



HAL
open science

”Radiodiffusion interdite”: disque et radio en France dans les années 1930

Marc Kaiser

► **To cite this version:**

Marc Kaiser. ”Radiodiffusion interdite”: disque et radio en France dans les années 1930. Musique - Disque - Radio en pays francophones, 1900-1950, Vrin, 2023, 978-2-7116-3076-9. hal-02889049

HAL Id: hal-02889049

<https://hal.science/hal-02889049v1>

Submitted on 5 Oct 2020

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.

« RADIODIFFUSION INTERDITE » : DISQUE ET RADIO EN FRANCE DANS LES ANNEES 1930

Marc KAISER

Les années 1930 marquent un tournant déterminant dans la diffusion musicale à grande échelle. Ce changement tient moins du fait d'un passage d'une pratique phonographique élitiste à une nouvelle forme de consommation de masse musicale – grâce à la rencontre heureuse entre le support discographique, l'avènement de l'enregistrement électrique et l'essor radiophonique – qu'à l'apparition de nouvelles dynamiques médiatiques. La production phonographique de l'entre-deux guerres en France est effectivement relativement identique à celle de la Belle Époque¹. En revanche, si le disque s'est appuyé à ses débuts sur la scène et ses artistes, il a dû par la suite se rapprocher non sans mal de la radio. Cette dernière impose progressivement un nouveau rapport musical, ce qui conduit les éditeurs phonographiques à réfléchir à de nouvelles formes de partenariats, la question des droits d'auteurs et des producteurs étant centrale.

Des accords commerciaux avaient pourtant été trouvés dès l'apparition des premiers radiodiffuseurs : ils fournissaient les stations en disques en échange d'un créneau de diffusion spécifique et d'annonces au moment de leurs auditions. Mais avec l'effondrement des ventes de 78 tours au cours de cette décennie, les relations entre producteurs phonographiques et radiodiffuseurs se détériorent rapidement. Pour le syndicat des éditeurs phonographiques, la radio est en grand partie responsable de cette chute, car elle diffuse illégalement et trop fréquemment de la musique enregistrée pour ses programmes musicaux. De leur côté, les postes privés doivent trouver d'autres sources de financement à la suite des baisses d'investissements des annonceurs en faisant payer la diffusion des disques. Les radios publiques, quant à elles, se voient privées de revenus publicitaires et s'appuient sur

¹. Nous nous appuyons sur les travaux d'Henri Chamoux, en particulier ceux issus du chapitre 2 de sa thèse *La diffusion de l'enregistrement sonore en France à la Belle Époque (1893-1914). Artistes, industriels et auditeurs du cylindre et du disque*, thèse de doctorat, Paris, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2015, p. 169-258 (« Production et reproduction »).

des associations d'auditeurs qui utilisent leurs discothèques privées². Sachant que les éditeurs phonographiques ne bénéficient d'aucun droit à cette époque, cet article s'intéresse à leurs stratégies pour tenter de défendre leur propriété sur les phonogrammes. Leur principale action sera d'apposer la mention « Radiodiffusion interdite » sur tous les supports de musique enregistrée et d'engager de nouveaux accords contractuels qui aboutiront à une forme de reconnaissance juridique.

La mise en perspective des diverses médiations entre le disque et la radio au cours des années 1930 en France, sujet relativement peu abordé, permet d'apporter un éclairage intéressant sur les enjeux juridiques et leurs conséquences économiques pour la diffusion de musique enregistrée. Il s'agit de montrer que ces nouvelles interactions sont à la base du développement d'un système médiatique central pour l'industrie musicale d'après-guerre. Les résultats présentés ici émanent d'une recherche menée en tant que « chercheur associé » au Département audiovisuel de la Bibliothèque nationale de France (BnF) entre 2009 et 2012. Pour ce faire, un fonds d'archives inédit sur le Centre d'information et de documentation du disque (CIDD), légué par le principal syndicat des éditeurs phonographiques, a été examiné. Les archives conservées représentent une volumétrie importante (5 mètres linéaires) et diversifiée : correspondances, études, rapports, pièces comptables, coupures de presse. Si les données principales concernent principalement les activités du CIDD, les données secondaires renvoient, entre autres, aux rapports entre l'industrie phonographique et la radiophonie à cette période.

Nous évoquerons d'abord le contexte décennal dans lequel ont évolué le disque et la radio en insistant sur la restructuration du secteur discographique et l'importance du développement de deux réseaux radiophoniques (privé et public) pour la vie musicale française de l'entre-deux guerres. Nous présenterons ensuite les divers rapprochements et ruptures entre ces deux médias afin de montrer que si leur collaboration au sein de l'industrie musicale semble aujourd'hui aller de soi, elle n'a été ni naturelle ni évidente. L'intervention des éditeurs graphiques a non seulement permis de trouver un accord pérenne, mais engendrera plus largement une mobilisation des éditeurs phonographiques pour la reconnaissance d'un droit spécifique.

LA DOMESTICATION DU DISQUE PAR LA RADIO

Durant l'entre-deux guerre, les disques sont déjà des biens de consommation courante. Non plus objet de curiosité ou médium musical en devenir³, les phonogrammes suivent des logiques artistiques et industriels bien ancrées, et

². C'est par exemple le cas sur Radio Strasbourg : voir une correspondance pour Richard Seligshon, 29 juin 1933, Archives du CIDD.

³. Sophie Maisonneuve, *L'invention du disque. 1877-1949*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2009, p. 185-186.

renvoient à des usages spécifiques. Dans le chapitre 2 de sa thèse⁴, Henri Chamoux montre notamment que la diffusion musicale de masse commence dès le début du XX^e siècle. Outre les nombreux répertoires enregistrés et la multitude de fabricants, labels et brevet déposés au cours de la Belle Époque⁵, ses recherches aboutissent à la conclusion qu'il y aurait eu à cette période un peu moins de 100 millions de disques ou cylindres produits pouvant être lus sur au moins deux millions de machines parlantes⁶. Pour Chamoux, la rencontre entre le disque et la radio marque un « retour à un niveau de production, et de consommation, qui étaient comparables quantitativement dès avant la Grande guerre »⁷. La scène est alors l'allié privilégié du disque et ce sont surtout les artistes les plus connus sur les planches qui obtiennent un succès commercial.

Dans la France des années 1930, la musique enregistrée s'écoute cependant de plus en plus à la radio et s'entend également dans les salles obscures. À la suite de la révolution électrique et de la crise économique, la situation des éditeurs phonographiques change donc à nouveau. En effet, comme le souligne Simon Frith, l'histoire du secteur discographique est faite de cycles de croissance, de déclin et d'expansion⁸. Au cours de cette période, la concentration des maisons de disque s'accélère, et tout comme aux États-Unis⁹, ce sont finalement les acteurs du secteur radiophonique qui prennent progressivement la main sur ceux du disque et imposent un nouveau rapport de force au sein de l'industrie musicale.

Une situation d'oligopole chez les éditeurs phonographiques

Sur le marché français, et plus largement sur le marché mondial, le phénomène d'oligopole chez les éditeurs phonographiques est indiscutable à cette époque. La Pathé, qui a été le leader européen et qui a ouvert des filiales et des usines dans le monde entier, a loupé « sa » révolution électrique. Elle est rachetée en 1928 par la Columbia britannique. Celle-ci est ensuite rattachée à la nouvelle multinationale Electric and Musical Industries (EMI) issue du rapprochement en 1931 entre la Columbia et la Gramophone britannique. Pour faire face au contexte économique morose, le groupe va imposer à la Pathé de nouvelles méthodes de production (la gravure latérale) et de nouvelles activités (la production exclusive de postes TSF). Dès 1934, la construction de postes TSF aurait représentée 75 % du chiffre d'affaires de

⁴ Henri Chamoux, *La diffusion de l'enregistrement sonore en France à la Belle Époque (1893-1914). Artistes, industriels et auditeurs du cylindre et du disque*, thèse de doctorat, Paris, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2015, p. 169-258.

⁵ Henri Chamoux a recensé plus de 2050 marques françaises en lien avec l'industrie phonographique déposées à l'Institut national de la protection industrielle entre 1983 et 1940 (Chamoux, *La diffusion de l'enregistrement sonore en France à la Belle Époque (1893-1914)*, p. 27).

⁶ *Ibid.*, p. 256. Voir aussi l'article de Chamoux dans le présent volume.

⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁸ Simon Frith, « L'industrialisation de la musique », traduit de l'anglais par G r me Guibert et Marc Kaiser, dans Stéphane Dorin, *Sound Factory. Musique et logiques de l'industrialisation*, Paris, Seteun, 2012, p. 32.

⁹ William H. Young, Nancy K. Young, *Music of the great depression*, Westport / Londres, Greenwood Press, 2005.

l'entreprise française¹⁰. Odéon et Parlophone (labels rattachés au groupe Carl Lindström et rachetées par la Columbia britannique en 1926) deviennent des sociétés sœurs de la Pathé au sein du groupe EMI. La Columbia et la Gramophone possèdent encore pour un temps chacune une filiale française : Columbia France et la Compagnie générale du Gramophone. Elles seront finalement rattachées à la Pathé en 1936 pour former Les Industries Musicales et Électriques Pathé Marconi.

EMI – qui bénéficie par ailleurs d'une association de répertoire avec la Victor¹¹ – est le leader incontesté sur le marché phonographique dans l'hexagone devant la Decca britannique (acquis par Edward Lewis en 1929), Ultraphone (racheté au groupe Küchenmeister par Telefunken en 1932), la Société Phonographique Française Polydor (créée en 1929 par la Polyphon), la société Ducretet-Thomson (rachetée en 1931 par la Compagnie Française Thomson-Houston¹²), et la maison d'édition de Francis Salabert (qui a commencé l'édition phonographique en 1923 avec un catalogue composé principalement de comédies musicales).

Il existe certes de nombreuses petites marques et plusieurs fabricants de disques et de phonographes : le recueil des dépôts effectué par Chamoux¹³ montre que pour la seule année 1930 il y a eu 167 dépôts et renouvellement (Mélovox ; Optima ; Sonabel ; Algériaphone ; Indiana ; Disque Illustré, etc.). Mais rien de comparable par rapport à la puissance d'EMI : le groupement détient 50 usines dans plus de 19 pays¹⁴. Sa seule véritable concurrente est finalement la Telefunken (Deutsche Grammophon – Polydor, Ultraphone, Orchestrola-Vocalion, Clausophon, Adler).

Une évolution similaire est visible à l'international, en particulier aux États-Unis dont l'histoire est mieux connue¹⁵. La Radio Corporation of America (RCA) – société spécialisée dans la fabrication de radio ayant repris les activités de Marconi en 1919 et détenue par l'American Telephone & Telegraph, Westinghouse et General Electric (deux entreprises du secteur électrique) – a par exemple racheté dès 1929 la Victor Record Company. Et comme la RCA contrôlait déjà le réseau privé de radiodiffusion National Broadcasting Company (NBC), elle était en mesure d'alimenter ses réseaux en

¹⁰. Ludovic Tournès, « Jalons pour une histoire internationale de l'industrie du disque : expansion, déclin et absorption de la branche phonographique de Pathé (1894-1936) » dans Jacques Marseille et Patrick Éveno (dir.), *Histoire des industries culturelles en France, XIX^e-XX^e siècle*, Paris, ADHE, 2002, p. 471.

¹¹. La RCA-Victor a participé à la création d'EMI en 1931 avant de revendre ses parts au groupe quatre ans plus tard. EMI continuera cependant à distribuer les disques RCA dans le Commonwealth sous l'étiquette « His Master's Voice » (tandis que RCA produit et distribue ses disques « His Master's Voice » en Amériques du Nord et latine).

¹². La Compagnie Française Thomson-Houston deviendra ensuite Thomson-Brandt dont la filiale Thomson-CSF sera renommée Thalès en 2000.

¹³. Henri Chamoux, *Dépôts de marques phonographiques françaises de 1893 à 1940. Documents tirés des bulletins de l'Inpi*, 2015, http://www.archeophone.org/rtf_pdf/Marques_phonographiques_inpi.pdf, consulté le 12 juin 2018.

¹⁴. Russel Sanjek, *American Popuar Music and its Business*, New York, Oxford University Press, 1988, p. 119.

¹⁵. Allan Sutton, *Recording the 'Twenties. The Evolution of the American Recording Industry, 1920-29*, Denver, Mainspring Press, 2008 ; David Morton, *Off the Record: The Technology and Culture of Sound Recording in America*, New Brunswick / New Jersey / Londres, Rutgers University Press, 2000 ; Russel Sanjek, *American Popular Music and its Business. The First Four Hundred Years*, vol. III : *From 1909 to 1984*, New York, Oxford University Press, 1988.

musique qui était écoutée sur les postes qu'elle fabriquait et vendait. Ajoutons que pour faire face à son autre concurrent, le cinéma, la RCA va mettre sur pied au même moment (1928) Radio Keith Orpheum Pictures, un studio de production rattaché à un réseau de salles.

De son côté, Brunswick Record Corporation est racheté en 1929 à la Warner par l'American Record Corporation (ARC). Cette dernière va non seulement développer les Consolidated Films Industries en 1927, mais également intégrer en 1934 Columbia Records, elle-même rattachée à la Columbia Phonograph Company qui possède (depuis 1928) la Columbia Broadcasting System (CBS). L'ARC produira alors des disques, des phonographes, des films et possédera un réseau de radiodiffusion jusqu'en 1938. À partir de cette date, CBS prendra la main sur ce conglomérat pour devenir le seul concurrent de la NBC. Brunswick sera ensuite revendu à la Decca de New York en 1940.

Parmi les six majors de l'industrie phonographique mondiale des années 1930, seules la Decca de Londres et la Decca de New York sont des éditeurs à part entière. Pour les autres – que ce soient la CBS ou la RCA-Victor, toutes deux en position de force en Amériques, ou que ce soient EMI ou Telefunken qui dominent le marché européen –, ils sont tous liés à des groupements d'entreprises évoluant dans le secteur radiophonique, et par extension dans celui de l'électricité.

Un nouveau rapport à la musique avec la radio, une nouvelle crise pour le disque

Le paysage radiophonique français s'est constitué dès ses débuts autour du secteur privé et du secteur public à la fois. Alors que des émissions sont régulièrement diffusées dès février 1922 depuis la tour Eiffel par un poste officiel, la station privée Radiola (qui deviendra par la suite Radio-Paris) voit le jour la même année. Un monopole d'État est rapidement établi par le décret du 24 novembre 1923 afin d'encadrer l'apparition des postes autour de trois principes : (1) la radiodiffusion est un service public ; (2) elle appartient à l'État ; (3) la gestion des émissions est assurée par l'État, les producteurs et par les auditeurs. Un réseau national fut dès lors constitué entre 1925 et 1927 autour de Radio Tour Eiffel, du poste Paris PTT et de neuf stations régionales¹⁶. Des associations d'auditeurs furent créées auprès de chaque station publique pour prendre localement en charge les programmes¹⁷.

Un certain nombre de radios (en particulier celles des membres du Syndicat professionnel des industries radioélectriques) continuaient pourtant à émettre sans autorisation. Face à l'essor de nombreux émetteurs privés sur l'ensemble du territoire engendrant une situation juridique confuse, le gouvernement Poincaré promulgua le 28 décembre 1926 un décret-loi (dit « Bokanowski ») afin d'organiser le paysage radiophonique français et instaura un monopole d'État aménagé, laissant subsister les postes privés à titre provisoire. La loi de 1928 autorise formellement treize stations à émettre sur le territoire « à titre précaire et révocable »¹⁸. Cette loi reflète finalement

¹⁶. Radio Lyon, Marseille PTT, Radio Rennes PTT, Bordeaux Lafayette, Toulouse Pyrénées, Radio PPT Nord, Limoges PTT, Radio Alpes Grenoble, Montpellier Languedoc.

¹⁷. Anro Huth, *La radiodiffusion, puissance mondiale*, Paris, Gallimard, 1937, p. 97.

¹⁸. *Ibid.*, p. 100.

la double impuissance étatique de l'époque « à endiguer l'éclatement du phénomène et à répondre aux exigences des auditeurs »¹⁹.

Ce sont davantage les décisions prises entre 1931 et 1933 qui vont véritablement marquer l'engagement de l'État dans le domaine radiophonique : mise en place du « plan Ferrié »²⁰ ; institution d'une redevance pour « droit d'usage des récepteurs de radio » après la loi de finances de mai 1933 ; création d'un Comité de coordination de l'activité des associations d'auditeurs (ce qui avait pour conséquence de les soumettre à l'autorité du Directeur de la radiodiffusion au Ministère des PTT) ; et nationalisation de Radio-Paris le 17 décembre 1933. Pour cette année, douze postes publiques côtoyaient treize radios privées et une périphérique²¹.

Avant l'introduction du système de licence, le recensement des radiorécepteurs était très difficile. Si au début de la décennie le nombre de postes répertoriés est d'environ un demi-million²², au lendemain de l'instauration de la redevance, ce sont plus d'un million de postes récepteurs qui sont recensés²³, tandis qu'en décembre 1936, ce sont quasiment quatre millions de foyers français qui sont équipés²⁴. Ces chiffres, qui ne tiennent pas compte des nombreux postes illicites²⁵, montrent malgré tout un engouement croissant pour la radio de la part des Français. Ajoutons également que les émetteurs étaient de plus en plus puissants, et le coût de revient de plus en plus bas, ce qui participa à l'augmentation des ventes de postes de TSF.

Les radios publiques et les stations privées se devaient donc de proposer des programmes de plus en plus diversifiés sur des plages horaires de plus en plus longues. Au cours de la décennie 1930, la musique représentait « de manière invariable, 60 % des programmes et du budget des stations »²⁶. Pour Cécile Méadel, il faut évoquer une « Babel musicale »²⁷ pour décrire la physionomie des programmes musicaux de l'époque. Plus précisément, la diffusion de musiques enregistrées atteignait 13 heures de programmes sur les 60 heures de musiques diffusées hebdomadairement²⁸.

¹⁹. François Cazenave, *Les radios libres*, Paris, PUF, 1980, p. 19.

²⁰. Adopté en 1931 par la Commission Ferrié, le plan consistait à créer onze postes d'État régionaux, en plus de Radio-Paris et Paris-PTT, afin de constituer un réseau national de radios publiques et d'être en mesure de proposer des programmes nationaux.

²¹. Stations publiques : Tour Eiffel, Paris PTT, Lyon La Doua, Marseille PTT, Rennes PTT, Bordeaux Lafayette, Toulouse Pyrénées, PTT Nord, Limoges PTT, Radiodiffusion des Alpes, Radio Strasbourg, Poste Colonial. Stations privées : Radio Paris, Poste Parisien, Radio Lyon, Vitus, Radio Nîmes, Radio Bordeaux Sud-Ouest, Radio Toulouse, Radio LL / Cité, Radio Normandie, Radio Béziers, Radio Côte d'Azur, Radio Agen, Radio Montpellier, et Radio Luxembourg.

²². Cécile Méadel, *Histoire de la radio des années trente. Du sans-filiste à l'auditeur*, Paris, Anthropos / INA, 1994, p. 65.

²³. Anro Huth, *La radiodiffusion, puissance mondiale*, p. 109.

²⁴. Christophe Bennet, *La musique à la radio dans les années trente*, Paris, L'Harmattan / INA, 2010, p. 115.

²⁵. G r me Guibert, *La production de la culture*, Paris, Irma / Seteun, 2006, p. 87.

²⁶. Cécile Méadel, *Histoire de la radio des années trente*, thèse de doctorat, Paris, Institut d'études Politiques, 1992 ; citée dans Bennet, *La musique à la radio dans les années trente*, p. 8.

²⁷. *Ibid.*

²⁸. Huth, *La radiodiffusion, puissance mondiale*, p. 105.

L'année 1935 apparaît comme une année charnière²⁹, comme l'année de la « maturation »³⁰ pour la diffusion musicale à la radio caractérisée par « l'émergence et l'affirmation de deux logiques : l'exigence éducative et la satisfaction d'une demande de divertissement »³¹.

Les postes privés, qui couvraient leurs frais d'exploitation par des recettes publicitaires, éprouvent pourtant des difficultés pour se financer. Afin de continuer à proposer des programmes musicaux variés, ils ont recours aux disques acquis lors d'ententes commerciales devenues caduques et en achetant davantage dans le commerce. Il en était de même pour les postes publics qui ne vivent que grâce à une taxe sur les appareils dont les ventes sont également en baisse. Ils vont s'appuyer sur les associations d'auditeurs qui fourniront elles-mêmes les disques à diffuser.

L'utilisation de disques semble être dans ces conditions une solution avantageuse pour les postes et leurs programmeurs. Jusqu'alors, la diffusion musicale reposait principalement sur la retransmission de concerts, certaines grandes stations employant même leurs propres orchestres. Mais avec la mise au point des pick-up qui rendent possible l'amplification des phonographes dès 1927³², le disque apparaît comme un allié incontournable pour mener à bien cette double logique : il est moins cher, réutilisable et offre une plus grande diversité que les musiciens. Les plus fervents sans-filistes s'insurgent contre cette utilisation d'une « musique en conserve »³³ alors que se développe doucement la critique discographique à la radio et que les prix du disque n'existent pas encore³⁴. Certaines radios diffuseront d'ailleurs des musiques enregistrées d'artistes de renommée en affirmant qu'il s'agit d'une représentation en direct³⁵, la qualité du disque étant paradoxalement souvent décriée.

Si les professionnels du disque adopteront également par la suite cette double logique³⁶, ils s'estiment à l'époque victimes de ce nouveau rapport à la musique, comme l'évoque Jacques Dougnac, alors secrétaire générale de la Pathé en 1934 :

Les stations émettrices françaises, pour alimenter un public croissant de jour en jour et qui réclamait un programme varié, abondant et de qualité et une diffusion à peu près

²⁹. Christian Brochand, *Histoire générale de la radio et de la télévision*, vol. I : 1921-1944, Paris, La Documentation française, 1994.

³⁰. Bennet, *La musique à la radio dans les années trente*, p. 11.

³¹. *Ibid.*

³². René Duval, *Histoire de la radio en France*, Paris, Alain Moreau, 1979, p. 179 ; cité dans *ibid.*, p. 19.

³³. Inconnu, *La Parole libre TSF*, n° 283, 1^{er} octobre 1933, p. 2 ; cité dans *ibid.*, p. 20.

³⁴. Notamment ceux de l'Académie du disque et l'Académie Charles Cros. Voir l'article de Marie-Pier Leduc dans le présent volume.

³⁵. Bennet, *La musique à la radio dans les années trente*, p. 105.

³⁶. Marc Kaiser, « De la constitution d'un patrimoine à partir d'artefacts éphémères : l'exemple du disque vinyle », *Hybrid. Revue des arts et médiations numériques*, n° 1, 2014, <http://www.hybrid.univ-paris8.fr/lodel/index.php?id=161>, consulté le 12 juin 2018.

permanente, c'est-à-dire commençant à 7 heures du matin pour finir vers minuit, ont eu recours de plus en plus au disque [...].

Mais un pareil état de choses mettait l'industrie phonographique dans une situation paradoxale [...]: elle constatait que le public, à qui les stations de radiodiffusion faisaient entendre gratuitement tous les disques, n'achetait plus, ne manifestait même plus le désir d'acheter. Une station de radiodiffusion, en faisant tourner un disque devant son microphone, le faisait entendre d'un seul coup à des milliers d'auditeurs, voire à des centaines de mille [...].

Les radio-diffusions de disques, par leur quantité, leur fréquence et leur répétition, pouvaient et ont pu, en fait, causer de préjudice aux industriels phonographiques. Préjudice d'autant plus grand que cette radiodiffusion de disques était bien souvent faite sans mesure, sans discernement, d'une façon absolument incohérente [...]. La radiodiffusion, telle qu'on la comprenait en France, menaçait donc de tuer l'industrie; cette menace n'a pas disparu, loin de là³⁷.

La radio, qui diffuse une musique enregistrée gratuite, abondante et variée, touche les masses et provoquerait selon les producteurs une forme de satiété sonore qui impacterait directement la vente de phonogrammes.

DE L'ENTENTE CORDIALE A UNE UNION FORCEE

Alors que la production hexagonale du groupe EMI représentait pour les mois de janvier à mai 1932 un total de 2 807 280 disques, l'industrie phonographique française dans son ensemble ne fabriquait plus que 2 450 000 unités en 1938³⁸. Cette crise touche également l'international: en Angleterre, il se vendait plus de 30 millions d'unités avant le début de la décennie pour baisser jusqu'à 21 millions dès 1930; aux États-Unis, la vente de 78 tours en 1932 ne représentait plus que le dixième de celle de 1927³⁹.

Pour le syndicat français des éditeurs phonographiques, cette situation est due à trois principaux facteurs plus importants que la crise économique mondiale: (1) le développement des postes émetteurs; (2) l'augmentation du taux d'équipement des foyers français et des divers lieux publics; (3) et la place de plus en plus importante des programmes musicaux, notamment à partir de la diffusion de disques achetés dans le commerce⁴⁰. Ils vont tenter dès lors une série d'actions afin d'obtenir des compensations financières jusqu'à la mise en place d'un système efficace obtenu grâce à un rapprochement avec les éditeurs papiers. Comme le soulignent Joëlle Farchy et Fabrice Rochelandet, l'obtention de droits spécifiques ou l'utilisation des droits d'auteurs était « une solution majeure pour les producteurs en France »⁴¹,

³⁷. Jacques Dougnac, *La protection juridique du disque*, Paris, Association Phonographique Française, 30 mai 1934, p. 2-3, Archives du CIDD.

³⁸. Jacques Masson-Forestier, *L'industrie phonographique française. Faits et chiffres*, Paris, Centre d'information et de documentation du disque, 1969, Archives du CIDD.

³⁹. Aymeric Pichevin, *Le disque à l'heure d'Internet*, L'Harmattan, Paris, 1997, p. 21.

⁴⁰. Marcel Laurens, « Note sur l'ordonnance rendue par Monsieur le Président du Tribunal civil de la Seine le 19 mars 1935 », 30 avril 1935, Archives du CIDD.

⁴¹. Joëlle Farchy et Fabrice Rochelandet, « Le droit d'auteur dans les industries du disque et du cinéma en France », dans Marseille et Eveno (dir.), *Histoire des industries culturelles (XIX^e-XX^e siècle)*, p. 165.

contrairement aux producteurs états-uniens qui ont davantage privilégié la fusion avec les radiodiffuseurs.

De nouveaux accords commerciaux à partir de 1932

Les premiers accords commerciaux conclus entre les exploitants de disques et de postes consistaient à consacrer dans les grilles de programmes des émissions spécifiques aux maisons de disque et à donner à chaque passage la référence du support (« musique de danse avec les “Disques Brunswick” » ; « Disques “Dernières Nouveautés Ultraphone” », etc.). En revanche, quelques postes d’une certaine notoriété et dotés d’émetteurs puissants réclamaient une rétribution pour la radiodiffusion des phonogrammes, car ils estimaient qu’il s’agissait là d’une forme de publicité. Ainsi la Decca de Londres devait-elle payer la radiodiffusion de ses disques sur Radio-Paris⁴².

Au début de la décennie 1930, la situation est beaucoup plus tendue entre ces médias et les enjeux économiques sont bien plus importants. Les représentants du disque voient les ventes s’effondrer et souhaitent faire cesser la diffusion de disques sans leur autorisation et surtout sans compensation. Les éditeurs phonographiques ne bénéficiant toujours pas d’un droit spécifique vont alors se tourner vers les éditeurs papiers qui sont mieux placés d’un point de vue politique et gouvernemental⁴³. En effet, les auteurs-compositeurs et leurs ayants droit se sont appuyés sur la loi du 13 janvier 1791 pour faire valoir, dès 1927 (date à laquelle où la diffusion de disques est techniquement possible), le fait que la radiodiffusion d’œuvres enregistrées relève du droit de représentation. La jurisprudence leur donna gain de cause, mais le calcul et la répartition des droits s’avèreront au début compliqués du fait de la nature collective du service de radiodiffusion⁴⁴. En l’absence d’uniformité dans les tarifs appliqués et face à la difficulté d’appliquer un tel calcul, les droits collets furent ensuite déterminés à partir du nombre de radiodiffusions par œuvre.

Cela ne concerne cependant que les sociétés d’auteurs et non les éditeurs phonographiques. En accord avec les stratégies menées par le Comité du Copyright du disque⁴⁵, le syndicat français de l’édition phonographique incitera dès lors ses membres à rompre toute forme de contrat avec les émetteurs à partir de 1932. Rappelons qu’il s’agissait de lutter à la fois contre la radiodiffusion de leurs disques mais aussi contre les exécutions publiques directes dans les divers lieux publics. Ainsi la maison mère de la Decca à Londres donna-t-elle l’ordre à la Decca de Paris de cesser la distribution et la diffusion de leurs disques⁴⁶.

⁴². Correspondance de E. R. Lewis à M. Humphries, 28 décembre 1932, Archives du CIDD.

⁴³. Correspondance entre Jean Bérard (Pathé) et James V. A. Shields (IFPI), 21 juin 1932, Archives du CIDD.

⁴⁴. Farchy et Rochelandet, « Le droit d’auteur dans les industries du disque et du cinéma en France », p. 173.

⁴⁵. Initialement créé par des éditeurs papiers pour lutter contre les éditions pirates (appelées « reprints » ou « libraires »), il sera ensuite porté par la Fédération internationale de l’industrie phonographique (IFPI) pour faire reconnaître juridiquement un droit spécifique aux producteurs de disques.

⁴⁶. Correspondance de E. R. Lewis à M. Humphries, 28 décembre 1932, Archives du CIDD.

Pour l'association professionnelle, l'obtention de nouveaux accords contractuels ne pouvait se faire qu'à partir de trois principes⁴⁷ : (1) une présentation cohérente des disques à la radio : les radios devront communiquer leurs programmes quinze jours à l'avance afin que les phonogrammes soient mis à leur disposition par les éditeurs ; (2) une limitation stricte de la durée d'utilisation des disques : les éditeurs autorisent les postes à radiodiffuser leurs disques pendant une durée de trois mois renouvelable par tacite reconduction. Ils restent propriétaires des disques et attendent à ce qu'ils leur soient retournés ; (3) paiement par la station d'une rétribution au fabricant pour l'utilisation du disque (indépendante du prix du disque) : les radios doivent s'engager à payer mensuellement une somme forfaitaire de « 20 francs par heure de radiodiffusion de disques jusqu'à un maximum de 60 heures par mois »⁴⁸. Elles doivent également accompagner leurs paiements de programmes justificatifs, et envoyer le tout au syndicat qui s'engage, de son côté, à fournir dès que possible les nouveautés aux radiodiffuseurs.

Les postes vont se défendre de devoir demander une quelconque autorisation ou de reverser la moindre redevance dans la mesure où la diffusion des disques était une forme de publicité gratuite. Citons par exemple la réponse de la Fédération nationale des postes de l'État par la voix de son représentant, Robert Petitot-Cartellier, alors directeur de Radio Strasbourg, lorsque les disques Odéon ne sont plus fournis durant l'été 1932 :

Les excellentes relations que nous avons toujours eues avec votre maison font que nous sommes tout disposés à accéder à votre demande s'il s'agit uniquement de vous rendre momentanément service [...].

Si, au contraire, il ne s'agissait pas pour nous d'un simple service à vous rendre, mais d'une injonction à laquelle vous estimeriez que nous devrions nous soumettre, il nous serait à notre grand regret impossible d'accepter votre manière de voir. [...] Les disques que vous nous avez fournis en vue de leur radiodiffusion ont constitué, par leur matière et leur utilisation par nos soins jusqu'à leur complète usure, le paiement de la publicité qu'ont constitué pour votre marque les annonces faites lors des auditions [...].

Nous estimons qu'il s'agirait en la matière d'un cas analogue à celui que constituerait de la part d'un marchand de meubles ayant réglé en marchandises, une publicité effectuée par nous pour son compte, la prétention à nous interdire l'usage de ces marchandises⁴⁹.

Pour les postes d'État, la relation qui les unit aux éditeurs phonographiques ne peut qu'être commerciale dans la mesure où le cadre juridique n'est pas favorable aux producteurs. Les disques fournis en vue de leur radiodiffusion correspondent tout simplement à une forme de paiement pour leur publicité, et Petitot-Cartellier estime que les stations peuvent en faire l'usage qu'elles souhaitent. Les postes ne pouvaient cependant pas se permettre de couper définitivement les ponts avec les éditeurs phonographiques : les représentations en direct des orchestres étaient devenues de plus en plus compliquées en raison des droits d'exécution publique et des conditions

⁴⁷. Dougnac, *La protection juridique du disque*, p. 3-4.

⁴⁸. *Ibid.*, p. 4.

⁴⁹. Correspondance de Robert Petitot-Cartellier à René Goutchot, 22 juillet 1932 ; repris dans la correspondance entre Richard Selighson et Albert Bernard, 2 août 1932, Archives du CID.

techniques. Ce qui pousse le représentant des postes étatiques à donner malgré tout son accord de principe à l'interruption temporaire de la diffusion des disques (et à titre de service).

Pour empêcher définitivement la diffusion de leurs disques, les éditeurs phonographiques n'ont pour seul recours que d'intenter des actions pour concurrence déloyale. Mais la lenteur de la procédure et la difficulté d'administration de la preuve vont inciter le syndicat à développer cette même année 1932 d'autres stratégies pour aboutir à la reconnaissance de ces principes.

« Radiodiffusion interdite » : une étiquette comme seule arme

La première stratégie adoptée par la Chambre syndicale de l'industrie phonographique consiste à imposer à ses membres de mettre sur tous les disques une étiquette « Radiodiffusion interdite » ou toute autre mention similaire (« L'utilisation de ce disque pour les auditions publiques directes ou pour les auditions radiophoniques est interdite »). Il semblerait qu'une telle inscription soit apparue pour la première fois lors de l'édition en 1932 du *Concerto* de Ravel. L'utilisation de cette étiquette apparaît alors comme « une mesure générale de défense » face à ce « double danger provenant de la radiodiffusion et de l'exécution publique directe »⁵⁰. Il faut également rappeler qu'à cette époque, l'industrie cinématographique utilise de manière illicite les disques pour la synchronisation de leurs films, mais les éditeurs sont dans la quasi impossibilité de faire la preuve de ces utilisations frauduleuses.

La seconde stratégie consiste à mener une campagne de presse afin de mobiliser l'opinion publique et de sensibiliser la classe politique à la question d'un droit des producteurs. La troisième action consiste à s'assurer du soutien d'un représentant à la Chambre des députés afin que celui-ci exerce une forme de pression sur cette question juridique auprès des pouvoirs publics.

Ces stratégies, couplées à la nationalisation de la radiodiffusion (redevance, privatisation, contrôle des associations d'auditeurs) et des attaques de plus en plus fréquentes d'artistes procéduriers pour diffusion illicite de leurs œuvres, s'avèrent plutôt payantes. Les éditeurs refusent systématiquement la diffusion de leurs œuvres sur les ondes et ont arrêté la distribution de disques. Grâce aux diverses campagnes d'informations et de sensibilisation, les auditeurs vont progressivement prendre parti et dénoncer les auditions publiques et radiophoniques interdites. Ils s'empressent notamment de prévenir les auteurs lorsqu'ils estiment que des disques étaient utilisés à mauvais escient⁵¹. Il reste certes quelques compagnies, en particulier les plus petites, qui continuent à fournir les postes en phonogrammes, car la radio reste leur seul moyen de promotion, mais elles représentent une part négligeable.

⁵⁰. Dougnac, « La protection juridique du disque », p. 4.

⁵¹. La musicienne Yvette Colbert fit par exemple appel à son avocat lorsque des auditeurs l'informèrent que ses disques avaient été diffusés sur Radio-Cité lors d'une émission offerte par la société Banania. Elle estimait que ses droits et ses intérêts avaient été lésés, car ni la radio ni la société n'avait demandé une autorisation d'utiliser ses disques, et en particulier dans un but de publicité commerciale (source : Archives du CDD).

La situation semble bloquée jusqu'aux réformes de la radio publique en 1934, la question des exigences des éditeurs n'apparaissant plus insoluble. Les décrets Mallarmé mettent en place des Conseils de gestion pour les postes d'État contrôlés par le ministère des PTT qui est plus à même d'entendre les revendications des producteurs. En effet, l'Association phonographique française, créée en janvier de cette même année pour mener diverses actions en faveur d'une protection juridique du disque, prendra part aux débats portant sur le projet de loi sur le droit d'auteur et le contrat d'édition porté par le Front populaire. D'autant qu'au niveau international, le *copyright* du disque est reconnu en dehors du Royaume-Uni (Argentine et Danemark en 1933, Japon en 1934). La suppression en 1933 de la publicité sur les radios publiques par le ministre Georges Mandel rend quant à elle caduque l'idée d'une diffusion comme forme de publicité gratuite pour les producteurs.

Divers contrats entre les postes publics et le syndicat des éditeurs furent alors passés selon les principes évoqués plus haut : présentation cohérente des disques ; limitation de la durée d'utilisation ; paiement d'une somme mensuelle forfaitaire. Par exemple, pour Radio Strasbourg, le contrat passé cette même année concerne douze maisons de disque. Les éditeurs phonographiques semblent alors à nouveau en position de force face aux radios commerciales qui souhaitent également bénéficier des nouveautés discographiques. Le syndicat va finalement conclure un arrangement avec plusieurs radios privées dont le Poste-Parisien et Radio-Cité le 1^{er} février 1936⁵².

Malgré ces mesures restrictives et ces cadres contractuels, les relations entre les producteurs et les émetteurs sont toujours mouvementées au milieu de la décennie. Les radios ne respectent effectivement pas l'ensemble des conditions : elles se font remettre plus de disques qu'elles n'en diffusent, elles ne les retournent pas tous aux fabricants, et les disques rendus sont généralement en mauvais état. Ainsi Radio-Cité s'est-elle fait livrer plus de 500 disques par la Gramophone pour le mois de mars 1936⁵³ tandis que Radio-Strasbourg, pour les seules marques La Voix de son Maître et Columbia, a conservé plus de 1 088 disques depuis les accords passés trois années auparavant⁵⁴.

Malgré les compensations obtenues grâce à la jurisprudence pour l'exécution publique de disques sur les radios relevant du droit de représentation, les auteurs et éditeurs souhaitent obtenir des dédommagements supplémentaires pour les baisses de revenus liées à la diminution des droits de reproduction. En effet, les ventes s'étant écroulées, ils exigèrent qu'un « droit de reproduction additionnel »⁵⁵ leur soit reconnu. Les artistes-interprètes, qui ont déjà soufferts de la baisse d'activité du spectacle vivant du fait de l'essor des médias, vont également pâtir de cette chute

⁵². Correspondance d'Albert Bernard aux membres, 3 février 1936, Archives du CIDD.

⁵³. Correspondance de l'Administrateur délégué de la Compagnie Française de la Gramophone à l'Administrateur-Délégué de Radio-Cité, 8 mai 1936, Archives du CIDD.

⁵⁴. Correspondance à Radio-Strasbourg, 11 janvier 1937, Archives du CIDD.

⁵⁵. Farchy et Rochelandet, « Le droit d'auteur dans les industries du disque et du cinéma en France », p. 166.

dans la mesure où ils sont payés par cachet lors des enregistrements ou par un pourcentage sur le prix de vente des disques pour les plus connus d'entre eux⁵⁶.

Les législateurs refusant de se prononcer sur la question, la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SACEM) et la Société pour l'administration du droit de reproduction (SDRM) vont entamer des actions conjuguées afin de faire valoir ce droit : la première refuse de donner son autorisation pour l'exécution de disques si les radios ne sont pas acquittées au préalable d'un supplément du droit de reproduction auprès de la SDRM⁵⁷. Un accord collectif est finalement conclu en 1937 entre le Bureau international des sociétés gérant les droits d'enregistrement et de reproduction mécanique (BIEM) et les postes privés, les postes publics ayant passé pour leur part un contrat similaire en 1938⁵⁸.

Ces accords seront profitables aux éditeurs phonographiques dans la mesure où une clause spécifique aux disques fut introduite : seuls les phonogrammes obtenus auprès des producteurs pouvaient être radiodiffusés, ces disques n'étant dès lors plus commercialisables. Les éditeurs papiers avaient admis lors de la signature du contrat-type que les fabricants pouvaient se réserver « le droit d'autoriser ou non l'utilisation de ses disques pour la radiodiffusion »⁵⁹. D'un côté, les producteurs ont acquis un certain contrôle sur la diffusion de leurs disques, des prix discriminatoires étant appliqués selon les émetteurs ; de l'autre, ces derniers étaient assurés de radiodiffuser des disques qui n'étaient pas encore disponibles dans le commerce. Alors que les rapports entre éditeurs étaient au point mort – en choisissant notamment de créer la Fédération internationale de l'industrie phonographique (IFPI) et non de rejoindre la confédération des éditeurs – ils durent admettre d'une certaine manière un droit de propriété aux producteurs discographiques⁶⁰.

La situation évoluera à nouveau au lendemain de la Seconde Guerre mondiale lorsque les radios privées seront interdites jusqu'à la libération des ondes. Les éditeurs négocieront à nouveau avec les radios publiques tandis que le report d'audience sur les radios périphériques (Radio Luxembourg, Radio Monte-Carlo, Radio Andorre) en fait des acteurs incontournables de la diffusion musicale. C'est dans ce contexte qu'une nouvelle radio périphérique voit le jour en 1954. La naissance d'Europe n° 1, qui coïncide avec l'apparition des postes à transistors et du microsillon, donnera lieu à de nouvelles logiques médiatiques qui bouleverseront les rapports entre les professionnels de la radio, du disque et du spectacle vivant.

Autour de trois figures emblématiques (Lucien Morisse, Eddie Barclay et Bruno Coquatrix), la radio, le disque et la scène se retrouvent réunis dans une configuration

⁵⁶ Les années 1950 seront marquées par des conflits de plus en plus durs entre les musiciens, qui réclamaient le statut de salarié pour pouvoir bénéficier des droits salariaux, et les fabricants et éditeurs phonographiques qui souhaitaient continuer à les considérer comme des travailleurs autonomes. Cela aboutira à la signature de divers protocoles entre les éditeurs et les syndicats des musiciens (en 1959 et en 1969 notamment) jusqu'à la reconnaissance d'un droit de l'interprète dans les années 1980.

⁵⁷ Farchy et Rochelandet, « Le droit d'auteur dans les industries du disque et du cinéma en France », p. 166.

⁵⁸ Méadel, *Histoire de la radio des années trente*, p. 325.

⁵⁹ Article 2, *Contrat-type pour l'industrie phonographique*, Archives du CIDD.

⁶⁰ Méadel, *Histoire de la radio des années trente*, p. 174.

inédite. C'est la première fois qu'une réflexion commune est menée entre ces trois pôles de l'industrie musicale⁶¹, ce qui aboutit à la mise en place de nouvelles logiques promotionnelles (matraquage, exclusivité, partenariats, etc.). Dalida, l'artiste ayant le plus bénéficié de ce nouveau système, vendra le plus de 45 tours en France dans la seconde moitié des années 1950⁶². Avec la déferlante yéyé, la presse s'inséra pour un temps dans ce système central pour les industries culturelles « constitué des professionnels de la musique enregistrée, incluant la scène, mais aussi, troisième composante du tri, les radios et les télévisions »⁶³, autrement dit le milieu du « music-hall »⁶⁴ ou le *show-business*.

Les tensions mises en avant dans ce chapitre entre le disque et la radio au cours de la décennie trente renvoient à une problématique juridique plus large. Fallait-il reconnaître un *copyright* du disque comme le suggéraient les producteurs, ou plutôt s'écarter de la tradition de *common law* en assimilant le disque à une partition-papier comme le défendaient les éditeurs graphiques? Cette question est restée en fond de toile des divers débats et projets de loi portant sur les droits d'auteurs, que ce soit au cours des années 1930, lors de l'élaboration de la loi du 11 mars 1957 ou à la suite de la Convention de Rome en 1961. Les éditeurs phonographiques obtiendront finalement un droit spécifique – qui passera par la reconnaissance d'un droit des artistes-interprètes – avec l'adoption de la loi du 3 juillet 1985 sur les droits voisins, soit un demi-siècle plus tard.

⁶¹. Ludovic Tournès, « Reproduire l'œuvre : la nouvelle économie musicale », dans Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli (dir.), *La culture de masse en France, de la Belle Époque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002, p. 244.

⁶². François Ferment (dir.), *40 ans de tubes : 1960-2000. Les meilleurs ventes de 45 tours et CD singles*, Paris, CNEP / Larivière, p. 3.

⁶³. Mario D'Angelo, *La renaissance du disque*, Paris, La Documentation française, 1989, p. 60.

⁶⁴. Guibert, *La production de la culture*, p. 87.