. La notion d'effet-patrimoine est, en particulier, mise en avant. Cette idée repose sur le fait que le phonogramme n'est pas un produit à usage unique : une fois acheté, celui-ci peut être écouté de manière répétée, sans qu'un nouvel achat du même enregistrement soit nécessaire. En achetant des phonogrammes, les agents constituent dès lors un stock ; alors que le stock des ménages français était presque nul au début des années 1960, son niveau augmente, jusqu'à atteindre un niveau susceptible d'entraîner un « effet dépressif sur les ventes, en particulier des fonds de catalogue »²⁵.

Un bouleversement des valeurs associées au phonogramme

On voit comment sont avancés, face à la crise que traverse le secteur de la musique enregistrée, des arguments variés prenant en considération différentes dimensions. Ces

20 D'Angelo, *op. cit.*, p. 17.

21 Le Diberder et Pflieger, *op. cit.*, pp. 27 à 29.

22 *Ibid.*.

23 D'Angelo, *op. cit.*, p. 17.

24 Le Diberder et Pflieger, *op. cit.*, pp. 27 à 29.

25 *Ibid.*, p. 30.

facteurs explicatifs multiples se conjuguent en agissant de manière négative sur les ventes de phonogrammes à l'échelle mondiale. Derrière la crise économique, le disque se trouve cependant affecté par un bouleversement plus large des valeurs qui lui sont associées.

Dans les années 1960 et dans la première moitié des années 1970, la forte croissance des ventes de disques s'effectue en parallèle d'une explosion des musiques populaires²⁶. La pop et le rock'n'roll connaissent, en particulier, une popularité croissante, et se trouvent intégrés au sein d'une « culture jeune »²⁷. Instruments favorisant la diffusion de ces musiques, les phonogrammes sont associés à cette culture, au même titre que d'autres objets : Alain Le Diberder et Sylvie Pflieger affirment par exemple qu'« acheter un disque en 1970 était comparable à l'achat d'un jean »²⁸. Si ces propos comportent, de l'aveu même de leurs auteurs, une part de caricature, ils soulèvent néanmoins un élément d'importance majeure : au sein de cette culture jeune axée autour des musiques populaires, l'achat de phonogramme est paré d'une valeur symbolique forte, liée à des notions d'appartenance et d'identification à une culture spécifique.

La situation est en revanche très différente à l'orée des années 1980. Resté associé à cette culture des années 1960, le disque « fait appel à un mode de consommation de la musique enregistrée devenu minoritaire »²⁹. Ce médium fait en particulier face, au cours des années 1970, à l'émergence de nouveaux concurrents complétant le panorama de l'écoute de musique enregistrée. La question des valeurs rejoint à cet égard les arguments économiques précédemment mentionnés : la commercialisation de la cassette vierge est en particulier un canal essentiel de renouvellement profond de la diffusion de musique enregistrée. Au-delà de l'accès plus aisé à la copie privée, la cassette offre notamment de nouvelles possibilités de sélection au sein même des œuvres. En 1987, Robert Smith, membre du groupe pop The Cure, déclare par exemple dans une interview avec *Rock & Folk* au sujet du dernier album du groupe Public Image Limited :

26 Fléouter (Claude), *art. cit.*.

27 Tamagne (Florence), « "C'mon everybody", Rock'n'roll et identités juvéniles en France (1956-1966) », in *Jeunesse oblige. Histoire des jeunes en France (XIXe-XXIe siècle)*, sous la direction de Ludivine Bantigny et Ivan Jablonka, Paris, Le nœud gordien, Presses Universitaires de France, pp. 199 à 212.

28 Le Diberder et Pflieger, *op. cit.*, p. 30.

29 D'Angelo, *op. cit.*, p. 7.

« Je l'ai écouté deux fois et j'ai mis les trois chansons que j'aimais sur cassette. »³⁰

Alors qu'un album en format 33 tours ne peut voir sa composition modifiée une fois l'enregistrement pressé sur le disque, la cassette ouvre donc à des pratiques nouvelles, consistant à sélectionner un ensemble d'extraits musicaux pour les enregistrer sur une cassette vierge faisant office de nouvelle compilation. Cette pratique peut aller jusqu'à la réalisation d'œuvres nouvelles à partir de ces enregistrements retranscrits sur cassette : le rôle des *mixtapes* compilant divers extraits dans le développement de la musique rap aux États-Unis, mais aussi en France, a en particulier été souligné par Karim Hammou³¹. Il convient également d'observer que les disques ne sont pas les seules sources sonores susceptibles d'être copiées sur cassette : les programmes diffusés par la radio peuvent également l'être, constituant la cassette en médium d'écoute musicale offrant un accès plus facile à une diversité musicale plus large³².

Le lancement du Walkman par Sony, en 1979, est une nouvelle étape dans cette émergence de nouvelles pratiques autour de la cassette : ce lecteur de petite taille, qu'il est possible d'utiliser de manière mobile, contribue par exemple à transformer les notions de lieu et de contexte d'écoute³³. Du fait de sa taille plus imposante, le disque microsillon reste étranger à ces nouvelles pratiques, contraignant à une écoute sur un poste fixe.

On voit comment l'émergence de ces nouvelles pratiques autour de la cassette vierge et de ses possibilités conduisent à un bouleversement de la perception des disques microsillons – et, dans une moindre mesure, des cassettes pré-enregistrées –, appelant à une rénovation de l'industrie du disque : les « professionnels du disque ou du spectacle » sont voués à « apprendre ce que les fabricants de voitures, de pantalons ou de résidences individuelles ont appris, à savoir qu'on ne vendait plus aux Français des années quatre-vingt de la même façon qu'à leurs parents »³⁴.

30 *Rock & Folk*, n° 246, novembre 1987, p. 60.

31 Hammou (Karim), *Une histoire du rap en France*, Paris, La Découverte, 2012, p. 147.

32 *Ibid.*, p. 45.

33 Johns, Adrian, *Piracy, The Intellectual Property Wars from Gutenberg to Gates*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 2009, pp. 445-446.

34 Le Diberder et Pflieger, *op. cit.*, p. 42.

On voit, à travers cette citation d'Alain Le Diberder et de Sylvie Pflieger, comment cette association des phonogrammes à la culture pop des années 1960 n'est pas simplement le fait de ses acheteurs, mais aussi celui des éditeurs phonographiques eux-mêmes. Face à cette apparition de nouvelles pratiques parfois liées à des formes musicales plus récentes – dans le cas du courant rap notamment –, le disque microsillon perd une part de la valeur symbolique dont il était doté au cours des années 1960. Cette réduction de la charge distinctive du phonogramme va de pair avec une certaine banalisation dont il est l'objet. Nous avons évoqué, en particulier, la part croissante occupée par les grandes surfaces dans la vente de phonogrammes et le déclin parallèle des disquaires spécialisés. Le disque, de ce fait, ne dispose plus d'un mode de distribution propre, insistant sur sa valeur culturelle : il devient, à l'inverse, un produit de consommation courante³⁵ perdant de son caractère spécifique. À la fin de notre période, cette association entre présence en grandes surfaces, banalisation de l'objet et diminution des ventes est par exemple très clairement mise en avant au sein d'un témoignage publié dans le journal *Le Monde*. Citant un « mélomane éclairé », « connaisseur incollable », l'article retranscrit des propos éclairants :

« Cela me choque [...] que l'on puisse acheter des disques dans des caddies de supermarché. Cela heurte ma conviction que la musique doit être une fête, pas un produit banalisé de simple consommation. Ma réaction a été très nette : j'ai recommencé à aller au concert, à y consacrer un gros budget. Et quand je suis chez moi, j'écoute moins de musique. »³⁶

Si cet article traite avant toute chose du disque compact, dans une situation distincte de la crise du tournant des années 1980, un tel témoignage nous paraît mettre en lumière les mécanismes que nous avons décrits : face à un mode de distribution non-spécifique, ne faisant plus du disque un objet reconnu dans sa dimension culturelle, celui-ci perd de sa valeur pour devenir ce « produit banalisé de simple consommation ». Son achat, dans ce cadre, présente un prestige moindre, voyant son caractère de symbole diminuer.

On voit donc comment ces diverses évolutions du paysage de la musique enregistrée en France, aussi bien techniques qu'économiques et culturelles, tendent, en se combinant, à doubler la crise économique du secteur d'un bouleversement des perceptions associées au

35 *Ibid.*, p. 82.

36 Rey (Anne), « Le disque compact à l'âge de raison », *Le Monde*, 11 octobre 1990.

disque microsillon, ainsi qu'à la cassette pré-enregistrée dans une moindre mesure : associé à la culture jeune des années 1960 et contraint de rester imperméable à l'apparition de nouvelles pratiques d'écoute, le phonogramme fait face à une perte de son prestige.

2.2. L'identité de la musique en question

La musique en situation d'ubiquité ?

Au-delà de cette mutation des valeurs associées au phonogramme, la musique traverse, au début des années 1980, une phase de redéfinition, voire de remise en question, de son identité et de ses modalités, semblable à celle qu'avait occasionnée l'apparition de l'enregistrement sonore dans les dernières décennies du XIXe siècle. Dans la mesure où ces transformations influent également sur l'introduction du disque compact, il semble légitime d'évoquer cet ensemble de phénomènes.

À partir des années 1890, la diffusion du phonographe est à la source d'un nouveau mode de pratique musicale. L'écoute de musique suppose, jusqu'à cette date, celle d'un ou de plusieurs musiciens utilisant des instruments, définissant des lieux et des temps précis pour cette audition : le concert et la pratique instrumentale domestique apparaissent en particulier comme les deux modalités privilégiées d'écoute de musique. La situation est modifiée par l'émergence du phonographe en tant que médium musical, qui donne lieu à l'apparition de nouvelles pratiques d'écoute³⁷. Ce mode d'écoute inédit se caractérise aussi par de nouveaux lieux potentiels de l'audition domestique de musique ; l'enthousiasme rencontré par ce médium provient précisément de cette alternative proposée à l'écoute de musique en situation de concert³⁸.

Sans nécessairement s'appuyer sur un médium précis comme dans le cas du phonographe, la musique fait face dans les années 1970 et 1980 à une conjonction de

37 Maisonnewe (Sophie), « De la machine parlante au disque, une innovation technique, commerciale et culturelle », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 92, 2006, p. 24.

38 D'Angelo, *op. cit.*, p. 37.

processus conduisant à une nouvelle redéfinition de ses modes d'écoute. Nous avons déjà évoqué le cas du Walkman, et de la déconstruction des notions de lieu et de temps d'écoute que cet appareil nouveau occasionnait. Cette tendance semble renforcée par les évolutions du domaine de la sonorisation de l'environnement quotidien³⁹. Décrivant l'extension de la musique dans un nombre toujours plus grand de domaines, en dehors de ses cadres habituels d'écoute, ce processus est, de fait, plus ancien. Dans un article pour *Diapason-Harmonie*, Odile Martin évoque par exemple des travaux portant sur la musique d'ambiance dès le début du XXe siècle, et une généralisation de ce principe à partir des années 1960, après son introduction en France par les magasins Monoprix dans l'entre-deux-guerres⁴⁰. Cette sonorisation de tous les espaces – lieux de travail, transports en commun, boutiques ou grandes surfaces, ... – apparaît néanmoins en net développement au tournant des années 1980 : citant la S.A.C.E.M., organisme chargé de la gestion des droits d'auteur en France, Odile Martin affirme que 205 500 diffuseurs sont, en 1985, enregistrés afin de pouvoir sonoriser un environnement au biais de contenus musicaux. Cette ampleur est même à l'origine de l'apparition d'une profession spécifique, celle de programmateur musical⁴¹. Dans le même ordre d'idée, Claude Fléouter mentionne par exemple le « triomphe » du « système Muzak de musique programmée [...] dans le show-business nord-américain, sud-américain et européen »⁴².

Les réactions face à ce processus fournissent un autre indice de cette évolution de la sonorisation de l'environnement quotidien. En octobre 1982, une lettre publiée par le magazine *Diapason* fait part des plaintes de l'un de ses lecteurs, résidant dans le 18e arrondissement de Paris, face à cette « climatisation musicale », qui serait en « prolifération dans tout [l']environnement spatial, rues, gares, grandes surfaces, grands et petits magasins, métro, RER, taxis, halles, salles d'attente, stations services, répondeurs des services publics, etc. »⁴³. Très véhémement, la lettre qualifie ces pratiques de « viol de l'oreille interne », laissant les auditeurs sans « aucun moyen de défense », c'est-à-dire sans possibilité de s'abstraire de cet environnement sonore continu : « la climatisation musicale à la vitesse de propagation du

39 Tournès (Ludovic), « Reproduire l'œuvre : la nouvelle économie musicale », in *La culture de masse en France, de la Belle Époque à aujourd'hui*, sous la direction de Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli ; Paris, Fayard, 2002, pp. 220-258.

40 Martin (Odile), *Diapason-Harmonie*, n° 307, juillet-août 1985, p. 40.

41 *Ibid.*.

42 Fléouter (Claude), *art. cit.*.

43 *Diapason*, n° 276, octobre 1982, p. 7.

son pénètre en chacun et en permanence ». Cette évocation d'une prolifération appelant à une réaction paraît révélatrice d'un processus en plein essor. Derrière les arguments en faveur ou défaveur de cette sonorisation de l'environnement quotidien, une redéfinition des frontières de l'écoute musicale semble à l'œuvre : envahissant tous les domaines de la société, la musique s'abstrait complètement d'un temps ou d'un lieu spécifiquement dédiés à son écoute.

Considéré en parallèle de la commercialisation du Walkman, ce processus redéfinit en outre les modalités de cette écoute : alors que la diffusion de contenus musicaux dans des espaces publics se fonde *a priori* sur une écoute collective, Ludovic Tournès note que cette sonorisation de l'environnement quotidien résulte en réalité sur une individualisation croissante de la pratique de l'écoute musicale⁴⁴. On voit donc comment un tel processus conduit à une redéfinition des modalités de cette écoute musicale à l'aube de notre période d'étude.

L'intégration de la musique dans un nouvel ensemble

Cette « infiltration de la musique dans tous les moments de la vie »⁴⁵ n'est pour autant pas le seul processus l'affectant et conduisant à en retracer les contours. Nous avons, en particulier, évoqué la concurrence renouvelée, d'un point de vue économique, d'autres formes de loisirs dans un contexte de crise. D'après *Rock & Folk*, le pouvoir d'achat réduit des ménages les conduit à dépenser leur budget « en partageant avec des loisirs nouveaux »⁴⁶, désignés avec précision : la revue évoque les vidéo-cassettes, ainsi que les jeux électroniques.

Cette ascension de nouvelles formes de loisirs concurrentes est en particulier notable auprès des publics les moins âgés, alors même que ces « jeunes » représentent d'après Claude Fléouter « la majorité des clients de l'industrie phonographique »⁴⁷. De fait, l'âge apparaît comme le facteur le plus déterminant influant sur l'achat de disques au cours de la période⁴⁸.

44 Tournès (Ludovic), *art. cit.*.

45 Le Diberder et Pflieger, *op. cit.*, p. 6.

46 *Rock & Folk*, mars 1983, p. 10.

47 Fléouter (Claude), « Le XVIIIe MIDEM de Cannes : un marché assis entre le son et l'image », *Le Monde*, 27 janvier 1984.

48 D'Angelo, *op. cit.*, p. 79.

La musique perd pourtant de son attrait pour cette classe d'âge : prenant l'exemple des discothèques, lieux de rassemblement autour de la musique, Alain Le Diberder et Sylvie Pflieger notent par exemple que ces salles « n'offrent plus un pôle d'attraction pour une clientèle jeune, attirée par les nouveaux médias [et] la vidéo »⁴⁹. En mettant en commun cette idée et celle d'un disque resté associé à la culture jeune des années 1960, on comprend cette diminution de l'engouement pour un médium dont la portée symbolique se trouve dépassée par celle d'objets et de loisirs nouveaux.

Cet intérêt croissant pour d'autres formes culturelles prenant appui sur l'image n'est par ailleurs pas uniquement extérieur au monde de la musique enregistrée : celui-ci est également confronté à l'avènement de ce phénomène, en particulier dans le domaine des musiques populaires. Au tournant des années 1980, la musique est, à cet égard, de plus en plus considérée en association avec une dimension supplémentaire, celle de la vidéo, adjoignant un contenu visuel à cet art fondé sur le son.

La période est notamment marquée par l'important développement du vidéo-clip, qui illustre un titre musical par une vidéo. Cette nouvelle forme de diffusion de la musique s'appuie sur des canaux spécifiques, à l'instar de la chaîne de télévision MTV, exclusivement dédiée à de telles vidéos⁵⁰. Établissant un récapitulatif des phénomènes principaux de l'année 1983, le journal *Rock & Folk* évoque par exemple une « prolifération générale des vidéo-clips »⁵¹, alors que le disque compact – pourtant lancé en mars – ne bénéficie d'aucune mention. L'année suivante, le vidéo-clip est même l'objet d'un premier Festival International organisé à Saint-Tropez sous l'égide de la chaîne de télévision TF1⁵², témoignant de son grand essor.

De fait, ces vidéo-clips apparaissent étroitement liés à la popularité que rencontrent certains artistes, conduisant à l'émergence d'une nouvelle forme de célébrités dans le monde de la musique : la « star vidéo »⁵³. Par son contenu visuel, le vidéo-clip facilite la construction

49 Le Diberder et Pflieger, *op. cit.*, p. 63.

50 Fléouter (Claude), *art. cit.*.

51 *Rock & Folk*, n° 205, p. 63.

52 *Rock & Folk*, n° 209, juin 1984, p. 16.

53 Fléouter (Claude), « *Bad*, le nouvel album de Michael Jackson », *Le Monde*, 29 août 1987.

d'une image autour d'un artiste, en l'associant de manière étroite à sa musique. Des artistes tels que Michael Jackson ou Madonna sont par exemple parmi les premiers à user de ce nouveau médium de diffusion de la musique : Claude Fléouter fait mention de ce statut de « star symbole des années 1980 » de Michael Jackson, en ce que celui-ci « chante », mais aussi « danse, a le sens du visuel et possède un "look" indéniable »⁵⁴. La musique proposée par l'artiste devient de ce fait indissociable d'une image minutieusement définie par ses vidéoclips : le succès rencontré par un titre tel que « Beat It » auprès du public des musiques populaires découle dès lors en grande partie de celui de son vidéo-clip⁵⁵. Face à l'importance renouvelée de l'image, le disque seul ne semble plus suffisant à assurer la diffusion d'un enregistrement musical : on comprend donc l'attention prêtée, de la part des artistes et éditeurs phonographiques, à cet hybride vidéo-musical. Ceux-ci n'hésitent pas à faire appel dans certains cas à des producteurs célèbres issus de l'univers du cinéma dans la création de vidéoclips : en 1987, la promotion de l'album *Bad* de Michael Jackson s'accompagne par exemple d'une vidéo de 18 minutes réalisée par Martin Scorsese⁵⁶.

Par ce biais, le vidéo-clip connaît une réévaluation au cours des années 1980 : de simple instrument de promotion, il en vient à être considéré comme une nouvelle forme artistique⁵⁷. Ce nouvel objet, situé au carrefour de la musique et du film, appelle à une restructuration de l'industrie de la musique enregistrée, ou tout du moins à sa mise en relation nouvelle avec d'autres secteurs des industries culturelles. L'exemple de l'œuvre *Purple Rain* de l'artiste Prince est à cet égard éclairante : à la fois film mettant en scène Prince et album reprenant sa bande-originale, *Purple Rain* illustre la mise en relation des différentes branches d'une même firme dans la promotion d'un objet hybride, décliné sous différentes formes. Le film est produit et distribué par Warner Bros Pictures, là où l'album et le single « When Doves Cry » sont le fait de W.E.A., branche d'édition discographique du groupe. La vidéo-cassette est en outre publiée par Warner Home Video, et sa promotion assurée par le biais d'un vidéoclip diffusé sur MTV, filiale du groupe Warner Bros jusqu'en 1985⁵⁸. On voit par conséquent comment la construction d'une image autour d'un artiste issu du monde de la musique conduit à mettre en relation les différentes composantes d'un même groupe. De fait, cette « synergie

54 Fléouter (Claude), « Le XVIIIe MIDEM de Cannes : un marché assis entre le son et l'image », *Le Monde*, 27 janvier 1984.

55 *Ibid.*.

56 Fléouter (Claude), « *Bad*, le nouvel album de Michael Jackson », *Le Monde*, 29 août 1987.

57 *Rock & Folk*, n° 218, avril 1985, p. 41.

58 *Ibid.*, p. 24.

son - image »⁵⁹ est jugée profitable, en ce qu'elle favorise l'émergence de ces stars vidéo nouvelles et leur assure une diffusion plus large, contribuant au renouvellement de l'image du secteur de la musique enregistrée.

Néanmoins, ce phénomène pose également la question de l'indépendance du domaine de la musique : « le rêve d'une économie d'un système musical interdépendant, autonome et prospère semble appartenir au passé »⁶⁰, « l'avenir (en fait déjà le présent) d'une firme de disques [étant] d'être le département "disques" d'une firme audiovisuelle »⁶¹, selon l'étude du Bureau d'Informations et de Prévisions Économiques. Cette transformation dépasse les éditeurs discographiques pour s'étendre à l'ensemble du secteur de l'enregistrement sonore et de sa reproduction : en 1984, *La nouvelle revue du son* note que le Festival International Son & Image, traditionnellement axé autour de la question de la « qualité du son », voit ses objectifs redéfinis du fait de l'« attirance du jeune public vers la manipulation des jeux vidéos et micro-ordinateurs » et de la « consécration du vidéo clip », réorientant la manifestation vers un « salon des applications électroniques de loisirs »⁶².

Confrontés à l'« épanouissement des technologies nouvelles »⁶³, la musique et les objets qui lui sont associés sont donc replacés dans un ensemble plus large dont ils ne sont qu'une composante. De façon plus générale, ce processus pose la question de l'identité de la musique en tant qu'art indépendant et autonome : au cours de la décennie, l'image paraît de plus en plus « inséparable » du son⁶⁴. Les interrogations récurrentes autour de la place de la musique dans ce cadre tracent le portrait de la musique en tant qu'art intégré au sein d'un ensemble plus large, dépassant sa seule dimension sonore en la conjuguant avec d'autres informations, en particulier visuelles, s'appuyant sur de nouveaux canaux de diffusion. Dépassé par la radio et la télévision dans son rôle de diffusion musicale⁶⁵, le disque semble dans ce cadre également appelé à connaître une redéfinition. Dans un article pour *Le Monde*, Claude Fléouter affirme notamment que son avenir réside précisément dans la restitution de

59 Europe Stratégie Analyse Financière, *op. cit.*, p. 110.

60 Le Diberder et Pflieger, *op. cit.*, p. 11.

61 *Ibid.*, p. 38.

62 *La nouvelle revue du son*, n° 77, avril 1984, p. 36.

63 *Rock & Folk*, n° 218, avril 1985, p. 41.

64 Fléouter (Claude), « Le XVIIIe MIDEM de Cannes : un marché assis entre le son et l'image », *Le Monde*, 27 janvier 1984.

65 Le Diberder et Pflieger, *op. cit.*, p. 17.

vidéo-clips, son utilisation en tant que simple support de reproduction musicale se limitant à des cas précis, comme l'écoute de musique en voiture⁶⁶.

La musique traverse donc, au tournant des années 1980, une phase de mutation redéfinissant ses frontières, ses modalités et son identité. Étendue à tous les domaines de l'environnement quotidien, elle est parallèlement moins considérée de manière indépendante, du fait de son intégration croissante dans des formes culturelles hybrides, associant son contenu sonore à d'autres dimensions, l'image prenant en particulier une importance primordiale. Les différents éléments liés à la musique et sa diffusion – phonogramme, matériel de restitution sonore, ... – se trouvent, de même, intégrés dans un nouvel ensemble, perdant leur caractère de secteur autonome pour prendre place dans un panel d'objets appartenant notamment aux champs de la vidéo ou de la micro-informatique.

2.3. Le disque compact, un support résonnant avec ce contexte

Un support intégré dans le contexte des années 1980

Les recherches portant sur la mise au point d'un disque audio-numérique, qui permettent à terme la création du disque compact, débutent, comme nous l'avons vu, durant la phase de croissance de l'industrie phonographique. La crise que traverse le domaine de la musique enregistrée au moment de sa commercialisation ne joue donc pas un rôle déterminant dans sa phase de conception : le projet se trouve déjà dans un stade avancé alors que survient le retournement de conjoncture. Le disque compact ne s'abstrait pour autant pas de ce contexte, qui a notamment des effets sur sa réception auprès des futurs acteurs de sa commercialisation et de sa diffusion : dans une situation de crise, l'émergence d'un nouveau support de reproduction musicale, fondé sur un mode de restitution numérique inédit, n'est pas sans susciter des attentes et des espoirs de la part de ces acteurs.

66 Fléouter (Claude), *art. cit.*.

La prudence reste certes de mise à la veille de sa commercialisation : en janvier 1983, Claude Fléouter note que ce nouveau système « ne peut être la panacée »⁶⁷ pour une industrie en pleine crise, soulignant que « tout le monde se refuse à prophétiser »⁶⁸ sur son avenir du fait de cette situation. D'un point de vue économique, le disque compact a d'ailleurs dans un premier temps tendance à aggraver la chute des ventes de phonogrammes : en proposant une alternative au disque microsillon, ce nouveau support est à l'origine d'une incertitude. Le disque compact étant voué à concurrencer le disque noir sur son terrain, il renforce les doutes sur son avenir, en rendant plausible l'hypothèse d'un format en voie d'extinction. Dans ce cadre, le consommateur n'est pas incité à acheter des enregistrements en format microsillon : « à quoi sert-il d'accumuler des enregistrements si l'on n'est pas sûr d'avoir dans l'avenir le matériel pour les lire, ne serait-ce que les pointes diamants », s'interroge par exemple un lecteur de *Diapason* en avril 1984⁶⁹.

Le succès du disque compact n'est pour autant pas assuré, le support étant à l'aube de sa diffusion et pouvant rencontrer un échec. L'acheteur de phonogrammes est de ce fait placé dans une position d'attente⁷⁰ liée à cette situation incertaine, le conduisant à réduire sa consommation de disques microsillons sans nécessairement la compenser par un accroissement de ses acquisitions de disques compacts. On comprend, de ce fait, l'intérêt du choix des différents fabricants de se rallier au seul disque compact au détriment d'autres projets, permettant d'éviter une situation de bataille des formats analogue à celle qui suit, dans les années 1940, l'introduction du disque microsillon : la multiplication des nouveaux supports est un facteur de doute supplémentaire quant à leur succès futur, et a donc tendance à accentuer cette situation d'attente.

De fait, le disque compact n'apparaît donc pas nécessairement, au début des années 1980, comme une solution sans faille à la crise que traverse le secteur de la musique enregistrée. Néanmoins, ce nouveau support et son introduction s'intègrent pleinement à ce contexte, entrant en résonance avec ce dernier : si sa conception est antérieure à la phase de mutations que traverse l'industrie, le disque compact est également perçu comme une réponse

67 Fléouter (Claude), « En attendant le compact », *Le Monde*, 20 janvier 1983.

68 Fléouter (Claude), « Au MIDEM CLASSIQUE : Disques compacts et vivants concerts », 29 janvier 1983.

69 *Diapason*, n° 293, avril 1984, p. 136.

70 D'Angelo, *op. cit.*, p. 16.

aux interrogations soulevées, auxquelles le domaine se trouve confronté. En ce sens, l'introduction du disque compact est, au moins dans ses premières années, indissociable de ce contexte de crise et de mutation.

Un support aux vocations multiples

L'introduction du disque compact est bien celle d'un support de reproduction musicale. Comme nous l'avons vu, ce processus met en jeu des acteurs issus de l'industrie phonographique, des fabricants de matériel de restitution sonore ou des maillons de la chaîne de distribution des phonogrammes. Cependant, l'ancrage du disque compact dans la lignée de recherches visant à mettre au point un disque vidéo nous enjoint à nous rappeler que cette orientation musicale du disque compact n'est fondamentalement que l'une de ses variantes potentielles. Le recours à un stockage numérique introduit de fait une différence essentielle par rapport aux formats antérieurs : là où le signal retranscrit de manière analogique sur un disque microsillon correspond nécessairement à un son, les données gravées sur un disque compact peuvent être d'un autre type. De fait, le disque compact comporte d'ailleurs systématiquement des données non-musicales, permettant de scinder l'enregistrement en plusieurs pistes successives correspondant aux œuvres restituées – les différents morceaux d'un album, par exemple.

Si son introduction s'effectue dans le domaine de la musique enregistrée, le disque compact peut donc potentiellement recueillir tout type de données : il est un « système à application musicale »⁷¹, s'appuyant sur la possibilité de coder la musique sous forme numérique, et non un support spécifiquement dédié à la reproduction de musique. Cette ouverture nouvelle est à lire en parallèle des mutations évoquées, tendant à rapprocher la musique d'autres domaines : si le disque compact peut, dès lors, apparaître comme un facteur supplémentaire conduisant à réduire l'autonomie du secteur de la musique enregistrée en brouillant ses frontières⁷², il constitue également une réponse aux évolutions que traverse alors la musique. En laissant envisager de potentielles extensions de son champ d'application, le disque compact rend possible une prise en compte de nouvelles pratiques en développement.

71 Le Diberder et Pflieger, *op. cit.*, p. 21.

72 *Ibid.*.

On comprend, au regard des tendances précédemment soulignées, que le disque compact soit en particulier très rapidement sujet à des extensions dans le domaine de la vidéo. Les rapprochements avec cet autre champ sont dans un premier temps dues à des fabricants de matériel cherchant à proposer des lecteurs capables de lire différents formats. Sans étendre à proprement parler le domaine d'application du disque compact – qui reste voué à contenir de la musique –, de tels lecteurs le rapprochent néanmoins d'autres supports visant à reproduire l'image.

Dès 1984, soit un an à peine après sa commercialisation, la firme Denon conçoit par exemple un amplificateur-préamplificateur présentant une entrée C.D. et une entrée vidéo, s'intégrant donc dans un système combinant son et image⁷³. L'année suivante, la firme Pioneer propose de même un lecteur universel capable de s'adapter à différents formats, du disque compact pour la restitution musicale à son projet Laserdisc pour la vidéo⁷⁴. Il convient de noter que ces disques vidéo restent, dans un premier temps, exclusivement destinés à la restitution d'œuvres cinématographiques, et non pas musicales associées à des images, comme en témoignent les premières présentations publiques, fondées sur la diffusion de films⁷⁵. Néanmoins, ces nouveaux appareils replacent, dès ses premières années, le disque compact dans un ensemble d'objets nouveaux rassemblés par des lecteurs aux applications multiples, qui participe donc de ce processus de rapprochement entre image et son. En juin 1985, *La nouvelle revue du son* met en lumière les effets de cette évolution :

« Audio, vidéo, électronique de loisirs, portables, tout est désormais mêlé. Alors qu'il y a encore quelques années, il était possible à chacun de jouer la spécialité, aujourd'hui presque tous les constructeurs développent et construisent "tout" en poussant la technologie à fond dans tous les domaines. »⁷⁶

On voit comment cette évolution entraîne les fabricants à se positionner sur différents marchés, sans se dédier à l'un d'entre eux de manière exclusive : en s'intégrant dans cet ensemble de supports, le disque compact favorise un tel rapprochement.

73 *La nouvelle revue du son*, n° 77, avril 1984, p. 50.

74 *La nouvelle revue du son*, n° 87, avril 1985, p. 48.

75 *Ibid.*, p. 47.

76 *La nouvelle revue du son*, n°89, juin 1985, p. 51.

Surtout, ces lecteurs s'accompagnent rapidement de recherches portant cette fois sur le disque compact lui-même, visant à multiplier ses capacités de reproduction : dépassant la mise en commun de différents supports, le « couplage son-image » sur un même disque est dès 1985 l'objet de recherches⁷⁷. Ces dernières ne visent pas à nier l'application musicale du disque compact, mais à la doubler d'images lui correspondant ; ces images restent dans un premier temps fixes, laissant par exemple envisager la présentation, pendant l'écoute de l'œuvre, de la partition d'une œuvre ou de la traduction d'un opéra⁷⁸. Très vite, ces images fixes cèdent la place à des images mouvantes : Philips présente le 17 mars 1987 ses projets de disques compacts vidéo, nouveaux formats lus par un lecteur universel capable de restituer disques compacts audio et vidéo⁷⁹. Ces trois types de disques compacts vidéo, différant par leur taille et leur capacité de stockage, sont commercialisés en France à partir de 1988⁸⁰.

À l'inverse des disques vidéo déjà évoqués, dont la vocation est essentiellement cinématographique, ces disques compacts vidéo présentent pour particularité de maintenir leur orientation musicale : produits par des éditeurs discographiques, ces C.D. vidéo sont par exemple destinés à recueillir des vidéo-clips ou des représentations d'opéras⁸¹, et peuvent être lus, sans restitution de l'image, par des lecteurs de disques compacts audio⁸². On voit, dès lors, comment la possibilité de graver divers types de données sur le disque compact, du fait de son stockage numérique, permet à ces éditeurs de répondre aux mutations de la musique enregistrée dans les années 1980, prenant en considération des tendances telles que le rapprochement entre image et son d'une manière inédite, rendue impossible par les supports préalablement existants. Le disque compact s'intègre donc pleinement dans un contexte qu'il convient de prendre en considération.

Par ailleurs, ces extensions du support ne se limitent pas au rapprochement entre les dimensions audio et vidéo par l'émergence de contenus visuels accompagnant des œuvres musicales. Le disque compact trouve également, après sa diffusion dans le domaine de la musique, des applications dans le champ de technologies nouvelles qui constituent, depuis la

77 Gordon (Élisabeth), « Vers des systèmes intégrés audio-vidéo », *Le Monde*, 14 mars 1985.

78 *Ibid.*.

79 *La nouvelle revue du son*, n° 107, avril 1987, p. 88.

80 Lompech (Alain), « Le lancement du vidéo-disque », *Le Monde*, 29 novembre 1988.

81 « Les CD VIDEO du mois », *Diapason-Harmonie*, n° 345, janvier 1989, p. 98.

82 *La nouvelle revue du son*, n° 107, avril 1987, p. 88.

fin de la décennie précédente, des concurrents du phonogramme. En particulier, la possibilité de stocker n'importe quel type de donnée codée numériquement sur un disque compact est rapidement exploitée par Philips afin de faire entrer son support dans le domaine de la micro-informatique et des ordinateurs domestiques. Dès 1984, la firme néerlandaise évoque des recherches dans le domaine⁸³, qui découlent sur la présentation des premiers lecteurs de CD-ROM deux années plus tard⁸⁴. Capables d'emmagasiner tous types de données, ces CD-ROM permettent dans un premier temps la constitution de bases de données, avant d'être utilisés comme supports d'applications informatiques⁸⁵.

La firme Philips tourne également le disque compact vers une autre technologie en plein essor au cours de la décennie, le jeu vidéo. Présenté en 1987, le CD-I, disque compact interactif, est perçu comme une « splendide console de jeux, très proche des simulateurs sophistiqués utilisés dans l'industrie ou dans l'armée »⁸⁶. À l'inverse du CD Vidéo de Philips, ouvertement orienté vers des utilisations musicales, les supports CD-ROM et CD-I sont *a priori* développés en direction de domaines distincts. Ces nouvelles applications ne sont pourtant pas déconnectées des évolutions du secteur de la musique enregistrée. Il convient par exemple de souligner que ces nouveaux supports fondés sur la technologie du disque compact peuvent être produits dans les mêmes unités que les disques compacts audio : en 1986, l'usine Polygram située à Louviers entame par exemple une reconversion, cessant de produire des musicassettes et disques microsillons pour se consacrer à la production de disques compacts audio et de CD-ROM⁸⁷. Surtout, de la même manière que dans le cas du CD Vidéo, ces nouveaux supports sont rapidement intégrés au sein d'appareils adaptés à la lecture des différents supports : Philips⁸⁸, mais aussi Yamaha par exemple⁸⁹, conçoivent des lecteurs permettant la restitution des données de disques compacts audio, mais aussi de CD-ROM.

De fait, le disque compact apparaît placé au cœur d'une nébuleuse de supports similaires appliqués à d'autres domaines, lus par des appareils communs. Par le biais des

83 « Philips veut marier le disque à laser avec le micro-ordinateur », *Le Monde*, 4 juin 1984.

84 « Le disque compact devient numérique », *Le Monde*, 6 octobre 1986.

85 « Olivetti se lance dans le "software" pour disques compacts », *Le Monde*, 8 mars 1987.

86 Fortier (Denis), « Vers un nouveau support : le CD-I. Les charmes discrets de l'interactivité », *Le Monde*, 17 décembre 1987.

87 « Disques », *Le Monde*, 20 septembre 1986.

88 « Le disque compact devient numérique », *Le Monde*, 6 octobre 1986.

89 *La nouvelle revue du son*, n° 97, avril 1986, p. 54.

recherches de Philips, le disque compact poursuit donc l'intégration croissante de la musique au sein d'un ensemble liant image, son ou information. Néanmoins, alors que l'édition discographique apparaissait en situation critique à la fin de la décennie précédente, du fait du développement de pratiques nouvelles dont ne pouvaient rendre compte les produits phares de cette industrie – le disque microsillon et la musicassette –, le disque compact apparaît à l'inverse au centre de ce nouvel ensemble, en étendant progressivement son domaine d'application de la musique à la vidéo ou à la micro-informatique. Bénéficiant d'une image d'objet neuf et intégré à un recoupement croissant des loisirs, le disque compact est dès lors appelé à se situer au cœur de ce processus : dès 1987, Denis Fortier envisage par exemple dans un article pour *Le Monde* le « futur "terminal de loisir" familial »⁹⁰, regroupant chaîne hi-fi, téléviseur, CD-I et Minitel. Étendu à toutes ces dimensions, le disque compact permet dès lors d'envisager la réalisation de produits hybrides et nouveaux : évoquant un « compact sur tous les fronts », Bernard Montelh mentionne dans le même journal l'émergence prévue de « produits multimédias mêlant texte, son et image »⁹¹.

Apparu dans le domaine de la musique enregistrée, le disque compact participe donc à un processus d'intégration croissante des loisirs et formes artistiques. Par l'exemple du disque compact vidéo, mais aussi de son entrée dans le domaine de la micro-informatique, on voit en quoi ce support nouveau entre en résonance avec le contexte de son introduction, permettant à l'industrie phonographique de prendre en considération les évolutions que connaît la musique enregistrée tout en accentuant ses liens avec les autres secteurs auprès desquels il se trouve étendu.

Une réponse aux évolutions du secteur de la musique enregistrée

Le disque compact s'inscrit également dans le contexte des mutations internes du secteur de la musique enregistrée : s'il contribue à sa rencontre avec d'autres domaines, il se présente également comme une réponse à certaines évolutions du domaine. Nous avons par exemple vu que de nombreuses explications étaient avancées face à la crise des ventes de phonogrammes s'installant en France et dans le monde à partir de la seconde moitié des

90 Fortier (Denis), *art. cit.*.

91 Montelh (Bernard), « Le compact sur tous les fronts », *Le Monde*, 22 novembre 1990.

années 1970, variant en fonction des différentes catégories d'acteurs.

Les éditeurs discographiques, en particulier, privilégient une explication s'appuyant sur la recrudescence du piratage rendue possible par la diffusion de la cassette audio, qui facilite grandement la copie privée à l'échelle domestique. À partir des années 1980, le disque compact apparaît comme un nouvel élément de ce débat. S'il est dans un premier temps décrié par certains éditeurs comme une nouvelle incitation au piratage en offrant aux pirates un son de meilleure qualité⁹², cette perception change une fois le disque compact commercialisé. Sa qualité sonore étant jugée meilleure que celle des cassettes, le disque compact apparaît à l'inverse comme une solution contre ce piratage : le son d'une cassette étant perçu comme nécessairement inférieur, les caractéristiques sonores du disque compact ne peuvent y être transférées lors de la copie. Cette dernière occasionne dès lors une perte de qualité sonore, qui justifie dès lors l'achat du disque compact au détriment de l'acquisition d'une copie piratée⁹³. Cette question du piratage influe par la suite sur d'autres débats de la période d'introduction du disque compact : en particulier, elle se trouve au cœur des inquiétudes portant sur l'introduction de la cassette audio-digitale, ou D.A.T.. Dans la mesure où il adopte également le codage numérique des données sonores, ce nouveau format de cassette rend possible de nombreuses reproductions successives sans perte de qualité du contenu du disque compact, anéantissant de ce fait la protection qu'il constitue contre le piratage⁹⁴.

Aux côtés de l'explication en termes de piratage, nous avons vu que d'autres auteurs insistent sur un autre facteur : le vieillissement de l'image d'un disque microsillon associé aux années 1960. Le disque compact apparaît à nouveau comme une forme de réponse dans ce cadre. Nous avons en particulier vu qu'il facilitait l'appréhension par l'industrie du disque de pratiques nouvelles, favorisant en ce sens un rajeunissement de l'image du disque en le rapprochant de celles-ci. De façon plus générale, le disque compact apparaît comme un support ancré dans un imaginaire social plus récent. Greg Milner note que la fascination exercée par ce format découle de la combinaison de deux technologies généralement associées au futur au moment de son introduction : le laser – qui en permet la lecture – et la

92 Milner, Greg, *Perfecting Sound Forever: The Story of Recorded Music*, Londres, Granta, 2009 ; 2e éd., Londres, Granta, 2010, p. 213.

93 Lacan (Jean-François), « Vers un Yalta du microsillon », *Le Monde*, 12 juillet 1983.

94 Fortier (Denis), « Nouveaux supports nouveaux espaces », *Le Monde*, 22 décembre 1986.

technologie informatique – par le biais du codage numérique –⁹⁵. Le disque compact apparaît dès lors comme un produit adapté à des usages nouveaux, mettant en œuvre des technologies perçues comme futuristes, constituant donc un produit à l'image enracinée dans le présent, sinon l'avenir. On comprend, dès lors, l'insistance sur cette dimension perçue à la lecture des publicités entourant les premières années de son introduction. Philips affirme par exemple que « désormais, tout est nouveau : puisque la lecture est nouvelle, les lecteurs sont nouveaux, les disques sont nouveaux »⁹⁶ ; optant pour un univers de science-fiction, la firme Toshiba inscrit de la même manière le disque compact au nombre des « choses venues d'un autre monde »⁹⁷.

Cette réactualisation de l'image du phonogramme permise par le disque compact est également favorisée par sa capacité à rendre compte de pratiques nouvelles à l'intérieur même du champ de la musique. Le Walkman de Sony, qui joue dès 1979 un rôle essentiel dans la dissolution de la notion de lieu d'écoute de la musique, trouve dès 1985 un pendant dans le domaine du disque compact, avec l'apparition de lecteurs miniaturisés tels que le Sony D 50⁹⁸ (également désigné sous le nom de CD50) ou le Technics SLX P7⁹⁹. En appliquant au disque compact une pratique jusqu'alors réservée au format cassette, ces fabricants contribuent donc également à la construction de l'image d'un support en correspondance avec la culture des années 1980 : il est un support incarnant l'image de la modernité¹⁰⁰. De manière plus générale, on voit comment le disque compact s'inscrit dans ce contexte, et comment il est présenté et perçu par les différents acteurs de son introduction comme une réponse aux interrogations et évolutions du secteur de la musique enregistrée en France.

Ce nouveau support n'apparaît pour autant pas comme une réponse infaillible à ces divers questionnements. S'il renouvelle l'image du phonogramme en lui apportant des ressources inédites et en cherchant à prendre en considération les évolutions du monde de la musique enregistrée, le disque compact repose néanmoins, comme le note Mario d'Angelo, sur un concept – le disque – faisant « appel à un mode de consommation de musique

95 Milner, *op. cit.*, p. 218.

96 Publicité Philips, par exemple dans *Diapason*, n° 281, mars 1983, p. 22.

97 Publicité Toshiba, par exemple dans *La nouvelle revue du son*, n° 68, mai 1983, p. 88.

98 Annexe 13.

99 Pour les deux modèles : *La nouvelle revue du son*, n° 91, octobre 1985, p. 42.

100 Donnât (Olivier), *Les français face à la culture, de l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, La Découverte, 1994, p. 280.

enregistrée devenu minoritaire »¹⁰¹ depuis la fin de la décennie précédente, précisément du fait de ces évolutions. Dans ce cadre, son introduction reste empreinte de doutes : dans un article de janvier 1983 évoquant « l'avenir incertain du disque », Claude Fléouter présente par exemple le nouveau format comme une « réparation de fortune »¹⁰², pansant temporairement les plaies de l'industrie du disque sans véritablement remédier à ses maux profonds. Trois jours plus tard, ce même format est pourtant présenté par le même auteur comme représentant « l'avenir »¹⁰³.

Le défi que pose l'introduction du disque compact est dès lors apparent : dans un contexte de crise du phonogramme, le disque compact apparaît comme une tentative de le mettre à jour en prenant en considération des tendances nouvelles, tout en se fondant sur un même mode de consommation. Dans ce cadre, le disque compact oscille entre horizon d'avenir et tentative suscitant doute et incertitude : l'introduction du disque compact résonne avec la situation d'un secteur de la musique en pleine phase de mutation.

101D'Angelo, *op. cit.*, p. 7.

102Fléouter (Claude), « L'avenir incertain du disque », *Le Monde*, 26 janvier 1983.

103Fléouter (Claude), « Au MIDEM CLASSIQUE : disques compacts et vivants concerts », *Le Monde*, 29 janvier 1983.

II. Une introduction en plusieurs temps

3. Un succès rapide mais contrasté (1983-1985)

Jusqu'à présent, notre étude s'est attachée à mettre en lumière les conditions dans lesquelles s'effectue, au début des années 1980, l'introduction du disque compact, avec des incidences perceptibles tout au long de la période. Cette introduction repose sur un ensemble organisé d'acteurs traversant une phase de mutation ; le nouveau support entre en interaction avec ce cadre, apparaissant sous certains aspects comme une réponse à ces évolutions du secteur de la musique enregistrée, mais aussi comme une transformation supplémentaire.

À cet égard, une étude plus précise de la période d'introduction du disque compact semble possible une fois ces conditions et ce cadre éclairés : la prise en compte des logiques et des évolutions du secteur de la musique enregistrée nous permet d'appréhender cette introduction, rendant intelligibles les six premières années de commercialisation du support en France. C'est donc à cette analyse qu'il convient désormais de s'atteler, afin de restituer la manière dont les diverses composantes du domaine de la musique enregistrée ont agi, successivement ou simultanément, dans le sens de cette introduction. La prise en compte de ces diverses logiques, mais aussi de la réception du support en France, nous permet de distinguer, au sein d'une période apparemment courte allant de 1983 à 1989, plusieurs temps de l'introduction du disque compact en France, suivant une structure ternaire.

Le disque compact connaît dans une première phase un succès rapide, auquel s'opposent pourtant de nombreuses nuances, qui se trouvent levées à partir de 1985, alors que le disque compact entame sa normalisation sur le marché français ; la fin de son introduction s'amorce enfin à partir de 1987, ouvrant au cours des dernières années de notre étude des perspectives nouvelles. Notre étude s'attachera à restituer et à expliquer cette structure temporelle de l'introduction du disque compact, en mettant en avant ses caractéristiques, ses spécificités, ses modalités, sans perdre de vue le contexte sous-jacent précédemment mis en évidence.

3.1. Le lancement du disque compact et les attentes qu'il suscite

Une effervescence dans les mois précédant le lancement

Le disque compact, on l'a vu, apparaît aux yeux de nombre d'acteurs du secteur de la musique enregistrée, et en particulier de l'industrie du disque, comme une solution face à la crise qu'il traverse, permettant dans cette perspective de répondre aux évolutions du domaine. Ce nouvel objet n'est dès lors pas sans susciter des attentes au sein de ce secteur. Dès l'année 1982, le disque compact et son lancement prochain sont placés au cœur des préoccupations des divers acteurs : les espaces publicitaires des différentes revues étudiées se couvrent notamment de références au nouveau support. Au vu de leur place majeure dans l'introduction du support, il est peu surprenant d'observer des firmes telles que Sony¹ ou Denon multiplier au cours des derniers mois de l'année les publicités visant directement à le promouvoir, en cherchant notamment dans le cas de Denon à se positionner à l'avant-garde des éditeurs discographiques quant à la prise en compte de ce nouveau support. Au fil des publicités, le fabricant japonais se présente par exemple comme « l'un des premiers [éditeurs] à commercialiser le compact-disque », « déjà [prêt] »² pour le rendez-vous du disque compact, en remplaçant ce dernier dans l'histoire de l'application de la technologie numérique à la musique, dont Denon est, comme nous l'avons vu, l'un des principaux acteurs de par son expérience dans l'enregistrement numérique.

Pour autant, ces références au lancement prochain du disque compact ne sont pas réservées à ces acteurs directement impliqués : le support est également mentionné par des firmes moins directement concernées *a priori* par ce lancement. Le disque compact apparaît notamment comme l'un des principaux thèmes des publicités des fabricants des différents maillons de la chaîne de restitution sonore. Évoquant une « véritable réforme de l'audiovisuel », la firme Kenwood présente par exemple des amplificateurs appartenant à une gamme de matériel « prévu pour le vidéo disque et les disques à laser »³ ; de même, le

1 Voir par exemple la publicité Sony CDP 101, notamment dans *La nouvelle revue du son*, n° 63, décembre 1982, p. 10.

2 Publicités Denon, par exemple dans *La nouvelle revue du son*, n° 60, septembre 1982, p. 16 pour la première et dans *Diapason*, n° 274, juillet/août 1982, p. 82 pour la seconde.

3 Publicité Kenwood, par exemple dans *Diapason*, n° 275, septembre 1982, p. 42.

fabricant d'enceintes acoustiques Ditton affirme avoir « [signé] un pacte avec Mr. [sic] Laser »⁴ pour la conception de modèles propres à restituer les caractéristiques sonores du disque compact.

Tout en contribuant à mettre le disque compact en avant, ces publicités de la part de fabricants de matériel de haute-fidélité répondent à une incertitude entourant le lancement de ce nouveau support : alors que de nouveaux lecteurs adaptés à la restitution du contenu du disque compact s'avèrent nécessaires, il s'agit pour ces firmes de préciser que leurs différents modèles sont adaptés à la lecture de disques compacts, aucun changement de matériel n'étant en revanche requis quant au reste de la chaîne de restitution – amplificateurs, enceintes –. À terme, de telles publicités entretiennent pourtant la confusion régnant en la matière, la notion d'appareil compatible avec le support se transformant en argument de vente, soulignant de ce fait la nouveauté de ces modèles en s'appuyant sur celle du disque compact ; ce faisant, ces encarts suggèrent néanmoins que d'autres modèles sont précisément inadaptés dans le cadre de cette restitution. En octobre 1982, les firmes Ditton et Martin présentent par exemple des enceintes acoustiques respectivement présentées comme « [Compatibles] Disc Laser »⁵ et « compatibles avec le système digital »⁶, Martin appelant même les consommateurs à prévoir le lancement du support en se procurant ces nouveaux modèles, présentés comme « compatibles grâce à l'utilisation de nouveaux composants de très haute qualité ».

On voit, dans ce cadre, comment le disque compact est constitué en argument de vente, alors même que toute enceinte acoustique permet en réalité la restitution de son contenu sonore. Des clarifications sont rapidement apportées face à cette confusion entretenue par certains fabricants. Si André Chaillé se contente de rappeler, dans un article pour *Diapason*, qu'« aucun équipement particulier n'est nécessaire pour bénéficier des avantages inhérents au Compact-Disc, sauf, bien entendu, la platine de lecture spécifique »⁷, ces publicités rencontrent également des réactions plus polémiques, à l'image de la vigoureuse critique opposée par l'encart publicitaire L'Écho des Lilas, tenu dans *La nouvelle revue du son* par les boutiques Audio Synthèse et Référence Audio :

4 Publicité Ditton, par exemple dans *Diapason*, n° 62, novembre 1982, p. 18.

5 Publicité Ditton Série II, par exemple dans *Diapason*, n° 276, octobre 1982, p. 15.

6 Publicité Martin, par exemple dans *La nouvelle revue du son*, n° 61, octobre 1982, p. 146.

7 Chaillé (André), « Un univers fascinant », *Diapason*, n° 280, février 1983, p. 89.

« Certaines publicités de marques d'enceintes acoustiques voudraient vous faire croire qu'il faut des enceintes spécialement fabriquées en fonction de cette nouvelle technologie. Ceci est faux ! Toute bonne enceinte, équipée de haut-parleurs de qualité, pourra être utilisée sans inconvénient. »⁸

Plusieurs mois plus tard, une autre boutique, Audio Référence, affirme dans la même optique que dans la majorité des cas, les enceintes acoustiques présentées comme compatibles ne sont en réalité aucunement différentes des modèles précédents, cette nouvelle étiquette représentant le seul changement à l'œuvre.

On voit, néanmoins, comment le disque compact se révèle à l'approche de son lancement être le sujet de débats l'entourant. Par ce biais, le support apparaît comme omniprésent dans l'espace médiatique : ces différents discours dont le disque compact fait l'objet ne sont pas sans effet sur les attentes qu'il suscite. Le nouveau support est par exemple au centre de rumeurs portant sur ses caractéristiques, qui entretiennent une effervescence médiatique croissante : en novembre 1982, un article de *Diapason* évoque par exemple un « bruit [qui] court »⁹, quant au prix et à la dynamique du disque compact, supposée réduite durant ses premières années. À ces rumeurs relayées par les revues s'ajoutent des critiques à l'encontre du disque microsillon, à l'image d'une lettre de lecteur intitulée « J'enrage »¹⁰ que *Diapason* choisit de publier le même mois et dénonçant les défauts du support, en évoquant notamment le bruit de fond, la distorsion sonore ou l'effet de la poussière. Si cette lettre ne le mentionne jamais directement, ces réflexions ne semblent pas déconnectées d'un climat d'attente du lancement du disque compact : de façon générale, on constate par exemple que les articles portant sur le disque microsillon sont, de manière croissante, accompagnés de références au nouveau support. En septembre 1982, la phrase « la commercialisation du compact-disc est imminente »¹¹ entame par exemple un dossier de *Diapason* sur les têtes de lecture de platines pour disques microsillon ; en janvier 1983, un autre dossier portant sur les cellules – accessoires requis dans la lecture des disques microsillons – de marque Sony affirme de même que « le disque numérique est arrivé »¹².

8 L'Écho des Lilas, *La nouvelle revue du son*, n° 65, février 1983, p. 23.

9 « Disque Compact : est-ce la sagesse ? » *Diapason*, n° 276, octobre 1982, p. 112.

10 « J'enrage », *Diapason*, n° 276, octobre 1982, p. 7.

11 *Diapason*, n° 275, septembre 1982, p. 99.

12 *Diapason*, n° 279, janvier 1983, p. 90.

On voit comment le disque compact, sujet de rumeurs et de débats divers, occupe et polarise l'espace médiatique et les discours des différents acteurs au cours des mois précédant son lancement. Cette effervescence est également entretenue par les premières présentations publiques du disque compact, mises en place par les fabricants du support. Dès la fin de l'année 1982, Sony organise par exemple des démonstrations du disque compact et de son lecteur CDP 101 dans ses Hifi Clubs, aux localisations choisies avec soin : à Paris, l'une de ces boutiques se situe sur l'avenue des Champs-Élysées, contribuant à la visibilité et à la portée de ces manifestations¹³. Si la campagne publicitaire de Philips apparaît au même moment plus restreinte, laissant à des articles de presse le soin de les annoncer, le groupe organise également des démonstrations du même type dans son auditorium parisien situé au 54 rue Montaigne, à quelques mètres du Hifi Club de Sony¹⁴.

Les attentes suscitées par de grands événements

Dès la seconde moitié de l'année 1982, le disque compact est donc à la source d'une effervescence. De manière progressive, cette dernière se mue en attente du lancement à mesure que celui-ci se profile. Le report du lancement du disque compact, initialement prévu pour la fin de l'année 1982, pour mars 1983¹⁵, transforme dès lors de grands événements annuels du début de l'année en théâtre de ces attentes.

À la fin de l'année 1982, le disque compact se trouve au cœur de l'Audio Fair de Tokyo, événement de grande ampleur organisé autour du marché de la haute-fidélité¹⁶. En France, les présentations publiques restent en revanche de moindre mesure : au-delà des démonstrations effectuées dans les centres Sony et Philips citées ci-dessus, les auditeurs de Radio Diapason Tour Eiffel – radio lancée le 15 novembre 1982 par *Diapason*, qui n'émet qu'en région parisienne¹⁷ – ont par exemple l'occasion d'entendre des concerts au format disque compact diffusés sur les ondes dès le 10 décembre 1982 à 21h30, suivis d'autres

13 Publicité Sony CDP 101, par exemple dans *Diapason*, n° 278, décembre 1982, pp. 20 et 26.

14 « Nouveau retard pour le Compact-Disc », *Diapason*, n° 277, novembre 1982, p. 121.

15 *Ibid.*.

16 *Ibid.*.

17 *Diapason*, n° 277, novembre 1982, p. 5.

émissions de ce type les 10, 20 et 30 de chaque mois¹⁸. Ces différentes démonstrations restent néanmoins restreintes à un public limité : en janvier 1983, l'encart publicitaire L'alternatif fait figurer au « programme » de l'année « le laser disc », affirmant « [qu']on va enfin pouvoir cesser d'en parler pour l'écouter en comparaison »¹⁹. On observe donc que ce volume de discours autour du disque compact se trouve souligné, alors même que celui-ci n'a pour l'heure été entendu que par une minorité d'auditeurs ; le terme « enfin » paraît également dénoter une attente, sinon une impatience, vis-à-vis de l'écoute d'un support nouveau et au centre des débats. Celle-ci est partagée par les acteurs ayant déjà pu écouter le disque compact : chroniqueur pour *Diapason*, Paul Melcion évoque par exemple en février 1983 cette « impatience d'avoir chez nous, comme si nous en étions les propriétaires, disques compacts et lecteurs », les essais de matériel antérieurs à la diffusion du support s'effectuant sur du matériel prêté²⁰.

Ces attentes se trouvent par conséquent renforcées par les présentations de plus grande ampleur effectuées au début de l'année 1983. De fait, les principales manifestations françaises du domaine de la haute-fidélité ont à l'époque de l'introduction du disque compact lieu dans les premiers mois de chaque année : les démonstrations ponctuelles cèdent la place, dans l'organisation d'une attente autour du disque compact, à ces événements de plus grande taille, qui lui offrent une plus large tribune. Le Marché international du disque et de l'édition musicale (M.I.D.E.M.), grand rassemblement du secteur de la musique enregistrée réunissant chaque année à la fin du mois de janvier éditeurs discographiques, fabricants de matériel et artistes – à l'occasion de concerts organisés pour l'occasion –, est le premier de ces événements : la dix-septième édition du Marché, qui a lieu du 24 au 28 janvier 1983 au Palais des festivals de Cannes, est à cet égard le premier événement majeur de l'histoire de l'introduction du disque compact en France.

Le disque compact bénéficie, dans ce cadre, d'avantages spécifiques liés à cette nouvelle édition du M.I.D.E.M.. La surface occupée par le salon est par exemple accrue par rapport aux éditions précédentes, permettant d'offrir une plus large place aux démonstrations d'équipement matériel²¹. En outre, la crise que traverse le secteur de la musique enregistrée

18 *Diapason*, n° 280, février 1983, p. 93.

19 L'alternatif, *La nouvelle revue du son*, n° 64, janvier 1983, p. 115.

20 Melcion (Paul), « Le Compact Disc à l'écoute », *Diapason*, n° 280, février 1983.

21 Fléouter (Claude), « L'avenir incertain du disque », *Le Monde*, 26 janvier 1983.

fait selon *Rock & Folk* de cette dix-septième édition un « Midem de la morosité »²² : alors que l'objectif habituel de l'événement est d'après Claude Fléouter de « faciliter les rencontres entre éditeurs phonographiques et de susciter le développement des ventes de musique d'un pays à l'autre »²³, l'absence d'un « climat d'affaires exceptionnel »²⁴ en redéfinit les buts. On comprend dès lors l'intérêt des fabricants de lecteurs de disques compacts à faire du M.I.D.E.M. la première exposition officielle de ces appareils dans leur état de commercialisation²⁵, les festivals précédents ayant été le théâtre de la présentation de prototypes. De fait, le disque compact est présenté sur les stands de firmes telles que Philips, Sony, Denon et Hitachi²⁶ : dans le cas de Philips, cette présentation se fonde par exemple sur la présence permanente d'écouteurs permettant à des dizaines d'auditeurs d'essayer l'audition du support.

Ces différentes démonstrations organisées autour du disque compact permettent à la dix-septième édition du M.I.D.E.M. de représenter le « coup d'envoi »²⁷ du format en France : en l'opposant au climat de crise qui règne sur les autres domaines de l'événement, ces présentations placent le disque compact au cœur de l'événement – et des comptes rendus effectués à son sujet par la presse. Sans parvenir à faire oublier cette situation de crise, le disque compact est déjà décrit comme représentant « l'avenir »²⁸ par Jacques Lonchamp ; dans sa chronique de février 1983 dans *Diapason*, Georges Cherière profite de la même manière de l'évocation de l'événement pour mentionner le nouveau support et ses caractéristiques²⁹. Ce M.I.D.E.M. apporte de fait de nouvelles précisions à l'horizon d'attente que constitue le disque compact, permettant de répondre aux rumeurs quant à son prix ou son catalogue. Ces informations sont reprises dans les différents articles portant sur la manifestation : les prix sont alors estimés entre 120 et 150 francs par disque, contre environ 75 francs pour un disque microsillon³⁰, et 6 000 et 8 000 francs par lecteur³¹ ; 200 titres sont

22 Tronchot (Jean), *Rock & Folk*, n° 194, mars 1983, p. 10.

23 Fléouter (Claude), *art. cit.*.

24 Lonchamp (Jacques), « Au MIDEM CLASSIQUE : Disques compacts et vivants concerts », *Le Monde*, 29 janvier 1983.

25 Cherière (Georges), *Diapason*, n° 281, mars 1983, p. 5.

26 Lonchamp (Jacques), *art. cit.*.

27 Cherière (Georges), *Diapason*, n° 280, février 1983, p. 5.

28 Lonchamp (Jacques), *art. cit.*.

29 Cherière (Georges), *Diapason*, n° 280, février 1983, p. 5.

30 *Ibid.*.

31 Tronchot (Jean), *Rock & Folk*, n° 194, mars 1983, p. 10.

par ailleurs annoncés pour le lancement le 1er mars³², et un total de 500 disques compacts pour l'année 1983³³. Les premières prévisions quant à sa diffusion sont en outre évoquées, le disque compact étant présenté comme voué à dépasser les autres formats en « une dizaine d'années »³⁴. En apportant des précisions quant à son introduction et en accueillant les premières démonstrations de grande ampleur du disque compact, le M.I.D.E.M. participe donc pleinement à l'émergence de ces attentes relatives à ce support perçu comme l'avenir par ces différents acteurs. Au cours du mois de février, la radio locale parisienne R.F.M. entame, à l'image de Radio Diapason Tour Eiffel, la diffusion de titres au format disque compact³⁵, contribuant à offrir un nouvel aperçu du format en l'attente de son lancement.

Néanmoins, c'est véritablement au cours du mois de mars que le disque compact se trouve replacé au cœur des attentions, dans un cadre semblable à celui du M.I.D.E.M. : la ville de Paris accueille, au début du mois de mars, une série d'expositions organisées autour du secteur de la haute-fidélité. Les journées de la haute fidélité, du 5 au 8 mars, Musique dans le Marais, du 5 au 10, ainsi que le Festival International du Son et de l'Image, organisé du 6 au 13 au Palais des Congrès, sont à cet égard autant d'occasions pour les fabricants de mettre une seconde fois en avant le support.

Organisés quelques jours après le lancement officiel du disque compact le 1er mars, ces différents salons et festivals permettent une nouvelle fois aux fabricants de lecteurs de mettre leurs modèles en lumière. Les présentations sont plus nombreuses encore qu'au cours du M.I.D.E.M. : le disque compact semble par exemple omniprésent au Festival International du Son et de l'Image, au point d'apparaître comme une forme d'obligation pour les fabricants de matériel de restitution sonore. Le compte rendu de l'événement par *Diapason* nous offre un aperçu de cette prolifération des lecteurs :

« Il n'y a guère de grande marque qui ne présentait son lecteur de "disque audio-numérique". On avait même l'impression que pour beaucoup de constructeurs, il en allait de leur image [...] c'eut été déchoir aux yeux du grand public en lais[ant] [sic] croire à un certain retard technologique. [...] De façon générale, on ne pouvait qu'être

32 Cherière (Georges), *Diapason*, n° 280, février 1983, p. 5.

33 Lonchamp (Jacques), *art. cit.*

34 Fléouter (Claude), « En attendant le compact », *Le Monde*, 20 janvier 1983.

35 « Le disque compact à la radio », *Le Monde*, 7 février 1983.

frappé par le nombre de stands où les démonstrations, tournant le dos au disque analogique, ne faisaient plus appel qu'au disque compact ou, à défaut, à des réenregistrements numériques lus sur magnétoscope. »³⁶

À titre d'exemple, *La nouvelle revue du son* cite par exemple les stands de firmes telles qu'Akai, Technics, Marantz, Dual, Philips et Sony³⁷, principalement centrés autour de ces lecteurs. Le disque compact est également utilisé dans le cadre de présentations d'autres types de matériel : la firme Celestion emploie par exemple un lecteur de disques compacts pour les essais de ses enceintes acoustiques lors des Journées de la haute fidélité³⁸. Le spectre de ce nouveau support plane, de façon plus large, sur de nombreux modèles présentés : Philippe Pélapat note par exemple dans *Le Monde* que les nouvelles enceintes acoustiques présentées lors du Festival International du Son et de l'Image résultent d'un effort de recherche polarisé par les caractéristiques du « son numérique »³⁹. Notons, enfin, la présence de démonstrations visant à établir des comparaisons avec les sources existantes de restitution sonore : le sous-sol de l'Hôtel de Coulanges est le théâtre, dans le cadre du salon Musique dans le Marais, de présentations mettant en opposition deux lecteurs de disques compacts et deux systèmes de lecture de disques microsillon⁴⁰.

À la suite de cette comparaison, *La nouvelle revue du son* affirme que le disque compact a « un avenir plus que prometteur même auprès des audiophiles les plus perfectionnistes »⁴¹. On voit donc la manière dont ces différentes expositions du mois de mars sont marquées par l'« entrée massive »⁴² du disque compact dans un grand nombre de présentations, le nouveau format se plaçant véritablement au cœur de ces manifestations. Apportant des précisions sur les modèles disponibles ou à venir, ces expositions se placent dans le prolongement de la dynamique du M.I.D.E.M. de janvier. Le disque suscite, à l'approche et pendant ces expositions, un enthousiasme certain, et même une « euphorie »⁴³ : si ces événements interviennent quelques jours après le lancement effectif du disque compact, ils apparaissent comme une dernière démonstration des attentes dont est l'objet le disque

36 *Diapason*, n° 282, avril 1983, p. 104.

37 *La nouvelle revue du son*, n° 67, avril 1983, pp. 80 à 88.

38 *La nouvelle revue du son*, n° 67, avril 1983, p. 68.

39 Pélapat (Philippe), « Miniaturisation et automatisation », *Le Monde*, 5 mars 1983.

40 *La nouvelle revue du son*, n° 67, avril 1983, p. 60.

41 *Ibid.*.

42 *Diapason*, n° 282, avril 1983, p. 104.

43 Pélapat (Philippe), *art. cit.*.

compact au début de l'année 1983.

Le lancement du disque compact

Le disque compact est officiellement lancé en France le 1er mars 1983⁴⁴. Sa sortie s'accompagne, selon Georges Cherière, de celle d'« environ 200 titres »⁴⁵, dont deux tiers concernent les musiques savantes. Le catalogue initial des musiques populaires, plus restreint, inclut des tendances variées – du rock progressif des groupes King Crimson et Genesis aux albums disco des Bee Gees, chacune de ces trois formations étant présente sous la forme de deux disques compacts lors du lancement –, tout en s'appuyant déjà sur quelques artistes et groupes plus nettement représentés : le groupe Dire Straits ou le pianiste et chanteur Elton John sont en particulier auteurs de quatre disques compacts chacun⁴⁶. De nombreux éditeurs discographiques sont représentés dès le lancement : outre Philips et ses différentes filiales – Deutsche Grammophon, Phonogram, ... –, C.B.S., Denon, ou encore R.C.A. et Erato commercialisent des disques compacts dès le début du mois de mars ; au total, 47 éditeurs ont à cette date acheté une licence leur permettant de diffuser des enregistrements sous ce format⁴⁷. Les majors E.M.I. – dont nous avons déjà évoqué la méfiance à l'égard du disque compact – et W.E.A. restent en revanche à l'écart du lancement du support⁴⁸.

Le lancement se fonde également sur un ensemble déjà large de lecteurs. Philips et Sony font, à cet égard, le choix de commercialiser leurs premiers lecteurs avant l'arrivée des premiers titres sur le marché français : le Philips CD 100 et le Sony CDP 101 sont déjà disponibles au mois de février⁴⁹. Au moment du lancement du support, ils sont rejoints par de nombreux autres modèles, à l'instar de l'Hitachi DA 1000, du Marantz CD-73 ou du Technics SL-P 10 : au total, *Diapason* évoque dans son édition de mars 1983 dix lecteurs différents⁵⁰. Ces modèles se caractérisent par leur diversité, poursuivant des objectifs variés : *La nouvelle*

44 Tronchot (Jean), *Rock & Folk*, n° 194, mars 1983, p. 10.

45 Cherière (Georges), *Diapason*, n° 280, février 1983, p. 5.

46 Tronchot (Jean), *Rock & Folk*, n° 194, mars 1983, p. 10.

47 Cherière (Georges), *Diapason*, n° 280, février 1983, p. 5 et Tronchot (Jean), *Rock & Folk*, n° 194, mars 1983, p. 10.

48 *La nouvelle revue du son*, n° 66, mars 1983, p. 52.

49 Chaillé (André), *art. cit.* et Melcion (Paul), « 10 lecteurs de disques compacts », *Diapason*, n° 281, mars 1983, p. 113.

50 Melcion (Paul), *art. cit.*

revue du son distingue par exemple le Philips CD 100 ou le Toshiba XR-Z 90 pour leur grande simplicité d'utilisation, alors que le Nec CD 803E, plus cher (12 000 francs contre 6 200 francs pour le CD 100 et 8 000 francs pour le XR-Z 90), offre des possibilités dépassant l'usage domestique de par sa plus grande mémoire pouvant retenir jusqu'à 99 pistes et son afficheur de temps plus complet⁵¹. En outre, alors que tous les autres lecteurs utilisent un chargement frontal – le tiroir ou la trappe permettant d'insérer le disque compact se situe alors sur la face du lecteur –, les lecteurs Philips CD 100⁵² et 200⁵³ adoptent le principe du chargement par le dessus de l'appareil⁵⁴.

Combiné à la simplicité d'utilisation mise en avant de ces appareils, ce choix ne semble pas anodin : il reprend la présentation des platines pour disques microsillon. Cette similarité ne passe pas inaperçue : *La nouvelle revue du son* décrit, dans le même article, un système de chargement « à la manière d'une table de lecture analogique normale ». Ces deux lecteurs semblent donc chercher à associer la familiarité dans la présentation, qui évoque les appareils déjà connus par les consommateurs, et la facilité d'utilisation des différentes fonctions, dans le but de susciter l'adhésion au disque compact dès son lancement. Ce choix suscite pourtant des critiques : *Diapason* affirme dans l'article mentionné que cette présentation constitue une contrainte réduisant l'intérêt du lecteur, en impliquant de laisser un dégagement d'une vingtaine de centimètres au-dessus du lecteur, empêchant de le glisser entre d'autres appareils. De fait, cette originalité se trouve abandonnée sur les modèles ultérieurs du constructeur néerlandais, à l'instar du CD 303, commercialisé durant l'année 1983⁵⁵. Plus généralement, on voit donc comment sont amorcées, dès le lancement du disque compact, des stratégies visant à susciter l'attachement au disque compact et à répondre aux différentes utilisations qu'il rend possibles.

Ce lancement du disque compact n'a pourtant en lui-même pas véritablement la portée médiatique escomptée. À l'exception de *Diapason*, qui lui consacre deux dossiers spéciaux successifs – le premier, en février 1983, porte sur le support lui-même, alors que le second, le

51 *La nouvelle revue du son*, n° 66, mars 1983, pp. 42, 44 et 50.

52 Annexe 14.

53 Annexe 15.

54 *La nouvelle revue du son*, n° 66, mars 1983, p. 44 et Melcion (Paul), *art. cit.*.

55 *Diapason*, n° 286, novembre 1983, p. 101.

mois suivant, passe en revue les différents lecteurs disponibles⁵⁶ –, les remous provoqués par ce lancement restent limités. Si *La nouvelle revue du son* publie en mars 1983 un dossier évaluant six des lecteurs disponibles⁵⁷, aucune autre critique n'est ensuite publiée au cours des deux mois suivants. De manière plus significative, le lancement officiel du support le 1er mars 1983, pourtant qualifié la semaine précédente d'événement « considérable » et « attendu depuis des mois » par le journal⁵⁸, ne suscite aucun article spécifique dans *Le Monde*. Il faut attendre l'édition du 5 mars pour trouver une nouvelle mention du support, non pour son lancement mais pour souligner son omniprésence à venir lors des festivals et salons de mars⁵⁹. Deux jours plus tard, Philippe Pélapat revient finalement sur la platine Sony CDP 101⁶⁰ : s'il s'agit du premier article du quotidien portant sur un produit commercialisé lié au disque compact, il convient d'observer que ce lecteur est en réalité disponible depuis plusieurs semaines.

Ce constat s'impose également à l'analyse des autres titres dépouillés : en excluant *Diapason*, le disque compact est principalement mentionné au cours des mois de mars et d'avril à l'occasion d'articles portant sur les expositions et festivals de début d'année, plutôt que pour son lancement à proprement parler. Durant les mois d'avril et mai suivant le dossier spécial de *La nouvelle revue du son*, le disque compact n'est par exemple mentionné par la revue – et non par les publicités et encarts publicitaires qui la jalonnent – qu'à l'occasion d'articles revenant sur ces manifestations⁶¹. De même, *Rock & Folk* n'évoque en mars 1983 le disque compact qu'au terme d'un article de Jean Tronchot sur le M.I.D.E.M., l'auteur y ajoutant un court paragraphe informatif revenant de manière synthétique sur les caractéristiques du support et les titres disponibles lors du lancement⁶². Malgré de fortes attentes et l'action simultanée de nombreux acteurs quant aux disques compacts et lecteurs effectivement disponibles, le lancement du support est donc éclipsé médiatiquement par sa présence lors de ces événements. Il reste, de ce fait, davantage traité comme un produit restant

56 « La révolution du Compact-Disc », *Diapason*, n° 280, février 1983, pp. 85 à 99, et Melcion (Paul), *art. cit.*.

57 *La nouvelle revue du son*, n° 66, mars 1983, pp. 25 à 52.

58 Dessot (André), « La troisième révolution dans la reproduction du son », *Le Monde*, 21 février 1983.

59 Pélapat (Philippe), *art. cit.*.

60 Pélapat (Philippe), « La première platine pour disque compact de Sony », *Le Monde*, 7 mars 1983.

61 Voir par exemple *La nouvelle revue du son*, n° 67, avril 1983, p. 58.

62 Tronchot (Jean), *Rock & Folk*, n° 194, mars 1983, p. 10.

distant, présenté sur des stands d'expositions regroupant prototypes et avancées technologiques, que comme un objet effectivement commercialisé et disponible. Il est possible d'avancer le prix restant élevé du disque compact comme facteur explicatif : équivalent au double de celui du disque microsillon, ce prix est par exemple l'une des premières caractéristiques du support mentionnées par Georges Chérière dans l'édition de février 1983 de *Diapason*⁶³. Malgré son entrée en scène sur le marché français, le disque compact paraît donc rester, au terme du mois de mars, placé dans un horizon d'attente.

3.2. Une première année en demi-teinte

Une faible exposition, des résultats nuancés

De fait, ce constat semble se prolonger tout au long de l'année 1983. À l'exception notable de la revue *Diapason*, le disque compact s'efface dans les différents titres étudiés au terme des expositions de mars. Le nouveau support n'est par exemple l'objet que de cinq articles dans *Le Monde* entre avril et décembre, contre huit pour les trois premiers mois de l'année. Le constat est similaire si l'on se fonde sur le nombre d'articles publiés par le journal comportant les termes « disque compact », « disques compacts » ou « compact disc » – incluant donc des articles ne portant pas directement sur le format, mais le mentionnant, notamment en tant qu'exemple, que référence ou que parenthèse –.

63 Chérière (Georges), *Diapason*, n° 280, février 1983, p. 5.

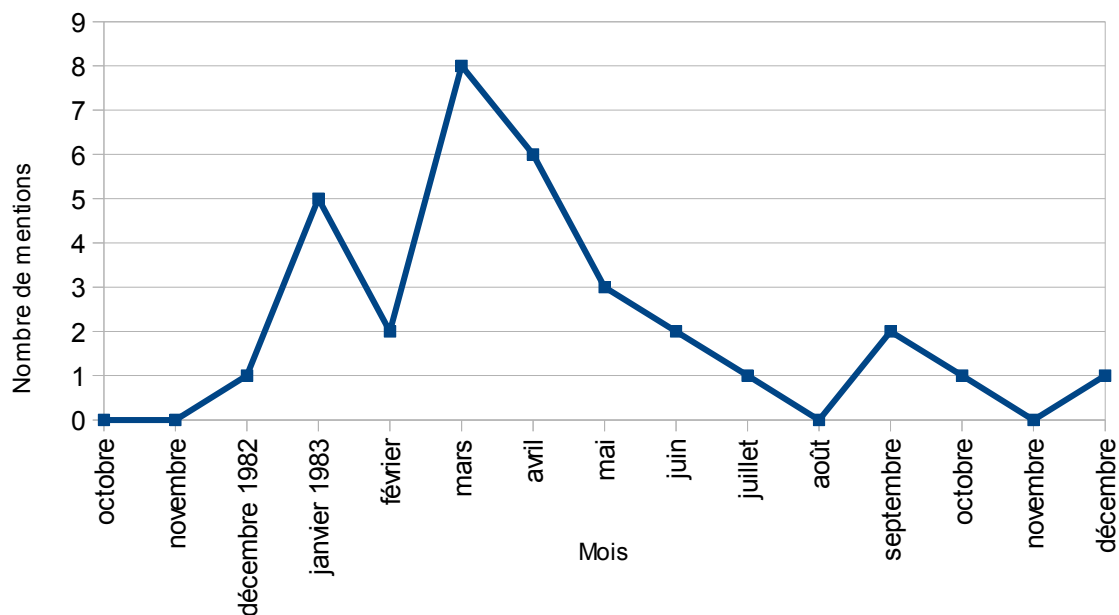


Figure 5 : Nombre de mentions du disque compact par mois dans *Le Monde* entre octobre 1982 et décembre 1983.

On constate une forte augmentation des références au disque compact au début de l'année 1983, à l'occasion du M.I.D.E.M., puis autour des expositions de mars et de son lancement, avant une baisse très nette des mentions sur le reste de l'année. On observe donc cette effervescence de janvier à mars, liée aux attentes et à l'euphorie suscitées par le lancement proche du support, avant une décroissance de l'attention qui lui est portée. L'analyse du nombre de critiques portant sur des lecteurs de disques compacts publiées par *La nouvelle revue du son* au cours de l'année 1983 nous offre des résultats très semblables.

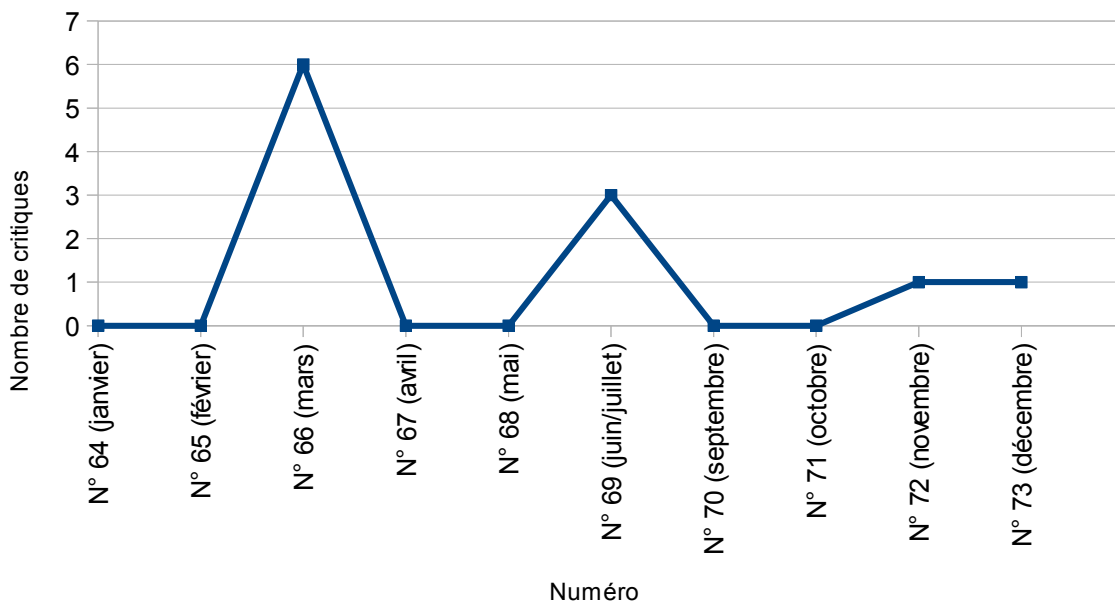


Figure 6 : Nombre de critiques de lecteurs de disques compacts publiées par La nouvelle revue du son en 1983 par numéro.

Une nouvelle fois, on observe un pic au mois de mars, correspondant au dossier spécial consacré au nouveau support par la revue, avant un effacement presque total du format jusqu'en fin d'année, à l'exception d'une légère embellie dans le cadre du numéro d'été de la revue. Le constat est plus marqué encore dans le cas de *Rock & Folk* : le mensuel se contente, tout au long de l'année, de brèves et partielles recensions des rééditions nouvellement disponibles sur le support, à l'unique exception d'un article publié en novembre, ne portant pas sur le présent du disque compact mais sur son avenir, à l'occasion de l'annonce d'un premier lecteur de disques compacts à destination des automobiles⁶⁴.

Cet effacement certain du disque compact dès avril 1983 va de pair avec un accroissement plus lent que prévu du répertoire disponible sous ce format. Avant le lancement, les différentes prévisions avancées par les différents éditeurs discographiques font état de 30 à 50 nouvelles sorties par mois, en plus des 200 premiers disques compacts annoncés pour le 1er mars⁶⁵. Dans les faits, cette progression s'avère pourtant nettement plus

64 Tronchot (Jean), *Rock & Folk*, n° 201, novembre 1983, p. 5.

65 Dessot (André), *art. cit.* et Melcion (Paul), « Le point sur les platines à laser », *Diapason*,

lente⁶⁶. L'édition de disques compacts traverse en particulier une phase de grande diminution à l'été 1983 : Georges Chérière décrit, au mois de juillet, « un tout petit lot de CD reçus ce mois-ci »⁶⁷, avant d'évoquer quelques mois plus tard la « "grande vacance" du CD qui avait pris ses quartiers d'hiver en juillet »⁶⁸. De fait, ce catalogue restant limité constitue un frein au développement du disque compact : dans un article publié dans *Le Monde*, Jean-François Lacan affirme que la faiblesse de ce répertoire est l'« inconvénient majeur »⁶⁹ du nouveau format. Un autre article paru en septembre 1983 dans le même journal permet de le comprendre : recensant les grands titres de la production mensuelle, Jacques Lonchampt y soutient que les mélomanes cherchant des œuvres originales et nouvelles restent contraints de se tourner vers le microsillon⁷⁰.

Cette faible croissance du catalogue du disque compact prend fin au mois d'octobre, tout du moins pour ce qui est des musiques savantes : le groupe Polygram et ses différentes filiales publient à eux seuls 33 nouveaux titres durant la première quinzaine du mois⁷¹. Néanmoins, cette production en hausse ne met pas de terme aux déséquilibres du secteur : si l'éditeur Denon parvient au cours de la même période à faire paraître sept nouveaux disques compacts, la plupart des autres indépendants se trouvent dans l'incapacité d'élargir leur répertoire, du fait de l'impossibilité pour les deux seules usines de pressage du support existant alors de répondre à cette volonté. Situées à Hanovre et à Tokyo, ces deux unités de production – appartenant respectivement à Philips et à C.B.S./Sony, dont la fusion est déjà effective au Japon – fonctionnent déjà au maximum de leur capacité à cette période, empêchant donc les autres éditeurs d'accéder au pressage de disques compacts⁷². On voit donc que le retour à une situation d'augmentation du nombre de disques compacts disponibles sur le marché ne suffit pas à assurer un catalogue perçu comme satisfaisant, celui-ci ne s'étoffant réellement que pour les filiales du groupe Philips.

n° 288, novembre 1983, p. 91.

66 Melcion (Paul), *art. cit.*.

67 Chérière (Georges), « Les compacts du mois », *Diapason*, n° 285, juillet/août 1983, p. 71.

68 Chérière (Georges), « Les compacts du mois », *Diapason*, n° 288, novembre 1983, p. 70.

69 Lacan (Jean-François), « Vers un Yalta du microsillon », *Le Monde*, 12 juillet 1983.

70 Lonchampt (Jacques), « Ne pas désespérer du microsillon », *Le Monde*, 19 septembre 1983.

71 Chérière (Georges), « Les compacts du mois », *Diapason*, n° 288, novembre 1983, p. 70.

72 *Ibid.* et Lacan (Jean-François), *art. cit.*.

Cette conjoncture est à l'origine de résultats restant, à la fin de l'année 1983, en-dessous des attentes formulées lors du lancement du disque compact : seuls 300 titres sont effectivement publiés en France⁷³, et non 500 comme initialement annoncé. De manière plus générale, l'introduction du disque compact en France est à cette période perçue comme en demi-teinte. Outre la question du catalogue, on note par exemple que les ventes de lecteurs sur l'année 1983 n'atteignent que la moitié des prévisions établies avant leur commercialisation, avec 25 000 appareils vendus contre 45 000 attendus⁷⁴. De la même manière que pour l'ampleur du répertoire, cette diffusion inférieure à la situation escomptée est en grande partie liée à l'insuffisance des capacités de production tout au long de l'année, occasionnant une pénurie matérielle⁷⁵. Il convient donc de nuancer ces chiffres en deçà des attentes : ceux-ci ne traduisent pas nécessairement un manque d'engouement de la part des consommateurs, des éditeurs ou des fabricants, l'incapacité des facteurs de production à proposer une offre conséquente – pour ce qui est des titres disponibles – ou à satisfaire la demande – quant aux lecteurs – entrant grandement en ligne de compte.

Des facteurs explicatifs multiples

Cette situation ne repose pour autant pas uniquement sur des unités de production ayant atteint le maximum de leurs capacités sans être à même de répondre aux attentes du marché mondial. D'autres facteurs explicatifs sont mis en avant afin d'expliquer des résultats inférieurs aux prévisions, conduisant à nuancer et à relativiser leur portée : à la fin de l'année 1983, *Le Monde* évoque uniquement un « semi-échec »⁷⁶. Outre cette pénurie, la question du prix se trouve par exemple mise en avant par la FNAC : le disque compact, dont le prix oscille alors entre 100 et 200 francs, et les lecteurs adaptés – les appareils les moins onéreux coûtant au mois de décembre 4 500 francs – apparaissent trop chers pour des consommateurs dont le budget est en régression⁷⁷. Ceux-ci se trouvent donc davantage incités à se tourner vers les formats déjà présents sur le marché, n'impliquant pas de se procurer un nouveau matériel de restitution spécifique. La FNAC met pourtant en œuvre des actions qui tendent à favoriser par

73 « Les disques compacts se sont moins bien vendus que prévu », *Le Monde*, 8 décembre 1983.

74 *Ibid.*.

75 « Philips veut marier le disque à laser avec le micro-ordinateur », *Le Monde*, 4 juin 1984.

76 « Les disques compacts se sont moins bien vendus que prévu », *Le Monde*, 8 décembre 1983.

77 *Ibid.*.

incidence le disque compact dans cette situation : en novembre 1982, la chaîne entame par exemple une promotion consistant à baisser les prix de toutes les nouveautés au format 33 tours et cassette⁷⁸. Cette promotion reste valable jusqu'au 31 janvier 1983 : de fait, le prix des enregistrements publiés sur ce support subit donc une augmentation au mois de février, réduisant l'écart effectif entre leur prix et celui du disque compact à quelques semaines de sa commercialisation. Il paraît difficile de juger des intentions de cette campagne promotionnelle dans le cadre du disque compact, mais il semble possible d'émettre l'hypothèse qu'elle conduit à placer le nouveau support dans une situation plus favorable lors de son lancement en diminuant de façon relative la différence de prix par rapport aux autres formats.

Le disque compact semble par ailleurs pâtir de conditions de mise en place parfois approximatives, découlant par exemple d'actions hasardeuses ou imprécises de la part des fabricants, éditeurs ou diffuseurs, qui conduisent à un manque d'informations claires à son propos. Revenant sur les premiers instants de la commercialisation du disque compact en France, Georges Chérière en fournit une illustration : outre l'absence de présentoirs mettant spécifiquement en avant le support, le rédacteur en chef de *Diapason* dénonce l'opacité des éditeurs quant à leur catalogue. À l'exception de la FNAC Montparnasse, les surfaces de vente ne disposent lors du lancement que de « [paquets] de photocopies agrafées où chaque éditeur [présente] dans un ordre différent, mais jamais alphabétique, sa production »⁷⁹. La conclusion de Georges Chérière face à cette confusion est éclairante :

« Le moins que l'on puisse dire : ce n'était pas motivant ! [...] On aurait voulu être d'entrée assuré par quelques prospectus ou publicités que l'édition phonographique, elle aussi, croyait au CD. »⁸⁰

Ce manque de clarté quant au disque compact et à son catalogue apparaît donc à même de freiner la diffusion du disque compact, en lui conférant au mieux l'image d'un produit instable et à l'avenir incertain.

78 Publicité FNAC, par exemple dans *Diapason*, n° 277, novembre 1982, p. 68.

79 Chérière (Georges), *Diapason*, n° 282, avril 1983, p. 55.

80 *Ibid.*.

Ces approximations se conjuguent à des efforts de promotion et de publicité très inégaux de la part des différents acteurs de l'introduction. Il faut par exemple attendre le mois de mai pour observer la parution d'une publicité concernant le disque compact dans la revue *Rock & Folk*, en faveur du lecteur Akai CD-D1⁸¹. Ces publicités restent très rares au cours des mois suivants : le numéro de juin fait figurer deux encarts pour des lecteurs placés parmi les dernières pages du magazine⁸², alors que le numéro de juillet est totalement dépourvu de toute annonce sur le sujet. Sans être aussi flagrante, on observe une disette de publicités similaire dans les pages de *Diapason*, Georges Chérière allant jusqu'à affirmer que les services de publicité des éditeurs « ne semblent pas avoir pris conscience de l'importance de ce nouveau support »⁸³. Ces mêmes éditeurs paraissent en outre faire preuve de désorganisation quant à la mise en relation de leurs différentes branches dans le cadre de la mise en avant du disque compact : dans le même article, Georges Chérière note que « les services de presse des différents éditeurs apprennent souvent par nos soins la liste de leur [*sic*] CD disponibles ». De ce fait, des revues telles que *Diapason* apparaissent démunies, ne pouvant pas effectuer la publicité du support en annonçant les sorties prochaines ou publiant des critiques discographiques au moment de la parution du titre : sans obtenir de la part du service de presse d'un éditeur la liste de ses titres, la revue est contrainte de les découvrir empiriquement en se les procurant après leur commercialisation, générant donc un délai dans la réalisation d'une critique à leur sujet.

Cette désorganisation et cette mise en avant hésitante du disque compact paraissent contribuer au déficit de notoriété que le support rencontre au cours de sa première année de diffusion. Une enquête publiée en juillet 1983, réalisée par le Centre d'études d'opinion et le Centre d'études des systèmes et technologies avancées, montre qu'un Français sur deux ignore, à cette date, ce qu'est un disque compact, et que seuls 4 % des Français ont l'intention de s'en procurer au cours des douze prochains mois⁸⁴. Dans l'ensemble, cette relative désorganisation et cette absence de clarté autour du disque compact semblent donc jouer en sa défaveur, en suscitant à son sujet un degré d'incertitude alors qu'il est, dans les termes de Georges Chérière, un « jeune support qui a besoin de tous les moyens d'information »⁸⁵.

81 Publicité Akai CD-D1, *Rock & Folk*, n° 196, mai 1983, p. 20.

82 *Rock & Folk*, n° 197, juin 1983, pp. 149 et 150.

83 « Les compacts du mois », Chérière (Georges), *Diapason*, n° 289, décembre 1983, p. 57.

84 Lacan, *art. cit.*.

85 Chérière (Georges), *art. cit.*.

Alors que l'on aurait pu s'attendre, au vu de la standardisation préalable du produit et de sa prise en compte par une majorité d'éditeurs et de fabricants, à la mise en place de stratégies publicitaires cohérentes, on voit donc que les premières campagnes de promotion autour du disque compact se caractérisent par une certaine approximation, qui nuit à sa diffusion. On retrouve également cette notion dans le domaine de la présentation et de la typographie des disques compacts, où l'on observe la mise au point progressive de règles de disposition des informations, en l'absence d'un standard immédiatement mis en place. Le découpage en différentes pistes du disque compact – alors que le disque microsillon ne comportait qu'un unique sillon et la cassette une seule bande – et l'affichage précis de la durée de chacune, entraînent l'apparition de nouvelles informations au sujet de l'enregistrement, dont il convient de rendre compte sur les différents éléments visuels qui accompagnent le disque compact – pochette, livret, ... –. S'exprimant sur le sujet, Georges Chérière distingue les livrets de l'éditeur Deutsche Grammophon pour leur précision et leur simplicité, faisant figurer en première page un sommaire désignant les différentes pistes du disque compact et leur minutage, tout en précisant que ces informations ne sont pas systématiquement mentionnées par les autres firmes⁸⁶. On constate d'ailleurs que cet empirisme reste de mise au-delà de l'année 1983 : dans un article portant sur le même sujet en mai 1984, le fondateur de *Diapason* note que si certaines conventions se sont imposées – par exemple la présence d'un petit carré entourant les numéros de pistes afin de les repérer plus simplement –, des éditeurs publiant leurs premiers compacts oublient de prendre en considération les avancées en la matière, à l'image d'Harmonia Mundi, qui ne fait pas apparaître le minutage des plages ou le type d'enregistrement (analogique ou numérique)⁸⁷. Dans la mesure où l'émergence de cette typographie standardisée contribue à simplifier l'accès à des informations essentielles pour l'utilisation du disque compact, on comprend en quoi l'existence initiale de divers systèmes de présentation des informations et l'absence, dans certains cas, de ces données, participe également de ces approximations qui entourent le disque compact lors de son lancement.

Mis en commun, ce manque de clarté dans les informations sur le produit, cette faible mise en avant du disque compact découlant d'une relative désorganisation lors de son lancement, et les approximations dont font preuve les différents acteurs quant à la promotion ou la présentation du support, semblent contribuer au déficit de notoriété certain dont il fait

⁸⁶ *Ibid.*.

⁸⁷ « Les compacts du mois », Chérière (Georges), *Diapason*, n° 294, mai 1984, p. 43.

preuve au cours de l'année 1983. Associés à son prix restant élevé tout au long de l'année et aux pénuries dont il fait régulièrement l'objet, ces différents points permettent de comprendre une diffusion du disque compact restant inférieure aux prévisions au cours de la première année de son lancement.

Un lancement qui reste prometteur

Le lancement du disque compact ne suscite pour autant pas uniquement des réserves. Alors que les prévisions de ventes de lecteurs sont revues dès le mois de juillet 1983 à la baisse, se trouvant ramenées de 50 000 à 30 000 ventes envisagées, le démarrage des ventes reste qualifié de « prometteur »⁸⁸. Surtout, il convient de noter que certains des facteurs explicatifs mentionnés, qui contribuent à entraver la diffusion du support, se trouvent à la fin de l'année 1983 inhibés par certaines évolutions de la situation.

Alors que les prix du matériel apparaissent comme l'une des principales raisons de ces premiers résultats nuancés, on observe par exemple une tendance à la baisse de ceux-ci dans le cas de nombreux lecteurs. La comparaison entre le prix de lancement, disponible dans les critiques de *La nouvelle revue du son*, et celui constaté au mois de novembre 1983 par *Diapason* dans le but d'établir un tableau comparatif des différents lecteurs et de leurs propriétés, est à cet égard révélateur⁸⁹. Si certains appareils conservent un même prix tout au long de l'année, à l'instar du Nec CD 803E et du Toshiba XR-Z90 – respectivement commercialisés à 12 000 et 8 000 francs –, une grande partie des lecteurs est en revanche l'objet d'une baisse, parfois très marquée, entre mars et novembre : si le Philips CD 100 ne diminue que de 6 200 à 5 500 francs, le Marantz CD73 et le Sony CDP101 voient leur prix chuter de 2 000 francs ou plus – de 7 600 à 5 590 francs pour le premier, de 8 000 à 6 000 francs pour le second –. Cette tendance est également valable pour des lecteurs apparus en cours d'année : présenté dans le numéro d'été de *La nouvelle revue du son*, le Fisher AD-800 est notamment l'objet d'une réduction de son prix, passant de 7 500 francs en juillet à 6 000 francs en novembre. Cette baisse laisse dès lors envisager pour les années suivantes des lecteurs franchissant la barre des 4 000 francs, désignée par la FNAC comme le seuil en-

⁸⁸ Lacan, *art. cit.*.

⁸⁹ *La nouvelle revue du son*, n° 66, mars 1983, pp. 36-51 ; *La nouvelle revue du son*, n° 69, juin/juillet 1983, pp. 58-63 ; *Diapason*, n° 288, novembre 1983, p. 91.

dessous duquel peuvent se développer les ventes⁹⁰.

Surtout, si certains acteurs, à l'instar de l'éditeur C.B.S., craignent une poursuite de la pénurie de disques et de lecteurs jusqu'en 1985⁹¹, d'autres annonces permettent d'envisager une augmentation de la production afin de résoudre cette « crise de jeunesse »⁹². On assiste, tout au long de l'année, à une prolifération des projets dans le domaine, multipliant les nouvelles unités de production en construction. Dès le mois de juin 1983, Sony et C.B.S. posent par exemple la première pierre d'une usine située aux États-Unis, deux autres usines étant par ailleurs annoncées au Royaume-Uni par des fabricants indépendants⁹³. En France, le disque compact est inscrit au mois de septembre au nombre des priorités du IXe Plan par le gouvernement en place : il s'agit d'éviter l'apparition d'un déficit commercial sur ce nouveau produit en stimulant la création et la production dans le domaine⁹⁴. Une première usine est, dans ce cadre, rapidement annoncée, avec une ouverture prévue pour l'année 1984⁹⁵. Laisant envisager une hausse de la production, ces différents projets de création de nouvelles unités de production permettent de projeter une diminution prochaine des pénuries, sinon une disparition.

Les réticences du champ audiophile et leur évolution

L'année 1983 s'achève également de manière prometteuse pour l'avenir du disque compact en ce qu'elle marque la disparition de réticences initialement apparues à son intention. Nous avons déjà évoqué, à cet égard, l'adoption du disque compact par la major E.M.I., qui manifestait pourtant une méfiance vis-à-vis du nouveau support à l'aube de sa commercialisation. D'autres acteurs partagent, après son lancement, le même type de réserves : de nombreuses boutiques audiophiles se montrent en particulier empreintes d'attitudes oscillant entre le scepticisme et l'opposition vis-à-vis du support au cours des

90 « Les disques compacts se sont moins bien vendus que prévu », *Le Monde*, 8 décembre 1983.

91 *Ibid.*.

92 « Philips veut marier le disque à laser avec le micro-ordinateur », *Le Monde*, 4 juin 1984.

93 Cherièrre (Georges), *Diapason*, n° 284, juin 1983, p. 5.

94 Lacan (Jean-François), « Communication : le premier programme pour les industries culturelles », *Le Monde*, 24 septembre 1983.

95 Cherièrre (Georges), *Diapason*, n° 287, octobre 1983, p. 5.

premiers mois de l'année 1983. L'apparition de débats au sujet d'un objet fondé sur un nouveau système de reproduction du son est en soi conforme à ce que l'on pouvait attendre de la part d'acteurs cherchant à perfectionner l'écoute de musique enregistrée par une attention prêtée aux différents maillons de la chaîne de restitution sonore. Il convient pour autant de souligner l'intensité des débats qui émaillent les pages de *La nouvelle revue du son* dès la veille de la commercialisation du disque compact.

Si certaines boutiques optent au début de l'année 1983 pour une prudence teintée d'attente – nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer l'encart *L'alternatif*, qui classe le disque compact comme une affaire « à suivre »⁹⁶, préférant attendre son lancement pour se prononcer à son propos –, plusieurs autres diffusent déjà par le biais des pages de la revue des opinions plus affirmées. *L'Écho des Lilas* signe par exemple, un mois avant son lancement, un virulent réquisitoire intitulé « Ne laissez pas le froid engourdir vos oreilles »⁹⁷ à l'encontre du nouveau format : dénonçant la « nouvelle source de lecture à la mode » et une « soi-disant merveille dont on nous rebat les oreilles », les auteurs de l'encart affirment leur « [grande] déception », fondant notamment leur « pure et simple condamnation » sur l'agressivité de l'écoute ou le manque de profondeur du son. Le mois suivant, *L'émotion musicale* évoque de même des « résultats passables, voire médiocres »⁹⁸ lors des quelques écoutes effectuées. La boutique insiste néanmoins sur les mauvaises conditions de ces essais, effectués « par des pseudo-mélomanes plus aptes aux démonstrations d'aspirateurs que de haute fidélité ». De manière générale, une partie des réticences initiales à l'encontre du disque compact semble résulter de l'insuffisante qualité des démonstrations pour un public composé d'audiophiles : un article de *Diapason* publié le même mois dénonce, sur un même ton, le matériel de restitution insuffisant et les démonstrateurs « trop zélés [*sic*] »⁹⁹ qui caractérisent ce type de présentations. On comprend, dès lors, le « préjugé plutôt négatif »¹⁰⁰ qui paraît répandu au sein des boutiques de matériel audiophile avant le lancement du disque compact.

La complexité de ces débats est renouvelée par les débuts de la commercialisation du format. S'exprimant en son nom propre, *La nouvelle revue du son* mentionne ces discussions :

96 *L'alternatif*, *La nouvelle revue du son*, n° 64, janvier 1983, p. 115.

97 *L'Écho des Lilas*, *La nouvelle revue du son*, n° 65, février 1983, p. 23.

98 *L'émotion musicale*, *La nouvelle revue du son*, n° 66, mars 1983, p. 119.

99 *Diapason*, n° 281, mars 1983, p. 120.

100 *L'émotion musicale*, *La nouvelle revue du son*, n° 66, mars 1983, p. 119.

« Révolution, évolution, source du futur, enterrement de première classe du disque analogique, dynamique explosive, bruit inaudible, manque d'image sonore, haut médium aigu dur et agressif, manque de richesse d'harmoniques, porté aux nues par les uns, descendu en flammes par les autres, le moins que l'on puisse dire est que le lecteur compact-disc ne laisse aucun critique hi-fi indifférent. À notre avis ces jugements souvent à l'emporte pièce manquent de nuances et de subtilités. Ils ont un aspect "digital, manichéen" qui doit frapper vite et fort l'opinion des amateurs de transcription sonore pourtant habitués à plus de subtilités. »¹⁰¹

Pour la première fois, la revue rend en revanche compte d'essais effectués dans ses propres centres, et non à l'occasion de démonstrations officielles. Sans véritablement se départir des réserves du domaine, en mentionnant notamment les grandes différences de qualité existant d'un disque compact à un autre, la revue met néanmoins en avant les « aspects ultra-positifs du compact-disc », mentionnant par exemple la fidélité de l'enregistrement numérique ou la stabilité de la vitesse de lecture.

De fait, l'apparition du disque compact sur le marché induit un changement sensible dans les commentaires à son sujet. Les opinions tranchées laissent place à des commentaires plus nuancés : L'Écho des Lilas se montre toujours circonspect, affirmant « qu'aucune des écoutes [réalisées] lors des différents salons ne [les] a vraiment convaincus »¹⁰², tout en reconnaissant que le support « représente l'avenir à moyen terme » et en appelant ses fabricants à le perfectionner « de sorte que personne ne songe plus à le contester ». La possibilité pour ces différentes boutiques d'effectuer de nouveaux essais dans des conditions jugées plus favorables, au sein de leurs propres auditoriums, est également à l'origine d'un basculement sensible : plutôt que de fournir un jugement clair, L'Alternatif ou Audiosystems par exemple appellent les lecteurs de *La nouvelle revue du son* à venir comparer les différents supports en boutique¹⁰³.

Dès le mois de mai, on constate une évaporation des débats suscités par le disque compact. L'exemple de la boutique Audio Concepts illustre cette évolution, perceptible de mois en mois. Dans son encart du mois de mai, la boutique s'affirme dans un premier temps comme l'un des derniers bastions de la résistance audiophile au disque compact :

101 *Ibid.*, p. 26.

102 L'Écho des Lilas, *La nouvelle revue du son*, n° 67, avril 1983, p. 93.

103 L'Alternatif, *La nouvelle revue du son*, n° 67, avril 1983, p. 117 et Audiosystems, *La nouvelle revue du son*, n° 68, mai 1983, p. 37.

« Le pauvre Compact-Disc ne semble pas avoir la faveur de tout le monde ! C'est d'abord ABSOLUTE SOUND qui appelle au boycott total, dénonçant un système nous ramenant "trente ans en arrière" !... (Nous ne sommes pas tout à fait d'accord : il y a trente ans, Monsieur Charlin, par exemple, faisait des démonstrations à partir de bandes magnétiques absolument époustouflantes de qualité...) »¹⁰⁴

Il est dès lors possible de constater des inflexions nouvelles de cette position à chaque nouveau numéro de la revue : tout en restant critiques à l'égard d'un support considéré comme se trouvant dans un état d'inachèvement, les auteurs de l'encart notent au mois de juin « ne [savoir] que penser du Compact Disc »¹⁰⁵. Au terme de l'été, la boutique affirme sa neutralité, laissant le soin à ses clients et lecteurs de se forger une opinion, tout en notant la présence d'un premier lecteur de marque BETA LASER¹⁰⁶ en ses rayons. Un basculement discret, mais sensible, en faveur du disque compact intervient à partir du mois d'octobre :

« Les disques compacts sortant maintenant étant dans l'ensemble d'une qualité nettement meilleure (nous pouvons vous faire écouter "un" Glenn GOULD particulièrement bon...) que les premiers exemplaires présentés, nous avouons que l'on peut se laisser tenter... »¹⁰⁷

L'apparition de cette brèche en faveur du disque compact ouvre la voie à une acceptation plus franche du nouveau support et à son évocation dans des termes très positifs dès la fin de l'année 1983 :

« Première constatation : le Compact Disc est de plus en plus prisé par nos clients. La sortie de nouveaux disques compacts, bien enregistrés, et offrant des programmes tout à fait dignes d'intérêt nous semble en être la principale raison. Ajoutons aussi que le lecteur que nous avons particulièrement choisi, le BETA LASER, se révèle également à l'expérience être un excellent choix, car il est dynamique (ce n'est pas évident, même pour un lecteur de Compact Disc...), transparent, et respecte bien les timbres pour autant que les disques le permettent. »¹⁰⁸

Cette évolution, tout au long de l'année 1983, apparaît représentative de la réception du disque compact par les acteurs du champ audiophile : la méfiance, puis les condamnations

104Audio Concepts, *La nouvelle revue du son*, n° 68, mai 1983, p. 23.

105Audio Concepts, *La nouvelle revue du son*, n° 69, juin/juillet 1983, p. 16.

106Audio Concepts, *La nouvelle revue du son*, n° 70, septembre 1983, p. 11.

107Audio Concepts, *La nouvelle revue du son*, n° 71, octobre 1983, p. 26.

108Audio Concepts, *La nouvelle revue du son*, n° 73, décembre 1983, p. 30.

presque unanimes qui dominant lors du lancement du support cèdent progressivement la place à une attitude plus conciliante, voire enthousiaste, à son égard. Ce changement ne marque bien sûr pas la fin des débats autour du disque compact : en octobre 1984, L'alternatif mentionne une nouvelle fois la « sempiternelle question de savoir ce qui "fonctionne" le mieux de la platine tourne-disque ou du lecteur laser »¹⁰⁹. Néanmoins, cette modification progressive du regard porté sur le disque compact ouvre des perspectives pour la suite de son introduction, en lui assurant l'intérêt d'une autre catégorie d'acteurs. Considérée de manière large, cette évolution s'inscrit donc dans le cadre d'une première année ambivalente pour le disque compact : sans atteindre les objectifs initialement fixés, le support ouvre néanmoins la voie de son succès à venir.

3.3. Les premiers succès du disque compact

La fin de la crise de jeunesse

L'année 1984 marque l'interruption du constat nuancé qui prévalait jusqu'alors au sujet du lancement du disque compact : si tous ses symptômes n'apparaissent pas dissipés, la crise de jeunesse évoquée semble toucher à sa fin. Cette sortie de crise s'appuie notamment sur une augmentation des capacités de production de disques compacts à travers le monde tout au long de de l'année 1984. De nouvelles usines fleurissent dès les premiers mois de l'année, marquant par ailleurs l'apparition des premières unités n'étant pas détenues par Philips ou Sony : la firme Digital Images inaugure en mars une première usine aux États-Unis, avant l'ouverture d'une usine appartenant à l'éditeur phonographique Nimbus Records au Royaume-Uni au mois de mai¹¹⁰. De nombreux autres projets d'unités indépendantes sont déjà évoquées : les firmes Forward Technology, PR Records et British Compact Disc acquièrent auprès de Philips et Sony une licence autorisant l'édification de ce type d'usine dès le début de l'année¹¹¹. Les inventeurs du disque compact augmentent également leurs capacités de production : si l'usine de pressage prévue par Sony aux États-Unis voit son lancement

109L'alternatif, *La nouvelle revue du son*, n° 81, octobre 1984, p. 109.

110« Une nouvelle usine va fabriquer des disques pour lecteurs à laser en Grande-Bretagne », *Le Monde*, 23 février 1984.

111*Ibid.*.

repoussé au début de l'année 1986, l'usine historique d'Hanovre, détenue par Philips et ayant entamé le pressage dès les premiers jours du disque compact, devient pleinement opérationnelle en cours d'année, avec la mise en route de sa dernière tranche de production¹¹². La France n'est pas en reste : soutenue financièrement par le Ministère délégué à la Culture et le Ministère du Redéploiement industriel et du Commerce extérieur¹¹³, la firme Moulages Plastiques de l'Ouest inaugure en novembre 1984 une première unité de fabrication située à Villaines-la-Juhel, en Mayenne¹¹⁴. Cette usine, qui présente la particularité d'être indépendante de toute compagnie discographique, permet, dès le mois suivant, la commercialisation des premiers disques compacts réalisés en France pour le compte des éditeurs Pierre Verany et Auvidis¹¹⁵. Cette multiplication des nouvelles unités permet de porter dès le mois de mars 1985 les capacités mondiales de production à hauteur de 50 millions de disques par an¹¹⁶.

Cet accroissement des capacités de production a des effets immédiats sur le répertoire disponible sous format disque compact : l'augmentation, précédemment évoquée, du nombre d'éditeurs entre 1983 et 1985 s'accompagne d'une très forte croissance du nombre de disques compacts disponibles. Selon le *Catalogue général classique* de Diapason, 118 titres sont présents sur le marché français au 1er octobre 1983, 566 au 1er octobre 1984 et 994 au 1er octobre 1985¹¹⁷. Il convient de souligner que le *Catalogue général classique* ne recense que les phonogrammes effectivement disponibles sur le marché français à la date indiquée : en particulier, ce choix conduit à ne pas faire figurer les titres épuisés et ne bénéficiant pas d'un nouveau pressage. Les chiffres tirés de notre base de données fournissent donc des indications quant au nombre de titres qu'il est possible de se procurer sur le marché français – sans mention des exemplaires importés –, et non quant au nombre total de titres publiés, certains titres pouvant se trouver en rupture de stock à la date de recension. Dans les faits, la production totale sur le marché français excède donc les données indiquées : en janvier 1985, Claude Fléouter avance par exemple, en prenant en considération les disques importés ou en rupture de stock, le nombre de 1 000 titres publiés pour les seules musiques savantes¹¹⁸.

112« Philips veut marier le disque à laser avec le micro-ordinateur », *Le Monde*, 4 juin 1984.

113« Le communiqué officiel du conseil des ministres », *Le Monde*, 25 octobre 1984.

114Cherière (Georges), *Diapason*, n° 300, décembre 1984, p. 4.

115*Ibid.* (Pierre Verany) et « Les premiers compacts français », *Le Monde*, 17 décembre 1984 (Auvidis).

116Dessot (André), « Le marché explose », *Le Monde*, 14 mars 1985.

117Annexe 4.

118Fléouter (Claude), « Un deuxième souffle pour l'industrie phonographique », *Le Monde*, 26 janvier 1985.

Néanmoins, ces résultats nous semblent révélateurs de la nette augmentation de la production à l'œuvre au cours des premières années de commercialisation du disque compact.

Notons également que cet accroissement ne suffit pas à complètement résorber les pénuries initiales, en particulier en ce qui est de la production des éditeurs indépendants. Bernard Coutaz, directeur de l'éditeur Harmonia Mundi, dénonce toujours, en décembre 1985, le faible nombre d'exemplaires de ses titres publiés sur le format, du fait d'usines de pressage n'étant capables de les produire qu'en quantités très limitées : la moitié du catalogue du label est déjà épuisée à cette date, sans réapprovisionnement immédiat possible¹¹⁹. Sans répondre parfaitement à la demande, tant pour les éditeurs que pour les consommateurs, cette augmentation des capacités de production permet néanmoins d'intensifier la diffusion du disque compact. En France, les ventes progressent de près de 250 % par an au cours des deux premières années : selon le Syndicat National de l'Édition Phonographique, le cap du million d'exemplaires vendus est franchi dès l'année 1984, contre 400 000 l'année précédente ; ce chiffre est de 2,4 millions pour l'année 1985¹²⁰. Cette explosion est également perceptible dans le domaine des lecteurs : après 45 000 nouvelles ventes en 1984, la barre des 100 000 appareils est finalement franchie en 1985¹²¹.

Cet engouement est également favorisé par l'évolution des prix à partir de 1984. Au mois de décembre, Jean-Marie Piel souligne par exemple, dans un article pour *Télérama*, que le « choix [en lecteurs] est vaste autour de 4 000 F »¹²², affirmant également qu'il est possible de trouver d'« excellentes machines » pour 3 500 francs. Avec l'entrée des disques compacts dans les rayons des grandes surfaces à partir de l'année 1985, cette baisse des prix concerne également les phonogrammes eux-mêmes : oscillant entre 103 francs en moyenne pour les musiques populaires et 139 francs pour les musiques savantes, les prix sont aussi l'objet de politiques plus spécifiques, à l'instar de celle de la chaîne de magasins NASA, qui vend des titres de musiques populaires en-dessous de 100 francs¹²³. Dans l'ensemble, ces différents

119Mallet (Franck), *Diapason*, n° 311, décembre 1985, p. 20.

120Europe Stratégie Analyse Financière, *L'industrie mondiale du disque : la génération du compact*, étude réalisée par Maryse Arizzi et Alain Thaly, Paris, Eurostaf, 1990, p. 208.

121Fléouter (Claude), « Un deuxième souffle pour l'industrie phonographique », *Le Monde*, 26 janvier 1985 et Dessot (André), « La ruée sur le laser », *Le Monde*, 17 mars 1986.

122Piel (Jean-Marie), « Ce qu'il faut savoir sur le compact-disque », *Télérama*, n° 1822, 15 décembre 1984, p. 24.

123Dessot (André), « Le marché explose », *Le Monde*, 14 mars 1985.

processus mènent, au tournant de l'année 1985, à l'affirmation du succès du disque compact. Dès décembre 1984, une publicité pour *Le Monde de la Musique* le qualifie de « fabuleux succès »¹²⁴ ; le constat est partagé, quatre mois plus tard, par André Dessot, qui évoque dans les lignes du *Monde* une « entrée de l'audionumérique en hi-fi [qui] peut être considérée comme brillante »¹²⁵. Si certains signes de la crise initiale du disque compact restent donc prégnants – à l'instar de capacités de production restant insuffisantes, malgré des améliorations sensibles –, l'introduction du support apparaît donc dès les premiers mois de l'année 1985 comme un succès.

Une confiance accrue envers ce support

Cette sortie de crise est accompagnée par une nouvelle perception du support, celui-ci inspirant une confiance plus nette. Au cours de l'année 1983, les prévisions quant à l'avenir à moyen ou long terme du support restent empreintes d'un certain degré d'incertitude : en juin, Georges Cherière, pourtant partisan affirmé du disque compact proclamant dans le même article sa foi envers son avenir, laisse par exemple planer la possibilité que celui-ci ne soit qu'un « bide »¹²⁶. Si le futur « couronnement du disque compact »¹²⁷ évoqué par Jacques Lonchamp dès septembre 1983 est déjà envisagé, il n'appartient encore qu'au domaine de l'hypothétique.

Les différentes évolutions mentionnées, que l'on observe tout au long de l'année 1984, permettent dès lors un renforcement de ces convictions, découlant sur une confiance plus forte accordée au support et à sa place future dans le secteur de la musique enregistrée. Dès la moitié de l'année, Jean Tronchot lui adjuge par exemple le titre de « nouveau standard international pour la diffusion de la musique enregistrée[,] et sûrement pour très longtemps »¹²⁸. Une telle citation témoigne des changements à l'œuvre : d'hypothèse sur l'avenir, le disque compact mute vers l'image d'un nouveau support déjà solidement installé dans le paysage de la musique enregistrée, appelé à conserver sa place sur le long terme. Cette

124Publicité *Le Monde de la Musique*, par exemple dans *Télérama*, n° 1820, 1er décembre 1984, p. 47.

125Dessot (André), *art. cit.*.

126Cherière (Georges), *Diapason*, n° 284, juin 1983, p. 5.

127Lonchamp (Jacques), *art. cit.*.

128Tronchot (Jean), *Rock & Folk*, n° 210, juillet/août 1984, p. 6.

confiance est par ailleurs le fait d'un nombre croissant d'acteurs : Jean-Marie Piel affirme, dans son article pour *Télérama*, que « tout le monde [...] croit à présent au compact-disque »¹²⁹. La seule exception avancée est celle de « mordus de hi-fi » restés attachés au disque microsillon. La taille de ce groupe apparaît cependant en drastique diminution : nous avons déjà évoqué, à cet égard, l'évolution perceptible au sein des différentes boutiques de matériel audiophile dès la première année de diffusion du disque compact. Ce processus se poursuit au cours des années suivantes : en février 1984, la boutique Audio Concepts qualifie le disque compact de « source de l'avenir »¹³⁰. Le regard porté par la communauté audiophile en direction du nouveau support paraît, de manière générale, le considérer de manière croissante comme une source de restitution à part entière, susceptible d'être jugée de la même manière que le disque microsillon et la cassette, correspondant à l'image de nouveau standard avancée par Jean Tronhot dans *Rock & Folk*. Le disque compact ne reçoit par exemple en 1983 aucun Décibel d'honneur de la part de *La nouvelle revue du son* – le décibel d'honneur est la récompense maximale attribuée par la revue –, alors que deux sont attribués à des platines pour disques microsillon ; l'année suivante, cette récompense est en revanche décernée à trois lecteurs de disques compacts, alors que le nombre de platines décorées reste le même. Devenu une nouvelle source fiable, le disque compact est donc à même de bénéficier des mêmes titres que les autres sources.

Cette avancée dans le sens du disque compact résulte notamment de la mise en place sur le marché français, dès les premiers mois de l'année 1984, de nouveaux appareils déjà désignés comme formant une seconde génération de lecteurs de disque compact. Les modèles Pioneer P. D70 et Yamaha CDX1 sont par exemple classés dans cette nouvelle catégorie de lecteurs par *La nouvelle revue du son*, qui décrit également les objectifs de cette deuxième génération : amélioration des performances au point de vue sonore, réduction de la taille des lecteurs et baisse de leur prix¹³¹. Ces différents arguments semblent entrer en jeu dans la confiance accrue dont bénéficie le disque compact d'acteurs divers. Alors que la diminution de la taille, et surtout du prix des lecteurs paraît favoriser une diffusion plus large, l'amélioration avancée des caractéristiques de ces modèles contribue à leur légitimation progressive par les amateurs de reproduction sonore de haute-fidélité parmi les autres sources de restitution

129Piel (Jean-Marie), *art. cit.*.

130Audio Concepts, *La nouvelle revue du son*, n° 75, février 1984, p. 13.

131*La nouvelle revue du son*, n° 76, mars 1984, p. 90 et *La nouvelle revue du son*, n° 78, mai 1984, p. 22.

jugées à même de fournir un son de qualité. À la fin de l'année, l'apparition de nouveaux types d'appareil inaugurant de nouvelles utilisations possibles du disque compact contribue au même processus en étendant la diffusion du support vers de nouveaux publics aux pratiques différentes. Le Sony D 50 (également désigné sous le nom CD 50), caractérisé par ses dimensions réduites¹³², se présente par exemple comme l'équivalent du Walkman dans le monde du disque compact ; initialement commercialisé au début de l'année 1985 au prix de 3 500 francs – inférieur à celui d'une majorité de lecteurs –, ce nouveau lecteur autorise donc de nouvelles utilisations du support tout en contribuant à la baisse des prix¹³³. De la même manière, le modèle Technics SL-P 15 ouvre la voie à une utilisation professionnelle du support : disposant d'un magasin pouvant accueillir 51 disques compacts, et pouvant être complété par d'autres chargeurs portant cette capacité à 250 disques compacts, ce lecteur participe donc à son introduction dans l'univers du juke-box¹³⁴.

Il est dès lors compréhensible de voir la notion de génération réutilisée par les fabricants de lecteurs en tant qu'argument de diffusion de leur matériel. En octobre 1984, une publicité pour le Yamaha CDX1 le présente par exemple comme appartenant à la troisième génération de lecteurs, et non à la seconde comme l'affirmait *La nouvelle revue du son*¹³⁵. Le recours à cet argument ne suffit bien sûr pas à créer une nouvelle catégorie effective de lecteurs aux caractéristiques inédites : L'alternatif note au cours du même mois qu'il est prématuré d'évoquer cette nouvelle génération¹³⁶. Néanmoins, cet emploi de l'argument par les fabricants permet de donner une nouvelle impulsion aux débats autour de la question, et de susciter l'image d'un progrès technique permanent, continu et en pleine accélération, favorisant l'amélioration des lecteurs : « en haute fidélité il faut à peine un an pour créer une génération », s'exclament par exemple les auteurs de L'alternatif dans la même édition de l'encart.

Dans l'ensemble, on voit donc comment cette diffusion en augmentation du disque compact est couplée à une hausse de la confiance qui lui est apportée de la part des différents

132Annexe 13.

133*La nouvelle revue du son*, n° 84, janvier 1985, p. 58.

134Piel (Jean-Marie), *art. cit.*.

135Publicité Yamaha CDX1, par exemple dans *La nouvelle revue du son*, n° 81, octobre 1984, p. 10.

136L'alternatif, *La nouvelle revue du son*, n° 81, octobre 1984, p. 109.

acteurs. Notamment appuyée sur une seconde génération de lecteurs contribuant, par leurs performances, leur prix et leurs possibilités inédites, à leur entrée dans de nouveaux domaines, cette confiance va donc de pair avec les premiers succès remportés par le disque compact.

Débats et critiques

Il convient néanmoins de ne pas ignorer les nuances qui pèsent toujours sur ce tableau des premières réussites du disque compact. Si le format accède effectivement, au cours des années 1984 et 1985, à ses premiers succès véritables, il est également l'objet de débats et, surtout, de critiques nouvelles qui assombrissent ce panorama. On a vu, en particulier, que le disque compact est déjà présenté, au cours de l'année 1984, comme l'avenir de la restitution sonore, voué à remplacer le disque microsillon dans un horizon restant alors imprécis. Pour autant, le disque compact ne résout pas, à cette date, toutes les difficultés rencontrées par le concept de diffusion de la musique par le biais de phonogrammes enregistrés : si l'on envisage la possibilité qu'il devienne le type dominant de phonogramme, ce nouveau support ne permet pas véritablement au phonogramme au sens large de répondre à la concurrence des autres espaces de diffusion.

Le M.I.D.E.M. apparaît une nouvelle fois, à cet égard, comme un révélateur de ces tendances : en 1985, le commissaire général de l'événement, Bernard Chevry, annonce, lors d'une conférence de presse marquant la fin de la dix-neuvième édition, un M.I.D.E.M. multi-supports, constatant que « la radio et la télévision deviennent les espaces importants pour la musique »¹³⁷. Relayant cette conférence dans *Le Monde*, Jacques Lonchamppt ajoute que « le disque ne suffit plus à assurer la visibilité de cette grande manifestation » : le succès du disque compact ne peut par conséquent permettre à lui seul de maintenir l'autonomie du secteur du disque dans le cadre du M.I.D.E.M.. La présence de la radio au nombre de ces systèmes concurrençant le disque dans la diffusion de la musique attire en outre l'attention sur la question de la copie privée. Claude Fléouter souligne par exemple le fait que dans les années 1960 et 1970, l'achat d'un disque était la « condition *sine qua non* »¹³⁸ afin de pouvoir écouter

137Lonchamppt (Jacques), « Le devenir incertain du MIDEM classique », *Le Monde*, 4 février 1985.
138Fléouter (Claude), « Un deuxième souffle pour l'industrie phonographique », *Le Monde*,

de la musique, alors qu'il suffit, en 1984, d' « [ouvrir] sa radio n'importe où, sur la bande FM, ou [d'acheter] une cassette vierge et [de copier] » : la radio fabrique des programmes en diffusant des disques, qu'il est ensuite possible d'enregistrer et de réécouter à loisir. Présenté comme un remède contre la copie privée et le piratage, le disque compact n'apparaît donc pas comme suffisant pour endiguer la diffusion de ces nouvelles pratiques à l'origine d'un bouleversement de l'industrie musicale.

Cité par Claude Fléouter dans le même article, Frédéric Sichler, président du Syndicat National de l'Édition Phonographique, met dès lors en avant la future loi Lang comme nouveau moyen de lutter contre la concurrence de la radio : instituant les droits voisins en France, ce nouveau dispositif législatif permet aux artistes et producteurs de phonogrammes de jouir d'un droit exclusif sur leurs œuvres et de prétendre à une rémunération pour la diffusion de celles-ci. Le recours à cette loi témoigne de l'insuffisance du disque compact face à cette extension de la copie privée. Claude Fléouter apporte, en outre, un autre éclairage sur cette situation : si cette nouvelle loi permet de fait aux artistes et à l'industrie du phonogramme de tirer de nouveaux revenus provenant de la diffusion des œuvres, elle ne concourt en revanche pas à influencer sur les ventes de disques, la copie privée conservant tout son intérêt pour les consommateurs de musique. De fait, s'il évoque un potentiel « deuxième souffle » pour l'industrie phonographique, le journaliste note que « l'exercice du métier de production sera [à l'avenir] tel qu'il ne pourra se faire qu'à l'intérieur de grands canaux ». Tout en remportant ses premiers succès, le disque compact ne parvient donc pas, au tournant de l'année 1985, à apporter une véritable réponse aux difficultés de l'édition phonographique.

En outre, la crise de jeunesse du format apparaît, sous certains aspects, toujours prégnante. Si une grande partie des approximations qui accompagnent le lancement du disque compact semblent disparaître au tournant de l'année 1984, d'autres persistent pendant de nombreux mois, suscitant des critiques à l'encontre du support et des éditeurs : la question de la durée du disque est par exemple au centre de polémiques tout au long de l'année 1984. Capable d'accueillir une plus longue durée d'enregistrement qu'un disque microsillon, le disque compact est à l'origine de nouvelles questions éditoriales, auxquelles les labels apportent des réponses souvent critiquées. Dès novembre 1983, Georges Chérière dénonce par exemple le choix d'un éditeur de découper un enregistrement de 80 minutes de la *8e*

26 janvier 1985.

Symphonie de Gustav Mahler en deux parties inégales, résultant sur la diffusion d'un disque ne durant que 23 minutes ; l'absence de compléments sur la publication par Denon du deuxième livre des *Préludes* de Claude Debussy, interprétés par Jacques Rouvier est de même reprochée à l'éditeur, l'enregistrement ne s'étendant que sur 39 minutes¹³⁹.

De fait, ces premières critiques se poursuivent et s'amplifient au cours des mois suivants, donnant naissance à ce que le rédacteur en chef de *Diapason* nomme lui-même une « campagne pour des CD d'une durée plus longue »¹⁴⁰. Dans le numéro de mars 1984, des éditions de la *4e Symphonie* de Ludwig Van Beethoven par Denon ou des *Sonates* de Joseph Haydn par Philips sont notamment accusées de se « moquer de l'acheteur » pour leur durée « inadmissible »¹⁴¹. Cette campagne suscite très vite des réactions de la part des éditeurs : le groupe Polygram publie par exemple dès le mois de février un communiqué de mise en garde à l'encontre de ces demandes¹⁴². Ces dernières s'intensifient pourtant au cours des mois suivants ; la revue est d'ailleurs rapidement rejointe par ses lecteurs, qui dénoncent la « malhonnêteté des producteurs de disques »¹⁴³ et appellent à un boycott des titres trop courts. Si une amélioration est perceptible dès les mois suivants, la situation est toujours critiquée au milieu de l'année 1985 : au mois de juillet, la revue mentionne par exemple une amélioration sensible de la situation, avec des enregistrements durant en moyenne soixante minutes, tout en publiant la lettre d'un lecteur évoquant une édition de la *Traviata* de Giuseppe Verdi sur trois disques compacts, dont un de 37 minutes seulement¹⁴⁴.

On voit donc que les approximations observées lors des premiers mois du lancement du disque compact, notamment quant à sa présentation ou aux choix éditoriaux qu'il occasionne, ne sont pas entièrement levées alors que le support entame ses premiers succès : dans le cas de la durée, ces fluctuations dont font preuve les éditeurs dans la prise en compte des demandes de la presse et des consommateurs sont à l'origine d'une campagne nuançant le tableau de ces réussites initiales. Si le succès du disque compact apparaît grandissant à partir de l'année 1984, la situation n'est donc pas uniforme, certaines difficultés issues de la crise de

139Cherière (Georges), *Diapason*, n° 288, novembre 1983, pp. 70-71.

140Cherière (Georges), *Diapason*, n° 291, février 1984, p. 48.

141*Diapason*, n° 292, mars 1984, pp. 54-55.

142Cherière (Georges), *Diapason*, n° 291, février 1984, p. 48.

143*Diapason*, n° 294, mai 1984, p. 110 ; voir aussi *Diapason*, n° 293, avril 1984, p. 136.

144*Diapason-Harmonie*, n° 307, juillet/août 1985, p. 3.

jeunesse ou du bouleversement plus profond de l'industrie de l'édition phonographique pesant toujours sur son développement.

3.4. Une diffusion très inégale

Ce succès rapide du disque compact lors de son introduction doit également être nuancé en prenant en considération l'une des principales limites de sa diffusion initiale : cette dernière s'avère très inégalement répartie, les résultats du support variant fortement selon des lignes de force recoupant des contours géographiques, mais aussi sociaux ou culturels. De fait, ces inégalités de diffusion paraissent découler en grande partie de l'action des agents de l'introduction, qui conduisent, selon des modalités diverses selon les catégories d'acteurs, à orienter le disque compact vers certains récepteurs, au détriment d'autres plus délaissés au cours de ces premières années.

Une introduction principalement centrée autour de la capitale

Dès les premiers mois de l'année 1983, le disque compact apparaît inégalement distribué entre les différentes zones du marché français ; en particulier, une nette différence se fait jour entre l'introduction du support en Île-de-France et dans le reste du pays. À l'exception du M.I.D.E.M., situé à Cannes, les principaux événements mentionnés dans le cadre des attentes dont fait l'objet le disque compact à l'approche de son lancement ou dans le premier mois de celui-ci sont en particulier systématiquement localisés dans la capitale : les expositions annuelles du mois de mars sont en particulier organisées à Paris.

Ce constat est amplifié par le lancement du support, qui bénéficie de relais plus forts à Paris, permettant d'assurer sa diffusion effective. Dans le cas des boutiques de matériel audiophile, on constate par exemple à la lecture de *La nouvelle revue du son* une forte concentration de ceux-ci dans la capitale française ; en outre, ces boutiques situées à Paris ou en petite couronne sont presque systématiquement les plus actives dans les lignes du magazine : les encarts mensuels figurant dans la revue au cours des premières années

d'introduction du disque compact sont par exemple toujours le fait de magasins localisés en Île-de-France. Il faut attendre l'année 1987 pour voir apparaître un encart mensuel tenu par une boutique située à Marseille, l'Instant Musical¹⁴⁵. On constate, enfin, en analysant les adresses des magasins parisiens qui figurent, entre 1983 et 1985, dans *La nouvelle revue du son* (par exemple dans leurs encarts ou dans la rubrique « Le shopping de l'audiophile », qui recense les ventes d'occasion par boutique), que ceux-ci sont à la fois répandus dans la plupart des arrondissements de la capitale, et concentrés par petits groupes de boutiques très rapprochées dans certains secteurs.



Figure 7 : Répartition géographique des boutiques parisiennes de matériel audiophile mentionnées dans La nouvelle revue du son entre 1983 et 1985¹⁴⁶.

On observe par exemple ce type de groupements aux frontières du 15e arrondissement, autour de la Tour Montparnasse ou le long de la Rue Saint-Charles ; d'autres poches sont présentes, par exemple autour de la Gare Saint-Lazare ou au nord du quartier Montmartre.

¹⁴⁵Instant Musical, *La nouvelle revue du son*, n° 110, septembre 1987, p. 3.

¹⁴⁶Carte réalisée avec l'aide du site Google Maps : <https://www.google.fr/maps?source=tlds&hl=fr>, consulté le 11 mai 2015.

Une telle répartition spatiale nous semble à même d'assurer une diffusion rapide du disque compact dans toute la ville, en multipliant les points de vente possibles ; en outre, du fait de leur organisation en petits regroupements, ces boutiques facilitent les comparaisons entre des écoutes effectuées dans des locaux rapprochés, entre des produits observés dans les différents points de vente d'un même secteur. Ce cadre apparaît également propice au débat entre des boutiques situées dans un périmètre très restreint, permettant de comprendre le grand dynamisme dont elles font preuve dans les lignes de *La nouvelle revue du son*.

Les boutiques situées en dehors de l'Île-de-France apparaissent, en comparaison, nettement plus discrètes. Cette présence moins affirmée ne semble pas s'expliquer par une diffusion moindre de *La nouvelle revue du son* dans les autres régions ; à défaut de disposer de chiffres précis quant au lectorat de la revue hors de Paris, un article publié en mai 1985 nous permet de l'évaluer : s'excusant pour le retard de livraison dans la région de Marseille le mois précédent, l'article annonce qu'une démonstration organisée par l'auditorium Munerson autour des systèmes d'écoute Mulidine, en présence du constructeur, a été décalée de deux semaines face à l'impossibilité de répandre l'information par le biais du mensuel¹⁴⁷. *La nouvelle revue du son* apparaît donc comme un canal privilégié de l'information, y compris dans d'autres régions. De ce fait, la quiétude des boutiques audiophiles situées en dehors de Paris tout au long de l'année 1983 nous semble symptomatique d'une diffusion moins affirmée : on ne trouve par exemple pas de trace de présentations de lecteurs de disques compacts effectuées dans d'autres régions avant le mois de décembre, à l'occasion de démonstrations au Domaine du Disque à Caen, au centre Hifi Madones de Cambrai ou dans la boutique Disc Hifi à Boulogne-sur-Mer¹⁴⁸.

Cette situation entre en résonance avec celle que l'on observe pour les points de vente de disques compacts. Nous avons déjà évoqué, à cet égard, les critiques portées en 1984 par *Diapason* sous la plume de Georges Chérière à l'encontre du faible dynamisme affirmé de disquaires faisant de « la province [...] un désert »¹⁴⁹. Si ces propos sont très rapidement critiqués, par exemple par le président du Syndicat des disquaires de France, Claude Ridet¹⁵⁰, d'autres témoignages corroborent la prise de position de la revue : en janvier 1984, un lecteur,

¹⁴⁷*La nouvelle revue du son*, n° 88, mai 1985, p. 59.

¹⁴⁸*La nouvelle revue du son*, n° 73, décembre 1983, pp. 105 et 122.

¹⁴⁹Chérière (Georges), *Diapason*, n° 297, septembre 1984, p. 5.

¹⁵⁰*Diapason*, n° 299, novembre 1984, p. 18.

expliquant les raisons le poussant à ne pas reconduire son abonnement, note par exemple qu'il lui est impossible de se fournir les disques compacts présentés car il n'habite « ni la région parisienne, ni un des départements des frontières Est de la France »¹⁵¹ qui lui permettraient de s'approvisionner en R.F.A.. Au mois d'octobre, un disquaire situé à Joué-les-Tours écrit de même à la revue pour la soutenir : tout en insistant sur la difficulté pour un point de vente indépendant de constituer un stock de disques compacts, du fait notamment de son prix, la lettre dénonce le faible intérêt porté au nouveau support par ces autres disquaires¹⁵². Face à cette faible présence du disque compact sur les étalages des disquaires en dehors de Paris, on observe l'apparition de réseaux de vente par correspondance favorisant une plus grande diffusion des titres ; ces initiatives restent néanmoins très rares lors des premières années de l'introduction du disque compact : seules deux structures exercent cette activité en septembre 1984 selon *Diapason*¹⁵³. De fait, au cours des premières années de son lancement, le disque compact voit donc sa diffusion en grande partie restreinte aux limites de l'Île-de-France.

Musiques savantes et musiques populaires

Ces bornes géographiques ne sont par ailleurs pas les seules frontières à la diffusion initiale du disque compact. On constate également une distinction très nette dans la réception du support entre amateurs de musiques savantes ou de musiques populaires. Alors que le support est très rapidement adopté par les premiers, on observe pendant les premières années de commercialisation du support en France une attention nettement moins importante à son égard de la part des seconds. On note par exemple dans les lignes de *Diapason* une attitude très active à l'égard du disque compact, dès son lancement : deux dossiers successifs lui sont consacrés en février et mars 1983¹⁵⁴, de même que douze éditoriaux entre janvier 1983 et janvier 1985. À l'occasion du numéro 300 du magazine, paru en décembre 1984, Georges Cherière souligne, de manière plus explicite, avoir retrouvé « pour [le disque compact] l'enthousiasme de [ses] vingt ans »¹⁵⁵. Ce dernier est étendu aux autres rédacteurs de la revue : on constate notamment que Jean-Marie Piel, rédacteur de la rubrique portant sur le matériel de

151 *Diapason*, n° 290, janvier 1984, p. 26.

152 *Diapason*, n° 298, octobre 1984, p. 126.

153 *Diapason*, n° 297, septembre 1984, p. 118.

154 « La révolution du Compact-Disc », *Diapason*, n° 280, février 1983, pp. 85 à 99, et Melcion (Paul), *art. cit.*.

155 Cherière (Georges), *Diapason*, n° 300, décembre 1984, p. 4.

restitution dans *Diapason*, est également l'auteur en décembre 1984 d'un article vantant les mérites du support pour *Télérama*, ainsi que d'une brève recension des meilleurs modèles pour *Le Nouvel Observateur*¹⁵⁶. Dépassant également l'équipe éditoriale du mensuel, cet engouement pour le support est également sensible auprès du lectorat de *Diapason*. Dès le mois de mai 1983, une première lettre publiée dans le courrier des lecteurs qualifie ce nouveau support de « miracle »¹⁵⁷, tout en remerciant la revue d'avoir contribué à son choix ; en décembre, un autre lecteur lui attribue même le statut de « nouvelle religion »¹⁵⁸.

De fait, on constate que le disque compact fait une entrée très rapide dans les pratiques des amateurs de musiques savantes. En mai 1983, Georges Cherière écrit par exemple que « le compact-disc existe, nombre d'entre nous l'ont déjà rencontré, sinon acquis »¹⁵⁹ ; de manière révélatrice, le dossier consacré au support en février 1983 affirme que le disque compact et son lecteur sont déjà passés « du rêve à la réalité » alors que le support « devient accessible »¹⁶⁰. On observe également dans ce dossier la mise en place de pratiques précises et spécifiques, visant à faciliter la manipulation du disque compact ou à mieux comprendre son fonctionnement :

« Compte tenu de ses faibles dimensions, la manipulation d'un disque compact ne pose guère de problèmes, celui-ci pouvant aisément être pris entre le majeur et le pouce [...] ou encore être déplacé en insérant l'index dans son trou central dont le diamètre (15 mm) semble avoir été conçu à cet effet. »¹⁶¹

Dans le même article, André Chaillé revient de même sur le fonctionnement du système de pistes permettant de choisir le titre écouté, ou sur la présentation des lecteurs. On constate, par le biais de cet article, une certaine familiarité dans le domaine des musiques savantes vis-à-vis d'un nouveau support déjà adopté et suscitant, dès les premiers mois de son lancement, un engouement certain.

156Piel (Jean-Marie), « Ce qu'il faut savoir sur le compact-disque », *Télérama*, n° 1822, 15 décembre 1984, p. 22 et *Le Nouvel Observateur*, n° 1050, 21 décembre 1984, p. 44.

157*Diapason*, n° 283, mai 1983, p. 6.

158*Diapason*, n° 289, décembre 1983, p. 142.

159Cherière (Georges), *Diapason*, n° 283, mai 1983, p. 5.

160*Diapason*, n° 280, février 1983, p. 85.

161Chaillé (André), *art. cit.*

Le contraste entre la présentation du disque compact dans *Diapason* et celle qui en est effectuée par *Rock & Folk* est dès lors éclairant quant aux différences de réception du disque compact dans les domaines des musiques savantes et des musiques populaires : alors que le disque compact est devenu accessible en mars 1983 pour les amateurs de musiques savantes, le format reste extérieur au champ des musiques populaires lors de son lancement. Sous de nombreux aspects, le disque compact se maintient donc au statut de rêve pour les amateurs de musiques populaires, là où le domaine des musiques savantes l'a déjà consacré en tant que réalité. Tranchant avec la longue évocation des différents aspects du disque compact et la description de pratiques nouvelles qu'il occasionne dans le dossier de *Diapason*, *Rock & Folk* se contente en mars 1983 d'un court paragraphe synthétique résumant ses différentes caractéristiques :

« Le fameux compact disc Philips va être commercialisé pour de bon en France le 1er mars. Quarante-sept marques ont acheté la licence ! Rappelons [*sic*] qu'il s'agit du disque de 12 cm de diamètre à enregistrement codé numériquement et lecture laser avec circuit de correction d'erreur. Une seule face impressionnée mais jusqu'à 60 minutes de musique. Des prix : 120 à 150 F pour le disque ; 8 000 F pour le lecteur Sony (hyper-sophistiqué) mais seulement 6 000 pour le plus simple des Philips (moins de gadgets mais aussi bon). »¹⁶²

De la même manière, alors que *Diapason* met en place dès le mois de juin une rubrique spécifiquement dédiée à la critique d'œuvres publiées en disque compact¹⁶³, *Rock & Folk* se contente de la mention mensuelle de quelques nouveautés disponibles, sans émettre d'avis à leur sujet :

« Nouveautés en compact-discs : Kiss chez Phonogram ; Daniel Balavoine, David Bowie, John Mayall & Eric Clapton et 2 Camel chez Barclay ; Louis Armstrong, Duke Ellington et Sidney Bechet chez Vogue. »¹⁶⁴

On observe donc le maintien d'une certaine distance à l'égard du nouveau support : alors que *Diapason* évoque dès le mois de février sa manipulation, puis, par le biais de critiques spécifiques, son écoute, *Rock & Folk* reste à l'écart des pratiques liées au disque compact, se

162Tronchot (Jean), *Rock & Folk*, n° 194, mars 1983, p. 10.

163« Les compacts du mois », *Diapason*, n° 284, juin 1983, p. 55.

164Tronchot (Jean), *Rock & Folk*, n° 200, septembre 1983, p. 14.

contentant de diffuser des synthèses d'informations à son sujet, sans véritablement rendre compte d'une expérience précise. Ce constat reste valable au terme de la crise de jeunesse du disque compact ; il semble même s'amplifier au cours de l'année 1984. *Rock & Folk* n'inclut par exemple pas l'introduction du disque compact au sein de son bilan des faits marquants de l'année musicale 1983¹⁶⁵ ; surtout, une interview de l'artiste Mark Knopfler, membre du groupe Dire Straits et partisan du nouveau support, établit au mois de mai cette distance de manière explicite.

« R&F – Tu sais que Dire Straits est la plus forte vente française en compact ?

MK – Oui... Aussi en Angleterre (Petit silence)

R&F – Les acheteurs n'ont rien à voir avec le public rock moyen ?

MK – Et alors ? Moi j'aime les compacts, chez moi je ne passe que ça ! La musique est meilleure, le son est poussé... »¹⁶⁶

La deuxième question posée par le mensuel apparaît révélatrice de cette réaction à l'égard du disque compact : tout en reconnaissant ses apports – à l'image de l'article publié en mars 1983 –, le journal considère que le support s'adresse à d'autres catégories de mélomanes, et non aux amateurs de musiques populaires. De fait, cette perception semble là aussi s'étendre au-delà du journal, se répandant auprès des auditeurs de musiques populaires : en juin 1985, Alain Wais note dans un article pour *Le Monde* que le marché du disque compact « repose essentiellement sur les amateurs de musiques classiques »¹⁶⁷.

Cette inégalité de diffusion découle de stratégies mises en application par les inventeurs du disque compact et par les éditeurs discographiques, qui conduisent à privilégier le secteur des musiques savantes. Une fois les approximations initiales résolues, on constate par exemple une prolifération des publicités en faveur du disque compact dans les pages de *Diapason*. À l'inverse, il faut attendre novembre 1984 pour trouver une publicité de la firme Philips faisant la promotion du support dans *Rock & Folk*¹⁶⁸ ; la première publicité pour un lecteur Sony dans le magazine apparaît plus tardivement encore, au mois de février 1985¹⁶⁹.

165 *Rock & Folk*, n° 205, février 1984, p. 63.

166 *Rock & Folk*, n° 208, mai 1984, p. 88.

167 Wais (Alain), « Le soutien de Philips », *Le Monde*, 22 juin 1985.

168 Publicité Philips, par exemple dans *Rock & Folk*, n° 213, novembre 1984, p. 110.

169 Publicité Sony, par exemple dans *Rock & Folk* n° 216, février 1985, p. 113.

De même, on constate que l'accroissement du catalogue de disques compacts au cours des premières années s'effectue principalement dans le domaine des musiques savantes : André Dessot note en mars 1985 que la « pauvreté relative du répertoire enregistrée » concerne « surtout [la] variété »¹⁷⁰.

Cette orientation traduit essentiellement une stratégie d'ordre économique des fabricants de disques compacts : dans une interview réalisée par *Rock & Folk* en février 1986, Jean-Claude Rocle, présenté comme le « Monsieur Compact »¹⁷¹ de Philips, affirme que les amateurs de musiques savantes sont « toujours [...] précurseurs dans le domaine de l'acoustique », du fait principalement de leur « plus haut niveau de vie ». Les enquêtes statistiques dirigées par Olivier Donnat sur les pratiques culturelles des Français confortent cette idée : « on trouve [toujours] proportionnellement le plus d'amateurs de ce genre musical [...] chez les gens d'âge moyen, les Parisiens, les bacheliers et diplômés de l'enseignement supérieur, et surtout les cadres et professions intellectuelles supérieures qui devancent dans ce domaine toutes les autres catégories »¹⁷². Détentrices d'un plus grand capital économique, cette catégorie apparaît donc initialement plus à même d'adopter un produit dont le prix reste élevé. On comprend, dès lors, les efforts de promotion et de mise en avant plus considérables dirigés vers les amateurs de musiques savantes au cours des premières années du disque compact ; en retour, la relative méconnaissance dont fait preuve le domaine des musiques populaires à l'égard du support est de même éclairée par ces facteurs. Dans l'ensemble, on constate donc que malgré son succès rapide, la diffusion du disque compact reste très inégalement distribuée : si le lancement du disque compact en France est, de manière globale, une réussite, ce n'est pas le cas pour toutes les catégories de Français. Si ce succès rapide, mais contrasté, met en lumière certaines faiblesses du disque compact lors de son lancement, il s'avère néanmoins prometteur : alors qu'une baisse des prix est, comme nous l'avons vu, rapidement amorcée, il semble désormais possible pour le support de séduire une population croissante, à l'extérieur de ses limites initiales.

170Dessot (André), *art. cit.*.

171*Rock & Folk*, n° 227, février 1986, p. 31.

172Donnat, Olivier, et Cogneau, Denis, *Les pratiques culturelles des Français, 1973-1989*, Département des Études et de la Prospective, Ministère de la Culture et de la Communication ; Paris, La Découverte, La Documentation française, 1990, p. 67.

4. Le disque compact en voie de normalisation (1985-1987)

De fait, le disque compact entame, au cours de l'année 1985, une seconde phase de son introduction : amplifiant son succès initial, le disque compact s'étend dans de nouvelles directions, s'adressant à des publics différents. S'appuyant à la fois sur des actions concrètes et clairement perceptibles des agents de l'introduction et sur des évolutions inédites du cadre économique, législatif et productif dans lequel est situé le disque compact, cet élargissement des perspectives de diffusion du disque compact le constitue progressivement en nouvelle norme du secteur de la musique enregistrée dans son ensemble.

4.1. Le tournant des musiques populaires

Des prix en nette diminution

La tendance générale à la baisse des prix des lecteurs de disques compacts, entamée dès les premiers mois de son lancement, se poursuit et s'intensifie à partir de 1985. Alors que ces prix restant dans l'ensemble élevés sont vus comme un frein au développement du disque compact pendant les premières années de son introduction, en empêchant de nombreux consommateurs de s'équiper d'un appareil requis pour l'utilisation du support, cette diminution globale contribue à faciliter l'accès au disque compact d'un public toujours plus large.

Cette baisse des prix effectifs s'appuie, dans un premier temps, sur le renouvellement très rapide du matériel de lecture auquel conduit l'apparition de nombreux nouveaux modèles, apportant de nouvelles fonctionnalités ou des améliorations des caractéristiques sonores. Tout en manifestant une certaine réserve à l'égard de ces termes en refusant de se les approprier, *La nouvelle revue du son* évoque en 1987 une sixième, voire septième génération de lecteurs témoignant d'un perfectionnement toujours plus grand¹. Cette émergence de modèles

1 *La nouvelle revue du son*, n° 106, mars 1987, p. 68.

nouveaux, remplaçant au sein des gammes des fabricants les appareils plus anciens, conduit à une baisse des prix de ceux-ci ; cette tendance est favorisée par le développement rapide, à partir de 1985, d'un marché de l'occasion autour des lecteurs de disques compacts, alimenté par des consommateurs cherchant à revendre leurs premiers modèles au profit d'appareils plus récents. On constate par exemple une multiplication des petites annonces autour du disque compact dans la rubrique correspondante de *La nouvelle revue du son* : si les premières annonces au sujet du support remontent à 1984, seules trois annonces paraissent au total au cours de cette année ; en comparaison, on trouve huit propositions dans le seul numéro d'octobre 1985 de la revue². Ces annonces permettent l'achat de lecteurs parfois récents à un prix inférieur à celui de la commercialisation : lancé au prix de 4 490 francs en février 1985³, le lecteur Yamaha CDX2 est par exemple l'objet d'une annonce le proposant pour 3 800 francs dès le mois de mai⁴.

Les boutiques de matériel audiophile participent également à ce marché de l'occasion. On observe, là aussi, une nette augmentation de la place occupée par le disque compact dans les listes du stock de matériel de seconde main diffusées par les boutiques dans la rubrique « Le shopping de l'audiophile » de *La nouvelle revue du son*. Cet accroissement est en particulier perceptible par la mise en place de catégories spécifiques aux lecteurs de disques compacts, dans la mesure où les listes des différentes boutiques sont organisées en types successifs d'appareils. Apparaissant pour la première fois dans la rubrique en janvier 1984, les lecteurs de disques compacts sont initialement classés dans des catégories larges : à cette date, la boutique Émotion musicale fait entrer le Yamaha CD1 dans sa catégorie « Électronique »⁵, qui contient usuellement des composants précis entrant dans la fabrication d'appareils ou des accessoires permettant l'amélioration de la restitution. Si les lecteurs se répandent tout au long de l'année dans la rubrique, on constate que la question du classement est loin d'être tranchée, suscitant des réponses diverses : un an plus tard, il est possible de trouver ces lecteurs dans les rubriques « Platines » – les mêlant donc aux lecteurs de disques microsillons – ou « Divers »⁶, qui regroupe les appareils n'entrant dans aucune des autres catégories. Si l'on commence à voir poindre des catégories spécifiquement dédiées aux lecteurs compacts, par exemple chez

2 *La nouvelle revue du son*, n° 76, mars 1984, p. 157 ; n° 80, septembre 1984, p. 95 ; n° 82, novembre 1984, p. 126 ; n° 91, octobre 1985, p. 109.

3 *Diapason-Harmonie*, n° 303, mars 1985, p. 112.

4 *La nouvelle revue du son*, n° 88, mai 1985, p. 78.

5 *La nouvelle revue du son*, n° 74, janvier 1984, p. 83.

6 *La nouvelle revue du son*, n° 84, janvier 1985, pp. 78 à 86.

Lyrique dans le même numéro, ce classement du nouveau support reste problématique durant les mois suivants. Ce n'est qu'au cours des premiers mois de l'année 1986 que l'on observe un véritable consensus autour de la création d'une catégorie spécifique, les rubriques « Platines laser », « Platines C.D. », « C.D. » ou « Lecteurs laser » fleurissant chez de nombreuses boutiques, à l'instar de L'Atelier Musical, Présence, Illel ou Audio Fréquences⁷.

Cette constitution de catégories nouvelles reflète la croissance de la proportion occupée par le disque compact au sein des listes d'appareils proposées par les différentes boutiques. Il s'agit, dans un premier temps, de faire entrer ce matériel d'un nouveau type dans une rubrique préexistante, la vente d'un unique lecteur ne justifiant pas la création d'une sous-liste spécifique. Notons que les choix retenus laissent apparaître les représentations dont fait alors l'objet le disque compact, objet hybride considéré entre la platine de lecture traditionnelle, l'appareil électronique destiné à un public d'initiés et le matériel parfaitement inclassable et défini comme tel. Une fois ces lecteurs plus nombreux sur le marché de l'occasion, il devient nécessaire de composer une classification spécifique, regroupant les différents modèles en facilitant la recherche du lecteur de la revue. Une nouvelle fois, cette prolifération des lecteurs sur ce marché de l'occasion va de pair avec une nette diminution des prix proposés : lecteur de première génération lancé au prix de 8 000 francs en mars 1983, le Sony CDP101 est par exemple disponible au prix de 3 000 francs en septembre 1986⁸. On voit comment cette constitution d'un marché de l'occasion, favorisée par l'apparition de nouveaux modèles, contribue à l'accessibilité du disque compact en réduisant les prix de ses lecteurs.

Cette baisse des prix ne se réduit pour autant pas au domaine de l'occasion : on constate également l'apparition, à partir de 1985, de modèles dont le prix de lancement se situe dans cette même tendance. Dans les premiers mois de l'année 1986, ces appareils sont suffisamment nombreux pour permettre à *Diapason-Harmonie* de publier un comparatif de neuf lecteurs commercialisés à moins de 3 500 francs. Jean-Marie Piel note, à cet égard, que si le prix moyen des lecteurs reste à cet instant stable – entre 4 000 et 6 000 francs –, on observe cette émergence de platines destinées à la grande diffusion, au prix nettement inférieur, se rapprochant de celui d'un lecteur de disques microsillon⁹. Si le constat de l'auteur

7 *La nouvelle revue du son*, n° 97, avril 1986, p. 59.

8 *La nouvelle revue du son*, n° 66, mars 1983, p. 48 ; n° 100, septembre 1986, p. 84.

9 Piel (Jean-Marie), « 9 lecteurs laser à moins de 3500F », *Diapason-Harmonie*, n° 314, mars 1986, p. 76.

sur les performances de ces lecteurs est dans l'ensemble sévère, on voit donc un lien clairement établi entre une baisse effective des prix et la perspective d'une plus large diffusion. Quelques pages plus tard, Jean-Marie Piel envisage d'ailleurs l'apparition prochaine de lecteurs vendus autour de 2 000 francs, perçus comme permettant à la « Hi-Fi [de connaître] son heure de gloire démocratique »¹⁰, tout en notant le contexte économique défavorable dans lequel se profile l'évolution du disque compact : en particulier, l'appréciation de la valeur du yen dans les premiers mois de l'année 1986 a tendance à « neutraliser les formidables efforts des constructeurs en faveur de la baisse ».

Ces efforts semblent, à terme, couronnés de succès. On observe, au début de l'année 1987, l'apparition de lecteurs couplant, selon *La nouvelle revue du son*, un « prix abordable » et une « haute performance »¹¹ : la revue souligne par exemple que le Denon DCD 300 est commercialisé à un prix inférieur – 3 200 francs – à celui des tables de lecture de haute qualité à destination des disques vinyles. Le mois suivant, le lecteur Goldstar GCD 616 se situe au cœur de l'attention du magazine en franchissant pour la première fois la barre des 2 000 francs, sans « [rien sacrifier] à la qualité de fabrication »¹² : la perspective d'un lecteur de disques compacts accessible et de qualité fixée par Jean-Marie Piel se réalise pour la première fois. Cette chute des prix se poursuit au cours des mois suivants, résultant sur une situation que le journaliste de *Diapason-Harmonie* qualifie de « dégringolade la plus spectaculaire de toute l'histoire de la Hi-Fi »¹³ : à la fin de l'année, Anne Rey affirme par exemple dans un article pour *Le Monde* qu'il est désormais possible de trouver des lecteurs pour moins de 1 000 francs dans certaines grandes surfaces¹⁴.

Cette baisse du prix des lecteurs n'est en revanche pas répercutée de manière automatique sur le prix des disques compacts. Le support souffre toujours, en 1985 et 1986, d'une pénurie entravant les évolutions dans ce sens, du fait de l'incapacité à produire une offre suffisante pour satisfaire une demande croissante. Par ailleurs, cette pénurie tend, par un phénomène de prophétie autoréalisatrice, à se renforcer elle-même : André Tubeuf note par

10 Piel (Jean-Marie), *Diapason-Harmonie*, mars 1986, p. 82.

11 *La nouvelle revue du son*, n° 104, janvier 1987, p. 46.

12 *La nouvelle revue du son*, n° 105, février 1987, p. 44.

13 Piel (Jean-Marie), « 12 lecteurs laser autour de 2500 F », *Diapason-Harmonie*, n° 327, mai 1987, p. 81.

14 Rey (Anne), « Une sélection des meilleurs enregistrements sur disque laser : les compacts de l'année », *Le Monde*, 17 décembre 1987.

exemple que face à la crainte d'une rupture de stock autour de Noël 1985, les consommateurs ont tendance à précipiter leurs achats de lecteurs et de disques compacts, conduisant de fait à accélérer cette pénurie¹⁵. Cette dernière éloigne la perspective d'une nouvelle baisse des prix, après la première chute ayant suivi le lancement du support : en août 1986, un article du *Monde* affirme que la production ne répondra à la demande qu'à l'horizon 1990, et que « les prix toujours élevés ne sont pas prêts de baisser »¹⁶.

La situation ne reste néanmoins pas absolument figée. Le disque compact bénéficie, en particulier, de nouveaux dispositifs législatifs qui conduisent à favoriser une baisse des prix. L'application, à partir du 1er janvier 1986, de la loi Lang votée l'année précédente¹⁷, qui met en place, comme nous l'avons vu, une rémunération liée aux droits voisins, permet par exemple une amélioration de la situation économique des éditeurs discographiques, facilitant leurs investissements dans le domaine du disque compact. Surtout, ces éditeurs bénéficient finalement d'une baisse longuement discutée de la T.V.A. sur les phonogrammes, rabaisée de 33,3 % à 16,80 % au 1er décembre 1987 : celle-ci conduit à une économie de 15 francs en moyenne sur le prix d'un disque compact¹⁸.

En outre, dans la mesure où la baisse de prix apparaît comme un moyen de toucher un public plus large, le disque compact est à partir de 1985 l'objet de politiques spécifiques de la part d'acteurs divers, qui conduisent à cette diminution de manière ponctuelle et localisée. L'entrée en scène du disque compact dans les rayons des grands magasins à partir de la seconde moitié de l'année 1984¹⁹ entraîne par exemple la mise en place d'une concurrence accrue autour des prix : en juin 1985, Jean Tronchot désigne le Bazar de l'Hôtel-de-Ville ou la Samaritaine comme magasins « les plus compétitifs »²⁰ à Paris. Surtout, les différents types de points de vente mettent progressivement en place des opérations spécifiques autour du prix du disque compact : à la rentrée 1985, la chaîne FNAC diminue le prix des nouveautés publiées

15 Tubeuf (André), « La fin des vaches maigres », *Diapason-Harmonie*, n° 314, mars 1986, p. 100.

16 « Quatre firmes japonaises se lancent dans la fabrication de disques compacts », *Le Monde*, 22 août 1986.

17 Fléouter (Claude), « Création du BLIM », *Le Monde*, 20 octobre 1986.

18 Rey (Anne), *art. cit.*

19 Tronchot (Jean), *Rock & Folk*, n° 210, juillet/août 1984, p. 6 et Dessot (André), « Le marché explose », *Le Monde*, 14 mars 1985.

20 Tronchot (Jean), *Rock & Folk*, n° 220, juin 1985, p. 15.

sur le format de 20 % dans les deux premiers mois de leur commercialisation²¹. Deux ans plus tard, les magasins du groupe anticipent de même la baisse de la T.V.A. sur le disque en baissant, du 11 au 21 juin 1987, le prix des disques afin de réduire artificiellement son taux à 7 %²². Dans le cadre du développement de la vente par correspondance, on assiste également à des promotions se fondant sur la taille des commandes effectuées : la firme Guillemot International entame en février 1986 une campagne visant à offrir un disque compact gratuit à tout acheteur de dix titres²³.

Des politiques portant sur le prix du disque compact sont également appliquées par les éditeurs discographiques eux-mêmes. À partir de la fin de l'année 1986, le support est notamment le cadre d'une nouvelle bataille opposant les éditeurs sur le terrain du disque à prix moyen, qui consiste à rééditer des titres issus du fond de catalogue d'une firme à prix réduit. Cette politique est inaugurée en novembre par l'éditeur français Harmonia Mundi, qui commercialise ses premiers disques compacts à moins de 90 francs²⁴. La firme est rattrapée, au cours des mois suivants, par l'ensemble des autres éditeurs : au mois de mai, Pierre Flinois affirme que « tout le monde [se] met »²⁵ au disque compact à prix moyen, citant l'exemple de Polygram, qui lance trois séries de vingt disques à prix réduit. On observe de fait un foisonnement de publicités portant sur ce type de séries, y compris de la part d'E.M.I., pourtant désigné par Pierre Flinois comme l'un des rares éditeurs réticents à la mise en place d'une telle politique²⁶. Cette commercialisation de disques compacts « au prix du disque »²⁷ microsillon, comme le souligne l'éditeur Erato, apparaît comme une réussite : les titres de la collection Bonsai d'Erato, immédiatement pressés à 125 000 exemplaires et distribués dans 670 points de vente, dont 310 hypermarchés, font par exemple l'objet de « ventes-records »²⁸ ; à la fin de l'année, la firme revendique un total de « 500 000 amateurs »²⁹ de la collection.

21 Tronchot (Jean), *Rock & Folk*, n° 222, septembre 1985, p. 7.

22 Rey (Anne), « La baisse des prix du compact face à la cassette audio-numérique : offensive ou sauve-qui-peut ? », *Le Monde*, 14 avril 1987.

23 Publicité Guillemot International, par exemple dans *Diapason-Harmonie*, n° 313, février 1986, p. 70.

24 Flinois (Pierre), *Diapason-Harmonie*, n° 322, décembre 1986, p. 124.

25 Flinois (Pierre), *Diapason-Harmonie*, n° 327, mai 1987, p. 108.

26 Publicité EMI, par exemple dans *Diapason-Harmonie*, n° 329, juillet/août 1987, p. 2.

27 Publicité Erato, par exemple dans *Diapason-Harmonie*, n° 326, avril 1987, p. 17.

28 Rey (Anne), *art. cit.*.

29 Publicité Erato, par exemple dans *Diapason-Harmonie*, n° 331, octobre 1987, p. 8.

Cet enthousiasme autour de collections à prix réduit engendre une véritable « guerre des prix »³⁰, poussant l'ensemble des éditeurs à s'aligner sur ces nouvelles lignes éditoriales. De fait, cette concurrence sur le marché du prix moyen laisse planer des espoirs quant à une baisse plus ample des prix du disque compact : « la baisse générale n'est donc pas si lointaine [sic] »³¹, affirme Pierre Flinois en avril 1987. Cette prévision est renforcée, d'après l'auteur, par des améliorations des techniques de production du disque compact, qui préfigurent une chute des coûts de réalisation ; surtout, on observe une multiplication des annonces avançant la fin prochaine des pénuries du fait de la mise en marche de nombreuses nouvelles unités de production à même de répondre à une demande pourtant croissante³². Si les baisses du prix du disque compact ne sont donc à cette date le résultat que de politiques spécifiques, et non le signe d'une diminution générale du prix moyen de vente, cette dernière se profile donc réellement à partir de l'année 1987.

Conquérir un nouveau public : la tournée de Dire Straits en 1985

De fait, ces baisses de prix sur les lecteurs de disques compacts et sur les disques eux-mêmes ont pour visée essentielle d'atteindre un nouveau public : alors que le support était initialement réservé à une frange de mélomanes disposant d'un capital économique suffisant à s'équiper vis-à-vis d'un nouveau produit onéreux, il s'agit désormais d'étendre sa diffusion une fois son prix devenu plus accessible. Explicitement définie par le groupe Polygram³³, cette stratégie semble rencontrer un succès certain : Pierre Flinois note qu'elle permet par exemple à un public plus jeune de se tourner vers le disque compact³⁴. Cet attrait de cette catégorie pour le support est, selon l'auteur, à l'origine d'évolutions dans l'équilibre entre musiques savantes et musiques populaires dans le cadre des ventes de disques compacts ; pourtant, il convient de souligner que la consommation de disques compacts dont fait preuve ce nouveau public n'est pas un simple décalque des spécificités culturelles de cette classe d'âge. Alors qu'Olivier Donnat affirme que « le rock apparaît de façon massive comme la musique des

30 Flinois (Pierre), « 1986, le compact sort du noir ! », *Diapason-Harmonie*, n° 326, avril 1987, p. 64.

31 *Ibid.*.

32 Flinois (Pierre), *Diapason-Harmonie*, n° 329, juillet/août 1987, p. 100.

33 Flinois (Pierre), « 1986, le compact sort du noir ! », *Diapason-Harmonie*, n° 326, avril 1987, p. 64.

34 *Ibid.*.

jeunes »³⁵, on constate que ce goût pour le genre ne transparaît pas nécessairement au prisme du disque compact : Anne Rey souligne que le nouveau support s'accompagne également d'un intérêt nouveau des 15-25 ans pour les musiques savantes, ouvrant de nouvelles perspectives pour les éditeurs du domaine³⁶. Il convient donc de ne pas confondre le public jeune et le public des musiques populaires : la baisse des prix sur le disque compact, favorisant l'accès de classes d'âge plus jeunes au support, ne conduit pas mécaniquement le public des musiques populaires à opter pour ce format ; on observe plutôt que ces jeunes, usuellement caractérisés par un goût pour les musiques populaires, adoptent ce format, et par la même occasion un champ de la musique qui lui reste associé – la musique savante. Si le disque compact connaît donc un mouvement d'amplification de sa diffusion, il reste dans un premier temps associé aux musiques savantes qui l'ont adoubé dès son lancement en 1983.

On observe, à l'encontre de cette association, une campagne, principalement menée par le groupe Philips et ses différentes filiales, visant à transformer l'image du disque compact dans le sens d'un rajeunissement. Une nouvelle fois, cet objectif est clairement explicité par Philips : son représentant Jean-Claude Rocle déclare par exemple en 1986 auprès de *Rock & Folk* que « le système compact-disc doit devenir un produit jeune »³⁷. Le magazine décèle, derrière cette intention de toucher un public jeune, une volonté de préparer « l'invasion du laser chez les rockeurs ». On observe donc la confirmation d'une stratégie structurée en deux temps successifs : après s'être concentré sur le marché des musiques savantes, il s'agit pour Philips – et dans son sillage, pour les éditeurs présents dans les deux domaines – de conquérir celui des musiques populaires. À cette fin, la firme procède, dès l'année 1985, à un ensemble d'opérations publicitaires et promotionnelles visant à séduire ce nouveau public.

La firme s'appuie, en particulier, sur le groupe rock Dire Straits. L'association du groupe avec le disque compact n'apparaît pas de manière subite : nous avons vu, en particulier, que le groupe était le plus publié en disque compact lors de son lancement en mars 1983, et que son guitariste/chanteur Mark Knopfler proclamait dès l'année suivante son

35 Donnat, Olivier, et Cogneau, Denis, *Les pratiques culturelles des Français, 1973-1989*, Département des Études et de la Prospective, Ministère de la Culture et de la Communication ; Paris, La Découverte, La Documentation française, 1990, p. 68.

36 Rey (Anne), « Ouverture du MIDEM à Cannes : le microsillon est mort, vive le compact ! », *Le Monde*, 25 janvier 1987.

37 *Rock & Folk*, n° 227, février 1986, p. 31.

attachement au support³⁸. Ce choix de Philips ne semble néanmoins pas anodin, le groupe Dire Straits présentant de nombreux avantages dans le cadre d'une promotion visant à la diffusion du disque compact : signé sur une filiale de Polygram et suivi par un public très large – notamment en France –, Dire Straits est également décrit par Alain Wais comme un « groupe tout public », dont la musique est capable de réaliser le consensus en ce que « chacun y trouve son compte »³⁹. Le journaliste souligne, en outre, qu'à l'inverse d'artistes vedettes de l'époque tels que Madonna, le groupe ne dispose pas d'une image forte, favorisant son universalité par l'identification à ses membres. Les sonorités adoptées par le groupe apparaissent enfin, selon l'auteur, adaptées à l'« effet hi-fi » : « les guitares qui résonnent et se répondent dans tous les coins, ça fait joli dans les enceintes ». Si l'auteur établit cette description sans lien direct avec la campagne mise en place par Philips, elle permet de comprendre l'intérêt que représente le groupe : touchant un public large, le groupe apparaît néanmoins proche de ses auditeurs par ce processus d'identification ; sa musique semble, en outre, particulièrement propice à une écoute sur les systèmes de reproduction de l'époque, au sein duquel Philips s'attache à faire entrer le disque compact. Par le biais de son représentant Jean-Claude Rocle, la firme met d'ailleurs explicitement ce dernier point en avant dans sa présentation de la tournée, insistant également sur l'enthousiasme de Mark Knopfler pour le format.⁴⁰

En 1985, Philips établit un partenariat explicite avec Dire Straits, consistant à financer la tournée du groupe, constituant cette dernière en véritable opération de promotion du disque compact. Dans un article pour *Le Monde*, Alain Wais insiste de manière très claire sur l'originalité de cette association :

« Il n'empêche que la décision de sponsoriser un groupe de " pop music " n'a pas été facile à faire passer. Pour les "traditionnels" Philips habitués à vendre réfrigérateurs et machines à laver, c'est une opération osée, bien loin des actions promotionnelles classiques et commerciales. »⁴¹

38 Tronchot (Jean), *Rock & Folk*, n° 194, mars 1983, p. 10 et *Rock & Folk*, n° 208, mai 1984, p. 88.

39 Wais (Alain), « Le soutien de Philips », *Le Monde*, 22 juin 1985 et Wais (Alain), « Le rock du consensus », *Le Monde*, 28 novembre 1985.

40 *Rock & Folk*, n° 227, février 1986, p. 31.

41 Wais (Alain), « Le soutien de Philips », *Le Monde*, 22 juin 1985.

L'opération dépasse, de fait, la simple mise en place d'un sponsor de la tournée, en associant pleinement le groupe Dire Straits au disque compact. Ce rapprochement semble assumé par le groupe, Mark Knopfler affirmant par exemple dans une interview pour *Compact – La revue du disque laser* avoir choisi la proposition de Philips au détriment des nombreuses autres offres reçues⁴².

La tournée du groupe se démarque tout d'abord par son ampleur, regroupant plus de 240 concerts et traversant plus de 25 pays différents, dont certains ne sont, selon *Rock & Folk*, que rarement inclus dans les tournées de ce type, le magazine citant l'exemple de la Yougoslavie ou d'Israël⁴³. Au nom de Philips, Jean-Claude Rocle avance que cette série de concerts serait, de ce fait, « la plus grosse tournée jamais réalisée »⁴⁴. Surtout, cette tournée est ouvertement placée sous le signe du disque compact, qui lui donne par exemple son nom, *Philips compact disc presents Dire Straits live in 85*⁴⁵⁴⁶. Philips installe, dans le même ordre d'idée, un camion à l'entrée des salles qui hébergent les concerts de la tournée, afin d'accueillir les spectateurs en présentant un spectacle de lasers – symbole associé au disque compact –⁴⁷. La tournée bénéficie également d'une mise en avant publicitaire par le biais d'une campagne diffusée à la télévision et dans les cinémas⁴⁸. On comprend, dès lors, les expressions d'« offensive en règle » et d'« attaque au laser » employées par *Rock & Folk* pour désigner une tournée en forme d'opération promotionnelle d'ampleur mondiale⁴⁹.

Cette promotion paraît remplir ses objectifs. La tournée du groupe suscite une forte demande : après trois premiers concerts au Palais de Paris-Bercy au mois de juin, Dire Straits ajoute deux nouvelles dates dans la même salle les 27 et 28 novembre⁵⁰, finalement complétées, face à des ventes importantes, par des concerts les 29 et 30 novembre ; toutes ces dates sont jouées à guichets fermés, les réservations étant rapidement complètes⁵¹. Surtout, on constate que les concerts du groupe ont des effets directs sur les ventes de disques compacts :

42 *Compact – La revue du disque laser*, n° 3, novembre 1985, p. 73.

43 *Rock & Folk*, n° 221, juillet/août 1985, p. 30.

44 *Rock & Folk*, n° 227, février 1986, p. 31.

45 Traduction : « Le disque compact Philips présente Dire Straits en concert en 85 ».

46 Wais (Alain), *art. cit.*.

47 *Rock & Folk*, n° 221, juillet/août 1985, p. 30.

48 Wais (Alain), *art. cit.*.

49 *Ibid.*.

50 Fléouter (Claude), « Les airs de la rentrée », *Le Monde*, 26 août 1985.

51 Wais (Alain), « Le rock du consensus », *Le Monde*, 28 novembre 1985.

le magasin FNAC de Toulouse subit par exemple une rupture de stock des disques compacts de Dire Straits au lendemain du concert du groupe dans cette ville⁵². Au terme de la tournée, l'association du groupe avec le support apparaît inévitable : *Rock & Folk* désigne par exemple le groupe de « sultans du compact »⁵³ – jouant sur le titre « Sultans of Swing » du groupe – dans son compte rendu de l'un des concerts parisiens.

Soutenue par Philips, cette tournée de Dire Straits apparaît donc comme la première opération d'ampleur de la firme à destination du public des musiques populaires : en cherchant à associer un groupe au nouveau support, il s'agit pour Philips de modifier l'image de l'objet auprès des amateurs de ces musiques.

Le disque compact associé aux musiques populaires

La tournée de Dire Straits ne représente pour autant qu'une première étape de cette campagne visant à doter le disque compact d'une nouvelle image et d'un nouveau public. En novembre 1985, Philips s'associe par exemple directement à *Rock & Folk* afin d'organiser un jeu concours, présenté sur la couverture de la revue, permettant de gagner des lecteurs et des disques compacts, notamment du groupe Dire Straits⁵⁴ ; le même mois, le label Polydor, filiale de la firme, entame une campagne publicitaire intensive présentant un ensemble d'artistes dont les albums sont disponibles au format disque compact – le chanteur Sting et son groupe The Police ainsi que le duo new-wave Tears For Fears au mois de novembre, puis les groupes The Cure et Dire Straits en décembre –, sur un total de quatre pages par mois⁵⁵. Systématiquement publiées dans la première partie de la revue, ces publicités invitent le lecteur à écouter « vraiment » ces artistes en se procurant leurs disques compacts, en se fondant sur l'affirmation que « le rock est plus rock sur compact ». De manière inédite, Polydor met en avant son catalogue de titres disponibles, en insistant plus particulièrement sur des artistes correspondant à la ligne musicale défendue par *Rock & Folk*, et donc probablement à celle de son lectorat. En outre, on observe, une nouvelle fois, cette association à l'œuvre entre musique rock et disque compact, afin de rompre avec une perception

52 Wais (Alain), « Le soutien de Philips », *Le Monde*, 22 juin 1985.

53 *Rock & Folk*, n° 226, janvier 1986, p. 50.

54 *Rock & Folk*, n° 224, novembre 1985, p. 74.

55 *Rock & Folk*, n° 224, novembre 1985, pp. 18 à 22 ; n° 225, décembre 1985, pp. 18 à 22.

adjoignant systématiquement le disque compact aux musiques savantes.

Cette volonté de changement autour de l'image du disque compact semble avoir des conséquences effectives. On constate par exemple, à l'étude de *Rock & Folk*, une inflexion progressive au cours de l'année 1985 dans le sens du disque compact. Ce renversement de situation, au terme de deux premières années durant lesquelles le format apparaissait comme éloigné du domaine des musiques populaires, commence avant même la mise en place des opérations promotionnelles et publicitaires de Philips, sous l'effet des baisses de prix et de l'entrée du disque compact dans les rayons des grandes surfaces, vue comme le signe de sa « démocratisation »⁵⁶. Dès le mois de janvier, on note par exemple l'apparition d'une nouvelle rubrique marquée du sceau du disque compact, faisant figurer son logo standardisé⁵⁷, délimitant pour la première fois un espace régulier intégralement dévoué au disque compact dans les pages de la revue⁵⁸. Cette rubrique se livre dans un premier temps à un travail de recension périodique des nouveautés disponibles, avant de proposer à partir du mois de mars de brèves analyses de ces titres⁵⁹ : alors que la revue ne constituait, depuis mars 1983, qu'un simple relais des informations concernant le disque compact, cette rubrique offre pour la première fois un commentaire porté sur le support. On observe, de cette manière, une appropriation progressive du disque compact dans le domaine des musiques populaires au cours de l'année ; le démarrage de la tournée de Dire Straits et la mise en place de la campagne de Philips jouent un rôle de catalyseur dans ce processus. Le format apparaît au centre des attentions, occupant une part croissante de la rubrique « Rock Biz » de *Rock & Folk*, décrivant les actualités du secteur de la musique enregistrée ; en témoigne, par exemple, une accroche en forme de justification signée de la plume de Jean Tronchot :

« On dira que je ne parle que de compact... Bien sûr ! C'est là que se passe l'actualité sur le plan industriel. »⁶⁰

Ignoré quelques mois plus tôt, le disque compact apparaît de manière croissante comme une tentation pour le lectorat de la revue, Jean Tronchot affirmant au mois de septembre que

56 Tronchot (Jean), *Rock & Folk*, n° 219, mai 1985, p. 15.

57 Annexe 16.

58 *Rock & Folk*, n° 215, janvier 1985, p. 98.

59 *Rock & Folk*, n° 217, mars 1985, p. 95.

60 Tronchot (Jean), *Rock & Folk*, n° 221, juillet/août 1985, p. 17.

« vous aussi vous allez bientôt céder »⁶¹. La place accordée aux analyses de disques compacts est en outre en constante augmentation d'un numéro au suivant.

On observe une similarité de cette acclimatation du disque compact au domaine des musiques populaires et de celle perceptible deux ans plus tôt dans les lignes de *Diapason*. Comme dans le cas du magazine de Georges Cherière, on note par exemple que la familiarité croissante avec cet objet s'accompagne de la mise en place de pratiques nouvelles, permettant l'utilisation correcte d'un disque compact, décrites par le périodique à l'attention de ses lecteurs. Alors qu'André Chaillé détaille en février 1983 pour *Diapason* la manière dont il convient de manipuler le disque compact⁶², Jean Tronchot indique en juillet 1985 la méthode pour extraire un disque de son boîtier :

« À propos de CD, si vous avez du mal à sortir un compact de son boîtier, pensez à appuyer, avec un doigt de l'autre main, sur le champignon central en plastique qui maintient le disque et il viendra tout seul ! »⁶³

Cette similarité se traduit aussi par la publication d'un dossier spécial autour du disque compact. Le décalage temporel entre les dossiers de *Diapason*, parus en février et mars 1983, et celui de *Rock & Folk* daté de novembre 1985⁶⁴, atteste une nouvelle fois d'une introduction en plusieurs temps du disque compact. Si le dossier de *Rock & Folk* revient, comme ceux de *Diapason*, sur les caractéristiques du format, on observe néanmoins un propos très différent, remplaçant principalement le disque compact dans une dialectique avec le disque microsillon, les quatre pages de l'article voyant se succéder les attaques à l'encontre de ce dernier format. « Les jeux sont faits », affirme par exemple Philippe Blanchet, plaçant de manière très nette ce dossier sous le signe d'une bataille des formats remportée par le disque compact :

« Fin 85, la guerre est finie, un processus inéluctable semble entamé et le vinyle erre dans les couloirs de la mort en attendant son heure.

[...]

PETITE ANNONCE

61 Tronchot (Jean), *Rock & Folk*, n° 222, septembre 1985, p. 7.

62 Chaillé (André), « Un univers fascinant », *Diapason*, n° 280, février 1983, p. 89.

63 Tronchot (Jean), *Rock & Folk*, n° 221, juillet/août 1985, p. 17.

64 Blanchet (Philippe), *Rock & Folk*, n° 224, novembre 1985, pp. 52 à 55.

Vends collection de disques de rock et platine hi-fi. État presque neuf. Prix intéressant à débattre – PHILIPPE BLANCHET. »⁶⁵

Par cette annonce provocatrice, classant le disque microsillon comme un format dépassé, Philippe Blanchet achève un processus entamé au début de l'année, conduisant à intégrer le disque compact dans le domaine des musiques populaires. De fait, on constate à partir de l'année 1986, au terme de ce processus et des campagnes d'envergure de Philips, une relative disparition du disque compact dans la revue : si la rubrique « Compact Rock » analysant les titres disponibles dispose désormais d'une formule fixe, le disque compact ne bénéficie par exemple plus de mention dans la rubrique « Rock Biz ». Le changement d'image semble, de ce fait, acté : le disque compact n'apparaît plus comme une nouveauté réservée au champ des actualités industrielles, mais comme une réalité, symboliquement ancrée dans le magazine par la présence d'un espace qui lui est mensuellement dédié.

Dépourvu de son association initiale avec les musiques savantes, le disque compact apparaît donc à partir de 1986 pleinement entré dans les mœurs des amateurs de musiques populaires. Cette tendance est également favorisée par l'effort éditorial qui accompagne les opérations menées par Philips et les baisses de prix au cours de l'année 1985 : Pierre Flinois avance par exemple que musiques savantes et musiques populaires font en 1986 jeu égal dans la production au format disque compact, alors que les premières étaient nettement plus représentées dans un premier temps⁶⁶. Couplé à une audience croissante pour les disques compacts de musiques populaires, cet effort éditorial permet à certaines rééditions de constituer de véritables événements. En particulier, la réédition par Pathé Marconi⁶⁷ de l'intégralité des albums du groupe The Beatles sur ce format, échelonnée au long de l'année 1987, focalise une nouvelle fois l'attention médiatique sur le disque compact. La parution de ces rééditions suscite un engouement imprévu, qualifié de « surprise » et de « raz-de-marée »⁶⁸ par Claude Fléouter, de « Beatlemania (bis) »⁶⁹ par *Rock & Folk* – faisant référence au phénomène que représente le groupe au moment de son existence dans les années 1960 –. Cet enthousiasme ne se limite pas au seul domaine médiatique : les quatre premiers albums

65 *Ibid.*.

66 Flinois (Pierre), « 1986, le compact sort du noir ! », *Diapason-Harmonie*, n° 326, avril 1987, p. 65.

67 Blanchet (Philippe), *Rock & Folk*, n° 240, avril 1987, p. 80.

68 Fléouter (Claude), « Les Beatles, record de vente en compact », *Le Monde*, 10 avril 1987.

69 *Rock & Folk*, n° 241, mai 1987, p. 20.

réédités atteignent par exemple les quatre premières places des ventes de disques compacts en à peine deux semaines⁷⁰, avant de franchir le cap des 100 000 exemplaires un mois après leur sortie⁷¹.

Ces rééditions des albums des Beatles marquent, par ailleurs, une étape supplémentaire, perçue comme finale, dans l'intégration du disque compact dans le domaine des musiques populaires : qualifiant ces nouvelles sorties de « sale coup pour le vinyle »⁷², Philippe Blanchet note qu'elles permettent au « dernier gouffre béant du catalogue compact [d']être progressivement comblé », après les rééditions des albums des Rolling Stones par Decca et C.B.S.. Le répertoire des musiques populaires au format compact atteint donc par ce biais un stade d'achèvement, qui l'intègre pleinement au circuit de distribution des musiques populaires.

Sous la conjonction d'un processus de baisse des prix et de politiques précises de la part d'acteurs divers, de Philips aux éditeurs discographiques, le disque compact entame donc à partir de 1985 son entrée en scène auprès des amateurs de musiques populaires. En l'espace de deux ans, on assiste dès lors à une appropriation par ces derniers : en 1987, porté par un catalogue jugé conséquent, des prix accessibles et une familiarité avec le support, le disque compact dépasse son association originelle avec les musiques savantes pour être perçu comme un format s'adressant à l'ensemble des amateurs de musique.

4.2. Des tentatives de susciter l'adhésion des réfractaires au format

De manière plus générale, on observe, à partir du tournant de l'année 1985, des inflexions dans la politique des acteurs de l'introduction : cherchant à séduire un public plus large, ces derniers, et notamment les fabricants de lecteurs de disques compacts, mettent en œuvre des stratégies visant plus particulièrement à susciter l'adhésion de certaines catégories

⁷⁰ *Ibid.*.

⁷¹ Fléouter (Claude), *art. cit.*.

⁷² Blanchet (Philippe), *Rock & Folk*, n° 240, avril 1987, p. 80.

de récepteurs restées particulièrement critiques à son encontre.

Une insistance sur la musicalité

Le disque compact, comme nous l'avons vu, fait initialement l'objet de critiques de la part des milieux audiophiles : dénonçant un son agressif et sans profondeur, l'Écho des Lilas affirme par exemple en février 1983 refuser le qualificatif de musical au support⁷³. Si elle se manifeste de manière plus discrète après le lancement du disque compact, cette notion d'une amusicalité du disque compact, ou tout du moins d'une musicalité moindre que celle offerte par le microsillon, apparaît régulièrement en filigrane dans les commentaires portés par les acteurs de ce champ : tout en louant les qualités des nouveaux lecteurs, L'alternatif avance toujours en octobre 1984 que « les meilleures platines tourne-disques [...] équipées des meilleures cellules donnent un son plus plaisant, plus musical que les meilleures platines laser »⁷⁴. La critique du lecteur Pioneer P. D 70 par *La nouvelle revue du son* en offre une autre illustration :

« Finis les aigus qui vrillent, le médium fade sans vie, sans réverbération. Enfin une musicalité vraie qui fait passer toute la sensibilité des artistes. »⁷⁵

La musicalité affirmée de ce modèle apparaît donc comme un critère distinctif, permettant de le distinguer de l'ensemble des autres lecteurs. L'utilisation du terme « enfin » dénote cette impatience, ainsi que cette généralisation du jugement à tous les modèles antérieurs, considérés par opposition comme ne faisant pas preuve d'une véritable musicalité.

Très vite, cette notion de musicalité se trouve mise en avant en tant qu'argument publicitaire par les fabricants de lecteurs : deux mois après le lancement du disque compact, la firme Beta Laser propose déjà un « lecteur compact disc de haute musicalité »⁷⁶. Par construction, le terme de musicalité désigne le caractère musical ; dans le cas de lecteurs, ce

73 L'Écho des Lilas, *La nouvelle revue du son*, n° 65, février 1983, p. 23.

74 L'alternatif, *La nouvelle revue du son*, n° 81, octobre 1984, p. 109.

75 *La nouvelle revue du son*, n° 76, mars 1984, p. 90.

76 Publicité Beta Laser, par exemple dans *La nouvelle revue du son*, n° 68, mai 1983, p. 84.

terme désigne donc la capacité de l'appareil à restituer de la musique, et non seulement des sons. Cette notion reste donc relativement vague, comportant un degré certain d'incertitude et d'appréciation personnelle. Alors que *La nouvelle revue du son* accorde, en mars 1983, une « musicalité incontestable par la véracité de ses timbres, sa dynamique, sa définition des petits signaux et une absence totale [...] de dureté ou d'agressivité dans le haut-médium aigu »⁷⁷ au lecteur Sony CDP 101, Jean-Marie Piel écrit quatre ans plus tard que « la musicalité c'est le legato »⁷⁸, c'est-à-dire le lien entre les notes successives d'une mélodie. On observe donc la subjectivité de cette notion, dont le sens semble par ailleurs évoluer : alors que le Sony CDP101 est distingué pour ce caractère en mars 1983, il lui est implicitement nié par la critique mentionnée du Pioneer P. D 70 l'année suivante, qui le présente comme le premier lecteur véritablement musical. On retrouve, cependant, des critères communs aux deux critiques : le lecteur Pioneer est perçu comme ouvrant « une nouvelle ère de musicalité identique à celle que l'on trouve en studio ou en salle de concert : beaucoup de naturel, de richesse harmonique, grande étendue de la gamme dynamique »⁷⁹. Derrière des considérations plus techniques, on retrouve, comme dans la critique du lecteur Sony, une insistance sur l'idée de son naturel ou vrai. Distingué, un mois plus tard, pour son caractère musical, le Denon DCD 1800 est de même applaudi pour sa « transparence », son « côté ultra précis »⁸⁰. Obtenant le premier décibel d'honneur attribué par la revue à un lecteur de disques compacts, ce dernier modèle apparaît comme un événement durant toute l'année 1984 pour les acteurs du champ audiophile : on le trouve par exemple mis en avant pour ses qualités par les encarts Audio Concepts, L'Alternatif ou Cohérences⁸¹.

On observe donc la mise au premier plan, de la part des différents agents portant un commentaire sur le disque compact ou recevant ce nouveau support, de la notion de musicalité : à l'été 1985, Cohérences en fait le premier critère de sélection du matériel⁸². Si ce concept est très rapidement repris par les fabricants de lecteurs en tant qu'argument publicitaire, un tournant apparaît notable à partir de l'année 1985, avec une véritable

77 *La nouvelle revue du son*, n° 66, mars 1983, p. 48.

78 Piel (Jean-Marie), *Diapason-Harmonie*, n° 331, octobre 1987, p. 89.

79 *La nouvelle revue du son*, n° 76, mars 1984, p. 90.

80 *La nouvelle revue du son*, n° 77, avril 1984, p. 24.

81 Audio Concepts, *La nouvelle revue du son*, n° 81, octobre 1984, p. 23 ; L'alternatif, *La nouvelle revue du son*, n° 81, octobre 1984, p. 109 ; Cohérences, *La nouvelle revue du son*, n° 82, novembre 1984, p. 6.

82 Cohérences, *La nouvelle revue du son*, n° 90, août/septembre 1985, p. 59.

amplification du recours à ce terme. Les firmes Revox ou Nec font par exemple ouvertement référence à la notion dans leurs publicités pour les modèles B 225 et CD 500⁸³. Néanmoins, on constate à partir de la même année un changement important d'orientation de la part de tels fabricants, qui résulte, à terme, sur une évolution de la notion de musicalité : alors que les premiers lecteurs de disques compacts adoptaient une restitution sonore très neutre, cherchant à reproduire avec exactitude le message sonore enregistré, on remarque une évolution dans le sens d'une coloration apportée au son. Sans viser la restitution parfaite du contenu du disque, ces nouveaux lecteurs modifient très légèrement ce dernier, en jouant par exemple sur l'équilibre des différentes fréquences (sons aigus, graves, ...) afin de rendre son écoute plus agréable. Après une première vague de lecteurs se fondant sur une restitution neutre pour amplifier le choc que représente, on le verra, la pureté que l'on attribue au son du disque compact, il s'agit donc pour les fabricants de matériel de susciter l'adhésion d'un public nouveau en proposant un son plus séduisant, correspondant à ce que l'auditeur attend, *a priori*, d'un enregistrement. On observe, en particulier, l'émergence de lecteurs nouveaux rompant avec la transparence initiale du lecteur de disque compact pour se tourner vers un son proche de celui du disque microsillon.

La musicalité est, de manière générale, placée au cœur des préoccupations des fabricants : en 1987, une publicité pour le lecteur Conrad Johnson Sonographe SD-1 se contente par exemple du slogan « MUSICAL, ENFIN ! »⁸⁴. Là où les publicités publiées au moment du lancement du disque compact reviennent, de manière détaillée, sur l'ensemble des caractéristiques du support et des lecteurs⁸⁵, on assiste donc à une réduction des attentions à cette seule dimension de musicalité. Au-delà d'un simple argument publicitaire, cette préoccupation transparait également dans les actions des fabricants : *La nouvelle revue du son* note au sujet du lecteur Mission PCM 700 que la firme « a beaucoup travaillé la musicalité du lecteur CD »⁸⁷. Ce travail apparaît, de plus, orienté dans une direction précise, dans la mesure

83 Publicité Revox B 225, par exemple dans *La nouvelle revue du son*, n° 91, octobre 1985, p. 99 ; publicité Nec CD 500, par exemple dans *La nouvelle revue du son*, n° 100, septembre 1986, p. 11.

84 Publicité Conrad Johnson Sonographe SD-1, par exemple dans *La nouvelle revue du son*, n° 105, février 1987, p. 78.

85 Annexe 17.

86 Voir notamment la publicité Marantz, par exemple dans *La nouvelle revue du son*, n° 66, mars 1983, p. 69, ou la publicité Hitachi, par exemple dans *La nouvelle revue du son*, n° 66, mars 1983, p. 3.

87 *La nouvelle revue du son*, n° 101, octobre 1986, p. 83.

où la revue précise que ces recherches sont effectuées dans le but de « s'approcher des sonorités que l'on obtient en analogique », c'est-à-dire avec la lecture d'un disque microsillon. Le résultat semble de fait séduire les analystes anonymes du mensuel, qui évoquent un « caractère chaud, doux et agréable dans le bon sens du terme », ainsi qu'un « dernier né de Mission [qui] réussit une synthèse attrayante entre le meilleur du digital et le meilleur de l'analogique ».

Il s'agit donc pour les lecteurs de susciter l'adhésion, en conférant au disque compact un son jugé plus agréable par l'auditeur, car conforme à ses attentes en matière de restitution. Replacée au centre du débat audiophile, cette notion de musicalité permet dès lors d'attirer les regards des acteurs restés réticents au nouveau support. Longtemps hermétique au format, la boutique Audio Synthèses qualifie par exemple le Cambridge CD 1 de « premier lecteur C.D. à sortir de la grisaille »⁸⁸, affirmant avoir pour la première fois « pris un certain plaisir à l'écoute d'un disque compact » ; de la même manière, la boutique marseillaise l'Instant Musical, fréquemment critique des « lasers qui [font] mal aux oreilles », distingue les « résultats qui n'ont pas à rougir devant la musicalité des plus chers »⁸⁹ lecteurs du Marantz CD 94. S'étendant à l'ensemble du secteur des fabricants de lecteurs disques compacts, cet intérêt accru pour la musicalité dépasse même les modèles plus onéreux, destinés aux passionnés de restitution de haute-fidélité : classé parmi les modèles de « bas de gamme »⁹⁰, le Luxman D102 est notamment loué par les journalistes de *La nouvelle revue du son* pour son « caractère hautement musical ». On voit donc comment se répand, en l'espace de deux ans, cette préoccupation nouvelle pour un son jugé plus propice à la reproduction musicale.

Un accent mis sur la familiarité

Certains fabricants déploient, dans le but de produire un son proche celui des platines de lecture de disques vinyles, et de susciter par ce biais l'adhésion des réfractaires au format, des stratégies inédites. La firme California Audio Labs se démarque par exemple dès l'année 1986 par un recours à une technologie associée à la restitution analogique, et que l'on juge alors comme parfaitement étrangère au domaine du numérique, en utilisant dans son lecteur

⁸⁸ Audio Synthèse, *La nouvelle revue du son*, n° 99, juin/juillet 1986, p. 15.

⁸⁹ Instant Musical, *La nouvelle revue du son*, n° 113, décembre 1987, p. 3.

⁹⁰ *La nouvelle revue du son*, n° 110, septembre 1987, p. 62.

Tempest des tubes électroniques à la place des habituels transistors. Outre leur fonctionnement électronique différent – à l'inverse du tube, le transistor permet par exemple la réalisation de circuits intégrés ouvrant la voie à une miniaturisation des composants, et peut être mis en marche instantanément, alors que le tube implique un temps de chauffage –, ces deux techniques sont perçues comme à la source de sonorités très différentes. *La nouvelle revue du son* précise à cet égard que « l'esthétique sonore générale [du California Audio Labs Tempest] change du tout au tout par rapport aux autres lecteurs »⁹¹. La critique de la revue désigne le Tempest comme « le premier lecteur CD à section analogique à tubes » : on observe, à travers cette utilisation du terme analogique, la proximité désignée avec un mode de restitution antérieur, associé au disque microsillon. Par son emploi de tubes électroniques, California Audio Labs fait appel à la familiarité de l'auditeur vis-à-vis d'une technologie connue et des sonorités qui lui sont liées. Ces dernières sont applaudies, au travers d'une nouvelle convocation de la notion de musicalité : *La nouvelle revue du son* vante les « qualités musicales EXCEPTIONNELLES de ce lecteur CD »⁹², affirmant également qu'il s'agit « sur le plan musical [d']une réussite totale ». Du fait de son utilisation inédite de cette technologie, le California Audio Labs Tempest représente en outre un événement pour les différents acteurs du domaine audiophile : la revue note que le lecteur a « défrayé la chronique »⁹³ dans les différents salons européens ou lors de sa présentation à Chicago ; quelques mois plus tard à peine, ce modèle est qualifié de « grand classique »⁹⁴ dans le cadre d'une démonstration dans l'auditorium de la boutique Présence Rive Gauche.

Décliné, au cours des années suivantes, sous la forme de nouveaux modèles employant la même technologie, le California Audio Labs Tempest ouvre de ce fait la voie à une série de lecteurs compacts perçus comme capables de convertir les adeptes de disques microsillons au nouveau format : dans sa critique du Tempest II, seconde version du lecteur, *La nouvelle revue du son* affirme que « California Audio Labs va pourvoir satisfaire les amateurs de sons dits "analogiques" car l'écoute se rapproche beaucoup d'une platine tourne-disques de haut de gamme »⁹⁵. California Audio Labs n'est pour autant pas le seul constructeur à se distinguer par l'utilisation d'éléments imprévus, issus du domaine du disque vinyle, dans la création de

91 *La nouvelle revue du son*, n° 102, novembre 1986, pp. 60-61.

92 *Ibid.*.

93 *La nouvelle revue du son*, n° 101, octobre 1986, p. 101.

94 *La nouvelle revue du son*, n° 106, mars 1987, p. 142.

95 *La nouvelle revue du son*, n° 119, juin/juillet 1988, p. 80.

modèles de lecteurs de disques compacts originaux, permettant de créer un sentiment de familiarité à même de susciter l'adhésion. Dans le but de convaincre les réfractaires au format, certaines firmes induisent ce même sentiment par la réalisation d'appareils semblables à des lecteurs de disques microsillons non par leur sonorité, mais par leur apparence, et par les pratiques qu'ils occasionnent. En 1986, le fabricant Stax commercialise par exemple son modèle CDP 80, qui présente la spécificité d'être monté sur pilotis⁹⁶, « à la manière d'une table de lecture analogique, ce qui confère à l'ensemble une note originale indéniable »⁹⁷, comme le signale *La nouvelle revue du son* : la similarité de l'apparence de ce lecteur et de celle d'une platine traditionnelle est de fait immédiatement désignée comme l'un des traits distinctifs de ce modèle.

Cette recherche de l'adhésion par le recours à des éléments familiers transparaît également de manière très nette au travers d'un modèle diffusé à partir de 1987, qui conserve une place centrale dans les débats du champ audiophile tout au long de l'année, le Leedh CDF1 (également désigné sous le simple nom de F1). Ce nouveau modèle adopte la forme d'une table de lecture pour disques microsillon, avec un chargement du disque s'effectuant par le haut de l'appareil⁹⁸. Cette particularité est systématiquement mise en avant dans les commentaires effectués au propos du modèle : Présence évoque par exemple un « lecteur à l'aspect "analogique" »⁹⁹, là où la critique de *La nouvelle revue du son* mentionne cette « pose du disque sur son plateau à la manière d'une table de lecture analogique »¹⁰⁰. Les nombreuses publicités publiées par la firme au sujet de ce lecteur et de ses dérivés successifs, au cours des années 1987 et surtout 1988, permettent de qualifier cette présentation de choix stratégique. En novembre 1988, la firme – renommée Micromega – fait notamment paraître un encart titré « Réconcilié avec le laser »¹⁰¹ : on décèle, derrière ce titre, l'évocation de la figure d'un mélomane désarçonné par le disque compact, pouvant finalement accéder à ce nouveau format au biais d'un lecteur œcuménique.

96 Annexe 18.

97 *La nouvelle revue du son*, n° 102, novembre 1986, p. 54.

98 Annexe 19.

99 Présence, *La nouvelle revue du son*, n° 115, février 1988, p. 25.

100 *La nouvelle revue du son*, n° 109, juin/juillet 1987, p. 74.

101 Publicité Micromega, par exemple dans *La nouvelle revue du son*, n° 122, novembre 1988, p. 124.

En convoquant les pratiques associées au disque microsillon, ce mode de présentation a des conséquences sur l'écoute du disque compact : selon *La nouvelle revue du son*, ce « principe de chargement procure une toute autre envie d'écouter »¹⁰² le disque, en rappelant le « cérémonial » associé aux platines pour disques vinyles. La portée symbolique de ce lecteur dépasse en outre les pratiques de lecture : Audio Feeling remarque par exemple qu'il « n'est plus question de glisser [le lecteur] entre deux étagères »¹⁰³. Au sein d'une installation d'écoute composée d'appareils divers, le Leedh CDF1 se trouve donc nécessairement placé au-dessus de tous les autres. Si cette position présente une valeur certaine, en situant le disque compact au plan le plus visible de la chaîne de restitution, il en découle également un nécessaire choix entre le lecteur de disques vinyles – qui implique également une position au-dessus des autres appareils – et celui de disques compacts, rendant impossible toute cohabitation entre les deux formats. Derrière cette volonté de rallier les partisans du disque noir se profile donc une tentative de placer le disque compact au premier plan du système de reproduction sonore.

De fait, ce mode de présentation original, couplé à une restitution jugée musicale, provoque l'unanimité des commentateurs : au cours de l'année 1987, la firme Leedh est félicitée pour son lecteur par les encarts Lyrique, Présence, Audio Feeling, mais aussi par l'Instant Musical et Audio Synthèse, généralement plus contrastés dans leurs avis sur les lecteurs de disques compacts¹⁰⁴. Mis en avant par d'omniprésentes annonces publicitaires le présentant comme la « Révolution française »¹⁰⁵, le Leedh CDF1 apparaît donc comme une tentative réussie de convaincre les agents réfractaires au format en faisant appel à des pratiques et un mode de présentation familiers.

Il semble, à cet égard, intéressant de noter le décalage dans la réception de ce nouveau lecteur, par rapport à celle dont font l'objet, en 1983, les premiers lecteurs Philips, qui emploient une même présentation. Nous avons vu que ces modèles, à l'instar du CD 100, étaient précisément critiqués pour ce mode de chargement des disques, vu par Paul Melcion,

102 *La nouvelle revue du son*, n° 109, juin/juillet 1987, p. 74.

103 Audio Feeling, *La nouvelle revue du son*, n° 107, avril 1987, p. 86.

104 Lyrique, *La nouvelle revue du son*, n° 107, avril 1987, p. 8 ; Audio Synthèse, *La nouvelle revue du son*, n° 107, avril 1987, p. 27 ; Audio Feeling, *La nouvelle revue du son*, n° 107, avril 1987, p. 86 ; Instant Musical, *La nouvelle revue du son*, n° 110, septembre 1987, p. 3 ; Présence, *La nouvelle revue du son*, n° 112, novembre 1987, p. 12.

105 Publicité Leedh, par exemple dans *La nouvelle revue du son*, n° 108, mai 1987, p. 29.

dans un article pour *Diapason* comme limitant l'intérêt du lecteur¹⁰⁶ : la nécessité de le placer au-dessus des autres appareils est alors perçue comme une contrainte, allant à l'encontre de la flexibilité autorisée par le disque compact. On observe donc une évolution claire en l'espace de quatre années. Les modes de présentation spécifiques au disque compact, s'appuyant sur ses caractéristiques et rompant avec les systèmes antérieurs, sont favorisés dans un premier temps ; quelques années plus tard, une autre forme de séduction est opérée par des modèles évoquant au contraire les pratiques habituellement associées au disque microsillon. Les lecteurs insistant sur la nouveauté et l'originalité du disque compact accompagnant son lancement sont donc rejoints par un second type de modèles visant à atteindre un autre public, resté indifférent, sinon hostile, au support.

Le développement de modèles de haut de gamme

Les actions des fabricants de lecteurs de disques compacts ne sont pour autant pas univoques. On observe, simultanément à la construction de ces modèles cherchant à attirer l'attention d'un public resté attaché au disque microsillon, l'émergence d'une nouvelle catégorie de lecteurs, visant cette fois à créer l'unanimité au sein du domaine audiophile dans son ensemble. Si ces deux types de publics se recoupent en partie, les efforts des fabricants se portent en revanche dans des directions séparées. Au moment de la baisse globale du prix des lecteurs, une tendance inverse est de fait amorcée par l'apparition de modèles de haut de gamme et de très haut de gamme nettement plus onéreux. Évoquant cet « avènement d'un très haut de gamme »¹⁰⁷ dans le domaine des disques compacts, Jean-Marie Piel précise que ces lecteurs frôlent de manière générale les 30 000 francs. Ce prix est la contrepartie de sophistications techniques toujours plus nombreuses, visant à un perfectionnement toujours plus grand de ces modèles.

L'apparition de modèles plus onéreux présentant des meilleures caractéristiques que la majorité des autres lecteurs n'est en soi pas réellement nouvelle : dès la fin de la première année de lancement du support, le Yamaha CD1, commercialisé au prix de 19 000 francs, est

106Melcion (Paul), « 10 lecteurs de disques compacts », *Diapason*, n° 281, mars 1983, p. 113.

107Piel (Jean-Marie), « Lecteurs de rêve pour CD », *Diapason-Harmonie*, n° 312, janvier 1986, p. 98.

désigné comme marquant la naissance du haut de gamme en matière de disques compacts par *La nouvelle revue du son*¹⁰⁸. Ces lecteurs restent cependant peu nombreux dans un premier temps, se limitant à quelques tentatives éparses de la part de rares fabricants ; à l'inverse, on assiste à partir de l'année 1985 à un véritable essor des lecteurs de ce type, justifiant la notion d'avènement avancée par Jean-Marie Piel. Surtout, on observe, sous l'influence de certains lecteurs particulièrement remarquables, la mise en place de codes permettant de distinguer ces appareils de très haut de gamme.

S'il est par la suite suivi par de nombreuses autres firmes, le groupe Sony se place au premier rang de la fondation de cette nouvelle catégorie. En 1985, l'inventeur du disque compact multiplie les nouveaux produits, enrichissant sa gamme de nouveaux lecteurs portant le nombre total de modèles de la firme alors disponibles sur le marché à dix¹⁰⁹, chaque appareil correspondant à un secteur précis du marché¹¹⁰. Parmi ces lecteurs, le modèle CDP-552 ESD / DAS 702 ES inaugure de nombreuses spécificités que l'on retrouve par la suite dans l'ensemble des modèles de la catégorie : *La nouvelle revue du son* le place « en tête des lecteurs de troisième génération », ouvrant la voie à « un vrai haut de gamme [qui] devrait faire abstraction des problèmes de coût ou de volume »¹¹¹. Commercialisés à un prix nettement supérieur à ceux des lecteurs usuels, ces lecteurs ne se destinent donc pas à une large diffusion, en présentant comme objectif principal une restitution sonore toujours plus avancée, à même de séduire un public marqué par son intérêt pour la recherche d'une reproduction parfaite. Le lecteur de Sony s'appuie, pour ce faire, sur une division inédite des tâches : alors que l'intégralité des lecteurs antérieurs regroupent au sein d'un même appareil la fonction de lecture des informations contenues sur le disque et celle de conversion de ces données numériques en un signal sonore, Sony opte pour une séparation en deux appareils distincts¹¹². Le CDP-552 ESD est, de cette façon, cantonné à sa fonction de lecture, transmettant par la suite les informations au DAS 702 ES qui effectue leur conversion afin de restituer sous la forme de sons l'enregistrement du disque compact. Chacune de ces deux fonctions bénéficiant, du fait de cette scission, d'un appareil lui étant intégralement dédié, la restitution finale offerte par l'appareil apparaît comme dépassant celle de tous les autres

108 *La nouvelle revue du son*, n° 72, novembre 1983, p. 50.

109 Publicité Sony, par exemple dans *La nouvelle revue du son*, n° 87, avril 1985, p. 24.

110 *La nouvelle revue du son*, n° 87, avril 1985, p. 49.

111 *La nouvelle revue du son*, n° 91, octobre 1985, p. 42.

112 Annexe 20.

modèles : « jamais nous n'avions trouvé réunies, sur un même appareil, autant de qualités »¹¹³, affirme notamment *La nouvelle revue du son*.

Sony est rapidement rejoint par d'autres fabricants proposant des lecteurs fondés sur le même principe : Hitachi lance par exemple au cours de la même année son DAD 001, qui emploie également un convertisseur séparé du lecteur¹¹⁴. Il est à noter que cette mise en place d'un véritable champ du haut de gamme n'est dans un premier temps pas très éloignée des tentatives de séduire les partisans du disque microsillon :

« Le procédé numérique, le codage 16 bits sont capables d'apporter un degré de perfection sonore bien plus poussé que ne voudraient le laisser croire certains. Pour cela, il est parfois nécessaire de faire abstraction du prix ou du volume. Même si son prix le destine à une clientèle restreinte, cet ensemble Sony mérite assurément d'être écouté par ceux qui, aujourd'hui encore, ne jurent que par le disque 33 tours. Ils ne seront aucunement déçus. »¹¹⁵

Le modèle de Sony apparaît donc presque comme un prototype expérimental, visant avant toute chose à démontrer l'ensemble des possibilités du disque compact, en particulier auprès d'auditeurs peu convaincus par les lecteurs jusqu'alors disponibles. De fait, Sony semble n'avoir pas réellement envisagé une large diffusion du CDP-552 ESD / DAS 702 ES : en témoignent les critiques, durant les premiers mois de l'année 1986, de la part de nombreux encarts de boutiques de matériel tels que Cohérences ou L'alternatif, envers la difficulté de se procurer le modèle en France, Sony refusant dans de nombreux cas de procéder à sa livraison¹¹⁶. Qualifiée d' « acte de terrorisme »¹¹⁷ par Audio Feeling, cette démarche de Sony apparaît en décalage avec une demande finalement importante compte-tenu du prix du lecteur, situé autour de 30 000 francs, en partie due, selon la boutique, au décibel d'honneur attribué par *La nouvelle revue du son* au modèle.

113 *Ibid.*.

114 Hiraga (Jean), « De nouveaux lecteurs CD », *La nouvelle revue du son*, n° 100, septembre 1986, p. 43.

115 *La nouvelle revue du son*, n° 91, octobre 1985, p. 42.

116 Cohérences, *La nouvelle revue du son*, n° 94, janvier 1986, p. 12 et L'alternatif, *La nouvelle revue du son*, n° 94, janvier 1986, p. 89.

117 Audio Feeling, *La nouvelle revue du son*, n° 95, février 1986, p. 38.

Sous l'impulsion d'autres fabricants, la démarche de Sony est néanmoins rapidement replacée dans un contexte de marché, conservant cette recherche d'un perfectionnement technique toujours plus élevé, tout en refusant de laisser ces modèles à l'échelle expérimentale. La firme Cambridge Audio imite et poursuit par exemple la stratégie mise en œuvre par Sony en présentant, lors des expositions de mars 1986, le lecteur CD 1, divisé cette fois en trois sections : aux deux appareils du modèle de Sony s'ajoute une troisième unité spécifiquement dédiée à l'alimentation électrique des deux autres¹¹⁸. Suscitant immédiatement l'intérêt et la surprise des commentateurs, ce nouveau modèle, qualifié par Audio Feeling de « plus curieux lecteur CD que nous ayons vu à ce jour »¹¹⁹, témoigne également de considérations commerciales : vendu autour 20 000 francs¹²⁰, un prix inférieur à celui des autres modèles du même type, le CD 1 est loué pour ses performances, mais aussi pour son « rapport qualité/prix, le meilleur du marché »¹²¹. De la même manière que le Leedh CDF1 l'année suivante, le Cambridge CD 1 crée dès lors l'événement en recueillant les suffrages de tous les commentateurs : outre Audio Feeling, Cohérences, L'Alternatif ou Audio Class A participent au concert de louanges dont bénéficie le lecteur en 1986¹²².

De nombreux lecteurs s'inscrivent, par la suite, dans la lignée de ces premières tentatives, reprenant des principes de fonctionnement similaires, tout en proposant de nouvelles améliorations ; ces modèles oscillent entre une volonté de faire abstraction du coût, quitte à réaliser des expérimentations vouées à n'être que peu diffusées commercialement, et les tentatives de Cambridge Audio de créer un marché du très haut de gamme. Réutilisant le principe du convertisseur séparé, la firme Accuphase dote par exemple son lecteur DP-80 / DC-81 de fibres optiques permettant la transmission des signaux numériques, nouveau système réduisant les bruits parasites résultant de contacts entre les différents circuits imprimés, qui peuvent autrement affecter la lecture d'un disque compact¹²³. Vendu au prix de 64 000 francs¹²⁴, ce lecteur paraît, à l'instar du modèle de Sony, voué à une diffusion limitée : notant que ce fait le place hors de portée d'une majorité de consommateurs, Audio Class A

118 *La nouvelle revue du son*, n° 97, avril 1986, p. 37.

119 Audio Feeling, *La nouvelle revue du son*, n° 97, avril 1986, p. 61.

120 Cohérences, *La nouvelle revue du son*, n° 96, mars 1986, p. 31.

121 Audio Feeling, *La nouvelle revue du son*, n° 99, juin/juillet 1986, p. 43.

122 *Ibid.* ; Cohérences, *La nouvelle revue du son*, n° 96, mars 1986, p. 31 ; L'alternatif, *La nouvelle revue du son*, n° 98, mai 1986, p. 91 ; Audio Class A, *La nouvelle revue du son*, n° 99, juin/juillet 1986, p. 39.

123 Hiraga (Jean), *art. cit.*.

124 Cohérences, *La nouvelle revue du son*, n° 104, janvier 1987, p. 20.

organise des démonstrations permanentes dans son auditorium, constituant ce lecteur en étalon permettant d'évaluer les autres appareils par comparaison¹²⁵. Comme dans le cas du Sony, on constate néanmoins une dissémination de l'innovation auprès d'autres constructeurs, qui la replacent dans un contexte plus compétitif : l'utilisation de fibres optiques est par exemple récupérée par la firme Denon pour son modèle DCD 3300, proposé à un prix nettement inférieur de 18 000 francs¹²⁶.

On voit comment se multiplient ces lecteurs de haut de gamme, par un processus d'innovation suivi d'une diffusion des nouveaux éléments dans de nouveaux lecteurs moins onéreux. Outre leur perfectionnement fondé sur l'apport de nouveaux systèmes de fonctionnement, ces lecteurs de haut de gamme se distinguent également par le soin apporté à leur présentation, perçue comme plus luxueuse. Rompant avec les matériaux habituellement utilisés pour la construction des lecteurs, le CD 94 du fabricant Marantz intègre par exemple du bois vernis sur ses tranches¹²⁷ ; pesant près de 22 kilogrammes, le lecteur Micro CD-M2 de Micro Seiki voit ce procédé généralisé sur l'ensemble du modèle, dont le châssis est intégralement réalisé en bois massif¹²⁸.

À travers la mise en place de ces lecteurs de haut de gamme, il s'agit donc pour les fabricants de matériel de restitution de mettre en lumière toutes les capacités du disque compact, permettant à ces firmes de convaincre un public audiophile dont certaines composantes témoignaient toujours d'une résistance à l'égard du support. Cette stratégie semble rencontrer l'adhésion de ses récepteurs désignés : perçus comme des événements placés au cœur de l'actualité du monde audiophile, ces lecteurs font systématiquement l'objet de commentaires positifs de la part de ces différents agents. On observe, en parallèle, une position plus forte accordée au disque compact au sein des discussions du milieu : entre 1985 et 1987, le disque compact perd par exemple son caractère d'exception parmi les critiques d'appareils effectuées par *La nouvelle revue du son*, dépassant rapidement le disque microsillon pour devenir le sujet de la plupart des critiques publiées par la revue.

125Audio Class A, *La nouvelle revue du son*, n° 107, avril 1987, p. 12.

126*La nouvelle revue du son*, n° 106, mars 1987, p. 68.

127*La nouvelle revue du son*, n° 108, mai 1987, p. 60.

128*La nouvelle revue du son*, n° 107, avril 1987, p. 34.

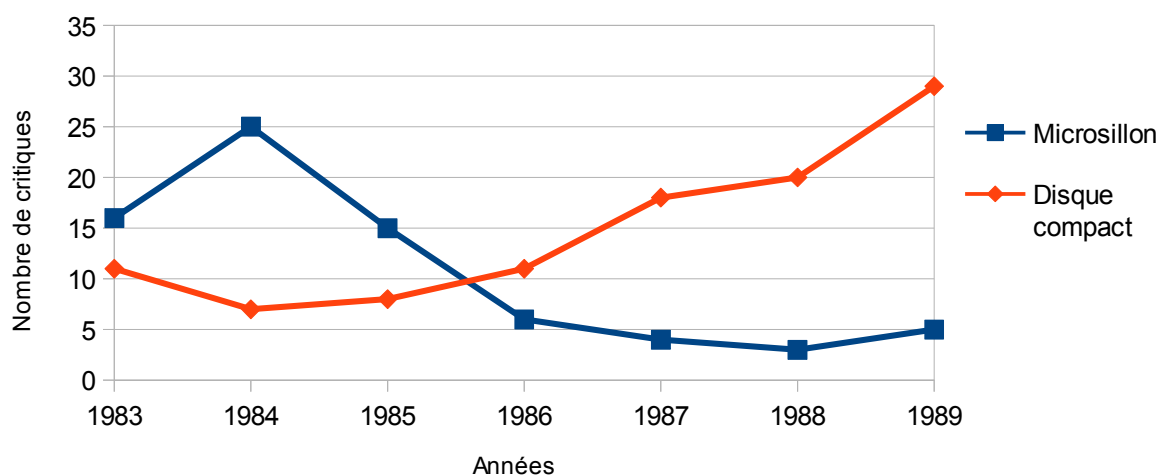


Figure 8 : Nombre de critiques de lecteurs et d'accessoires pour disques microsillons et disques compacts par année publiées dans La nouvelle revue du son.

Alors que le disque microsillon reste, dans un premier temps, très largement majoritaire, face à un disque compact dont les critiques restent de l'ordre de l'exceptionnel – en 1984 et 1985, la moyenne du nombre de critiques de lecteurs de disques compacts par numéro de la revue est inférieure à 1 –, on observe une nette croissance de ce dernier à partir de 1986, alors que le disque microsillon disparaît pratiquement de la rubrique de critiques. Il convient de noter que ce dernier est pourtant favorisé par la division de son système de lectures en plusieurs éléments : alors que le disque compact n'est critiqué que par le biais de ses lecteurs, le disque microsillon peut l'être pour des tables de lecture, mais aussi pour des accessoires tels que des cellules ou des bras de lecture. Ce changement de situation n'est certes pas le seul fait de la mise en place d'un marché des lecteurs haut de gamme ; néanmoins, ce dernier contribue à une adhésion plus forte des acteurs du champ de l'audiophilie envers le disque compact.

Dans l'ensemble, on voit comment les différents acteurs de l'introduction du disque compact mettent en œuvre, de 1985 et 1987, des stratégies très ciblées visant à diffuser le format auprès de publics lui étant jusqu'alors restés réfractaires, ouvrant la voie à une entrée du support dans les normes du secteur de la musique enregistrée.

4.3. Le disque compact, nouvelle norme de la musique enregistrée

L'amplification des succès initiaux

Bénéficiant de cet ensemble d'actions et d'un cadre général plus favorable, avec notamment les baisses de prix sur les lecteurs observées à partir de 1985, le disque compact est en mesure, dès cette année, d'amplifier ses premiers succès. Cette réussite nouvelle est telle qu'il est possible, selon André Dessot, d'affirmer dès les premiers mois de l'année 1986 que le disque compact a « [emporté] l'adhésion quasi générale »¹²⁹. Le disque compact s'étend, de cette manière, vers tous les publics, et non plus en direction d'une audience restreinte aux seuls amateurs de musiques savantes. Le support poursuit, en conséquence, sa marche en avant : en 1985, les ventes de lecteurs sont par exemple conformes aux prévisions formulées par le secteur de la musique enregistrée, atteignant le nombre de 100 000 appareils vendus en un an, contre 45 000 l'année précédente¹³⁰. Cet essor est notamment favorisé par la prolifération de lecteurs de poche, dans la lignée du Sony D 50, qui permettent l'écoute du disque compact dans de nouveaux cadres, démultipliant ses utilisations possibles¹³¹.

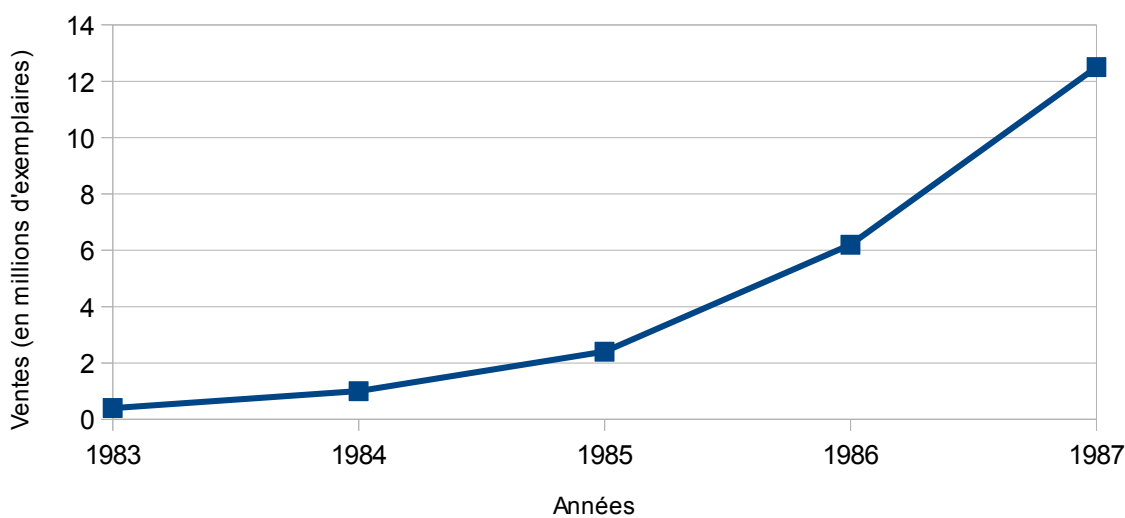


Figure 9 : Ventes de disques compacts en France entre 1983 et 1987¹³².

129Dessot (André), « La ruée sur le laser », *Le Monde*, 17 mars 1986.

130Ibid..

131Piel (Jean-Marie), *Diapason-Harmonie*, n° 319, septembre 1986, p. 72.

132D'après le Syndicat National de l'Édition Phonographique, cité par Europe Stratégie Analyse Financière, *L'industrie mondiale du disque : la génération du compact*, étude réalisée par Maryse Arizzi et Alain Thaly, Paris, Eurostaf, 1990, p. 208.

La persistance des pénuries dans un premier temps n'empêche par ailleurs pas le support de poursuivre sa croissance exponentielle en termes de ventes de disques : ces ventes continuent d'augmenter de plus de 200 % chaque année, passant d'un million d'exemplaires en 1984 à 2,4 millions en 1985, puis 6,2 millions et 12,5 millions respectivement en 1986 et 1987.

Les constats sur cette augmentation sont unanimes : au cours de la seule année 1985, Claude Fléouter évoque par exemple le « succès du disque compact »¹³³, André Dessot une « ruée sur le laser »¹³⁴ ou un disque compact ayant « le vent en poupe »¹³⁵. Cette nouvelle situation, rompant avec les nuances apportées aux premiers succès du disque compact, autorise même un enthousiasme perceptible, notamment, à travers la révision des projections formulées lors du lancement du support : en particulier, alors que l'on envisage, en 1983, un dépassement du disque microsillon par le disque compact autour de 1990, cette forte croissance des ventes permet d'anticiper ce basculement dès 1988, voire dès 1987¹³⁶.

On constate, surtout, que le disque compact permet finalement à l'industrie du disque de répondre à la crise qu'elle traverse. Alors que le nouveau support, initialement perçu comme une réponse à ce marasme du secteur, ne parvient pas lors de son lancement à apporter une véritable solution à la situation, l'explosion des ventes de disques compacts à partir de 1985 offre de nouvelles perspectives. Entraînant le secteur dans sa dynamique, le support permet à l'industrie phonographique d'afficher dès le premier semestre de l'année 1986 une augmentation globale de ses ventes pour la première fois en cinq ans¹³⁷. Cet espoir s'étend à l'ensemble des branches du secteur de la musique enregistrée : André Dessot note par exemple dans *Le Monde* que « les industries de la hi-fi [...] aperçoivent une lueur au bout du tunnel »¹³⁸. De façon très révélatrice, on observe notamment une évolution dans la perception de la radio et de la télévision : considérés, au début de notre période, comme une menace suscitant des craintes, du fait de leur concurrence aggravant les effets de la crise du phonogramme, les deux médias sont finalement décrits comme des « relais efficaces des compagnies discographiques »¹³⁹ en 1987. Le disque retrouve, de cette façon, le premier rang

133Fléouter (Claude), « Le succès du disque compact », *Le Monde*, 5 octobre 1985.

134Dessot (André), *art. cit.*.

135Dessot (André), « Le compact a le vent en poupe », *Le Monde*, 11 octobre 1985.

136Dessot (André), « La ruée sur le laser », *Le Monde*, 17 mars 1986.

137Fléouter (Claude), « Les vingt et un ans du MIDEM », *Le Monde*, 26 janvier 1987.

138Dessot (André), *art. cit.*.

139Fléouter (Claude), *art. cit.*.

dans le rôle de diffusion musicale, questionné au début de la décennie par l'essor de ces sources.

Le disque compact bénéficie, du fait de cette conjonction d'indicateurs positifs, d'une image triomphante. S'il faut dans les faits attendre l'année 1989 pour que le support dépasse le disque microsillon en termes de vente, les commentateurs n'hésitent pas à proclamer le terme du règne du disque noir de manière anticipée : Anne Rey avance en 1987, dans un article intitulé, de manière éclairante, « Le microsillon est mort, vive le compact », que le nouveau support a « brutalement et définitivement [tué] le microsillon »¹⁴⁰. Ce renforcement des succès initiaux du disque compact permet donc au support d'apparaître véritablement au premier plan du secteur de la musique enregistrée, alors même que le disque microsillon reste le fait de ventes supérieures.

Le processus de normalisation

À partir de 1985, le disque compact s'adresse donc à un panel plus large de récepteurs, appartenant à des catégories très diverses, dans tous les domaines de la musique enregistrée, avec un succès croissant. Après sa phase de lancement, le support entre donc dans un second temps, marqué par un processus de normalisation. Par construction, ce terme désigne à la fois l'élaboration d'une norme et l'entrée dans une situation normale. L'évolution du disque compact à partir de 1985 paraît, à cet égard, recouper les deux acceptions.

Après une période marquée par les pénuries, les délais de publication et par un catalogue jugé insuffisant, le disque compact paraît amorcer son arrivée dans une situation plus régulière. Nous avons notamment vu que le répertoire disponible sur le support était jugé de plus en plus satisfaisant, sous l'effet des ajouts réguliers de la part des différents éditeurs. Surtout, on constate que le nouveau support n'est plus exclu du calendrier de publication des nouveaux titres : Claude Fléouter note par exemple en octobre 1985 que « toutes les nouveautés importantes sortent bien entendu en compact »¹⁴¹. Les délais entre la publication

¹⁴⁰Rey (Anne), « Ouverture du MIDEM à Cannes : le microsillon est mort, vive le compact... », *Le Monde*, 25 janvier 1987.

¹⁴¹Fléouter (Claude), « Le succès du disque compact », *Le Monde*, 5 octobre 1985.

des titres sur les autres formats et celle sur disque compact semblent de même régresser, jusqu'à complètement disparaître. Annoncée dès 1984 par le groupe Polygram¹⁴², la triple sortie simultanée des enregistrements en disque microsillon, disque compact et cassette pré-enregistrée entre dans les faits en application à partir de 1985 : à la fin de l'année, Philippe Blanchet affirme déjà que « la plupart des disques sortent simultanément en 33 tours et en compact »¹⁴³. Cette tendance apparaît confirmée dans les mois qui suivent : en septembre 1986, on observe pour la première fois la sortie simultanée dans les trois formats pour tous les phonogrammes faisant l'objet d'une annonce publicitaire dans *Rock & Folk*¹⁴⁴.

Nous avons également mentionné l'émergence d'annonces, à partir de 1987, portant sur la fin prochaine des pénuries. Dans l'ensemble, le disque compact paraît donc entrer, à partir de 1985, dans une situation d'édition normale. En parallèle, l'évolution du support l'institue de manière croissante au rang de nouvelle norme de la musique enregistrée. Cette accession à un nouveau statut s'effectue de manière progressive : alors que Lucien Malson avance que « l'année 1985, en France, [est] celle de l'implantation du disque " compact " »¹⁴⁵, un éditorial de *Compact – La revue du disque laser* envisage à cette date 1986 comme « celle de sa "normalisation" »¹⁴⁶. En raison des diverses temporalités observées dans la diffusion du disque compact auprès de publics différents, ce processus opère plus ou moins promptement d'une catégorie à une autre ; cette tendance semble par exemple plus rapide dans le domaine des musiques savantes : dès le mois d'avril 1985, Jean-Marie Piel affirme que la « vulgarisation du Compact est bel et bien commencée »¹⁴⁷. Si le terme de vulgarisation fait appel à un sens légèrement différent, évoquant plutôt une banalisation du produit, il paraît dans ce cas renvoyer à une même observation : le disque compact entre progressivement dans les normes du secteur de la musique enregistrée à partir de 1985.

Plusieurs indices nous semblent témoigner de ce processus. On remarque par exemple une stabilisation progressive de la nomenclature relative au nouveau support : alors que celui-ci est désigné, lors de son lancement, par une multitude de termes parfois imprécis ou à

142*Rock & Folk*, n° 206, mars 1984, p. 131.

143Blanchet (Philippe), *Rock & Folk*, n° 224, novembre 1985, p. 52.

144*Rock & Folk*, n° 233, septembre 1986.

145Malson (Lucien), « Relire l'histoire en compact », *Le Monde*, 30 novembre 1985.

146*Compact – La revue du disque laser*, n° 4, décembre 1985, p. 3.

147Piel (Jean-Marie), « Hi-Fi laquée et Compacts nouveaux », *Diapason-Harmonie*, n° 304, avril 1985, p. 92.

l'inverse redondants, cet ensemble de vocables est par la suite réduit à quelques expressions. À l'aube de son lancement, le disque compact est par exemple toujours désigné, y compris par certaines firmes telles que Sony, sous l'acronyme de D.A.D. (Disc Audio Digital)¹⁴⁸, terme manquant de précision dans la mesure où il désigne l'ensemble des projets de disques appliquant la technologie de restitution numérique à l'enregistrement musical. Georges Chérière rend également compte, après le lancement du support, de l'utilisation sur certaines radios françaises du nom pléonastique de « disque digital-numérique »¹⁴⁹ – les termes de digital et de numérique renvoyant, en la matière, à la même notion – ; dans le même ordre d'idée, *Rock & Folk* emploie à l'été 1984 le terme de « compact disc à lecture laser »¹⁵⁰, faisant preuve d'une redondance, puisque le disque compact met systématiquement en œuvre une lecture laser. De manière générale, Jean Tronchot souligne, en juin 1985, le large panel de noms appliqués pour désigner le disque compact¹⁵¹.

On observe cependant une limitation progressive du nombre de termes utilisés, allant dans le sens de l'emploi d'expressions désignant de façon exacte le support – disque compact, compact disc, disque laser – et d'un acronyme unique, le C.D.. Cette réduction paraît accompagner l'accroissement de la familiarité avec le support : les agents étant plus habitués à manipuler le support semblent plus à même de le désigner de façon précise. Cette réduction est, de fait, plus précoce dans le domaine des musiques savantes : dès 1983, Georges Chérière pose la question de l'appellation du nouveau support, optant pour le terme de Compact Disc et pour l'acronyme C.D.¹⁵² ; en mars 1985, le journaliste s'exprime à nouveau sur le sujet, affirmant que « l'appellation internationale [CD] [...] est entrée dans les habitudes »¹⁵³, tout en ajoutant avec une touche d'humour que « la consonance DC¹⁵⁴ est peu encourageante pour le nouveau-né ». Cette mention des « habitudes » semble révélatrice, confirmant ce lien entre familiarité et précision de la dénomination : de fait, les rédacteurs de *Diapason* se fondent, dès mars 1983, sur une liste restreinte de termes désignant adéquatement le support. À l'inverse, on observe dans le cas de *Rock & Folk* cette réduction à partir du tournant du disque compact en direction des amateurs de musiques populaires à partir de l'année 1985. Dès le mois de

148Publicité Sony, par exemple dans *La nouvelle revue du son*, n° 60, septembre 1982, p. 8.

149Chérière (Georges), « Naissance d'un compact », *Diapason*, n° 283, mai 1983, p. 96.

150Tronchot (Jean), *Rock & Folk*, n° 210, juillet/août 1984, p. 6.

151Tronchot (Jean), *Rock & Folk*, n° 220, juin 1985, p. 15.

152Chérière (Georges), *art. cit.*

153Chérière (Georges), *Diapason-Harmonie*, n° 303, mars 1985, p. 89.

154Acronyme français de Disque Compact.

mars, on note une légère attaque à l'encontre du *Nouvel Observateur*, à l'origine d'une confusion en la matière :

« C'est Miles Davis qui bat le record (en pop/jazz/rock) du plus grand choix de galettes argentées (et non pas noires, Monsieur Nouvel Obs, ouh le vilain). »¹⁵⁵

Si l'erreur du magazine est manifestement bénigne, cette mention par Jean Tronchot, conjuguée au paragraphe du même auteur précédemment mentionné, recensant quelques mois plus tard l'ensemble des appellations utilisées, témoigne d'un intérêt nouveau pour cette question. Ces courts textes inaugurent une phase d'augmentation de la précision dans la désignation de l'objet par les journalistes de *Rock & Folk* : si Jean Tronchot utilise toujours, à l'été 1985, le terme plus long de « disques à lecture laser »¹⁵⁶, on observe à compter de cette période une restriction aux termes parfaitement adéquats – avec en particulier un recours très fréquent à l'acronyme C.D. –, éventuellement combinés à certains synonymes désignant l'apparence du disque plutôt que son fonctionnement, tels que « disque irisé »¹⁵⁷ ou « disque argenté »¹⁵⁸.

Cette stabilisation progressive de la dénomination du disque compact apparaît révélatrice de la normalisation du support : entré dans les normes du secteur de la musique enregistrée, le nouveau support est désigné de manière adéquate par des auditeurs désormais habitués à l'utiliser. Cette nomenclature plus rigoureuse n'est pour autant pas le seul signe de la normalisation globalement à l'œuvre. En 1986, Jean Hiraga note que « le CD n'était donc pas une mode passagère »¹⁵⁹ : l'idée selon laquelle le disque compact serait un support voué à s'enraciner dans les pratiques du secteur de la musique enregistrée paraît en voie de s'ancrer dans les esprits à cet instant. De ce fait, le disque compact apparaît comme un objet digne de bénéficier d'une présence régulière dans les différentes revues, de la même manière que les autres supports.

155Tronchot (Jean), *Rock & Folk*, n° 217, mars 1985, p. 14.

156Tronchot (Jean), *Rock & Folk*, n° 221, juillet/août 1985, p. 17.

157*Rock & Folk*, n° 234, octobre 1986, p. 84.

158*Ibid.*.

159Hiraga (Jean), *La nouvelle revue du son*, n° 94, janvier 1986, p. 66.

Le nouveau support s'impose, à cet égard, progressivement comme digne de dépasser le cadre des rubriques d'actualité de l'industrie du phonogramme, pour s'intégrer pleinement dans le cœur des revues, et notamment dans leur activité de critique de phonogrammes ou de matériel. Nous avons par exemple vu que le nouveau support bénéficie, à partir de la fin de l'année 1985, d'une rubrique qui lui est dédiée dans les pages de *Rock & Folk* : alors que le disque compact est depuis son lancement le fait de courtes recensions mensuelles au milieu d'informations diverses, « Compact Rock »¹⁶⁰ marque une nouvelle étape dans la reconnaissance au support du statut de source de lecture digne d'attention, méritant de ce fait son propre espace. L'exemple de *Diapason* nous permet d'affirmer que cette apparition d'une rubrique dédiée n'est pas sans lien avec la normalisation du support. En correspondance avec l'adoption plus précoce du support par les amateurs de musiques savantes, on observe l'apparition d'une rubrique de ce type, nommée « Les compacts du mois », dès le mois de juin 1983¹⁶¹ ; de par son évolution ultérieure, cette rubrique apparaît cependant comme une étape dans le processus de normalisation du support. Sa première disparition, en octobre 1984, est accompagnée d'une note éclairante dans cette perspective :

« Je l'écrivais ici le mois dernier, le compact n'est pas une excroissance du microsillon, mais le nouveau support qui co-existera avec lui pendant un certain temps, et le supplantera. Depuis un an et demi, nous traitons à part les disques à lecture laser. [...] Traiter les compacts à part était de bonne logique mais, compte tenu des sorties parallèles sur les deux supports, voire du CD précédant le microsillon, la critique de base sera dorénavant écrite d'après le premier support publié. De ce fait, microsillons et compacts sont traités ensemble dans le Dictionnaire, mais un symbole connu, celui que vous trouvez sur tous les CD, permet de distinguer d'entrée les 12 cm... »¹⁶²

Désormais considéré comme une source à part entière, à l'édition régulière et rigoureuse, le disque compact est donc perçu comme à même d'être jugé à égalité avec le disque microsillon, partageant de ce fait une même rubrique. Le disque microsillon n'est plus le support exclusif de critique des nouvelles parutions des éditeurs, le disque compact restant cantonné à des critiques de rééditions ; ce dernier apparaît comme une nouvelle norme, faisant jeu égal avec les autres supports, et non plus comme une exception. Cette première disparition n'est pas définitive, témoignant d'un processus de normalisation restant inachevé à cette date : lors de la fusion du magazine avec *Harmonie*, en mars 1985, le support est replacé dans sa

160 *Rock & Folk*, n° 225, décembre 1985, p. 112.

161 *Diapason*, n° 284, juin 1983, p. 55.

162 Cherière (Georges), *Diapason*, n° 298, octobre 1984, p. 5.

propre rubrique, héritée de la ligne éditoriale d'*Harmonie*¹⁶³. Objet de critiques de la part de lecteurs du magazine, qui la qualifient par exemple d' « une totale inutilité et sans doute bientôt désuète »¹⁶⁴, cette nouvelle division n'est que de courte durée : les deux supports sont de nouveau intégrés au sein d'une même rubrique dès le mois de septembre¹⁶⁵.

Accompagnant la mise en place d'une situation normale, voyant disques microsillons et disques compacts paraître de manière simultanée, ce rassemblement des supports au sein d'une même rubrique de critiques témoigne donc du statut de nouvelle norme que le format est en phase d'acquiescer ; la mise en place par *Rock & Folk* d'une première rubrique de critiques de disques compacts apparaît, de la même manière, comme une première étape dans ce sens. On observe une évolution similaire dans les colonnes de *La nouvelle revue du son*. Nous avons déjà mentionné la place croissante qu'occupent les disques compacts au sein des critiques de matériel de la revue à partir de 1985 ; cette normalisation est également transparente dans les critiques d'autres types d'appareils. À partir de 1985, le disque compact est utilisé pour essayer les lecteurs qui lui sont destinés, mais aussi en vue de tester d'autres maillons du système de reproduction sonore tels que des enceintes acoustiques : perçu comme une nouvelle norme du secteur, le support est employé afin d'évaluer l'ensemble de la chaîne de restitution, de la même manière que le disque microsillon. L'utilisation de disques compacts est attestée dès octobre 1985 par la revue, qui insiste sur le rôle majeur du support et sur la rigueur des tests qu'il fournit aux appareils :

« Pour bien nous fixer les idées, nous avons passé un disque CD test très difficile : bruits divers avec des passages de vagues déferlant sur une plage pouvant s'apparenter à un bruit blanc complexe. »¹⁶⁶

Cette pratique de l'évaluation de matériel par l'utilisation du disque compact semble se répandre, au point de susciter l'édition de disques spécialement conçus à cette fin. En février 1986, la revue mentionne par exemple le disque compact *The Pulse*, « test redoutable pour tous les systèmes et, en particulier, les enceintes acoustiques »¹⁶⁷. De fait, la revue atteste le

163 *Diapason-Harmonie*, n° 303, mars 1985, p. 89.

164 *Diapason-Harmonie*, n° 304, avril 1985, p. 3.

165 *Diapason-Harmonie*, n° 308, septembre 1985, p. 51.

166 *La nouvelle revue du son*, n° 91, octobre 1985, p. 58.

167 *La nouvelle revue du son*, n° 95, février 1986, p. 72.

même mois de l'utilisation de ce disque dans l'essai de l'enceinte ARS A 220 LS¹⁶⁸. Reconnu pour la qualité du test qu'il permet d'effectuer, le disque compact est donc considéré comme une source suffisamment stable pour entrer au nombre des sources employées par la revue pour ses critiques de matériel, qui se fondent sur une objectivité et une scientificité revendiquées : il est une nouvelle norme du secteur de la musique enregistrée, au même titre que le disque microsillon et la cassette pré-enregistrée. La boutique Cohérences résume, en octobre 1986, ce processus : « le compact-disc est maintenant entré dans les mœurs et s'imposera probablement de plus en plus »¹⁶⁹. De fait, la nouvelle norme que constitue le disque compact apparaît en progression, renversant par certains aspects les supports antérieurs : en décembre 1986, le préamplificateur Fet Ten est le premier à être privé, dans sa formule de base, d'un système de branchement adapté au disque microsillon – tout de même disponible sous la forme d'une option –, au profit de l'entrée disque compact¹⁷⁰.

Si ce processus se trouve dans des états d'achèvement différents d'un domaine à un autre, on assiste donc, à partir de 1985, à une normalisation du disque compact : tout en accédant à une situation d'édition stabilisée, le support constitue une nouvelle norme du secteur de la musique enregistrée, perçu sur le même plan que les autres formats disponibles, et non plus comme un produit nouveau à l'avenir incertain.

Un objet qui reste au centre de l'actualité

Il serait possible de s'attendre, du fait de cette normalisation du disque compact, à une relative évaporation du support dans l'espace médiatique : une fois le statut de standard du secteur musical atteint, l'objet, devenu familier, ne susciterait plus réellement le débat. En réalité, le disque compact reste, malgré ce processus, situé en plein cœur de l'actualité. Si l'effervescence observée lors de son lancement en 1983 s'évanouit progressivement, le support reste par la suite au centre des préoccupations médiatiques, du fait notamment des avancées technologiques qui étendent son champ d'application, mais aussi des batailles dont il est l'enjeu.

168 *Ibid.*, p. 64.

169 Cohérences, *La nouvelle revue du son*, n° 101, octobre 1986, p. 108.

170 Cohérences, *La nouvelle revue du son*, n° 103, décembre 1986, p. 36.

La période s'étendant de 1985 à 1987 correspond, de manière plus particulière, au moment où sont annoncées les premières extensions effectives du disque compact. Le C.D. Single fait par exemple l'objet de mentions dès 1986¹⁷¹ ; objet de communiqués contradictoires annonçant sa non-commercialisation sur le marché français au début de notre période¹⁷², le C.D. Vidéo, décliné en trois versions, est de même présenté en 1987¹⁷³. La mise en vente effective de ces nouveaux supports basés sur le disque compact, intervient dans les faits plus tardivement sur le marché français, au cours de l'année 1988 dans les deux cas : si des versions importées, notamment de Grande-Bretagne, sont en réalité déjà présentes dans certains points de vente français¹⁷⁴, ces nouveaux supports restent donc principalement dans un premier temps dans le domaine de l'hypothétique, en particulier dans le cas du disque vidéo, projet déjà régulièrement abandonné par le passé. Ces extensions du disque compact lui permettent néanmoins de rester au centre de l'attention médiatique, au gré des annonces et rumeurs successives à leur sujet : suivant un mécanisme proche de celui qui permet au disque compact d'atteindre un pic médiatique au début de l'année 1983, l'annonce fréquente de la sortie prochaine de ces supports crée une situation d'attente, générant des articles réguliers à leur propos. Le disque compact audio, source de ces extensions nouvelles, est en revanche déjà pleinement entré sur le marché du phonogramme ; cet intérêt pour le C.D. Single et le C.D. Vidéo lui permettent dès lors un retour au cœur de l'actualité de l'industrie du disque.

En 1987, *Rock & Folk* présente par exemple le CD Single – sous le nom de short CD – comme un objet ayant déjà « conquis l'Angleterre »¹⁷⁵ et commençant à émerger « dans quelques bacs [de disquaires] branchés » : on perçoit dans ce dernier terme l'intérêt porté au support, que l'on retrouve mentionné de manière régulière à partir de cette date. Deux mois plus tard, le journal évoque son essor en Grande-Bretagne¹⁷⁶, avant de revenir dans l'édition suivante sur l'apparition de classements spécifiques à ces C.D. Singles¹⁷⁷. On voit comment cette extension du disque compact, placée en France dans un horizon d'attente incertain, permet au support dans son ensemble de bénéficier d'une exposition médiatique renouvelée.

171 *Rock & Folk*, n° 227, février 1986, p. 31.

172 « Le vidéodisque ne sera pas commercialisé en France », *Le Monde*, 8 décembre 1984.

173 Dessot (André), « En association avec Sony, Philips relance le vidéodisque », *Le Monde*, 19 mars 1987.

174 *Rock & Folk*, n° 250, mars 1988, p. 84.

175 *Rock & Folk*, n° 241, mai 1987, p. 78.

176 *Rock & Folk*, n° 243, juillet/août 1987, p. 12.

177 *Rock & Folk*, n° 244, septembre 1987, p. 27.

Le même constat s'impose dans le cas du C.D. Vidéo ; il est même amplifié par la portée apparemment plus large de cette autre extension : alors que le C.D. Single est principalement destiné au domaine des musiques populaires, le C.D. Vidéo s'adresse à tous les consommateurs, permettant de restituer les vidéo-clips de musiques populaires ou des captations d'opéras ou de concerts de musiques savantes. On le retrouve, de fait, aussi bien mentionné par des articles entiers lui étant consacrés par *Le Monde* ou *Diapason-Harmonie*¹⁷⁸, que par une brève de *Rock & Folk* au sujet des conflits entre les firmes Philips et Sony quant à la forme que doit prendre le C.D. Vidéo Single – Philips étant favorable à l'utilisation d'un diamètre identique à celui du disque compact standard, là où Sony porte le projet d'un diamètre réduit de 5 cm –¹⁷⁹.

Les annonces régulières dont font l'objet ces extensions permettent donc au disque compact de rester au cœur de l'actualité du secteur de la musique enregistrée. En raison des enjeux économiques qu'il représente, le support est également mis en avant en ce qu'il est l'objet de conflits plus larges, très relayés par la presse, opposant le Japon et la Communauté Économique Européenne : le disque compact est l'objet d'une bataille législative menée par la Commission européenne à l'encontre des lecteurs de firmes japonaises, jugés comme exerçant une concurrence déloyale aux productions européennes du fait de leur prix moins élevé, résultant d'une production moins coûteuse. Si les racines de ce conflit émergent dès les premiers mois de l'année 1983, durant lesquels est appliquée une hausse des taxes douanières fixées par la C.E.E. sur les importations de lecteurs de disques compacts¹⁸⁰, les tensions n'apparaissent véritablement qu'à partir de 1986, et surtout de 1987, alors que se profile la fin initialement prévue de cette mesure, laissant envisager une « guerre commerciale »¹⁸¹. On assiste dès lors à une flambée d'articles portant sur la question, reportant les nouvelles propositions de la C.E.E., qui envisage en mai 1987 de porter à 100 % les droits de douane sur les lecteurs¹⁸², avant d'ouvrir deux mois plus tard une enquête sur la concurrence des firmes

178Dessot (André), *art. cit.* ; Piel (Jean-Marie), *Diapason-Harmonie*, n° 328, p. 82.

179*Rock & Folk*, n° 245, octobre 1987, p. 14.

180« La Commission européenne souhaite doubler les droits de douane sur les tourne-disques à laser », *Le Monde*, 20 janvier 1983 (annonce de cette mesure) et Le Boucher (Eric), « Devant la poussée japonaise, Thomson et Philips pressent la CEE d'intervenir », *Le Monde*, 27 février 1985 (article témoignant de son application effective).

181Mital (Christine), « Pour les entreprises japonaises, c'est la fin de l'âge d'or », *Le Monde*, 8 mai 1987.

182Lemaitre (Philippe), « Pour se prémunir contre certaines exportations japonaises, les Douze pourraient porter à 100% les droits d'entrée des produits sensibles », *Le Monde*, 27

japonaises¹⁸³, ou relayant des prises de positions diplomatiques très marquées : Willy De Clercq, commissaire chargé des relations extérieures de la Commission européenne, affirme par exemple les sentiments de « frustration, de mécontentement, d'inquiétude »¹⁸⁴ de la C.E.E. à l'égard du Japon sur le sujet des importations d'appareils électroniques, au premier rang desquels figurent les lecteurs de disques compacts.

Ces relations économiques tendues ont un effet sur la réception du disque compact en France : à partir de l'année 1986, on constate une transposition de ces questions sur le terrain des commentaires apportés sur les lecteurs de disques compacts et sur le support lui-même. *La nouvelle revue du son* fait par exemple figurer dans la conclusion de sa critique du lecteur Dual CD-40 une incise au ton ouvertement patriotique :

« Dual, constructeur européen, prouve ainsi que l'on ne doit pas baisser les bras devant la concurrence japonaise. Bel exemple. »¹⁸⁵

Alors que les critiques de la revue sont usuellement caractérisées par une recherche exacerbée d'objectivité et de neutralité, ainsi que sur des jugements exclusivement portés sur les performances sonores des appareils considérés, on note donc cette émergence discrète du débat, témoignant de sa prégnance. Un an plus tard, on retrouve une même perception dans un article du *Monde* :

« Le Japon avait perdu la bataille du compact, grâce auquel Philips et le groupe Polygram se sont poussés en première ligne. »¹⁸⁶

On retrouve, une nouvelle fois, l'ensemble des fabricants d'origine japonaise rassemblés au sein d'une unique entité – « le Japon », ou « la concurrence japonaise » –, à laquelle se trouve opposée une firme européenne. Si le ton apparaît, dans ce cas, moins orienté en faveur du constructeur européen, l'expression de « bataille du compact » éclaire cette vision d'un disque

mai 1987.

183« La Commission européenne ouvre eux enquêtes anti-dumping contre des matériels électroniques japonais et sud-coréens », *Le Monde*, 8 juillet 1987.

184Lemaitre (Philippe), « Selon M. Willy De Clercq, la CEE éprouve à l'égard du Japon des sentiments "de frustration, de mécontentement et d'inquiétude" », *Le Monde*, 29 avril 1987.

185*La nouvelle revue du son*, n° 96, mars 1986, p. 39.

186« La guerre des supports : cassette contre compact », *Le Monde*, 14 avril 1987.

compact en tant qu'objet d'une bataille économique entre deux blocs géographiques de constructeurs.

Mêlés aux perceptions du disque compact, comme le montre l'article de *La nouvelle revue du son*, ces débats permettent au support d'être doté de l'image d'un objet restant empreint d'une actualité majeure, alors même que son lancement s'éloigne temporellement. La normalisation du disque compact n'implique donc pas sa disparition médiatique : malgré son accession au rang de standard, le support apparaît toujours comme un sujet de discussion en 1987.

4.4. Une influence sur l'ensemble du secteur de la musique enregistrée

Le nécessaire positionnement des acteurs de l'industrie de la haute fidélité

Bénéficiant d'un statut de nouvelle norme de la musique enregistrée, aux côtés du disque microsillon et de la cassette, s'adressant à une audience plus large et présenté comme voué à supplanter dans un horizon proche les autres supports, le disque compact apparaît comme un produit vis-à-vis duquel tous les acteurs du secteur de la reproduction sonore doivent manifester un positionnement, y compris lorsque ceux-ci appartiennent à des domaines *a priori* différents, sinon opposés à cette nouvelle source.

Nous avons à cet égard mentionné les publicités de fabricants d'enceintes acoustiques qui entourent le lancement du support, l'employant comme justification de la nouveauté de ces modèles. Si le disque compact reste ensuite employé dans ce même cadre, les arguments dont il est l'objet évoluent une fois le support considéré comme nouveau standard : alors que le format était initialement convoqué dans le but de démontrer les caractéristiques nouvelles des appareils mis en avant, on observe que cette image est progressivement modifiée, le disque compact étant désormais évoqué sans lien clair avec le matériel présenté, sa simple présence dans l'annonce publicitaire apparaissant comme un argument à part entière. En mai 1985, une

publicité de la firme Ditton associe par exemple photographiquement une enceinte de la marque et un disque compact, derrière le slogan « Les disques sont plus compacts et plus performants... Les Ditton aussi »¹⁸⁷¹⁸⁸. Contrairement aux publicités de l'année 1983, qui établissaient un lien explicite entre l'apparition du support et la mise en place de nouvelles caractéristiques favorisant sa restitution, l'annonce de Ditton ne tisse aucune relation directe entre les deux supports, se contentant de mettre en parallèle le progrès censé être représenté par chacun des deux éléments figurés. On retrouve cette idée dans les publicités d'une firme telle que Quad, qui associe de la même manière ses panneaux électrostatiques au disque compact au biais d'une photographie commune¹⁸⁹¹⁹⁰ : si le propos doit être nuancé, dans ce cas, du fait d'une discrète mention de l'utilisation de ces appareils par les fabricants de disques compacts, traçant un lien entre les deux objets, on retrouve néanmoins cette association d'un appareil au disque compact, dans le but de transférer le progrès que représente dans ce cadre le nouveau support vers le produit mis en avant.

L'image du disque compact apparaît, de ce fait, comme bénéfique pour de tels agents, dans le but de mettre en avant l'idée d'un mouvement de perfectionnement technologique auquel appartiennent les produits de la firme et le disque compact. Ce positionnement n'est néanmoins pas partagé par l'ensemble des acteurs du secteur ; en particulier, les fabricants de tables de lecture et d'accessoires destinés aux disques microsillons semblent contraints de se positionner face à la diffusion plus large de ce nouveau format. On observe, à cet égard, l'apparition en 1985 de publicités organisant de manière discrète la défense du disque microsillon en pointant certains désavantages de la nouvelle source de lecture : le fabricant de cellules Ortofon fait par exemple paraître en novembre 1985 une publicité affirmant que « changer de cellule, ou plus simplement encore de diamant, en choisissant Ortofon, revient tout de même moins cher que racheter une collection complète de disques... »¹⁹¹ – c'est-à-dire que devoir se procurer en disques compacts tous les enregistrements déjà possédés sous forme de disques microsillons –. Une évolution de cette position est dès lors notable, face au succès grandissant du disque compact à partir de cette année : cette stature faisant appel à la raison

187Publicité Ditton, par exemple dans *La nouvelle revue du son*, n° 88, mai 1985, p. 68.

188Annexe 21.

189Publicité Quad, par exemple dans *La nouvelle revue du son*, n° 92, novembre 1985, p. 121.

190Annexe 22.

191Publicité Ortofon, par exemple dans *La nouvelle revue du son*, n° 92, novembre 1985, p. 57.

des consommateurs laisse place, en 1986, à une attitude nettement plus agressive à l'égard du support. Spécialisée dans la construction de lecteurs de disques vinyles, la firme Micro Seiki est par exemple à l'origine d'une publicité belliciste, clamant, face à l'idée selon laquelle « l'ère de l'analogique serait [...] révolue », qu' « il suffit d'introduire une quelconque platine MICRO-SEIKI dans un système Haute-Fidélité pour se persuader, immédiatement, du contraire ! [...] Une écoute vaudra, en tout état de cause, toujours mieux qu'un discours... Et là, carrément, les platines MICRO SEIKI ne craignent rien ni personne »¹⁹².

On constate un changement clair de ton, la firme optant pour une confrontation ouverte des supports. Cette position nouvelle ne suffit pour autant pas à entraver la marche en avant du disque compact : l'année 1987 apparaît, à cet égard, comme celle de la résignation à l'égard de ce processus. Alors que sa précédente publicité incitait les consommateurs à ne pas changer de support de restitution, la firme Ortofon publie par exemple une nouvelle annonce acceptant la disparition annoncée du disque microsillon, tout en insistant sur la nécessité de maintenir l'utilité des disques déjà achetés :

« Vous tenez à juste titre à vos disques vinyl [*sic*], certaines œuvres ne seront sans doute jamais rééditées. Pour réécouter vos disques noirs comme ils le méritent, et aussi pour les protéger, Ortofon vient de créer deux nouvelles cellules »¹⁹³.

Cette acceptation du succès du disque compact est également perceptible, selon d'autres modalités, dans l'attitude de Micro Seiki : suivant l'exemple du fabricant de cellules Shure, salué pour son premier lecteur de disques compacts commercialisé à la fin de l'année 1986¹⁹⁴, Micro Seiki entame dans les premiers mois de l'année 1987 la production de son lecteur Micro CD-M2, destiné au marché du haut de gamme¹⁹⁵, ouvrant la voie d'une reconversion en faveur du nouveau support. Face à sa normalisation et sa plus large diffusion, le disque compact entraîne donc des positionnements très divers et susceptibles d'évoluer sur une période relativement courte, selon les spécificités des différents acteurs.

192Publicité Micro Seiki, par exemple dans *La nouvelle revue du son*, n° 102, novembre 1986, p. 119.

193Publicité Ortofon, par exemple dans *La nouvelle revue du son*, n° 106, mars 1987, p. 26.

194*La nouvelle revue du son*, n° 103, décembre 1986, p. 102.

195Cohérences, *La nouvelle revue du son*, n° 107, avril 1987, p. 34.

L'influence du disque compact est également perceptible dans le domaine de l'édition : porté par la nécessité de recréer l'intégralité d'un catalogue, le disque compact conduit à une redéfinition des contours du répertoire et de l'équilibre de ses différentes composantes. Le catalogue du disque compact est marqué, dès son lancement, par la place importante occupée par les rééditions : au moins deux tiers des enregistrements référencés par le *Catalogue général classique* de *Diapason* pour le marché français en 1983 sont par exemple des rééditions de titres précédemment disponibles en microsillon ou en cassette¹⁹⁶¹⁹⁷. Cette proportion diminue au cours des années suivantes : une majorité des éditeurs interrogés par *Diapason-Harmonie* affichent pour l'année 1986 une part de nouveautés supérieure ou égale à 60 %, seul Adès publiant toujours davantage de rééditions¹⁹⁸. Néanmoins, du fait de la forte croissance du nombre de titres parus chaque année¹⁹⁹, cette proportion en baisse ne se traduit pas par un nombre inférieur de rééditions publiées : à l'inverse, ces rééditions paraissent proliférer, au point de constituer à partir de 1985 un phénomène majeur du catalogue de disques compacts. Cette tendance apparaît même en augmentation d'une année à l'autre : Anne Rey avance par exemple, en décembre 1987, que « l'année 1987, plus encore que la précédente, [est] celle des rééditions »²⁰⁰. Alors que cette catégorie de titres traverse une phase de chute des ventes avant son lancement, la diffusion du disque compact s'accompagne dès lors d'un renouveau de l'intérêt pour le fond de catalogue, tant pour les musiques savantes que pour les musiques populaires²⁰¹.

Cette prolifération des rééditions n'est pas sans susciter des réactions : en novembre 1986, un lecteur de *Diapason-Harmonie* critique par exemple par le biais d'une lettre adressée

196Annexe 23.

197Le pourcentage réel de rééditions est potentiellement supérieur : nous n'avons pu considérer comme réédition que les enregistrements ayant bénéficié d'une critique dans *Diapason* au cours des années précédentes ou étant disponibles en 1982 sous forme de disque microsillon ou de cassette ; il est donc envisageable que certaines rééditions n'ayant jamais bénéficié de critique dans la revue et se trouvant en rupture de stock l'année précédente soient passées inaperçues.

198Flinois (Pierre), « 1986, le compact sort du noir ! », *Diapason-Harmonie*, n° 326, p. 65.

199Annexe 4.

200Rey (Anne), « Une sélection des meilleurs enregistrements sur disque laser : les compacts de l'année », *Le Monde*, 17 décembre 1987.

201« Rééditions », *Le Monde*, 27 janvier 1987.

au journal l'illisibilité de cette politique de rééditions, qui semble « se faire dans le plus parfait désordre »²⁰², certaines « interprétations majeures [manquant] encore au catalogue [...] alors que [d'autres], nullement indispensables, sont déjà commercialisées ». Surtout, la publication de ces enregistrements parfois anciens, ayant dans certains cas disparu du catalogue depuis de nombreuses années – notamment dans le cas de la réédition d'enregistrements qualifiés d'historiques dans le domaine des musiques savantes –, a également des effets sur la réception des nouveaux enregistrements. Plus anciens, ces enregistrements ne bénéficient pas, lors de leur publication originelle, des techniques les plus récentes de prise de son ou de pressage ; la parution sur disque compact, perçue comme facteur de rajeunissement des enregistrements, permet alors une nouvelle appréciation : André Tubeuf affirme par exemple que « c'est comme si le compact, modernisant du point de vue du son, de la transparence, de la présence, des interprétations d'il y a trente ans, les authentifiait comme actuelles »²⁰³. Selon cette perception, le disque compact ouvre dès lors de nouvelles possibilités d'évaluation des interprétations : alors que la constante évolution de la technique d'enregistrement et de reproduction sonore cantonne, avant l'apparition du nouveau support, les comparaisons des enregistrements à un ensemble d'interprétations bénéficiant d'un même niveau technique, c'est-à-dire datant d'une même époque, le disque compact permet de confronter enregistrements anciens et modernes. André Tubeuf présente, dans cette optique, le disque compact comme une « vague patiente et qui balaye tout, [confrontant] simplement les nouveautés du jour (des éphémères, vouées au noir, comme si d'avance elles portaient leur propre deuil) et les classiques ». On voit comment les interprétations les plus récentes sont, dans une telle perspective, condamnées dans de nombreux cas à une disparition rapide, en se trouvant nécessairement comparées à plusieurs décennies d'enregistrements des mêmes œuvres érigés au rang de classiques incontestables.

Par le nouveau traitement du son qu'il apporte aux enregistrements classiques, le disque compact semble donc avoir une influence directe sur la réception des œuvres, conduisant, tout du moins dans le domaine des musiques savantes, à favoriser les politiques de rééditions au détriment de nouveautés condamnées à un succès de courte durée. L'accélération de ces politiques de rééditions a également des effets sur l'ampleur du catalogue disponible, tous formats confondus : le disque compact est, selon l'expression de Pierre

202 *Diapason-Harmonie*, n° 321, novembre 1986, p. 13.

203 Tubeuf (André), « Hier c'était Noël », *Diapason-Harmonie*, n° 323, janvier 1987, p. 84.

Flinois, à l'origine d'une « forte perte éditoriale »²⁰⁴. Deux causes principales permettent de comprendre cet « appauvrissement à court terme du catalogue ». Si la vague de rééditions à laquelle on assiste dès le lancement du disque compact, et qui s'intensifie à partir de 1985, permet à de nombreux titres de réapparaître sur le marché, la tâche de publier à nouveau l'intégralité des enregistrements commercialisés en disque vinyle sur une étendue de presque quarante années apparaît irréalisable, en particulier sur une période aussi courte et dans un contexte de capacités de production pleinement utilisées : de nombreux titres sont de fait voués à ne jamais figurer au répertoire du disque compact. Or, une majorité d'éditeurs compensent les efforts consentis dans le cadre de la mise en place du disque compact en réduisant leur édition dans le domaine du disque microsillon, d'où résultent des « coupes sombres dans le disque noir »²⁰⁵ : Anne Rey souligne que le disque compact a, en conséquence, « effacé tout un passé que les rééditions, si nombreuses soient-elles, ne pourront jamais reconstituer »²⁰⁶. La journaliste cite, dans une même lignée, un consultant en culture qui qualifie ce processus de « perte artistique irrémédiable ».

Cette première cause des pertes éditoriales suscitées par le disque compact est aggravée par un effet pervers des pénuries qui frappent toujours les éditeurs à cette période. Dans la mesure où les éditeurs se trouvent dans l'impossibilité, face à des capacités de production en saturation, de véritablement respecter les délais annoncés ou de bénéficier d'un nombre de disques compacts pressés suffisants pour les titres qu'ils publient, ces acteurs ne réalisent dans la plupart des cas qu'un unique pressage de ces titres²⁰⁷. Alors que le fonctionnement traditionnel de l'industrie se fonde sur des pressages successifs – une fois le premier pressage épuisé, un autre pressage de phonogrammes permet à l'enregistrement de rester disponible sur le marché –, les éditeurs choisissent donc face à la pénurie de ne pas commander d'exemplaires supplémentaires de leurs titres une fois tous les exemplaires de ceux-ci vendus. Cette décision renforce cette perte éditoriale : si de nombreux enregistrements sont de fait publiés en disque compact, leur apparition dans le répertoire du nouveau format reste fugace. En mai 1986, *Diapason-Harmonie* affirme que 60 % des titres indiqués dans les catalogues de disques compacts sont en réalité déjà indisponibles²⁰⁸. Si le disque compact

204Flinois (Pierre), *art. cit.*.

205*Ibid.*.

206Rey (Anne), « Ouverture du MIDEM à Cannes : le microsillon est mort, vive le compact », *Le Monde*, 25 janvier 1987.

207Flinois (Pierre), *art. cit.*.

208*Diapason-Harmonie*, n° 216, mai 1986, p. 5.

autorise donc une nouvelle écoute des enregistrements anciens, le support est paradoxalement à l'origine d'une raréfaction de ceux-ci : l'apparition du nouveau format n'est pas sans effet sur les politiques éditoriales des éditeurs.

La période ouverte en 1985 marque donc une phase de transition pour le disque compact : après un lancement principalement concentré sur une frange restreinte d'auditeurs, le support entre dans les mœurs d'une audience plus large, se répandant auprès de nouvelles catégories de consommateurs. Passé au rang de nouvelle norme du paysage de la musique enregistrée, le disque compact influe dès lors sur l'ensemble du secteur ; les reproches qui lui sont adressés face à certains de ces effets – en particulier la perte éditoriale qu'il entraîne – ouvrent dès lors la voie à une fin de période ambivalente, durant laquelle se renforcent les deux tendances opposées que sont le succès croissant du support et l'émergence de critiques à son encontre.

5. Une fin de période ambivalente (1987-1989)

Le disque compact entre, à partir de 1987, dans la dernière phase de son introduction : atteignant les prévisions formulées au moment de son lancement, le support est le fait d'une ébullition renouvelée, marquée par son extension dans d'autres champs ou la poursuite de sa diffusion dans tous les domaines. Il apparaît pour autant impossible de résumer cette fin de période sous le signe d'une unanime acclamation d'un nouveau support régnant sur le monde de la musique enregistrée : si le disque compact apparaît désormais comme le format majeur de l'industrie phonographique, il est également l'objet de craintes, de doutes, et de jugements amers face à la perspective de sa possible hégémonie. La fin des années 1980 offre donc un jeu de contraste entre le tableau d'un succès et une succession de points d'ombre l'obscurcissant, tout en refermant la période d'introduction du disque compact, acheminant le support vers une nouvelle phase de sa diffusion.

5.1. La fin de la phase d'introduction

Le disque compact remplit les objectifs fixés lors de son lancement

L'industrie phonographique bénéficie, à partir de la fin de l'année 1987, de changements de situation qui lui permettent d'accroître ses efforts en direction du disque compact. Nous avons déjà évoqué, dans cette optique, la réduction du taux de T.V.A. sur les phonogrammes de 33,3 % à 16,8 % prenant effet le 1er décembre 1987, permettant une réduction de l'ordre de 15 francs sur le prix des disques compacts¹. La baisse des prix est également favorisée par d'autres facteurs : s'exprimant dans *Le Monde* pour le Syndicat National de l'Édition Phonographique, Patrice Fichet mentionne par exemple une diminution de moitié du prix de pressage d'un disque compact entre 1984 et 1990². Cette baisse n'a, de

1 Rey (Anne), « Une sélection des meilleurs enregistrements sur disque laser : les compacts de l'année », *Le Monde*, 17 décembre 1987.

2 « Le prix des disques compacts », *Le Monde*, 25 avril 1990.

son propre aveu, qu'un effet limité sur le prix final du produit, celui-ci découlant également de nombreux autres facteurs – coût de l'enregistrement, frais de distribution, de publicité, rémunération des artistes, du producteur, du disquaire, ... – ; néanmoins, on constate que ceux-ci ne dépendent plus directement du type de support produit : le pressage d'un disque compact, initialement beaucoup plus onéreux que celui des autres formats, tend donc à rejoindre le coût de ceux-ci. Publiées dans *Rock & Folk*, les publicités du groupe SNA, qui offre à des artistes ou groupes la possibilité de presser leurs enregistrements de manière indépendante, sans passer par le biais d'un éditeur, témoignent de cette chute des coûts de pressage des disques compacts. En janvier 1988, la fabrication par cette firme de disques compacts accompagnés d'un livret de quatre pages revient à 30 francs hors taxe l'unité pour le premier millier d'exemplaires, puis à 16 francs l'unité pour le millier suivant ; en comparaison, le pressage de 1 000 disques microsillons 33 tours avec une pochette réalisée en couleurs, a un coût de 14,88 francs par unité³. Si le prix de production des disques compacts reste donc plus élevé à cette date, on constate un rapide rétrécissement de cet écart : dès le mois d'avril, le prix de la même formule concernant le disque compact tombe à 22 francs l'unité pour le premier millier d'exemplaires et 11,50 francs pour les mille exemplaires suivants, alors que le coût des disques vinyles reste inchangé⁴. Associés à une multiplication des disques à prix réduit, ces différents facteurs contribuent à rendre le disque compact plus accessible. Ce mouvement dans le sens d'une baisse des prix se poursuit également dans le domaine des lecteurs, le disque compact rattrapant là aussi les autres formats. Cherchant à estimer le prix optimal de chaque maillon de la chaîne de restitution en prenant en considération la qualité d'écoute par rapport à ce prix, Jean-Marie Piel postule par exemple que disques compact et microsillon seraient équivalents, avec un prix idéal de 4 000 francs dans les deux cas⁵ : à qualité jugée égale, les lecteurs de disques compacts ne sont donc pas plus onéreux que les lecteurs de disques vinyles.

Cette baisse des prix n'est pour autant pas le seul facteur influant sur la situation, permettant à l'industrie du phonogramme d'assurer l'omniprésence du disque compact. En sus de la baisse du taux de T.V.A., les éditeurs bénéficient en particulier à partir de mai 1988 d'une nouvelle législation mettant un terme à l'interdiction de diffuser des publicités pour le

3 Publicité SNA, *Rock & Folk*, n° 248, janvier 1988, p. 96.

4 Publicité SNA, *Rock & Folk*, n° 251, avril 1988, p. 100.

5 Piel (Jean-Marie), « Le prix du plaisir », *Diapason-Harmonie*, n° 352, septembre 1989, p. 77.

disque sur les chaînes de radio et, surtout, de télévision⁶. Offrant une plus grande portée à leur catalogue, cette nouvelle possibilité est mise en avant par les éditeurs comme l'une des explications de la progression du marché phonographique à compter de cette date : directeur du département classique de C.B.S., Gérard Schoumann affirme le « très fort impact auprès du public de notre campagne télévisée »⁷. De manière plus générale, le recours à la publicité apparaît comme un moyen d'assurer l'hégémonie du disque compact : dès le mois de janvier 1987, l'éditeur Deutsche Grammophon, filiale du groupe Philips, annonce une campagne médiatique promouvant une compilation des *Triumphes de Karajan* ; qualifiée de « sans précédent » par Pierre Flinois, cette campagne visant « la conquête du "populaire" » consiste notamment à « [matraquer] – publicitairement – jusqu'aux panneaux d'affiche urbains ». Avant même d'être autorisée à la radio et à la télévision, la publicité pour le disque compact s'ancre donc dans l'espace de la ville. Cette omniprésence du disque compact se confirme en dehors des espaces d'annonces : suivant l'intention pionnière Radio Diapason Tour Eiffel, la radio Kiss FM propose par exemple à partir d'avril 1987 une émission quotidienne, diffusée à 21h30, revenant sur l'actualité du disque compact⁸. L'ubiquité du disque compact paraît s'enraciner dans l'espace médiatique en conséquence de ce type d'initiatives : le support semble susceptible d'être mentionné à tous les instants, dans tous les cadres.

Cette situation permet de comprendre l'amplification des succès du disque compact : poursuivant dans la lignée de la forte croissance à l'œuvre depuis son lancement, mais plus particulièrement depuis 1985, le nouveau support se trouve en fin de décennie en mesure de remplir les objectifs fixés lors de son lancement en 1983, en particulier quant à son dépassement du disque microsillon. Ce passage de témoin s'effectue, dans le cas des lecteurs, dès l'année 1987. Se maintenant dans la lignée de l'accélération des ventes constatées à partir de 1985, les lecteurs de disques compacts atteignent en 1986 un total de 300 000 lecteurs vendus ; ces ventes s'élèvent à 640 000 lecteurs en 1987 et 1 030 000 en 1988⁹. Les ventes de tables de lecture pour disques microsillons continuent, dans le même temps, leur diminution :

6 Labé (Yves-Marie), « La publicité pour le disque autorisée à la télévision », *Le Monde*, 14 mai 1988.

7 « Les éditeurs ont la parole », *Diapason-Harmonie*, n° 353, octobre 1989, p. 54.

8 Cojean (Annick), « FM », *Le Monde*, 19 avril 1987.

9 Pour l'année 1986 : Europe Stratégie Analyse Financière, *L'industrie mondiale du disque : la génération du compact*, étude réalisée par Maryse Arizzi et Alain Thaly, Paris, Eurostaf, 1990, p. 9. Pour les années 1987 et 1988 : Piel (Jean-Marie), « Bilan », *Diapason-Harmonie*, n° 355, décembre 1989, p. 71.

selon Jean-Marie Piel, celles-ci descendent à 300 000 unités vendues en 1987, puis 250 000 l'année suivante¹⁰. La passation de pouvoir entre les deux supports s'amorce donc en 1987, laissant entrevoir la réalisation de l'objectif d'un disque compact dépassant le disque noir avant la fin de la décennie. Cette transition a lieu au cours des deux années suivantes : le disque compact double en 1988 le seul disque 33 tours¹¹, avant de supplanter les deux formats de disques microsillons réunis en 1989¹². « Seul bastion à [...] résister » encore au disque compact selon André Dessot, la cassette est finalement dépassée en 1990¹³. La phase d'introduction du disque compact est par conséquent close dans une temporalité correspondant aux délais initialement prévus : le support entre, à partir de 1989, dans une nouvelle phase de sa diffusion.

Les extensions du disque compact

Cette omniprésence d'un disque compact perçu comme triomphant est accrue par l'extension du disque compact dans d'autres domaines. Annoncées au cours des années précédentes, permettant au support de rester englobé d'une image de nouveauté, ces nouvelles versions ou applications du format, se fondant sur de mêmes principes de pressage et de lecture, sont finalement diffusées en France à partir de 1988.

À l'intérieur même du champ de la musique, le disque compact standard est rejoint au cours des premiers mois de l'année par le C.D. Single dans sa tâche de restitution numérique de la musique enregistrée. D'un diamètre plus réduit, ce nouveau format reprend par ailleurs toutes les caractéristiques du disque compact, mais abaisse la durée maximale de l'enregistrement autour de vingt minutes, pour un prix d'une cinquantaine de francs¹⁴. Le C.D. Single est, de ce fait, essentiellement perçu comme un remplaçant du format 45 tours de disque microsillon : de la même manière que ce dernier, le nouveau format se fonde dans une majorité de cas sur un titre principal – le *single*, qui peut par exemple être un titre issu d'un

10 Piel (Jean-Marie), « Bilan », *Diapason-Harmonie*, n° 355, décembre 1989, p. 71.

11 Europe Stratégie Analyse Financière, *op. cit.*, p. 208.

12 Dessot (André), « Pour la première fois en 1989, les ventes de compacts ont dépassé celles des disques traditionnels », *Le Monde*, 18 mai 1990.

13 Curien, Nicolas et Moreau, François, *L'industrie du disque*, Paris, Repères, La Découverte, 2006, p. 67.

14 Blanchet (Philippe), *Rock & Folk*, n° 250, mars 1988, p. 84.

album, extrait de celui-ci pour le mettre en avant sur les ondes de la radio, ou sur les chaînes de télévision –, accompagné d'un ou plusieurs autres morceaux ou remixes – versions alternatives, retravaillées du titre principal –. Il s'agit principalement, pour Philips et Sony qui mettent en place le support¹⁵, de retranscrire dans le domaine du disque compact la coexistence, depuis la commercialisation du disque microsillon, de deux formats de diffusion de la musique enregistrée, le 33 tours visant à recueillir les albums et le 45 tours destiné aux singles. Dans la mesure où de nombreux éditeurs se trouvent critiqués, au cours des premières années de diffusion du disque compact, pour leur utilisation limitée des capacités du disque compact au niveau de la durée de l'enregistrement, le nouveau support apparaît dans un premier temps inapte à s'adresser au marché des singles.

Ce développement d'un nouveau format de disque compact spécifiquement voué au format single est lié aux tentatives des éditeurs d'atteindre le marché des musiques populaires : alors que le domaine des musiques savantes se concentre principalement sur le format album, le format single apparaît au cœur de la structuration des musiques populaires. En 1987, un article du *Monde* évoquant le C.D. Single souligne que « le disque compact [standard] remettait en cause tout le fructueux monde de la variété »¹⁶ : « pour remplir les disques numériques actuels de 5 pouces, les chanteurs devaient avoir une dizaine de titres[, ce qui] n'est pas le cas des nouveaux venus que "lancent" les maisons de disques et autres Top 50 à partir d'un seul "tube" ». De fait, on constate que les efforts en matière de C.D. Single portent principalement sur ce champ : pour le lancement français du support en mars 1988, le groupe Polygram propose 25 premiers titres, comportant selon Philippe Blanchet « beaucoup de [titres issus du] Top 50 [...], de Vanessa Paradis à Jean-Luc Lahaye »¹⁷, mais aussi des titres de groupes pop, tels que « Just Like Heaven » de The Cure, ou rock, à l'instar de « Need You Tonight » du groupe australien Inxs. Les musiques savantes ne sont pour autant pas complètement exclues de ce nouveau support, qui permet la mise en avant d'enregistrements différents : au mois de juin, Philips édite par exemple en C.D. Single une série de bis – retour sur scène au terme d'un concert, en raison des acclamations de l'audience – de la soprano Jessye Norman, alors que le label Delos propose un choix d'œuvres courtes, jugées « [idéales]

15 « Philips et Sony lancent un "45 tours" à laser : au secours de Stéphanie de Monaco... », *Le Monde*, 14 février 1987.

16 *Ibid.*.

17 Blanchet (Philippe), *art. cit.*.

pour un débutant » par *Diapason-Harmonie*¹⁸.

Apparu au cours de la transition entre disques microsillon et compact, le C.D. Single redouble les possibilités éditoriales des compagnies discographiques : à la rentrée 1988, le chanteur George Michael publie son titre « Monkey » sur six formats différents¹⁹ – 45 tours single, 45 tours maxi²⁰, cassette single, cassette maxi, C.D. Single, C.D. Maxi –. Tout en suscitant de nouvelles tentatives – dans le domaine des musiques savantes en particulier –, le C.D. Single s'inscrit donc néanmoins au sein d'un marché préexistant, offrant de nouvelles ouvertures au disque compact dans son développement auprès des musiques populaires, et participant par ce même biais de son apparente ubiquité.

Lancé la même année, le C.D. Vidéo est en revanche un produit inédit : si d'autres projets ou supports de disques vidéo le précèdent comme nous l'avons vu, il est le premier type de support s'adressant avant tout à la reproduction d'œuvres musicales accompagnées d'images mouvantes, et non à celle d'œuvres cinématographiques. Responsable du support chez Polygram, Philippe Laco admet à cet égard espérer « que le CDV suscitera un marché nouveau »²¹ ; dans la même optique, *Diapason-Harmonie* affirme quelques mois plus tard au sujet des œuvres publiées sur le support qu' « il ne faut pas se le cacher, le genre est encore à naître »²². Alors que le C.D. Single fait son entrée en scène dans un champ aux contours déjà précisés, le C.D. Vidéo introduit donc, dans cette vision, un nouveau genre artistique à part entière. On observe, dès le démarrage du support le 15 novembre 1988²³, une volonté de s'adresser à tous les domaines : les premières références se répartissent de manière équitable entre musiques savantes et musiques populaires²⁴. Surtout, le support est immédiatement décliné en trois versions, ouvrant la voie à des utilisations diversifiées : le CDV-clip, qui reprend le format du disque compact standard, et peut recueillir six minutes d'images et vingt de son, le CDV-20 de 20 centimètres de diamètre, pouvant accueillir quarante minutes d'images et de son, et le CDV-30 de 30 centimètres de diamètre, capable de reproduire deux

18 *Diapason-Harmonie*, n° 339, juin 1988, p. 101.

19 *Rock & Folk*, n° 255, septembre 1986, p. 20.

20 Single augmenté de quelques titres.

21 *Diapason-Harmonie*, n° 343, novembre 1988, p. 22.

22 « Les CD Vidéo du mois », *Diapason-Harmonie*, n° 345, janvier 1989, p. 98.

23 *Diapason-Harmonie*, n° 343, novembre 1988, p. 22.

24 Lompech (Alain), « Le lancement du vidéo-disque : trente centimètres pour une heure d'images et de sons », *Le Monde*, 29 novembre 1988.

heures de contenu audio et vidéo. Alors que le CDV-Clip, dont le prix n'est supérieur que de six francs à celui d'un C.D. Single²⁵, apparaît particulièrement adapté à la diffusion de singles agrémentés des vidéo-clips correspondants, le CDV-30 permet par exemple la reproduction de concerts ou d'opéras filmés. De par sa nature multiple, le disque compact vidéo est donc à même de s'adresser à un large public.

Comme dans le cas du disque compact, on note pourtant une appropriation plus rapide dans le milieu des musiques savantes. Alors que le C.D. Vidéo est très largement ignoré par *Rock & Folk*, qui tout en le considérant comme « le futur »²⁶ ne lui consacre qu'une mention au cours de l'année 1989, *Diapason-Harmonie* fait preuve d'une prise en compte beaucoup plus rapide : la revue lance dès le mois de janvier 1989 une rubrique distincte dédiée aux critiques d'œuvres parues sur le support²⁷, maintenue jusqu'au terme de l'année. Ce décalage dans la réception du format semble s'expliquer par les mêmes raisons que pour le lancement du disque compact : les campagnes publicitaires menées par le groupe Philips s'adressent principalement aux amateurs de musiques savantes²⁸, et les prix plus élevés sont prohibitifs pour un public des musiques populaires ayant récemment consenti l'investissement que représente l'achat d'un lecteur de disques compacts. Dans sa présentation du support, *Rock & Folk* avance un prix des lecteurs moyen de 7 000 francs, tout en apostrophant ses lecteurs : « vous y viendrez »²⁹. Si le support est perçu comme représentant le futur, le prix des lecteurs apparaît donc comme une restriction, contraignant à repousser un achat vu comme inévitable dans un terme plus long.

Il convient de noter que le C.D. Vidéo ne suscite pas l'adhésion unanime des éditeurs lors de son lancement. Si Philips affiche un enthousiasme logique au vu de son implication dans le développement du support, assertant par la voix de Philippe Laco qu'il marque « le début d'une ère nouvelle dans la consommation de la musique à domicile »³⁰, le panorama offert par les différents acteurs est en revanche plus contrasté. Le lancement du support s'effectue sans l'intervention des firmes indépendantes, qui n'ont dans un premier temps « rien

25 *Rock & Folk*, n° 259, janvier 1989, p. 13.

26 *Ibid.*.

27 « Les CD Vidéo du mois », *Diapason-Harmonie*, n° 345, janvier 1989, p. 98.

28 Voir notamment les publicités du groupe dans *Diapason-Harmonie*, n° 345, janvier 1989, pp. 23, 25, 27, 29 et 31.

29 *Rock & Folk*, n° 259, janvier 1989, p. 13.

30 *Diapason-Harmonie*, n° 343, novembre 1988, p. 22.

à vendre »³¹ dans ce nouveau type de productions. Surtout, on observe à l'encontre du format des réactions situées entre l'incertitude et le rejet. Directeur de la production de l'éditeur Adda, André Poulain estime par exemple que le C.D. Vidéo est majoritairement destiné à reproduire des œuvres d'opéra, qui échappent aux petites firmes de par les moyens financiers qu'ils impliquent ; sur une même ligne, Louis Bricard, président des éditeurs Auvidis, Astrée et Valois, affirme s'être lancé « timidement » sur le support, en attendant de pouvoir évaluer les demandes des consommateurs³². D'autres acteurs témoignent d'une posture nettement plus critique, à l'instar de Calliope, sous la plume de Jacques le Calvé :

« En dehors de l'opéra et de quelques symphonies qui permettent de mieux comprendre l'éventuel génie du chef, je considère le CDV comme un "viol" : la musique fait appel au cœur et à l'imagination : de quel droit imposerais-je au mélomane [...] une vision précise qui détruit la bouffée d'éternité que permet l'écoute... »³³

L'introduction du C.D. Vidéo s'effectue donc dans des conditions moins favorables que celle du disque compact standard, cinq années plus tôt. En tant que dérivé de ce dernier, le nouveau support apparaît pour autant comme une nouvelle étape dans la progression du disque compact, qui constitue désormais une « famille »³⁴ : à titre d'exemple, Jean Hiraga, situant cet ensemble de supports dans « le futur de l'Audio Vidéo », affirme que le « format "CD", lui, a étendu ses possibilités »³⁵. De plus, à l'inverse du CD-ROM ou du CD-I, également dérivés du disque compact mais considérés de manière distincte – ils ne sont par exemple que très exceptionnellement mentionnés par *Diapason-Harmonie* ou *Rock & Folk* –, le C.D. Vidéo est perçu, tout comme le C.D. Single, comme un nouveau support à visée musicale, en adjoignant au disque compact de nouvelles possibilités de restitution. On comprend, dès lors, la construction par les différents fabricants d'appareils permettant une lecture de l'intégralité de ces différents supports. Lors de son lancement, le C.D. Single est par exemple vendu accompagné d'un centreur, qui permet son utilisation sur l'ensemble des lecteurs³⁶. De même, le C.D. Vidéo est rapidement accompagné de lecteurs universels,

31 Lompech (Alain), *art. cit.*.

32 « Les éditeurs ont la parole », *Diapason-Harmonie*, n° 353, octobre 1989, p. 54.

33 *Ibid.*.

34 Dessot (André), « En association avec Sony, Philips relance le vidéo-disque », *Le Monde*, 19 mars 1987.

35 Hiraga (Jean), « Le futur de l'Audio Vidéo », *La nouvelle revue du son*, n° 117, avril 1988, p. 114.

36 *Diapason-Harmonie*, n° 339, juin 1988, p. 14.

capables de lire tous les disques compacts audio et vidéo ; il est en outre possible sur ces appareils de ne lire que la partie musicale d'un disque compact vidéo, sans afficher les images qui l'accompagnent³⁷. Tout comme le C.D. Single, le C.D. Vidéo autorise donc de nouvelles utilisations du support en se greffant sur la ligne tracée par le disque compact : ce dernier paraît affirmer, de cette manière, son hégémonie sur le champ de la musique enregistrée, en s'étendant vers tous les domaines et pratiques de ce champ. Combiné à ses dérivés dans d'autres domaines, et en particulier au CD-ROM qui suscite l'intérêt d'acteurs divers – allant d'éditeurs discographiques tels que Verany et Nimbus³⁸ à des firmes telles que Renault ou la R.A.T.P.³⁹ –, le disque compact est dès lors perçu comme un support présent « sur tous les fronts »⁴⁰, qualifié par Bernard Montelh de « technologie conquérante » étendant sa « suprématie » sur le domaine de l'audio vers d'autres champs. Ces extensions renforcent donc l'image d'une omniprésence du disque compact, support s'adressant à des publics variés, autorisant des pratiques diverses, tout en s'étendant dans des cadres nouveaux.

La sortie de crise du secteur de la musique enregistrée

Ce succès du disque compact et ses développements nouveaux permettent finalement au secteur de la musique enregistrée de tourner la page de la crise ouverte à la fin des années 1970, après des premières réponses et espoirs apparus à partir de 1985. Dès 1988, Claude Fléouter écrit, à l'occasion du M.I.D.E.M. annuel, que « les années noires appartiennent au passé »⁴¹, et que « l'industrie musicale [...] reprend espoir » ; le journaliste confirme ce constat, un an plus tard, en affirmant que « le marché du disque tourne rond »⁴². Cette sentence paraît faire écho, à six années de distance, aux propos sur « l'avenir incertain du disque »⁴³ du même auteur en janvier 1983. Frappée par une crise profonde au début de notre période, l'industrie phonographique apparaît en 1989 sur le point de connaître un « nouvel "âge d'or" »⁴⁴ : marqué par un marasme généralisé au début de la décennie, le marché du

37 Lompech (Alain), *art. cit.*.

38 *Diapason-Harmonie*, n° 347, mars 1989, p. 100.

39 « Les nouveaux encyclopédiques », *Le Monde*, 23 avril 1988.

40 Montelh (Bernard), « Le compact sur tous les fronts », *Le Monde*, 22 novembre 1990.

41 Fléouter (Claude), « Le show-biz habillé de neuf », *Le Monde*, 26 janvier 1988.

42 Fléouter (Claude), « Ouverture du 23e MIDEM à Cannes : le marché du disque tourne rond », *Le Monde*, 22 janvier 1989.

43 Fléouter (Claude), « L'avenir incertain du disque », *Le Monde*, 26 janvier 1983.

44 Fléouter (Claude), « Ouverture du 23e MIDEM à Cannes : le marché du disque tourne rond », *Le Monde*, 22 janvier 1989.

disque est à nouveau qualifié de « florissant »⁴⁵, augmentant par exemple son chiffre d'affaire de 34,3 % en 1988⁴⁶. Caractérisée par une incertitude frappant tous les éditeurs en début de période, l'industrie phonographique est, de même, désormais empreinte d'une « nouvelle assurance »⁴⁷ : Claude Fléouter avance l'exemple de la firme C.B.S., qui prend le risque de publier en 1989 dix albums de la part d'artistes inconnus dans le seul domaine des chanteurs français.

Si le disque compact n'est pas l'unique facteur ayant permis ce basculement – les évolutions évoquées du cadre législatif entrent par exemple également en ligne de compte –, le rôle joué par le nouveau support reste essentiel. Au début de notre période, cette crise de l'industrie phonographique découle notamment, nous l'avons vu, d'une évolution des valeurs associées au phonogramme, et d'un vieillissement de l'image de celui-ci, en particulier face à l'émergence de nouveaux canaux privilégiés – la radio et la télévision – et à l'importance renouvelée de la vidéo dans la diffusion musicale, notamment par le biais du développement des vidéo-clips. Le disque compact n'est une nouvelle fois pas le seul moyen d'action du secteur de la musique enregistrée face à ce bouleversement. Outre l'instauration évoquée de droits voisins, des négociations établies durant la décennie conduisent par exemple à la mise en place d'une rétribution par les chaînes de télévision des artistes, producteurs et éditeurs lors de la diffusion de vidéo-clips⁴⁸ : permettant aux éditeurs de bénéficier d'une nouvelle source de financement, ce système de paiement des vidéo-clips conduit par ailleurs à une réduction du nombre de canaux de diffusion des vidéo-clips, ces nouvelles conditions n'étant acceptées que par les chaînes Canal + et TV6 (puis M6). De manière plus profonde, on observe néanmoins des changements dans la perception du vidéo-clip et de ses rapports avec le phonogramme. Alors que le vidéo-clip est, au début de notre période, de plus en plus considéré comme un objet artistique à part entière, bénéficiant de sa propre diffusion, et non plus comme un simple outil promotionnel associé à un disque, l'impulsion offerte par le disque compact induit de nouvelles variations dans les relations entre vidéo-clip et phonogramme. En 1988, un article de Jean-Louis André pour *Le Monde* fournit une définition sous forme de triptyque du vidéo-clip : « à la fois présentation d'un artiste et dérive de son

45 « Les éditeurs ont la parole », *Diapason-Harmonie*, n° 353, octobre 1989, p. 54.

46 Fléouter (Claude), *art. cit.*.

47 *Ibid.*.

48 D'Angelo, Mario, *La renaissance du disque : les mutations d'une industrie culturelle*, Paris, La Documentation Française, 1990, p. 89.

imaginaire ; instrument de promotion pour les maisons de disques et programme de télévision à part entière »⁴⁹. S'interrogeant sur les « retombées » du vidéo-clip, en mentionnant par exemple le rôle de celui de « Thriller » dans le succès rencontré par Michael Jackson, l'auteur de l'article fait appel à une citation éclairante d'Henri de Bodinat, président directeur général de C.B.S. France : « si l'on passe un clip de Goldman en exclusivité à 20 h 30 sur TF1, on fait augmenter les ventes de disques ». La dimension promotionnelle du vidéo-clip semble, dans cette optique, prendre le dessus : ses effets sont exclusivement considérés dans le cadre d'une relation unilatérale allant du vidéo-clip comme instrument de mise en avant d'un enregistrement au phonogramme, objet que se procurent les consommateurs au terme de la chaîne de distribution.

Il convient de conserver un regard nuancé sur ces changements perceptibles : dans le même article, Brenda Jackson, directrice de la branche variétés de Canal +, affirme que « [la vidéo] est entrée dans les mœurs » ; deux mois plus tard, le producteur de vidéo-clips Georges Bermann la présente comme « le meilleur témoignage des années 80 »⁵⁰. Constatons, cependant, que ces jugements proviennent d'acteurs du secteur de la vidéo, cherchant à défendre la forme du vidéo-clip ; en outre, ces affirmations ne contredisent pas nécessairement les liens entre vidéo-clip et phonogramme associé : Brenda Jackson ajoute par exemple qu'un vidéo-clip « n'est que de la promotion pour les maisons de disques » et « ne [...] rapporte aucun client [à Canal +] »⁵¹. On retrouve, dans cette optique, l'idée d'un vidéo-clip principalement perçu comme mise en avant promotionnelle d'un phonogramme : s'il n'apporte pas de « client » à la chaîne qui le diffuse, le vidéo-clip n'est pas considéré comme pouvant être apprécié de manière autonome et déconnectée de l'enregistrement associé. Cette perception changeante du vidéo-clip est couplée à des difficultés nouvelles, résultant du terme mis à leur diffusion par une majorité de chaînes. Complétant ses propos sur la diffusion d'un clip de Jean-Jacques Goldman, Henri de Bodinat note que « la présence physique de l'artiste produit le même résultat », et qu' « en l'absence de véritable chaîne musicale, la grande majorité des clips n'ont aucun impact sur les ventes ». La réduction du nombre d'espaces de diffusion disponibles, et surtout l'absence d'une chaîne de télévision intégralement dédiée à la musique, sur le modèle de la chaîne états-unienne M.T.V., sont donc pointées comme une

49 André (Jean-Louis), « Le clip et la télé », *Le Monde*, 26 décembre 1988.

50 Cojean (Annick), « Le marché du vidéoclip a besoin d'une chaîne musicale », *Le Monde*, 3 février 1989.

51 André (Jean-Louis), *art. cit.*.

claire limite aux effets du vidéo-clip ; celui-ci ne peut, pour les mêmes raisons, être rentabilisé par le paiement de droits de passage par les chaînes : « un clip a [...] du mal à être rentable[,] c'est pourquoi nous investissons de moins en moins dans ce genre de support », ajoute finalement le président de C.B.S. France, tout en évoquant une diminution de la production dans le domaine.

Si le vidéo-clip reste en 1989 l'objet d'un rapport « lucide, mais optimiste »⁵² de la S.A.C.E.M., on décèle donc des évolutions dans sa perception par les différents acteurs, ainsi que des limites qui lui sont pour la première fois apportées. Surtout, le disque compact permet finalement à l'industrie phonographique de prendre en compte les pratiques nouvelles associées au vidéo-clip par le truchement du C.D. Vidéo. Ce nouveau support apparaît certes comme un nouveau pas dans l'indépendance de ce type de produit : Jean-Louis André note que « l'image musicale aura[, par le développement du CDV], acquis son autonomie »⁵³. Cette ambition figure d'ailleurs dans le projet de Philips, qui évoque par la plume de Philippe Laco le « grand départ du concept de l'audio-vidéo indissociable »⁵⁴ incarné par ce support, notamment pour la génération des 10/15 ans, qui « sera parfaitement dans son élément avec cette façon de restituer la réalité [...] qui] ira parfaitement de soi pour elle ». Néanmoins, cette forme considérée comme autonome est effectivement réintégrée par ce support dans les pratiques de l'industrie du disque : le visionnage d'un vidéo-clip à la télévision se trouve replacé dans une chaîne permettant, à terme, d'acquérir cet objet culturel sous la forme d'un disque compact vidéo. Par ailleurs, le vidéo-clip se trouve par le même biais replacé dans le domaine de la musique : s'il dispose de son existence autonome au sein du C.D. Vidéo, il y est accompagné d'un contenu strictement musical dans le cas du CDV-Clip, et peut être dépourvu de sa dimension vidéo par son possesseur si celui-ci le désire.

Si le C.D. Vidéo apparaît comme une forme de reconnaissance du champ de l'image musicale, ce nouveau support opère donc une intégration de ce dernier dans le domaine de la musique enregistrée : le C.D. Vidéo n'est, en 1989, que l'un des formats d'une famille de support centrée autour de la ligne tracée par le disque compact audio. Le C.D. Vidéo ne marque bien sûr pas le terme de l'histoire des rapports entre musique et image, qui se prolonge

52 Cojean (Annick), *art. cit.*.

53 André (Jean-Louis), *art. cit.*.

54 *Diapason-Harmonie*, n° 343, novembre 1988, p. 22.

selon de nouvelles modalités au cours des décennies suivantes. En 1989, le disque compact apparaît cependant comme un moyen pour l'industrie du disque de prendre en considération cette nouvelle forme et les pratiques qui lui sont associées, et de les intégrer dans ses propres modes de fonctionnement ; le vidéo-clip n'est, de façon générale, plus considéré comme une menace à l'encontre d'un secteur dont la crise apparaît terminée.

Un nouvel âge du disque compact

De manière plus large, le disque compact est également perçu, à la fin de notre période, comme rompant avec le vieillissement de l'image du phonogramme à l'œuvre depuis la fin des années 1970, en inaugurant un renouvellement de celle-ci. En mettant en œuvre de nouvelles technologies, en prenant en considération de nouvelles pratiques et en permettant au secteur de la musique enregistrée de sortir d'un climat morose, le disque compact détache les phonogrammes d'une culture restée associée aux années 1960, pour les intégrer pleinement dans celle des années 1980. En juin 1988, un article du *Monde* revenant sur les grands succès littéraires de l'année, entamé par un paragraphe introductif sur la « "crise" de l'édition »⁵⁵, fait par exemple figurer le disque compact au rang des nouveaux loisirs ayant remplacé la lecture auprès des lecteurs occasionnels. Dans la même optique, Pierre Lepape résume, en 1990, les années 1980 comme des « années télé, années musique »⁵⁶. Tout en notant que ce résultat est inattendu, le journaliste affirme que la musique est « le deuxième "vainqueur" [...] de la culture des années 80 », notamment sous le coup de « l'innovation technologique » :

« La musique occupe désormais une place centrale dans notre champ culturel. C'est sans doute, dans ce domaine, le phénomène majeur, la révolution des sensibilités la plus inattendue de ces années 80. Tout se passe comme si l'accès à l'émotion, notamment dans les nouvelles générations, s'était déplacé de la lecture à la musique. »

Si le disque compact n'est que très brièvement mentionné dans l'article, il apparaît comme l'un des vecteurs essentiels du renouveau du domaine de la musique enregistrée ayant rendu possible cette diffusion plus large et ce positionnement au cœur de la culture des années 1980.

55 Savigneau (Josyane), « Ce que les Français ont lu cette année : vive la crise ! », *Le Monde*, 24 juin 1988.

56 Lepape (Pierre), « Années télé, années musique », *Le Monde*, 1er avril 1990.

Intégrant la vidéo et les pratiques nouvelles – en particulier l'écoute mobile – au sein du champ du disque, le disque compact contribue à mettre fin à un système culturel fondé sur le disque microsillon pour en fonder un nouveau, ouvrant la voie à un « nouvel "âge d'or" »⁵⁷ du secteur de la musique enregistrée. Se trouvant désormais en tête des ventes de phonogrammes, le disque compact est appelé à être au cœur de ce nouveau fonctionnement de l'industrie. Anne Rey avance, en octobre 1990, que le disque compact entre dans son « âge de raison »⁵⁸ : le tournant dans la diffusion du support paraît définitivement engagé, le passage d'une décennie à une autre marquant la fin de la phase d'introduction du disque compact. Apparu dans un univers de la musique enregistrée marqué par la prédominance de deux supports de reproduction, dans un contexte de doute et d'une difficulté à évaluer l'avenir du secteur, le disque compact accède donc finalement au premier rang de ces sources de lecture, tout en éclaircissant les perspectives du domaine. Surtout, alors que sa réussite n'est dans un premier temps que le sujet d'hypothèses émises par différents acteurs dans une période marquée par les incertitudes du secteur, le disque compact apparaît en 1989 comme un format stable : Jean Hiraga affirme par exemple dans *La nouvelle revue du son* qu'il est inenvisageable de « parler, même dans les dix années à venir, du remplacement de ce support par un autre de standard différent »⁵⁹. Une telle réflexion n'implique pas que le disque compact soit entré dans une situation figée : sa diffusion reste encore mouvante, et de nouveaux obstacles et enjeux se dressent dès 1987 sur son chemin. L'histoire de la diffusion du disque compact en France est donc vouée à connaître de nouveaux développements au cours des décennies suivantes ; l'année 1989 ne marque pas l'apex de la progression du support, mais sa transition vers une nouvelle période : le disque compact achève sa période introductive pour entrer dans un nouvel âge, qui le place au centre du système de la musique enregistrée en France.

57 Fléouter (Claude), « Ouverture du 23e MIDEM à Cannes : le marché du disque tourne rond », *Le Monde*, 22 janvier 1989.

58 Rey (Anne), « Le disque compact a l'âge de raison », *Le Monde*, 11 octobre 1990.

59 Hiraga (Jean), *art. cit.*

5.2. La percée du disque compact se poursuit

Limites et progrès de la diffusion du support

Le disque compact devance, à partir de 1989, le disque microsillon en termes de ventes en France, avant de prendre l'année suivante la tête des supports de reproduction musicale. S'il le porte au cœur du système de la musique enregistrée, ce résultat est cependant à nuancer : connaissant une croissance exponentielle, la diffusion du disque compact présente toujours des limites. Notons par exemple que le dépassement du disque microsillon est certes dû, d'une part, à l'augmentation des ventes de disques compacts, mais également à l'effondrement de celles de microsillons : de 64,3 millions d'exemplaires vendus en 1980, les disques 33 tours tombent à 19,4 millions en 1988⁶⁰. Or, les disques compacts seuls ne suffisent pas à compenser cette chute : compris entre 34 et 41 millions d'exemplaires vendus, les chiffres dont nous disposons pour l'année 1989⁶¹ portent le support au niveau du 33 tours en 1973⁶². En prenant en considération l'ensemble des supports, les ventes globales apparaissent en augmentation en 1988 par rapport à 1987, mais restent très éloignées de celles observées dix ans plus tôt, juste avant le déclenchement de la crise, alors même que seuls trois supports étaient alors présents en France – 116 millions d'exemplaires en 1988 contre presque 154 en 1978 –.

L'équipement des Français en lecteurs de disques compacts reste par ailleurs faible : *Rock & Folk* avance par exemple un total de 10 % de foyers français disposant d'un tel appareil en 1988, un chiffre qualifié de « misère »⁶³ par la revue. Surtout, on constate que ce parc de lecteurs se répartit de manière très inégale d'un point de vue spatial ; en particulier, on constate que le disque compact se répand principalement dans les zones urbaines : Claude Fléouter affirme par exemple en 1989 qu'« il n'y a vraiment que les habitants des grandes villes à être équipés d'un lecteur compact »⁶⁴. Poursuivant dans la lignée des premières années du disque compact, on observe plus particulièrement une réception du disque compact plus

60 Europe Stratégie Analyse Financière, *op. cit.*, p. 208.

61 *Ibid.* pour la première évaluation, Dessot (André), « Pour la première fois en 1989, les ventes de compacts ont dépassé celles des disques traditionnels », *Le Monde*, 18 mai 1990.

62 Europe Stratégie Analyse Financière, *op. cit.*, p. 208.

63 *Rock & Folk*, n° 261, mars 1989, p. 8.

64 Fléouter (Claude), « Le renouveau du fonds de catalogue », *Le Monde*, 2 mai 1989.

concentrée sur Paris et son agglomération. Selon l'enquête sur les pratiques culturelles effectuée au cours des années 1988 et 1989 sous la direction d'Olivier Donnat, alors que seuls 11 % de l'ensemble de la population possèdent au moins un disque compact à cette date, cette proportion est de 20 % dans le cas de Paris intra-muros, et de 22 % pour le reste de son agglomération⁶⁵ ; à l'inverse, ce pourcentage tombe à 5 % pour les communes rurales. La zone de résidence n'est certes pas la seule variable entrant en ligne de compte dans ce cadre : l'âge – les personnes âgées de 15 à 24 ans achètent plus de disques compacts que le reste de la population – ou la catégorie socioprofessionnelle sont d'autres facteurs de différenciation mis en avant par cette enquête. Néanmoins, ces très forts écarts de diffusion entre zones géographiques apparaît essentielle, dans la mesure où elle perpétue une limite déjà pointée lors des premières années d'introduction du disque compact, alors dénoncée en ce qu'elle ne reflète pas nécessairement un manque d'intérêt pour le support en-dehors des grandes villes, mais plutôt un réseau de distribution plus éparés, en particulier à l'extérieur de la région parisienne.

Ces limites à la diffusion du support persistent donc au terme de notre période. Néanmoins, on observe en la matière des changements qui tendent à améliorer cette situation. À l'encontre des accusations de faible dynamisme des structures de distribution en-dehors de Paris et de la difficulté de se procurer des disques compacts, on observe en particulier l'apparition de structures nouvelles promouvant de manière très active le support. Basé à Lille, le réseau de disquaires spécialisés dans le disque compact Laser France dispose par exemple en 1988 de cinq points de vente supplémentaires : si la firme est implantée à Paris, d'autres boutiques sont ouvertes à Valenciennes, Montauban, Toulon et Tours⁶⁶. De la même façon, on observe en 1987 l'apparition dans les pages de *La nouvelle revue du son* d'un premier encart tenu par une boutique située hors de Paris – l'Instant Musical, situé à Marseille⁶⁷.

De manière parallèle, d'autres initiatives tendent à améliorer la diffusion du support dans l'ensemble de la France sans nécessairement se fonder sur une implantation locale. À

65 *Nouvelle enquête sur les pratiques culturelles des Français en 1989*, enquête réalisée sous la direction d'Olivier Donnat pour le Ministère de la Culture, de la communication, des grands travaux et du Bicentenaire, Département des études et de la prospective (France), Paris, La Documentation française, 1990, p. 103.

66 Publicité Laser France, par exemple dans *Rock & Folk*, n° 252, mai 1988, p. 31.

67 Instant Musical, *La nouvelle revue du son*, n° 110, septembre 1987, p. 3.

partir de 1987, de nouveaux acteurs se spécialisent dans la vente par correspondance : si ce type de pratiques commence à se mettre en place au milieu de notre période, on observe une floraison de nouvelles structures s'y destinant à partir de 1987. La firme Contact Disc entame par exemple au mois de mars une campagne publicitaire sur cet axe⁶⁸. Localisée à Paris⁶⁹, Compact Disc Mail suit cet exemple à partir de l'été 1987 ; distribuant aussi bien les musiques populaires que les musiques savantes, la firme s'adresse à différents publics en faisant par exemple paraître ses publicités conjointement dans *Rock & Folk* et dans *Diapason-Harmonie*⁷⁰. Cette dernière revue souligne la situation plus favorable dans laquelle se trouvent en fin de période les structures de vente par correspondance⁷¹ : face aux pénuries, les initiatives de ce type sont dans un premier temps affaiblies par un processus plus lent que dans un disquaire traditionnel, du fait du délai induit par l'envoi des commandes par voie postale. Une fois la situation normalisée, il est en revanche plus aisé pour de telles compagnies de constituer des stocks permettant de répondre aux demandes selon la temporalité propre à la vente par correspondance. La firme s'attelle en outre à distribuer les titres récemment distingués par les revues, plus souvent sujets aux ruptures de stock : en 1988, les treize disques compacts publiés en 1987 et récompensés d'un Diapason d'Or sont par exemple disponibles chez le distributeur⁷². Compact Disc Mail emploie par ailleurs la technologie du Minitel pour diffuser son catalogue de manière plus rapide⁷³ : on voit comment ces tentatives d'offrir une plus large diffusion au support s'accompagnent d'une volonté de faciliter l'accès à l'information à son sujet. On note d'ailleurs une multiplication des utilisations du Minitel dans ce but, de la part d'acteurs de divers types : en 1989, la FNAC ou la Banque de Données Musicales proposent par exemple des bases de données accessibles par ce biais, recensant les titres disponibles ; la FNAC propose en outre des critiques et commentaires sur les références présentées, là où le Musicionnaire de la B.D.M. permet d'écouter des extraits des œuvres.

Si elles contribuent à augmenter l'extension géographique du disque compact, de telles initiatives ne mettent pas fin à toutes les limites de sa diffusion, ni à la concentration des

68 Publicité Contact Disc, par exemple dans *Rock & Folk*, n° 239, mars 1987, p. 91.

69 *Diapason-Harmonie*, n° 329, juillet/août 1987, p. 117.

70 Publicités Compact Disc Mail, par exemple dans *Rock & Folk*, n° 243, juillet/août 1987, p. 106 ou dans *Diapason-Harmonie*, n° 330, septembre 1987, p. 147.

71 *Diapason-Harmonie*, n° 331, octobre 1987, p. 117.

72 *Diapason-Harmonie*, n° 336, mars 1988, p. 106.

73 *Rock & Folk*, n° 243, juillet/août 1987, p. 17.

points de vente spécialisés autour de Paris – l'ouverture, en 1988, du premier Virgin Mégastore français sur l'avenue des Champs-Élysées tend même à la renforcer⁷⁴ –. On observe néanmoins en fin de période une amélioration sensible de la situation de manière concomitante : les débats et critiques portant sur la difficulté de se procurer des disques compacts en-dehors des frontières de l'Île-de-France disparaissent par exemple du courrier des lecteurs de *Diapason-Harmonie* à partir de 1987. De la même manière, la citation de Claude Fléouter concernant l'équipement en lecteurs de disques compacts limités aux habitants des grandes villes paraît révélatrice de l'évolution à l'œuvre : si des limites à la diffusion du disque compact persistent, Claude Fléouter n'écrit pas que cet équipement est restreint aux seuls habitants de Paris, mais à ceux de toutes les grandes villes, contrairement à ce que l'on observe lors du lancement du disque compact.

De nouvelles politiques de mise en avant du support

En outre, les limites persistant dans la diffusion du disque compact apparaissent comme justifiant la mise en place de nouvelles actions visant à mettre en avant le support, en vue de convaincre les auditeurs restés immunes à son introduction de s'équiper d'un lecteur ou de choisir le disque compact comme support privilégié. À cette fin, les éditeurs discographiques emploient par exemple le vecteur que constitue l'ajout de titres supplémentaires sur la version disque compact des titres disponibles sur plusieurs supports. De fait, cette politique est mise en place dès la fin de l'année 1984 sur certains titres dans le domaine des musiques savantes : l'interprétation par le Concertgebouw d'Amsterdam, dirigé par Bernard Haitink, de la *Symphonie n° 8* d'Anton Bruckner, est par exemple couplée par Philips à une version du *Siegfried-Idyll* de Richard Wagner par le même orchestre⁷⁵ ; l'année suivante, l'éditeur Chandos complète de même une *Symphonie n° 8* d'Antonín Dvořák par un *Nocturne* du même compositeur⁷⁶. Dans un premier temps, l'ajout de ces titres semble s'inscrire dans le cadre de réponses aux polémiques évoquées concernant la faible durée des enregistrements publiés sur disques compacts dans le domaine des musiques savantes, en couplant l'œuvre initiale à d'autres pièces rallongeant le disque. En outre, ces ajouts concernent principalement des rééditions, visant à apporter à la version disque compact un

74 Fléouter (Claude), « Le marché du disque, la nouvelle croissance », *Le Monde*, 23 août 1988.

75 *Diapason*, n° 300, décembre 1984, p. 66.

76 *Diapason*, n° 301, janvier 1985, p. 68.

bonus justifiant le rachat d'une œuvre déjà possédée sous forme de disque microsillon. Une évolution est perceptible à partir de 1985, par exemple sur l'album *Brothers in Arms* de Dire Straits, qui résonne particulièrement avec l'histoire du disque compact du fait de l'implication du groupe dans l'introduction du support et de la date de sortie du disque – correspondant à la tournée mondiale du groupe – : des titres supplémentaires sont cette fois ajoutés sur une œuvre publiée pour la première fois, parue la même année sur les trois supports⁷⁷. La mise en place de ces titres apparaît cette fois comme une incitation à choisir la version disque compact au détriment de la version disque microsillon, effectivement amputée de ces titres bonus.

Si elle se poursuit l'année suivante, cette politique semble s'amplifier à partir de 1987, tout d'abord par le nombre de titres ajoutés aux disques compacts : les rééditions des albums *Outland* du groupe rock Spear of Destiny et *The New Las Vegas* du chanteur Dino Lee sont par exemple toutes deux agrémentées de cinq morceaux supplémentaires⁷⁸. Surtout, on assiste à une généralisation du procédé dans les albums de musiques populaires : en 1989, la version disque compact du *Disintegration* du groupe pop The Cure contient selon *Rock & Folk* « deux titres indispensables en rab s'intégrant dans une conception rigoureuse »⁷⁹. L'œuvre est, de ce fait, jugée incomplète en l'absence de ces deux titres supplémentaires, augmentant l'intérêt de son achat sur disque compact. Cette politique éditoriale semble suivie d'effets : on le verra, *Disintegration* est le sujet de la première critique d'une nouveauté par *Rock & Folk* se fondant sur sa version disque compact, et non sur le disque microsillon. Ce type de pratiques se répand dans l'ensemble des courants des musiques populaires : entre 1988 et 1989, le groupe pop Simple Minds, la chanteuse française Guesch Patti ou la Britannique Kirsty MacColl voient par exemple leurs albums accompagnés de titres supplémentaires⁸⁰. Face à cette prolifération de morceaux bonus sur les disques compacts publiés en fin de période, certains artistes choisissent de se démarquer en optant pour des versions spéciales : le groupe britannique The Wedding Present adjoint à la version disque compact de son single « Why Are You Being So Reasonable Now » une variante du titre en langue française, « Pourquoi es-

77 *Rock & Folk*, n° 223, octobre 1985, p. 52.

78 *Rock & Folk*, n° 244, septembre 1987, p. 78 ; *Rock & Folk*, n° 246, novembre 1987, p. 98.

79 *Rock & Folk*, n° 263, mai 1989, p. 74

80 Simple Minds : *Rock & Folk*, n° 264, juin 1989, p. 78 ; Guesch Patti : Fléouter (Claude), « Le premier album de Guesch Patti : un brûlot de swing », *Le Monde*, 17 mai 1988 ; Kirsty MacColl : Fléouter (Claude), « L'album solo de Kirsty MacColl : la musique dans le bon sens », *Le Monde*, 25 juin 1989.

tu devenu si raisonnable »⁸¹. Le recours à des invités célèbres est dans d'autre cas choisi : la version compacte de l'album *Characters* de Stevie Wonder fait appel aux artistes blues B.B. King et Stevie Ray Vaughan sur le titre « Come Let Me Make Your Love Come Down »⁸². Si la mise en place de titres bonus apparaît comme une manière de promouvoir la parution sur disque compact de ces œuvres, on voit qu'il s'agit aussi pour les éditeurs de se distinguer en proposant des ajouts considérés comme prestigieux.

On retrouve ce type d'actions visant une mise en avant du disque compact dans le cas des fabricants de lecteurs : dans le sillage de l'émergence, à partir de 1985, de lecteurs de haut de gamme, de nombreux constructeurs se livrent, en fin de période, à une compétition sur les caractéristiques de leurs modèles, qui se traduit principalement en une guerre des chiffres quant à l'échantillonnage et à la résolution de ces lecteurs. Le disque compact, nous l'avons vu, se caractérise par sa fréquence d'échantillonnage de 44,1 kHz et sa résolution de 16 bits : pour restituer le contenu sonore d'un disque compact, un lecteur doit donc présenter des caractéristiques approchant ces valeurs. Celles-ci étant partagées par une grande majorité de lecteurs, de nombreux fabricants choisissent, à partir de 1987, de proposer des modèles dépassant ces valeurs, en cherchant à augmenter la précision et la qualité de la restitution sonore en pratiquant le suréchantillonnage – c'est-à-dire en augmentant la fréquence d'échantillonnage – et en accroissant la résolution. En 1989, *La nouvelle revue du son* évoque une « bataille, voire une surenchère, entre les grands constructeurs japonais autour du nombre de bits de quantification »⁸³. Les signes avant-coureurs de ce conflit sont perceptibles dès les premiers mois de l'année 1987 : le lecteur Micro Seiki MICRO CD-M2, appartenant à la catégorie du haut de gamme, opte par exemple pour un quadruple suréchantillonnage à 176,4 kHz, avec une résolution de 16 bits⁸⁴. Ce procédé se répand rapidement à d'autres lecteurs, tels que le Mac Intosh DCD 7005⁸⁵. Les constructeurs, dès lors, rivalisent d'un modèle au suivant, dans une course effrénée aux valeurs les plus élevées. En avril 1988, les lecteurs Yamaha 810, 910 et 1110 mettent en place une quantification 18 bits et un octuple suréchantillonnage (352,8 kHz)⁸⁶, que l'on retrouve en mai sur le Pioneer CD PD-91⁸⁷. En novembre 1988, alors

81 *Rock & Folk*, n° 257, novembre 1988, p. 10.

82 *Rock & Folk*, n° 248, janvier 1988, p. 7.

83 *La nouvelle revue du son*, n° 124, janvier 1989, p. 53.

84 *Cohérences*, *La nouvelle revue du son*, n° 107, avril 1987, p. 34.

85 *La nouvelle revue du son*, n° 111, octobre 1987, p. 80.

86 Publicité Yamaha, par exemple dans *La nouvelle revue du son*, n° 117, avril 1988, p. 26.

87 Publicité Pioneer CD PD-91, par exemple dans *La nouvelle revue du son*, n° 118, mai

que de nombreux constructeurs annoncent lors de l'Audio-Fair de Tokyo de nouveaux modèles présentant une résolution de 20 bits, prévus pour 1989, Yamaha devance ses concurrents en présentant par avance son CDX-2020, suréchantillonné seize fois pour une résolution de 22 bits⁸⁸. On retrouve, comme dans le cas des titres bonus, des tentatives de se démarquer de cette rapide surenchère : en novembre 1989, le Sansui CD-X 711 promet un fonctionnement différent, à l'encontre de cette course technologique, avec un système fonctionnant sur 1 bit⁸⁹.

En théorie, cette augmentation de la résolution est d'après *La nouvelle revue du son* supposée améliorer la précision de la restitution, alors que le suréchantillonnage permet de réduire les bruits parasites⁹⁰ ; dans les faits, la revue note que dans la majorité des cas, « cette augmentation du nombre de bits de quantification ne s'est pas accompagnée de progrès dans la qualité musicale et même souvent de régression »⁹¹. Le périodique insiste en revanche sur l'effet « publicitaire » de ces pratiques, qui offrent l'impression d'un perfectionnement toujours plus avancé des lecteurs de disques compacts, alors même que les résultats effectifs de ces nouvelles caractéristiques ne sont jugés que limités. Cette surenchère s'effectue au détriment de la compréhensibilité du fonctionnement des lecteurs, rompant avec les pratiques d'explication des différentes caractéristiques que l'on observe au lancement du disque compact : au mois de mai, *La nouvelle revue du son* note par exemple au sujet d'une présentation des modèles 20 bits de Denon dans l'auditorium Audio Digital Electronics que « ce principe suscita [...] une multitude de questions de la part de visiteurs visiblement impressionnés »⁹². On voit donc l'effet de cette surenchère technologique, qui contribue à faire de chaque nouveau lecteur un événement notable, en particulier lorsque ceux-ci quittent le domaine du haut de gamme – en septembre 1989, le Denon DCD 620 marque par exemple l'extension du principe de la quantification 20 bits au milieu de gamme⁹³.

Les fonctionnements des actions mises en œuvre par les éditeurs et les fabricants de lecteurs ne sont pas rigoureusement identiques : alors qu'il s'agit dans le premier cas de

1988, p. 12.

88 *La nouvelle revue du son*, n° 122, novembre 1988, p. 33 et 38.

89 *La nouvelle revue du son*, n° 132, novembre 1989, p. 104.

90 *La nouvelle revue du son*, n° 129, juin/juillet 1989, p. 34.

91 *La nouvelle revue du son*, n° 124, janvier 1989, p. 53.

92 *La nouvelle revue du son*, n° 128, mai 1989, p. 35.

93 *La nouvelle revue du son*, n° 130, septembre 1989, p. 72.

distinguer les productions en disques compacts de celles en disques microsillons, les modèles successifs des constructeurs tentent davantage de se démarquer les uns des autres en suscitant l'image de permanentes avancées technologiques. Dans les deux cas, on assiste cependant à la poursuite de politiques conduisant à mettre en avant le disque compact dans l'espace de la musique enregistrée, permettant au support de continuer sa percée auprès de catégories spécifiques de récepteurs. Le même mécanisme transparaît dans l'organisation, du 9 au 12 avril 1988, d'un premier salon intégralement dédié au disque compact, rassemblant ces deux types d'acteurs, mais aussi d'autres agents issus par exemple de la presse, le CD 88. Consistant en une série de conférences publiques sur des thèmes liés au disque compact, le salon attire selon *La nouvelle revue du son* un « public avide d'informations »⁹⁴, tout en permettant aux « responsables des maisons de disques ainsi que ceux de la haute fidélité » de se rencontrer dans un cadre commun. Mettant en commun les efforts des différentes branches du secteur de la musique enregistrée, ce salon apparaît donc comme une autre tentative de mettre en avant le disque compact ; le fait que Georges Cherière, dont nous avons vu l'implication dans le lancement du support en tant que rédacteur de *Diapason*, soit le commissaire général de l'événement⁹⁵, apparaît comme un autre indicateur de cet objectif.

Le disque compact banalisé ?

Au-delà de sa dimension de promotion du support, le salon CD 88 témoigne également du franchissement d'une nouvelle étape dans le processus de normalisation du disque compact : le format est en 1988 suffisamment ancré dans les usages du secteur de la musique enregistrée pour être au centre de son propre événement, organisé sur plusieurs jours. De façon plus générale, le support semble entré dans une nouvelle phase de ce processus, qualifiée de « vulgarisation »⁹⁶ par Jean Hiraga et Jean-Marie Piel ; évoquant plutôt une « banalisation »⁹⁷, Anne Rey en décrit la substance : « le produit, pourtant si jeune, si élégant, est devenu objet usuel ». Pleinement entré dans les pratiques, le disque compact perd de sa valeur de nouveauté, tout en renforçant son caractère de norme. On observe, dans cette

94 *La nouvelle revue du son*, n° 118, mai 1988, p. 44.

95 *La nouvelle revue du son*, n° 117, avril 1988, p. 172.

96 Hiraga (Jean), « Le futur de l'Audio Vidéo », *La nouvelle revue du son*, n° 117, avril 1988, p. 114 ; Piel (Jean-Marie), « Numérique, analogique ? », *Diapason-Harmonie*, n° 334, janvier 1988, p. 59.

97 Rey (Anne), *art. cit.*.

optique, une diminution de la part occupée par le support lui-même dans les colonnes des différents magazines. Si ce processus est décliné sur un mode mineur par la journaliste du *Monde*, pour qui cette banalisation explique un ralentissement de la croissance des ventes – les disques compacts ne suscitent plus d'achats pour la simple raison qu'ils sont des disques compacts, les consommateurs choisissant à nouveau d'acheter des phonogrammes en raison du contenu, et non du support –, il permet également au disque compact de s'imposer plus largement comme le format standard de l'industrie phonographique en occupant de nouveaux espaces, autrefois réservés au disque microsillon.

Face à cette nouvelle place du disque compact, les différents magasins parisiens de l'enseigne FNAC suppriment par exemple le disque 33 tours de leur rayon dédié aux musiques savantes en 1990⁹⁸. Si ce processus reste moins engagé en France que dans d'autres pays, à l'instar du Royaume-Uni où certaines radios cessent complètement de diffuser des disques vinyles⁹⁹, on observe donc qu'en tant qu'objet standard de l'industrie du disque, le disque compact tend à repousser le disque microsillon en dehors des pratiques du secteur. En novembre 1988, *Diapason-Harmonie*, qui propose régulièrement des assemblages complets de maillons de restitution distingués par le journal pour leur qualité, propose pour la première fois une chaîne de ce type n'incluant pas de platine vinyle¹⁰⁰.

Alors que la place accordée au disque compact diminue dans les rubriques portant sur les actualités de l'industrie du disque dans les différentes revues étudiées, témoignant de cette banalisation du support, on observe, dans le même ordre d'idée, un mouvement inverse quant aux sections de critiques phonographiques, qui procèdent au cours des dernières années de notre période à un remplacement progressif du disque vinyle par le nouveau support. Le cas de *Rock & Folk* apparaît, à cet égard, éclairant : si le changement n'est jamais ouvertement affirmé par le magazine, on observe une évolution rapide en ce sens à partir de la fin de l'année 1988. En décembre 1988, la rubrique spécifiquement dévolue depuis décembre 1985 à la parution de critiques de disques compacts disparaît, remplacée par un court paragraphe listant les rééditions sur le support¹⁰¹. Quatre mois plus tard, on assiste à un second basculement : alors qu'elle précise systématiquement cette information dans les numéros

98 *Ibid.*.

99 *Rock & Folk*, n° 259, janvier 1989, p. 9.

100 *Diapason-Harmonie*, n° 343, novembre 1988, p. 89.

101 *Rock & Folk*, n° 258, décembre 1988, p. 11.

antérieurs, la rubrique de critiques discographiques du magazine cesse de faire mention des références des disques mentionnés¹⁰². Cet arrêt apparaît comme un indicateur de la mutation en cours, dans la mesure où la référence affichée pour désigner un enregistrement est jusqu'à cette date toujours celle du disque microsillon¹⁰³ : l'abandon de ces références marque une nouvelle étape dans ce renversement de perspective.

Ce dernier se poursuit le mois suivant : pour la première fois, *Rock & Folk* mentionne explicitement le disque compact dans une critique de la rubrique les regroupant, portant sur l'album *Disintegration* du groupe The Cure. Une nouvelle fois, on observe donc une certaine perméabilité du magazine aux pratiques éditoriales dans le domaine des musiques populaires : ce basculement intervient dans le cas d'un disque présenté comme « [conçu] pour le format CD »¹⁰⁴. Le choix de la revue de faire porter son article sur la version disque compact est implicite : la critique évoque le titre « Homesick », l'un des deux titres exclusifs présents sur cette version, sans le distinguer pour cette raison, en le considérant à égalité avec les autres titres. L'œuvre est jugée en fonction de la composition de sa version disque compact ; elle est donc écoutée sur ce format : pour la première fois, les critiques ne sont plus l'apanage du disque microsillon. Le disque compact n'est plus relégué à des rubriques spécifiques : il entre pleinement au rang des formats normaux de diffusion des enregistrements musicaux. Le mois suivant, l'article portant sur l'album du mois selon la revue, *Street Fighting Years* du groupe Simple Minds, évoque à nouveau le disque compact par le biais d'un titre réservé au support, « When Spirits Rise »¹⁰⁵. En revanche, celui-ci est explicitement décrit comme uniquement présent sur cette version : de manière indirecte, le magazine semble reconnaître que sa critique porte sur le disque compact. En l'espace de quelques mois, le disque compact remplace donc le disque microsillon en tant que support standard des critiques d'albums dans *Rock & Folk*, témoignant de l'entrée dans une nouvelle phase dans le processus de normalisation du disque compact.

102 *Rock & Folk*, n° 262, avril 1989, p. 68.

103 Le système de références des catalogues des éditeurs phonographiques permet, dans une majorité de cas, de distinguer les différents supports : dans le cas des labels associés aux groupes Polygram et Warner, la référence de l'œuvre est par exemple suivie d'un -1 dans le cas du disque microsillon, d'un -2 pour le disque compact et d'un -4 pour la cassette pré-enregistrée. Dans l'intégralité des éditions précédentes de *Rock & Folk*, les références sont présentées accompagnées d'un -1, témoignant du primat du disque vinyle.

104 *Rock & Folk*, n° 263, mai 1989, p. 74.

105 *Rock & Folk*, n° 264, juin 1989, p. 78.

De cette banalisation amorcée du disque compact découlent également de nouvelles problématiques de diffusion : s'infiltrant dans tous les espaces et voyant sa diffusion augmenter fortement, le disque compact suscite par exemple l'apparition de nouveaux systèmes de rangement adaptés à sa taille, très nettement inférieure à celle du disque microsillon, ainsi qu'à la forme de ses boîtiers. On observe dès lors, au cours des dernières années de l'introduction du support, une multiplication des publicités vantant les mérites de systèmes spécifiquement adaptés aux dimensions du format : les firmes Laserline, Rackadisc ou Lift font par exemple paraître de multiples annonces promouvant ce type d'objets¹⁰⁶. Le rôle de ces systèmes dans la normalisation du support est apparent : la publicité pour les rangements Rackadisc se fonde sur le slogan « Soyez fiers de vos CD !! », affirmant la nécessité de les présenter correctement. Cette dimension est plus explicitement mise en avant dans le cas de rangements à destination des disquaires, leur permettant de bénéficier de systèmes de présentation standardisés pour le nouveau format. En 1988, une publicité de la firme Lift promeut une nouvelle « gondole »¹⁰⁷ destinée à l'accueil des disques compacts vidéo ; l'annonce précise, en outre, que « le LP vinyl [*sic*] y trouvera sa place jusqu'à ce que le futur s'y installe ». Une nouvelle fois, on observe ce lent remplacement du disque vinyle par le disque compact et les formats qui lui sont associés. Le disque compact franchit donc une nouvelle étape dans le processus de normalisation entamé dans la période précédente : s'il tend désormais vers une forme de banalisation, cette dernière permet également au support de continuer sa percée dans de nombreux interstices du secteur de la musique enregistrée restés occupés par le disque microsillon.

5.3. Des menaces à l'encontre de la progression du support

Une production effrénée, suscitant interrogations et critiques

Malgré cette percée du disque compact, le tableau de sa diffusion apparaît nuancé en cette fin de période. Si le support remporte des batailles et s'impose comme le nouveau

¹⁰⁶Publicité Laserline, par exemple dans *Diapason-Harmonie*, n° 325, mars 1987, p. 111 ; publicité Rackadisc, par exemple dans *Diapason-Harmonie*, n° 329, juillet/août 1987, p. 17 ; publicité Lift, par exemple dans *Diapason-Harmonie*, n° 343, novembre 1988, p. 51.

¹⁰⁷Publicité Lift, par exemple dans *Diapason-Harmonie*, n° 343, novembre 1988, p. 60.

standard de la musique enregistrée, certains développements, tant pour le disque compact lui-même que pour l'industrie qui l'englobe, sont à l'origine de menaces pesant sur sa réception ou la perception de ses années à venir.

Sous l'effet des conditions de pressage plus favorables, l'accélération de la production, perceptible dès les premières années du lancement du support, prend des proportions nouvelles, qui sont l'objet de critiques récurrentes. Plusieurs facteurs contribuent à rendre cette production sur disque compact plus accessible. Nous avons déjà, à cet égard, mentionné la baisse des prix de pressage à l'œuvre au cours de ces dernières années ; de la même façon, il est à partir de 1987 possible de commander des disques compacts à compte d'auteur¹⁰⁸, du fait de la résorption progressive des pénuries par l'apparition de nouvelles unités de pressage. Si le prix reste élevé, de nouvelles techniques ouvrent également la voie à la réalisation à l'unité des disques compacts : en 1990, le groupe Start Lab, dont fait notamment partie Sony, met au point le CD Maker, permettant une telle production au biais de disques vierges coûtant 40 dollars¹⁰⁹, soit environ 218 francs à cette date. En outre, le passage de nombreuses interprétations dans le domaine public en ce qui concerne les musiques savantes réduit les frais d'enregistrement et de production pour les éditeurs : les droits de publication de ces œuvres expirent, permettant aux éditeurs de les publier sans rétribuer les artistes. Dans un article pour *Diapason-Harmonie*, André Tubeuf souligne l'importance de ces interprétations dans l'accélération de la production :

« Le temps est venu où n'importe qui peut rééditer n'importe quoi, n'importe comment. Les droits sont échus. Des merveilles tombent, à chaque heure qui tourne, dans le domaine public. »¹¹⁰

Ce processus a des effets jugés bénéfiques : suite à la lettre d'un lecteur s'interrogeant sur la publication d'enregistrements obscurs autrefois diffusés par des labels pirates, *Diapason-Harmonie* publie une réponse présentant ce fait comme « un avantage majeur de l'expansion du marché du CD : des documents rares ne sont plus l'apanage de quelques amateurs mais

108Rey (Anne), « Ouverture du MIDEM à Cannes : le microsillon est mort, vive le compact... », *Le Monde*, 25 janvier 1987.

109Fortier (Denis), « En vedette au Salon de la production sonore de Montreux : de vieux enregistrements retrouvent la qualité des disques compacts », *Le Monde*, 28 mars 1990.

110Tubeuf (André), « Qui veut tuer la poule aux œufs d'or ? », *Diapason-Harmonie*, n° 354, novembre 1989, p. 107.

sont mis à la portée de tous »¹¹¹. Pour autant, cette multiplication des rééditions, couplée à la baisse des prix, est également à l'origine d'une inintelligibilité de la production sous format disque compact : « la confusion envahit le marché, et envahira bientôt l'acheteur »¹¹², note par exemple André Tubeuf. Le journaliste présente le cas d'un enregistrement de l'œuvre *Der Ring des Nibelungen* de Richard Wagner, dirigée par Clemens Krauss, d'abord commercialisé au prix de 2 000 francs par l'éditeur Laudis, avant d'être à nouveau publié par Rodolphe pour moins de 1 000 francs, et une seconde fois par le premier éditeur pour 490 francs. Érigeant cet enregistrement à la valeur d'exemple, l'auteur évoque une « surenchère compréhensible, mais qui traduit pour l'acheteur le sentiment confus que le marché de l'ancien devient une vaste braderie ».

Cette prolifération de rééditions n'est pas le domaine réservé de ce marché de l'ancien, ni même de celui des musiques savantes : si les enregistrements de musiques populaires restent à cette période préservés du passage dans le domaine public, du fait de leur création plus récente, on observe une tendance similaire dans ce champ, sous la forme de compilations de type *best of*, extrayant un ensemble de titres considérés comme représentatifs d'un artiste ou d'un groupe de ses albums précédents pour composer un nouvel ensemble. Une nouvelle fois, cette vague d'œuvres de ce type est à l'origine d'une forme de confusion : un article de *Rock & Folk* souligne par exemple que « ça compile sec du côté du laser, et [que] tous les prétextes sont bon [*sic*] pour saturer les bacs de best of variés »¹¹³. On retrouve cette idée de saturation d'un marché, soumis à l'abondance soudaine de titres du genre ; face à cette augmentation de la production, on observe par ailleurs une même nécessité de se distinguer des autres éditeurs. Outre la question des prix observée dans le cas de Rodolphe et Laudis, la présentation de l'œuvre est par exemple une dimension prise en considération par les firmes : en 1988, le label Chrysalis réédite les albums du groupe rock Huey Lewis & The News dans une collection de luxe, caractérisée par un boîtier spécial et un disque doré¹¹⁴.

Cette multiplication de rééditions et de compilations contribue à l'augmentation des ventes de disques compacts : André Tubeuf avance, pour le domaine des musiques savantes,

111 *Diapason-Harmonie*, n° 339, juin 1988, p. 14.

112 Tubeuf (André), « Le grand boom », *Diapason-Harmonie*, n° 339, juin 1988, p. 100.

113 *Rock & Folk*, n° 260, février 1989, p. 22.

114 *Rock & Folk*, n° 258, décembre 1988, p. 11.

le chiffre de 80 % des ventes consacrées à ces rééditions¹¹⁵. Pour autant, cette tendance représente également une menace pour l'avenir du support : le même journaliste souligne par exemple qu' « une vague de rééditions, [...] un raz-de-marée, ne nous cache pas la crise de l'édition »¹¹⁶. La croissance des ventes de disques compacts est, à cet égard, dénoncée pour son caractère factice. Cette augmentation serait principalement due à la commercialisation sur un nouveau format d'enregistrements jugés classiques et indispensables à la constitution d'une collection de qualité, à la fois pour les amateurs disposant déjà d'une collection de disques microsillons et pour « ceux qui n'avaient pas encore de disques [et qui] ont eu toute la caverne d'Ali-Baba d'un coup (en trois ans) devant les yeux » : selon André Tubeuf, « le disque vit, [en 1989], du renouveau que le CD a donné à ses riches réserves ». Le disque compact n'aurait en revanche pas résolu la « crise de l'édition » pointée par le journaliste, laissant planer le spectre d'une nouvelle crise future : une fois tous les enregistrements historiques publiés, et rachetés par les consommateurs, le disque compact serait donc confronté au risque d'une nouvelle chute des ventes.

Ce processus est renforcé par l'entrée en scène des éditeurs pirates à partir de 1988. Alors que le disque compact est, à son lancement, présenté comme une solution contre la piraterie qui affecte les éditeurs, ainsi que contre la copie privée, *Rock & Folk* évoque dès novembre 1988 de premiers enregistrements présents sur le « marché officieux du "pirate compact" »¹¹⁷. Si ces éditions pirates sont, dans un premier temps, dédiées à la publication d'enregistrements inexploités jusqu'alors – *Rock & Folk* mentionne par exemple des enregistrements de concerts des premières années des Rolling Stones¹¹⁸ –, elles sont très rapidement suivies de l'apparition de la contrefaçon, y compris dans les rayons des grandes surfaces, à des prix nettement inférieurs à ceux proposés par les éditeurs traditionnels, allant jusqu'à descendre sous la barre des 10 francs¹¹⁹. Rejoignant la prolifération de rééditions, cette émergence des éditions pirates apparaît une nouvelle fois comme une menace à l'encontre de la diffusion du disque compact, du fait de la provenance et de la qualité d'enregistrement incertaines de ces œuvres : en 1990, Anne Rey qualifie par exemple le disque compact de « technique de pointe [...] [ayant] favorisé la distribution massive d'enregistrements beaucoup

115Tubeuf (André), *art. cit.*

116Tubeuf (André), *Diapason-Harmonie*, n° 346, février 1989.

117*Rock & Folk*, n° 257, novembre 1988, p. 11.

118*Rock & Folk*, n° 258, décembre 1988, p. 11.

119Fléouter (Claude), « Nouvelle offensive de la piraterie », *Le Monde*, 6 mars 1990.

plus douteux, d'une qualité sonore plus médiocre, que n'aura jamais vu naître l'ère du microsillon »¹²⁰, citant le cas de disques enregistrés dans les États du bloc soviétique, tirés et distribués en un grand nombre d'exemplaires pour être vendus autour de 8 francs. Amplifiant la confusion régnant autour de la production de disques compacts en induisant un doute sur la provenance ou la qualité des enregistrements, ce retour de la piraterie apparaît donc comme un nouveau facteur de doute quant à l'avenir du disque compact, support stabilisé mais restant sous le coup de menaces.

La polémique de la longévité

Le disque compact est également l'objet, au cours de l'été 1988, d'une polémique naissante autour de la longévité effective du support. Si cette controverse émerge dans la presse britannique et se développe principalement outre-Manche, elle est également relayée en France et a des répercussions sur la réception du support. Alors que le disque compact est, lors de son lancement, présenté comme définitivement inaltérable, le journal britannique *The Guardian* affirme le 29 juin 1988 que le contenu des disques compacts s'efface en réalité au bout de huit ans seulement ; reprise par de nombreux quotidiens au Royaume-Uni dès le lendemain, cette polémique est évoquée dans ses grandes lignes par un article du *Monde* dès le 2 juillet¹²¹, puis par *Diapason-Harmonie* au mois de septembre¹²².

Qualifiée d'« affaire » par Jean-Marie Piel, cette controverse résulte d'une première déclaration de Michael Lee, directeur commercial de l'éditeur Nimbus Records, firme détenant une usine de pressage de disques compacts au Royaume-Uni, mettant en lumière la détérioration dont seraient déjà l'objet de nombreux disques compacts. D'un point de vue technique, cette dégradation provient selon Jean-Marie Piel de l'utilisation d'encres spéciales dans la réalisation de l'étiquette de la face supérieure du disque – indiquant généralement le nom de l'artiste ou des interprètes et celui de l'œuvre –, qui provoquent une réaction chimique attaquant le vernis de protection de la face enregistrée, entraînant l'érosion de cette dernière et

120Rey (Anne), « Le disque compact a l'âge de raison », *Le Monde*, 11 octobre 1990.

121Woodrow (Alain), « Polémique en Grande-Bretagne sur la longévité des disques compacts », *Le Monde*, 2 juillet 1988.

122Piel (Jean-Marie), « Le compact en péril ? », *Diapason-Harmonie*, n° 341, septembre 1988, p. 89.

l'impossibilité de lire le disque¹²³. De fait, la polémique est rapidement endiguée : Jean-Marie Piel note que « ce problème est maîtrisé », cette encre n'ayant été utilisée que pour les premiers disques compacts diffusés. Les déclarations du directeur commercial de Nimbus Records sont en outre l'objet de vives réactions de la part de groupes tels que Philips, Sony ou E.M.I., garantissant les disques compacts contre toute forme de dégradation et critiquant « une opération de désinformation à desseins purement commerciaux »¹²⁴, Nimbus Records affirmant avoir mis fin au problème de détérioration sur ses propres produits. Néanmoins, l'essoufflement de la polémique médiatique ne suffit pas à dissiper ses effets : si le disque compact reste perçu comme un produit fiable, l'image de son inusabilité semble entamée. Au mois d'octobre, Jean-Marie Piel note par exemple que « le compact, sous sa forme la plus répandue actuellement (couche réfléchissante en aluminium) ne saurait durer éternellement »¹²⁵, affirmant que ce vieillissement est « inexorable » :

« Dorénavant, peut-être cessera-t-on de confondre deux notions : l'usure par l'usage et l'usure par le temps. Le CD ne s'use pas mais il vieillit, tandis [sic] que le microsillon ne vieillit pas mais s'use ! »¹²⁶

Surtout, la révélation de l'existence de ces encres de qualité moyenne et de leurs effets sur le vieillissement du disque compact conduit à renforcer les doutes jetés par l'apparition des éditions pirates sur le marché. Le même journaliste souligne par exemple que « des compacts sont certainement fabriqués à l'économie par certaines sociétés en difficulté [...] et [que] tout le problème va consister à déceler et dénoncer les fabrications de compacts douteux ». De façon plus générale, ces polémiques contribuent à constituer le disque compact en terrain de « batailles »¹²⁷, et donc d'incertitudes. Afin de lutter contre ces dernières, certaines firmes optent pour le remplacement de l'aluminium dans la fabrication du disque compact : dès l'automne 1988, l'éditeur Denon propose par exemple des disques compacts réalisés en or, alors que le presseur français Digipress fait appel à une couche protectrice de verre¹²⁸,

123 *Ibid.*.

124 Woodrow (Alain), *art. cit.*.

125 Piel (Jean-Marie), « Le vieillissement des compacts : contre-offensive », *Diapason-Harmonie*, n° 342, octobre 1988, p. 85.

126 Piel (Jean-Marie), « Le compact en péril ? », *Diapason-Harmonie*, n° 341, septembre 1988, p. 89.

127 Woodrow (Alain), *art. cit.*.

128 Piel (Jean-Marie), « Le vieillissement des compacts : contre-offensive », *Diapason-Harmonie*, n° 342, octobre 1988, p. 85.

matériaux jugés plus fiables et plus durables que l'aluminium. Si l'on observe une rapide évaporation de la polémique dans les médias, ses effets persistent donc, alimentant les incertitudes apparues autour du disque compact.

La concurrence de la Digital Audio Tape

Le disque compact est également sujet à la concurrence d'un nouveau support, perçu comme une attaque à son encontre, la Digital Audio Tape¹²⁹ (D.A.T.). Adoptant le principe numérique de reproduction sonore de la même manière que le disque compact – et donc proposant en théorie un son équivalent –, la D.A.T. se présente en revanche comme une cassette, reprenant donc les facultés de reproduction des cassettes audio traditionnelles. Dans la mesure où le disque compact est, lors de sa commercialisation, perçu comme une solution face au phénomène de copie privée, du fait de sa qualité sonore que l'on affirme impossible à reproduire sur une cassette, cette apparition d'un nouveau format mêlant le son propre au disque compact et les facilités de copie des cassettes est considérée comme une menace dès les premières mentions de la D.A.T. à la fin de l'année 1986. Si *Diapason-Harmonie* perçoit dans un premier temps les deux supports comme complémentaires, avançant que « cette cassette révolutionnaire enterrera dans les dix années à venir, la cassette analogique, comme le compact avec le microsillon »¹³⁰, Denis Fortier met en évidence, dès décembre 1986, la menace qu'est appelée à représenter la D.A.T. lors de sa commercialisation, prévue pour le milieu de l'année 1987, en affirmant qu'« il y a fort à parier que les ventes de disques compacts subiront un violent contrecoup »¹³¹.

La véritable commercialisation de la D.A.T. en France est, de fait, beaucoup plus tardive : en septembre 1990, un article publié dans *Le Monde* évoque encore sa prochaine « apparition commerciale à grande échelle »¹³². Pour autant, le support polarise véritablement à partir de 1987 le champ médiatique, en étant placé au sujet de multiples articles revenant sur les inquiétudes des différents acteurs de l'introduction du disque compact. La D.A.T. est rapidement perçue comme une nouvelle bataille de la guerre commerciale entre constructeurs

129Traduction : Cassette audio-numérique.

130*Diapason-Harmonie*, n° 322, décembre 1986, p. 96.

131Fortier (Denis), « Nouveaux supports nouveaux espaces », *Le Monde*, 22 décembre 1986.

132« Un baladeur à cassette digitale », *Le Monde*, 26 septembre 1990.

japonais et européens. Inventé par Sony, le nouveau format de cassette apparaît associé aux premiers : Françoise Vaysse décrit par exemple son apparition en écrivant que « les Japonais lancent la cassette audio-digitale »¹³³. Cette vision est amplifiée à partir de la présentation par le fabricant français Thomson d'un nouveau prototype de disque compact effaçable et ré-enregistrable¹³⁴, transférant donc les caractéristiques de la D.A.T. sur un disque compact. Cette dialectique de formats correspond dès lors à la dualité des deux zones économiques : Maryse Arizzi et Alain Thaly reformulent par exemple cette bataille sous la forme « DAT japonaise contre CDR / CDE européen »¹³⁵.

Ces nouveaux formats de disques compacts restant à l'état de prototypes, cette opposition entre les deux supports reste durant notre période théorique ; en revanche, on observe une véritable campagne menée par les éditeurs et fabricants à l'encontre de l'introduction du nouveau format de cassette sur le continent européen. Alors que les premiers lecteurs sont commercialisés dès le mois de mars 1987 au Japon, on assiste à une succession de mesures proposées visant à interdire, ou tout du moins à retarder leur diffusion dans le reste du monde : dès le mois de février 1987, Philips et l'International Federation of Phonogram and Videogram Producers¹³⁶ suggèrent d'entraver les possibilités de copie de disques compacts par les magnétophones D.A.T. par l'introduction d'une puce spécifique, ainsi que l'interdiction de diffuser des D.A.T. disposant d'un contenu pré-enregistré, réduisant les D.A.T. à leur dimension de copie d'enregistrements provenant d'autres sources que le disque compact¹³⁷. Philips propose en outre d'inscrire les lecteurs de D.A.T. au nombre des importations japonaises sujettes à des hausses de taxes douanières¹³⁸. De fait, ces propositions sont suivies d'effets : s'il est possible d'importer certains modèles de lecteurs du Japon dès l'année 1988, ceux-ci sont effectivement accompagnés, selon la boutique Cohérences, d'une « puce juridico-technique »¹³⁹ impliquant un « chemin tortueux » entraînant une perte de

133Vaysse (Françoise), « Les Japonais lancent la cassette audio-digitale : la nouvelle bataille du "son pur" », *Le Monde*, 20 février 1987.

134Dessot (André), « Télévision haute définition, disque compact effaçable et réenregistrable : les Européens reprennent l'offensive dans la vidéo », *Le Monde*, 30 août 1987.

135Europe Stratégie Analyse Financière, *op. cit.*, p. 84.

136Fédération Internationale des Producteurs de Phonogrammes et de Vidéogrammes.

137Vaysse (Françoise), *art. cit.*.

138Rey (Anne), « La baisse des prix du disque compact face à la cassette audio-numérique : offensive ou sauve-qui-peut ? », *Le Monde*, 14 avril 1987.

139Cohérences, *La nouvelle revue du son*, n° 115, février 1988, p. 83.

qualité dans la copie des disques compacts.

Face à de telles manœuvres, la perception de ce nouveau format de cassettes s'avère trouble. La D.A.T. reste considérée par de nombreux commentateurs comme une menace pesant sur le futur du disque compact : en novembre 1987, André Dessot la désigne par exemple sous le nom de « challenger du lecteur à laser »¹⁴⁰. D'autres réactions témoignent d'une réception plus incertaine : évoquant dans un premier temps un support qui « pourrait faire un tort terrible au compact »¹⁴¹ et avoir des « conséquences commercialement catastrophiques », Jean-Marie Piel témoigne au fil des éditions de *Diapason-Harmonie* d'une perception fluctuante. Deux mois plus tard, le journaliste affirme que la D.A.T. est un « complément » et « non un concurrent »¹⁴² en ce qu'elle ne peut être proposée sous forme pré-enregistrée, mais uniquement comme un support vierge. On observe enfin, dans le champ de l'audiophilie, une critique de l'action des fabricants en prévention de la diffusion du support : Jean Hiraga asserte par exemple que loin des risques de piratage, les éditeurs souhaitent avant tout « rentabiliser au maximum le compact-disc avant de lancer »¹⁴³ le support, en soulignant que « l'on surestime [les] possibilités [de la D.A.T.] » et que celle-ci n'entre pas véritablement en concurrence avec le disque compact. Le chroniqueur de *La nouvelle revue du son* considère en outre les systèmes anti-copie mis en place sur les lecteurs de D.A.T. importés comme « de très mauvais arguments »¹⁴⁴. De la même manière, la boutique Cohérences dénonce les « discours absurdes »¹⁴⁵ visant à empêcher la diffusion du support.

Ce conflit opposant éditeurs de disques compacts et fabricants de D.A.T. n'est donc pas l'objet d'une réception unanime. Les annonces récurrentes quant au support contribuent pourtant à maintenir le débat durant toute la fin de notre période. En septembre 1987, Sony annonce par exemple le lancement de la D.A.T. en Allemagne de l'Ouest¹⁴⁶ ; en 1988, le format et les lecteurs appropriés sont de même présents sur un grand nombre de stands au

140Dessot (André), « Des cassettes à très haute fidélité », *Le Monde*, 17 novembre 1987.

141Piel (Jean-Marie), « Progrès défendus », *Diapason-Harmonie*, n° 324, février 1987, p. 75.

142Piel (Jean-Marie), *Diapason-Harmonie*, n° 326, avril 1987, pp. 67 et 79.

143Hiraga (Jean), « D.A.T. », *La nouvelle revue du son*, n° 108, mai 1987, p. 78.

144Hiraga (Jean), *La nouvelle revue du son*, n° 110, septembre 1987, p. 91.

145Cohérences, *La nouvelle revue du son*, n° 112, novembre 1987, p. 158.

146Dessot (André), « Sony lance le lecteur de cassette audio-numérique », *Le Monde*, 4 septembre 1987.

Festival du Son et de l'Image¹⁴⁷. De fait, l'image de la D.A.T. en tant que menace à l'encontre du disque compact reste prégnante. En juillet 1988, Jean-Marie Piel manifeste une nouvelle inflexion dans son commentaire sur le support, adoptant une posture rassurante mais reconnaissant le « danger »¹⁴⁸ que peut représenter la D.A.T. :

« Décidément, les éditeurs phonographiques ont de bonnes raisons jusqu'à présent de considérer avec suspicion [*sic*] cette petite cassette qui ne manque pas d'atouts pour faire de l'ombre au resplendissant compact... [...] Le danger existe certes, mais il est moins dans l'enregistrement en numérique des compacts (que les magnétos DAT ne permettent pas) que dans la copie en numérique d'une DAT sur l'autre ».

Le danger que représente le support est donc principalement écarté du fait de l'introduction de puces interdisant la copie des disques compacts : la D.A.T. reste, en elle-même, une menace à l'encontre du support.

Surtout, on constate que la D.A.T. contribue à accentuer les doutes qui entourent le disque compact en cette fin de décennie : de la même manière que l'apparition de la piraterie ou la polémique sur la longévité du support, la cassette audio-digitale apparaît comme une menace par le simple fait qu'elle entraîne l'évocation d'un remplacement du disque compact. À cet égard, Jean-Marie Piel note que la présentation récurrente de la D.A.T. comme une menace par les différents médias contribue à semer un trouble en la matière, desservant le disque compact : en postulant la disparition prochaine du disque compact, de tels articles entretiennent une situation d'attente analogue à celle observée lors du lancement du disque compact, incitant les consommateurs à suivre les déroulements de la bataille des deux supports avant de s'équiper¹⁴⁹. En 1988, l'encart *L'alternatif critique* de la même manière les articles « qui prédisaient il y a un an la mort du C.D. au profit de la cassette D.A.T. »¹⁵⁰. Finalement, la D.A.T. apparaît donc principalement comme une menace dans le cadre de la diffusion du disque compact en ce qu'elle favorise les doutes qui accompagnent le support à partir de 1987 : en laissant envisager la disparition prochaine du support, la D.A.T.

147 *Diapason-Harmonie*, n° 338, mai 1988, p. 80.

148 Piel (Jean-Marie), « Le retour des pirates ? », *Diapason-Harmonie*, n° 340, juillet/août 1988, p. 55.

149 Piel (Jean-Marie), « Dédramatiser la DAT », *Diapason-Harmonie*, n° 327, mai 1987, p. 79.

150 *L'alternatif*, *La nouvelle revue du son*, n° 115, février 1988, p. 98.

déstabilise l'image d'un disque compact pourtant en voie de normalisation. La cassette audio-digitale fait de ce fait partie d'une série de nuances obscurcissant la fin de la décennie d'introduction du disque compact.

5.4. L'apparition d'une nostalgie à l'égard du disque microsillon

Un renouveau des débats opposant les supports

Les différentes batailles remportées par le disque compact à partir de 1987 conduisent, par opposition, à une place moindre accordée au disque microsillon, qu'il s'agisse des pratiques éditoriales des compagnies discographiques, des œuvres distribuées dans les points de ventes, des efforts des constructeurs de matériel. Face à cette réduction rapide de la position du disque microsillon, accompagnée d'une chute des ventes du support, on entrevoit néanmoins l'émergence d'une nouvelle attitude, transcendant les domaines de réception, caractérisée, *a minima*, par une méfiance, sinon une défiance à l'égard du disque compact, et, de manière parallèle, par une forme de nostalgie naissante pour le disque vinyle.

Cette attitude nouvelle transparait tout d'abord dans un renouveau des débats entre les deux supports qui agitent les milieux audiophiles. Alors que ceux-ci s'effacent entre 1985 et 1987, on constate leur réactivation dès les premiers mois de l'année 1987, en adéquation avec un intérêt renouvelé pour certaines tables de lecture de disques microsillons de haute qualité. Dès le mois de mars, la boutique Audio Class A déclare dans son encart que « l'analogique n'a pas dit son dernier mot et n'a pas à avoir "honte" face au numérique »¹⁵¹, prenant pour exemple la dernière platine de marque The Well Tempered. Dans une même optique, *La nouvelle revue du son* fait mention de la boutique Alain Choukroun, qui « loin de se précipiter vers les lecteurs CD, [...] a su parfaitement démontrer, preuves musicales à l'appui, tous les bienfaits que l'on pouvait tirer d'une lecture analogique classique mais à partir de tables de lecture parfaitement réglées, sur des socles stables »¹⁵² : on retrouve cette attention de nouveau portée au perfectionnement de la lecture de disques microsillons, pour mettre en avant leurs

151Audio Class A, *La nouvelle revue du son*, n° 106, mars 1987, p. 42.

152*La nouvelle revue du son*, n° 113, décembre 1987, p. 114.

qualités face à l'omniprésence croissante du disque compact. Ce regain d'intérêt est, de fait, rapidement replacé dans le cadre d'une dialectique entre les deux supports, d'un débat reprenant vie. En décembre 1987, l'Instant Musical évoque cette « querelle digital / analogique »¹⁵³, alors qu'Audio Synthèse dénonce cette reprise des hostilités en adoptant une posture pragmatique :

« À l'heure où d'aucuns se complaisent à dénigrer tel ou tel standard ou système de lecture, quitte à renier ce qu'ils ont proclamé très fort quelques mois auparavant, nous pensons que la meilleure attitude consiste à retenir ce qui se fait de mieux dans les deux standards de lecture, qu'ils soient numériques ou analogiques. Cette position pragmatique nous permet de rester en dehors de cette guerre stupide (elles le sont d'ailleurs toutes) et de nous affranchir vis-à-vis des opportunistes commerciaux. »¹⁵⁴

Le mois suivant, Lyrique se proclame de la même façon partisan d'une « cohabitation »¹⁵⁵, affirmant que « le numérique et l'analogique font bon ménage ». On observe, dès lors, une translation de ces débats depuis les encarts tenus par les boutiques vers les critiques de matériel de *La nouvelle revue du son* : tout au long de l'année 1988, ces articles sont l'occasion pour la revue de revenir sur les différences entre les deux systèmes, souvent présentées sous l'angle d'atouts du disque microsillon que combleraient ponctuellement certains lecteurs de disques compacts.

La critique du Cambridge CD-2 évoque par exemple une « lacune »¹⁵⁶ de ces lecteurs : « en comparant les meilleurs CD aux meilleurs systèmes analogiques, le "son en CD" apparaît comme un peu plus mat, comme empreint d'une réverbération moins prononcée, avec une impression de "silence entre les notes" plus marquée ». De même, la revue mentionne dans sa critique du Kenwood DP-1100 SG des « différences audibles entre une table de lecture analogique ultra-performante et un lecteur CD aussi évolué fut-il »¹⁵⁷, et qualifie le convertisseur séparé pour lecteurs disques compacts Black Box de « décodeur [qui] transfigure véritablement tout lecteur CD » et permet de « se [rapprocher] des sensations éprouvées à l'écoute des meilleures tables de lecture analogiques »¹⁵⁸. Chacun de ces appareils

153Instant Musical, *La nouvelle revue du son*, n° 113, décembre 1987, p. 3.

154Audio Synthèse, *La nouvelle revue du son*, n° 113, décembre 1987, p. 21.

155Cohérences, *La nouvelle revue du son*, n° 114, janvier 1988, p. 8.

156*La nouvelle revue du son*, n° 114, janvier 1988, p. 54.

157*La nouvelle revue du son*, n° 118, mai 1988, p. 62.

158*La nouvelle revue du son*, n° 121, octobre 1988, p. 78.

est, selon la revue, à même de répondre aux défauts pointés ; ceux-ci sont néanmoins, en creux, attribués à l'ensemble des autres lecteurs de disques compacts. Surtout, après un enthousiasme pour le disque compact correspondant à la mise en place de modèles de haut de gamme, on observe un retournement sensible dans le sens d'un intérêt renouvelé pour le disque microsillon. Celui-ci est ouvertement proclamé au mois de décembre :

« À notre avis il ne faut pas jeter aux orties les disques noirs, non seulement il serait stupide de se priver d'œuvres magnifiques qui ne seront pas forcément proposées en CD, mais aussi faut-il reconnaître une nouvelle fois que la lecture analogique apporte des joies intenses à l'écoute par une notion de rythme permanent, une fluidité étonnante et une respiration à nulle autre pareille. »¹⁵⁹

De la même manière qu'en 1983, ces positions ne sont pas partagées de manière univoque par l'ensemble des acteurs du champ audiophile. La boutique Cohérences s'oppose par exemple de manière frontale au renouveau des critiques à l'encontre du disque compact :

« Qui pourra, réellement et encore, prétendre que les lecteurs C.D. sont "a-musicaux" ou qu'ils ne peuvent concilier musicalité et très grande souplesse d'utilisation ? Personne de sincère et d'objectif, mais probablement, un dernier "carré d'irréductibles", dont les convictions en "faveur de l'analogique" relèvent, naturellement, d'un bien fondé indiscutable... mais aussi, parfois, de préjugés et même, dans certains cas, de l'entêtement aveugle et/ou sourd... »¹⁶⁰

On n'assiste donc pas à un plaidoyer en faveur du disque microsillon, mais bien à un retour des débats qui entourent, en 1983, le lancement du nouveau support. De la même manière que lors de cette commercialisation, on observe en outre une transposition de cette question auprès des demandes du public fréquentant les boutiques de matériel audiophile, relayées par les encarts correspondants. Néanmoins, alors que ces demandes portent principalement, en 1983, sur le disque compact, on observe dans les dernières années de la décennie un renversement de perspective : en mai 1989, Audio Class A écrit par exemple que « paradoxalement, on nous demande actuellement des écoutes de vinyl [*sic*] »¹⁶¹. Un mouvement est par conséquent esquissé des boutiques de matériel vers la presse spécialisée, se traduisant finalement par des demandes auprès du public consultant ces boutiques ou les revues du champ.

159 *La nouvelle revue du son*, n° 123, décembre 1988, p. 102.

160 Cohérences, *La nouvelle revue du son*, n° 122, novembre 1988, p. 31.

161 Audio Class A, *La nouvelle revue du son*, n° 128, mai 1989, p. 12.

Quittant le strict terrain technique, ces débats prennent par ailleurs une tournure polémique quant aux pratiques des éditeurs discographiques ou de certains distributeurs visant à favoriser le disque compact. Dès 1987, un article de Pierre Flinois critique la décision des compagnies phonographiques d'abandonner rapidement le disque microsillon découlant d'un primat accordé aux facteurs économiques :

« Mais au fait, pourquoi ne pas faire coexister les trois supports et laisser le marché imposer les changements avec le temps, comme lors du passage du 78 tours au microsillon ? Parce qu'un catalogue ne se gère pas en *romantique*, mais en économiste, que le moteur d'aujourd'hui, c'est la ligne de listing d'ordinateur, fort coûteuse, et que trois supports impliquent trois lignes. Et qu'ainsi les choix ne se font plus sur un programme artistique mais sur un projet de gestion et de rentabilité. »¹⁶²

La disparition du disque microsillon des catalogues est donc dénoncée pour son caractère artificiel, ne correspondant pas aux attentes des consommateurs mais à l'application d'un plan économique. Ce même reproche est également formulé à l'encontre de certains distributeurs ; en 1988, *L'alternatif* publie par exemple une condamnation de cette politique de diffusion :

« Le CD va-t-il définitivement enterrer le vinyl [*sic*] ? [...]

- Oui, si nous nous laissons faire en France par l'incroyable double jeu d'une certaine chaîne de magasins spécialisés dans la vente à la fois de disques et d'éléments Hi-Fi et qui choisit au nom de la sempiternelle règle de la croissance à tout va d'appauvrir le choix en disques vinyl [*sic*] afin de pousser les mélomanes à s'équiper en lecteurs C.D.. »¹⁶³

Il semble que l'on puisse reconnaître la figure de la FNAC derrière cette silhouette d'une chaîne distribuant disques et matériel, et apparemment connue de tous les lecteurs du magazine – le terme « certaine » créant l'impression d'une allusion aux connaissances du lectorat –. Une nouvelle fois, on retrouve la critique de la mise en œuvre d'un programme économique entraînant une disparition accélérée du disque microsillon. Un mois plus tard, l'encart résume son propos sous la forme de deux axes de cette politique : « consommation

162 Flinois (Pierre), « 1986, le compact sort du noir ! », *Diapason-Harmonie*, n° 326, avril 1987, p. 71.

163 *L'alternatif*, *La nouvelle revue du son*, n° 114, janvier 1988, p. 109.

forcée en C.D. » et « raréfaction artificielle, en France, du disque vinyl [*sic*] »¹⁶⁴. L'encart mentionne, en outre, le « tapage » suscité par sa précédente édition, et en conclut que « beaucoup de mélomanes partagent [cette] analyse ».

À la fin de notre période, on constate donc cette inflexion dans la réception du disque compact, ouvrant la voie à une perspective plus négative du support. Si les exemples précédents témoignent d'attaques envers les acteurs de l'introduction du support et leurs pratiques, on observe également un retournement envers le disque compact lui-même : du fait des victoires successives remportées par ce dernier, la perception des supports évolue sensiblement. En particulier, la disparition accélérée du disque microsillon est à l'origine de la réévaluation de certains titres non-réédités en disques compacts, voués à devenir, selon André Tubeuf, des « pièces de collection »¹⁶⁵ : en 1988, *Rock & Folk* évoque à ce propos un « vrai boom » du « disque rare »¹⁶⁶, notamment visible lors d'événements annuels tels que la Rencontre des Collectionneurs de Disques. À l'inverse, la domination nouvelle du disque compact et sa stabilité apparente en font un support ouvert aux critiques. En avril 1988, Jean-Marie Piel déclare par exemple que le disque compact « s'impose sans contestation possible comme l'unique successeur du microsillon »¹⁶⁷, mais aussi qu'en retour, « il n'y a plus de danger à rechercher ouvertement ses défauts » : alors que le support se doit d'être initialement présenté comme infaillible afin d'assurer sa survie et sa réussite, son succès acquis implique désormais la possibilité de mettre en avant ces imperfections dans le but de faire progresser le support.

Les premières inflexions dans la réception du disque compact, perceptibles dès 1987, correspondent de fait à cette mise en lumière des défauts du support. Fervent partisan du format lors de son lancement, Jean-Marie Piel est par exemple l'auteur d'un ensemble de tribunes lui reprochant son manque de musicalité : alors que le journaliste qualifie le disque compact de « merveille des merveilles »¹⁶⁸ en 1984, une première chronique publiée en

164L'alternatif, *La nouvelle revue du son*, n° 115, février 1988, p. 98.

165Tubeuf (André), « Le compact contre l'histoire ? », *Diapason-Harmonie*, n° 329, juillet/août 1987, p. 100.

166*Rock & Folk*, n° 258, décembre 1988, p. 26.

167Piel (Jean-Marie), « Le progrès du numérique », *Diapason-Harmonie*, n° 337, avril 1988, p. 91.

168Piel (Jean-Marie), « Ce qu'il faut savoir sur le compact-disque », *Télérama*, n° 1822, 15 décembre 1984, p. 22.

janvier 1987 pointe l'insuffisance musicale des premiers lecteurs de disques compacts¹⁶⁹. À la fin de l'année, cette amusicalité est généralisée à l'ensemble des modèles : se fondant sur des comparaisons effectuées « récemment », Jean-Marie Piel soutient qu'« avec les platines-laser on perd de façon nette en *musicalité* »¹⁷⁰, avant de réaffirmer sa position deux mois plus tard¹⁷¹. Ces articles suscitent, dès le mois de novembre, un débat dans le forum des lecteurs de la revue ; la rédaction de *Diapason-Harmonie* note que « l'article de J.-M. Piel [...] a suscité de nombreuses lettres : une majorité pour, une minorité contre »¹⁷². Si l'une des lettres reçues rappelle que « l'idée que le compact est moins musical que le microsillon est dans l'air depuis longtemps », il convient de noter qu'on la retrouve jusqu'alors principalement dans les commentaires issus du milieu audiophile, *Diapason*, puis *Diapason-Harmonie* étant au contraire empreints d'un enthousiasme pour le nouveau support. Le débat reste prégnant au mois de décembre : à l'encontre de la position de Jean-Marie Piel, un lecteur affirme par exemple la nécessité d'émettre un jugement plus contrasté en fonction des lecteurs et des disques ; un autre qualifie l'idée d'un disque compact amusical de « pinaillages passéistes et rétrogrades »¹⁷³, rappelant le retour de cet argument avec l'apparition de chaque support : « tout le monde sait bien que le compact est moins musical que le microsillon, qui l'est moins que le 78 t., qui l'est moins que le cylindre, qui l'est moins que le musicien ».

Ces critiques à l'encontre des défauts du support se transforment, à partir de 1988, en un sentiment plus diffus, mais aussi plus négatif envers le disque compact. On assiste par exemple à une multiplication de remarques tendant à considérer le succès du disque compact comme le seul résultat de campagnes publicitaires massives proclamant sa nouveauté ou de l'ignorance des consommateurs. Dans *La nouvelle revue du son*, l'encart de l'Instant Musical résume cette situation de manière cinglante :

« Ce qui a fait la fortune du laser, à part une pub délirante, de très bonnes relations publiques, et une pénurie de disques noirs fabriquée de toutes pièces, c'est l'état lamentable qu'avaient atteint les "platines-TD-gadjets" [*sic*] les plus répandues. »¹⁷⁴

169Piel (Jean-Marie), *Diapason-Harmonie*, n° 323, janvier 1987, p. 63.

170Piel (Jean-Marie), *Diapason-Harmonie*, n° 331, octobre 1987, p. 89.

171Piel (Jean-Marie), « Vous avez dit musicalité ? », *Diapason-Harmonie*, n° 333, décembre 1987, p. 83.

172*Diapason-Harmonie*, n° 332, novembre 1987, p. 18.

173*Diapason-Harmonie*, n° 333, décembre 1987, p. 19.

174Instant Musical, *La nouvelle revue du son*, n° 122, novembre 1988, p. 3.

On retrouve une perception similaire au détour de phrases de Jean-Marie Piel, évoquant un disque compact « si largement présenté depuis sa naissance comme le disque miracle »¹⁷⁵ ou regrettant que les convictions des consommateurs ne s'appuient que sur des messages publicitaires :

« Voilà du bel a priori ! Le numérique, c'est la Hi-Fi à son stade d'ultime perfection croit le grand public – qui, confronté à des questions de hautes technologies, ne peut qu'avoir la foi du charbonnier. Mais les spécialistes, les professionnels, qu'en pensent-ils ? [...] Les deux techniques ont des avantages et des inconvénients spécifiques qui peuvent toujours être remis en cause par de nouveaux progrès. »

On entrevoit, en creux, ce même sentiment quant aux causes avancées du succès du support. Cette perception se mêle dès lors d'amertume à l'encontre du disque compact, découlant sur la formulation d'apostrophes plus ou moins sèches, transcendant là aussi les catégories de récepteurs. Mentionnant la nouveauté que constituent, dans le domaine du disque compact, les disques double durée de l'éditeur Rodolphe Productions, le journaliste de *Diapason-Harmonie* replace immédiatement cette invention dans le cadre du disque microsillon :

« Pour tout vous dire l'idée n'est pas neuve et on n'a pas attendu le compact pour y penser. Un certain André Charlin, il y a plus de vingt ans, au début de la stéréophonie, avait envisagé la même possibilité avec le microsillon. »¹⁷⁶

Un sentiment similaire est perceptible dans l'évocation par *Rock & Folk* de la Rencontre des Collectionneurs de Disques, qui témoigne d'un intérêt renouvelé pour le disque vinyle rare de la part des collectionneurs ; la revue conclut le paragraphe consacré à l'événement par une invective adressée au disque compact : « Ça vous changera du dernier CD de Laser Straits »¹⁷⁷. L'association du disque compact au groupe Dire Straits, péjorativement affublé du qualificatif « Laser », rappelle les critiques formulées par l'Instant Musical à l'encontre des campagnes publicitaires accompagnant le support : on retrouve cette perception négative, teintée d'exaspération à l'égard du disque compact.

175Piel (Jean-Marie), « Numérique, analogique ? », *Diapason-Harmonie*, n° 334, janvier 1988, p. 59.

176Piel (Jean-Marie), *Diapason-Harmonie*, n° 334, janvier 1988, p. 85.

177*Rock & Folk*, n° 258, décembre 1988, p. 26.

Ces jugements plus sévères ne concernent pas l'ensemble des récepteurs : de nombreux commentaires mettent au contraire en avant les nouveaux développements du disque compact de manière positive. En avril 1989, la boutique Audio Feeling avance notamment que le support est « plus performant, voire dans certains cas, largement plus fidèle [...] que le 33 tours »¹⁷⁸ ; présentant le nouveau convertisseur séparé de marque Wadia, l'encart note qu'il met un terme aux défauts de lecture du disque compact, affirmant que « les gens qui se sont un jour soulevés contre le principe technique du CD [...] doivent aujourd'hui faire leur mea culpa car il s'avère que seuls nos lecteurs CD [...] étaient coupables ». Tout en admettant les défauts des premières générations de lecteurs de disques compacts, la boutique souligne donc la possibilité d'y remédier en employant ce nouvel appareil. Il convient donc de ne pas généraliser l'émergence de ces réflexions plus hostiles au support – en particulier auprès d'agents jusqu'alors caractérisés par leur engouement pour le disque compact – à l'ensemble des récepteurs.

Face à la poursuite de la progression du disque compact, ces avis plus défavorables découlent néanmoins sur l'apparition d'une attitude inédite, qui s'apparente à une nostalgie pour le disque microsillon. À l'encontre de « la menace que les CD's et autres DAT font peser sur le standard centenaire et universellement reconnu du microsillon »¹⁷⁹, un lecteur de *Rock & Folk* prône par exemple la fondation d'un « Front de Revalorisation Immédiate du Microsillon », en procédant avec humour à une comparaison des deux supports :

« Le CD réfléchit benoîtement la face du blaireau qui s'y mire. Le 33 T, lui, est noir. Éléance suprême, non ? [...]

Le CD est inusable ? Tandis que le vinyle vieillit sensiblement ? Et alors ! Croyez vous que cela soit un avantage ? Rendez-vous compte que "l'œuvre" de David & Jonathan sur CD est ainsi gravée POUR L'ETERNITE ! Faut-il s'en féliciter ? »

On voit, à travers cet exemple, comment s'entremêlent cette forme de nostalgie pour un support jugé menacé et une critique du disque compact, à l'origine de ce déclin. Dans d'autres cas, on observe cependant une émancipation de cette nostalgie vis-à-vis des reproches adressés au nouveau support : si André Tubeuf affirme, en 1989, vivre « une belle époque

178Audio Feeling, *La nouvelle revue du son*, n° 127, avril 1989, p. 22.

179*Rock & Folk*, n° 264, juin 1989, p. 4.

pour le disque, en vérité »¹⁸⁰, évoquant un grand « foisonnement », le journaliste de *Diapason-Harmonie* apparaît également empreint d'un regard rétrospectif sur le disque microsillon. À l'été 1988, l'auteur écrit par exemple :

« N'est-il pas vrai que tous ceux d'entre vous qui ont soigneusement gardé ceux de leurs albums noirs que le CD ne leur remplacera jamais continuent de s'émerveiller comme on les retrouve facilement, comme ils tiennent peu de place, et comme on les a bien en main et sous les yeux ? »¹⁸¹

On retrouve, une nouvelle fois, cette évocation de titres voués à disparaître définitivement, dont les traces ne subsistent que sur des disques microsillons dont le charme apparaît redécouvert, contrastant avec les pratiques nouvelles associées au disque compact et se répandant rapidement.

De façon plus générale, la fin de la période d'introduction du disque compact est donc le théâtre de l'apparition de sentiments plus contrastés à son égard, en parallèle de la diffusion accrue et de la normalisation dont le support est l'objet : face à la disparition accélérée du disque microsillon en fin de décennie, on constate l'émergence d'un regard nostalgique sur les pratiques associées au support, vues comme condamnées à être remplacées par les fonctionnalités des nouveaux lecteurs de disques compacts, ainsi qu'à un retournement du jugement de certains récepteurs, s'exerçant désormais de manière critique sur le nouveau format. Si la fin de l'introduction du disque compact est donc, dans ses grandes lignes, caractérisée par l'entrée du support au statut de nouveau standard du secteur de la musique enregistrée, le format poursuivant sa marche en avant pour accéder au premier rang des sources de lecture, ce tableau est également obscurci par ces modes de jugement nouveaux, qui empêchent toute interprétation univoque de cette fin de décennie, ainsi que par des menaces inédites, qui prolongent l'histoire de la diffusion du disque compact vers la décennie suivante.

180 Tubeuf (André), « Le grand renouvellement », *Diapason-Harmonie*, n° 348, avril 1989, p. 115.

181 Tubeuf (André), *Diapason-Harmonie*, n° 340, juillet/août 1988, p. 100.

III. Le disque compact entre émergence et construction de représentations

6. Une image appuyée sur les caractéristiques du support

Au cours des précédentes sections, notre étude s'est attachée à restituer les conditions et modalités de l'introduction du disque compact, en analysant les mouvements du support entre les différents acteurs et récepteurs durant ses six premières années de commercialisation sur le marché français et en retraçant les contours de son évolution, tant par les actions des agents de cette introduction que par les commentaires portés à son sujet par les différentes catégories de récepteurs. Cette étude nous a permis de distinguer au sein de cette période trois temps principaux, renvoyant à des stratégies différentes de la part des acteurs de cette introduction, ainsi qu'à une progression dans l'accueil du disque compact par des publics variés.

Considérée de manière transversale, la période d'introduction du disque compact est pour autant également, derrière ces lignes temporelles plus précises, le cadre de l'émergence de représentations du support, mais aussi de pratiques spécifiques dont il est l'objet, ayant à terme des incidences sur les manières de percevoir, de considérer ou d'écouter la musique enregistrée. Ces associations de notions, ces images, ces façons de penser le support sont en partie induites par les agents de son introduction, qui insufflent, par le biais de leurs différentes actions, leurs propres représentations du disque compact sur le marché avec le format lui-même. La porosité en la matière entre les différentes couches d'agents acheminant le disque compact de sa fabrication à son écoute n'est cependant pas totale : au cours de la chaîne de diffusion, des distorsions, sinon un certain degré de friction, sont observables, résultant sur un système complexe de représentations du disque compact enveloppant le support tout au long de la décennie. C'est cet ensemble que l'on s'attellera désormais à restituer, en s'appliquant à observer la manière dont un objet tangible est constitué en support et vecteur d'images, d'idées, de pratiques, infiltré dans des imaginaires divers.

Ces représentations, on le verra, sont en premier lieu articulées autour des caractéristiques propres au nouveau support. Il convient donc de préciser qu'il ne s'agira pas, dans le cadre de cette étude, d'analyser la mise en place de ces spécificités du disque compact

ou de les discuter directement – démarche relevant davantage de l'histoire des techniques dans le premier cas, et de l'acoustique dans le second – : si ces caractéristiques doivent être mentionnées, on s'intéressera principalement à leur rôle dans la construction de représentations du support. On ne cherchera par exemple pas à discuter des propriétés physiques du son du disque compact, mais plutôt à étudier les discussions qu'il engendre au cours de son introduction comme révélatrices de ces représentations.

6.1. Les caractéristiques du disque compact au cœur des représentations du support

Le disque compact, objet de représentations

Au terme de la chaîne de distribution, le disque compact est un objet concret, physiquement présent dans l'espace de ses récepteurs en tant que support de musique enregistrée. Au premier regard, le disque compact est donc exclusivement employé dans ce but d'écouter un contenu sonore. Cependant, ce contenu n'est pas l'unique élément pour lequel le disque compact fait l'objet d'un jugement de la part de ses récepteurs : le disque lui-même est également confronté à une appréciation d'ordre esthétique. La réception du disque compact apparaît, en conséquence, comme un moteur de construction de représentations autour de l'objet : par ce type de jugements, le disque compact devient porteur de valeurs, d'images ou de jugements qui influent sur sa perception en dépassant sa stricte enveloppe matérielle.

Ce regard porté sur le disque compact précède même son audition : au-delà de ses spécificités techniques, le support est par exemple considéré pour ses caractéristiques formelles. Sa taille, son apparence, mais aussi son boîtier ou la pochette qui l'accompagne se situent au cœur de discours émis à son sujet. Dans le dossier de *Rock & Folk* sur le support, Philippe Blanchet lui reproche par exemple un « emballage parfois un peu cheap »¹ : au travers d'une telle affirmation, on voit que le disque compact n'est pas simplement considéré comme un support technique, mais aussi comme un objet pouvant être appréhendé pour sa physionomie. On retrouve, dans ce cadre, une dialectique mettant en rapport l'apparence du

1 Blanchet (Philippe), *Rock & Folk*, n° 224, novembre 1985, p. 54.

disque compact et celle du microsillon : alors que Philippe Blanchet affirme que cet emballage – souvent composé d'un boîtier de plastique laissant apparaître extérieurement la pochette de l'album et pouvant s'ouvrir afin d'accéder au disque lui-même – est « beaucoup moins beau que les pochettes d'albums », Anne Rey évoque un jeune mélomane déclarant « le CD plus agréable à toucher, à regarder »² que le disque vinyle. Considéré pour sa taille, la matière qui le compose ou son apparence générale, le disque compact est donc également comparé au disque microsillon sur ces différents points ; si les avis qui découlent de telles comparaisons sont divergents, comme le montrent ces deux exemples, on observe en toile de fond que le disque compact n'est pas uniquement reçu en tant que support, mais aussi en tant qu'objet à part entière.

L'émergence de ce type de regard directement porté sur le support, et non sur l'enregistrement qu'il renferme, est antérieure au disque compact : Anne Rey mentionne par exemple les « rapports fétichistes » que suscitent les pochettes de disques microsillons, dont la taille est supérieure à celle des livrets accompagnant les disques compacts. La place prise au cours du XXe siècle par ces supports techniques dans le cadre de la diffusion des pratiques liées à l'écoute de musique enregistrée permet de le comprendre : Ludovic Tournès note, à cet égard, que « l'importance prise par la dimension technique dans l'audition »³ est le plus visible symptôme de la nouvelle sensibilité musicale accompagnant l'écoute de musique enregistrée, ajoutant que « la passion du disque serait [...] incompréhensible sans prendre en compte l'importance que revêt pour l'amateur le dispositif technique composé par l'enregistrement lui-même (le disque) et son support (le phonographe) ». Si ces propos portent de manière plus précise sur l'apparition d'un scientisme discophilique dans les années 1930, cette importance du dispositif technique et des manipulations minutieuses qu'il implique se maintient au cours des décennies suivantes. On en trouve une illustration dans la critique du lecteur Leedh CDF1 par *La nouvelle revue du son*, qui évoque au sujet de son mode de chargement par le haut de l'appareil un « cérémonial »⁴ retrouvé, qui « sacralise » le moment d'écoute en rappelant la lecture d'un disque microsillon, « en prenant conscience du disque que l'on sort de sa pochette et que l'on pose sur la machine ». Ancrée dans l'histoire de l'écoute de musique enregistrée, cette importance du dispositif technique de reproduction musicale ressurgit donc une nouvelle

2 Rey (Anne), « Le disque compact a l'âge de raison », *Le Monde*, 11 octobre 1990.

3 Tournès (Ludovic), « L'enregistrement sonore et les mutations de la sensibilité musicale », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n°92, 2006, p. 10.

4 *La nouvelle revue du son*, n° 109, juin/juillet 1987, p. 74.

fois avec l'introduction du disque compact. On comprend, dès lors, comment cette insistance se traduit par un regard porté sur le support lui-même, considéré pour ses propriétés techniques, mais aussi esthétiques : le fétichisme du disque microsillon évoqué par Anne Rey porte aussi bien sur le son du support que sur ses pochettes. Le système de reproduction technique se trouve, de ce fait, au cœur d'un ensemble d'images et de représentations : ce constat reste valable dans le cas du disque compact, qui est constitué en objet de représentations dès sa phase d'introduction.

L'importance des caractéristiques techniques pour les acteurs de l'introduction

On voit que le disque compact est également replacé sur ce nouveau plan dans un binôme qu'il compose avec le disque microsillon, visant à confronter les deux sources de lecture. De fait, l'introduction du disque compact ne s'effectue pas dans un cadre vierge et nouveau dont il serait le premier produit : d'autres supports occupent déjà, en 1983, le marché de la reproduction de musique enregistrée, en proposant dans l'ensemble une même possibilité, celle de conserver au sein d'un disque ou d'une bande un contenu sonore que l'auditeur peut écouter après s'être procuré l'enregistrement.

Le disque compact s'inscrit donc dans la lignée d'objets du même ordre, présentant un objectif similaire de perfectionnement de l'écoute de musique enregistrée. Ludovic Tournès note, à ce sujet, que les « arguments de vente [du disque compact] sont identiques à ceux qui ont accompagné la sortie du microsillon en 1948 : temps d'écoute accru et meilleure qualité sonore »⁵. S'il convient de noter que d'autres arguments s'adjoignent à ces deux dimensions – la thématique de la longévité du support apparaît en particulier comme un élément essentiel de mise en avant du disque compact –, on voit en tout cas que le disque compact partage les buts principaux de ses prédécesseurs, en correspondance avec les enjeux majeurs de l'enregistrement et de la reproduction du son : fidélité du son restitué, durée d'enregistrement possible, durée de conservation de l'enregistrement.

5 Tournès, Ludovic, *Musique ! Du phonographe au MP3*, Paris, Autrement, 2011, p. 141.

Dans la mesure où les différents acteurs de l'introduction du disque compact s'appliquent à doter le support d'une place croissante sur le marché de la musique enregistrée, on comprend cette insistance sur des arguments visant à montrer la supériorité du nouveau support selon ces critères de jugement de qualité de la reproduction musicale. Si d'autres produits – disque microsillon, cassette pré-enregistrée – offrent déjà, en 1983, la possibilité d'écouter de la musique enregistrée, le disque compact doit posséder des avantages le désignant comme un meilleur support selon ces critères, afin de justifier son apparition sur ce marché et d'être choisi par les consommateurs. Les différents fabricants de produits relevant de la catégorie du disque compact – créateurs du disque compact, usines de pressage, fabricants de lecteurs ou éditeurs discographiques – sont donc amenés à porter leurs efforts de mise en avant du support – et notamment leurs campagnes publicitaires – dans le sens d'une démonstration des capacités du support, témoignant de sa supériorité avancée, et donc de son intérêt dans le cadre d'un marché préexistant.

Des arguments se retrouvant au cœur des représentations du support

Le disque compact apparaît donc comme un objet situé au cœur d'un ensemble de représentations, par ailleurs principalement mis en avant par ses introducteurs pour ses caractéristiques techniques. Du fait de cette insistance publicitaire, ces spécificités et capacités du support se retrouvent, on le verra, au centre des débats qu'il occasionne dès l'année 1983, dans le but de juger le support à la lumière de ces critères, décisifs selon les discours tenus par les différents acteurs : la rencontre de ces arguments et du commentaire suivant leur diffusion place, dès lors, les caractéristiques constituant la substance du discours des acteurs au cœur des représentations entourant à terme le support.

De fait, les acteurs de l'introduction du disque compact se situent donc à la source de la création d'une image entourant le disque compact au cours de la période, influant sur les représentations dont il est l'objet par leurs discours au sujet du support. Néanmoins, dans la mesure où ces différentes idées ou images associées au disque compact sont également l'objet de discussions de la part de ses divers récepteurs – consommateurs, mais aussi presse ou boutiques spécialisées qui se situent comme nous l'avons vu à la charnière des deux pôles –, les représentations du disque compact que l'on décèle au sein des discours de ces agents ne

sont pas une stricte copie à l'identique des arguments des acteurs de l'introduction. Si ces discours sont en partie perméables aux affirmations de ces acteurs, le regard exercé par les récepteurs ou leurs pratiques du support – ainsi que les décalages pouvant exister entre ces pratiques et le discours tenus par les introducteurs sur le disque compact – induisent une distance critique, et donc à terme des frictions entre les tentatives de construction d'une image par des acteurs et les représentations se diffusant effectivement auprès de récepteurs. Si la rencontre des arguments de l'introduction et de l'émergence de représentations englobant le disque compact conduit donc à une certaine infiltration des premiers au cœur de ce système de représentations, cette intrusion ne s'effectue pas nécessairement selon les modalités envisagées par les différents fabricants ou producteurs. Tout en considérant ces caractéristiques placées au centre des représentations du support, il apparaît donc nécessaire de chercher à mettre en évidence ces tensions entre les images élaborées et diffusées par les acteurs et le développement de ces représentations.

6.2. Le son du disque compact

Un son présenté comme parfait

Le disque compact, nous l'avons vu, se distingue des supports antérieurs par le principe de sa restitution sonore. Là où le disque microsillon opte pour une reproduction analogique du son, le disque compact adopte une reproduction numérique, ainsi qu'une lecture optique de l'enregistrement au biais de l'utilisation du laser. Alors que le disque microsillon reproduit au creux de son sillon la forme du signal sonore, qui est ensuite lu par un diamant suivant ce sillon et le touchant directement, le disque compact découpe chaque seconde de cet enregistrement en 44 100 échantillons, systématiquement associés à une série de 16 valeurs binaires (0 ou 1) gravées sur la surface du disque ; ces fragments sont lus par le biais du faisceau laser du lecteur, reflété sur le disque pour être enregistré par un capteur, avant d'être convertis en un signal sonore afin de reproduire le son initialement enregistré. De ce principe nouveau de reproduction découlent certaines caractéristiques du disque compact : en particulier, l'absence de tout contact entre le lecteur et le disque compact – contrairement au disque microsillon et son diamant – implique une disparition du bruit de surface présent sur

tous les supports antérieurs. Le disque compact bénéficie en outre d'une gamme dynamique⁶ accrue par rapport aux autres sources de lecture.

Qualifié par Philips de « son laser »⁷, ce son du disque compact est placé au cœur des discours des acteurs de son introduction, qui l'associent aux notions de pureté et de perfection. Présente dans les publicités des deux firmes ayant inventé le disque compact – Philips évoque par exemple en 1984 un « son parfait »⁸, alors que Sony fait appel à l'expression d' « audition parfaite »⁹ dès l'année 1982 –, cette idée est également partagée et diffusée dans les annonces des fabricants de lecteurs dès le lancement du support : en 1983, la firme Hitachi présente par exemple son modèle DA-1000 en avançant que « la perfection sonore est maintenant devenue une réalité »¹⁰. Cette notion d'une perfection du son du disque compact est principalement fondée sur l'absence de bruit de surface lors de la lecture de l'enregistrement, en rupture avec les supports antérieurs : dans la même publicité, la firme Philips se fonde sur le slogan « il n'y a plus de bruits il n'y a plus que des sons » pour caractériser ce son laser parfait, dépourvu de toute interférence extérieure au contenu sonore du disque.

Cette perfection avancée repose également sur l'idée d'un achèvement : le disque compact est présenté par les différents éditeurs comme remplissant finalement les objectifs fixés de l'enregistrement sonore en lui apportant la meilleure restitution possible. Dans cette optique, les arguments des acteurs quant au son du disque compact sont résumés par Greg Milner par la formule « what Edison tried to do, we've done »¹¹ : ce que Thomas Edison tentait de faire, en mettant au point en 1877 un appareil permettant d'enregistrer et de reproduire le son, nous l'avons fait. Le disque compact est, dans cette vision, placé au terme d'un fil historique étendu sur un siècle et cherchant une restitution parfaite de l'enregistrement du son : la publicité mentionnée de la firme Hitachi affirme par exemple avoir « franchi le seuil du rêve de l'audiophile » en faisant entrer cette perfection sonore dans la réalité. De la

6 La notion de gamme dynamique désigne l'écart de volume entre le son le plus faible et le son le plus fort contenus sur un enregistrement.

7 Publicité Philips, par exemple dans *Diapason*, n° 299, novembre 1984, p. 30.

8 *Ibid.*.

9 Publicité Sony CDP 101, par exemple dans *Diapason*, n° 278, décembre 1982, p. 20.

10 Publicité Hitachi DA-1000, par exemple dans *La nouvelle revue du son*, n° 66, mars 1983, p. 3.

11 Milner, Greg, *Perfecting Sound Forever: The Story of Recorded Music*, Londres, Granta, 2010, p. 190.

même façon, Philips qualifie le lancement du disque compact d' « événement historique »¹², en avançant que « jamais, depuis que l'homme reproduit le son, cette reproduction n'a été aussi parfaite ».

Dépourvu de tout bruit parasite et permettant au disque compact de remplir tous les buts de l'enregistrement sonore, ce son laser apparaît finalement dans cette perspective à même de restituer l'enregistrement brut, sans aucune différence, perte d'information ou diminution de qualité entre le son enregistré au début de la chaîne et le son restitué à son terme. On retrouve une telle idée dans le cadre de discours dépassant les annonces publicitaires des fabricants : en 1985, Mark Knopfler, guitariste et chanteur du groupe Dire Straits, évoque sa première écoute de disque compact en affirmant que « c'était comme [s'il écoutait] une de [ses] bandes "master"¹³ »¹⁴ et que « le compact n'est pas "plus proche" de l'original [que le disque microsillon]. C'EST l'original ». Par son principe de fonctionnement, le disque compact apparaît donc capable de proposer une reproduction parfaite du son en ce qu'il restituerait complètement le contenu sonore initial, sans y ajouter de bruits parasites. Placé au premier rang des arguments de diffusion du disque compact, ce son permettant de distinguer le support est dès lors présenté comme justifiant à lui seul le choix des consommateurs. En mars 1983, la boutique Illel publie, à cet égard, une publicité sous la forme d'un entretien avec son directeur Jean-Claude Illel, témoignant d'une telle vision :

« Pour vous, il n'y a pas à hésiter ?

- Écoutez, le disque compact vous offre par sa technique une telle qualité d'écoute qu'il me paraît dommage de s'en priver davantage. Depuis le temps qu'on en rêvait, avouez que c'est idiot d'attendre encore ! »¹⁵

On observe dans ces propos l'articulation des différentes composantes de ce son associé par les acteurs de l'introduction au nouveau support : le disque compact présente une qualité sonore inédite, découlant de son mode de fonctionnement et réalisant les rêves des amateurs de musique enregistrée.

12 Publicité Philips, par exemple dans *Diapason*, n° 281, mars 1983, p. 22.

13 C'est-à-dire l'enregistrement brut réalisé en studio par les musiciens et l'ingénieur de son.

14 *Compact – La revue du disque laser*, n° 3, novembre 1985, p. 73.

15 Publicité Illel, par exemple dans *La nouvelle revue du son*, n° 66, mars 1983, p. 9.

L'importance de la dimension technique dans ce cadre s'accompagne, en outre, de tentatives d'explications de ce mode de fonctionnement, en vue de faciliter sa compréhension : cet accent sur le son du disque compact est couplé à un effort de pédagogie très net à destination de récepteurs pouvant être désarçonnés par les mentions de spécificités techniques parfois abscones du support. La perfection associée au disque compact est notamment mise en avant par le biais d'explications sur ses différents principes de restitution au sein de publicités d'acteurs tels que Sony :

« Ce disque – le compact-disc – est lu par un faisceau laser. Sans contact : rien ne peut altérer une audition parfaite, ni usure, ni marque, ni poussière. C'est la fin du pleurage, du scintillement, du souffle, pour toujours.

[...] À l'enregistrement du compact-disc, la musique est découpée en échantillons successifs, puis codée sous forme de nombres. L'immense capacité d'encodage – 6 milliards d'informations par disque – permet de rendre chaque nuance d'une interprétation. Sans distorsion... »¹⁶

Associé à la notion de perfection par le biais de slogans ou d'expressions, le son laser est donc également l'objet d'explications visant à une meilleure compréhension du fonctionnement du support, et par conséquent de ces qualités qui, dans cette optique, en résultent directement. Cette volonté explicative n'est en outre pas limitée au moment du lancement du disque compact : plusieurs mois après sa commercialisation, le fabricant Fisher propose par exemple dans *La nouvelle revue du son* un encart publicitaire de douze pages revenant une nouvelle fois sur les principes du disque compact afin d'arguer de sa dynamique et de son absence de bruit de surface¹⁷. On voit donc l'importance prise par le son spécifique du disque compact au sein des discours des acteurs de son introduction : il s'agit pour ces acteurs d'expliquer le système de fonctionnement du support, afin d'imposer plus largement l'image d'un son présenté comme parfait.

Le choc du silence

De fait, l'absence de bruit de surface caractérisant le disque compact, et le silence qui en résulte lors de l'écoute, apparaissent, au terme de la chaîne de diffusion, au premier plan

16 Publicité Sony CDP 101, par exemple dans *Diapason*, n° 278, décembre 1982, p. 20.

17 Publicité Fisher, *La nouvelle revue du son*, n° 71, octobre 1983, p. 79.

des commentaires portés sur le support. Mis en avant par les acteurs de l'introduction, ce silence représente un véritable choc pour de nombreux auditeurs insistant sur cette dimension : dépourvu de tout bruit de surface, le son du disque compact bouleverse les habitudes d'écoute des supports antérieurs. Ce bousculement des coutumes apparaît comme la première réaction suscitée par le disque compact : dans un article pour *Diapason*, Paul Melcion note par exemple que « le choc immédiatement éprouvé, c'est le silence »¹⁸. Qualifié de « saisissant » par le journaliste, ce silence est pleinement placé au centre de sa réception du support, constituant la « sensation nouvelle et forte » accompagnant l'audition d'enregistrements sur disque compact :

« Un silence qui vous prend, un silence qui s'entend comme au concert et que le souffle et les grattements divers masquaient avec les disques à lecture mécanique. »

Ce silence inédit rompt avec une nappe de bruit qui entoure systématiquement l'écoute sur les autres supports, régulièrement considérée comme un défaut majeur de ces derniers : nous avons déjà évoqué le cas d'une lettre adressée à *Diapason* par un lecteur à quelques mois du lancement du nouveau support, reprochant au disque microsillon ces « espèces de bruits sourds et périodiques qui rythment la musique à contre-temps » et empêchent toute « écoute paisible »¹⁹. De la même façon, Rémy Lafaurie évoque la « gêne »²⁰ représentée par ce bruit de fond à l'écoute des disques vinyles. La sensation nouvelle qu'inaugure l'écoute du disque compact implique dès lors un certain temps d'adaptation : face à ce choc, *La nouvelle revue du son* affirme par exemple que « ce silence est si impressionnant qu'il faut quelques instants pour s'habituer au démarrage instantané de la musique sans le léger bruit de frottement de l'aiguille »²¹.

Une fois ce choc absorbé, ce silence du disque compact est perçu comme permettant une forme d'écoute nouvelle de musique enregistrée : celle-ci apparaît sous la forme inédite d'un jaillissement sonore, émergeant du vide pour s'exprimer de manière transparente. Ce silence est par conséquent associé à l'idée d'une pureté de la restitution sonore :

18 Melcion (Paul), « Le Compact Disc à l'écoute », *Diapason*, n° 280, février 1983, p. 96.

19 *Diapason*, n° 277, novembre 1982, p. 7.

20 Lafaurie (Rémy), « Propos hérétiques », *Diapason*, n° 280, février 1983, p. 86.

21 *La nouvelle revue du son*, n° 66, mars 1983, p. 27.

« Silence impressionnant, silence du direct, silence d'où jaillit la musique dans toute sa pureté, débarrassée enfin de sa gangue de souffle, de craquements, de poussières, de charges électrostatiques, etc... »²²

Ce lien entre silence du disque compact et renouveau de l'écoute de musique enregistrée est également établi par Rémy Lafaurie, qui insiste sur les transformations de la perception de la musique que permet ce son :

« Cela a évidemment quelque chose de paradoxal que de s'émerveiller sur le silence du compact-disc, alors que l'objet de la restitution est de remplir le silence... Mais c'est justement ce paradoxe de la musique que l'on redécouvre de plein fouet en écoutant ce nouveau support sonore : les sons n'existent que par rapport au silence. [...] Croyez-moi, ce silence saisissant, ce n'est pas simplement du souffle en moins, c'est surtout de la musique en plus. [...] On pourrait comparer ce recul spectaculaire du souffle au fond d'un tableau ; plus grande est sa propreté, mieux ressortent certains contours tenus, certains détails de coloris qui constituent la subtilité d'une peinture. [...] Débarrassé presque complètement de bruit de fond, le disque à lecture optique dévoile tout un registre de nuances, toute une portion de pianissimos qui, avec les disques traditionnels, restent indistincts, submergés. »²³

Le silence caractérisant l'écoute du disque compact est donc directement associé à la possibilité d'écouter la musique enregistrée d'une manière nouvelle, en portant l'attention de l'auditeur vers des détails auparavant noyés dans un bruit de surface jusqu'alors inévitable, et qui surgissent désormais hors de ce vide sonore. Une fois le choc que représente ce silence assimilé par l'auditeur, le disque compact est perçu comme ouvrant la voie à une redécouverte de la musique enregistrée par le biais d'un nouveau mode d'audition. Initialement décrits sous la plume de commentateurs issus de l'univers de la presse, ces effets du silence, ainsi que l'idée d'une transparence et d'une pureté du son du disque compact, semblent prégnants, de manière plus générale, parmi les auditeurs du support : en décembre 1983, une lettre publiée dans le courrier des lecteurs de *Diapason* revient par exemple sur le « silence », la « pureté », l'« espace » du disque compact en les résumant dans la formule « rien que la musique et toute la musique »²⁴. Pour la première fois dans l'histoire de l'enregistrement sonore, la musique serait débarrassée de tout son parasite, extérieur au contenu enregistré, permettant d'appréhender la musique dans son intégralité, en prenant en considération des détails

22 *Ibid.*.

23 Lafaurie (Rémy), *art. cit.*.

24 *Diapason*, n° 289, décembre 1983, p. 143.

jusqu'alors ignorés.

Cette pureté affirmée du disque compact permet, dans cette perspective, le franchissement d'une nouvelle étape dans le rapprochement entre l'auditeur et l'enregistrement. Dans l'entre-deux-guerres, la pratique de la discophilie et de la discographie, sous la forme de manipulations précises du système technique de reproduction et de codes de rangement spécifiques des phonogrammes, permet d'après Ludovic Tournès une impression de maîtrise accrue du déroulement du processus musical, qui entraîne pour l'auditeur un sentiment de proximité avec l'œuvre et son créateur, sur laquelle il est possible d'exercer une action²⁵. Le silence accompagnant l'écoute du disque compact prolonge cette analyse dans le cadre des années 1980 : ce jaillissement d'une musique pure hors d'un silence complet est perçu comme l'abolition d'une nouvelle barrière entre l'auditeur et l'œuvre écoutée.

Cette proximité renouvelée apparaît au cœur des réflexions sur la perfection du son du disque compact et sur l'absence de différence entre le son joué avant l'enregistrement et la restitution finalement offerte par le support. Ce lien entre pureté et proximité est directement mis en avant par certains acteurs : en 1986, une publicité de la firme Akai²⁶ évoquant le « respect absolu de la musique »²⁷ par le disque compact en faisant intervenir un personnage fictif, Sébastien, articule cette « pureté de l'émotion originelle » au fait que « rien, plus rien n'interfère entre Sébastien et la musique qu'il aime ». Ce rapprochement est étendu à chaque auditeur de disques compacts : « entre la musique et vous, pas de parasite ». La pureté rendue possible par ce silence place donc l'auditeur en contact direct avec la musique enregistrée sur le support. On observe une diffusion de cette idée, qui se répand plus largement dans les commentaires sur le disque compact. Dans sa critique de la réédition en disque compact de l'album *Nebraska* de l'artiste Bruce Springsteen, Philippe Blanchet emploie par exemple cette même idée :

« Des ambiances intimistes, particulièrement mises à nu par le laser : dans un coin sombre du salon, Bruce "in the dark" fredonne rien que pour vous ! »²⁸

25 Tournès (Ludovic), *art. cit.*.

26 Annexe 24.

27 Publicité Akai, par exemple dans *Rock & Folk*, n° 236, décembre 1986, p. 18.

28 *Rock & Folk*, n° 230, mai 1986, p. 94.

On observe la transposition de cette idée dans le jugement porté sur une œuvre : la distance entre l'artiste et l'auditeur se trouve estompée par le son du disque compact, marqué par une absence de bruit de surface autorisant une plus grande proximité avec l'œuvre et l'artiste, dont la présence semble accompagner l'écoute. De la même manière, Rémy Lafaurie souligne que « ce dégagement d'une foule de sons de niveau extrêmement faible procure une sensation difficile à analyser, mais très réelle, une sensation de présence physique des interprètes », basée sur le « fait qu'on les entende respirer », mais aussi « que le moindre de leurs mouvements semble produire des ondes légères mais perceptibles sur la surface immaculée du silence »²⁹.

Une nouvelle fois, on constate donc ce lien entre le silence du disque compact et la proximité entre auditeur et artiste, qui semble entrer dans une nouvelle dimension, franchissant une ultime barrière séparant les deux figures. L'emploi par Rémy Lafaurie de l'expression « comme au concert » apparaît éclairante : alors que la musique enregistrée est, tout au long du XXe siècle, placée dans une dualité avec la musique jouée – que ce soit de manière domestique ou lors de concerts –, le disque compact constitue, dans cette vision, une rupture de cette relation, en suscitant l'illusion d'une présence physique de l'artiste par la simple audition de son œuvre. Un article publié par *Diapason*, transcrivant les avis d'amis des rédacteurs de la revue sur le disque compact après un premier essai, apparaît révélateur dans cette optique. « On peut percevoir [...] de légers bruits que l'on n'entend généralement qu'au concert », déclare un premier enquêté, Bernard Lheureux, qui ajoute « [penser] sincèrement que ce nouveau procédé a l'énorme mérite de nous rétablir la vérité et la vie du concert »³⁰. Le témoignage de Régine Naulot confirme cette sensation, en la mêlant à l'impression de proximité avec l'artiste :

« La musique est libérée, elle habite l'espace, elle y vit. Elle y vit d'ailleurs avec une telle intensité et un tel naturel qu'elle réussit à abolir la frontière entre sa réalité et la vôtre. [...] On s'étonne, en écoutant un concerto pour piano de Mozart restitué avec autant de pureté et d'authenticité, de ne pas trouver le pianiste à ses côtés. »

On retrouve l'affirmation de cette dimension physique du son du disque compact, résultant de sa pureté et permettant à l'enregistrement de franchir une nouvelle barrière, semblant

29 Lafaurie (Rémy), *art. cit.*.

30 « Le compact à la maison », *Diapason*, n° 281, mars 1983, p. 122.

rapprocher l'auditeur de l'enregistrement.

Au-delà de ces effets perceptibles sur l'écoute de musique enregistrée, le silence et la pureté associés au son du disque compact sont également présentés comme susceptibles de bouleverser la production musicale elle-même. Du fait de ce son jugé parfaitement identique à celui du *master* à l'issue de l'enregistrement, le disque compact apparaît comme une forme de juge de l'enregistrement, mettant au jour ses défauts éventuels à chaque degré de la chaîne. *La nouvelle revue du son* souligne par exemple que « la lecture digitale ne pardonne aucun défaut de la prise de son »³¹ lors de l'enregistrement. Plus largement, la revue note que ce choc se répercute, par la suite, sur l'intégralité de la filière musicale : le travail des ingénieurs du son est en particulier considéré comme pour la première fois pleinement perceptible, interdisant la moindre approximation dans la production d'un enregistrement³². Dans un dossier de *Diapason* portant sur les lecteurs de haut de gamme, Jean-Marie Piel affirme que le support révèle même les différences d'exécution musicale, laissant entendre les points faibles, ou au contraire les talents particuliers des interprètes :

« Tel pianiste paraît mieux jouer parce que sa main gauche sort du brouillard et produit une ligne de basse parfaitement lisible, tel violoniste paraît jouer avec plus de chaleur et de tendresse, parce que son archet glisse en souplesse au lieu de grincer métalliquement. »³³

Nous avons également évoqué les comparaisons nouvelles entre enregistrements classiques nouvellement réédités et enregistrements plus récents, la rénovation offerte par le disque compact aux enregistrements historiques les constituant en étalon systématique de la production contemporaine. De façon générale, on voit que le disque compact est perçu comme une forme d'arbitre, dévoilant tous les détails qui peuvent émailler un enregistrement ou une exécution, ayant donc des implications pour toute la filière de production musicale.

Ce constat s'étend également à l'ensemble des maillons de la chaîne de restitution musicale : du fait de son silence, mais aussi de sa gamme dynamique plus élevée que celle des

31 *La nouvelle revue du son*, n° 66, mars 1983, p. 27.

32 *Ibid.*, p. 52.

33 Piel (Jean-Marie), « Lecteurs de rêve pour CD », *Diapason*, n° 312, janvier 1986, p. 99.

autres supports, le disque compact est considéré comme une mesure de la qualité des autres maillons de reproduction de l'enregistrement. Affirmant que la lecture du contenu sonore du disque compact peut être appauvrie par un système de restitution de qualité insuffisante, *La nouvelle revue du son* note, dans le cas du lecteur Pioneer P-D 70 que son audition, jugée pure et transparente, contraint les autres maillons à « révéler leur véritable personnalité »³⁴ : de la même manière que « la moindre faute à la prise de son devient [...] flagrante », les défauts des appareils successifs de la chaîne de reproduction musicale sont rendus apparents par la mise en place d'un lecteur de disques compacts. Ce jugement du disque compact s'exerce même sur les lecteurs adéquats eux-mêmes : dans *Diapason*, Paul Melcion affirme notamment que le silence lors de la lecture rend difficilement supportable le bruit occasionné par le fonctionnement électronique de certains modèles³⁵. Cette pureté associée au disque compact a donc des effets sur la perception de la musique, mais aussi sur le jugement porté sur les différentes composantes de la chaîne de production, puis de restitution musicale. Une fois le choc qu'il représente assimilé, ce son du disque compact apparaît par conséquent comme ayant des implications directes sur les modes d'écoute et d'analyse de la musique enregistrée et de ses différents maillons.

Un son très discuté

Si le son du disque compact représente, de par le silence qui l'accompagne, un choc, il ne réalise pour autant pas l'unanimité en sa faveur dans le cadre de sa réception. Au-delà des différences entre modèles de lecteurs, ce silence et cette pureté du disque compact sont également regroupés tout au long de notre période dans l'image d'une froideur du son du support. En 1983, Jacques Lonchamppt décrit par exemple la « pureté éblouissante et un peu froide de l'enregistrement numérique »³⁶, thème repris en 1989 par Alain Lompech, associant ce « son si fidèle, transparent » à une « sidérale froideur »³⁷. Les notions de pureté ou de vérité attachées au son du disque compact sont, dans ce cadre, perçues comme à l'origine d'une différence majeure d'ordre esthétique par rapport aux supports précédents : si le disque

34 *La nouvelle revue du son*, n° 76, mars 1984, p. 91.

35 Melcion (Paul), *art. cit.*

36 Lonchamppt (Jacques), « Au MIDEM CLASSIQUE, disques compacts et vivants concerts », *Le Monde*, 29 janvier 1983.

37 Lompech (Alain), « Les grands disques de l'année : du soleil dans les oreilles », *Le Monde*, 14 décembre 1989.

compact est distingué pour la transparence de sa restitution, celle-ci peut également se révéler déstabilisante lors de l'écoute. En 1987, *La nouvelle revue du son* qualifie par exemple de « dérangeante »³⁸ l'audition du lecteur Denon DCD 900, en raison d'un « caractère presque bande master, très pur ». À l'inverse, la transformation du son opérée par le disque microsillon est alors jugée comme à l'origine de sonorités plus attrayantes : lors du lancement du support, la revue affirme que « la lecture analogique [...] apparaît enjoliver la chose sonore au profit d'une écoute plus agréable même si elle s'écarte de la froide vérité »³⁹. En proposant une reproduction sonore plus fidèle à l'enregistrement brut, le disque compact perdrait donc une partie de la chaleur qui caractériserait le son du disque microsillon.

En outre, le son du disque compact se trouve également décrié par certains commentaires pour un son jugé métallique, voire agressif. Notamment présente au cours des débats encadrant la sortie du support, au terme des premières démonstrations publiques⁴⁰, cette idée d'une agressivité du disque compact s'appuie notamment sur des sons aigus jugés durs, voire « acérés »⁴¹. Malgré l'évolution des lecteurs, ainsi que des débats au sein des communautés audiophiles, cette perception plus négative du son du disque compact reste mise en avant au sein de commentaires tout au long de la décennie : en 1985, Philippe Blanchet le qualifie par exemple toujours de « son compact très métallique »⁴². Conjointe à l'image d'une froideur résultant d'un message sonore restitué avec vérité, cette idée d'une agressivité sonore permet de comprendre les discussions portant sur la musicalité – ou l'amusicalité – du disque compact, que nous avons pu observer tout au long de la période, des premiers débats au sein de la communauté audiophile aux tribunes de fin de décennie traduisant des renversements nouveaux dans la réception du format. Nous avons vu, à cet égard, que les critères affirmés de la musicalité varient en fonction des récepteurs, mais aussi au gré des évolutions du matériel, en fonction des différentes stratégies appliquées par les fabricants de lecteurs. En dépit de ces modifications apportées sur le son des modèles au cours des années, ce concept de musicalité reste, à la fin de notre période, inconjugable avec la technique numérique aux yeux de certains commentateurs ; en 1989, la critique du lecteur California Audio Labs Tempest II SE par *La nouvelle revue du son* témoigne de ces réticences :

38 *La nouvelle revue du son*, n° 110, septembre 1987, p. 64.

39 *La nouvelle revue du son*, n° 66, mars 1983, p. 26.

40 *Ibid.*.

41 Lafaurie (Rémy), « Existe-t-il un son numérique ? », *Diapason*, n° 295, juin 1984, p. 88.

42 *Rock & Folk*, n° 221, juillet/août 1985, p. 120.

« Le lecteur CD California Audio Labs Tempest II SE fait parti [*sic*] des quelques rares lecteurs CD que nous apprécions beaucoup pour leur musicalité extraordinaire grâce à une absence totale de son "digital". »⁴³

On observe à nouveau une limitation du nombre de lecteurs jugés aptes à offrir une restitution musicale – alors même que la revue multiplie, comme nous l'avons vu, les avis positifs au sujet de lecteurs de disques compacts à partir de 1985 – ; surtout, on constate que la notion de musicalité n'est attribuée à ces lecteurs qu'en raison d'une disparition des caractéristiques du son numérique. Implicitement, ce son propre au disque compact est donc perçu comme incapable de proposer une reproduction musicale du son.

Cette représentation du disque compact comme support amusical n'est bien sûr pas univoquement partagée par tous ses récepteurs : deux mois après la critique de *La nouvelle revue du son*, la boutique Cohérences défend notamment, par le biais de son encart mensuel, la musicalité des lecteurs de disques compacts⁴⁴. De la même manière, les articles publiés en 1987 par Jean-Marie Piel quant à cette absence de musicalité du disque compact sont ramenés à des « pinaillages passéistes et rétrogrades »⁴⁵ par un lecteur de *Diapason-Harmonie*. On constate, par exemple, que certains attributs, employés à l'encontre du support par ses détracteurs, sont en réalité perçus comme des qualités par ses partisans : citant un mélomane acquis à la cause du disque compact, Anne Rey affirme en octobre 1990 que « ses aigus un peu métalliques lui plairaient plutôt »⁴⁶. Dans un même ordre d'idée, *La nouvelle revue du son* distingue dès 1984 le lecteur Pioneer P-D 70 comme ouvrant une « nouvelle ère de musicalité identique à celle que l'on trouve en studio ou en salle de concert »⁴⁷, rapprochant donc la fidélité du son numérique et l'idée de musicalité. À l'encontre de l'idée de froideur, la revue certifie, en mai 1984, que le lecteur Yamaha CDX1 « séduit surtout par un côté "chaud" et naturel associé à une absence totale d'agressivité »⁴⁸ : les notions de naturel et de chaleur n'apparaissent donc pas incompatibles, alors que la pureté du disque compact n'est pas nécessairement couplée à une agressivité de son message. D'autres qualités sonores du disque compact sont en outre reconnues : lors des expositions de mars 1983, les comparaisons avec

43 *La nouvelle revue du son*, n° 127, avril 1989, p. 58.

44 Cohérences, *La nouvelle revue du son*, n° 129, juin/juillet 1989, p. 14.

45 *Diapason-Harmonie*, n° 333, décembre 1987, p. 19.

46 Rey (Anne), « Le disque compact a l'âge de raison », *Le Monde*, 11 octobre 1990.

47 *La nouvelle revue du son*, n° 76, mars 1984, p. 91.

48 *La nouvelle revue du son*, n° 78, mai 1984, p. 22.

les disques analogiques montrent par exemple, de l'avis de la revue, la qualité et la fermeté du support dans la restitution des fréquences basses⁴⁹. De façon plus générale, le son du disque compact semble donc sujet à des perceptions ambivalentes, fluctuantes et parfois contradictoires, pouvant varier au fil des années, mais aussi d'un agent ou d'un lecteur à un autre. Néanmoins, on voit que les débats à son sujet se déploient selon des axes largement partagés, découlant en grande partie de l'idée de pureté ou de vérité.

Finalement, ces différentes perceptions régissant la réception du disque compact semblent donc essentiellement répondre à des paramètres relevant de l'appréciation personnelle des récepteurs. Après avoir mis en avant quelques apports du disque compact – restitution des graves, gamme dynamique, stabilité de la vitesse de lecture, ... –, *La nouvelle revue du son* note par exemple en mars 1983 :

« Dans tous les cas, les avantages du compact-disc sur les différents points énoncés plus haut sont indéniables.

Après on rentre dans des considérations de plaisir musical ressenti plus ou moins intensément sur tel ou tel autre point selon les deux procédés mis en œuvre. »⁵⁰

Au-delà des propriétés effectives du son des différents supports, ce « plaisir musical ressenti » par les agents apparaît donc comme le facteur essentiel de formation d'un jugement. Cette même importance de critères personnels dans l'émergence d'un avis fondé sur des représentations mentales préexistantes est de même mise en avant par Rémy Lafaurie :

« La fidélité sonore stricte n'est pas de ce monde. Il s'agit toujours d'un phénomène psycho-esthétique. Écouteurs ou haut-parleurs fournissent des stimuli, avec lesquels notre banque de données mentale fabrique ce que nous désirons entendre. [...] Un signal est jugé "fidèle" s'il correspond à notre représentation mentale *a priori* [...], laquelle suppose aussi un certain plaisir. »⁵¹

La réception du support apparaît donc conditionnée par la préexistence de représentations désignant certains types de sons comme fidèles, mais aussi, en élargissant ce propos, comme

49 *La nouvelle revue du son*, n° 67, avril 1983, p. 58.

50 *La nouvelle revue du son*, n° 66, mars 1983, p. 27.

51 Lafaurie (Rémy), « Propos hérétiques », *Diapason*, n° 280, février 1983, p. 86.

musicaux ou chauds par exemple. Le choc que constitue le disque compact s'exerce dès lors également à l'encontre de ce type de représentations, qui tendent à associer le son typique d'un enregistrement à celui des supports antérieurs : mis au point en 1947, le disque microsillon produit au cours des trois décennies suivantes – qui correspondent, comme le rappelle Ludovic Tournès, à une période d' « explosion » et d' « expansion décisive du disque »⁵² – un phénomène d'accoutumance, habituant au fil des écoutes les oreilles des auditeurs à ses propriétés sonores, qui apparaissent à terme indissociables de la notion d'enregistrement. Le son du disque compact semble dès lors par nature moins musical en ce qu'il diffère de celui du disque microsillon : Rémy Lafaurie souligne que ce nouveau mode de restitution sonore « remet en question tout un ensemble de conventions esthétiques tacites », associées aux caractéristiques de reproduction du disque microsillon, « [malmène] des habitudes »⁵³ pour en susciter de nouvelles. Si le son du disque compact peut être considéré comme plus pur, cette pureté le dissocie de ces conventions esthétiques usuellement associées à la musique enregistrée. À cet égard, Greg Milner affirme par exemple que le son du disque compact est fidèle à celui du monde, alors que le son du disque vinyle est semblable à celui d'un enregistrement – ou à ce qu'un auditeur accoutumé attendrait d'un enregistrement –⁵⁴.

Cette vision paraît confortée par plusieurs exemples de manipulations autour du son du disque compact au cours de notre période. En 1984, Rémy Lafaurie mentionne notamment une expérience conduisant, face à ce « quelque chose de désincarné qui laisse une impression peu agréable »⁵⁵ fréquemment dénoncé dans le son du disque compact, à copier l'enregistrement d'un disque compact sur une cassette de moindre qualité, entraînant nécessairement une perte d'informations sonore et l'ajout de bruit de fond : l'auteur note que l'enregistrement paraît, par cette simple addition du bruit, « [reprandre] vie ». L'ajout d'une composante sonore extérieure au message initial, dégradant selon les critères de l'audiophilie la restitution audible, mais constituant une référence envers des systèmes de reproduction correspondant aux attentes de l'auditeur, serait donc à même de modifier le jugement porté. De la même façon, Jean-Marie Piel évoque, en 1987, la mise au point d'un convertisseur séparé pour disques compacts, présenté dans l'auditorium Hifiàvie et fondé sur un principe inédit : une fois le contenu du disque compact déchiffré, l'appareil applique une correction au

52 Tournès (Ludovic), *art. cit.*.

53 Lafaurie (Rémy), *art. cit.*.

54 Milner (Greg), *op. cit.*, p. 230.

55 Lafaurie (Rémy), « Le bruit, un besoin ? », *Diapason*, n° 294, mai 1984, p. 87.

signal produit en le faisant coïncider avec les courbes d'égalisation des fréquences sonores correspondant aux disques microsillons. Ce procédé apporterait, selon le journaliste, un « confort d'audition indéniable »⁵⁶, une « chaleur dans les médiums » ou un « "filé" dans les aigus », en rupture avec un son jugé comme n'étant généralement « pas d'une musicalité entièrement convaincante ». Une nouvelle fois, on observe cette modification du jugement consécutive à une transformation du son du support dans le but de le rapprocher des caractéristiques des formats antérieurs.

On observe donc l'influence des représentations préexistant dans l'imaginaire des auditeurs de musique enregistrée sur la formation de représentations quant au nouveau support. Au cours de ses trois premières décennies de diffusion, les caractéristiques du disque microsillon sont progressivement transférées du son du support lui-même vers l'idée d'un son correspondant à un enregistrement, produisant des attentes quant aux propriétés que doit posséder la musique enregistrée. En proposant un nouveau mode de restitution, le disque compact apparaît en inadéquation avec ce son typique, induisant des réactions variées, en fonction de la familiarité plus ou moins grande des auditeurs avec les supports antérieurs – il convient de rappeler que le disque compact attire également un nouveau public, dont l'écoute n'a donc pas nécessairement été formée par ces supports – ou de critères de jugement personnels. On comprend, dès lors, le choix d'Anne Rey de présenter comme un « phénomène de génération »⁵⁷ la figure du jeune mélomane jugeant le son du disque compact plaisant : moins accoutumé aux propriétés du disque microsillon, un tel auditeur apparaît moins désarçonné par les nouvelles conventions introduites par le nouveau support. Il convient évidemment de nuancer ce propos, l'âge de l'auditeur ne constituant en aucun cas l'unique facteur, ni même le facteur déterminant de formation d'un avis sur le disque compact ; en revanche, cette vision nous conduit à insister, de manière plus générale, sur le processus d'adaptation aux propriétés du disque compact : au fil des écoutes, le disque compact tend à son tour à diffuser ses propres caractéristiques sonores, entrant progressivement dans les habitudes de ses auditeurs. Ce phénomène est notamment mis en évidence par un article d'Alain Lompech paru dans *Le Monde* en décembre 1989 :

56 Piel (Jean-Marie), *Diapason-Harmonie*, n° 325, mars 1987, p. 86.

57 Rey (Anne), *art. cit.*.

« Ce son si fidèle, transparent, décrypté dans l'antre invisible d'une machine futuriste, ne pouvait qu'être d'une sidérale froideur, d'une infidélité pernicieuse. Et puis l'on s'est habitué à ce silence, à cet impalpable qui rapproche les musiciens des auditeurs. On a oublié avec joie le microsillon, sa fragilité congénitale [...]. »⁵⁸

Initialement perçu comme la marque d'une froideur, le silence du disque compact est donc l'objet d'une évolution parallèle à l'entrée du support dans les coutumes des auditeurs de musique enregistrée, à sa normalisation, pour finalement apparaître comme un indice de cette impression de proximité suscitée par le support. L'insistance de l'auteur sur la dimension technique du disque compact porte également à considérer le rôle des pratiques au sein de ce processus : en 1988, un lecteur de *Diapason-Harmonie* mentionne par exemple la « peur inavouée »⁵⁹ suscitée par le mode de fonctionnement du disque compact, fondé sur un laser « intangible » et s'éloignant du « réconfortant contact, pur, dur, et maternel » du diamant sur le disque microsillon, en liant cette différence de principe aux arguments portant sur la musicalité moindre du disque compact. L'adaptation qu'implique le support sur un plan sonore se double donc de cette nécessaire prise en compte d'un système technique nouveau, influant également sur les représentations du support.

On observe donc une translation des notions de pureté ou de silence depuis les discours des acteurs de l'introduction du support vers les commentaires qui accompagnent sa réception. On voit, néanmoins, comment émergent des décalages par rapport à cette insistance des acteurs dans les représentations se formant à terme autour du support : si ce silence paraît reconnu, les propriétés sonores du disque compact peuvent également se heurter à des représentations préexistantes, constituant un ensemble de caractéristiques que doit présenter un enregistrement afin d'être jugé en tant que tel. Rompant avec l'esthétique analogique des précédents supports, le disque compact est dès lors sujet à des réactions diverses, à mesure que se met en place un processus d'habituation à ses propres codes.

⁵⁸ Lompech (Alain), *art. cit.*.

⁵⁹ *Diapason-Harmonie*, n° 336, mars 1988, p. 12.

6.3. Une durée d'enregistrement accrue

Une durée maximale restant floue

Si le son du disque compact est l'objet de discussions visant à le comparer à celui du disque microsillon, afin d'établir les mérites respectifs des deux supports, sa durée n'apparaît en revanche pas comme propre à être débattue : excédant les 70 minutes d'enregistrement possibles sur une unique face, le disque compact présente une durée maximale dépassant celle du disque 33 tours, qui recueille de manière générale entre 20 et 30 minutes de musique enregistrée par face. De la même manière que le son du support, cette durée figure dès lors au nombre des arguments employés en vue de permettre sa diffusion : dès 1982, le fabricant d'enceintes Martin la considère comme l'un des atouts « déterminants »⁶⁰ du disque compact.

On retrouve, en particulier, cet argument de la durée au sein des publicités des différents fabricants de lecteurs autour du lancement du support ; pour autant, on observe dans ce cadre le maintien d'un certain flou autour de la durée maximale réelle d'enregistrement qu'est capable d'emmagasiner le disque compact. Plus qu'à cette durée réelle, le disque compact est dans de nombreux cas associé à la durée initialement prévue par Philips de 60 minutes⁶¹. Faisant entrer la durée dans le cadre d'une démarche pédagogique similaire à celle que nous avons observé dans le cas du son du support, le fabricant Continental Edison annonce par exemple cette durée d'une heure sur une face⁶². Cette même durée est avancée par les publicités du groupe Sony, qui promettent « une heure d'écoute sur une face unique »⁶³, y compris après le lancement du support, affirmant que « pendant une heure, le souffle coupé, vous profitez d'un extraordinaire spectacle sonore »⁶⁴. Il est possible que ce choix des fabricants résulte des imprécisions initiales quant à la durée d'enregistrement effective du disque compact : en février 1983, Georges Cherière mentionne notamment les progrès rapides des techniques de pressage de disques compacts, permettant de passer de l'heure d'enregistrement annoncée à la fin de l'année 1982 à 67 minutes et 10 secondes à cette date,

60 Publicité Martin, par exemple dans *La nouvelle revue du son*, n° 61, octobre 1982, p. 146.

61 Milner (Greg), *op. cit.*, p. 211.

62 Publicité Continental Edison, par exemple dans *Diapason*, n° 281, mars 1983, p. 108.

63 Publicité Sony CDP 101, par exemple dans *La nouvelle revue du son*, n° 63, décembre 1982, p. 10.

64 Publicité Sony, par exemple dans *Diapason*, n° 286, septembre 1983, p. 36.

certains essais permettant même d'atteindre un total de 77 minutes⁶⁵. Dans un premier temps, le pressage correct des informations sur le disque compact apparaît de plus en plus difficile à mesure que le graveur s'éloigne de son centre⁶⁶. Dans la mesure où les informations du disque compact sont gravées du centre vers l'extérieur (les dernières minutes du disque sont situées à sa périphérie), les dernières pistes de l'enregistrement présentent un risque d'erreurs de pressage accru, ce qui permet de comprendre la non-utilisation de l'intégralité de la durée expérimentale d'enregistrement du disque compact lors de son lancement : il apparaît nécessaire d'attendre une amélioration des conditions et des techniques de pressage afin d'allonger la durée des disques compacts.

Cette difficulté à presser, au moment du lancement du disque compact, des informations sur l'intégralité de la surface du disque compact, n'explique pas réellement les controverses évoquées quant à la courte durée de nombreux titres au cours des premières années de commercialisation du support, puisque les enregistrements dénoncés sont d'une durée très inférieure à la limite de soixante minutes, pourtant déjà dépassable au moment du lancement du support d'après Georges Chérière. Cette faible utilisation des capacités du disque compact semble davantage liée, nous l'avons vu, à un empirisme des politiques éditoriales des différentes firmes, qui adoptent des logiques différentes face à la nécessité de repenser les associations d'enregistrement découlant des caractéristiques du nouveau support. En revanche, on peut penser que ces difficultés sont à l'origine de la décision des différents fabricants d'annoncer cette valeur de soixante minutes, en choisissant de mettre en avant une durée effectivement réalisable au moment du lancement du support, plutôt qu'une durée théorique impliquant un progrès des techniques de réalisation des disques. En outre, ce total d'une heure permet tout de même au disque compact de dépasser en une seule face la durée des plus longs disques 33 tours, sans aucune perte de qualité : le disque apparaît, dès lors, comme franchissant une nouvelle étape, en portant le disque au cap de l'heure d'enregistrement disponible.

Cette incertitude quant à la durée maximale réelle du disque compact, fondée sur des informations contradictoires provenant des publicités des fabricants – qui avancent un total de

65 Chérière (Georges), *Diapason*, n° 280, février 1983, p. 5.

66 Lafaurie (Rémy), « Le pressage des Compact Disc s'améliore », *Diapason*, n° 295, juin 1984, p. 89.

soixante minutes – et des annonces d'améliorations des techniques de pressage laissant envisager une durée supérieure, se traduit, à terme, par une indétermination perceptible dans les réactions au support quant à cette valeur. Alors que Georges Cherière présente en février 1983 une durée maximale disponible de 67 minutes et 10 secondes, André Chaillé émet dans le même numéro de *Diapason* le chiffre de 75 minutes d'enregistrement⁶⁷. Au mois de novembre, Georges Cherière postule pourtant que cette durée de 75 minutes doit finalement être atteinte au cours des prochains mois, avant d'évoquer un total de 80 minutes le mois suivant⁶⁸. On observe donc, en conséquence de ces annonces de différentes durées, des perceptions divergentes, sinon incohérentes, de la durée effective du disque compact au cours des premières années du support : si la durée de soixante minutes présentée par les fabricants ne semble pas constituer de doute aux yeux des différents commentateurs, on assiste en revanche à une multiplication des durées possibles évoquées, conduisant à un certain flou quant à la réelle durée maximale d'enregistrement du disque compact.

Des politiques de mise en avant de cette durée

Malgré la persistance de cette incertitude quant à la durée effective d'enregistrement que peut atteindre le disque compact et les perceptions troubles qui en découlent, cette notion de durée est mise en avant tout au long de la période par les acteurs de l'introduction en tant qu'argument de diffusion du support. On constate, en la matière, une translation d'une catégorie d'acteurs vers une autre. Nous avons évoqué les publicités des fabricants qui, au moment du lancement du support, mettent en avant le franchissement du cap symbolique de l'heure d'enregistrement sur une seule face autorisé par le disque compact. Cette valeur apparaît comme acceptée par les récepteurs : si nous avons constaté une multiplication des commentaires évoquant des durées possibles supérieures, la barre de l'heure d'enregistrement apparaît comme un seuil minimal effectivement dépassé par le support. Partagé par tous les fabricants et accepté comme fait par les récepteurs du support, cet argument disparaît par la suite des arguments mis en avant par les publicités des constructeurs de lecteurs. En revanche, cette évaporation de la durée dans les discours de ces fabricants correspond temporellement au développement des polémiques évoquées quant à la durée des programmes effectivement

67 Cherière (Georges), *art. cit.* et Chaillé (André), « Un univers fascinant », *Diapason*, n° 280, février 1983, p. 87.

68 Cherière (Georges), *Diapason*, n° 288, novembre 1983, p. 72, et Cherière (Georges), *Diapason*, n° 289, décembre 1983, p. 57.

disponibles sur format disque compact : l'intérêt pour la durée maximale théorique du support mute donc en interrogation quant à la durée minimale d'enregistrement que devrait comporter un disque compact, les titres d'une durée insuffisante étant considérés comme preuves de la « malhonnêteté des producteurs de disques »⁶⁹. En réponse à ces polémiques, l'argument de la durée est récupéré par les éditeurs discographiques au moment où il disparaît des annonces des fabricants de lecteurs. Notons que si ce type de politiques apparaît effectivement vers 1984, il n'est en revanche dans un premier temps pas nécessairement lié au disque compact lui-même : si « le fait qu'un éditeur prenne [...] la durée comme argument de vente supplémentaire » est selon Georges Chérière « un phénomène nouveau qui mérite d'être relevé »⁷⁰, cette stratégie est dans un premier temps appliquée par l'éditeur Deutsche Grammophon pour une nouvelle collection de rééditions sous forme de cassettes pré-enregistrées censées systématiquement excéder les 75 minutes.

Très vite, cette utilisation de la durée en tant qu'argument de vente est transférée au domaine du disque compact : nous avons, en particulier, évoqué l'apparition, à partir de la fin de l'année 1984, d'une politique de mise en place de titres supplémentaires sur la version disque compact d'un enregistrement, intensifiée par les différents éditeurs à la fin de notre période. Dans le cas de l'album *Disintegration* du groupe The Cure, paru en 1989, ces titres sont en particulier perçus comme « indispensables » à la « conception rigoureuse »⁷¹ de l'œuvre, qui n'apparaît donc complète que dans sa version disque compact, le disque microsillon étant contraint à rester dans un état d'inachèvement. Cette politique d'inclusion de titres bonus n'est pour autant pas l'unique action mise en œuvre par les différentes compagnies discographiques dans le but de profiter, mais aussi de mettre en avant la durée du disque compact. Cette caractéristique du support est, en particulier, explicitement placée au cœur de certaines campagnes de rééditions ou de compilations mises en place par les éditeurs. En 1985, Polydor, filiale phonographique du groupe Philips, publie par exemple une compilation de type *best-of* du groupe britannique Barclay James Harvest, intitulée *The Compact Story Of Barclay James Harvest*. Exclusivement publiée sur disque compact, cette compilation fait ouvertement usage de la durée d'enregistrement en tant qu'argument promotionnel : la firme fait, dans cette optique, figurer sur la pochette du disque un bandeau clamant « OVER 60

69 *Diapason*, n° 294, mai 1984, p. 110.

70 Chérière (Georges), *Diapason*, n° 295, juin 1984, p. 5.

71 *Rock & Folk*, n° 263, mai 1989, p. 74.

MINUTES OF MUSIC »⁷²⁷³. On retrouve ce cap de l'heure d'enregistrement, à nouveau employé comme argument de diffusion d'un produit lié au disque compact : explicitement mise en avant par l'éditeur sur la pochette du disque, qui constitue le premier élément de contact entre l'auditeur ou le consommateur potentiel et le phonogramme, cette politique consacre la durée comme argument susceptible de favoriser la réception d'une œuvre.

On observe également ce type de stratégies chez d'autres éditeurs, selon d'autres modalités. En 1987, l'indépendant Motown entame par exemple une opération consistant à presser deux albums différents d'un même artiste au sein d'un unique disque compact. Cette collection regroupe, en particulier, les premiers albums d'artistes ayant rencontré un fort succès, à l'instar de Michael Jackson, dont les albums *Got To Be There* et *Ben* sont notamment réunis sur un titre de cette campagne. Une nouvelle fois, on constate une mise en évidence de cette politique par l'éditeur lui-même, par le biais d'un autre liseré indiquant « 2 ALL TIME GREAT CLASSIC ALBUMS NOW DIGITALLY MASTERED ON 1 COMPACT DISC »⁷⁴⁷⁵. Si la durée du disque compact n'est cette fois pas explicitement mentionnée, le support reste présenté comme permettant la réunion de deux enregistrements reconnus par la critique : le même argument est donc apparent en filigrane, l'éditeur se fondant sur la capacité d'enregistrement du disque compact pour mettre en œuvre une politique de mise en avant de ses titres.

Étendu au domaine des œuvres nouvelles, ce type de politiques ouvre en outre la voie à une redéfinition des différents codes de l'édition. En 1988, le groupe de rock indépendant Sonic Youth publie par exemple un double album intitulé *Daydream Nation*. Cette notion de double album qualifie initialement des enregistrements répondant aux caractéristiques de l'album – regroupant donc de nombreux titres d'un même artiste ou groupe, réunis de manière organisée au sein d'un ensemble commun –, tout en se distinguant par une plus grande ampleur, impliquant une publication sur deux disques microsillons. Dans le cas de *Daydream Nation*, l'édition vinyle de l'album est, de cette manière, séparée en deux disques successifs ; en revanche, l'album n'est publié que sur un unique disque compact, la mise en commun des

72 Traduction : « Plus de 60 minutes de musique ».

73 Annexe 25.

74 Traduction : « 2 grands albums classiques désormais matricés numériquement sur 1 disque compact ».

75 Annexe 26.

deux microsillons aboutissant à un total de 70 minutes⁷⁶. Par le biais de ce choix éditorial fondé sur la durée du disque compact, *Daydream Nation* ouvre la voie à une opération de redéfinition des codes du double album : l'album de Sonic Youth n'est en réalité pas plus long que *Disintegration* de The Cure, paru à la même période, mais n'étant pas présenté comme un double album, dans la mesure où il est avant tout conçu pour le format disque compact. Le passage d'un double album sur un unique disque compact apparaît donc comme la première étape d'un processus conduisant, à mesure de la normalisation du nouveau support, à l'apparition d'un nouveau type de doubles albums : on observe, à partir des années 1990, l'émergence de doubles albums publiés sur deux disques compacts, doublant donc la durée totale du format double album. Des œuvres telles qu'*Ombre est lumière*, publiée en 1993 par le groupe de hip-hop français IAM⁷⁷, ou que *Drukqs* du compositeur de musique électronique Aphex Twin, parue en 2001⁷⁸, appartiennent par exemple à ce nouveau type de doubles albums, redéfinissant cette notion. On voit comment l'utilisation de cette durée du disque compact, mise en avant afin de regrouper sur un seul disque compact des titres parus sur plusieurs disques microsillons, ouvre la voie à une progressive redéfinition des codes de l'édition phonographique.

De fait, cette durée du disque compact suscite également la production et la publication d'œuvres qu'il apparaît impossible de faire paraître de manière intacte sur d'autres supports. En 1985, l'artiste britannique Brian Eno compose par exemple un titre de soixante-et-une minutes, « Thursday Afternoon » : d'une durée excédant celle des disques microsillons, cette œuvre implique une lecture continue, alors que le disque microsillon nécessite, *a minima*, une pause lors du changement de face, chacune des deux faces du disque renfermant une partie de l'enregistrement. À l'inverse, le contenu sonore du disque compact n'est pressé que sur une face, autorisant une lecture continue : « Thursday Afternoon » n'est, en conséquence, publié que sous la forme d'un disque compact⁷⁹. Là encore, cette utilisation de la durée d'enregistrement du disque compact et de la possibilité d'une lecture continue apparaît comme un signe de l'émergence de nouvelles pratiques éditoriales et de la production d'enregistrements d'un type nouveau correspondant à ces propriétés du support : à partir des

76 Informations extraites de la discographie du groupe, accessible en ligne (URL : <http://www.sonicyouth.com/mustang/lp/lp6.html>, consulté le 22 avril 2015).

77 Sotinel (Thomas), « Massilia Sound System et IAM, rappers de Marseille : torrents de paroles », *Le Monde*, 16 décembre 1993.

78 Davet (Stéphane), « APHEX TWIN - Drukqs », *Le Monde*, 15 décembre 2001.

79 *Rock & Folk*, n° 226, janvier 1986, p. 107.

années 1990, le domaine des musiques électroniques de danse est par exemple le théâtre de l'émergence d'un nouveau genre d'enregistrement, le *mix CD*, produit par un artiste rassemblant des titres successifs pour une écoute continue dépassant souvent une heure, sans pause entre les différentes pistes⁸⁰.

Tout comme le son, la durée du disque compact apparaît donc comme un argument de diffusion du disque compact : malgré une dose d'incertitude maintenue tout au long de la décennie quant à la durée totale effectivement disponible sur un disque compact, que l'on retrouve dans la réception du support, cette durée apparaît au centre des discours des acteurs, et participe donc pleinement de la construction d'une image du support. Au fil de notre période, on assiste dès lors à un déplacement de cette idée des fabricants de lecteurs, qui imposent l'image d'un disque franchissant le cap de l'heure d'enregistrement, vers des compagnies discographiques mettant en place des politiques spécifiques de publication d'œuvres sur le support selon ses nouvelles propriétés, ouvrant la voie à la redéfinition des codes de l'édition phonographique et à l'apparition de disques d'un nouveau type.

6.4. La longévité du support

Un disque compact inusable ?

Plus encore que la quantité d'informations que le disque compact peut accueillir, la durée de vie du support apparaît au cœur du système argumentatif sur lequel repose l'introduction du disque compact. L'idée de perfection, mise en avant pour qualifier le son du format, est à cet égard combinée à cette nouvelle dimension : présenté comme à l'origine d'une reproduction parfaite de la musique qui s'y trouve enregistrée, le disque compact est également considéré comme capable de la maintenir intacte, sans perte de qualité intervenant au cours du temps ou des lectures. On retrouve, à cet égard, une perception similaire à celle d'un disque compact remplissant les objectifs fixés de l'enregistrement sonore, que l'on a observée dans le domaine du son. André Tubeuf met en évidence l'importance de cette

⁸⁰ Ryce (Andrew), « The life and death of the mix CD », *Resident Advisor*, 22 avril 2014 (URL : <http://www.residentadvisor.net/feature.aspx?1915>, consulté le 22 avril 2015).

dimension de conservation en s'appuyant sur la traduction anglaise du mot disque : *record*⁸¹, qui renvoie également à l'idée d'enregistrement. L'objectif du phonogramme est certes d'offrir une restitution sonore de qualité, mais également de pouvoir être écouté plusieurs fois, selon la volonté de son détenteur, expliquant notamment le développement dans l'entre-deux-guerres des pratiques discophiles, manifestant l'intention d'organiser rationnellement et de préserver ces enregistrements⁸². Présenté sous l'angle d'une conservation sans faille, le disque compact apparaîtrait donc comme portant les recherches autour de l'enregistrement sonore vers un état d'achèvement, en offrant une restitution supposée parfaite du son, qui ne connaît par la suite aucune usure.

Si elle se trouve au cœur du système argumentatif de mise en avant du disque compact, cette image d'un disque compact éternel et inusable est en fait principalement employée par les acteurs de son introduction au moment de son lancement, avant de connaître des nuances. Tout comme le son, cette longévité du disque compact est fondée sur son mode de fonctionnement : alors que le contact entre le disque microsillon et le diamant qui en permet la lecture occasionne une détérioration progressive du signal sonore présent dans le sillon, le laser réfléchi à la surface du disque compact ne provoque pas de dégradation du message. Dans la publicité pour son lecteur CDP 101, la firme Sony évoque par exemple cette impossibilité d'altérer le contenu d'un disque compact reposant sur une lecture « sans contact », expliquant que « rien ne peut altérer une audition parfaite, ni usure, ni marque, ni poussière »⁸³. Les mêmes procédés se trouvent entremêlés afin d'obtenir de manière simultanée un son qualifié de parfait et une durée de vie affirmée illimitée, les deux notions se complétant afin de constituer un même système d'arguments, fondé sur les principes techniques du disque compact : le support offre, selon Sony, « une audition parfaite, pour toujours ». Les lecteurs de disques compacts mettent en outre en œuvre un circuit de correction d'erreurs : du fait du grand nombre d'informations gravées sur la surface du disque, la présence de rayures ou de poussières pourrait entraver la lecture des données par le laser. Afin de rectifier ce défaut, ces circuits de correction visent donc à permettre la restitution en fournissant, par le biais d'algorithmes, des valeurs probables permettant de compléter de manière adéquate le signal sonore, sans réel effet perceptible sur l'audition. Le support est dès

81 Tubeuf (André), *Diapason-Harmonie*, n° 315, avril 1986, p. 100.

82 Tournès (Ludovic), *art. cit.*.

83 Publicité Sony CDP 101, par exemple dans *La nouvelle revue du son*, n° 63, décembre 1982, p. 10.

lors également présenté comme « inaltérable aux poussières et aux rayures »⁸⁴ par la firme Continental Edison ; de façon générale, les acteurs de l'introduction se placent initialement dans le sillage du fabricant d'enceintes Elipson, qui suggère que « le disque numérique permet de s'affranchir de nombreux défauts du disque traditionnel : rayures, poussières, usure du sillon, déformation »⁸⁵. Le mode de lecture propre au disque compact n'occasionnerait donc aucune dégradation ou usure du disque au cours du temps ; en outre, la présence de circuits de correction empêcherait toute détérioration du signal sonore.

Ce deuxième point est pourtant contesté dès les premiers essais du support : en février 1983, André Chaillé souligne déjà dans *Diapason* que « la présence à la surface d'un Compact-Disc de poussières en excès, de traces de condensation ou de rayures un peu trop marquées se traduit [...] auditivement, dans la plupart des cas, par une sorte de cliquetis cadencé très caractéristique »⁸⁶. De la même manière, un article de *La nouvelle revue du son* signalé en novembre 1984 ce décalage entre la présentation d'un disque compact inaltérable et l'utilisation effective du support :

« Contrairement à ce que l'on a pu dire au début du lancement des disques CD, ces disques nécessitent un minimum de soin si on ne veut pas que le lecteur les rejette définitivement, ou que la lecture se fasse avec beaucoup de distorsion. Les rayures (surtout en spirale), les tâches de graisse, les empreintes digitales, peuvent obstruer l'accès par le fin faisceau laser aux minuscules informations incrustées dans la couche réfléchissante, placées sous la couche protectrice en plastique transparent. »⁸⁷

La mise en pratique du système technique conduit donc à un amendement de l'image initiale d'un disque compact à l'épreuve de toute altération. Cet argument disparaît, de fait, très rapidement du discours des acteurs de l'introduction ; à l'inverse, les éditeurs insistent par exemple dès le lancement du support sur la nécessité de manipuler avec précaution le disque compact. Par le biais de messages de présentation du support présents dès mars 1983 dans certains titres⁸⁸, et dont la présence reste attestée, *a minima*, jusqu'en 1986⁸⁹, les éditeurs

84 Publicité Continental Edison, par exemple dans *Diapason*, n° 281, mars 1983, p. 108.

85 Publicité Elipson, par exemple dans *Diapason*, n° 277, novembre 1982, p. 136.

86 Chaillé (André), *art. cit.*.

87 *La nouvelle revue du son*, n° 82, novembre 1984, p. 90.

88 Chaillé (André), *art. cit.*.

89 On retrouve par exemple l'avertissement cité en 1983 par *Diapason* sur la compilation *The Whole Story* de l'artiste Kate Bush, publiée en 1986 par E.M.I., le texte restant identique.

avertissent sur la nécessité « d'apporter le même soin dans le rangement et la manipulation du Compact Disc qu'avec le disque microsillon »⁹⁰. On observe, dans cette lignée, la mise en place de pratiques de nettoyages spécifiques : le texte des éditeurs incite les auditeurs à tenir le disque par les bords et à le replacer dans son boîtier au terme de l'écoute ; par ailleurs, il s'avère possible de nettoyer un disque en l'essuyant, « toujours en ligne droite, du centre vers les bords, avec un chiffon propre, doux et sec qui ne s'effiloche pas ». Ces pratiques favorisant la restitution du disque compact sont à la source de l'apparition d'accessoires visant à améliorer ce nettoyage, à l'instar du système de la firme Nagaoka, commercialisé dès la fin de l'année 1984⁹¹.

Cette reconnaissance d'un effet des rayures et poussières sur la lecture du disque compact ne marque en revanche pas la fin de l'image de son inusabilité. Les éditeurs affirment notamment, à la fin du message ajouté aux disques compacts de début de période, que « si ces instructions sont répétées, le Compact Disc vous donnera une parfaite et durable restitution sonore ». La version originale du texte en langue anglaise, publiée au-dessus de la version française, fournit néanmoins davantage de précisions au terme relativement flou de « durable » : « the Compact Disc will provide a lifetime of pure listening enjoyment ». Dans le cadre de ce texte, l'équivalent anglais du terme de « durable » est donc « lifetime », renvoyant à la notion de durée d'une vie : par ce message, il s'agit donc également pour les éditeurs de préserver l'image d'un disque compact éternel, une fois l'utilisation correcte du support affirmée. On comprend dès lors l'ampleur des polémiques évoquées à l'été 1988, affirmant que la longévité du disque compact serait en réalité très inférieure à cette éternité annoncée par les différents acteurs. Les communiqués émis, dans ce cadre, par les firmes détenant le brevet du support s'avèrent révélateurs quant à la persistance de cette image d'un disque compact destiné à entrer dans l'éternité : face à la déclaration de Nimbus Records évoquant une dégradation progressive des disques compacts, Philips garantit « ses disques compacts contre toute perte de qualité pouvant survenir dans le temps »⁹² ; reformulant cette idée de manière plus concise, Sony proclame que ses « disques sont garantis à vie »⁹³. Si le mythe d'un disque compact insensible à toute altération est donc mis à mal dès le lancement

90 Annexe 27.

91 *La nouvelle revue du son*, n° 82, novembre 1984, p. 90.

92 Woodrow (Alain), « Polémique en Grande-Bretagne sur la longévité des disques compacts », *Le Monde*, 2 juillet 1988.

93 *Ibid.*.

du support, l'expérience révélant l'influence audible de la présence de rayures ou de poussières sur la surface du disque lors de l'écoute, on observe en revanche que l'image d'un disque compact inusable et voué à éternellement fournir une restitution parfaite – sous condition d'une utilisation du support respectant certaines règles pratiques – est maintenue dans les discours des acteurs tout au long de la décennie.

Une réception confuse

La conjonction de cette image marquante d'un disque compact imperturbable, n'étant affecté par aucune détérioration éventuelle, et de celle d'un support susceptible d'être éternellement conservé dans le cadre d'une utilisation convenable, est à terme à l'origine de représentations confuses, voire contradictoires du support. De la même manière que pour le son du disque compact, on constate donc l'apparition d'un décalage entre les idées véhiculées par les différents acteurs et les représentations du support qui émergent finalement : si l'image d'un disque compact éternel reste prégnante tout au long de la décennie, le support est également mis en avant par certains commentaires pour sa fragilité ou les manipulations qu'il implique.

On constate de fait une absence de fluidité dans la dissémination des images au sujet du disque compact, conduisant au développement d'images très diverses. Alors que l'effet des rayures sur la lecture est décrit par *Diapason* dès février 1983, un article du journal *Le Monde* évoque toujours, en septembre 1985, une « insensibilité du disque [compact] et de son lecteur à la poussière et au manque de soin »⁹⁴. Ces visions contradictoires du support peuvent également être observées dans les colonnes d'une même revue : alors que le magazine évoque, en février 1986, la « relative fragilité des CD »⁹⁵, le support est également qualifié d'« inusable »⁹⁶ dans ses lignes en novembre 1985 et mars 1986. En parallèle du maintien de l'image d'un disque par principe inaltérable, l'expérience d'erreurs de lecture lors de l'écoute de disques compact conduit les auditeurs à remettre en cause les arguments initialement employés : au terme d'« un an d'expériences »⁹⁷, Étienne Leméry affirme que le disque

94 « La conduite presse-boutons », *Le Monde*, 28 septembre 1985.

95 *Rock & Folk*, n° 227, février 1986, p. 100.

96 *Rock & Folk*, n° 224, novembre 1985, p. 54 et *Rock & Folk*, n° 228, mars 1986, p. 96.

97 Leméry (Étienne), « Compact : un an d'expériences », *Diapason*, n° 292, mars 1984, p.

compact présente des failles « en tous points comparables aux défauts du disque analogique traditionnel », mentionnant les cliquetis lors de l'écoute ou le phénomène de sillon bouclé⁹⁸. Si l'auteur relativise ce propos en notant que manipuler le disque avec précaution suffit à éviter ces difficultés de lecture, le disque compact apparaît en conséquence comme un « produit fragile », « annoncé un peu vite comme le remède absolu à tous les maux dont souffre le disque analogique » ; pour autant, le même article le présente également comme « inusable, puisque délivré des contraintes mécaniques de toujours du disque noir ». La mise en lumière de cette fragilité n'aboutit donc nullement à la limitation de la durée de vie attribuée au disque compact, mais simplement à l'application de protocoles de manipulation plus ou moins précis visant à éviter ces défauts : en février 1985, *Diapason* publie par exemple une fiche pratique sur l'entretien des disques compacts, déconseillant de les conserver dans un lieu chaud ou humide et avisant les lecteurs de les dépoussiérer et de les nettoyer à l'aide de chiffons secs⁹⁹.

On voit donc que le disque compact est l'objet de perceptions diverses, évoquant son inusabilité, mais aussi sa fragilité, impliquant des pratiques spécifiques visant à le protéger. L'émergence des polémiques de l'été 1988 sur la longévité du support permet dès lors une décantation de ces différentes visions du support. Jean-Marie Piel souligne par exemple, à cette occasion, la confusion régnant autour de la notion d'usure – et, par incidence, d'inusabilité –, à l'origine de cette multiplicité d'images. Affirmant que le disque compact est inusable, mais « certainement pas »¹⁰⁰ éternel, le journaliste de *Diapason-Harmonie* écrit que « dorénavant, peut-être cessera-t-on de confondre deux notions : l'usure par l'usage et l'usure par le temps ». À l'inverse du disque microsillon, le disque compact ne serait donc pas dégradé au fil des écoutes, mais vieillirait naturellement, du fait de l'oxydation de sa couche protectrice. Finalement, un tel propos paraît mettre en lumière une nouvelle dimension du débat, tout en démêlant ses principales notions, en y convoquant l'idée de dégradation progressive, en dehors de toute manipulation, du disque compact, au cœur du débat sur sa longévité.

123.

98 Répétition inattendue et involontaire d'un segment sonore lors de l'écoute d'un phonogramme.

99 « Soignez vos C.D. », *Diapason*, n° 302, février 1985, p. 76.

100 Piel (Jean-Marie), « Le compact en péril ? », *Diapason-Harmonie*, n° 341, septembre 1988, p. 89.

De fait, plus que la question de son inusabilité, la notion de la longévité éternelle du disque compact apparaît placée au centre des interrogations à partir de l'été 1988. Si les réflexions quant à sa fragilité semblent s'estomper, on observe à l'inverse une remise en cause de cette durée de vie infinie : en octobre 1990, Anne Rey contre notamment, sur la base d'un témoignage de Jean Chatauret, directeur technique d'Erato, l'idée selon laquelle le disque compact serait éternel, en avançant plutôt une durée normale de trente ans, pouvant être portée à cent ans pour certains exemplaires spéciaux¹⁰¹. Comme dans le cas de l'image de l'insensibilité du disque compact aux perturbations causées par des rayures ou poussières, cette image d'un disque éternel apparaît, selon les commentateurs, directement liée aux affirmations des introducteurs du support. Alain Lompech évoque par exemple dans *Le Monde* un disque « prétendument éternel »¹⁰² : l'emploi de l'adverbe « prétendument » semble renvoyer à ces discours des acteurs de l'introduction, en décalage avec l'expérience effective des auditeurs du support. Il convient, en revanche, de souligner que ces évolutions de la situation au cours des dernières années de notre période ne suffisent pas à susciter l'apparition d'une vision univoque du support : alors que sa fragilité est mise en avant par Alain Lompech, Bernard Montelh fait figurer deux semaines auparavant, dans les lignes du même journal, « [l']absence d'usure »¹⁰³ au nombre des atouts du format. La longévité du disque compact apparaît donc au cours de notre période au centre de représentations variées, reconnaissant aussi bien sa fragilité que son inusabilité, tout en nuancant son caractère d'éternité.

Le disque compact, un musée sonore ?

Derrière ces différentes perceptions du support, on voit néanmoins que l'image d'un disque compact inusable reste prégnante tout au long de notre période. Si l'idée de son éternité apparaît en reflux au cours des dernières années de la décennie, le disque compact est donc toujours perçu comme un support permettant une restitution d'un son parfait qui ne se dégrade pas au fil des écoutes. Le disque compact constituerait, à cet égard, une forme de copie conforme durable d'une œuvre : le compositeur de musique électro-acoustique Jean Schwarz le considère par exemple comme un « outil irremplaçable, l'image parfaite, sans toutes les

101Rey (Anne), « Le disque compact au secours de la musique contemporaine. Sauf-conduit pour la postérité », *Le Monde*, 18 octobre 1990.

102Lompech (Alain), « Les meilleurs disques de l'année 1990 », *Le Monde*, 6 décembre 1990.

103Montelh (Bernard), « Le compact sur tous les fronts », *Le Monde*, 22 novembre 1990.

déperditions du microsillon, de ce que l'on fait en studio »¹⁰⁴. Le support offre, dans une telle perspective, un reflet exact de l'œuvre exécutée par les artistes, sans perte de qualité au gré des écoutes, que ce soit pour les artistes eux-mêmes ou pour les auditeurs ultérieurs. En outre, Jean Chatauret note qu'« un disque compact peut être indéfiniment copié sans la moindre déperdition de l'information, alors que toute copie d'une bande analogique se soldait par du souffle »¹⁰⁵. La copie du contenu sonore d'un disque microsillon ou d'une cassette s'effectue, de fait, sur la base du signal restitué au terme de la chaîne de reproduction, incluant donc le bruit de surface induit par le système de lecture – qui s'additionne à celui de la bande réceptionnant la copie –, ainsi que les éventuelles dégradations sonores occasionnées par l'usure de l'enregistrement. À l'inverse, il est possible dans le cas du disque compact de copier directement le contenu sonore présent sous forme numérique sur la surface du disque, avant sa conversion en un son restitué, sans perte d'information. Cette caractéristique du disque compact permet donc d'allonger la durée de vie d'un enregistrement au-delà de celle du disque compact par le biais de la copie sur un second disque. Jean-Marie Piel affirme notamment que le support ouvre une nouvelle ère, combinant « le transport, la conservation et la restitution des sons par le biais des nombres », techniques appelées à « progressivement gagner du terrain »¹⁰⁶ : cette dimension de reproduction de sons codés de manière numérique apparaît indissociable de leur conservation et de la possibilité de leur mouvement d'un disque à un autre.

Cette conjonction de facteurs laisse dès lors envisager l'apparition d'un musée implicite de l'enregistrement porté par le disque compact. La question est par exemple directement posée par Anne Rey : « le disque compact sera-t-il alors le musée musical de notre vingtième siècle ? Le système d'archivage parfait ? »¹⁰⁷ La réponse apportée par la journaliste du *Monde* à cette question manifeste ses doutes : « c'est croire bien fort en sa pérennité ». Toutefois, si Anne Rey avance, à l'encontre de cette notion, la durée de vie finalement limitée à quelques dizaines d'années des disques compacts, l'article mentionne également un nouveau prototype de « CD presque parfait », garanti mille ans ; surtout, la journaliste fait également appel au témoignage de Jean Chatauret quant aux possibilités de

104Rey (Anne), *art. cit.*.

105*Ibid.*.

106Piel (Jean-Marie), « Le nouvel âge du son », *Diapason-Harmonie*, n° 320, octobre 1986, p. 79.

107Rey (Anne), *art. cit.*.

copie du disque compact. Ce dernier apporte alors une nouvelle pierre à l'idée du musée sonore : « il suffira que les fabricants apprennent à gérer leurs copies en fonction d'informations, que nous n'avons pas encore, sur la fiabilité du [disque compact]. Ce sera une philosophie très différente de gestion ». Si le disque compact ne constitue pas encore ce musée sonore, préservant les enregistrements de leur disparition potentielle en les faisant entrer dans l'éternité, il apparaît donc comme un premier pas dans cette direction : s'il semble impossible de définitivement conserver un enregistrement sur un unique disque compact, la mise en place de cette nouvelle logique de gestion du catalogue des éditeurs permettrait de protéger les enregistrements en assurant l'existence permanente de copies identiques à la bande originale. En ce sens, le disque compact offre, comme le suggère André Tubeuf, « la vraie longue durée »¹⁰⁸ à un enregistrement, soit « un siècle de jeunesse, et d'émerveillement toujours renouvelé », par lequel « le son se fait mémoire, et mémoire vivante ».

Le disque compact constituerait donc une forme de mémoire collective de la musique enregistrée, protégeant les enregistrements des dégradations et disparitions, en les exposant dans leur meilleur état. Affirmant que cette « constitution du "musée sonore" est [...] irréversible »¹⁰⁹, Francis Drésel souligne ses effets sur la réception des œuvres : le disque compact permet de comparer tous les enregistrements parus sur le support, qui bénéficient désormais d'une qualité sonore équivalente, là où les œuvres les plus récentes bénéficient avec le disque microsillon des pertes de qualité donc souffrent les phonogrammes plus anciens. Comme nous l'avons déjà mentionné, le disque compact représenterait de ce fait un « effrayant handicap », en confrontant systématiquement une œuvre aux autres – et, dans le domaine des musiques savantes, une interprétation aux versions classiques des chefs d'orchestre les plus reconnus –. Les différentes époques de l'enregistrement apparaissent mises à égalité : André Tubeuf affirme par exemple ne plus avoir à « faire la différence entre ce que Karajan fait à quatre-vingt ans et ce qu'il faisait à quarante ans »¹¹⁰, impliquant un « droit de choisir », de sélectionner les œuvres en fonction des qualités que l'auditeur leur attribue, et non simplement de leur jeunesse.

108 Tubeuf (André), *Diapason-Harmonie*, n° 315, avril 1986, p. 100.

109 Drésel (Francis), *Diapason-Harmonie*, n° 336, mai 1988, p. 108.

110 Tubeuf (André), *Diapason-Harmonie*, n° 338, mai 1988, p. 108.

Par ce biais, la constitution du disque compact en musée sonore apparaît comme un facteur de transformations dans la réception des œuvres. De la même façon, il convient de remarquer que le support a également des effets directs sur cette mémoire collective progressivement construite, au gré des catalogues des différents éditeurs. Nous avons en particulier évoqué la perte éditoriale qui suit l'introduction du support, du fait de la disparition de nombreux enregistrements du répertoire disponible en format microsillon restant non-réédités en disque compact. En conséquence, ce musée sonore se restreint aux enregistrements effectivement disponibles sur le format, redéfinissant les contours de la mémoire de la musique enregistrée : la réédition d'œuvres d'un artiste sur ce nouveau support semble par exemple à même de le faire ressurgir en donnant une nouvelle actualité à ses œuvres, parfois disparues depuis de nombreuses années. En 1986, l'éditeur Teldec réédite par exemple certains enregistrements dirigés par Joseph Keilberth, chef d'orchestre dont les interprétations sont principalement publiées au cours des années 1950 et 1960 en disque microsillon : un article de *Diapason-Harmonie* affirme que « le compact permet de retrouver enfin l'artiste principal du catalogue Telefunken des années 1960, Joseph Keilberth, trop tôt disparu et trop oublié de nos jours »¹¹¹. En remettant sur le devant de la scène des artistes dont la figure apparaît jusqu'alors estompée en raison d'un silence discographique prolongé, une réédition sur disque compact permet donc de redéfinir les lignes du paysage musical ; à l'inverse, l'absence au sein du répertoire compact d'autres artistes est également vue comme un facteur de leur chute dans l'oubli. Évoquant la pianiste Guiomar Novaës, « fragile légende »¹¹², Alain Lompech décrit par exemple cette évanescence de la figure d'une artiste dont les disques, « autrefois vendus dans le monde entier, sont introuvables : morts avec le microsillon, ils n'ont toujours pas eu les honneurs d'un report sur disque compact ». La perte éditoriale due à la disparition de nombreux titres du répertoire des disques microsillons entraîne donc un phénomène d'amnésie vis-à-vis de certains artistes au sein de ce musée sonore : l'inexistence de rééditions de Guiomar Novaës explique que la pianiste brésilienne soit, en 1988, « tombée dans l'oubli ».

Le disque compact n'est donc pas neutre vis-à-vis de cette mémoire de l'enregistrement qu'il contribue à bâtir : les choix éditoriaux des différentes firmes ont un effet direct sur les contours de ce musée sonore. Le support contribue, dès lors, à une redéfinition des lignes de

111 *Diapason-Harmonie*, n° 321, novembre 1986, p. 166.

112 Lompech (Alain), « Archives Guiomar Novaës : la légende et l'oubli », *Le Monde*, 29 mai 1988.

force de l'édition musicale : dans le domaine des musiques savantes, le disque compact est par exemple à l'origine d'un renouveau des publications dans le champ de la musique contemporaine¹¹³, mais aussi d'un retour au premier plan des chefs d'orchestre les plus reconnus et, à l'inverse, d'un éclatement du champ de la musique baroque¹¹⁴. Derrière les trajectoires individuelles de certaines figures d'artistes, le disque compact conduit donc à retracer le paysage éditorial de la musique enregistrée. La mise en avant de sa longévité au sein du système argumentatif de diffusion apparaît donc à la source de représentations du support autour de cet axe, menant les auditeurs à considérer l'enregistrement comme un fragment de la mémoire de l'enregistrement, mais suscitant aussi l'adoption de nouvelles pratiques éditoriales redécoupant les frontières de la production musicale au cours de la décennie.

De manière plus large, on observe donc cette insistance des différents acteurs de l'introduction sur les caractéristiques majeures du support dans le but de favoriser sa diffusion, mais on voit aussi comment ce système argumentatif se situe à l'origine de l'émergence de représentations entourant le support. Placées dans la lignée de ces arguments, ces représentations témoignent de frictions, d'une réception parfois décalée des discours de ces acteurs, aboutissant à la formation d'images du disque compact effectivement constituées autour de ces axes principaux, tout en mettant en évidence des perceptions différentes ou fluctuantes.

113Rey (Anne), *art. cit.*.

114Drésel (Francis), *Diapason-Harmonie*, n° 336, mai 1988, p. 108.

7. Un support suscitant de nouvelles pratiques d'écoute

Le système numérique de reproduction sonore dont fait preuve le disque compact est à l'origine de caractéristiques placées au cœur de la mise en avant du support. Ces caractéristiques inédites ne sont pour autant pas le seul effet de ce mode de restitution : le disque compact bénéficie également de possibilités, de fonctionnalités nouvelles. Par ce biais, le disque compact apparaît au cœur de l'apparition de nouvelles pratiques initialement liées au support, qui semblent susceptibles, à terme, de transformer les pratiques d'écoute de la musique enregistrée dans les années 1980.

7.1. L'émergence de manipulations spécifiques

Apprendre à manipuler le disque compact

Dès les premières années du lancement du disque compact, la nécessité de le protéger des rayures, poussières ou empreintes pouvant générer des erreurs de lecture et limiter la durée de vie du support entraîne la mise au point de règles de manipulation et de conservation spécifiques. Le disque doit par exemple être tenu par ses bords ou par le trou en son centre, en évitant tout contact avec sa surface gravée. De la même façon, le disque doit être rangé dans son boîtier, placé à l'abri de la chaleur ou de l'humidité. Ces pratiques visant à empêcher la dégradation du disque due à l'apparition de rayures semblent constituer un prolongement, dans les années 1980, des pratiques discophiles déjà évoquées, qui émergent dans l'entre-deux-guerres dans le but d'obtenir une meilleure conservation et une restitution de plus haute qualité à partir des phonogrammes¹. Comme dans le cas des enregistrements des années 1930, ces pratiques nouvelles liées au disque compact impliquent une forme d'apprentissage, par exemple au biais d'articles décrivant avec précision ces manières de manipuler avec précaution le nouveau support.

1 Tournès (Ludovic), « L'enregistrement sonore et les mutations de la sensibilité musicale », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n°92, 2006, pp. 5 à 15.

Cet apprentissage des codes du disque compact se fonde, dans un premier temps, sur une meilleure compréhension du mode de fonctionnement du support. On assiste, en conséquence, à la publication par les différents titres de presse de textes mettant en application une forme de pédagogie, finalement similaire à celle que développent, comme nous l'avons vu, les fabricants de lecteurs au moment du lancement du support. En février 1983, *Diapason* affirme par exemple avoir voulu, avec son dossier spécial, « répondre à tout ce que [ses lecteurs ont] toujours voulu savoir sur le numérique »² ; André Chaillé revient alors notamment sur l'histoire du support, avant d'expliquer ses principes techniques majeurs – échantillonnage, codage numérique, ... –. De la même façon, le dossier consacré au support par *Le Nouvel Observateur* en décembre 1984 décrit en détail le processus de fabrication d'un disque compact et son fonctionnement :

« La face enregistrée (celle qui se trouve au verso de l'étiquette et qui est invisible pendant la lecture) comporte des milliards d'alvéoles microscopiques, qui forment un message codé. Celui-ci est lu, non plus par une pointe mais par un minuscule rayon laser, puis décodé par un ordinateur et transformé en modulations qui sont transmises ensuite aux haut-parleurs par l'intermédiaire d'un amplificateur de type habituel, comme pour le disque noir. »³

Cette prise en considération du fonctionnement du support se double dès lors d'une insistance sur tous les aspects de sa manipulation. En avril 1983, Georges Chérière note par exemple que « l'étui plastique du CD s'ouvre sans difficulté »⁴ ; dans la même optique, Étienne Leméry décrit l'année suivante le mode opératoire permettant de sortir adéquatement un disque de son boîtier, notant que celui-ci est simple, mais qu'il « n'est généralement pas expliqué » :

« Ouvrir la boîte en maintenant le fond dans la main droite (si l'on est droitier), et en soulevant le couvercle mobile en l'attrapant [*sic*] entre deux doigts de la main gauche. Pour retirer le disque, presser le moyeu central avec un doigt pour déverrouiller la fixation et retirer le disque en le prenant entre deux doigts de la main gauche, puis continuer de le maintenir entre deux doigts, sans le prendre par les bords à pleine main. »⁵

2 « La révolution du compact-disc », *Diapason*, n° 280, février 1983, p. 85.

3 « Disque : la révolution du compact », *Le Nouvel Observateur*, n° 1050, 21 décembre 1984, p. 44.

4 Chérière (Georges), *Diapason*, n° 282, avril 1983, p. 5.

5 Leméry (Étienne), « Compact : un an d'expériences », *Diapason*, n° 292, mars 1984, p. 123.

Étienne Leméry note également que l'on « s'habitue [*sic*] très vite » à cet ensemble de manipulations : on constate effectivement cette inculcation de pratiques jugées à même de protéger le disque compact et d'en obtenir une utilisation optimale, facilitée par la description minutieuse des opérations nécessaires. D'autres articles fournissent enfin des conseils permettant de conserver le disque compact de manière appropriée, une fois celui-ci replacé dans son boîtier : nous avons à cet égard déjà évoqué la fiche pratique publiée, en février 1985, par *Diapason*⁶.

Une fois ces premières manipulations entrées dans les us des auditeurs, on observe l'apparition de pratiques alternatives, une nouvelle fois relayées par les différents titres de presse, visant, en détournant certaines propriétés du disque compact, à améliorer la restitution fournie. En 1985, Jean Hiraga note par exemple que « les audiophiles [...] avaient remarqué, dès la sortie des premiers lecteurs CD, qu'une amélioration sensible de la qualité d'écoute était ressentie en superposant deux disques CD l'un sur l'autre »⁷ : en alourdissant la charge présente dans le lecteur, le deuxième disque permettrait de réduire les vibrations à l'origine de légères erreurs de lecture. Jean-Marie Piel caractérise, en 1989, ces pratiques de « médecines douces du compact »⁸ : le journaliste de *Diapason-Harmonie* évoque notamment « la dernière découverte importée des milieux ésotériques anglais », consistant à obscurcir la tranche du disque à l'aide d'un feutre vert, dans le but d'améliorer, une nouvelle fois, la restitution. Dès son lancement, le disque compact suscite donc l'émergence de pratiques spécifiques, impliquant une manipulation précautionneuse du support dans le but de le protéger et d'en obtenir un résultat optimal ; ces pratiques font, en outre, l'objet d'une pédagogie spécifique, visant à les faire entrer au rang d'habitude auprès des nouveaux auditeurs du support.

Une simplification des opérations techniques

Si le disque compact est au centre de modes opératoires décrits avec précision et apparaît comme devant être manipulé avec soin, on observe en revanche une très nette simplification dans le domaine des lecteurs, en particulier lors du lancement du support. Alors

6 « Soignez vos C.D. », *Diapason*, n° 302, février 1985, p. 76.

7 Hiraga (Jean), *La nouvelle revue du son*, n° 93, décembre 1985, p. 74.

8 Piel (Jean-Marie), « Les médecines douces du compact », *Diapason-Harmonie*, n° 353, octobre 1989, p. 71.

que le nouveau support implique l'apparition de ces nouvelles pratiques devant être assimilées par les auditeurs, on constate une mise en avant de cette facilité d'utilisation par les différents constructeurs. En 1983, une publicité de la firme Akai présente par exemple son lecteur CD-D1 comme « plus simple que le plus simple des tourne-disques »⁹. De manière éclairante, on retrouve cette même volonté dans les premiers lecteurs de marque Philips : dans *Diapason*, Paul Melcion présente, en particulier, le modèle CD-200 comme un lecteur « qui se veut aussi simple que possible à utiliser »¹⁰ ; le CD-100 de la firme est de même selon *La nouvelle revue du son* « simplifié au maximum sur le plan de l'utilisation »¹¹. Face à la nécessité, pour les nouveaux auditeurs, de s'habituer au support et à sa manipulation, on assiste donc à une tentative, de la part des fabricants, de simplifier l'utilisation du support et son écoute, en plaçant par exemple, dans le cas du Philips CD-200, l'ensemble des commandes du lecteur au premier plan, chaque fonction disposant d'une touche clairement identifiée et mise en évidence¹².

De fait, à l'inverse du support lui-même, l'emploi de ces lecteurs ne semble pas nécessiter de temps d'adaptation ou d'apprentissage spécifique. Témoignant pour *Diapason* de ses premiers contacts avec un lecteur de disque compact, Christophe Cherière met en évidence cette facilité d'utilisation :

« J'ai eu raison de ne pas lire la notice, cet appareil est des plus simples à brancher. »¹³

Contrairement à la manipulation des disques, qui paraît nécessiter une inculcation des pratiques adéquates, l'utilisation des lecteurs apparaît donc comme relativement aisée. Cette simplicité d'utilisation, qualifiée dans le cas du Philips CD-100 de « déconcertante »¹⁴ par *La nouvelle revue du son*, est dès lors considérée comme un facteur d'accès au disque de nouveaux publics. Dans un article paru dans *Le Monde*, André Dessot met par exemple en avant la diffusion nouvelle du disque à destination des enfants :

9 Publicité Akai CD-D1, par exemple dans *Diapason*, n° 283, mai 1983, p. 112.

10 Melcion (Paul), « 10 lecteurs de disques compacts », *Diapason*, n° 281, mars 1983, p. 113.

11 *La nouvelle revue du son*, n° 66, mars 1983, p. 44.

12 Annexe 15.

13 « Le compact à la maison », *Diapason*, n° 281, mars 1983, p. 122.

14 *La nouvelle revue du son*, n° 66, mars 1983, p. 44.

« Il y a enfin l'effet d'entraînement à l'achat créé par les enfants. Avant on ne touchait pas à la chaîne à papa. Le lecteur de disques à laser a tout changé. Deux boutons à effleurer et c'est parti. Les fausses manœuvres ne sont plus à craindre. »¹⁵

Alors que le disque microsillon implique des manipulations plus complexes, nécessitant l'articulation de plusieurs composants – table de lecture, diamant, bras, ... –, la pression d'un unique bouton suffit à mettre en marche le disque compact.

De façon plus générale, cette simplicité d'utilisation apparaît donc à même d'attirer de nouveaux auditeurs ne disposant pas de connaissances précises en matière d'audiophilie ; en 1988, *L'Audiophile* publie par exemple un court récit fictif dans le but de témoigner des effets de cette facilité d'utilisation « à faire pâlir le disque vinyl [*sic*] »¹⁶ sur le « consommateur ». Mettant en scène deux personnages, « Monsieur et Madame "X" », le récit décrit premièrement l'achat par le ménage d'un tourne-disque et de disques microsillons : sans connaître les manipulations spécifiques permettant l'audition correcte d'un disque vinyle, le couple n'obtient que des résultats médiocres et endommage le lecteur, avant de s'en désintéresser. À l'inverse, l'achat par les mêmes personnages d'un lecteur de disques compacts, apparaît, du fait de cette simplicité, comme un succès, leur permettant de prendre « du plaisir à écouter un peu de musique de temps en temps ». On retrouve, derrière cette parabole, la figure d'auditeurs nouveaux, ne présentant pas nécessairement d'intérêt particulier pour le fonctionnement technique et le perfectionnement de la restitution, accédant à la pratique de l'écoute de musique enregistrée par le biais de cette simplicité d'utilisation du disque compact. On observe donc finalement l'apparition de deux mouvements opposés : si le disque compact suscite l'émergence de manipulations spécifiques permettant une restitution correcte et le fonctionnement du système, la simplicité d'utilisation caractéristique de ses lecteurs est également un facteur de diffusion auprès d'une audience plus large, dont le support permet l'accès à la pratique de l'écoute de musique enregistrée.

15 Dessot (André), « Le marché explose », *Le Monde*, 14 mars 1985.

16 *L'Audiophile*, n° 45, décembre 1988, p. 137.

7.2. L'influence sur le déroulement de l'écoute

L'importance renouvelée du temps musical

Cette simplicité d'utilisation apparente du disque compact ne s'accompagne pour autant pas d'une réduction des fonctions disponibles lors de la lecture. Au contraire, le support inaugure dès 1983 de nouvelles modalités d'écoute, directement liées à ses propriétés et à son mode de restitution sonore. En particulier, le disque compact rend possible un repérage plus précis de la position de lecture au sein de l'enregistrement : le codage numérique du contenu musical permet la détermination, par le lecteur, de la position du faisceau laser sur le disque, et donc d'un minutage précis du segment sonore à l'écoute. Le disque compact, de même, inclut des données supplémentaires informant le lecteur des différentes parties de l'enregistrement – les différents morceaux d'un album, par exemple –, dressant un index de ces pistes successives du disque. Ces caractéristiques sont introduites par le disque compact dans l'histoire de l'enregistrement sonore : la bande d'une cassette audio ne dispose par exemple pas d'un tel codage ou d'un découpage des pistes reconnu par le lecteur et permettant d'indiquer cette position.

Ces spécificités du disque compact permettent la mise en place, au niveau des lecteurs, de fonctions inédites. Les possibilités de repérage de la position de lecture, en particulier, ouvrent la voie à un affichage très précis, évoluant en direct, de la durée totale d'un disque compact ou de cette position présentée sous la forme de minutes et de secondes. *Rock & Folk* décrit ce « parler vrai du C.D. : un simple coup d'œil suffit pour avoir la durée totale d'un album affichée sur votre lecteur »¹⁷. Cette dimension apparaît mise en avant dès le lancement du support : en 1983, les fabricants font, en particulier, preuve d'une insistance sur les capacités d'affichage des lecteurs, qui se trouvent en retour régulièrement mentionnées dans les commentaires portés sur ces appareils, notamment dans le dossier spécial publié en mars 1983 par *La nouvelle revue du son*. Le modèle CD 803E de la firme Nec est par exemple distingué comme détenteur de « l'un des affichages les plus complets »¹⁸, le lecteur pouvant afficher la durée totale du disque ou d'une piste précise, mais aussi le temps écoulé depuis le

¹⁷ *Rock & Folk*, n° 260, février 1989, p. 22.

¹⁸ *La nouvelle revue du son*, n° 66, mars 1983, p. 42.

début d'un morceau ou du disque, ainsi que le temps d'écoute restant tant, une nouvelle fois, pour le morceau que pour le disque. On voit comment les fabricants multiplient, à partir des possibilités offertes par le support, les fonctions inédites, rendant disponible un repérage plus précis dans un enregistrement. Cet affichage précis du temps d'écoute n'est pas sans lien avec certaines évolutions sensibles des représentations de la musique au cours des années 1980. En novembre 1983, Georges Chérière, décrivant un ensemble de modifications apportées au « Dictionnaire des disques » de *Diapason*, revient par exemple sur cette question :

« Nous précisons à la sortie du microsillon les minutages œuvre par œuvre. On s'y reportera utilement mais, pour les CD, nous indiquons la durée totale du disque, telle qu'elle apparaît sur les appareils de lecture. »¹⁹

Cette durée totale de l'enregistrement devient par conséquent une information qu'il apparaît judicieux de faire figurer dans la présentation d'un disque, aux côtés de l'œuvre elle-même, de son auteur, de ses interprètes, de son éditeur ou de sa référence. Par certains égards, elle apparaît même comme influant sur la valeur – tout du moins économique – d'une œuvre : dès février 1983, Georges Chérière propose par exemple la mise en place d'un « prix de vente à la minute »²⁰ des disques compacts. Cette importance nouvelle du temps de l'enregistrement transparaît également au travers des polémiques évoquées autour de la trop courte durée de nombreux titres publiés en début de période : dans ce cadre, cette durée apparaît une nouvelle fois comme un facteur susceptible d'influer sur la décision d'achat d'un consommateur, face aux appels au boycott des disques au contenu jugé insuffisant sur le plan de la durée²¹.

Ces possibilités impliquent, en outre, une redéfinition sensible des contours de certaines œuvres, selon les modalités nouvelles ouvertes par cet indexage des pistes. Alors que le disque microsillon n'impliquait aucune intervention particulière de l'éditeur quant à la séparation des pistes de l'enregistrement, celui-ci étant pressé de manière continue de son début à son terme, la possibilité de coder les différentes parties apparaît rapidement comme une nouvelle opération éditoriale nécessaire lors de la publication d'un titre. En 1987, Pierre Flinois proteste notamment contre la publication de disques « non topés »²² – c'est-à-dire ne

19 Chérière (Georges), « Les compacts du mois », *Diapason*, n° 288, novembre 1983, p. 70.

20 Chérière (Georges), *Diapason*, n° 280, février 1983, p. 5.

21 Voir par exemple *Diapason*, n° 294, mai 1984, p. 110.

22 Flinois (Pierre), *Diapason-Harmonie*, n° 325, mars 1987, p. 118.

bénéficiant pas d'un découpage des pistes –, affirmant que si « toper est un travail technique long et coûteux », « le confort (d'écoute) est aussi un droit ». Ce codage des pistes apparaît donc comme une nouvelle contrainte éditoriale, jouant un rôle dans l'expérience d'écoute des auditeurs, jugée moins agréable sans cette information nouvelle. Ce découpage apparaît dès lors à l'origine d'une légère redéfinition de certaines œuvres, en conséquence de ce travail éditorial. L'empirisme observé en début de période en la matière témoigne de cette nécessaire et nouvelle réflexion autour du découpage des œuvres, en particulier dans le domaine des musiques savantes : Georges Cherière fournit une description de différents choix mis en place par les éditeurs, allant d'un indexage minimal en deux plages d'un enregistrement au découpage d'un grand nombre de segments de quelques secondes²³.

Dans le cas d'œuvres continues, cet indexage apparaissant comme nécessaire peut donc être à l'origine d'une redéfinition des limites de certaines œuvres. Les éditions successives en disque compact de l'album *Bad Moon Rising* du groupe Sonic Youth en fournissent une illustration : initialement publié en 1985, cet album présente la spécificité de se fonder sur une série de compositions enchaînées, sans pause entre les titres – le seul silence intervenant à l'instant du changement de face du disque microsillon –. D'abord publié en disque compact par l'éditeur Blast First en 1986, le disque est réédité en 1995 par la firme Geffen ; les deux versions adoptent un séquençage très différent des titres, modifiant la position de certains segments : la fin du troisième titre du disque, « Society Is A Hole », est par exemple décalée d'une version à l'autre, placée une minute plus tôt dans l'édition de 1995. En conséquence, le segment musical qui constituait initialement la partie finale du titre change de rôle, prenant désormais la forme de l'introduction du morceau suivant, « I Love Her All The Time ». La sixième piste permet d'observer le processus inverse : l'introduction du septième titre, « Justice Is Might », devient la conclusion du morceau « I'm Insane »²⁴. Alors que le disque microsillon présentait simplement l'œuvre dans sa continuité, on voit donc que le disque compact pose la question des limites de ses différentes parties, entraînant des modifications dans la manière de considérer certains segments de transition.

23 Cherière (Georges), « Les compacts du mois », *Diapason*, n° 288, novembre 1983, p. 70.

24 Informations extraites de la discographie du groupe, accessible en ligne (URL : <http://www.sonicyouth.com/mustang/lp/lp3.html>, consulté le 24 avril 2015).

Si cette problématique ne concerne que certaines œuvres spécifiques dans le domaine des musiques populaires, plus régulièrement concentré autour de titres courts séparés par des silences, elle apparaît en revanche prégnante dans le domaine des musiques savantes, dont les enregistrements sont, de manière générale, plus longs, sans nécessaire coupure sonore entre les différentes parties d'une même pièce.

Une maîtrise accrue du déroulement de l'écoute

Ces facultés de codage et de repérage du disque compact ne se limitent pas au domaine de l'information : le codage des titres permet, en particulier, une maîtrise accrue du déroulement de l'écoute et du temps musical. Le nouveau support opère, à cet égard, une modification dans les modalités de l'écoute de musique enregistrée. La lecture des formats antérieurs se distingue par son caractère essentiellement linéaire : l'écoute de l'enregistrement suit directement le sillon du disque vinyle ou la bande de la cassette. Dans le cas de la cassette, le passage à une section ultérieure de l'enregistrement implique notamment l'utilisation d'une fonction d'avance rapide, jouant les segments sonores intermédiaires de manière accélérée pour finalement arriver au segment recherché, que l'auditeur doit reconnaître. Il convient, évidemment, d'apporter des nuances à ce propos : dans le cas du disque vinyle, il est en particulier possible de soulever le bras de lecture et de le positionner de manière plus centrale sur le sillon pour écouter une partie ultérieure, cassant donc une lecture par ailleurs strictement linéaire. Dans ce cas comme dans celui de la cassette, une rupture dans l'écoute est néanmoins occasionnée par ce processus.

À l'inverse, le codage du disque compact distingue le support en autorisant une plus grande précision de ce type de manipulations, transformant les modalités d'écoute d'un enregistrement. En mars 1983, *La nouvelle revue du son* affirme notamment que « le plus fantastique aspect des lecteurs compact-disc, c'est l'accès pour ainsi dire instantané à n'importe quel morceau de la plage du compact-disc »²⁵ : une simple pression sur les touches adéquates permet ce changement de piste, démarrant la lecture à la position précise du démarrage du titre suivant. En outre, cette faculté du support est à l'origine de la mise au point, dès la commercialisation des premiers lecteurs, de fonctions inédites de

²⁵ *La nouvelle revue du son*, n° 66, mars 1983, p. 48.

programmation, désignant avant la lecture un enchaînement de titres ne respectant pas nécessairement la succession prévue par l'éditeur : pour la première fois, il est donc possible de rompre complètement avec la lecture linéaire de l'intégralité de l'enregistrement, le disque compact autorisant de nouveaux parcours d'une œuvre. Dès mars 1983, le lecteur Nec CD 803E est par exemple capable de mémoriser un enchaînement de 99 pistes successives²⁶. Le développement de lecteurs plus élaborés permet, au cours des années suivantes, d'étendre ces capacités de programmation à des enchaînements de titres présents sur des disques différents : le modèle SL-P 15 de marque Technics est par exemple capable de contenir jusqu'à 51 disques, et d'être raccordé à quatre autres lecteurs afin d'atteindre un total de 251 disques, dont il est possible de sélectionner des pistes par la suite enchaînées lors de l'écoute²⁷.

Le disque compact permet, par le biais de ces capacités de programmation, une intervention plus directe de l'auditeur sur l'écoute d'un enregistrement : le support apparaît à même de susciter de nouvelles modalités de la pratique de l'écoute musicale. De manière plus générale, la multiplication des fonctions du disque compact, accessibles par la simple pression d'une touche sur le lecteur et s'exécutant avec précision, apparaît à même d'offrir à l'auditeur une maîtrise accrue du déroulement de cette écoute. Par rapport aux autres supports, la fonction pause du disque compact, visant à interrompre momentanément l'écoute tout en conservant la position de lecture, est par exemple louée pour cette précision : la « touche pause permet de repartir exactement à l'endroit où on a arrêté le CD durant sa lecture et cela avec une précision quasi absolue »²⁸, souligne par exemple *La nouvelle revue du son* au sujet du lecteur Marantz CD73. On observe, en conséquence, une transformation subtile du rapport de l'auditeur à l'appareil de lecture et des représentations de l'écoute de musique enregistrée. En 1986, *La nouvelle revue du son* décrit par exemple les fonctions d'affichage du lecteur Denon DCD-1500 :

« Un superbe afficheur multifonctions renseigne en permanence le "manipulateur" sur le nombre de pistes total, le numéro de la piste jouée et, selon la commutation, soit la durée écoulée depuis le début de la piste jouée, soit le temps de lecture total, soit la durée restante jusqu'à la fin du C.D. »²⁹

26 Melcion (Paul), *art. cit.*.

27 *Rock & Folk*, n° 220, juin 1985, p. 137.

28 *La nouvelle revue du son*, n° 66, mars 1983, p. 38.

29 *La nouvelle revue du son*, n° 96, mars 1986, p. 35.

Au-delà d'une nouvelle mise en avant de ce type de fonctionnalités, l'utilisation du terme de « manipulateur » apparaît éclairante quant à l'émergence de ces nouvelles pratiques d'écoute de la musique enregistrée : la figure de l'auditeur procédant à l'écoute linéaire d'une œuvre est sensiblement brouillée, se mêlant dans celle d'un manipulateur, mettant en œuvre les différentes fonctions du disque compact pour intervenir directement sur le processus d'écoute, accentuant sa maîtrise de ce dernier.

Ce nouveau mode d'écoute de la musique enregistrée semble se joindre à la disparition du bruit de surface dans l'établissement d'une sensation de proximité de l'auditeur avec l'œuvre écoutée et son interprète. Cette maîtrise accrue du déroulement de l'écoute par l'auditeur de disque compact se place dans cette même lignée en permettant à l'auditeur de recomposer l'enregistrement selon ses désirs et de contrôler sa lecture avec précision. Selon Ludovic Tournès, ce sentiment de maîtrise sur le déroulement du processus musical est précisément, dans le cadre des pratiques discophiles de l'entre-deux-guerres, lié à une impression de proximité plus grande avec l'œuvre et son créateur, en donnant à l'auditeur de phonogrammes des facultés d'intervention sur l'œuvre plus importantes que dans une situation de concert³⁰. Le disque compact apparaît comme un prolongement de cette analyse dans le contexte des années 1980 : avec ce nouveau support, l'auditeur – ou le manipulateur – est mis en présence de possibilités d'une plus grande maîtrise de ce déroulement, intervenant dans certains cas directement sur la composition de l'enregistrement, en étant en mesure d'intervertir ses différentes composantes ou de les réarranger selon son appréciation.

La diffusion de ces pratiques

On voit donc qu'à travers les fonctions inédites qu'inaugure le disque compact, découlant de son système technique et de ses caractéristiques propres, le support est à l'origine de nouvelles pratiques de l'écoute, susceptibles d'apporter des transformations dans les représentations de la musique enregistrée, notamment en offrant aux auditeurs une maîtrise accrue du déroulement du processus musical. Il convient néanmoins d'apporter des nuances à ce propos : de la même manière que pour la diffusion des arguments autour des propriétés du support, on observe l'apparition d'un décalage entre la mise au point de certaines de ces

30 Tournès (Ludovic), *art. cit.*.

fonctions et leur utilisation effective, au terme de la chaîne de distribution, par les auditeurs. Certaines de ces pratiques semblent donc rester à l'état de potentialités : si le disque compact et les lecteurs appropriés inaugurent des pratiques appuyées sur ce type de fonctions, rien n'indique en revanche que ces commandes fassent de fait l'objet d'une utilisation habituelle.

Nous avons eu l'occasion d'observer que l'indexage des titres et les possibilités de sélectionner avec précision l'extrait musical écouté, ainsi que de passer rapidement d'une piste à une autre, apparaissent, en fin de décennie, comme une nouvelle obligation éditoriale, les disques ne bénéficiant pas de ce codage étant mis en avant dans certains commentaires comme inacceptables. Dans ce sillage, Philippe Blanchet considère par exemple, dans son dossier pour *Rock & Folk*, le « repérage [immédiat] des pistes »³¹ comme l'une des « cinq bonnes raisons de préférer le CD », au même titre que sa qualité sonore ou sa durée de vie. Il semble donc possible d'émettre l'hypothèse que ce découpage du disque compact en pistes et son utilisation par les auditeurs entre de fait dans les pratiques d'écoute de musique enregistrée au cours de la période. D'autres fonctionnalités introduites par les lecteurs dès le lancement du support ne semblent en revanche pas bénéficier d'un même succès ; en particulier, les commandes liées à la programmation, fréquemment employées comme arguments de diffusion par les acteurs aux débuts du support, rencontrent rapidement des critiques quant à leur intérêt jugé limité.

Au moment du lancement du disque compact, les publicités de fabricants mettent en avant ces capacités de programmation du support : en mars 1983, Philips décrit par exemple ses trois premiers modèles de lecteurs comme disposant de la « programmation la plus élaborée »³². De fait, ce type de fonctions paraît, dans un premier temps, susciter auprès des auditeurs une forme de curiosité mêlée d'adhésion. Dans son premier dossier recensant et critiquant un panel de lecteurs, *Diapason* reproche, en particulier, au lecteur Kenwood L-03 DP sa « capacité de mémoire réduite »³³, avec une mémoire ne pouvant enregistrer que huit titres, contre quinze pour la plupart des lecteurs de première génération. La faible capacité de cette fonction de programmation constitue donc, dans un premier temps, un facteur perçu comme réduisant les performances et l'utilité d'un lecteur de disques compacts. Ce type de

31 Blanchet (Philippe), *Rock & Folk*, n° 224, novembre 1985, p. 52.

32 Publicité Philips, par exemple dans *Diapason*, n° 281, mars 1983, p. 22.

33 Melcion (Paul), *art. cit.*

commentaires manifeste cependant une évolution rapide du jugement porté sur les capacités de programmation des lecteurs : très vite, celles-ci sont perçues comme une sophistication inutile, nuisant à la simplicité d'utilisation caractéristique du support. En 1984, le lecteur Yamaha CDX1 est par exemple applaudi par *La nouvelle revue du son* pour sa « facilité d'utilisation exemplaire qui [...] change de certains casse-tête de programmation d'autres lecteurs »³⁴. Il est possible d'évoquer, à titre d'illustration, les explications fournies un an plus tard par la revue au sujet du modèle Akai CD-M88 :

« La programmation du CD-M88 est fort complète puisque les combinaisons d'ordre de morceau ou de passage indexé sont pratiquement infinies à partir d'un clavier de 10 chiffres qui permet de composer les numéros désirés et de les mettre en mémoire. En fin de réalisation d'un programme, on peut balayer toute la sélection effectuée. Naturellement, les fonctions répétition n'ont pas été oubliées, tant pour un morceau choisi que pour un passage prédéterminé à l'avance par un point de départ et un point d'arrivée. »³⁵

Si le lecteur est, en l'occurrence, loué par la revue pour l'exhaustivité de ces fonctions, on constate les changements de présentation du lecteur impliqués par la mise en place de ces facultés de programmation. En particulier, la présence d'un clavier comportant dix touches³⁶ semble établir une rupture avec le parti-pris d'une grande partie des lecteurs de première génération, singularisés par une recherche de la simplicité. En complexifiant l'utilisation de ces lecteurs, la mise en place de ces mémoires plus complètes est dès lors perçue comme pouvant porter préjudice à l'accessibilité du support : Jean-Marie Piel remarque dans *Télérama* que ces « sophistications [...] font fuir autant qu'elles attirent »³⁷. L'apparition de nouveaux modèles supprimant ces fonctionnalités est, dans cette perspective, vue d'un meilleur œil par le journaliste :

« Vous trouverez quelques modèles heureusement amnésiques – entendez par là qu'ils sont débarrassés de ces inutiles mémoires qui permettent de programmer dans l'ordre ou dans le désordre les différentes plages d'un compact-disque. »

34 *La nouvelle revue du son*, n° 78, mai 1984, p. 22.

35 *La nouvelle revue du son*, n° 85, février 1985, p. 32.

36 Annexe 28.

37 Piel (Jean-Marie), « Ce qu'il faut savoir sur le compact-disque », *Télérama*, n° 1822, 15 décembre 1984, p. 22.

Au-delà de la complexité de ces fonctions de programmation, compromettant la facilité d'utilisation des lecteurs, Jean-Marie Piel souligne donc le manque d'intérêt qui les caractériserait. Ce constat s'adresse principalement aux amateurs de musiques savantes ; précisant ses propos, Jean-Marie Piel poursuit son réquisitoire contre ce type de commandes :

« Je cherche toujours l'amateur de musique classique pour qui entendre le troisième mouvement d'un concerto avant le premier présente un intérêt quotidien. Pour les musiques de variétés, les disques de chanson (encore inexistant ou presque), je ne dis pas... »

Ces fonctions de programmation n'auraient donc finalement aucune utilité pratique dans le domaine des musiques savantes. Les différents mouvements d'une même œuvre étant généralement découpés en pistes successives, la recomposition de l'ordre de lecture par le biais de la programmation ne serait donc que d'un intérêt limité, l'œuvre devant, selon cette vision, être écoutée dans l'ordre des mouvements correspondant à l'intention du compositeur. De fait, cette idée paraît se répandre dans le champ des musiques savantes. Évoquant le lecteur Nad 5200, un dossier de *Diapason-Harmonie* range en 1985 la programmation au rang de « gadget »³⁸ en employant le même argument :

« Ne pleurons pas après l'absence d'une mémoire (quel mélomane "classique" s'amuse à programmer l'audition d'une symphonie ou d'un concerto en chamboulant l'ordre des mouvements ? »

La mise en place de ces fonctions de programmation apparaît donc incompatible avec les pratiques liées à l'écoute de musiques savantes. Aucune mention n'étant faite de ces capacités de programmation dans les lignes de *Rock & Folk* au cours de la décennie, il est possible de conjecturer que l'intérêt de ces fonctions reste perçu comme limité en dehors des frontières des musiques savantes ; dans tous les cas, on voit une nouvelle fois comment la diffusion de pratiques liées aux propriétés du disque compact, impulsées par les acteurs de son introduction, se heurte dans certains cas aux représentations préexistantes des auditeurs. Dans le cas présent, l'affirmation qu'une œuvre doit être écoutée par l'auditeur dans l'ordre désiré par le compositeur, en suivant strictement l'ordre précis des mouvements successifs, coupe court à toute volonté de la réorganiser en changeant l'ordre des pistes. Il convient donc de

³⁸ *Diapason-Harmonie*, n° 303, mars 1985, p. 112.

souligner les décalages se faisant jour entre pratiques potentiellement inaugurées par le disque compact et pratiques effectivement diffusées auprès des auditeurs de musique enregistrée. Si le disque compact conduit bien à l'émergence de nouvelles pratiques de l'écoute musicale – par exemple au travers d'un codage des pistes introduisant des changements dans les représentations de l'enregistrement –, certaines graines semées par les acteurs de son introduction entrent en confrontation avec les codes régissant les différents champs de la réception du support, et n'aboutissent pas, à terme, sur la diffusion de pratiques nouvelles.

Le disque compact est cependant à la source de nouveaux modes d'écoute qui, s'ils ne se traduisent pas nécessairement par des pratiques effectivement répandues dans les années 1980, trouvent au cours des décennies suivantes des prolongements dans de nouvelles formes d'écoute de musique enregistrée. Dans le cas de la programmation, on peut par exemple penser à la pratique de la *playlist*³⁹, qui connaît un essor avec le développement, à partir des années 1990, des formats dématérialisés de reproduction musicale (WAV, MP3, ...) ⁴⁰, qui prolonge cette logique d'assemblage de titres rompant avec l'ordre prévu d'un album pour les recomposer au sein d'un nouvel ensemble, dont l'organisation est déterminée par l'auditeur lui-même. S'il convient donc de nuancer la diffusion de ces pratiques au cours des années 1980, il semble important de souligner la discrète émergence de ces modes d'écoute au biais de ces possibilités du disque compact, qui se trouve à l'origine de ces développements ultérieurs.

7.3. L'appareil de lecture, entre effacement et présence accentuée

L'effacement du système technique

Nous l'avons évoqué, le silence permis par l'absence de bruit de surface lors de la lecture du disque compact et l'idée d'un son transparent, neutre, sont à l'origine d'un renforcement sensible de l'impression de proximité entre l'auditeur et l'œuvre, héritée de l'histoire de l'enregistrement sonore. Ces mêmes caractéristiques sont également déclinées

39 Liste de morceaux définie par avance et écoutés successivement.

40 Voir notamment Tournès, Ludovic, *Musique ! Du phonographe au MP3*, Paris, Autrement, 2011, p. 165.

sous un autre angle, afin d'être présentées comme à l'origine d'un effacement du système technique au cours de l'écoute. La disparition d'un son constant – le bruit de surface – rappelant à l'auditeur la présence d'un système de reproduction, mais aussi la simplicité d'utilisation du support, qui se traduit par une diminution des manipulations nécessaires à l'écoute de l'enregistrement, seraient, dans cette optique, à l'origine de la sensation d'une disparition de ce système technique, permettant une concentration optimale de l'auditeur sur l'enregistrement.

Cette idée est, dès 1983, apparente au cœur des discours de certains acteurs de l'introduction du support. Vantant la « révolution du compact-disc »⁴¹, Sony fait par exemple paraître une annonce révélatrice de cette perception d'un effacement du système technique au cours de l'écoute :

« Vous oubliez l'appareil, la mécanique, pour vivre uniquement la musique, installé dans votre fauteuil sans doute plus confortable que ceux de l'Opéra. »

Le lecteur de disques compacts est donc présenté comme s'estompant au profit de l'écoute d'une musique pure. Face à cette disparition de l'appareil permettant une restitution transparente du son, l'auditeur est dès lors invité à s'immerger pleinement dans l'écoute musicale, sans aucune manipulation ou considération nécessaire sur le système. Si le disque compact est à l'origine de nouveaux modes d'écoute dotant l'auditeur de moyens d'intervention supplémentaires sur le déroulement du processus musical, il permet également, lors de l'écoute, cet effacement du système. On retrouve, au fil des années suivantes, cet argumentaire au sein des discours d'autres fabricants de lecteurs : en 1988, une publicité avance par exemple que « quand Yamaha révèle les élégances de Ravel, on n'entend que Ravel. Pas Yamaha »⁴². Une nouvelle fois, cette transparence du son du disque compact est mise en évidence sous l'angle d'une évaporation du lecteur lors de l'écoute, au profit d'un rapprochement entre l'auditeur et l'œuvre. Cette image transparait également dans les annonces de certains éditeurs : en 1986, la branche discographique de Philips introduit, dans les publicités promouvant ses titres, le slogan « le son qui fait oublier qu'il est enregistré »⁴³,

41 Publicité Sony, par exemple dans *Diapason*, n° 286, septembre 1983, p. 36.

42 Publicité Yamaha CDX-110, par exemple dans *La nouvelle revue du son*, n° 121, octobre 1988, p. 17.

43 Publicité Philips, par exemple dans *Diapason-Harmonie*, n° 316, mai 1986, p. 9.

employant cette même image d'un oubli du système technique d'enregistrement et de reproduction au profit d'une écoute nouvelle.

À terme, cette idée d'un effacement de la technique ressurgit au sein des commentaires développés sur ces mêmes appareils. Dans une enquête effectuée par *Diapason-Harmonie* sur les lecteurs de milieu de gamme en avril 1989, Jean-Marie Piel déclare que le lecteur Arcam Delta 70 serait, parmi les différents modèles essayés par la revue, « le plus naturel et le plus propre à se faire oublier »⁴⁴. La capacité d'un lecteur à susciter cette impression de disparition, autorisant l'auditeur à se concentrer sur l'enregistrement, est, par ce biais, placée au centre du jugement de ces lecteurs, permettant de distinguer les modèles les plus propices à provoquer cette sensation. L'impression de proximité entre auditeur et œuvre suscitée par l'écoute de musique enregistrée apparaît donc renforcée par cet effacement progressif du support de lecture.

Une place croissante du lecteur

L'indexage des titres sur le disque compact, autre possibilité technique fournie par le support, s'inscrit dans un autre processus, ouvrant la voie à l'apparition d'une forme de paradoxe. En parallèle de cette sensation d'effacement suscitée par les lecteurs de disque compact, on observe, en conséquence de la mise en place de fonctions découlant de ce codage des pistes du disque, une place accrue conférée au lecteur dans le processus de restitution musicale. Introduite à partir de 1985 par Sony sur certains modèles de lecteurs, la fonction « Shuffle Play » joue par exemple un rôle essentiel dans ce processus. Profitant de la scission de l'enregistrement en plusieurs pistes et de la possibilité de les lire dans n'importe quel ordre, cette fonction inaugure la lecture aléatoire, laissant le lecteur sélectionner les titres successivement lus : le choix de l'écoute implique donc l'auditeur, qui choisit le disque, mais aussi le lecteur qui procède à une nouvelle organisation des titres. La personnification à l'œuvre dans les publicités vantant les mérites des lecteurs disposant de cette fonction semble éclairante quant à ses implications : en 1985, la firme note au sujet de son lecteur CDP-502 ES qu'avec le shuffle play, « c'est lui qui décide de l'ordre dans lequel [l'auditeur va] écouter le

44 Piel (Jean-Marie), *Diapason-Harmonie*, n° 348, avril 1989, p. 79.

disque »⁴⁵. L'année suivante, une annonce en faveur du modèle CDP-65 reprend ce propos en établissant une relation entre l'auditeur et son lecteur : « c'est le CDP-65 qui choisit l'ordre d'écoute des morceaux.. [sic] faites-lui confiance, vos disques vous surprendront »⁴⁶. On voit donc que si le disque compact suscite l'illusion d'un effacement du lecteur, mais aussi l'impression d'une maîtrise accrue sur le déroulement de l'écoute, le support laisse paradoxalement, par la mise en place de ce type de fonctions, une place croissante au lecteur au cœur de cette écoute.

Il apparaît nécessaire, comme dans le cas des capacités de programmation des lecteurs, de nuancer ce propos, en rappelant que l'existence de ces fonctions n'implique pas leur utilisation par les mélomanes, n'entraînant donc pas nécessairement l'émergence de pratiques associées largement répandues. En outre, cette place accordée au lecteur n'est pas totale, puisque l'auditeur est à l'origine du choix du disque écouté, mais aussi de l'activation de ce mode de lecture. En revanche, de la même manière que pour la programmation, cette fonction apparaît au fondement de pratiques connaissant une diffusion ultérieure. Le succès rencontré, au cours des années 2000, par les baladeurs numériques restituant un contenu sonore stocké par le biais de formats dématérialisés apparaît comme une caisse de résonance de ce mode d'écoute, reprenant son principe et l'amplifiant. En 2005, ce processus est souligné par Odile de Plas dans un article du journal *Le Monde* :

« La fonction shuffle (lecture aléatoire) existait depuis l'apparition des lecteurs CD, mais personne, ou presque, ne s'en servait. À quoi bon écouter un album dans le désordre quand l'artiste a choisi l'ordre de ses morceaux ?

Avec le téléchargement titre par titre, cette notion d'œuvre est remise en cause. Proposé sur les baladeurs, le mode shuffle est aujourd'hui l'un des plus utilisés. Apple a même conçu un baladeur qui ne fonctionne qu'ainsi. »⁴⁷

Cette fonction apparaît donc replacée dans une lignée ouverte par le disque compact, même si son entrée dans les pratiques d'écoute est plus récente. Une nouvelle fois, on observe le décalage entre la mise en place par les fabricants d'une fonction susceptible de générer de nouvelles pratiques et les représentations propres à la musique enregistrée : au cours des

45 Publicité Sony CDP-502 ES, par exemple dans *La nouvelle revue du son*, n° 87, avril 1985, p. 24.

46 Publicité Sony, par exemple dans *Rock & Folk*, n° 235, novembre 1986, p. 2.

47 De Plas (Odile), « L'écoute musicale bouleversée », *Le Monde*, 10 novembre 2005.

années 1980, l'importance conférée au format album entraîne une valorisation de l'organisation des titres opérée par les artistes eux-mêmes, diminuant de fait les possibilités de créer des ordres alternatifs ; à l'inverse, la plus grande souplesse offerte par des formats dématérialisés réduisant l'unité musicale fondamentale du disque au titre – un consommateur souhaitant se procurer de la musique enregistrée n'est plus contraint à l'achat d'un disque entier, pouvant se contenter d'un unique titre – est à l'origine d'un regain d'intérêt pour une fonction proposant une organisation musicale nouvelle. Si le disque compact n'est pas véritablement à l'origine de ces pratiques, il inaugure en revanche des modes d'écoute potentiels qui se répercutent par jeu d'écho au cours des décennies suivantes. Par ce biais, le support est paradoxalement à même d'accroître la place de l'appareil de lecture dans le processus de lecture, tout en offrant à l'auditeur des possibilités inédites de manipulation et l'impression d'un effacement au profit d'une proximité plus grande avec l'enregistrement.

Le disque compact compositeur ?

Dans le cas de fonctions telles que la lecture aléatoire, cette part plus grande accordée au système technique reste soumise à l'intention de l'auditeur, qui choisit de presser la commande activant ce mode d'organisation de l'écoute d'un enregistrement. Cette analyse semble cependant se prolonger au système de fonctionnement du disque compact lui-même : en particulier, l'action des circuits de correction d'erreurs lors de la lecture apparaît comme une intervention directe du lecteur de disques compacts sur le son effectivement reproduit au terme de la chaîne de restitution musicale. Les erreurs de lecture sont fréquentes lors de l'audition d'un disque compact. Un disque recueille plusieurs milliards d'informations⁴⁸ binaires successives chiffrant le contenu du disque, qui sont lues à grande vitesse par le lecteur – chaque seconde de son correspond à 1 411 200 informations différentes⁴⁹ – : la présence d'une poussière sur la surface enregistrée ou d'une erreur de passage sont donc à même d'occulter la lecture par le laser de certaines informations. Dans la mesure où celles-ci ne représentent qu'une infime partie des nombreuses informations restituées à chaque seconde d'écoute, le lecteur de disque compact fait dès lors appel à son circuit de correction d'erreur,

48 Publicité Sony CDP 101, par exemple dans *Diapason*, n° 278, décembre 1982, p. 20.

49 Le son du disque compact est stéréophonique, présentant donc deux canaux ; pour chacun d'entre eux, chaque seconde de son est découpée, nous l'avons vu, en 44 100 échantillons, eux-mêmes quantifiés sous la forme de 16 valeurs binaires. En additionnant les deux canaux, le total d'informations portant sur une unique seconde est donc de 1 411 200.

qui calcule une estimation de la valeur de ces informations manquantes : le résultat d'une telle estimation sur l'écoute ne modifie qu'une parcelle infime du son restitué, jugée non perceptible par l'oreille humaine, et permet d'éviter une interruption de l'audition.

Si l'objectif de la mise en œuvre de ces circuits de correction d'erreurs est de fournir une restitution aussi proche que possible du contenu sonore initial, elle constitue également une intervention du lecteur sur le son reproduit. Derrière l'image d'un système technique s'effaçant durant l'écoute se profile en conséquence une autre représentation nettement plus active du support, mettant en avant ces opérations du disque compact sur le son, le considérant presque comme un nouvel acteur du processus sonore. Une publicité du constructeur Pioneer pour son lecteur PD 70, en 1984, nous laisse entrevoir cette figure complétant celle du silence du support. Sous le titre « il corrige même les fausses notes »⁵⁰, on retrouve une personnification du lecteur portée dans cette nouvelle direction :

« Non seulement la platine compact disc PD 70 est un fabuleux instrument de musique mais avec son circuit LSI, elle devient presque un compositeur ; elle corrige les erreurs. [...]

Le PD 70 est vraiment un petit prodige. On se demande pourquoi, tout seul, il ne composerait pas une symphonie ! »

Il ne s'agit bien sûr pas de prendre au premier degré l'interjection finale, en considérant le disque compact comme capable de produire de nouvelles œuvres musicales de son propre chef ; on voit, néanmoins, comment l'intervention du support sur le son se trouve mise en avant par cette image d'un disque compact compositeur, opérant sur la restitution sonore finale des transformations jugées positives.

Cet accent mis sur les modifications apportées par le disque compact se retrouve également auprès de ses auditeurs ; on observe néanmoins alors un retournement de perspective quant à cette immixtion du support dans le son. Si l'idée d'un disque compact présenté comme instrument de musique est utilisée comme argument de vente par les centres

⁵⁰ Publicité Pioneer PD 70, par exemple dans *La nouvelle revue du son*, n° 77, avril 1984, p. 6.

Illel de matériel hi-fi dès l'année de lancement du support⁵¹, l'attention prêtée au rôle des circuits de correction d'erreur conduit à la formation d'opinions négatives quant à leur influence sur le message sonore restitué. Dans une chronique pour *La nouvelle revue du son*, Jean Hiraga note par exemple que la plupart des pratiques de lecture alternatives évoquées – en particulier la superposition dans la platine de deux disques – visent, en réduisant les vibrations occasionnées par la rapide rotation du disque, à diminuer le nombre d'erreurs de lecture, et donc d'interventions des circuits de correction d'erreurs, favorisant une « amélioration sensible de la qualité d'écoute »⁵². En creux, un lien est donc établi entre correction des erreurs de lecture par les circuits prévus à cet effet et dégradation de la restitution offerte par le disque compact. À la fin de la décennie, une nouvelle mention de l'interférence jugée négative de ces circuits sur la qualité sonore de la reproduction est faite par l'encart de la boutique marseillaise l'Instant Musical ; par transparence, on y retrouve l'image d'un disque compact compositeur agissant sur la chaîne de restitution :

« Pourquoi diable croyait-on que le digital n'avait pas besoin d'éviter les vibrations ? Quand vous suivez une piste à la vitesse du laser de lecture, c'est un peu comme si vous faisiez de la moto à 200 km/h sur une piste de 50 cm de large bordée de précipices. Vous aimeriez qu'on vous pousse le coude ? Le laser lui non plus n'apprécie pas. Daniel Shar avait branché une lampe qui s'allumait chaque fois que le circuit de correction d'un CD conventionnel (haut de gamme) se mettait en marche pour faire un réajustement de la musique. On se serait cru dans une discothèque, tellement tout clignotait. On entendait plus souvent la correction que la musique enregistrée ! Comme ce n'est pas Stradivarius qui a conçu les circuits, vous imaginez les duretés ! »⁵³

Une nouvelle fois, on constate la mise en avant d'un lien entre la mise en œuvre de ces circuits et la dureté affirmée de la restitution du disque compact. Les deux dernières phrases de cet extrait semblent néanmoins esquisser une même représentation du support : le disque compact apparaît comme une forme d'instrument de musique pleinement acteur de l'enregistrement restitué, jouant un rôle direct – et, dans le cas décrit, majeur – sur l'œuvre écoutée par l'auditeur. Les deux perceptions apparemment contradictoires du support – celle d'un disque compact s'effaçant par son silence pour laisser l'auditeur en contact avec l'œuvre, et celle d'un disque compact intervenant en réalité de manière discrète mais perceptible sur l'écoute – entrent dès lors en tension : on perçoit, dans l'encart de l'Instant Musical, une volonté de

51 Publicité Illel, par exemple dans *La nouvelle revue du son*, n° 66, mars 1983, p. 9.

52 Hiraga (Jean), *La nouvelle revue du son*, n° 93, décembre 1985, p. 74.

53 Instant Musical, *La nouvelle revue du son*, n° 117, avril 1988, p. 3.

ramener le disque compact à son effacement, à réduire ce rôle de compositeur à son strict minimum. L'intervention d'un disque compact compositeur est à cet égard perçue comme une ingérence dans le domaine de la restitution. On voit comment cette partition, jouée sur un mode majeur par les fabricants qui présentent ces circuits de correction comme une avancée technologique, est ici transposée dans sa variante négative, en mettant en lumière l'apparente incompatibilité entre la transparence affirmée du support et cette intervention sur la restitution. On reconnaît, derrière cette influence sur le son, le même spectre d'une place accrue de l'appareil de lecture dans l'écoute. On voit donc comment émerge, au cours de la décennie, des représentations composites du support, joignant son effacement apparent à un rôle croissant du système technique favorisé par les caractéristiques du support ou par les nouvelles pratiques et modes d'écoute de musique enregistrée qu'il suscite.

7.4. La musique décloisonnée

L'abolition du cadre d'écoute unique

Le disque compact, nous l'avons vu, est introduit en France dans un contexte de profonde transformation du paysage de la musique enregistrée. L'apparition de nouvelles pratiques, liées à des innovations technologiques récentes telles que le Walkman de Sony, est l'un des facteurs majeurs de ce changement, en ouvrant de nouvelles possibilités d'écoute de musique enregistrée : contribuant à un processus plus large de sonorisation de la vie quotidienne, ces nouvelles pratiques démultiplient les lieux potentiels d'écoute, rompant avec l'idée d'un cadre unique d'audition face à un système de lecture stable, impliquant une écoute domestique. Sous l'effet de ces nouvelles possibilités, la musique enregistrée envahit donc de nouveaux espaces à mesure que la notion d'un contexte unique d'écoute s'évanouit.

Dès son lancement, le disque compact est inscrit dans ce même processus de décloisonnement des lieux d'audition de la musique enregistrée, participant pleinement à cette tendance à l'abolition d'un cadre d'écoute fixé strictement. La prise en compte par le support de ces nouvelles pratiques multipliant les lieux d'écoutes est apparente dès la définition de ses caractéristiques : le choix des inventeurs du disque compact d'adopter d'un diamètre réduit à

12 centimètres, résulte par exemple selon *Diapason* de la volonté de Philips de rendre possible une écoute du disque compact en voiture⁵⁴. Les nouveaux types de lecteurs qui ont permis la mobilité de la cassette sont en conséquence très rapidement déclinés pour le disque compact par les différents fabricants. Présenté dès la fin de l'année 1984⁵⁵, le lecteur Sony D 50 (également désigné sous le nom de CD 50) fait par exemple son entrée sur le marché français dans les premiers mois de l'année 1985⁵⁶, marquant l'apparition des lecteurs portables de disques compacts. Qualifié d'« aboutissement » dans le domaine de la miniaturisation et de « révolution technologique » par *La nouvelle revue du son*, ce premier lecteur mobile est également applaudi pour sa qualité sonore, qui « ne semble pas avoir souffert de l'extrême miniaturisation ». De la même manière que pour le développement d'un haut de gamme, ce premier modèle est rapidement suivi d'autres lecteurs d'un même type proposés par d'autres constructeurs : en mars 1986, Jean-Marie Piel évoque, sur ce « terrain spectaculaire de la folle miniaturisation »⁵⁷, des nouveaux modèles fabriqués par Philips, Technics, Toshiba ou Pioneer. Cette course à la portabilité des lecteurs conduit à leur évolution rapide : un an après la commercialisation du D 50, Sony en présente une nouvelle version, le CD 50 MKII, baptisé Discman en référence au Walkman pour cassettes de la firme, dont le volume total est réduit de 40 % par rapport au premier modèle⁵⁸ et la consommation électrique diminuée de 30 %⁵⁹. L'apparition, en 1988, du format réduit CD Single, permet le franchissement d'une nouvelle étape de ce processus de miniaturisation, en favorisant la commercialisation de lecteurs adaptant leur taille à ce nouveau format ; une nouvelle fois, Sony se place en première ligne dans ce cadre, avec son modèle D-88, diffusé sous le nom de Pocket Discman⁶⁰.

Les premiers lecteurs à destination des automobiles sont, de la même manière, présentés publiquement dès l'année 1984⁶¹, avant de fleurir sur le marché français à partir de 1985 sous l'influence de modèles proposés par Pioneer ou Sony⁶². Les efforts effectués dans le sens d'une adaptation du disque compact à l'écoute en voiture ne sont en outre pas limités aux

54 « Le compact en voiture », *Diapason*, n° 287, octobre 1983, p. 106.

55 Piel (Jean-Marie), « Le lecteur qu'il vous faut », *Télérama*, n° 1822, 15 décembre 1984, p. 24.

56 *La nouvelle revue du son*, n° 84, janvier 1985, p. 58.

57 Piel (Jean-Marie), *Diapason-Harmonie*, n° 314, mars 1986, p. 82.

58 *Ibid.*.

59 Hiraga (Jean), *La nouvelle revue du son*, n° 94, janvier 1986, p. 66.

60 *Diapason-Harmonie*, n° 338, mai 1988, p. 79.

61 « Philips veut marier le disque à laser avec le micro-ordinateur », *Le Monde*, 4 juin 1984.

62 Piel (Jean-Marie), *Diapason-Harmonie*, n° 306, juin 1985, p. 101.

fabricants de lecteurs : en 1986, l'éditeur Factory accompagne par exemple ses rééditions des albums *Unknown Pleasure* et *Closer* du groupe post-punk Joy Division d'une pochette spéciale, nommée *Car Carry Case*, moins encombrante et plus souple, en vue de faciliter son transport automobile⁶³.

Du point de vue des discours, ce développement de nouveaux types de lecteurs s'accompagne d'une mise en avant par ces acteurs de la mobilité et de l'affranchissement par rapport aux contraintes d'écoute que représente désormais le disque compact. Le Discman de Sony est par exemple décrit comme la « liberté totale »⁶⁴ par la firme dans une publicité en promotion de ce modèle. La même annonce présente ce lecteur comme regroupant « 3 Compact-Disc en un » : le lecteur portable, le lecteur domestique ainsi que le lecteur automobile. Si le Discman est premièrement pensé comme un lecteur portable, des accessoires permettent de fait de modifier son usage : au-delà d'une housse de transport favorisant sa mobilité, le lecteur peut également être connecté à une chaîne hi-fi ou un autoradio par le biais de branchements électroniques spécifiques. On observe, dans cette lignée, une claire volonté, de la part des différents acteurs, d'augmenter la flexibilité du disque compact, le constituant en support modulable, aux utilisations multiples et combinables. Faisant montre d'après *La nouvelle revue du son* d'une qualité sonore équivalente à celle des modèles traditionnels, un lecteur tel que le Discman autorise donc une multitude d'utilisations à partir d'un appareil unique, brisant l'idée selon laquelle un lecteur ne correspondrait qu'à un emploi spécifique. Si ce Discman s'inscrit, comme l'affirme la publicité le promouvant, dans un processus faisant « descendre le son dans la rue », il contribue plus largement à effacer les frontières entre les différentes sphères d'écoute musicale. Le disque compact permet donc un approfondissement de cette abolition du cadre d'écoute qu'introduit la cassette : alors que le Walkman reste un appareil exclusivement conçu pour l'écoute mobile, le Discman réunit les différents usages du lecteur et estompe leurs limites.

On observe cette même mise en avant de la flexibilité au sein d'autres produits tendant à atténuer ces bornes des différents modes d'écoute musicale. En 1985, Philips inaugure avec le CD 555 la lignée des chaînes portables dotées d'un lecteur de disque compact⁶⁵ ; suivant ce

63 *Rock & Folk*, n° 234, octobre 1986, p. 84.

64 Publicité Sony CD 50 MKII, par exemple dans *Rock & Folk*, n° 236, décembre 1986, p. 14.

65 Piel (Jean-Marie), *Diapason-Harmonie*, n° 307, juillet/août 1985, p. 85.

modèle, Pioneer lance l'année suivante une nouvelle chaîne combinant l'intégration du disque compact et cette notion de modularité des utilisations. Présenté dès le mois de janvier 1986, le Pioneer PS 3 est, de la même façon que le CD 555, une chaîne portable capable de lire les disques compacts ; l'innovation de Pioneer réside en l'extraction possible du lecteur de disques compacts : celui-ci peut-être détaché du reste de la chaîne pour être utilisé de manière autonome en tant que lecteur portable⁶⁶. On retrouve donc cette volonté de proposer des appareils capables de s'adapter aux différentes situations d'écoute offertes par le nouveau support. De la même manière, le système de rangement Laser Dix, commercialisé en 1989, se fonde sur des dimensions correspondant au format du disque compact, permettant un rangement adéquat ; à la différence d'autres modèles, ce système se distingue cependant par la présence d'une poignée permettant un transport aisé des disques, le Laser Dix doublant donc son rôle de rangement par celui d'étui de transport sécurisé⁶⁷. Le disque compact est, par ce biais, à même de voir son utilisation modifiée rapidement et de manière fluide, l'auditeur pouvant sans difficulté passer d'un mode d'écoute domestique à une utilisation portable.

Des modalités nouvelles d'écoute de musique enregistrée

À travers ces systèmes, le disque compact permet donc un approfondissement de l'abolition du cadre d'écoute ouverte par de nouvelles pratiques depuis la fin de la décennie précédente : le support ne se contente pas de prendre en compte ces modes d'écoute de musique enregistrée en s'inscrivant dans leur lignée, il contribue également à renforcer le décloisonnement à l'œuvre. Des nuances sont à nouveau à apporter quant au rôle du disque compact dans la diffusion de ces nouvelles pratiques : en 1987, André Dessot note dans *Le Monde* que le disque compact n'a « pas réussi à s'imposer »⁶⁸ complètement sur les marchés du lecteur automobile et du baladeur face à la cassette. Dans le cas des lecteurs portables, ce résultat peut notamment s'expliquer par le problème de l'interruption de la lecture que provoquent les secousses affectant l'appareil, qui reste prégnant jusqu'à la fin de la décennie : en 1988, un article de *Diapason-Harmonie* note que « même les plus élaborés [des lecteurs portables] montrent encore des faiblesses flagrantes à cet égard »⁶⁹. Pour autant, cette diffusion restant inférieure à la cassette dans ces cadres n'implique pas un véritable échec de

66 *Diapason-Harmonie*, n° 312, janvier 1986, p. 106.

67 *Rock & Folk*, n° 262, avril 1989, p. 85.

68 Dessot (André), « Des cassettes à très haute fidélité », *Le Monde*, 17 novembre 1987.

69 « Musique à emporter », *Diapason-Harmonie*, n° 340, juillet/août 1988, p. 57.

ces nouveaux produits : en 1986, la même revue affirme que le lecteur de disques compacts portable a, du point de vue des ventes, été « brillamment lancé par Sony »⁷⁰, au point de « quasiment changer la face de la Hi-Fi ».

Par son rôle dans ce décloisonnement de la musique enregistrée, le disque compact apparaît ancré dans le processus de sonorisation de la vie quotidienne à l'œuvre dans les années 1980. Le disque compact permet l'écoute de musique enregistrée dans tous les lieux, à tous les moments, en toute circonstance. Le développement des systèmes de chargeurs, notamment pour les lecteurs à destination des automobiles, permet en outre un allongement de la lecture en continu : en 1987, Pioneer présente un nouveau modèle de lecteur pouvant recueillir suffisamment de disques pour fonctionner toute une journée de manière ininterrompue⁷¹. De façon générale, le disque compact participe par conséquent à une redéfinition des modalités d'écoute de musique enregistrée, et à l'émergence de nouvelles pratiques. Selon Jean-Marie Piel, « l'automobiliste a [par exemple] de plus en plus de mal à se passer de musique »⁷², constituant la voiture en « lieu prépondérant d'écoute musicale ».

On constate dès lors, dans les commentaires portés sur le support, une importance nouvelle prise par la contextualisation de l'audition. Face à cette multiplication des cadres possibles d'écoute et à l'abolition de leurs frontières, la question du lieu de l'écoute voit, d'une manière quelque peu paradoxale, son importance réévaluée : l'éclatement de l'idée d'un contexte unique permet précisément de poser la question des lieux jugés les plus favorables à l'écoute de musique enregistrée. Cette question semble susciter un intérêt certain dès le lancement du support : en mars 1983, *La nouvelle revue du son* présente la taille réduite du disque compact comme l'un des « aspects ultra-positifs »⁷³ du support, en ce qu'elle « laisse supposer des applications bien au-delà du simple usage chez soi (en automobile, en bateau, etc...) ». Le lancement effectif des nouveaux modèles favorisant cette abolition d'un cadre d'écoute unique confère une nouvelle actualité à ce type de réflexions : en 1986, Philippe Blanchet présente *20 Great Hits*, une compilation regroupant des titres du groupe Roxy Music et de son chanteur Bryan Ferry, comme « à écouter par exemple au bord d'une piscine »⁷⁴. La

70 *Diapason-Harmonie*, n° 319, septembre 1986, p. 72.

71 *Diapason-Harmonie*, n° 326, avril 1987, p. 80.

72 Piel (Jean-Marie), *Diapason-Harmonie*, n° 339, juin 1988, p. 67.

73 *La nouvelle revue du son*, n° 66, mars 1983, p. 27.

74 Blanchet (Philippe), *Rock & Folk*, n° 232, juillet/août 1986, p. 112.

musique enregistrée entre dans de nouveaux contextes qui conduisent à remodeler son écoute et à réfléchir sur les lieux et instants qui lui sont les plus favorables.

En retour, l'écoute de musique enregistrée dans un cadre domestique se trouve également réévaluée : alors qu'elle ne constitue initialement qu'un mode d'écoute par défaut, sa place évolue sensiblement face à l'apparition d'une multitude autres contextes possibles d'audition, chaque instant de la vie quotidienne pouvant en théorie être accompagné d'un type de lecteur approprié. Le rôle du disque compact est à nouveau prégnant dans ce processus, par le biais de ses caractéristiques et des représentations nouvelles qui l'accompagnent, influant sur cette redéfinition apparente. Face à la concurrence de nouvelles formes d'audition, l'écoute à domicile recoupe de nouveaux contours : l'impression de proximité avec l'œuvre que suscite le disque compact permet par exemple de la constituer en moment d'écoute privilégié, offrant une forme de recueillement autour de la musique. La publicité précédemment évoquée de la firme Akai, qui met en scène le personnage de Sébastien⁷⁵, en fournit une illustration, en s'appuyant sur une contextualisation très précise du cadre de l'action dans l'annonce :

« Il y a des après-midi où la chaleur monte chez Sébastien. Maman fait quelques courses et le petit frère est à la piscine. Personne, sauf Sébastien et le lecteur de compact-disc Akai. »⁷⁶

L'écoute de musique enregistrée prend ici la forme d'un dialogue unique entre la musique et l'auditeur, que ne permettent pas les autres cadres d'écoute. La publicité affirme que « rien, plus rien n'interfère entre Sébastien et la musique qu'il aime » : la lecture n'est troublée par aucun bruit parasite de la part du lecteur, par aucune perturbation extérieure susceptible d'intervenir dans un autre contexte. De mode d'écoute par défaut, l'écoute domestique, confrontée à cette prolifération de modes d'écoute nouveaux, mue donc en une forme d'audition privilégiée, permettant d'établir ce contact et cette proximité entre l'auditeur et la musique.

Ce recueillement n'est pour autant pas l'unique modalité d'écoute de musique enregistrée à domicile qu'insuffle la redéfinition permise par le disque compact et ses

75 Annexe 24.

76 Publicité Akai, par exemple dans *Rock & Folk*, n° 236, décembre 1986, p. 18.

caractéristiques. En ouvrant la possibilité d'une lecture continue, notamment par la disparition du nécessaire changement de face au cours de la lecture d'un disque microsillon, le disque compact permet également l'apparition de pratiques d'écoute différentes, plus distraites, attendant davantage à la création d'une ambiance sonore qu'à une audition précise et concentrée d'un enregistrement. En ce sens, les œuvres de certains artistes apparaissent, à partir de la moitié de la décennie, comme particulièrement propices à être écoutées sur disque compact. En 1987, Philippe Blanchet publie par exemple une critique du sixième album de l'artiste Jon Hassell, *Power Spot*, en mettant en avant cette dimension :

« Jon Hassell laisse lentement serpenter les hymnes répétitifs d'une musique atmosphérique particulièrement taillée pour le CD. [...] Un disque d'ambiance, présent sans prendre la tête, sorte de fond sonore de luxe meublant les silences trop lourds à porter. »⁷⁷

La musique de Jon Hassell est ici perçue comme plus adaptée à une écoute sur disque compact, en ce que l'absence de bruit lors de l'écoute conduit la musique à manifester sa présence, occupant l'espace sonore de manière ininterrompue, sans intervention de l'auditeur, favorisant la création de ce « fond sonore » écouté de manière distraite. La trace de ces modalités d'écoute est de même apparente dans la description établie par Philippe Blanchet de l'album *Thursday Afternoon* de Brian Eno, uniquement paru en disque compact et comportant un unique titre de soixante-et-une minutes :

« Un instrumental fleuve, se déroulant lentement dans l'esprit des environnements musicaux de "Discreet Music" ou de "Music For Airports". Une heure de musique d'ambiance, répétitive et clignotante, se diluant sans un craquement dans votre deux pièces cuisine transformé soudain en une troublante holographie. Vaporeux. »⁷⁸

On observe de nouveau l'évocation de cette création d'un environnement musical, d'une musique d'ambiance formant un fond sonore transformant l'espace occupé par l'enregistrement. Si ce mode d'écoute ne naît pas véritablement avec le disque compact – l'album *Music For Airports* évoqué par Philippe Blanchet comme exemple d'œuvre similaire est par exemple publié en 1978 –, il apparaît favorisé par le nouveau support : l'expression

77 Blanchet (Philippe), *Rock & Folk*, n° 241, mai 1987, p. 78.

78 Blanchet (Philippe), *Rock & Folk*, n° 226, janvier 1986, p. 107.

« sans un craquement » témoigne notamment de l'absence de trouble que permet le disque compact dans l'émergence de cet environnement sonore. Les possibilités nouvelles ouvertes par le disque compact – par exemple celle de l'écoute sans interruption ni intervention de l'auditeur de soixante-et-une minutes de musique – tendent donc à le constituer en support propice à ce type d'écoute.

S'il conduit à une redéfinition des modalités de l'écoute domestique de musique enregistrée, le disque compact ne suscite donc pas l'apparition d'un type unique d'écoute : cette évolution des pratiques correspond une nouvelle fois à une multiplication des modes d'écoute possibles. Sans inaugurer ce processus d'abolition du cadre de l'écoute de musique enregistrée, découlant sur une multitude de nouvelles pratiques adaptées aux différents lieux et instants de la vie quotidienne, le disque compact s'inscrit donc en son centre, contribuant pleinement à cet ensemble de transformations. Plus généralement, le disque compact apparaît comme une source de renouvellement de ces pratiques de la musique enregistrée, par le biais de ses caractéristiques et des fonctions nouvelles qui en découlent, induisant en retour de nouvelles manières de considérer la musique enregistrée.

8. Le disque compact entre transition et rupture dans l'histoire de l'enregistrement sonore

Replacé dans l'histoire de l'enregistrement sonore, le disque compact occupe une position particulière. Le support se situe à la charnière de deux modes de reproduction sonore, correspondant à certaines pratiques d'écoute de musique enregistrée : le disque compact conserve certaines caractéristiques des systèmes de lecture précédents, tout en ouvrant la voie aux formats ultérieurs. Plus précisément, le disque compact ouvre la page de la reproduction numérique, tout en refermant lentement celle des supports matériels. Nous l'avons vu, le disque compact emploie, contrairement aux supports antérieurs, ce mode numérique de conservation et de restitution, réutilisé, par la suite, par les nouveaux formats de reproduction faisant leur apparition à partir des années 1990. À l'inverse de ceux-ci, en revanche, le disque compact conserve, à l'instar du disque microsillon ou de la cassette, une enveloppe physique, concrète et tangible, contrairement aux supports ultérieurs adoptant la forme de fichiers virtuels stockés sur un disque dur.

D'autres tentatives de mise en place de nouveaux supports matériels succèdent en réalité au disque compact : au-delà de la Digital Audio Tape précédemment évoquée, on observe par exemple dans les années 2000 et 2010 des tentatives de la part de certains acteurs, tels que l'éditeur Universal¹ ou l'artiste britannique Untold², de diffuser leur musique sous la forme de clés USB contenant des fichiers MP3, Wave ou Flac, se plaçant donc dans la lignée du disque compact en mêlant les deux modes de reproduction. Néanmoins, ces tentatives isolées ne suffisent pas à imposer ces nouveaux supports physiques comme sources stables, leur présence sur le marché restant très minoritaire. À l'inverse, les formats virtuels de restitution musicale tendent effectivement à s'imposer progressivement : en 2014, les ventes correspondant à des modes virtuels de reproduction de musique enregistrée égalent pour la

1 Girardeau (Astrid), « La clé USB connaît la musique », *Libération, Écrans*, 18 octobre 2007 (URL : http://ecrans.liberation.fr/ecrans/2007/10/18/la-cle-usb-connaît-la-musique_955343, consulté le 28 avril 2015).

2 Coultate (Aaron), « Untold returns with Echo In The Valley », *Resident Advisor*, 28 juillet 2014 (URL : <http://www.residentadvisor.net/news.aspx?id=25712>, consulté le 28 avril 2015).

première fois, en termes de revenu, celles découlant de supports physiques à l'échelle mondiale³. Sans chercher à conjecturer sur les évolutions futures de l'enregistrement sonore, le disque compact reste donc chronologiquement, à la date de rédaction de ce travail, le dernier support physique majeur de reproduction de la musique enregistrée.

S'il apparaît essentiel de prendre en compte ce caractère de jonction du disque compact dans l'histoire de l'enregistrement sonore, celui-ci n'est évidemment que partiellement perçu au moment de son introduction, dans un contexte d'évolution rapide des technologies – et en particulier de la micro-informatique – laissant envisager de nombreuses transformations possibles au cours des décennies suivantes. Si ce rôle de charnière du disque compact est déjà au centre de débats et de réflexions, son contenu est en revanche incertain. À cet égard, le disque compact fait donc l'objet de perceptions très diverses, se complétant pour former l'image d'un support marquant à la fois une rupture et une transition : achèvement, aboutissement, mais aussi révolution laissant augurer du futur de l'enregistrement sonore, envisagé sous de nombreuses formes, le disque compact est replacé dans l'histoire de l'enregistrement sonore sous la forme d'un support liant passé et futur, connectant la lignée des supports successifs à l'avenir qui lui est envisagé. Du fait de ce rôle perçu de charnière, le disque compact constitue dès lors un objet de représentations complexes : considéré comme remplissant les objectifs fixés depuis un siècle par l'enregistrement sonore, le support constitue également un prisme permettant de refléter une vision du futur transparaissant dans les discours de ses récepteurs.

8.1. Le disque compact entre achèvement et révolution

L'aboutissement d'une lignée

Nous l'avons vu, l'introduction du disque compact s'effectue dans un champ de la musique enregistrée déjà peuplé par d'autres supports, le disque microsillon et la cassette,

3 Beuve-Méry (Alain), « Le streaming redessine l'industrie musicale », *Le Monde*, 14 avril 2015 (URL : http://www.lemonde.fr/economie/article/2015/04/14/le-streaming-redessine-l-industrie-musicale_4615721_3234.html, consulté le 28 avril 2015).

proposant des possibilités similaires dans un même objectif de conservation et de reproduction d'enregistrements sonores : celles, pour l'auditeur, d'écouter quand il le désire un enregistrement qu'il possède, avec un degré de maîtrise sur le déroulement et des modalités d'écoute variant en fonction des supports. À cet égard, le disque compact est placé au terme de cette lignée, perfectionnant toutes les dimensions de la conservation et de l'enregistrement pour parvenir à un état d'achèvement : caractérisé par un son présenté comme parfait et qualifié d'inusable, le disque compact remplirait donc les objectifs principaux de l'enregistrement sonore.

On comprend, dans ce cadre, l'insistance perceptible de certains agents au moment du lancement du support quant à son état d'avancement : en mars 1983, les centres Illel, qui se prononcent ouvertement en faveur du disque compact, font par exemple paraître une publicité présentant le support comme se trouvant « déjà à l'âge adulte »⁴, offrant « déjà la plénitude de ses performances » et dont « les lecteurs disponibles bénéficient de tous les perfectionnements que l'on peut [alors] imaginer ». En tant qu'aboutissement de la lignée de l'enregistrement sonore, le disque compact est donc dès son lancement présenté comme un produit caractérisé par son état d'achèvement initial et la perfection de sa restitution.

S'il est replacé dans cette lignée de supports, le disque compact apparaît par conséquent comme parachevant un siècle de recherches en matière de reproduction sonore – justifiant, en creux, son adoption au détriment des formats antérieurs, jugés inférieurs –. Le support apparaît, dans ce cadre, comme une nouvelle étape dans ce processus de progrès de l'enregistrement sonore : en 1984, *Télérama* le place par exemple au terme d'une série de repères chronologiques correspondant aux principales évolutions de l'enregistrement sonore depuis l'invention du phonographe de Thomas Edison et du paléophone de Charles Cros en 1877, aux côtés de l'invention du disque, de celle de l'enregistrement électrique ou de celle du disque microsillon⁵. De la même façon, André Dessot le qualifie de « troisième révolution dans le domaine de la reproduction des sons »⁶, dans la lignée du disque microsillon et de la stéréophonie.

4 Publicité Illel, par exemple dans *La nouvelle revue du son*, n° 66, mars 1983, p. 9.

5 *Télérama*, n° 1050, 21 décembre 1984, p. 44.

6 Dessot (André), « La troisième révolution dans la reproduction du son », *Le Monde*, 21 février 1983.

En tant que nouveau progrès dans l'histoire de l'enregistrement, le disque compact entraîne également une requalification des autres supports : le disque microsillon est désormais régulièrement accolé aux qualificatifs de « traditionnel »⁷, de « conventionnel »⁸, ou encore de « classique »⁹. En retour, le disque compact est au contraire perçu pour sa nouveauté : il constitue, dans les termes de Jean-Marie Piel, « l'unique successeur du microsillon »¹⁰. Replacé dans une lignée d'innovations successives ayant contribué à l'amélioration constante de la qualité de la conservation et de la reproduction du son, le disque compact apparaît donc comme une nouvelle étape dans cette dynastie, qui porte pour la première fois l'enregistrement sonore vers un état d'aboutissement en remplissant dès son lancement tous ses objectifs.

Une rupture inaugurant une nouvelle ère

Cette image d'un disque compact replacé dans l'histoire de l'enregistrement sonore et considéré comme le successeur exclusif de tous les supports antérieurs s'appuie essentiellement sur une idée de continuité : le disque compact est inscrit dans une lignée de produits d'un même ordre, dans une pente ascendante vers un enregistrement sonore au perfectionnement toujours accru. Cette perception du positionnement du disque compact dans l'histoire de l'enregistrement sonore est pourtant plus complexe, se construisant autour de lignes diverses : en particulier, le progrès que constituerait le disque compact est également présenté et reçu comme permettant une qualité sonore et une transformation des conditions d'écoute de musique enregistrée telles qu'il constituerait une rupture dans cette lignée. Le disque compact ouvrirait, à cet égard, les portes d'une nouvelle ère de l'enregistrement sonore.

L'idée de « troisième révolution »¹¹ développée par André Dessot dès février 1983 est dans ce cadre éclairante : le disque compact constitue une innovation perçue comme marquant la fin d'un cycle et le début d'une nouvelle époque. De fait, on constate une propagation de cette idée d'une révolution du disque compact, tant auprès des acteurs que des récepteurs, dans

7 *Rock & Folk*, n° 260, février 1989, p. 18.

8 *Rock & Folk*, n° 220, juin 1985, p. 15.

9 Pélapat (Philippe), « Miniaturisation et automatisation », *Le Monde*, 5 mars 1983.

10 Piel (Jean-Marie), « Le progrès du numérique », *Diapason-Harmonie*, n° 337, avril 1988, p. 91.

11 Dessot (André), *art. cit.*.

tous les domaines et tout au long de la décennie : présenté comme tel par ses inventeurs Philips et Sony¹², le disque compact est également évoqué comme une révolution par des dossiers publiés par *Diapason* ou *Le Nouvel Observateur*, respectivement en février 1983 et décembre 1984¹³, par des journalistes tels que Philippe Blanchet dans *Rock & Folk* ou Anne Rey dans *Le Monde*¹⁴, ou par des artistes tels que le chef de l'Orchestre de Montréal, Charles Dutoit¹⁵. Le disque compact constitue dans cette optique une ligne de fracture avec les précédents systèmes techniques de reproduction sonore : par la révolution qu'il engendre, le support rompt avec cette dynastie de sources de lecture le précédant, instaurant son propre mode de fonctionnement et d'évaluation.

Nous avons notamment mentionné, à cet égard, l'émergence de nouveaux critères de jugement des œuvres que suscite le disque compact et la multiplication de rééditions dont le son, considéré comme rajeuni par le pressage sur ce nouveau support, est dès lors jugé à même d'être comparé à celui des œuvres les plus récentes. De manière plus générale, Rémy Lafaurie décrit dès février 1983 ce lien entre la rupture qu'inaugure le disque compact et le renversement des coutumes de la reproduction sonore qui l'accompagne :

« Nous sommes à l'aube d'un nouveau style de restitution sonore qui remet en question tout un ensemble de conventions esthétiques tacites. [...] Des habitudes seront malmenées, d'autres naîtront, et il ne faudra pas tellement de temps pour que des "infidélités imperceptibles" renaissent de leurs cendres ! »¹⁶

L'apparition du disque compact entraîne donc une réforme de ces habitudes d'écoute de la musique enregistrée. De fait, au-delà de ces nouveaux critères d'évaluation des œuvres, nous avons eu l'occasion d'observer l'apparition de nouveaux modes d'écoute de la musique enregistrée résultant de certaines caractéristiques propres au nouveau support. De la même

12 Voir notamment la publicité Sony CDP 101, par exemple dans *Diapason*, n° 278, décembre 1982, p. 20, et la publicité Philips CD Vidéo, par exemple dans *Diapason-Harmonie*, n° 346, février 1989, p. 90.

13 « La révolution du compact-disc », *Diapason*, n° 280, février 1983, p. 85 ; « Disque : la révolution du compact », *Le Nouvel Observateur*, n° 1050, 21 décembre 1984, p. 44.

14 Blanchet (Philippe), *Rock & Folk*, n° 224, novembre 1985, p. 52 ; Rey (Anne), « Ouverture du MIDEM à Cannes : le microsillon est mort, vive le compact », *Le Monde*, 25 janvier 1987.

15 *Compact – La revue du disque laser*, n° 1, septembre 1985, p. 15.

16 Lafaurie (Rémy), « Propos hérétiques », *Diapason*, n° 280, février 1983, p. 86.

manière, on assiste effectivement au cours de la décennie à la mise en avant de ces nouvelles formes d'« infidélités imperceptibles » : en janvier 1987, Jean-Marie Piel avance par exemple que « le recul est déjà suffisant pour savoir historiquement que les premiers lecteurs numériques n'étaient pas aussi parfaits qu'on voulut le faire croire »¹⁷.

Plus largement, des différences d'un nouveau type sont rapidement évoquées comme permettant d'établir des comparaisons entre lecteurs, selon des critères nouveaux : au terme d'un premier temps d'adaptation aux caractéristiques marquant le son du support, l'habituation permettrait aux auditeurs de déceler les différences distinguant les modèles. Alors qu'en mars 1983, Illel présente tous les lecteurs comme équivalents¹⁸, on observe très vite l'apparition de nouvelles modalités permettant la formation d'un avis :

« L'écoute d'un lecteur Compact Disc est souvent déroutante pour l'auditeur non habitué à ce genre de modulation. Les principales qualités – absence de bruit de surface, absence totale de pleurage – que l'on constate sur la totalité des lecteurs Compact Disc, doivent être considérées comme telles, mais aussi comme une évidence liée au principe utilisé. Les autres différences perçues à l'écoute entre les lecteurs Compact Disc, sont un peu plus subtiles et concernent l'équilibre tonal, la coupure subjective grave, la linéarité subjective dans le secteur aigu / extrême aigu, et certaines différences décelables à l'écoute, mais assez délicates à exprimer par écrit. »¹⁹

Initialement considérées comme les critères de la perfection du support, son silence et ses caractéristiques entrent donc au rang d'évidence liée au mode de restitution adopté. En revanche, d'autres principes d'évaluation font leur apparence, faisant appel à des termes techniques précis, ou à certaines notions ne disposant pas encore de termes adéquats, témoignant de la nouveauté de ces critères : on observe bien un développement de la perception des infidélités imperceptibles décrites par Rémy Lafaurie.

L'expression « à l'aube d'un nouveau style de restitution »²⁰, employée par Rémy Lafaurie, manifeste également les conséquences perçues de la révolution introduite par le disque compact : en rupture avec ses prédécesseurs, le support marque l'ouverture d'une

17 Piel (Jean-Marie), *Diapason-Harmonie*, n° 323, janvier 1987, p. 63.

18 Publicité Illel, par exemple dans *La nouvelle revue du son*, n° 66, mars 1983, p. 9.

19 *La nouvelle revue du son*, n° 77, avril 1984, p. 24.

20 Lafaurie (Rémy), *art. cit.*.

nouvelle période. De la même manière que celle d'une révolution, cette idée apparaît partagée par des agents au sein de toutes les catégories. Dès 1982, Sony avance dans ses publicités que « la lecture par laser du compact-disc et le codage numérique ouvrent une nouvelle ère de l'histoire du son »²¹ ; quatre ans plus tard, Jean-Marie Piel évoque dans cette même perspective un « nouvel âge du son »²². Le journaliste de *Diapason-Harmonie* fournit des précisions sur les contours de cette nouvelle époque ouverte par le disque compact :

« La page est tournée dans l'Histoire du Son. Les chiffres s'y sont mis. Cela ne fait plus de doute, on tend vers le tout numérique. »

Le disque compact est donc déjà perçu comme ouvrant une nouvelle ère dans l'histoire de la musique enregistrée, celle de la reproduction numérique. On voit que le disque compact est au centre de représentations complexes de sa situation dans cette histoire : replacé dans la continuité des innovations technologiques antérieures, ayant permis le progrès de la reproduction sonore tout au long du XXe siècle, en tant que nouvelle étape de ce processus, le disque compact est également perçu comme une véritable rupture avec l'époque qui le précède, son lancement inaugurant un nouvel âge de l'enregistrement sonore.

Combinant cette continuité avec la période précédente et cette ouverture d'une nouvelle ère, le disque compact apparaît à cet égard comme une forme de transition entre deux modes de reproduction : liant l'histoire de l'enregistrement sonore à cette rupture inédite, le disque compact est effectivement perçu comme se plaçant à la charnière de ces deux ères, marquant l'articulation de ces deux systèmes successifs.

21 Publicité Sony CDP 101, par exemple dans *Diapason*, n° 278, décembre 1982, p. 20.

22 Piel (Jean-Marie), « Le nouvel âge du son », *Diapason-Harmonie*, n° 320, octobre 1986, p. 79.

8.2. Une nouvelle ère d'une forme incertaine

Le disque compact, support définitif ?

Cette nouvelle ère, considérée comme ouverte par le disque compact, est le fait de représentations contradictoires. Si l'idée d'un support créant une ligne de rupture dans l'histoire de l'enregistrement sonore semble largement partagée, le contenu précis du territoire se trouvant au-delà de cette fracture, dont la découverte est entamée par le lancement du disque compact, reste donc à préciser. Cette forme incertaine sous laquelle apparaît cette nouvelle ère ne constitue pas une réelle surprise : dans la mesure où cette dernière s'étend dans l'avenir, et où le disque compact, transformant certaines habitudes ou pratiques du monde de la musique enregistrée, connaît une évolution très rapide au cours de ses premières années, tout commentaire porté sur le futur de cette rupture semble nécessairement fondé sur des spéculations plus ou moins définies. À travers ces interrogations récurrentes sur l'avenir de la musique enregistrée et le développement de ce nouvel âge du son, il apparaît dès lors possible de percevoir des représentations très diverses de la postérité du disque compact.

Un premier ensemble de représentations du disque compact, s'appuyant sur ses caractéristiques, le constitue en support destiné à une longue domination du secteur de la musique enregistrée, sinon comme une source de lecture définitive, vouée à ne jamais disparaître. Cette image d'un disque compact promis à un règne illimité sur le domaine n'est pas déconnectée des réflexions autour de ses propriétés spécifiques : l'idée d'un support portant tous les critères de l'enregistrement sonore à leur point de perfection, faisant entrer les œuvres qu'il recueille dans l'éternité afin de constituer une forme de musée numérique de la musique, semble intrinsèquement liée à celle d'un disque compact ne pouvant être dépassé par d'autres innovations. Caractérisé par sa perfection supposée, le disque compact ne saurait véritablement être supplanté par un support apparu après 1983.

Les spécificités du disque compact sont mêlées, dans la construction de cette vision, à des raisonnements portés sur l'évolution du comportement des acteurs ou des consommateurs. L'investissement que constitue le disque compact pour les acteurs de son introduction, du

point de vue économique mais aussi quant aux tractations impliquées par la mise au point d'un standard universel, est par exemple pointé comme facteur de stabilité du support : en 1984, le dossier publié par *Le Nouvel Observateur* sur le support souligne notamment que « la masse des capitaux investis exclut tout retour en arrière »²³. Jean-Marie Piel met en avant un argument similaire dans *Télérama* :

« Si l'avenir vous rend hésitant – et si l'on inventait mieux que le compact-disque ?... – soyez rassurés, il a fallu tellement de temps pour que tout le monde s'accorde sur ce nouveau standard ! Personne n'est prêt à remettre ça... »²⁴

L'invention d'une innovation remplaçant le disque compact est donc perçue comme improbable du fait même de l'absence de toute volonté des constructeurs dans cette direction. L'adoption du support par les auditeurs de musique enregistrée complète cet ensemble d'actions assurant la postérité du disque compact. En 1988, Jean Hiraga souligne que « la vulgarisation du Compact Disc est beaucoup trop avancée pour que l'on puisse parler, même dans les dix années à venir, du remplacement de ce support par un autre de standard différent »²⁵, ajoutant qu'« il faudra une bonne vingtaine d'années, du moins d'après les premières estimations », avant de voir émerger une nouvelle technologie marquant une évolution dans le domaine du son.

Le support apparaît, dans cette perspective, promis à un avenir brillant et à une durable souveraineté. Dans un entretien avec l'artiste publié par *Compact*, Serge Gainsbourg affirme par exemple :

« Bien sûr qu'il y aura d'autres supports, mais pour l'instant je crois que le compact disc fera le trajet du 30 cm, et plus encore, c'est à dire [*sic*] il fera bien un demi-siècle, au moins, au moins... »²⁶

23 « Disque : la révolution du compact », *Le Nouvel Observateur*, n° 1050, 21 décembre 1984, p. 44.

24 Piel (Jean-Marie), « Ce qu'il faut savoir sur le compact-disque », *Télérama*, n° 1822, 15 décembre 1984, p. 22.

25 Hiraga (Jean), « Le futur de l'Audio Vidéo », *La nouvelle revue du son*, n° 117, avril 1988, p. 114.

26 *Compact – La revue du disque laser*, n° 2, octobre 1985, p. 55.

La lecture de cet entretien implique une prise de distance : la « revue du disque laser » précise que les propos de Serge Gainsbourg ont été recueillis par Bruno Gerentes de la firme Polygram, rattachée à Philips. Constituant un véritable plaidoyer sans nuance en faveur du nouveau support, l'entretien présente donc des atours presque publicitaires qu'il convient de prendre en considération dans notre analyse. On assiste néanmoins à la diffusion de l'image d'un disque compact s'élançant dans cette nouvelle ère pour l'occuper en grande partie : si Serge Gainsbourg envisage d'autres supports ultérieurs, ceux-ci sont repoussés vers un horizon très lointain.

Par ailleurs, ces formats futurs envisagés disparaissent parfois au sein de discours de ce type. Au terme d'une interview du groupe Dire Straits dans le numéro suivant de *Compact*, la rédaction de la revue pose notamment à son lectorat la question de la postérité de la musique du groupe britannique et du vieillissement de sa musique, avant de conclure :

« Réponse définitive en 2010 ou 2030, lorsque nous les écouterons sur nos micro-chaînes compacts [*sic*]. »²⁷

L'avenir du disque compact ne semble, dans ce cadre, pas susciter de doute : le support serait appelé à perdurer au cours des décennies suivantes, sans véritable limite apparente, ni trouble causé par d'autres supports éventuels. Cette absence de borne claire apportée à la domination du disque compact, qui paraît bâtir un pont entre les années 1980 et le siècle suivant, tend à une éclipse progressive de la notion même de fin du disque compact. Dès le moment du lancement du support, la firme Denon diffuse une publicité illustrant une telle vision du support, employant les différents registres visuels de l'annonce pour l'associer à plusieurs notions symbolisant le futur²⁸.

En s'appuyant sur son texte, la publicité replace le disque compact dans l'histoire de l'enregistrement sonore afin de manifester le progrès qu'il constitue, au biais d'une insistance sur la nouveauté de la technologie employée :

²⁷ *Compact – La revue du disque laser*, n° 3, novembre 1985, p. 73.

²⁸ Annexe 2.

« Le lecteur compact-disc construit avec les tubes (ou lampes) des radios de "Grand-Papa" ne tiendrait pas dans le volume d'un immeuble de plusieurs étages... [...] »

Dans les années 50, Grand-père ne croyait pas au microsillon, il se passionnait pour les rouleaux et les 78 tours que son père lui avait confiés. À la fin des années 50, il ne croyait pas à la stéréophonie et pourtant aujourd'hui mon père en est fou... »²⁹

Ce progrès affirmé du son est situé chronologiquement par le slogan de la publicité, qui l'associe temporellement au temps futur : « La musique et le son du 3e millénaire ». Denon combine enfin l'image de la publicité à son texte afin de faire correspondre le support à une nouvelle génération humaine, incarnée par la photographie d'un enfant tenant un disque compact :

« Pour nous les enfants, le compact-disc est le produit avec lequel nous allons vivre tout au long du siècle prochain. Pour vous les adultes, il est à votre service pour la meilleure restitution du son original, dès aujourd'hui... »

Le disque compact est de cette manière associé aux jeunes générations, en tant que produit visant à se situer au centre de leurs pratiques. Le support est donc lié à un progrès du son, à l'avenir et aux nouvelles générations. Il apparaît effectivement comme un produit nouveau, placé au terme d'un processus historique et constituant une révolution, ouvrant une nouvelle ère ; le disque compact semble destiné à jouer un rôle majeur dans cette dernière. Ce nouvel âge est donc davantage celui du disque compact que du numérique : l'image du disque compact, dans cette perspective, se rapproche de celle d'un support définitif.

L'image d'un support éphémère

Ce regard optimiste sur l'avenir du disque compact est confronté à une vision plus nuancée du sujet. Face à la construction de l'image d'un support définitif, basée sur les caractéristiques perçues comme parfaites du disque compact, on observe dès la commercialisation du support l'émergence d'une pensée plus pessimiste quant à sa portée, émettant des doutes sur les prévisions considérant le support comme voué à s'étendre sur de nombreuses décennies. À l'âge du disque compact est dès lors substituée la notion d'ère du

²⁹ Publicité Denon, par exemple dans *La nouvelle revue du son*, n° 66, mars 1983, p. 72.

numérique : décrivant le « nouvel âge du son »³⁰ inauguré par le support, Jean-Marie Piel pose par exemple que « le triomphe du compact n'est qu'un début ». Si la technologie numérique est destinée à « gagner du terrain » et à se répandre à l'ensemble des maillons de la chaîne, le disque compact ne représenterait donc qu'un premier pas en ce sens.

Les évolutions décrites par Jean-Marie Piel concernent principalement les autres maillons de la chaîne de restitution, en particulier les microphones ou les enceintes acoustiques, dont le journaliste affirme qu'ils pourraient être adaptés à cette numérisation du signal sonore. Cette mise au point d'appareils inédits mettant en œuvre une reproduction numérique suscite néanmoins une poursuite des recherches quant à une amélioration sonore, laissant planer le spectre de l'apparition d'un nouveau support. Un article paru dans le magazine *L'Audiophile* en 1988 postule, dans cette idée, qu'« avec l'accélération de la technique, il est certain que le compact-disc ne régnera pas aussi longtemps »³¹ que le disque microsillon. À cet égard, le disque compact apparaît donc essentiellement comme un support transitoire, traçant un lien entre les supports du passé et du futur, ouvrant une nouvelle page sans s'y déverser complètement.

Doté de ce caractère de simple transition entre deux ères, le disque compact est en outre perçu par certains acteurs ou commentateurs comme condamné par essence à une disparition certaine et plus ou moins lointaine. Dans les termes d'un lecteur de *Diapason-Harmonie*, le support ne serait par conséquent qu'un « produit éphémère »³². Si la lettre adressée par ce lecteur à la revue met en avant la concurrence de la vidéo comme contrainte principale vouée à mener le disque compact à sa disparition, un article du *Monde*, signé de la plume d'Alain Lompech, met également en avant d'autres facteurs :

« [Le disque compact] porte en lui les tares qui entraîneront sa disparition. Ses performances sont virtuellement verrouillées par son échantillonnage numérique. Tout plastique, sa présentation standard est celle d'un produit sans âme ni personnalité. La pochette de ce mini-disque prétendument éternel est d'une fragilité déconcertante. »³³

30 Piel (Jean-Marie), « Le nouvel âge du son », *Diapason-Harmonie*, n° 320, octobre 1986, p. 79.

31 « Le CD menacé par les puces », *L'Audiophile*, n° 45, décembre 1988, p. 14.

32 *Diapason-Harmonie*, n° 325, mars 1987, p. 11.

33 Lompech (Alain), « Les meilleurs disques de l'année 1990 », *Le Monde*, 6 décembre 1990.

Prisonnier de ses propres caractéristiques techniques, le disque compact serait appelé à disparaître du fait de ce défaut de personnalité qui lui est attribué par l'article, mais aussi en raison de l'apparition de nouvelles techniques dépassant ses spécificités. Le journaliste reporte, en vue de conforter ses propos, une déclaration du « patron de Sony » succédant au lancement du support, affirmant ne « [pas savoir] aujourd'hui sur quel support et sur quel matériel nous écouterons et regarderons la musique à la fin du siècle ». La perception de la longévité du disque compact se trouve, dans ce cadre, drastiquement réduite : si son caractère de révolution n'est jamais remis en cause, le disque compact serait donc limité à une existence brève, marquant la transition entre deux époques dans l'histoire de la reproduction du son.

Le disque compact et le support du futur

La place occupée par le disque compact dans le futur de l'enregistrement sonore est par conséquent le fait de représentations diverses, le désignant aussi bien en tant que support durable, voire définitif, que comme objet transitoire, sinon éphémère. S'il se trouve à l'origine d'une rupture régulièrement mise en avant, le disque compact ne parvient donc pas à susciter le consensus quant au contenu de la période succédant à cette rupture : âge du disque compact ou ère du numérique, cette nouvelle phase de l'histoire de l'enregistrement sonore est soumise à des réflexions ou spéculations variées, et conserve donc des contours flous et incertains. Ces interrogations quant à la durée de la prise de pouvoir du disque compact et l'intervalle séparant son lancement de son remplacement posent aussi, en arrière-plan, la question de la forme prise par son remplaçant. Si, comme nous l'avons vu, l'idée de la perfection du disque compact n'est pas acceptée par tous les agents et se trouve rapidement remise en cause, les divers critères fondant le jugement des récepteurs du support sont à l'origine de différentes propositions quant au successeur voué à l'évincer.

Les recherches et annonces portant, tout au long de la décennie, sur des évolutions du disque compact, fournissent à cet égard une première piste considérée par certains commentateurs. L'apparition du CDV ou CD-ROM, ainsi que les recherches portant sur la mise au point d'un disque compact effaçable et ré-enregistrable stimulent notamment l'image d'un futur support évoluant organiquement à partir du standard du disque compact en opérant une translation dans le sens d'une plus grande intégration des différents types de données.

Dans un article pour *Le Monde*, Élisabeth Gordon pose par exemple la question du « disque de l'an 2000 »³⁴ : évoquant les efforts effectués par les constructeurs afin de mêler les données de tout ordre et de pouvoir les ré-enregistrer à volonté, la journaliste y voit « les balbutiements d'une nouvelle génération de supports quasi universels », laissant envisager un « disque unique ». Si l'article mentionne les réserves des différents constructeurs quant à la possibilité d'inventer un tel produit à court terme, Élisabeth Gordon ajoute qu'« il n'est pas interdit de rêver au confort qu'apporterait dans les foyers une telle solution » : ce disque unique comporte cette part de rêve, permettant d'imaginer l'intégration de toutes les données en un même système.

Dans le même ordre d'idée, Bernard Montelh trace les contours d'un « support du futur [...] mêlant texte, son, image fixe et animée, voire logiciels »³⁵. Au-delà de cette insistance sur cette dimension d'intégration, d'autres analystes mettent en avant l'importance du perfectionnement du support dans son évolution future : évoquant un disque compact recouvert de verre et garanti mille ans, Anne Rey émet l'hypothèse qu'« il y aurait donc un CD presque parfait »³⁶. On observe donc le développement d'une vision d'un support futur bâti à partir du disque compact, évoluant pour prendre en considération d'autres dimensions, déjà présentes sur les CD-ROM ou CDV, en les intégrant au sein d'un même support perfectionnant en outre les caractéristiques initiales du disque compact standard. Dans cette optique, ce dernier ne représente donc, d'après Alain Dessot, que le « stade de l'enfance » de « la technologie du laser »³⁷ : la mise au point de nouvelles applications et la possibilité de modifier le contenu d'un disque une fois celui-ci pressé apparaît dès lors comme un moyen de « donner au laser ses véritables lettres de noblesse ».

À cette vision de l'évolution de la technologie de reproduction du son fondée sur le disque compact se joint une seconde branche de réflexions tentant d'imaginer des supports d'un type différent. Principalement issus du milieu de l'audiophilie, les commentateurs récupèrent une partie des avancées futures envisagées du disque compact : on retrouve en particulier une insistance sur la possibilité de stocker différents types de données au sein d'un

34 Gordon (Élisabeth), « Vers des systèmes intégrés audio-vidéo », *Le Monde*, 14 mars 1985.

35 Montelh (Bernard), « Le compact sur tous les fronts », *Le Monde*, 22 novembre 1990.

36 Rey (Anne), « Le disque compact au secours de la musique contemporaine : sauf-conduit pour la postérité », *Le Monde*, 18 octobre 1990.

37 Dessot (André), « La ruée sur le laser », *Le Monde*, 17 mars 1986.

même support ou la possibilité de modifier le contenu sans limitation. En outre, si elle n'est dans ce cadre plus incarnée par un disque compact, la technologie numérique reste au premier plan de ces représentations du support futur. On constate, en revanche, un intérêt plus important pour le développement, au cours des années 1980, des technologies de la mémoire et des systèmes de stockage de données, ainsi que pour leur miniaturisation.

Évoquant une « fantastique évolution »³⁸, un article de la revue *L'Audiophile* affirme par exemple qu'il « n'est pas exclus [*sic*] [...] d'imaginer la musique stockée dans un semi-conducteur ». Le support envisagé ne correspond pour autant pas encore aux formats dématérialisés de fichiers qui apparaissent sur les micro-ordinateurs durant les années 1990. Il convient, à cet égard, de rappeler que la place de la micro-informatique reste, malgré sa croissance, incertaine au cours des années 1980 : en 1983, Pierre Drouin conjecture par exemple dans un article du *Monde* que si « l'ordinateur pénètre dans les foyers, [...] il est douteux qu'il se répande comme les réfrigérateurs, les machines à laver ou les téléviseurs »³⁹. De fait, le support envisagé par *L'Audiophile* dispose toujours de sa propre enveloppe matérielle, séparée du dispositif de lecture, se rapprochant du modèle de la clé USB développé au tournant des années 2000 :

« Sous quelle forme le successeur du CD se présentera-t-il ? Nul ne peut le dire aujourd'hui, mais l'on peut aisément imaginer de petites cartes enfichables dans un lecteur dont la simplicité sera extrême puisque dépourvue de toute mécanique. »

Dans un article de *La nouvelle revue du son*, Jean Hiraga présente le même type de réflexions, tout en proposant un horizon chronologique à cette évolution :

« L'hyper-mémoire / micro puce intégrée sur format "carte de crédit" à vocation universelle (CD-Audio-Vidéo-Mémoire-texte-comescope), n'apparaîtra sans doute pas avant l'an 2000. »⁴⁰

38 « Le CD menacé par les puces », *L'Audiophile*, n° 45, décembre 1988, p. 14.

39 Drouin (Pierre), « Ne pas se tromper de locomotive », *Le Monde*, 6 mai 1983.

40 Hiraga (Jean), « De nouveaux lecteurs CD », *La nouvelle revue du son*, n° 100, septembre 1986, p. 43.

On observe à nouveau cette idée d'un support insérable ; on retrouve également l'idée d'un regroupement, au sein d'un même support miniaturisé, de données de types divers.

Si la silhouette du support destiné à succéder au disque compact reste imprécise, on voit donc que se stabilisent certaines représentations communes du futur de la reproduction sonore. Derrière les différentes formes matérielles transparaissent certaines dimensions essentielles, perçues comme caractérisant cette source future de lecture : employant la technologie numérique en la perfectionnant – en améliorant les caractéristiques du disque compact ou en mettant en œuvre un processus de miniaturisation –, le support de l'avenir est perçu comme mettant un terme aux frontières existant entre les contenus sonores, photographiques, vidéo ou informatiques. Ces différents aspects se trouvent dès lors alternativement incarnés par des évolutions nouvelles du disque compact ou par des objets d'un nouveau type issus des recherches sur le stockage de données. On aperçoit, en creux, la même binarité des représentations de la nouvelle ère qu'ouvre le disque compact et de la place que le support y occupe, entre ère du numérique et âge du disque compact.

8.3. Le disque compact, prisme de représentations du futur

Une image futuriste

La postérité du disque compact est, comme nous l'avons vu, l'objet d'évaluations très diverses au cours de sa période d'introduction, oscillant entre l'image d'un support transitoire et celle d'un support définitif. Pour autant, même dans le cas d'un disque compact considéré comme éphémère dans l'histoire de l'enregistrement sonore, le support est perçu comme destiné à dominer le secteur de la musique enregistrée pendant un laps de temps plus ou moins long, souvent étendu jusqu'à la frontière symbolique que représente l'an 2000.

Dès son lancement, le support est, à cet égard, associé à l'avenir : L'écho des Lilas le désigne comme « l'avenir à moyen terme »⁴¹, là où Jean Tronchot affirme que le support

41 L'Écho des Lilas, *La nouvelle revue du son*, n° 67, avril 1983, p. 93.

« représente sans doute l'avenir »⁴². Ce support représentant l'avenir de l'enregistrement sonore est en outre associé à des technologies perçues comme futuristes, qui se combinent, d'après une analyse de Greg Milner que nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer, dans le sentiment de fascination que suscite le disque compact : le laser et la technologie numérique⁴³. On observe par exemple cette assimilation du numérique au futur dans la critique de l'amplificateur-préamplificateur Luxman LV 113 par *La nouvelle revue du son* :

« Il faut l'admettre, désormais l'avenir de l'audio et de la vidéo passe par la technologie numérique. »⁴⁴

La fascination que suscite la technologie du laser peut être entrevue au travers de la personnification à laquelle elle est régulièrement soumise. En 1986, une publicité du fabricant Akaï annonce, de cette manière, que « le laser regarde. Il ne touche pas. Il regarde et voit tout »⁴⁵. Ce laser omniprésent, omniscient et insaisissable apparaît comme un argument susceptible de construire l'image d'un lecteur évoquant le futur.

Ce lien entre le futurisme du disque compact et la fascination pour les technologies qu'il emploie est également transparent dans le discours d'autres acteurs du secteur de la musique enregistrée. Le constructeur d'enceintes acoustiques Wharfedale diffuse par exemple en 1987 une publicité présentant sa nouvelle gamme sous le slogan « sous le signe du laser »⁴⁶ :

« Avec le Compact Disc, un nouvel univers sonore s'ouvre aux mélomanes et aux audiophiles. [...] Conçues par l'ordinateur et testées au laser, les enceintes Wharfedale répondent parfaitement aux nouvelles exigences de l'écoute musicale. »

42 Tronchot (Jean), *Rock & Folk*, n° 214, décembre 1984, p. 11.

43 Milner (Greg), *Perfecting Sound Forever: The Story of Recorded Music*, Londres, Granta, 2009 ; 2e éd, Londres, Granta, 2010, p. 213.

44 *La nouvelle revue du son*, n° 125, février 1989, p. 34.

45 Publicité Akaï, par exemple dans *Rock & Folk*, n° 236, décembre 1986, p. 18.

46 Publicité Wharfedale, par exemple dans *La nouvelle revue du son*, n° 106, mars 1987, p. 21.

Les deux technologies fondamentales mises en œuvre par le disque compact apparaissent effectivement remplacées au centre de la nouvelle ère qu'il ouvre dans l'histoire de l'enregistrement sonore. Combinés au sein du nouveau support, le laser et le principe numérique sont à la source d'une fascination d'ordre technologique pour le mode de fonctionnement du disque compact. Celle-ci semble notamment apparente en toile de fond de certaines descriptions de ces principes techniques. En 1984, Étienne Leméry explique par exemple le système de conservation des données adopté par le support dans *Diapason* :

« 15 à 20 milliards d'informations sur une face de disque compact ! Ou, si vous préférez, environ 2,2 millions d'informations au millimètre carré. Dessinez donc un petit carré d'un millimètre de côté, et imaginez-le comme un échiquier de 2,2 millions de cases noires et blanches. [...] Vous aurez alors une idée de la précision que requiert la lecture d'un disque compact – et aussi sa fabrication, entourée de nombreux soins... »⁴⁷

On observe ce magnétisme exercé par la miniaturisation dont fait preuve le disque compact, ainsi que par la précision de son procédé de lecture. Son mode de fabrication, mentionné par Étienne Leméry, se trouve également présenté sous un même angle par d'autres récepteurs : en mai 1983, Georges Chérière écrit par exemple qu'il « [lui] démangeait d'assister le plus vite possible à la naissance d'un CD »⁴⁸ en visitant l'une des unités de pressage existant à cette date. Le rédacteur-en-chef de *Diapason* visite à ce titre l'usine Philips située à Hanovre ; on retrouve alors dans ses réactions sur cette visite l'idée d'un support de l'avenir : l'une de ses « impressions-choc après cette visite » est celle d'avoir « évolué dans un laboratoire de précision du futur ». Visitant en 1984 une usine localisée en République Fédérale d'Allemagne, Jean Tronchot décrit pour *Rock & Folk* une sensation similaire :

« Ce qui frappe, quand on visite l'usine allemande par exemple, c'est la rigueur des contrôles techniques de qualité, l'automatisation très poussée et... la lutte contre la poussière (à cause de la densité des signaux, par exemple : 700 pistes par mm sur un compact disc au lieu de 10 sillons/mm sur un [disque microsillon]). »⁴⁹

47 Leméry (Étienne), « Compact : un an d'expériences », *Diapason*, n° 292, mars 1984, p. 123.

48 Chérière (Georges), *Diapason*, n° 283, mai 1983, p. 5.

49 Tronchot (Jean), *Rock & Folk*, n° 210, juillet/août 1984, p. 6.

On constate donc une même impression de futurisme quant au procédé de fabrication du disque compact, dont la précision ou l'automatisation semblent susciter la fascination auprès des différents observateurs.

Le disque compact est donc associé à l'idée du futur, aussi bien proche – par l'utilisation de technologies considérées comme en plein développement – que lointain – par l'horizon qu'il suscite dans l'histoire de l'enregistrement sonore en ouvrant une nouvelle ère – : le support apparaît, aux yeux de nombreux agents, tant parmi les acteurs de son introduction que parmi ses récepteurs, comme un symbole lié à la notion d'avenir. Pour autant, le disque compact entre progressivement dans les normes des différents champs du secteur de la musique enregistrée tout au long de notre période : dès 1984, la boutique Audio Concepts déclare que la naissance de collections de disques compacts parmi ses clients constitue désormais un « fait social »⁵⁰, qu'il apparaît « impossible d'ignorer ». S'il est associé au futur, le disque compact est donc également pleinement ancré dans le temps présent : le support apparaît dès lors comme un pont joignant différentes époques, offrant un aperçu de l'avenir dans le présent.

Un support laissant entrevoir un ensemble de représentations de l'avenir

Cette perception d'un support apparaissant comme permettant d'anticiper le futur semble résider au cœur de la fascination qu'il exerce au cours de notre période d'étude. Le disque compact est entouré de l'image d'une source de lecture avant-gardiste, combinant des techniques de pointe et illustrant les évolutions à venir des systèmes technologiques. Cette perception n'est pas ignorée par les acteurs de son introduction : au moment du lancement du disque compact vidéo, Philips suggère par exemple au sujet de cette évolution du support qu'« on en rêvait, mais [qu']on n'osait l'imaginer avant l'an 2000 »⁵¹. On retrouve cette utilisation de l'horizon que représente l'an 2000, dans le but de construire l'impression d'un produit directement tiré du futur.

50 Audio Concepts, « Le digital : le vrai départ est donné », *La nouvelle revue du son*, n° 82, novembre 1984, p. 22.

51 Publicité Philips CD Vidéo, par exemple dans *Diapason-Harmonie*, n° 346, février 1989, p. 90.

Le disque compact prend, à cet égard, place au sein d'un ensemble plus large de représentations du futur qui traverse les différents champs de sa réception. S'il est déjà entré dans les pratiques de nombreux auditeurs, le disque compact est dans ce cadre considéré comme un objet appelé à occuper une position croissante dans la vie quotidienne dans le futur, de la même manière qu'un système tel que le Minitel, terminal permettant la connexion à un réseau informatique. Le support nous offre, en conséquence, une illustration plus ou moins précise de ces représentations du futur émergeant en France – tout du moins parmi les auditeurs de musique enregistrée – au cours des années 1980 : le disque compact est par exemple très directement replacé au cœur de certains récits tentant d'envisager l'avenir, ou plus discrètement mentionné dans le cadre d'images ou d'hypothèses considérées plus ou moins possibles quant aux évolutions plus larges des systèmes technologiques, des pratiques associées ou de la société en général au cours des décennies suivantes.

Dans son roman *Les années*, Annie Ernaux établit, par le biais d'une série de descriptions de photographies successives la mettant en scène entre 1941 et 2006, un portrait de l'évolution culturelle de la société française au cours de cette période, en s'appuyant sur certains objets, comportements ou traits sociaux perçus comme typiques de certaines époques. Le disque compact est, à cet égard, mentionné sous la forme de l'une des innovations technologiques caractérisant les années 1980, au même titre que le magnétoscope, les cassettes vidéo ou le Minitel ; l'écrivaine déclare que « l'apparition de la nouveauté laissait les gens calmes et [que] la certitude d'un progrès continu ôtait l'envie de l'imaginer »⁵². Il convient évidemment de relativiser la portée de cette évocation : rédigé rétrospectivement et dans le cadre d'un roman, ce témoignage ne présente pas l'objectif de faire preuve de rigueur scientifique et d'exactitude. Cette attestation d'Annie Ernaux apparaît néanmoins éclairante, correspondant effectivement à l'impression que semble susciter le disque compact : classé dans un ensemble de technologies de pointe, le disque compact apparaît comme la démonstration de ce progrès continu. Dans la mesure où il s'étend dans l'avenir, ce progrès apparaît nécessairement imprévisible ; lors de son lancement, une publicité de la firme Pioneer reconnaît ce caractère indéfinissable :

52 Ernaux (Annie), *Les années*, Paris, Gallimard, Folio, 2008, p. 156.

« Le compact disc n'est pas un concurrent de la chaîne hi-fi [...] [mais] un nouveau point de départ. Ils appartiennent à la génération des ordinateurs domestiques, des navettes spatiales et des voitures réagissant à la voix humaine... [...] [Ces appareils] vont bouleverser nos critères. Quelles en seront les répercussions ? Difficile à prévoir. Même pour Pioneer. »⁵³

Néanmoins, s'il apparaît impossible de décrire les évolutions et répercussions technologiques de ces systèmes par avance, le disque compact apporte, comme l'affirme Annie Ernaux, la certitude que ce processus de progrès se poursuit. Derrière l'indétermination du futur résisterait par conséquent cette certitude d'une continuité de ce progrès. En revanche, on observe, à l'encontre de l'idée d'Annie Ernaux, des tentatives d'ébaucher des portraits de ces évolutions futures, ainsi que des traces indirectes de ces représentations : replacé, aux côtés d'autres objets apparus au même moment, dans ce processus envisagé de progrès continu, le disque compact apparaît donc comme un prisme reflétant ces représentations du futur.

Nous l'avons vu, le disque compact est fréquemment perçu comme appelé à bénéficier d'une grande postérité : il apparaît, dès lors, comme jouant un rôle central dans l'organisation de la vie au sein de ces représentations du futur. De manière générale, la publicité mentionnée du fabricant Pioneer témoigne de son incorporation dans un groupe d'objets et de technologies censées participer d'un même processus, à l'instar des micro-ordinateurs ou de voitures capables de comprendre la voix humaine. De fait, le disque compact semble considéré, dans ce cadre, en relation avec d'autres systèmes techniques établissant une connexion. En décembre 1984, Alain Surrens tente par exemple d'imaginer, dans un article pour *Diapason*, le « samedi presque ordinaire d'un mélomane parisien de l'an 2000 »⁵⁴. Détaillé en suivant le cours de la journée relatée, le récit du journaliste met en avant trois objets centraux : le Minitel, le vidéo-disque et le disque compact. Ce dernier apparaît comme ayant triomphé du disque microsillon, même si ce support suscite un renouveau des foires de collectionneurs face à la réapparition de platines de bonne qualité à prix réduit ; le disque compact apparaît en conséquence comme le seul support de musique enregistrée subsistant :

53 Publicité Pioneer, par exemple dans *La nouvelle revue du son*, n° 66, mars 1983, p. 18.

54 Surrens (Alain), « Le samedi presque ordinaire d'un mélomane parisien de l'an 2000 », *Diapason*, n° 300, décembre 1984, p. 43.

« 23h30 [...] Avant de me mettre au lit, je règle le Stamulor[,] [...] le plus puissant et le moins dangereux des somnifères.

Mis à part ce petit transistor à cellules, les seuls appareils producteurs de musique, chez moi, sont la cafetière électrique, un modèle déjà ancien de l'Atelier Espace Nouveaux, et mon cher lecteur de compacts discs. »

L'auteur envisage donc un recentrement de la vie quotidienne autour de quelques technologies principales occupant un rôle croissant. Le Minitel est perçu comme la principale source d'informations du protagoniste du récit, l'avertissant des spectacles ayant lieu le soir même, avant d'en diffuser une critique au terme de la soirée ; disque compact et vidéo-disque sont par ailleurs perçus comme les sources exclusives de restitution de musique et d'images fixes ou animées. Ce récit ne constitue qu'une tentative d'envisager le futur : on constate donc que ces représentations du futur, régulièrement perceptibles au sein de discours portant sur le disque compact, ne sont pas parfaitement stabilisées, et ne recourent pas parfaitement les contours de l'imagination d'Alain Surrans. Pour autant, certaines idées restent prégnantes : l'image d'une concentration future autour de quelques technologies principales présentes dans tous les espaces de la vie quotidienne est par exemple partagée par de nombreux observateurs. En 1986, un article du *Monde* évoquant la « voiture du futur »⁵⁵ laisse par exemple transparaître cette vision :

« À quand une automobile intelligente ? On rêve d'un véhicule équipé d'un Minitel, de mémoires, de disques compacts et de capteurs qui renseigneraient le conducteur sur les risques de panne, la route à suivre, les bouchons routiers et le verglas. »

Mentionnant un programme annoncé rassemblant plusieurs constructeurs automobiles dans le but de mettre au point un copilote électronique, l'article dresse la conclusion que « la voiture de l'an 2000 commencera à naître en octobre prochain ». On constate donc une même focalisation sur ces grandes lignes de force technologiques, faisant leur entrée dans des cadres nouveaux et selon des applications inédites : le disque compact est ici envisagé comme faisant partie du système de géolocalisation du véhicule.

Au-delà de cette concentration, au sein de ces représentations autour d'objets perçus comme destinés à occuper une position centrale dans la vie courante, on voit que ces mêmes

⁵⁵ « La trilogie sanglante », *Le Monde*, 28 juin 1986.

objets sont considérés comme intégrant un nombre croissant de dimensions, réunissant au sein d'un même système des fonctionnalités très diverses. On comprend, dans ce cadre, l'attrait pour le « support du futur »⁵⁶ que représenterait un disque compact capable de mêler le son à l'image, mais aussi aux logiciels informatiques ou au texte. Ces regroupements technologiques envisagés permettent de suggérer l'apparition de centres universels de traitement des différents types de données, sous un modèle notamment décrit par *La nouvelle revue du son* :

« Il ne faut pas se faire d'illusions, dans quelques années et avec la venue prochaine des disques CD vidéo, la chaîne hifi traditionnelle et le téléviseur ainsi que le magnétoscope seront appelés à cohabiter. On aura chez soi un centre audio-vidéo qui traitera, nous l'espérons avec le même degré de qualité, aussi bien le son que l'image. »⁵⁷

Le disque compact apparaît au cœur de ces systèmes multimédia, englobant toutes les dimensions et tous les types de données afin de les regrouper en un même centre de lecture. Le recentrement sur quelques technologies majeures s'accompagne donc d'une interactivité de ces systèmes, par exemple dans le cas de la voiture du futur imaginée par l'article du *Monde*, mais aussi d'une intégration d'un nombre croissant d'applications. En s'étendant vers ces nouveaux usages, ces technologies conduisent à brouiller les limites des domaines afin de les recomposer. Nous avons par exemple déjà mentionné, à cet égard, le disque compact interactif (CD-I), « système hybride »⁵⁸ considéré par Denis Fortier comme le « maillon central du futur "terminal de loisir" familial », qui « devrait tout naturellement trouver sa place entre le téléviseur, la chaîne hi-fi (auxquels il est relié) et le minitel ».

Par le biais du disque compact, la musique se situe au premier rang de cette idée d'une réunion des usages au sein d'appareils interconnectés suggérant l'émergence d'une forme de terminal commun. Il semble dès lors intéressant de constater que cette représentation du futur s'étend également, au-delà du domaine de l'écoute de musique enregistrée, à celui de sa création. Le disque compact est l'objet, dès le milieu des années 1980, de tentatives de la part de différents constructeurs de matériel musical visant à l'intégrer au sein des pratiques de

56 Montelh (Bernard), *art. cit.*.

57 *La nouvelle revue du son*, n° 113, décembre 1987, p. 74.

58 Fortier (Denis), « Vers un nouveau support : le CD-I. Les charmes discrets de l'interactivité », *Le Monde*, 17 décembre 1987.

performance et de composition. En 1986, Technics propose par exemple avec son lecteur SL-P5000 certaines fonctions inédites, telles que l' « auto cue » permettant d'entamer la lecture des titres à leur strict démarrage, sans pause occasionnée par le silence de début de piste. De l'aveu de la firme, cette fonction est pensée « pour les "Disc-jockeys" »⁵⁹, dont la pratique de performance musicale s'appuie précisément sur une lecture enchaînée sans silence de plusieurs titres. Le disque compact est, de la même façon, rapidement intégré à la technique de l'échantillonneur⁶⁰, en plein développement au cours de la décennie : en 1988, Denis Fortier note que le support est une « source inépuisable de sons »⁶¹, soulignant que « plusieurs éditeurs ont mis à leur catalogue des collections de CD spécialement destinés aux possesseurs d'échantillonneurs », regroupant des sons enregistrés à destination de ces appareils. Associées à des évolutions techniques rapides du domaine des synthétiseurs et échantillonneurs, ces nouvelles utilisations du disque compact permettent une nouvelle fois d'imaginer l'avenir des instruments électroniques ; un an plus tôt, le même rédacteur écrit par exemple :

« De savantes études, menées notamment par Technics, Yamaha et Casio, permettent de dresser un portrait-robot de l'instrument à tout faire des vingt prochaines années. Ce monstre de notre fin de siècle pourrait être un hybride, corps de piano – éternelle image de la réussite socio-musicale – et cœur numérique, version Starwars [*sic*]. Certains voudraient même lui greffer un juke-box à disques compacts interactif permettant à chacun de jouer en compagnie de ses interprètes préférés. Pas besoin, pour cela, d'attendre l'an 2000 : le constructeur américain Kurzweil s'est engouffré dans le créneau. »⁶²

L'intégration croissante du disque compact se porterait donc également dans le domaine de la composition ou de la performance de musique, contribuant à l'idée d'un estompage des limites de l'objet.

Si ces différentes visions du futur laissent apparaître certaines variations individuelles, on voit donc que se profile, en arrière-plan, un ensemble de représentations communes du futur fondées sur certains tracés majeurs : le disque compact apparaît voué à se placer au cœur

59 Publicité Technics, *La nouvelle revue du son*, n° 96, mars 1986, p. 78.

60 Instrument électronique de musique permettant de stocker des sons enregistrés, pour les réarranger par la suite dans l'ordre ou la vitesse désirés.

61 Fortier (Denis), « Au quinzième Salon de la Villette : synthétiseurs sans révolution », *Le Monde*, 14 septembre 1988.

62 Fortier (Denis), « Percée électronique à la Foire de Francfort : l'ère des pianos-robots », *Le Monde*, 5 mars 1987.

d'un système interconnecté d'appareils et de terminaux électroniques occupant une place croissante dans la vie quotidienne, s'étendant dans tous ses espaces et prenant à leur compte un nombre grandissant d'usages divers, sans frontière précise. On voit comment, au travers des discours et commentaires dont il est l'objet, le disque compact est en mesure de constituer un prisme capable de refléter cet ensemble de représentations du futur ; s'il semble difficile d'estimer l'étendue de la diffusion de ces représentations au sein de la société française des années 1980, celles-ci apparaissent tout du moins prégnantes parmi les agents peuplant le secteur de la musique enregistrée. Ces représentations du futur apportent, en outre, quelques précisions quant aux représentations du disque compact lui-même en tant que support transitoire. Objet perçu comme futuriste, le disque compact occupe dans cette optique une position singulière dans l'histoire de l'enregistrement sonore, remplissant ses objectifs, mais ouvrant également une phase de transition vers une ère du numérique considérée comme marquée par un rapprochement toujours plus grand entre des objets et technologies appartenant à des sphères diverses, conduisant à les regrouper dans des ensembles inédits. Entre transition et rupture, le disque compact suscite donc tout au long de sa période d'introduction des perceptions diverses de sa postérité, qui tracent en filigrane les contours du futur envisagé de l'histoire de l'enregistrement sonore.

Conclusion

À travers ce travail, nous avons cherché, en analysant nos différentes sources, à restituer la manière dont le disque compact a été introduit dans le champ de la musique enregistrée en France entre 1983 et 1989, c'est-à-dire durant la première phase de sa diffusion. Nous nous sommes en particulier attelés à rendre compte des actions mises en œuvre par les agents impliqués dans ce processus d'introduction, mais aussi de la façon dont ce nouveau support a été reçu au sein des multiples champs de la musique enregistrée, en portant notamment notre attention sur les différences perceptibles tant parmi les acteurs que chez les récepteurs du disque compact. Notre travail visait dès lors également à mettre en évidence les différentes modalités de l'introduction du disque compact, en fonction des différentes catégories d'acteurs ou de leurs caractéristiques, ainsi que les modes de réception variés que l'on observe tout au long de la décennie, notamment en fonction des représentations répandues dans les différents champs de la musique enregistrée en France. Par le biais de cette étude, il s'agissait donc également de manifester un ensemble de tentatives de construction d'images ou de manières de considérer le support que l'on constate durant notre période, accompagnées de l'émergence effective d'un système de représentations du disque compact.

Nous avons, à cette fin, tout d'abord cherché à mettre en avant les conditions de cette introduction et le cadre dans lequel elle s'effectue. Il semblait, à ce titre, nécessaire de retracer un paysage de la musique enregistrée peuplé de divers acteurs interconnectés, liés par leurs actions ou par une organisation économique caractérisée par sa grande concentration, et par les nombreuses relations entre ces agents, tant au sein d'une même branche du secteur – dans le cas par exemple des liens entre compagnies discographiques – qu'entre les différents domaines – avec notamment des firmes s'étendant dans de nombreux champs –. Dans la mesure où ces différents acteurs se situent au premier plan de l'introduction du disque compact, la prise en considération des logiques régissant l'organisation du secteur et les interventions des différents agents apparaît essentielle dans le but de saisir les ressorts de l'introduction du disque compact ; de la même manière, il semblait important de rendre compte du contexte de profondes transformations du paysage de la musique enregistrée dans lequel émerge le nouveau support, accompagné d'évolutions importantes des représentations

de la musique ayant des répercussions majeures sur l'introduction du disque compact, en orientant les politiques des acteurs ou en modifiant les modalités de sa réception.

Nous avons dès lors pu mettre en avant une articulation en trois temps principaux de cette introduction du disque compact, en fonction d'actions des introducteurs orientées très spécifiquement à destination de certains champs de réception selon leurs caractéristiques ou représentations de la musique enregistrée ; en conséquence, ces logiques différenciées perceptibles dans l'introduction du support entraînent une réception contrastée à l'évolution graduelle, organisant un jeu entre acteurs et récepteurs, catégories dont la frontière n'apparaît pas nécessairement étanche. On observe dès lors une introduction du disque compact suivant un parcours d'extension progressive vers les différents champs de la musique enregistrée, permettant une normalisation par étapes du support au cours de la décennie.

En toile de fond, cette introduction du disque compact s'accompagne de l'émergence de représentations du support, témoignant d'un décalage permanent entre les tentatives de construction dont font preuve les acteurs du processus et les représentations qui se diffusent effectivement au sein des différents champs de la réception. En se heurtant aux représentations préexistantes du champ de la musique enregistrée, qui régissent les pratiques des auditeurs, ces essais des acteurs entraînent des résultats pluriels, conduisant à l'apparition de certaines pratiques ou à la transformation de certaines autres, mais aussi à l'adaptation de certaines caractéristiques ou fonctionnalités du disque compact aux règles de ce champ. Le support permet néanmoins la formation de ces nouvelles représentations, incarnées par des pratiques de la musique enregistrée qu'il inaugure, au terme d'une lignée d'innovations technologiques dans le domaine de l'enregistrement et de la conservation du son.

On voit, finalement, comment le disque compact s'intègre dans ce cadre décrit de transformations du champ de la musique enregistrée en France, ainsi que la manière dont le support s'y infiltre progressivement, entrant dans certains espaces en fonction des efforts des acteurs, mais aussi en fonction de logiques internes résultant des représentations et pratiques propres à certains domaines spécifiques. Au terme de notre période d'étude, cette introduction du disque compact permet de répondre à la phase d'évolution que le secteur de la musique enregistrée en France traverse à partir de la fin des années 1970 : si le disque compact apparaît

voué à intégrer un nombre croissant d'utilisations possibles, il contribue à replacer la musique au cœur de ce système culturel.

Dans l'introduction de cette étude, nous nous étions demandé dans quelle mesure le disque compact constituait à la fois un support et un vecteur de représentations de la musique enregistrée. De fait, on voit que la diffusion du support, tout du moins durant cette période d'introduction, repose largement sur cette dimension culturelle. L'introduction du disque compact et sa diffusion auprès des différents champs de la musique enregistrée en France se fondent en grande partie sur l'émergence de manières de percevoir le support en adéquation avec les représentations de ces catégories d'auditeurs. On comprend notamment, dans cette optique, le décalage temporel observé entre amateurs de musiques savantes et de musiques populaires dans l'adoption du support : le disque compact, nous l'avons vu, est dans un premier temps considéré par ces derniers comme principalement destiné, du fait de ses caractéristiques ou de son prix, aux consommateurs de musiques savantes.

Les politiques nouvelles des différents acteurs observées à partir de 1985, visant à répandre le support auprès de cette catégorie restée hermétique au support, peuvent dès lors être lues sous l'angle de tentatives de faire correspondre cet objet aux représentations du champ des musiques populaires, en manifestant des facettes nouvelles du disque compact et en multipliant les efforts afin de lui offrir une image considérée comme plus en adéquation avec ces auditeurs. De la même manière, les débats autour de la musicalité – ou de l'amusicalité – du disque compact, notamment en fin de période, peuvent être lues au prisme de cette concordance des représentations du support et de celles traversant déjà ce secteur de la musique enregistrée : axée autour de son silence et d'une restitution supposée parfaite, l'image du disque compact entre en confrontation avec des représentations du son de l'enregistrement héritées de plusieurs décennies de pratique de l'écoute à partir du disque microsillon, qui tendent finalement à transformer les caractéristiques sonores de ce dernier en qualités que doit posséder un enregistrement. Alors que ces caractéristiques sont omniprésentes dans tous les enregistrements avant l'introduction du disque compact, son lancement conduit à reposer la question de ces modalités d'écoute ; une nouvelle fois, les actions notamment mises en place par les fabricants, visant à modifier légèrement le son du disque compact pour le rapprocher de celui du microsillon, apparaissent comme une volonté de créer une adéquation entre le nouveau support et ces représentations prégnantes.

L'introduction du disque compact semble dès lors être celle d'un support entouré d'une couche d'images construites ou se développant au gré d'un jeu d'interactions entre acteurs, médias ou auditeurs par exemple, combinant les discours de ces différentes catégories d'agents afin de former ce système de représentations. Faisant son entrée dans un champ préexistant de manières de percevoir, de considérer et d'écouter la musique enregistrée, ce système apparaît comme un facteur de recomposition et d'instabilité : l'introduction du disque compact témoigne d'une certaine flexibilité dans les représentations du support, mais conduit également, de manière plus large, à redéfinir en partie cet ensemble de représentations de la musique enregistrée. En promouvant des pratiques inédites, le disque compact permet par exemple une redéfinition sensible des contours du secteur, ainsi que la diffusion de représentations nouvelles. S'appuyant sur des pratiques dont la diffusion reste parfois très limitée – par exemple dans le cas de la programmation de l'écoute –, ces nouvelles manières d'écouter de la musique enregistrée restent dans certains cas discrètes, inaugurées en silence avant d'éventuellement resurgir plusieurs années plus tard, face à de nouvelles transformations des représentations générales de la musique enregistrée. On observe à nouveau ce dialogue entre les représentations du disque compact et les représentations de la musique enregistrée : dans l'exemple de la programmation, cette pratique que tentent d'introduire les acteurs au biais du disque compact se heurte dans un premier temps à une vision de la musique centrée sur l'ensemble du disque et de l'album, avant de se diffuser, au début des années 2000, alors que l'ère de la musique dématérialisée modifie les représentations des auditeurs, en refondant l'écoute autour du morceau, du titre.

À cet égard, le disque compact manifeste les premiers signes de ces pratiques à venir, à l'origine d'une transformation d'ampleur du champ de la musique enregistrée. Envisagé, dans les années 1980, comme un support du futur, suscitant l'imagination de certains observateurs, le disque compact permet d'entrevoir certaines de ces évolutions, même s'il reste alors difficile de pleinement prévoir ces bouleversements. Cependant, le disque compact inaugure sous de nombreux angles cette ère numérique : l'indexage des pistes sur le support apparaît par exemple comme un pas décisif dans le sens d'une écoute centrée sur les différents titres plutôt que sur l'ensemble d'un album. Le disque compact s'inscrit également dans un processus de décroisement de l'audition de l'enregistrement sonore qu'il tend à renforcer, qui se révèle également au cœur de certains bouleversements de l'écoute dès les années 1980, mais aussi au cours des décennies suivantes.

Pour autant, le disque compact reste ancré dans l'ère d'une musique enregistrée incarnée par un support matériel, disposant d'une forme tangible, et ne permet nullement d'envisager, dans les années 1980, les évolutions futures distinguant le support – qui peut stocker des données de tous types – et la musique qu'il renferme – qui peut être écoutée sans être présente sur un support physique spécifique –. Le disque compact apparaît, en conséquence, à la croisée de deux univers, de deux modes de représentation de la musique enregistrée, articulant la transition de l'un à l'autre en retenant certains critères ou pratiques de l'ère précédente tout en inaugurant des manières nouvelles de percevoir et de pratiquer la musique enregistrée, ouvrant la voie à un profond bouleversement du champ. Le disque compact constitue donc une charnière dans l'histoire de l'enregistrement sonore, apparaissant comme une passerelle entre deux époques.

Ce travail ouvre, dès lors, à de possibles développements ultérieurs, dans le but de le prolonger et de le compléter. Il semble par exemple intéressant de chercher à approfondir cette étude en employant des sources plus nombreuses, afin d'affiner l'analyse de ces représentations du disque compact émergeant au cours de la décennie. Dans la mesure où l'histoire de l'enregistrement sonore et du disque compact dépasse, à bien des égards, les frontières des États, il paraît également possible de tenter d'élargir notre perspective géographique, afin de mettre en avant d'éventuels mouvements plus larges dans l'introduction du support.

Surtout, l'ouverture, avec la fin de la phase d'introduction du support, d'une nouvelle période de la diffusion du support, semble à même de constituer un prolongement de cette étude, en poursuivant ce travail au cours des développements ultérieurs de la diffusion du disque compact, qui domine dans un premier temps le secteur de la musique enregistrée avant d'être soumis à la concurrence croissante de sources nouvelles de lecture. La question des représentations de la musique enregistrée apparaît une nouvelle fois centrale dans une telle perspective : ces nouveaux formats suscitent des pratiques nouvelles, qui correspondent souvent à des modes de perception de la musique introduits par le disque compact, tout en les accentuant, remplaçant le disque compact dans une situation analogue à celle du disque microsillon au tournant des années 1980, support dominant mais ne pouvant s'adapter à l'évolution des pratiques et représentations. Surtout, il apparaît dès lors possible de pleinement mettre en lumière la charnière dans l'histoire de l'enregistrement sonore que constitue le

disque compact, en témoignant d'étapes successives dans l'évolution des représentations de la musique enregistrée en France des années 1980 à nos jours.

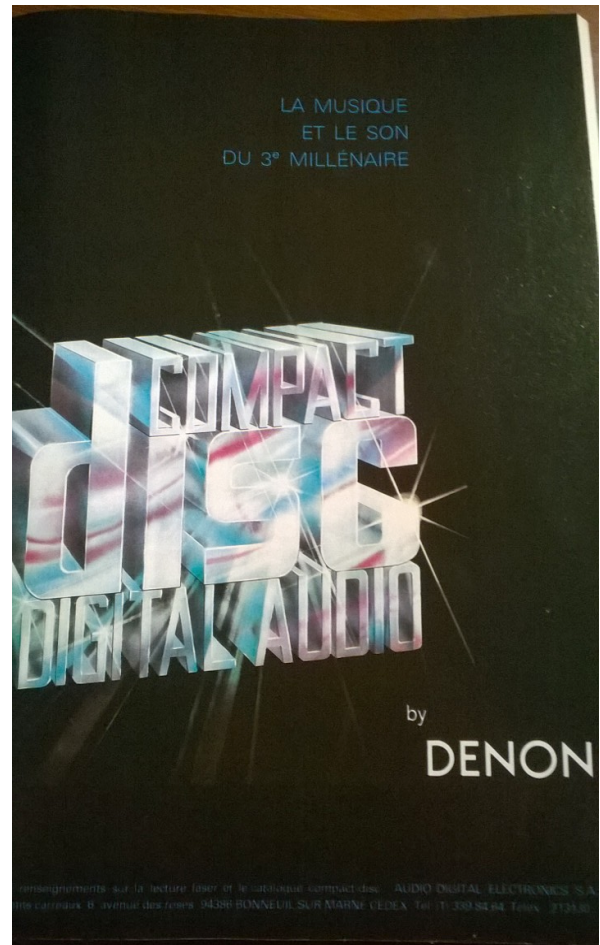
Annexes

Annexe 1 :



Photographie d'un disque compact (en haut, la face imprimée ; en bas, la face gravée, contenant les informations sonores).

Annexe 2 :



Publicité de la firme Denon en 1983, par exemple publiée dans *La nouvelle revue du son*, n° 66, mars 1983, pp. 72 et 73.

Retranscription du texte de l'annonce :

« Le compact-disc est l'association, de la lecture par une diode-laser d'un disque de 12 centimètres, et de l'enregistrement numérique (PCM ou digital). Dans une platine à lecture laser de 30 centimètres de large, 20 centimètres de profondeur et 15 centimètres de hauteur est incorporée une électronique plus importante que celle des premiers ordinateurs.

Le lecteur compact-disc construit avec les tubes (ou lampes) des radios de "Grand-Papa" ne tiendrait pas dans le volume d'un immeuble de plusieurs étages...

Le compact-disc et moi, bien que nés hier, avons déjà deux ans et demi.

Nous sommes la preuve vivante du 3e millénaire.

Dans les années 50, Grand-père ne croyait pas au microsillon, il se passionnait pour les rouleaux et les 78 tours que son père lui avait confiés. À la fin des années 50, il ne croyait pas à la stéréophonie et pourtant aujourd'hui mon père en est fou...

Pour nous les enfants, le compact-disc est le produit avec lequel nous allons vivre tout au long du siècle prochain. Pour vous les adultes, il est à votre service pour la meilleure restitution du son original, dès aujourd'hui. »

« LA MUSIQUE ET LE SON DU 3e MILLENAIRE.

COMPACT DISC DIGITAL AUDIO by DENON

Pour tous renseignements sur la lecture laser et le catalogue compact-disc : AUDIO DIGITAL ELECTRONICS S.A. Z.A. Des petits carreaux 6, avenue des roses 94386 BONNEUIL SUR MARNE CEDEX Tél. (1) 339.84.64 Télex : 213130 »

NB : nous avons choisi de reproduire dans ces annexes les publicités dont le contenu visuel (et non textuel) nous paraissait essentiel dans le cadre de l'analyse (ici, par exemple, la photographie d'un enfant avec le disque compact et l'association entre la firme Denon et le support).

Annexe 3 :

nom_etiquette	parution_disque	nom_etiquette	parution_disque	nom_etiquette	parution_disque
Archiv Produktion	1983	Accord	1984	Accord	1985
Argo	1983	Adès	1984	Adès	1985
Columbia Broadca	1983	Archiv Produktion	1984	Archiv Produktion	1985
Decca	1983	Argo	1984	Argo	1985
Denon	1983	Bis	1984	Astrée	1985
Deutsche Grammc	1983	Chant du Monde	1984	Auvidis	1985
Erato	1983	Claves	1984	Bourg	1985
Oiseau-Lyre	1983	Columbia Broadca	1984	Calliope	1985
Philips	1983	Decca	1984	Chant du Monde	1985
Radio Corporation	1983	Denon	1984	Charlin	1985
Verany	1983	Deutsche Grammc	1984	Claves	1985
		Erato	1984	Columbia Broadca	1985
		Etcetera	1984	Decca	1985
		Eurodisc	1984	Denon	1985
		Harmonia Mundi	1984	Deutsche Grammc	1985
		Hungaroton	1984	Deutsche Harmon	1985
		Nimbus	1984	Ensayo	1985
		Oiseau-Lyre	1984	Erato	1985
		Orfeo	1984	Etcetera	1985
		Philips	1984	Eurodisc	1985
		Radio Corporation	1984	Forlane	1985
		Supraphon	1984	Fy	1985
		Telarc	1984	Harmonia Mundi	1985
		Teldec	1984	Hungaroton	1985
		Verany	1984	Institut National d	1985
		Voix de son Maître	1984	Lodia	1985
				Musidisc	1985
				Oiseau-Lyre	1985
				Orfeo	1985
				Pavane	1985
				Philips	1985
				Radio Corporation	1985
				Reference Recordii	1985
				Solstice	1985
				Supraphon	1985
				Telarc	1985
				Teldec	1985
				Telefunken	1985
				Verany	1985
				Voix de son Maître	1985

Éditeurs dont le *Catalogue général classique* de Diapason référence au moins un titre publié sur disque compact entre 1983 et 1985 par année. Au total, on dénombre 11 éditeurs différents pour l'année 1983, 26 pour l'année 1984 et 40 pour l'année 1985.

Annexe 4 :

parution_disque	COUNT("disques_tbl"."id_disque")
1983	118
1984	566
1985	994

Nombre d'enregistrements publiés sur disques compacts référencés par le *Catalogue général classique* de *Diapason* par année entre 1983 et 1985.

On en déduit, en mettant en commun ces résultats avec ceux du nombre d'éditeurs par année (annexe 3), la moyenne du nombre de titres disponibles par éditeur chaque année sur cette période :

Année	Nombre de titres	Nombre d'éditeurs	Moyenne
1983	118	11	10,72727273
1984	566	26	21,76923077
1985	994	40	24,85

Annexe 5 :

nom_etiquette	COUNT("disques_tbl"."id_disque")
Philips	236
Deutsche Grammc	226
Decca	193
Denon	131
Voix de son Maître	121
Columbia Broadca	108
Erato	98
Harmonia Mundi	79
Teldec	76
Hungaroton	39
Telarc	38
Orfeo	36
Accord	36
Archiv Produktion	31
Supraphon	27
Oiseau-Lyre	26
Radio Corporation	24
Telefunken	16
Verany	16
Claves	15
Chant du Monde	13
Bis	13
Forlane	10
Nimbus	10
Argo	10
Calliope	8
Etcetera	7
Eurodisc	7
Adès	6
Astrée	3
Lodia	3
Deutsche Harmon	3
Bourg	3
Pavane	2
Institut National d	1
Reference Recordi	1
Musidisc	1
Ensayo	1
Auvidis	1
Solstice	1
Charlin	1
Fy	1

Nombre de titres référencés par éditeur dans le *Catalogue général classique* de Diapason entre 1983 et 1985.

Annexe 6 :

1983 :

parution_disque	nom_etiquette	COUNT("disques_tbl"."id_disque")
1983	Decca	31
1983	Deutsche Grammc	30
1983	Philips	28
1983	Erato	11
1983	Radio Corporation	8
1983	Oiseau-Lyre	3
1983	Archiv Produktion	3
1983	Denon	1
1983	Argo	1
1983	Columbia Broadca	1
1983	Verany	1

1984 :

1984	Deutsche Grammc	84
1984	Denon	78
1984	Decca	62
1984	Philips	60
1984	Columbia Broadca	34
1984	Voix de son Maître	32
1984	Teldec	30
1984	Erato	28
1984	Telarc	24
1984	Harmonia Mundi	20
1984	Orfeo	19
1984	Bis	13
1984	Oiseau-Lyre	10
1984	Nimbus	10
1984	Archiv Produktion	9
1984	Argo	8
1984	Hungaroton	8
1984	Verany	8
1984	Claves	6
1984	Accord	6
1984	Radio Corporation	5
1984	Supraphon	4
1984	Etcetera	3
1984	Chant du Monde	2
1984	Adès	2
1984	Eurodisc	1

1985 :

1985	Philips	148
1985	Deutsche Grammc	112
1985	Decca	100
1985	Voix de son Maître	89
1985	Columbia Broadca	73
1985	Erato	59
1985	Harmonia Mundi	59
1985	Denon	52
1985	Teldec	46
1985	Hungaroton	31
1985	Accord	30
1985	Supraphon	23
1985	Archiv Produktion	19
1985	Orfeo	17
1985	Telefunken	16
1985	Telarc	14
1985	Oiseau-Lyre	13
1985	Chant du Monde	11
1985	Radio Corporation	11
1985	Forlane	10
1985	Claves	9
1985	Calliope	8
1985	Verany	7
1985	Eurodisc	6
1985	Etcetera	4
1985	Adès	4
1985	Astrée	3
1985	Lodia	3
1985	Deutsche Harmon	3
1985	Bourg	3
1985	Pavane	2
1985	Reference Recordii	1
1985	Institut National d	1
1985	Ensayo	1
1985	Argo	1
1985	Musidisc	1
1985	Solstice	1
1985	Auvidis	1
1985	Charlin	1
1985	Fy	1

Nombre de titres référencés par année et par éditeur dans le *Catalogue général classique* de *Diapason* entre 1983 et 1985.

Annexe 7 :

parution_disque	existe_disque	COUNT("disques_tbl"."id_disque")
1983	CD et cassette	1
1983	CD et microsillon	21
1983	CD seulement	12
1983	Trois supports	84
1984	CD et cassette	2
1984	CD et microsillon	81
1984	CD seulement	161
1984	Trois supports	322
1985	CD et cassette	1
1985	CD et microsillon	151
1985	CD seulement	322
1985	Trois supports	520

Nombre de titres référencés par type de publication dans le *Catalogue général classique* de *Diapason* entre 1983 et 1985.

Annexe 8 :

nom_etiquette	existe_disque	COUNT("disques_tbl"."id_disque")
Denon	CD et microsillon	1
Denon	CD seulement	130
Harmonia Mundi	CD et cassette	1
Harmonia Mundi	CD et microsillon	2
Harmonia Mundi	CD seulement	9
Harmonia Mundi	Trois supports	67
Philips	CD et microsillon	17
Philips	CD seulement	55
Philips	Trois supports	164
Verany	CD et microsillon	4
Verany	CD seulement	9
Verany	Trois supports	3

Nombre de titres référencés par type de publication dans le *Catalogue général classique* de *Diapason* entre 1983 et 1985 pour les éditeurs Philips, Denon, Harmonia Mundi et Disques Pierre Verany.

Annexe 9 :

nom_compositeur	COUNT("disques_tbl"."id_disque")
Mozart, Wolfgang Amadeus	176
Récital	144
Bach, Johann Sebastian	129
Beethoven, Ludwig Van	125
Schubert, Franz	66
Haendel, George Frédéric	66
Brahms, Johannes	51
Haydn, Joseph	49
Tchaïkovski, Piotr Ilyich	47
Vivaldi, Antonio	43
Ravel, Maurice	39
Wagner, Richard	38
Dvorak, Antonin	38
Mahler, Gustav	37
Strauss, Richard	31
Chopin, Frédéric	30
Verdi, Giuseppe	28
Liszt, Franz	26
Schumann, Robert	26
Stravinski, Igor	25
Berlioz, Hector	22
Mendelssohn-Bartholdy, Félix	20
Sibelius, Jan	20
Bruckner, Anton	20
Debussy, Claude	19
Prokofiev, Serge	18
Rachmaninov, Serge	18
Monteverdi, Claudio	16
Saint-Saëns, Camille	16

Compositeurs disposant du plus grand nombre de titres disponibles sur disque compact entre 1983 et 1985 d'après le *Catalogue général classique de Diapason*.

Annexe 10 :

siècle_compositeur	COUNT("disques_tbl"."id_disque")
19	714
18	662
20	305
17	59
16	18

Nombre d'enregistrements disponibles entre 1983 et 1985 d'après le *Catalogue général classique* de Diapason en fonction du siècle du compositeur. Afin d'établir une classification systématique, nous avons déterminé comme siècle d'appartenance d'un compositeur celui dans lequel celui-ci a vécu plus de la moitié de sa vie.

Annexe 11 :

naissance_compositeur	nom_compositeur	COUNT("disques_tbl"."id_disque")
1901	Sauguet, Henri	1
1902	Durufle, Maurice	1
1902	Walton, William	1
1902	Rodrigo, Joaquin	6
1903	Khatchaturian, Aram	1
1904	Kabalevski, Dimitri	1
1904	Addinsell, Richard	1
1905	Seiber, Matyas	1
1906	Chostakovitch, Dimitri	9
1908	Messiaen, Olivier	2
1908	Larsonn, Lars-Erik	1
1910	Schuman, William	1
1910	Barber, Samuel	1
1912	Guastavino, Carlos	1
1912	Cage, John	1
1913	Lutoslawski, Witold	1
1913	Britten, Benjamin	3
1918	Romero, Celedonio	1
1918	Bernstein, Leonard	3
1920	Lundquist, Torbjorn Iw	1
1924	Cochereau, Pierre	1
1925	Theodorakis, Mikis	1
1925	Boulez, Pierre	1
1925	Berio, Luciano	1
1927	Henry, Pierre	1
1930	Bolling, Claude	3
1930	Panula, Jorma	1
1930	Gulda, Friedrich	3
1935	Soeteman, Iman	1
1936	Kuprovic, Ladislav	1
1936	Lallement, Bernard	1
1937	Taira, Yoshihisa	1
1940	Zappa, Frank	1
1941	Zamfir, Gheorghe	1
1941	Corea, Chick	2
1945	Vangelis, Vangelis Pap	1
1948	Lloyd Webber, Andrew	1
1952	Houbart, François-Her	1

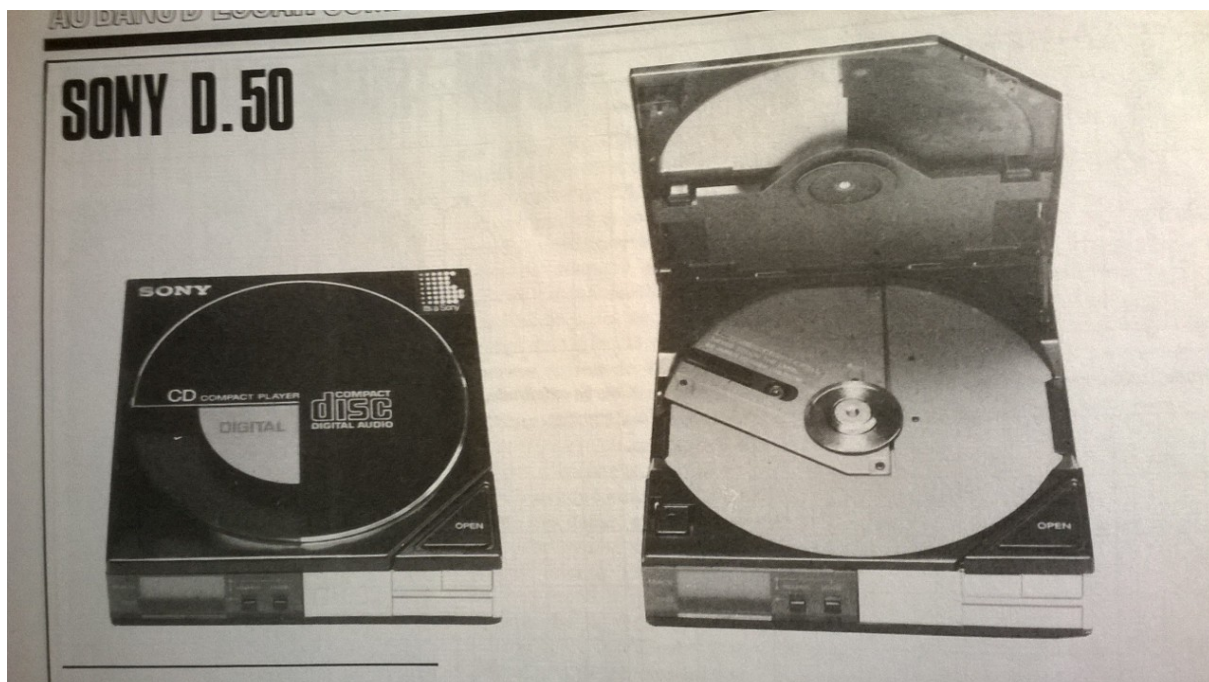
Compositeurs nés après 1900 dont au moins un enregistrement est référencé au format disque compact par le *Catalogue général classique* de *Diapason* entre 1983 et 1985.

Annexe 12 :

nom_etiquette	siècle_compositeur	COUNT("disques_tbl"."id_disque")
Bis	20	14
Bis	19	4
Denon	18	89
Denon	19	41
Denon	20	9
Denon	17	5
Denon	16	2
Harmonia Mundi	18	27
Harmonia Mundi	17	23
Harmonia Mundi	16	10
Harmonia Mundi	19	8
Harmonia Mundi	20	2

Nombre d'enregistrements disponibles entre 1983 et 1985 d'après le *Catalogue général classique* de *Diapason* en fonction du siècle du compositeur, pour les éditeurs Denon, Bis et Harmonia Mundi.

Annexe 13 :



Photographie du lecteur portable Sony D 50 (également désigné sous la référence CD 50).

Source : *La nouvelle revue du son*, n° 84, janvier 1985, p. 58.

Annexe 14 :



Photographie du lecteur Philips CD 100, disponible lors du lancement du disque compact et dont le chargement s'effectue par le dessus de l'appareil.

Source : *La nouvelle revue du son*, n° 66, mars 1983, p. 44 (essai du lecteur).

Annexe 15 :



Photographie du lecteur Philips CD 200, disponible lors du lancement du disque compact et dont le chargement s'effectue par le dessus de l'appareil. On observe également la simplicité d'utilisation désirée par le fabricant, se traduisant par l'attribution d'une touche présentée en façade pour chaque fonction du lecteur.

Source : *Diapason*, n° 280, février 1983, couverture.

Annexe 16 :



Logo Compact Disc Digital Audio identifiant le support.

Annexe 17 :

**LECTEUR CD SONOGRAPHE SD-1
MUSICAL, ENFIN !**

SONOGRAPHE BY **conrad-johnson design**

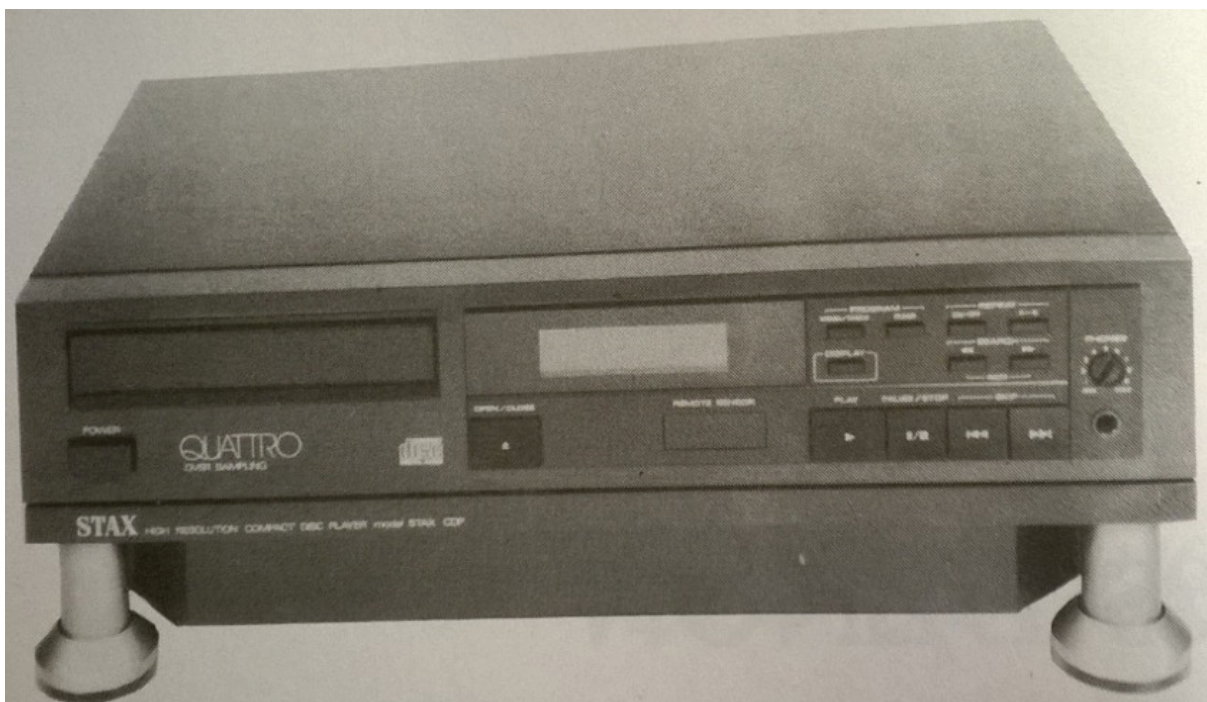
ACCORD 2, chemin de la Rivière 31790 St-Jory, Toulouse Nord, Tél. 61.35.57.33
ALAIN CHOUKROUN 113, rue de Cambronne 7515 Paris, Tél. 47.34.35.58
AUDIO LIGHT SERVICE 33, rue Ballainvilliers 63000 Clermont-Ferrand, Tél. 73.90.20.78
AUDIOSYNTHESE 124, rue du Cherche-Midi 75006 Paris, Tél. 45.44.55.34
L'AUDITORIUM 22, rue Jean Jaures 44000 Nantes, Tél. 40.20.53.09
AUDITORIUM 37 20, rue Gambetta 37000 Tours, Tél. 47.64.48.71
AVENIR VIDEO SON 49, rue R. Poincaré 54000 Nancy, Tél. 83.28.00.00
LA BOUTIQUE DU SON 17, rue St Patrice 76000 Rouen, Tél. 35.70.22.26
CLUB HIFI 19, cours Pasteur 33000 Bordeaux, Tél. 56.48.00.70

HIFI 35 17, place du Champ Jacquet 35000 Rennes, Tél. 99.79.26.18
HIFI MADONES 134, bd de la Liberté 59000 Lille, Tél. 27.83.89.40
HIFI STATION 2001 14, rue du Moutier 78200 Fontenay-Mauvoisin, Tél. 34.76.51.38
PAVILLON MUSICAL 1, rue Alberti 06000 Nice, Tél. 93.80.12.05
PRESENCE AUDIO CONSEIL 60, rue Caulaincourt 75018 Paris, Tél. 42.58.96.11
PRESENCE RIVE GAUCHE 7, av. du Maine 75015 Paris, Tél. 45.48.49.89
TENDANCES ACOUSTIQUES 34, rue de la République 78100 St Germain-en-Laye, Tél. 34.51.09.06

CONRAD-JOHNSON FRANCE 35, rue des Marronniers 78870 BAILLY ☎ 34.62.56.94

Publicité de la firme Conrad Johnson pour son lecteur Sonographe SD-1 en 1987, par exemple publiée dans *La nouvelle revue du son*, n° 105, février 1987, p. 78.

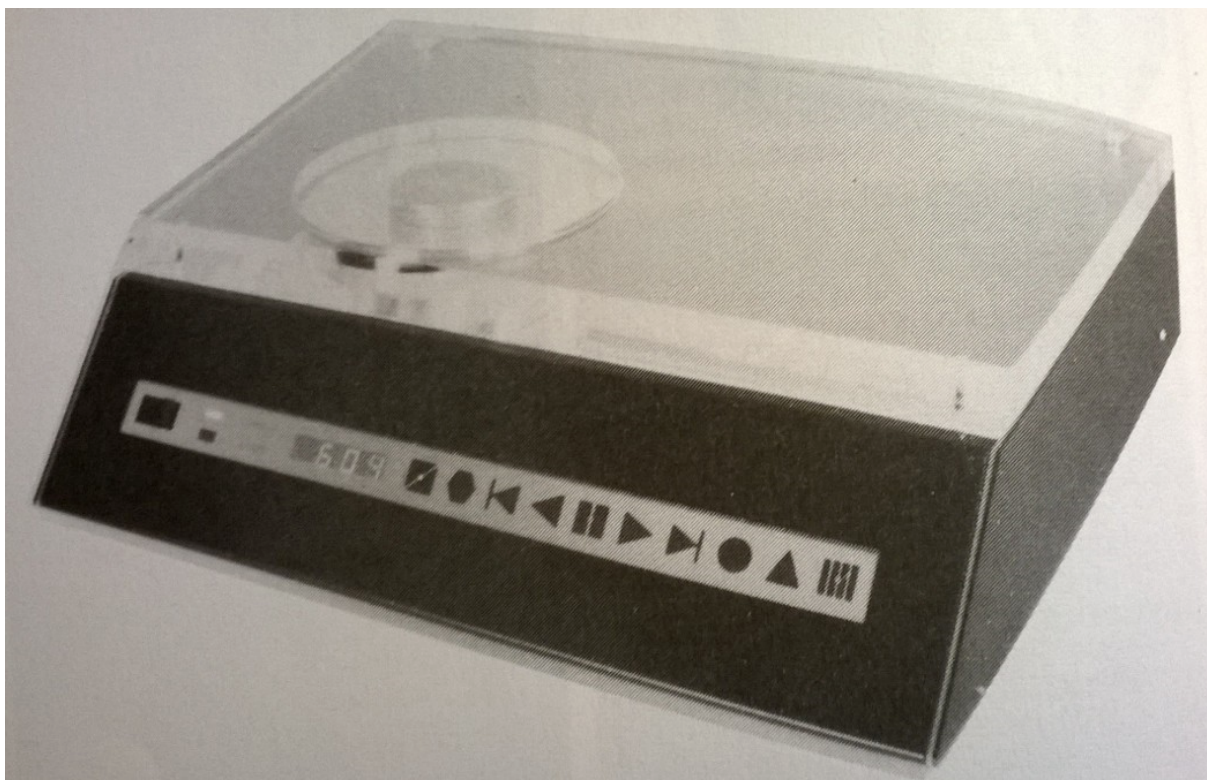
Annexe 18 :



Photographie du lecteur Stax CDP80, rehaussé par des pilotis, à la manière d'une table de lecture pour disques microsillons.

Source : *La nouvelle revue du son*, n° 102, novembre 1986, p. 54.

Annexe 19 :



Photographie du lecteur Leedh CDF1 (ou Micromega CDF1), dont le chargement s'effectue par le dessus de l'appareil, à la manière d'une table de lecture pour disques microsillons.

Source : *La nouvelle revue du son*, n° 109, juin/juillet 1987, p. 72.

Annexe 20 :



Photographie du lecteur Sony CDP-552 ESD / DAS 702 ES, séparant lecteur et convertisseur en deux appareils distincts (en haut, le lecteur CDP-552 ESD, en bas, le convertisseur numérique/analogique DAS 702 ES).

Source : *La nouvelle revue du son*, n° 91, octobre 1985, p. 42.

Annexe 21 :



Publicité de la firme Ditton en 1985, par exemple publiée dans *La nouvelle revue du son*, n° 88, mai 1985, p. 68.

Annexe 22 :

LA HI-FI... BONJOUR!



Depuis toujours, QUAD s'est démarqué du monde agité de la "Hi-Fi". Dès sa création, il y a 50 ans, son chemin a divergé de la voie que les autres trouvaient royale.

C'est pourquoi à l'ère de la domination de l'électronique Sud-Asiatique, QUAD occupe une situation bien à part... et très privilégiée. Ne s'étant jamais préoccupé du marketing Hi-Fi, ayant toujours situé son combat dans l'univers de la musique, et non celui de la technique, il n'est guère étonnant que QUAD soit aujourd'hui une marque de référence mondiale, bien qu'accessible à tous.

Par exemple, les panneaux électrostatiques QUAD qui émerveillent le monde entier sont utilisés comme monitoring par les plus grandes marques de compact-disc ; car ils sont, à ce jour, les seuls reproducteurs qui "font" de la musique, sans rien y ajouter ou y soustraire. Conséquence prévisible et logique de l'abandon par QUAD, il y a déjà 25 ans de l'idée simpliste du H.p. plaqué dans une caisse prétendue ébénisterie.

Avec l'apparition de sources aux performances spectaculaires (compact-disc, vidéo Hi-Fi, vidéo-disc), l'écart se creuse encore davantage entre QUAD et les autres. Une simple écoute en apporte une preuve étonnante de différence. La "Hi-Fi" est réellement loin derrière.

QUAD 

For the closest approach to the original sound.

Publicité de la firme Quad en 1985, par exemple publiée dans dans *La nouvelle revue du son*, n° 92, novembre 1985, p. 121. On distingue un disque compact posé sur la table, à côté des panneaux électrostatiques présentés par l'annonce.

Retranscription du texte de l'annonce :

« LA HI-FI... BONJOUR !

Depuis toujours, QUAD s'est démarqué du monde agité de la "Hi-Fi". Dès sa création, il y a 50 ans, son chemin a divergé de la voie que les autres trouvaient royale.

C'est pourquoi à l'ère de la domination de l'électronique Sud-Asiatique, QUAD occupe une situation bien à part... et très privilégiée. Ne s'étant jamais préoccupé du marketing Hi-Fi, ayant toujours situé son combat dans l'univers de la musique, et non celui de la technique, il n'est guère étonnant que QUAD soit aujourd'hui une marque de référence mondiale, bien qu'accessible à tous.

Par exemple, les panneaux électrostatiques QUAD qui émerveillent le monde entier sont utilisés comme monitoring par les plus grandes marques de compact-disc ; car ils sont, à ce jour, les seuls reproducteurs qui "font" de la musique, sans rien y ajouter ou y soustraire. Conséquence prévisible et logique de l'abandon par QUAD, il y a déjà 25 ans de l'idée simpliste du H.p. plaqué dans une caisse prétendue ébénisterie.

Avec l'apparition de sources aux performances spectaculaires (compact-disc, vidéo Hi-Fi, vidéo-disc), l'écart se creuse encore davantage entre QUAD et les autres. Une simple écoute en apporte une preuve étonnante de différence. La "Hi-Fi" est réellement loin derrière.

QUAD

For the closest approach to the original sound¹. »

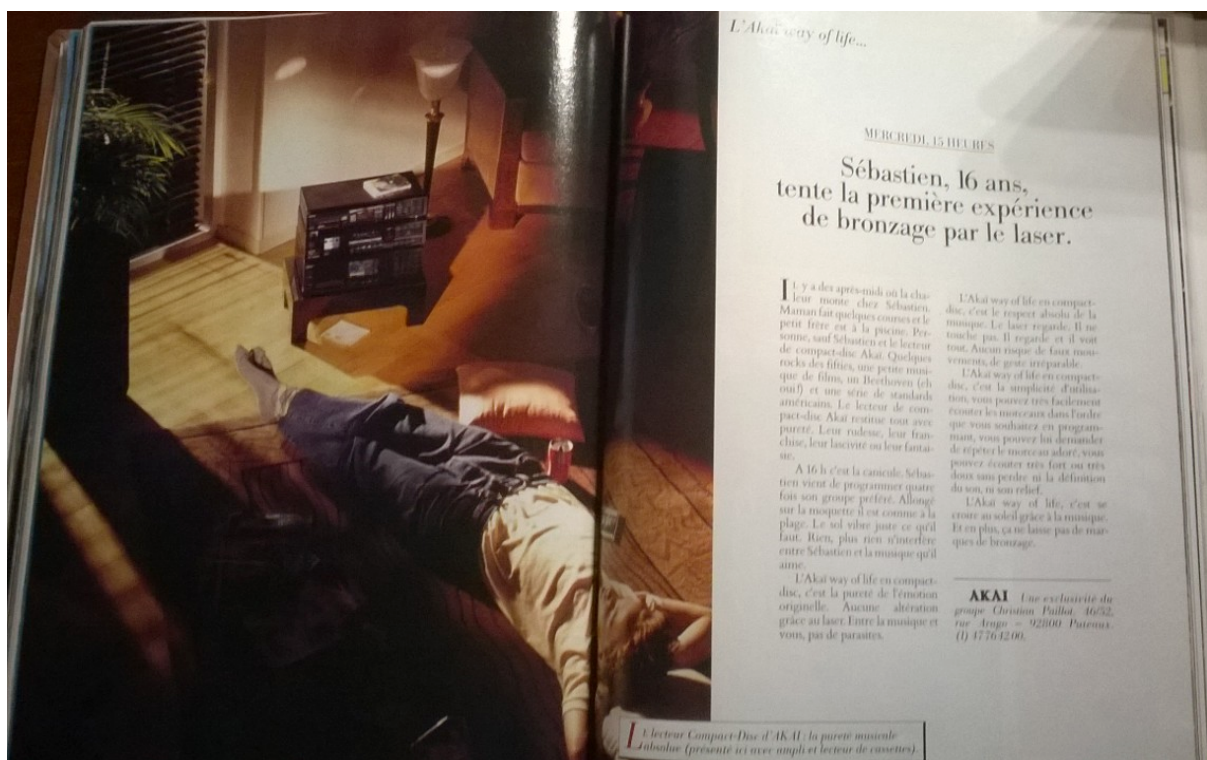
1 « Pour la plus proche approche du son original ».

Annexe 23 :

réédition_disque	COUNT("disques_tbl"."id_disque")
Nouveauté	40
Réédition	78

Nombre de rééditions et de nouveautés référencés sur format disque compact en 1983 par le *Catalogue général classique* de *Diapason*. Nous avons considéré comme réédition tout enregistrement dont une critique par la revue antérieure à 1983 était mentionnée, ainsi que les enregistrements existant sur format disque microsillon ou cassette dans le *Catalogue général classique* de l'année 1982. Le nombre total de rééditions est donc potentiellement supérieur : certains enregistrements considérés comme des nouveautés peuvent en réalité être des rééditions d'enregistrements n'ayant jamais été critiqués par la revue et se trouvant en rupture de stock en 1982.

Annexe 24 :



Publicité de la firme Akai en 1986, par exemple publiée dans *Rock & Folk*, n° 236, décembre 1986, p. 18.

Re transcription du texte de l'annonce :

« L'Akaï way of life²...

MERCREDI, 15 HEURES

Sébastien, 16 ans, tente la première expérience de bronzage par le laser.

Il y a des après-midi où la chaleur monte chez Sébastien. Maman fait quelques courses et le petit frère est à la piscine. Personne, sauf Sébastien et le lecteur de compact-disc Akai. Quelques rocks des fifties, une petite musique de films, un Beethoven (eh oui!) et une série de standards américains. Le lecteur de compact-disc Akai restitue tout avec pureté. Leur rudesse, leur franchise, leur lascivité ou leur fantaisie.

À 16h c'est la canicule. Sébastien vient de programmer quatre fois son groupe préféré.

2 Traduction : « Le mode de vie Akai ».

Allongé sur la moquette il est comme à la plage. Le sol vibre juste ce qu'il faut. Rien, plus rien n'interfère entre Sébastien et la musique qu'il aime.

L'Akaï way of life en compact-disc, c'est la pureté de l'émotion originelle. Aucune altération grâce au laser. Entre la musique et vous, pas de parasites.

L'Akaï way of life en compact-disc, c'est le respect absolu de la musique. Le laser regarde. Il ne touche pas. Il regarde et il voit tout. Aucun risque de faux mouvements, de geste irréparable.

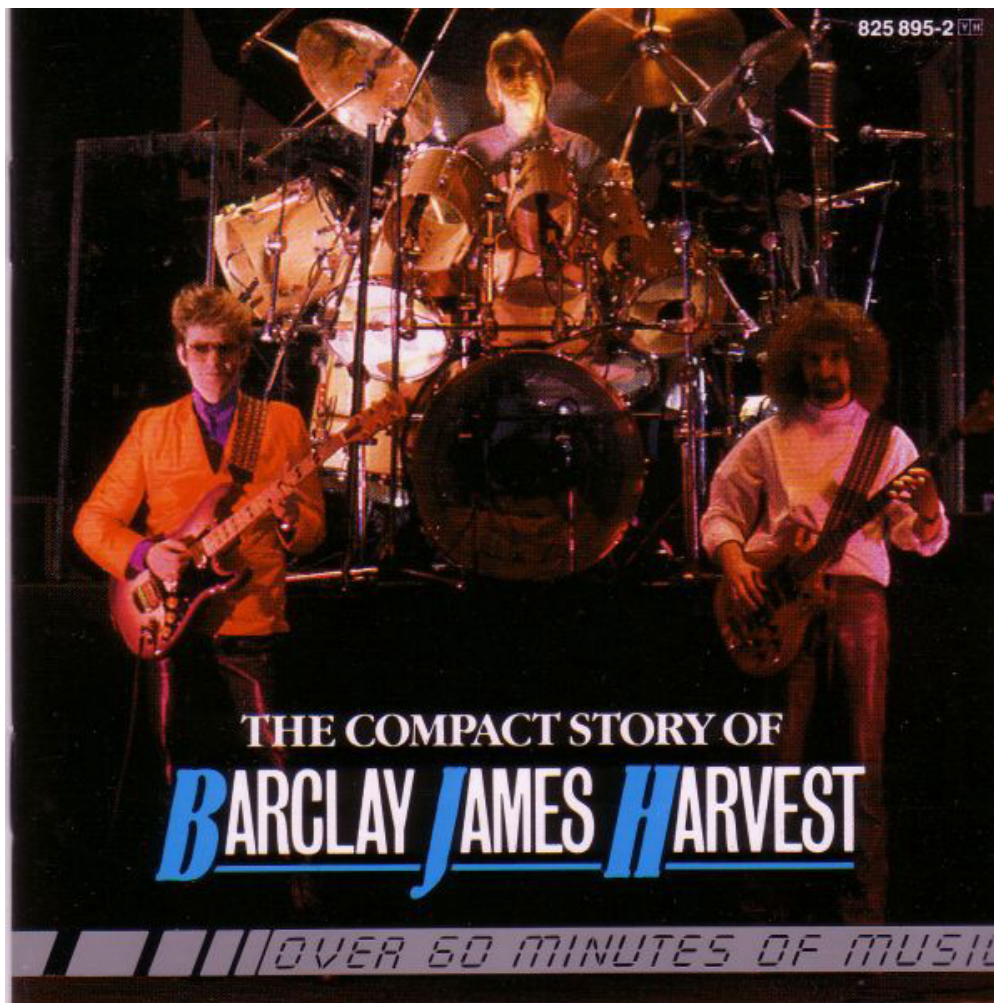
L'Akaï way of life en compact-disc, c'est la simplicité d'utilisation, vous pouvez très facilement écouter les morceaux dans l'ordre que vous souhaitez en programmant, vous pouvez lui demander de répéter le morceau adoré, vous pouvez écouter très fort ou très doux sans perdre ni la définition du son, ni son relief.

L'Akaï way of life, c'est se croire au soleil grâce à la musique. Et en plus, ça ne laisse pas de marques de bronzage.

Akaï Une exclusivité du groupe Christian Paillot. 46/52, rue Arago – 92800 Puteaux.
(1) 47 76 42 00.

Le lecteur Compact-Disc d'Akaï : la pureté musicale absolue (présenté ici avec ampli et lecteur de cassettes). »

Annexe 25 :



Pochette de la compilation *The Compact Story of Barclay James Harvest* de Barclay James Harvest, publiée par Polydor (référence : 825 895-2).

Annexe 26 :



Pochette de la réédition des albums *Got To Be There* et *Ben* de Michael Jackson sur un seul disque compact par Motown (référence : MCD08000MD).

Annexe 27 :

COMPACT DISC DIGITAL AUDIO The Compact Disc Digital Audio System offers the best possible sound reproduction — on a small, convenient sound-carrier unit. The Compact Disc's superior performance is the result of laser-optical scanning combined with digital playback, and is independent of the technology used in making the original recording. This recording technology is identified on the back cover by a three-letter code:

[DDD] = digital tape recorder used during session recording, mixing and/or editing, and mastering (transcription).
[ADD] = analogue tape recorder used during session recording, digital tape recorder used during subsequent mixing and/or editing and during mastering (transcription).
[AAD] = analogue tape recorder used during session recording and subsequent mixing and/or editing, digital tape recorder used during mastering (transcription).

In storing and handling the Compact Disc, you should apply the same care as with conventional records. No further cleaning will be necessary if the Compact Disc is always held by the edges and is replaced in its case directly after playing. Should the Compact Disc become soiled by fingerprints, dust, or dirt, it can be wiped (always in a straight line, from centre to edge) with a clean and lint-free, soft, dry cloth. No solvent or abrasive cleaner should ever be used on the disc.

If you follow these suggestions, the Compact Disc will provide a lifetime of pure listening enjoyment.

Le système Compact Disc Digital Audio permet la meilleure reproduction sonore possible à partir d'un support de son de format réduit et pratique. Les remarquables performances du Compact Disc sont le résultat de la combinaison unique du système numérique et de la lecture laser-optique, indépendamment des différentes techniques appliquées lors de l'enregistrement. Ces techniques sont identifiées au verso de la couverture par un code à trois lettres:

[DDD] = utilisation d'un magnétophone numérique pendant les séances d'enregistrement, le mixage et/ou le montage et la gravure.
[ADD] = utilisation d'un magnétophone analogue pendant les séances d'enregistrement, utilisation d'un magnétophone numérique pendant le mixage et/ou le montage et la gravure.
[AAD] = utilisation d'un magnétophone analogue pendant les séances d'enregistrement et le mixage et/ou le montage, utilisation d'un magnétophone numérique pendant la gravure.

Pour obtenir les meilleurs résultats, il est indispensable d'apporter le même soin dans le rangement et la manipulation du Compact Disc qu'avec le disque microsillon. Il n'est pas nécessaire d'effectuer de nettoyage particulier si le disque est toujours tenu par les bords et est remplacé directement dans son boîtier après l'écoute. Si le Compact Disc porte des traces d'empreintes digitales, de poussière ou autres, il peut être essuyé, toujours en ligne droite, du centre vers les bords, avec un chiffon propre, doux et sec qui ne s'effiloche pas. Tout produit nettoyant, solvant ou abrasif doit être proscrit. Si ces instructions sont respectées, le Compact Disc vous donnera une parfaite et durable restitution sonore.

Das Compact Disc Digital Audio System bietet die bestmögliche Klangwiedergabe – auf einem kleinen, handlichen Tonträger. Die überlegene Eigenschaft der Compact Disc beruht auf der Kombination von Laser-Abtastung und digitaler Wiedergabe. Die von der Compact Disc gebotene Qualität ist somit unabhängig von dem technischen Verfahren, das bei der Aufnahme eingesetzt wurde. Auf der Rückseite der Verpackung kennzeichnet ein Code aus drei Buchstaben die Technik, die bei den drei Stationen Aufnahme, Schnitt/Abmischung und Überspielung zum Einsatz gekommen ist.

[DDD] = digitales Tonbandgerät bei der Aufnahme, bei Schnitt und/oder Abmischung, bei der Überspielung.
[ADD] = analoges Tonbandgerät bei der Aufnahme, digitales Tonbandgerät bei Schnitt und/oder Abmischung und bei der Überspielung.
[AAD] = analoges Tonbandgerät bei der Aufnahme und bei Schnitt und/oder Abmischung; digitales Tonbandgerät bei der Überspielung.

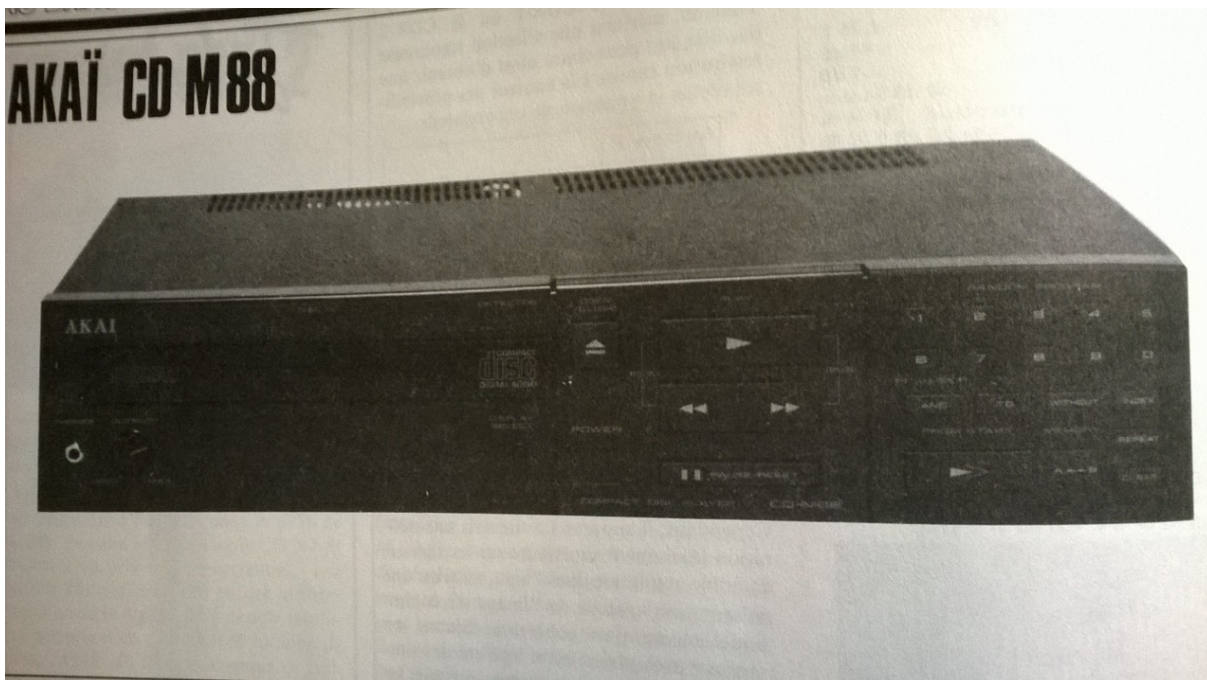
Die Compact Disc sollte mit der gleichen Sorgfalt gelagert und behandelt werden wie die konventionelle Langspielplatte. Eine Reinigung erübrigt sich, wenn die Compact Disc nur am Rande angefaßt und nach dem Abspielen sofort wieder in die Spezialverpackung zurückgelegt wird. Sollte die Compact Disc Spuren von Fingerabdrücken, Staub oder Schmutz aufweisen, ist sie mit einem sauberen, fusselreifen, weichen und trockenen Tuch (geradlinig von der Mitte zum Rand) zu reinigen. Bitte keine Lösungs- oder Scheuermittel verwenden!

Bei Beachtung dieser Hinweise wird die Compact Disc ihre Qualität dauerhaft bewahren.

WARNING: Copyright subsists in all recordings under this label. Any unauthorized rental, broadcasting, public performance, copying or recording in any manner whatsoever will constitute infringement of such copyright and will render the infringer liable to an action at law. In case there is a perception institution in the relevant country entitled to grant licences for the use of recordings for public performance or broadcasting, such licences may be obtained from such institution. (For the United Kingdom: Phonographic Performance Ltd, Ganton House, 14-22 Ganton Street, London W1V 1LB).

Avertissement des fabricants à destination des auditeurs quant aux manipulations spécifiques impliquées par le disque compact, publié dans le livret de certains disques compacts, par exemple ici dans la compilation *The Whole Story* de Kate Bush, publiée par E.M.I. (référence : CDP 7464142).

Annexe 28 :



Photographie du lecteur Akai CD-M88, se distinguant par ses capacités complexes de programmation de l'écoute.

Source : *La nouvelle revue du son*, n° 85, février 1985, p. 32.

Sources

A – Presse

Le corpus de sources de l'étude s'articule principalement autour de quatre titres de presse ayant fait l'objet d'un dépouillement sur l'intégralité de la période. Nous fournirons ici des informations quant à ces titres, ainsi que des précisions quant aux numéros considérés – ou aux articles analysés, dans le cas du journal *Le Monde*.

1. *Le Monde*

Le Monde est un journal quotidien généraliste, fondé en 1944 par Hubert Beuve-Méry. Au cours de notre période, le journal voit deux directeurs se succéder : André Laurens, qui prend la tête du quotidien en 1982, puis André Fontaine qui le remplace en 1985. Contrairement aux autres titres de presse principaux de ce corpus, qui se caractérisent par une publication mensuelle, *Le Monde* n'a pas fait l'objet d'un dépouillement exhaustif : le journal ayant rendu disponible sous forme numérisée l'intégralité des articles publiés dans ses colonnes depuis sa fondation, nous avons pris en considération tous les articles comportant les expressions « disque compact » ou « compact disc » (ainsi que leurs formes plurielles) au cours de notre période. Il est par exemple possible d'effectuer cette recherche dans l'espace abonnés du site Internet du journal (<http://www.lemonde.fr>), ainsi que sur le portail Europresse (<http://www.europresse.com>). D'autres articles ont ensuite été ajoutés à ce corpus dans le cas où ils étaient utilisés dans certains développements. Nous présentons ci-dessous les articles étudiés dans le cadre de ce travail, classés par date de parution.

- FLÉOUTER, Claude, « En attendant le compact », dans l'édition du 20 janvier 1983.
- E. L. B., « La Commission européenne souhaite doubler les droits de douane sur les tourne-disques à laser », dans l'édition du 20 janvier.
- FLÉOUTER, Claude « L'avenir incertain du disque », dans l'édition du 26 janvier 1983.
- LONCHAMPT, Jacques, « Au MIDEM CLASSIQUE, Disques compacts et vivants concerts », dans l'édition du 29 janvier 1983.
- L., J.-F., « Le disque compact à la radio », dans l'édition du 7 février 1983.

- DESSOT, André, « La troisième révolution dans la reproduction du son », dans l'édition du 21 février.
- PÉLAPRAT, Philippe, « HiFi – Miniaturisation et automatisation », dans l'édition du 5 mars 1983.
- PÉLAPRAT, Philippe, « La première platine pour disque compact de Sony », dans l'édition du 7 mars 1983.
- L., J., « Nous avons remarqué aussi », dans l'édition du 28 mars 1983.
- LONCHAMPT, Jacques, « Le piano fade », dans l'édition du 11 avril 1983.
- PÉLAPRAT, Philippe, « Le son digital dans tous ses états », dans l'édition du 2 mai 1983.
- DROUIN, Pierre, « Ne pas se tromper de locomotive », dans l'édition du 6 mai 1983.
- PÉLAPRAT, Philippe, « Laser et Champagne », dans l'édition du 20 juin 1983.
- LACAN, Jean-François, « Vers un Yalta du microsillon », dans l'édition du 12 juillet 1983.
- LONCHAMPT, Jacques, « Ne pas désespérer du microsillon », dans l'édition du 19 septembre 1983.
- LACAN, Jean-François, « Communication : le premier programme pour les industries culturelles », dans l'édition du 24 septembre 1983.
- « Le Monde de la musique : des aborigènes aux robots », dans l'édition du 6 octobre 1983.
- « Les disques compacts se sont moins bien vendus que prévu », dans l'édition du 8 décembre 1983.
- FLÉOUTER, Claude, « Le XVIIIe MIDEM de Cannes – Un marché assis entre le son et l'image », dans l'édition du 27 janvier 1984.
- « Une nouvelle usine va fabriquer des disques pour lecteurs à laser en Grande-Bretagne », dans l'édition du 23 février 1984.
- B., M. L., « Des équipes tournantes de producteurs », dans l'édition du 7 mars 1984.
- DESSOT, André, « Compétition acharnée sur le marché de la vidéo », dans l'édition du 14 mars 1984.
- « Philips veut marier le disque à laser avec le micro-ordinateur », dans l'édition du 4 juin 1984.
- C. C., « France-Musique à Orange et Aix-en-Provence », dans l'édition du 7 juillet 1984.

- D., A., « Le lecteur de disque à laser menacé par l'informatique », dans l'édition du 6 août 1984.
- T., R., « Les vingt-cinq ans d'Harmonia Mundi », dans l'édition du 14 août 1984.
- LACAN, Jean-François, « Cinq cents millions de déficit », dans l'édition du 24 octobre 1984.
- « Le communiqué officiel du conseil des ministres », dans l'édition du 25 octobre 1984.
- D., A., « De la musique à la banque de données », dans l'édition du 12 novembre 1984.
- « États-Unis, pas de mariage entre Warner et Polygram », dans l'édition du 26 novembre 1984.
- « Le vidéodisque ne sera pas commercialisé en France », dans l'édition du 8 décembre 1984.
- « Les premiers compacts français », dans l'édition du 17 décembre 1984.
- FLÉOUTER, Claude, « Un deuxième souffle pour l'industrie phonographique », dans l'édition du 26 janvier 1985.
- LONCHAMPT, Jacques, « Le devenir incertain du MIDEM classique », dans l'édition du 4 février 1985.
- LE BOUCHER, Eric, « Devant la poussée japonaise, Thomson et Philips pressent la CEE d'intervenir », dans l'édition du 27 février 1985.
- « Repères », dans l'édition du 2 mars 1985.
- DESSOT, André, « Le marché explose », dans l'édition du 14 mars 1985.
- « L'image et le son en chaîne », dans l'édition du 14 mars 1985.
- GORDON, Élisabeth, « Vers des systèmes intégrés audio-vidéo », dans l'édition du 14 mars 1985.
- « PR Records (Grande-Bretagne) se lance dans la fabrication de disques compacts, dans l'édition du 30 mars 1985.
- LACAN, Jean-François, « L'enseignement secondaire sera équipé en vidéo », dans l'édition du 28 mai 1985.
- « Sony crée une usine de lecteurs de disques compacts en Alsace », dans l'édition du 21 juin 1985.
- WAIS, Alain, « Le soutien de Philips », dans l'édition du 22 juin 1985.
- FLÉOUTER, Claude, « Les airs de la rentrée », dans l'édition du 26 août 1985.
- Fr., P., « La conduite presse-boutons », dans l'édition du 28 septembre 1985.

- FLÉOUTER, Claude, « Le succès du disque compact », dans l'édition du 5 octobre 1985.
- D., A., « Le disque compact a le vent en poupe », dans l'édition du 11 octobre 1985.
- « Philips et Dupont de Nemours s'associent dans la fabrication de disques », dans l'édition du 30 octobre 1985.
- DESSOT, André, « Philips donne la parole aux cartes routières », dans l'édition du 5 novembre 1985.
- « Entreprises », dans l'édition du 9 novembre 1985.
- WAIS, Alain, « Le rock du consensus », dans l'édition du 28 novembre 1985.
- MALSON, Lucien, « Relire l'histoire en compact », dans l'édition du 30 novembre 1985.
- « Une usine de disques compacts à participation française au Canada », dans l'édition du 30 novembre 1985.
- « Des magnétoscopes Philips dans les lycées », dans l'édition du 28 décembre 1985.
- DESSOT, André, « La ruée sur le laser », dans l'édition du 17 mars 1986.
- LABE, Yves-Marie, « Les images et les sons de demain », dans l'édition du 20 mars 1986.
- « Philips-Du Pont : une usine géante de disques compacts aux États-Unis », dans l'édition du 24 mars 1986.
- « Lecteurs à laser : une usine Philips-Avnet à Taïwan », dans l'édition du 31 mars 1986.
- « Les Japonais de Kientzheim », dans l'édition du 5 mai 1986.
- « Philips s'allie à l'IRI pour fabriquer des disques compacts en Italie », dans l'édition du 16 juin 1986.
- TEINTURIER, Brice, « La maison électronique », dans l'édition du 25 juin 1986.
- « La trilogie sanglante », dans l'édition du 28 juin 1986.
- « Quatre firmes japonaises se lancent dans la fabrication de disques compacts », dans l'édition du 22 août 1986.
- « Une usine de disques compacts Philips-Du Pont en France », dans l'édition du 13 septembre 1986.
- F., C., « Disques », dans l'édition du 20 septembre 1986.
- D., A., « Le disque compact devient numérique », dans l'édition du 6 octobre 1986.
- FLÉOUTER, Claude, « Création du BLIM », dans l'édition du 20 octobre 1986.

- FORTIER, Denis, « Nouveaux supports nouveaux espaces », dans l'édition du 22 décembre 1986.
- REY, Anne, « Ouverture du MIDEM à Cannes : le microsillon est mort, vive le compact », dans l'édition du 25 janvier 1987.
- FLÉOUTER, Claude, « Les vingt et un ans du MIDEM », dans l'édition du 26 janvier 1987.
- « Rééditions », dans l'édition du 27 janvier 1987.
- « Philips et Sony lancent un "45 tours" à laser. Au secours de Stéphanie de Monaco... », dans l'édition du 14 février 1987.
- VAYSSE, Françoise, « Les Japonais lancent la cassette audio-digitale : la nouvelle bataille du son pur », dans l'édition du 20 février 1987.
- FORTIER, Denis, « Percée électronique à la Foire de Francfort, l'ère des pianos-robots », dans l'édition du 5 mars 1987.
- « Olivetti se lance dans le "software" pour disques compacts », dans l'édition du 8 mars 1987.
- DESSOT, André, « En association avec Sony, Philips relance le vidéodisque », dans l'édition du 19 mars 1987.
- DEVANZ, Richard, « Vers la fin des pannes », dans l'édition du 8 avril 1987.
- FLÉOUTER, Claude, « Les Beatles – record de vente en compact », dans l'édition du 10 avril 1987.
- LEMAITRE, Philippe, « La CEE ouvre une enquête sur les importations de puces japonaises », dans l'édition du 11 avril 1987.
- REY, Anne, « La baisse des prix du disque compact face à la cassette audio-numérique. Offensive ou sauve-qui-peut ? », dans l'édition du 14 avril 1987.
- « La guerre des supports. Casette contre compact », dans l'édition du 14 avril 1987.
- « Précision. », dans l'édition du 17 avril 1987.
- « FM », dans l'édition du 19 avril 1987.
- SCHMITT, Olivier, « Amalia Rodrigues à l'Olympia. L'âme du Tage », dans l'édition du 22 avril 1987.
- LEMAITRE, Philippe, « Selon M. Willy De Clercq, la CEE éprouve à l'égard du Japon des sentiments "de frustration, de mécontentement et d'inquiétude" », dans l'édition du 29 avril 1987.
- MITAL, Christine, « Pour les entreprises japonaises, c'est la fin de l'âge d'or », dans l'édition du 8 mai 1987.

- LEMAITRE, Philippe, « Pour se prémunir contre certaines exportations, les Douze pourraient porter à 100 % les droits d'entrée des produits sensibles », dans l'édition du 27 mai 1987.
- « La Commission européenne ouvre deux enquêtes anti-dumping contre des matériels électroniques japonais et sud-coréens », dans l'édition du 9 juillet 1987.
- « Le disque compact dépasse le 33 tours aux États-Unis », dans l'édition du 22 juillet 1987.
- « Sony ouvre sa première usine européenne de compacts », dans l'édition du 1er août 1987.
- FLÉOUTER, Claude, « " Bad ", le nouvel album de Michael Jackson. Le séraphin souffre douleur », dans l'édition du 29 août 1987.
- IZRAELEWICZ, Erik, « Un coût fiscal de 680 millions de francs », dans l'édition du 29 août 1987.
- DESSOT, André, « Télévision haute définition, disque compact effaçable et réenregistrable. Les Européens reprennent l'offensive dans la vidéo », dans l'édition du 30 août 1987.
- DESSOT, André, « Sony lance le lecteur de cassette audio-numérique », dans l'édition du 4 septembre 1987.
- IZRAELEWICZ, Erik, « Les certitudes est-allemandes », dans l'édition du 22 septembre 1987.
- JEAN, Henry, « À quoi sert France-Musique ? », dans l'édition du 27 septembre 1987.
- « Les éditeurs refusent les cassettes audio-numériques. », dans l'édition du 18 octobre 1987.
- DESSOT, André, « Des cassettes à très haute fidélité », dans l'édition du 17 novembre 1987.
- LANGUEPIN, Olivier, « Une librairie dans un disque », dans l'édition du 17 novembre 1987.
- GROSRICHARD, François, « Le Japonais JVC et un groupe sud-coréen vont construire deux usines près de Longwy », dans l'édition du 25 novembre 1987.
- SCHMITT, Olivier, « Prince noir et diable blanc », dans l'édition du 17 décembre 1987.
- REY, Anne, « Une sélection des meilleurs enregistrements sur disque laser : les compacts de l'année », dans l'édition du 17 décembre 1987.

- FORTIER, Denis, « Vers un nouveau support : le CD-I, les charmes discrets de l'interactivité », dans l'édition du 17 décembre 1987.
- ANNE, Rey, « Disques », dans l'édition du 19 janvier 1988.
- FLÉOUTER, Claude, « Le XXIIe MIDEM à Cannes : le show-biz habillé de neuf », dans l'édition du 26 janvier 1988.
- FORTIER, Denis, « Les Français au MIDEM, les rescapés du Top 50 », dans l'édition du 28 janvier 1988.
- BELLONE, Roger, « Des images sur platine », dans l'édition du 30 janvier 1988.
- SICLIER, Jacques, « Premiers regards sur la Bohème », dans l'édition du 2 février 1988.
- DOYERE, Josée, « Les Français ont privilégié la maison », dans l'édition du 16 février 1988.
- VIGNAL, Marc, « Discographie », dans l'édition du 18 février 1988.
- « Une Tétralogie sur compact longue durée », dans l'édition du 23 février 1988.
- « Enregistrements historiques sans bruit chez Philips », dans l'édition du 1er mars 1988.
- « Une revue de critiques des disques compacts de musique classique », dans l'édition du 6 mars 1988.
- ANNE, Rey, « Stil et Harmonic Records au palmarès Charles-Cros. Le temps des francs-tireurs », dans l'édition du 15 mars 1988.
- COLONNA D'ISTRIA, Michel, « Grâce à la croissance de la consommation, l'électronique grand public progresse de 11 % en 1987 », dans l'édition du 26 mars 1988.
- FORTIER, Denis, « Cinq procédés pour une haute fidélité », dans l'édition du 31 mars 1988.
- MALEVAL, Jean-Jacques, « Les nouveaux encyclopédiques », dans l'édition du 23 avril 1988.
- LABE, Yves Marie, « La publicité pour le disque autorisée à la télévision », dans l'édition du 14 mai 1988.
- FLÉOUTER, Claude, « Le premier album de Guesch Patti, un brûlot de swing », dans l'édition du 17 mai 1988.
- LOMPECH, Alain, « Archives Guiomar Novaës, la légende et l'oubli », dans l'édition du 29 mai 1988.
- « Le disque en progrès », dans l'édition du 31 mai 1988.

- DESSOT, André, « Après le rachat de GE-RCA, Thomson filialise ses activités d'électronique grand public », dans l'édition du 8 juin 1988.
- FLÉOUTER, Claude, « La chanson française à la reconquête du marché européen », dans l'édition du 22 juin 1988.
- SAVIGNEAU, Josyane, « Ce que les Français ont lu cette année : vive la crise ! », dans l'édition du 24 juin 1988.
- WOODROW, Alain, « Polémique en Grande-Bretagne sur la longévité des disques compacts », dans l'édition du 2 juillet 1988.
- « Piaf toujours au hit-parade », dans l'édition du 29 juillet 1988.
- « Avec la baisse de la TVA, le marché du disque progresse de 31,8 % au premier semestre », dans l'édition du 30 juillet 1988.
- LACAN, Jean François, « Le sort de la Metro Goldwyn Mayer, M. Kerkorian cherche de nouveaux acheteurs pour le célèbre studio », dans l'édition du 12 août 1988.
- FLÉOUTER, Claude, « Le marché du disque, la nouvelle croissance », dans l'édition du 23 août 1988.
- LEMAITRE, Philippe, « Droits anti-dumping. La CEE taxe les magnétoscopes de certaines entreprises sud-coréennes et japonaises », dans l'édition du 2 septembre 1988.
- LOMPECH, Alain, « Le matin des musiciens. Autour d'Edgar Varèse », dans l'édition du 4 septembre 1988.
- FORTIER, Denis, « Au quinzième Salon de La Villette, Synthétiseurs sans révolution », dans l'édition du 14 septembre 1988.
- COLONNA D'ISTRIA, Michel, « Une chaîne allemande sur TDF 1 », dans l'édition du 20 septembre 1988.
- MARMANDE, Francis, « Barney Wilen au Sunset : "No problem..." », dans l'édition du 23 septembre 1988.
- « Dans les " Dossiers et documents " du " Monde " de novembre : Les industries de la culture », dans l'édition du 13 novembre 1988.
- REY, Anne, « Avantages et désagréments du monopole d'État », dans l'édition du 22 novembre 1988.
- LEMAITRE, Philippe, « Bruxelles envisage des mesures antidumping de semi-conducteurs japonais », dans l'édition du 24 novembre 1988.
- CONDE, Gérard, « Hommage à Olivier Messiaen aux Champs-Élysées. Le temps immobile », dans l'édition du 29 novembre 1988.

- LOMPECH, Alain, « Le lancement du vidéo-disque. Trente centimètres pour une heure d'images et de sons », dans l'édition du 29 novembre 1988.
- « Les meilleurs disques compacts de l'année », dans l'édition du 15 décembre 1988.
- ANDRÉ, Jean-Louis, « Le clip et la télé », dans l'édition du 26 décembre 1988..
- « Forte croissance de la vente des disques compacts », dans l'édition du 4 janvier 1989.
- « Pour fournir des programmes avec ses magnétoscopes, Sony cherche à acheter un studio américain », dans l'édition du 6 janvier 1989.
- IZRAELEWICZ, Erik, « L'endettement des Français. Tout, tout de suite », dans l'édition du 10 janvier 1989.
- FLÉOUTER, Claude, « Ouverture du 23e MIDEM à Cannes. Le marché du disque tourne rond », dans l'édition du 22 janvier 1989.
- « Un Top du disque compact », dans l'édition du 26 janvier 1989.
- COJEAN, Annick, « Le marché du vidéoclip a besoin d'une chaîne musicale », dans l'édition du 3 février 1989.
- « Un Top du disque compact », dans l'édition du 26 février 1989.
- LOMPECH, Alain, « Disques classiques pour tous. Le butin de la Guilde et les péchés d'Eve », dans l'édition du 21 mars 1989.
- LOMPECH, Alain, « Les Mozart de Krips réédités », dans l'édition du 29 mars 1989.
- FRECHES, José, « Le prix de l'art », dans l'édition du 6 avril 1989.
- ANDRE, Jean Louis, « Radios et télés en concerts », dans l'édition du 16 avril 1989.
- ROSENZWEIG, Luc, « La démission du chef de la Philharmonie de Berlin. Le coup de cymbales de Karajan », dans l'édition du 26 avril 1989.
- FLÉOUTER, Claude, « Le renouveau du fonds de catalogue », dans l'édition du 2 mai 1989.
- « Philips, Matsushita et Sony s'associent pour promouvoir le disque compact interactif », dans l'édition du 19 mai 1989.
- FLÉOUTER, Claude, « Le rapport annuel de la SACEM : redressement du répertoire français », dans l'édition du 10 juin 1989.
- « Au sommaire de " Dossiers et documents " Juin 1989 : Chansons en France », dans l'édition du 11 juin 1989.
- SOTINEL, Thomas, « L'album solo de Kirsty MacColl. La Musique dans le bon sens », dans l'édition du 25 juin 1989.

- LOMPECH, Alain, « Un entretien avec Michael Nyman : "Fusionner musique et architecture" », dans l'édition du 13 juillet 1989.
- LEMAITRE, Philippe, « La Commission impose des droits anti-dumping sur les lecteurs de disques compacts japonais », dans l'édition du 14 juillet 1989.
- MORTAIGNE, Véronique, « La deuxième convention du disque. Stratégie des grandes surfaces », dans l'édition du 19 septembre 1989.
- CHARTIER, Christian, « Dans un marché en voie de concentration, Polygram devient le numéro deux mondial du disque », dans l'édition du 13 octobre 1989.
- REY, Anne, « Offensive japonaise sur le disque classique », dans l'édition du 16 octobre 1989.
- LOMPECH, Alain, « Les grands disques de l'année : du soleil dans les oreilles », dans l'édition du 14 décembre 1989.
- REY, Anne, « Des voix mythiques venues d'antan », dans l'édition du 23 décembre 1989.
- SOTINEL, Thomas, « Pete Townsend à Londres, en 1982. On n'achève pas les rockers », dans l'édition du 25 janvier 1990.
- « Le marché français du disque en nette progression », dans l'édition du 28 février 1990.
- FLÉOUTER, Claude, « Nouvelle offensive de la piraterie », dans l'édition du 6 mars 1990.
- FORTIER, Denis, « En vedette au Salon de la production sonore de Montreux : de vieux enregistrements retrouvent la qualité des disques compacts », dans l'édition du 28 mars 1990.
- LEPAPE, Pierre, « Années télé, années musique », dans l'édition du 1er avril 1990.
- « Le prix des disques compacts », dans l'édition du 25 avril 1990.
- DESSOT, André, « Pour la première fois en 1989, les ventes de compacts ont dépassé celles des disques traditionnels », dans l'édition du 18 mai 1990.
- « Un baladeur à cassette digitale », dans l'édition du 26 septembre 1990.
- REY, Anne, « Le disque compact a l'âge de raison », dans l'édition du 11 octobre 1990.
- « Nouvelle guerre des normes dans les cassettes », dans l'édition du 11 octobre 1990.
- BELLONE, Roger, « À contre-pied des fabricants japonais, Kodak lance la photo sur disque compact », dans l'édition du 17 octobre 1990.
- REY, Anne, « Le disque compact au secours de la musique contemporaine », dans l'édition du 18 octobre 1990.

- DESSOT, André, « Associés dans la fabrication de disques optiques, Du Pont et Philips mettent fin à leur alliance », dans l'édition du 24 octobre 1990.
- MONTELH, Bernard, « Le compact sur tous les fronts », dans l'édition du 22 novembre 1990.
- SICLIER, Jacques, « Dites 33 », dans l'édition du 6 décembre 1990.
- LOMPECH, Alain, « Les meilleurs disques de l'année 1990 », dans l'édition du 6 décembre 1990.
- SOTINEL, Thomas, « Massilia Sound System et IAM, rappers de Marseille : torrents de paroles », dans l'édition du 16 décembre 1993.
- DAVET, Stéphane, « APHEX TWIN - Drukqs », dans l'édition du 15 décembre 2001.
- DE PLAS, Odile, « L'écoute musicale bouleversée », dans l'édition du 10 novembre 2005.
- MACHART, Renaud, « Bernard Coutaz », dans l'édition du 3 mars 2010.

2. *Rock & Folk*

Rock & Folk est un mensuel spécialisé dans les musiques populaires, et plus particulièrement dans les courants associés au genre rock dans son ensemble, fondé en 1966 par Philippe Kœchlin, Robert Baudelet et Jean Tronchot.

Les numéros de la revue publiés entre janvier 1983 et décembre 1989 ont été intégralement dépouillés, soit les numéros 192 à 269. Ces derniers figurent tous dans la collection de la Bibliothèque nationale de France avec la côte MUSIQ Rock folk, à l'exception des numéros 243 à 258 (juillet 1987 à décembre 1988), disponibles avec la côte 4-JO-19445.

3. *Diapason* (puis *Diapason-Harmonie*)

Diapason est un mensuel spécialisé dans les musiques savantes, fondé en 1952 par Georges Cherière, qui reste son rédacteur en chef au début de notre période d'étude. *Diapason* fusionne en mars 1985 avec le magazine *Harmonie*, également issu de la presse des musiques savantes, conservant donc une même ligne éditoriale ; Georges Cherière est remplacé au poste de rédacteur en chef par Jean-Pierre Roger en février 1986.

Tous les numéros de la revue parus entre juillet 1982 et décembre 1989 ont été dépouillés, soit les numéros 274 à 355. Le choix d'entamer l'étude du magazine en juillet 1982 plutôt qu'en janvier 1983 découle du décalage observé dans l'introduction et la réception du disque compact entre le domaine des musiques savantes et celui des musiques populaires. Ces numéros figurent tous dans la collection de la Bibliothèque nationale de France, à la côte MUSIQ Diap.

4. *La nouvelle revue du son*

La nouvelle revue du son est un mensuel issu de la presse audiophile. La revue est fondée en 1953 sous le titre *La revue du son*, avant d'être renommée en *La nouvelle revue du son* en 1976. La revue a été dépouillée de manière exhaustive pour les numéros publiés entre septembre 1982 et décembre 1989, ce qui correspond aux numéros 60 à 133. Ces numéros figurent également dans la collection de la Bibliothèque nationale de France, à la côte FOL-V-10150.

5. Sources supplémentaires

Nous avons également inclus au sein de notre corpus d'autres titres de presse analysés de manière ponctuelle : contrairement aux journaux précédemment mentionnés, ces revues n'ont pas fait l'objet d'un dépouillement systématique, mais d'un examen sur certains numéros spécifiques, par exemple mentionnés dans nos sources pour des dossiers ou articles spéciaux.

- *L'Audiophile* : revue fondée en 1977, appartenant au champ de la presse audiophile. Nous avons étudié les numéros 40 (premier trimestre 1987) à 45 (décembre 1988). Cette revue figure dans la collection de la Bibliothèque nationale de France à la côte 8-V-80027.
- *Compact – La revue du disque laser* : revue fondée en 1985, détaillant l'actualité du disque compact. Comme indiqué dans l'introduction de ce travail, nous avons choisi de ne pas procéder à un dépouillement systématique dans la mesure où cette revue n'apporte que peu d'éléments nouveaux à l'analyse. Les numéros 1 (septembre 1985) à 4 (décembre 1985) ont été étudiés ; tous sont présents dans la collection de la Bibliothèque nationale de France à la côte 4-JO-47833.

- *Le Nouvel Observateur* : magazine hebdomadaire, fondé en 1950 sous le titre *L'Observateur politique, économique et littéraire* ; le journal adopte ce nom en 1964. Nous avons étudié le n° 1050 du journal, correspondant à la semaine du 21 au 27 décembre 1984, qui comporte un dossier spécial portant sur le disque compact, figurant dans la collection de la Bibliothèque nationale de France sous la côte FOL-Z-1575.
- *Télérama* : magazine hebdomadaire fondé en 1947, détaillant les programmes de télévision et de radio et publiant des articles portant sur l'actualité ou la culture. Le journal est publié chaque mercredi, avec des programmes pour la semaine débutant le samedi suivant. Nous avons dépouillé tous les numéros portant sur les mois de décembre 1984 et janvier 1985, allant du n° 1820, publié le 28 novembre 1984, au n° 1828, publié le 23 janvier 1985. La côte de ces documents dans la collection de la Bibliothèque nationale de France est 4-JO-8368.

B – Sources de la base de données

Comme indiqué au cours de notre étude, nous avons construit une base de données des disques compacts disponibles dans le domaine des musiques savantes au cours des trois premières années de l'introduction du support. Nous avons, à cette fin, procédé à une recension exhaustive des disques compacts figurant dans le *Catalogue général classique* de Diapason. Lancé en 1964 par Diapason sous le titre de *Catalogue général des disques microsillons classiques, religieux, littéraires*, ce catalogue prend ce nouveau titre en 1976. Publié chaque année le 1er octobre, ce catalogue recense l'intégralité des phonogrammes de musiques savantes disponibles en France à cette date. Les éditions analysées sont présentes à la côte 4-JO-17064 dans la collection de la Bibliothèque nationale de France :

- *Diapason – Catalogue général classique 1983*, Boulogne, Diapason, 1982
- *Diapason – Catalogue général classique 1984*, Boulogne, Diapason, 1983
- *Diapason – Catalogue général classique 1985*, Boulogne, Diapason, 1984
- *Diapason – Catalogue général classique 1986*, Boulogne, Diapason, 1985

C – Recueils et analyses statistiques

Notre étude s'appuie enfin sur un ensemble d'études statistiques portant sur la société française ou le secteur de la musique enregistrée au cours de la période d'introduction du disque compact. Ces ouvrages informent notre étude par les données quantitatives qu'ils renferment ainsi que les éléments quant à l'organisation de ce secteur qu'ils contiennent. Il convient de noter que le B.I.P.E., à l'origine de deux de ces études, fait l'objet de deux orthographes différentes (Bureau d'Informations et de Prévisions Économiques et Bureau d'information et de prévisions économiques) sur la couverture de ces deux ouvrages : nous avons choisi de garder pour chaque ouvrage la forme adoptée par le Bureau.

- *L'Économie du domaine musical*, étude effectuée par le Bureau d'Informations et de Prévisions Économiques à la demande et avec le concours du Service des Études et Recherches du Ministère de la Culture et du Service de l'Énergie et des Activités Tertiaires du Commissariat Général du Plan (France), Paris, La Documentation française, 1985, 379 pages.
- *L'Industrie mondiale du disque : la génération du compact*, enquête réalisée par Europe Stratégie Analyse Financière, Paris, Eurostaf, 235 pages.
- D'ANGELO, Mario, *Avenir et devenir des indépendants français du disque*, Paris, IDEE Europe, 1993, deux volumes, 36 et 37 pages.
- D'ANGELO, Mario, *La renaissance du disque : les mutations mondiales d'une industrie culturelle*, Paris, La Documentation française, 1990, 103 pages.
- *Les pratiques culturelles des Français : enquête 1988-1989*, enquête réalisée sous la direction d'Olivier DONNAT pour le Ministère de la culture, de la communication, des grands travaux et du Bicentenaire, Département des études et de la prospective (France), Paris, La Documentation française, 1990, 243 pages.
- DONNAT, Olivier, et COGNEAU, Denis, *Les pratiques culturelles des Français, 1973-1989*, Paris La Découverte / La Documentation française, 1990, 287 pages.
- DONNAT, Olivier, *Les Français face à la culture, de l'exclusion à l'élitisme*, Paris, La Découverte, 1994, 373 pages.

- LE DIBERDER, Alain, et PFLIEGER, Sylvie (directeurs), *Crise et mutation du domaine musical*, étude du Bureau d'information et de prévisions économiques, à la demande du Département des Études et de la Prospective, Direction de l'Administration générale et de l'Environnement Culturel, au ministère de la Culture et de la Communication, Paris, La Documentation française, 1986, 162 pages.

Bibliographie

A – Société et culture

1. Épistémologie de l'histoire culturelle

BURKE, Peter, *What is Cultural History?*, Cambridge, Polity Press, 2007, 2e édition, 152 pages (première édition : Cambridge, Polity Press, 2004).

HUNT, Lynn et BONNEL, Victoria (directrices), *Beyond the Cultural Turn: New Directions in the Study of Society and Culture*, Berkeley, University of California Press, 1999, XI-350 pages.

ORY, Pascal, *L'histoire culturelle*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2011, 3e édition, 128 pages (première édition : Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2004).

REVEL, Jacques (directeur), *Jeux d'échelles : la micro-analyse à l'expérience*, Paris, Gallimard-Le Seuil, « Hautes Études », 1996, 248 pages.

2. Société française et européenne

BAUDRILLARD, Jean, *La Société de consommation : ses mythes, ses structures*, Paris, Gallimard, 1970, 318 pages.

EHRENBERG, Alain, *Le culte de la performance*, Paris, Calmann-Lévy, 1991, 323 pages.

NEVEU, Erik, *Une société de communication ?*, Paris, Éditions Monchrestien, 1994, 156 pages.

TOURAINE, Alain, *La société post-industrielle*, Paris, Denoël, 1969, 315 pages.

YONNET, Paul, *Jeux, modes et masses : la société française et le moderne (1945-1985)*, Paris, Gallimard, 1985, 380 pages.

3. Contexte culturel

ECK Hélène, « La Radiodiffusion dans l'entre-deux-guerres : l'invention d'une culture médiatique singulière », in *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques (1860-1940)*, sous la direction de Jean-Yves Mollier et Jean-François Sirinelli, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, pages 231 à 244.

GOETSCHER, Pascale, et LOYER, Emmanuelle, *Histoire culturelle et intellectuelle de la France au XXe siècle*, Paris, Armand Colin, Cursus, 1994, 187 pages.

LE CROSNIER, Hervé, *L'Édition électronique : publication assistée par ordinateur, information en ligne, médias optiques*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1988, 286 pages.

PARDO SALGADO, Carmen, « L'Oreille Globale », in *Musique et globalisation : musicologie, ethnomusicologie*, sous la direction de Jacques BOUËT et Makis SOLOMOS, actes du colloque *Musique et globalisation* organisé par l'Université Paul Valéry-Montpellier en octobre 2008, Paris, L'Harmattan, 2011, pages 253 à 269.

RIOUX, Jean-Pierre et SIRINELLI, François, *Histoire culturelle de la France – Tome 4 : Le temps des masses : le vingtième siècle*, Paris, Seuil, 1998, 505 pages.

RIOUX, Jean-Pierre et SIRINELLI, François (directeurs), *La culture de masse en France de la Belle Époque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002, 462 pages.

B – Méthodologie

1. Textes méthodologiques sur l'histoire de l'enregistrement sonore

a) Sources

CORDEREIX, Pascal, « Les fonds sonores du département de l'audiovisuel de la Bibliothèque Nationale de France », in *Le Temps des médias*, n° 5, 2005, pages 252 à 264

GRONOW, Pekka, « Sources for the History of the Record Industry », in *Phonographic Bulletin*, n° 34, 1982, pages 50 à 54

TOURNES, Ludovic et CORDEREIX, Pascal, *Une Histoire du disque en occident (XIXe-XXe siècle) : Bibliographie générale*, en ligne (consulté le 12 mai 2015, URL : http://www.bnf.fr/documents/biblio_histoire_disque.rtf)

VERDUREL, Nicolas, « Les archives de l'enregistrement sonore à la Bibliothèque nationale de France », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 92, 2006, pages 61 à 66.

b) Méthodologie

BARBANTI, Roberto, LYNCH, Enrique, PARDO, Carmen, SOLOMOS, Makis (directeurs), *Musiques, Arts, Technologies. Pour une approche critique*, Paris, L'Harmattan, 2004, 420 pages.

DAY, Timothy, *A Century of Recorded Music : Listening to Musical History*, New Haven, Yale University Press, 2000, 310 pages.

FRITH, Simon, « Music Industry Research : Where Now? Where Next? Notes from Britain », in *Popular Music*, vol. 10, n° 3, 2000, pages 387 à 393.

TOURNES, Ludovic, « L'enregistrement sonore : un objet pour l'histoire », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 92, 2006, pages 3 à 4.

2. Concepts essentiels de l'histoire de l'enregistrement sonore

AKRICH, Madeleine, LATOUR, Bruno et CALLON, Michel, « À quoi tient le succès des innovations ? 1 : L'art de l'intéressement », in *Gérer et comprendre, Annales des Mines*, n° 11, 1988, pages 4 à 17.

AKRICH, Madeleine, LATOUR, Bruno et CALLON, Michel, « À quoi tient le succès des innovations ? 2 : Le choix des porte-parole », in *Gérer et comprendre, Annales des Mines*, n° 12, 1988, pages 14 à 29.

BENHAMOU, Françoise et FARCHY, Joëlle, *Droit d'auteur et copyright*, Paris, Repères, La Découverte, 2009, deuxième édition, 126 pages (première édition : Paris, Repères, La Découverte, 2007).

FRITH, Simon, « Copyright and the Music Business », in *Popular Music*, vol. 7, n° 1, 1988, pages 57 à 75.

JOHNS, Adrian, *Piracy, The intellectual property wars from Gutenberg to Gates*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 2009, 626 pages.

MENGER, Pierre-Michel, *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*, Paris, Flammarion, 1983, 395 pages.

C – Contexte musical

1. Musiques savantes

DELALANDE, François, « Le paradigme électroacoustique », in *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle – Tome 1, Musiques du XXe siècle*, sous la direction de Jean-Jacques NATTIEZ, Paris, Actes Sud / Cité de la Musique, 2003, pages 533 à 556.

TIFFON, Vincent, « Qu'est-ce que la musique mixte ? », in *Révolutions industrielles de la musique*, sous la direction de Nicolas DONIN et Bernard STIEGLER, Paris, Fayard, Cahiers de médiologie / IRCAM, n° 18, 2004, pages 132 à 141.

2. Rock

HEIN, Fabien, « Le DIY comme dynamique contre-culturelle ? L'exemple de la scène punk rock », in *Volume !*, n° 9-1, 2012, pages 105 à 126.

HENNION, Antoine, et MIGNON, Patrick (directeurs), *Rock : de l'histoire au mythe*, Paris, Anthropos, collection « Vibrations », 1991, 283 pages.

HESMONDHALGH, David, « Post-Punk's Attempt to Democratise the Music Industry : The Success and Failure of Rough Trade », in *Popular Music*, vol. 16, n° 3, 1997, pages 255 à 274.

TAMAGNE, Florence, « 'C'mon everybody', Rock'n'roll et identités juvéniles en France (1956-1966) », in *Jeunesse oblige, Histoire des jeunes en France (XIXe-XXIe siècle)*, sous la direction de Ludivine BANTIGNY et Ivan JABLONKA, Paris, Le nœud gordien, Presses universitaires de France, 2009, 307 pages.

3. Musiques électroniques

BIRGY, Philippe, « "Techno, House" et musiques électroniques populaires aux États-Unis », *in Revue française d'études américaines*, n° 104, 2005, pages 50 à 62.

HESMONDHALGH, David, « The British Dance Music Industry: A Case Study of Independent Cultural Production », *The British Journal of Sociology*, n° 49-2, 1998, pages 234 à 251.

JULIEN, Olivier, « Make-Believe Ballroom Times : de l'influence du Djing sur les modes d'interprétation et de composition des musiques populaires anglo-américaines », *in Volume !*, n° 9-1, 2012, pages 191 à 208.

RIBAC, François, « Sur l'importance des disques et du recording dans la musique populaire et la techno », *in Mouvements*, n° 42, 2005, pages 54 à 60.

SHAPIRO, Peter (directeur), *A History of Electronic Music: Throbbing Words on Sound*, New York, Charles Rivers Publishing, 2000, 254 pages.

4. Hip-Hop

GONZALEZ, Eric, « "Cash still rules" : La représentation du succès dans le rap », *in Revue française d'études américaines*, n° 104, 2005, pages 31 à 49.

HAMMOU, Karim, *Une histoire du rap en France*, Paris, La découverte, 2012, 302 pages.

5. Autres courants des musiques populaires

CHASTAGNER, Claude, « Introduction », *in Revue française d'études américaines*, n° 104, 2005, pages 3 et 4.

HENNION, Antoine, *Les professionnels du disque : une sociologie des variétés*, Paris, Métailié, L'art et la manière, 1981, 257 pages.

MOORE, Allan F., « La musique pop », in *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle – Tome 1, Musiques du XXe siècle*, sous la direction de Jean-Jacques NATTIEZ, Paris, Actes Sud / Cité de la Musique, 2003, pages 832 à 849.

PETERSON, Richard A., « La fabrication de l'authenticité : la country music », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 93, 1992 (traduction de Michèle MITTNER), pages 3 à 19.

D – Industries culturelles et enregistrement sonore

1. Industries culturelles

ADORNO, Theodor, « L'industrie culturelle », in *Communications*, n° 3, 1964, pages 12 à 18.

MARSEILLE, Jacques, et EVENO, Patrick (directeurs), *Histoire des industries culturelles en France, XIXe-XXe siècles*, Paris, Association pour le Développement de l'Histoire Économique, 2002, 477 pages.

2. Industrie musicale

BOURREAU, Marc et LABARTHE-PIOL, Benjamin, « Le Peer to Peer et la crise de l'industrie du disque : une perspective historique », in *Réseaux*, n° 125, 2004, pages 1 à 54.

BURNETT, Robert, *The Global Jukebox: The International Music Industry*, Londres et New York, Routledge, 1996, 171 pages.

CURIEN, Nicolas et MOREAU, François, *L'industrie du disque*, Paris, Repères, La Découverte, 2006, 128 pages.

FRITH, Simon, « Look! Hear! The Uneasy Relationship of Music and Television », in *Popular Music*, vol. 21, n° 3, 2002, pages 277 à 290.

FRITH, Simon, « The industrialization of popular music », in *Popular Music and Communication*, sous la direction de James Lull, Londres, Sage, 1992, 256 pages.

GRONOW, Pekka, et SAUNIO, Ilpo, *An International History of the Recording Industry*, Londres, Casell, 1998, 416 pages.

GRONOW, Pekka, « The Record industry : the Growth of a Mass Medium », in *Popular Music*, vol. 3, 1983, pages 53 à 75.

PRIOR, Nick, « Musiques populaires en régime numérique : acteurs, équipements, styles et pratiques », in *Réseaux*, n° 172, 2012, pages 66 à 90.

3. Éditeurs phonographiques

LEBRUN, Barbara, « Majors et labels indépendants, France, Grande-Bretagne, 1960-2000 », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 92, 2006, pages 33 à 45.

OSBORNE, Richard, « De l'étiquette au label », in *Réseaux*, n°141-142, 2007, pages 67 à 96.

SERVIN, Lucie, *La maison de disques Vogue, De la croissance à la faillite : analyse artistique et commerciale d'un label français pendant les Trente Glorieuses (1948-1992)*, Paris, Université Paris VIII, mémoire de master 2 réalisé sous la direction de Danièle TARTAKOWSKY, octobre 2010, 200 pages.

4. Formats d'enregistrement sonore

a) Ouvrages généraux

GIULIANI, Elizabeth, « La réception du média », in *Revue de la BNF*, n° 33, 2009, pages 9 à 19.

HAINS, Jacques, « Du rouleau de cire au disque compact », in *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle – Tome 1, Musiques du XXe siècle*, Paris, Actes Sud / Cité de la Musique, 2003, pages 901 à 938.

LESUEUR, Daniel, *L'histoire du disque et de l'enregistrement sonore*, Chatou, Éditions Carnot, 2004, 175 pages.

MILNER, Greg, *Perfecting Sound Forever: The Story of Recorded Music*, Londres, Granta, 2010, deuxième édition, 416 pages (première édition : Londres, Granta, 2009).

TOURNES, Ludovic, *Musique ! Du phonographe au MP3*, Paris, Autrement, 2011, deuxième édition, 189 pages (première édition : Paris, Autrement, 2008).

TOURNES, Ludovic, « Le temps maîtrisé : l'enregistrement sonore et les mutations de la sensibilité musicale au XXe siècle », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 92, 2006, pages 5 à 15.

b) Supports de conservation et de reproduction de l'enregistrement sonore

EVERARD, Andrew, « The CD is 30 years old today », in *What HiFi?*, 1er octobre 2012 (consulté le 13 septembre 2013, URL : <http://www.whathifi.com/blog/the-cd-is-30-years-old-today>)

MAISONNEUVE, Sophie, « De la machine parlante au disque : une innovation technique, commerciale et culturelle », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 92, 2006, pages 17 à 31.

MILLER, Russell, LOWE, Jacques et BOAR, Roger, *The Incredible Music Machine*, Londres, Quartet Books, 1982, 287 pages.

PICHEVIN, Aymeric, *Le disque à l'heure d'Internet : l'industrie de la musique et les nouvelles technologies de diffusion*, Paris, L'Harmattan, 1997, 278 pages.

SEBALD, Bruno, « L'édition du disque », in *Revue de la BNF*, n° 33, 2009, pages 30 à 41.

SENE, Xavier, « L'impression du son », in *Revue de la BNF*, n° 33, 2009, pages 20 à 29.

Table des matières

Introduction	3
Le disque compact, un objet de recherche.....	4
Une approche d'histoire culturelle de la musique enregistrée.....	9
Sources de l'étude.....	14
Organisation du mémoire.....	21
I. Le secteur de la musique en France, cadre de l'introduction du disque compact	22
1. <i>Une pluralité d'acteurs et de récepteurs</i>	23
1.1. Des notions appelant des précisions.....	23
1.2. Fabricants et acteurs techniques.....	26
1.3. Créateurs et diffuseurs de contenu.....	38
2. <i>Le secteur de la musique entre crise et transformations</i>	63
2.1. Une situation de crise.....	63
2.2. L'identité de la musique en question.....	73
2.3. Le disque compact, un support résonnant avec ce contexte.....	79
II. Une introduction en plusieurs temps	89
3. <i>Un succès rapide mais contrasté (1983-1985)</i>	90
3.1. Le lancement du disque compact et les attentes qu'il suscite.....	91
3.2. Une première année en demi-teinte.....	102
3.3. Les premiers succès du disque compact.....	115
3.4. Une diffusion très inégale.....	124
4. <i>Le disque compact en voie de normalisation (1985-1987)</i>	132
4.1. Le tournant des musiques populaires.....	132
4.2. Des tentatives de susciter l'adhésion des réfractaires au format.....	146
4.3. Le disque compact, nouvelle norme de la musique enregistrée.....	160
4.4. Une influence sur l'ensemble du secteur de la musique enregistrée.....	172
5. <i>Une fin de période ambivalente (1987-1989)</i>	179
5.1. La fin de la phase d'introduction.....	179
5.2. La percée du disque compact se poursuit.....	193
5.3. Des menaces à l'encontre de la progression du support.....	203
5.4. L'apparition d'une nostalgie à l'égard du disque microsillon.....	213

III. Le disque compact entre émergence et construction de représentations.....	222
6. <i>Une image appuyée sur les caractéristiques du support.....</i>	223
6.1. Les caractéristiques du disque compact au cœur des représentations du support. .	224
6.2. Le son du disque compact.....	228
6.3. Une durée d'enregistrement accrue.....	244
6.4. La longévité du support.....	250
7. <i>Un support suscitant de nouvelles pratiques d'écoute.....</i>	261
7.1. L'émergence de manipulations spécifiques.....	261
7.2. L'influence sur le déroulement de l'écoute.....	266
7.3. L'appareil de lecture, entre effacement et présence accentuée.....	275
7.4. La musique décloisonnée.....	282
8. <i>Le disque compact entre transition et rupture dans l'histoire de l'enregistrement sonore..</i>	290
8.1. Le disque compact entre achèvement et révolution.....	291
8.2. Une nouvelle ère d'une forme incertaine.....	297
8.3. Le disque compact, prisme de représentations du futur.....	305
Conclusion.....	315
Annexes.....	322
Sources.....	323
Bibliographie.....	339