

Introduction

Une propagande sonore enregistrée

L'invention de l'imprimerie occidentale au ^{xv}^e siècle a offert la possibilité nouvelle de produire rapidement de nombreux exemplaires d'un livre et d'en faire l'objet d'une industrie. Cette articulation d'une innovation technique à l'écriture des idées produisit alors un moyen de les diffuser massivement, c'est-à-dire un moyen de propagande¹. Selon Benedict Anderson, ce serait ainsi qu'un imaginaire collectif national se serait développé à partir du ^{xvii}^e siècle et de personnes certes séparées par l'espace et le temps, mais réunies par leur partage d'idées et de représentations désormais largement disséminées sur du papier². L'exemple de cet usage de l'imprimé et de sa production inhumaine indique deux conséquences de la machinisation de la politique. La première, générale, est que la propagande gagnera toujours en puissance et en modalités d'effets quand elle trouvera dans le champ machinique des moyens d'expansion et d'intensification ; en un mot, d'amplification. La seconde est que la capacité d'enregistrer des idées et des représentations qu'offrent certains objets techniques sera toujours mobilisée, tôt ou tard, par des personnes désireuses d'agir en politique.

À la fin du ^{xix}^e siècle, l'inventeur et entrepreneur américain Thomas Alva Edison (1847-1931) dépose le brevet du phonographe, la première machine capable d'enregistrer le son et de faire entendre son enregistrement. Elle rappelle d'autres machines, conçues quelques décennies auparavant pour fixer la lumière sur un support. Toutes sont censées produire, conserver et reproduire des enregistrements communément perçus comme des échantillons véridiques du réel. Comme d'autres, ces machines évoluent pour devenir des marchandises toujours plus efficaces et accessibles, à la socialisation toujours plus ordinaire. Dès lors, les idées et les doctrines commencent à circuler à plus grande échelle en étant associées à des sons et des images qui les certifient comme des rapports fiables du réel. Les journaux illustrent leurs articles par des photographies. Des films sont tournés qui montrent

1. COLON David, *Propagande. La manipulation de masse dans le monde contemporain*, Paris, Belin, coll. « Histoire », 2019, p. 9 et 11.

2. ANDERSON Benedict, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, La Découverte, coll. « Poche/Sciences humaines et sociales », 2002.

des histoires ou l'histoire. Des cylindres ou des disques portent les gravures des grandes voix politiques de leur époque.

Dans le même temps, les conditions de la vie politique évoluent à mesure que s'élargit le droit de vote. Conquérir et exercer le pouvoir nécessite de propager des idées parmi des électeurs de plus en plus nombreux, rassemblés en des masses dont la taille et la motivation détermineront le destin du projet politique qu'elles soutiennent³. Les technologies du son et de l'image enregistrés apparaissent comme des ressources offertes par la science pour moderniser la propagande en la dotant de dimensions sensibles nouvelles. Celle du son intéresse cet ouvrage à travers les usages politiques d'abord innovants, puis communs, faits des objets phonographiques. Parmi eux, le disque est d'une importance toute particulière.

Inventé à la fin des années 1880 et d'abord réservé aux foyers aisés, le disque se popularise pour devenir dès les premières décennies du xx^e siècle un médiateur majeur de la culture musicale et du divertissement. Au début des années 1930, quand les organisations politiques françaises décident d'en faire un moyen de propagande durable, il est déjà un objet de loisir discuté par la presse, apprécié ou détesté pour ses effets sociaux, conservé par des institutions dédiées en France et en Europe. Sa constitution en moyen de propagande pose de nombreuses questions, car elle a inauguré une nouvelle modalité de la compétition sonore en démocratie, pour ne pas dire de la compétition démocratique tout court. Pourquoi et comment l'a-t-on imaginé ainsi ? Que conserve ce moyen des usages initiaux du disque ? Quels ressorts sert-il à actionner pour susciter une mobilisation militante ? Et que peuvent révéler les pratiques sonores qu'il provoque sur la vie politique qui généralise son usage ? Ces questions deviennent brûlantes quand il s'agit de considérer ses usages politiques dans le tumulte des années 1930.

En mai 1929, l'annonce de la vente dans une boutique parisienne d'un disque proposant deux chants du mouvement royaliste Action française (AF) est publiée par son journal éponyme. Quelques mois plus tard, *Le Populaire*, quotidien de la Section française de l'Internationale ouvrière (SFIO), annonce l'arrivée imminente de disques dédiés au parti. Attentifs à cette initiative, les cadres du Parti radical et radical-socialiste réfléchissent à se doter de leur propre collection. En 1932, des militants de la Section française de l'Internationale communiste (SFIC) lancent leur première marque. En 1936, le Parti populaire français (PPF) et le Parti social français (PSF), tout juste fondés, ne manquent pas de commercialiser des disques de leur hymne ou de leur congrès national. En 1937, l'Union des syndicats de la Seine se dote de quelques enregistrements et une deuxième marque de disques communistes est créée. L'année suivante, la SFIC peut aussi compter sur le concours d'une nouvelle maison. Continuant d'exister

3. COLON David, *Propagande. La manipulation de masse dans le monde contemporain*, op. cit., p. 23.

malgré la croissance de la propagande par la radio et le cinéma, le disque change son programme. Mais l'interdiction de la SFIC et de ses organisations en septembre 1939 porte un premier coup à sa pluralité, qui disparaît quand la France est occupée par l'Allemagne et gouvernée depuis Vichy. Le disque réapparaîtra dans la vie partisane dès que celle-ci redeviendra possible. Il ne la quittera plus jusqu'à la fin du ^{xx}e siècle.

La diffusion rapide, la durabilité et la résurgence des usages du disque dans le cadre des pratiques politiques françaises révèlent un objet épistémique nouveau. Désigné par le nom de « disque politique », il est défini ici comme étant produit par des entreprises affiliées à des organisations politiques dans le but de servir à leur propagande⁴. Par sa contribution avec le haut-parleur, le microphone et la radio, au bouleversement de la dimension sonore des pratiques politiques et de leurs modalités d'efficience, il propose d'aborder l'histoire politique des années 1930 par l'oreille et de mieux comprendre le fonctionnement politique du son. Il n'a pourtant jamais fait l'objet d'une étude de grande ampleur, du moins en France, peut-être parce que le disque est généralement considéré comme un moyen de divertissement plutôt que de communication.

Or, en tant qu'objet sonore, le disque se prête naturellement à la communication politique. En 1931, le propagandiste radical Robert-Louis, intervenant lors du congrès de son parti, dépeint le son comme un médiateur essentiel de la politique et l'affrontement des sons partisans comme une allégorie de la vie démocratique :

« Lamartine, qui s'entendait à soigner sa renommée, disait plus justement : "Le Bon Dieu lui-même a besoin de cloches." Il savait fort bien que, sans la propagande, la mort seule ferait la lumière autour de son génie. De son temps, cependant, l'atmosphère où s'épanouissaient les renommées était bien calme. Aujourd'hui, elle est étrangement bruyante et troublée. Elle retentit non seulement de cloches, mais de fanfares. C'est une cacophonie où s'affrontent toutes les notes de la gamme et tous les "cuivres" de l'orchestre. Ah ! il ne s'agit plus seulement de sonner une cloche aux sons argentins. Il faut mettre en branle le bourdon le plus fort, faire hurler la plus stridente sirène, dominer les autres, sous peine de n'être pas entendu⁵. »

Si un des principaux enjeux de ces existences politiques est de se faire entendre plus que les autres, le disque de la fin des années 1920 est en mesure de séduire la plupart des propagandistes. Sa consommation est

4. Le disque est qualifié de politique, semble-t-il pour la première fois, par Pascal Cordereix et Antoine Provansal au début des années 2000, lors d'une conférence de méthode organisée à l'Institut d'études politiques de Paris sur le discours politique et la source orale. Voir CALLU Agnès et LEMOINE Hervé (dir.), *Patrimoine sonore et audiovisuel français*, t. 2, *L'audiovisuel et les sciences sociales*, Paris, Belin, 2005, p. 110.

5. COLLECTIF, *28^e congrès du Parti républicain radical et radical-socialiste tenu à Paris. Les 5, 6, 7 et 8 novembre 1931*, Paris, Parti républicain radical et radical-socialiste, 1931, p. 263.

certes encore limitée, mais elle n'est plus marginale. Alors que la télévision est un prototype et que la radio est inaccessible aux organisations politiques, il est pour elles le premier et l'unique moyen sonore de rendre leurs idées et leurs doctrines omniprésentes. La nouvelle forme de propagande qu'il porte, une propagande sonore enregistrée, intervient alors que des opportunités sont à saisir pour qui saura s'aider de la technique. Les contrecoups de la crise économique américaine de 1929, l'instabilité gouvernementale chronique, les émeutes insurrectionnelles du 6 février 1934 et l'activité de ligues d'extrême-droite faisant craindre l'instauration d'une dictature fasciste en France, l'union antifasciste en conséquence des partis de gauche et l'arrivée au pouvoir du Front populaire, les exemples de la dictature fasciste italienne, de la montée en puissance du nazisme et de son régime raciste, du combat des républicains espagnols contre les forces franquistes, le développement explosif du PSF, ou la crainte d'une ingérence soviétique par le biais de la SFIC, génèrent autant d'espoirs contradictoires, de déceptions et de peurs captés par les organisations politiques pour porter leurs projets. Les objets techniques offerts par les derniers progrès de la science et de l'industrie amplifient, apaisent ou orientent ces émotions en laissant deviner un futur où l'on pourra, grâce à eux, faire mieux et plus. Le recours au disque dans un tel contexte révèle que les objets phonographiques offrent un agir politique assez puissant pour tenter de tirer avec eux l'épingle d'un jeu de propagandes suscitant des violences parfois mortelles.

Deux périodes et deux questions sont proposées ici pour faire l'histoire de l'avènement de la propagande sonore enregistrée. La première concerne les premiers usages politiques du disque et couvre le temps de la fin du XIX^e siècle à 1929 : comment le disque est-il devenu « politique » ? La seconde porte sur l'existence du disque politique de 1929 à 1939 : comment a-t-il été « politique » ? Ces deux questions sont considérées à travers le prisme de l'imaginaire, selon l'acception de Cornélius Castoriadis pour qui il est à l'origine de la production du social et de l'histoire par la production collective et instituant de sens se propageant par les pensées, les discours et les pratiques, lesquels aboutissent à leur tour à l'institution d'imaginaires⁶. En effet, les pratiques politiques du disque qui ont fini par constituer l'objet « disque politique » sont moins les résultats d'une préélaboration théorique que d'un engagement, d'une volonté de faire, réglé par une expérience antérieure du disque, articulée à des représentations de la modernité, de la fixation du son et du temps, et de la propagation massive permise par les moyens techniques et la science des sociétés industrielles. Pour comprendre la constitution et le fonctionnement du disque en disque « politique », il faut donc collecter ses représentations, mais aussi

6. CASTORIADIS Cornélius, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Le Seuil, coll. « Bibliothèque Essais », 1999.

identifier les objets, les opérateurs et les pratiques avec lesquels il fut lié. Il faut ensuite comprendre selon quelles conditions, quels processus et pour quoi faire toutes et tous fonctionnent ensemble en examinant les intentions, les croyances, les capacités et les savoir-faire qui les lient, mais aussi leurs limites à agir. Un trait fondamental de la constitution du disque politique réside d'ailleurs dans les lacunes de ses concepteurs qui, étant incapables de créer un nouvel objet technique, furent des ingénieurs d'usages, travaillant par la liaison de l'imaginaire du disque comme médiateur technique de la culture (musicale) et de la distraction, à un imaginaire de la politique et de sa pratique, le second renouvelant le premier en réorientant dans le champ des pratiques partisans une puissance de faire aux représentations déjà courantes.

L'ancien est ainsi injecté dans le présent pour produire des objets et des pratiques du futur. Or, le disque, toujours le support d'une archive sonore, fonctionne lui aussi en rendant présents des sons déjà anciens qui possèdent une puissance de médiation antérieure à leur enregistrement et qui justifient celui-ci. Dans le cas des disques politiques, ces sons sont le plus souvent ceux des discours et des chants partisans. La voix parlée participe à produire le sens du discours politique et, par son grain, son ton, et ses nuances, sa meilleure possibilité d'être efficace. Comme le discours, la musique agit sur les affects et mobilise ses auditoires, mais possède une puissance de médiation spécifique. L'anthropologue et musicologue Georgina Born distingue quatre plans pour ses médiations, du niveau *micro*, celui de sa pratique et de sa performance localisées, au niveau *macro*, celui des institutions et des entreprises qui la produisent, la diffusent et la commercialisent. Les niveaux intermédiaires concernent la création de communautés musicales imaginées et de l'identification de groupes plus vastes, comme ceux de classe ou de genre⁷. L'articulation de ces quatre plans permet de décrire les situations sociales que la musique participe à produire et qui participent à la produire. Born distingue là « le potentiel d'une micropolitique⁸ » de la musique, qui résulte de sa capacité à « déstabiliser et à réorchestrer non seulement les affects et le désir, mais aussi les critères d'appartenance et d'affiliation, et donc de nouvelles solidarités collectives⁹ ». C'est cette micropolitique de la musique que tentent de produire les réseaux sociotechniques du disque politique aux côtés de celle de l'oraison. Comme « la musique génère et constitue les subjectivités et les socialités humaines¹⁰ », les constructions

7. BORN Georgina, « Music and the Social », in Martin CLAYTON, Trevor HERBERT et Richard MIDDLETON (dir.), *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, Londres/New York, Routledge, 2012, p. 266-267.

8. *Ibid.*, p. 267.

9. *Ibid.*

10. BORN Georgina, « Music and the Materialization of Identities », in Christopher TILLEY (dir.), *Journal of Material Culture*, n° 16 : « Materializing Identities », 2011, p. 376-388, [<https://doi.org/10.1177/1359183511424196>].

récioproques et entremêlées de la musique, de l'individu et du collectif forment un vaste champ des possibles à exploiter par des intentions propagandistes. Ces constructions permettent à des militants de créer des objets musicaux qu'ils institueront comme les médiateurs de subjectivités utiles à leurs projets, et dont ils chercheront à augmenter la puissance de médiation en intensifiant leur existence. À travers elles, un auditeur, une auditrice, ou tout un auditoire participent à créer ce qu'ils écoutent, portant l'allégorie d'une activité politique idéale s'exerçant dans un monde partagé. La musique apparaît donc comme un médiateur politique de choix puisqu'elle rassemble des communautés et des collectifs qu'elle rend plus solides en travaillant la subjectivité de leurs membres.

Considérant la puissance de médiation déjà manifestée par la musique et le discours, le choix d'utiliser le disque comme leur médiateur technique pourrait sembler anecdotique. Il est pourtant décisif. La médiation du son à travers une chaîne d'objets techniques qui le captent, l'enregistrent, puis le diffusent, a été désignée sous le nom de « transduction » dans le champ des *sound studies*, c'est-à-dire des études interdisciplinaires sur l'histoire et la socialisation du son. Jonathan Sterne l'y introduit au début des années 2000, et considère qu'elle est consubstantielle aux technologies du son enregistré¹¹. « Transduire » signifiant conduire par-delà, ce mot et ses dérivés portent la question d'une prise de possession, de la décision d'un placement spatial, de l'attribution à une personne ou un objet d'un statut et d'un domaine d'activité. La transduction est donc le produit d'une intention opératoire qui conduit une chose pour l'insérer dans une situation et l'y faire évoluer dans un but. Le préfixe « trans- » spécifie la conduite signifiée par le radical « -duire » comme le franchissement d'une barrière.

Qu'arrive-t-il à la chose qui franchit cette barrière? Gilbert Simondon, pour qui la transduction est une médiation centrale dans le processus de production des êtres, nous offre une réponse :

« Nous entendons par transduction une opération, physique, biologique, mentale, sociale, par laquelle une activité se propage de proche en proche à l'intérieur d'un domaine, en fondant cette propagation sur une structuration du domaine opérée de place en place : chaque région de structure constituée sert à la région suivante de principe de constitution, si bien qu'une modification s'étend ainsi progressivement en même temps que cette opération structurante. Un cristal qui, à partir d'un germe très petit, grossit et s'étend selon toutes les directions dans son eau-mère fournit l'image la plus simple de l'opération transductive : chaque couche moléculaire déjà

11. STERNE Jonathan, *Une histoire de la modernité sonore*, trad. Maxime Boidy, Paris, La Découverte, coll. « La rue musicale. Culture sonore », 2015, p. 37.

constituée sert de base structurante à la couche en train de se former ; le résultat est une structure réticulaire amplifiante¹². »

La transformation que subit une chose transduite est donc une amplification. Que se passe-t-il si ce caractère fondamental de la transduction est rapporté aux processus de production du son enregistré ? L'activité qui se propage de proche en proche et participera à produire un nouvel être phonographique est ici la vibration acoustique s'étoilant dans l'air. Dans le cas exemplaire des premiers phonographes, cette activité concerne deux transductions. Au cours de la première, celle de l'enregistrement, les vibrations émises par une source sont transmises par une membrane – la barrière – faisant vibrer un stylet qui grave le support selon la vibration reçue et ses propres qualités vibratoires. En raison de l'état technique de cette machine, certaines fréquences de cette vibration ont mieux passé la barrière, et donc plus participé à former le sillon, que d'autres : elles ont été amplifiées. Au cours de la deuxième opération de transduction, celle de la lecture de l'enregistrement, le stylet parcourt le sillon gravé, vibre en conséquence, et la membrane s'agite. La vibration acoustique qui en résulte aura une composition fréquentielle différente de la vibration première. En comparant l'une et l'autre par l'écoute, on pourrait dire que certaines fréquences apparaissent plus audibles, et qu'elles ont donc été amplifiées. On retrouve donc l'amplification avancée par Simondon dans les deux phases du processus technique de la transduction phonographique.

La transduction est le résultat d'un processus technique mais aussi, comme son effet est d'amplifier une chose, une opération stratégique que l'on applique sur ce que l'on veut faire entendre le plus possible. Par conséquent, elle sert une volonté d'agir et implique, au cours de sa mise en œuvre, de faire des choix esthétiques, culturels, sociaux, financiers ou techniques, relatifs à la chose qui sera amplifiée pour garantir son efficacité malgré les contraintes du réel. Ce faisant, la transduction est le moyen de produire des mises en forme sonores du réel : elle permet notamment d'en extraire des morceaux reconfigurés pour les faire circuler partout et le plus possible grâce à des disques. L'amplification qu'elle produit prend alors trois acceptions différentes. La première concerne la mise en forme de la chose transduite, dont certains aspects seront amplifiés au détriment d'autres. La seconde concerne le volume sonore, que des chaînes de transduction produisent à travers l'assemblage microphone (ou cornet acoustique)-disque-amplificateur-haut-parleur. La troisième concerne la notion d'occasion d'existence, puisqu'un disque politique produit en milliers d'exemplaires permet à un discours ou à un chant d'exister dans des milliers d'endroits, autant de fois qu'il est lu.

12. SIMONDON Gilbert, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Jérôme Million, coll. « Krisis », 2013 (2^e édition), p. 32-33.

Pour que ce dernier exemple puisse se produire régulièrement, il faut un réseau capable de se maintenir de la production du disque jusqu'à son usage. Pour engager cette production, il faut déjà déterminer quels signes feront l'objet d'une amplification et de quelle façon celle-ci sera exercée. Ensuite, le disque produit doit être intégré à des structures de promotion et de distribution pour être répandu le mieux possible. Il doit enfin être utilisé selon les méthodes les plus efficaces sur le plan politique. Or, avant qu'elles adoptent le disque, les organisations politiques disposaient déjà de réseaux similaires, c'est-à-dire de dispositifs de propagande. Ces dispositifs ont accueilli le disque et modelé son existence partisane.

L'acceptation de la notion de dispositif retenue ici est très répandue au sein des sciences de l'information et de la communication, où elle est « une notion clé intimement liée à l'analyse des processus de médiation, analyse qui permet notamment d'associer l'étude de supports médiatiques et technologiques à celles des enjeux et acteurs de situations sociales particulières¹³ ». Elle désigne aussi l'agencement de médiateurs humains et non humains en un réseau producteur d'un pouvoir exercé pour subjectiver – ou dépouiller du choix de leur subjectivation – celles et ceux qu'il happe¹⁴. Dans sa version de « communication politique », le dispositif vise à multiplier et à amplifier la subjectivation militante, c'est-à-dire à augmenter les sources de puissances d'agir à exploiter pour la réalisation d'un projet politique. Le disque y apporte sa puissance de médiation à d'autres objets déjà convoqués pour la leur. Ainsi, pour comprendre comment le disque politique existe pendant les années 1930, il faut comprendre son rôle dans les différents dispositifs de communication partisans existant et donc interroger son intermédialité. Celle-ci dépend autant de l'accès des organisations politiques à certains objets techniques, qu'aux particularités des cultures partisans et de leurs moyens d'action privilégiés.

Le disque politique apparaîtra donc ici comme un objet unifié sans toutefois que soient omis les spécificités de ses différentes maisons, dont les principales sont celles affiliées au parti socialiste – Ersa puis La Voix des Nôtres (LVDN) –, ou au parti communiste – « Piatiletka » ; « la Voix du peuple » (« LVDP ») ; Éditions sociales internationales (ESI) ; Le Chant du monde (LCDM) – ainsi qu'à l'AF – disques Hébertot (DH). La phase de constitution du disque politique se basera notamment sur les travaux de Sophie Maisonneuve renseignant la musicalisation du disque, et sur ceux d'Henri Chamoux, révélant l'ampleur insoupçonnée et la diversité

13. APPEL Violaine, BOULANGER Hélène et MASSOU Luc, « Dispositif[s] : discerner, discuter, distribuer », in Violaine APPEL, Hélène BOULANGER et Luc MASSOU (dir.), *Les dispositifs d'information et de communication. Concept, usages, objets*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Culture et communication », 2010, p. 9, [https://doi.org/10.3917/dbu.massou.2010.01.0009].

14. AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif*, trad. Martin Rueff, Paris, Rivage, coll. « Poche Petite bibliothèque », 2014 (2^e édition), p. 10-11, p. 43-46.

de la production phonographique française à la Belle Époque¹⁵. Ce sera le moment d'examiner les premiers moments des imaginaires positif, négatif, et politique du son enregistré, à travers des rapports d'usages véridiques ou non, des articles de presse et des publicités, qui sont autant de représentations de sa puissance de faire au moment où émergent ses usages politiques. S'agissant du disque politique des années 1930, la presse, cette fois partisane, apporte encore des renseignements essentiels sur le rythme de ses parutions, le contenu de ses représentations, la fréquence de ses usages et quelques éléments de sa réception militante. D'autres archives, comme celles de la police parisienne ou des partis politiques, fournissent des renseignements rares mais précieux sur les stratégies phonographiques des partis ou les ambiances sonores désirées par leurs cadres et leurs militants.

Ces sources seront questionnées et analysées au cours de quatre parties. La première embrassera la période allant de 1878, année des premières présentations publiques du phonographe aux États-Unis, à 1929, année de préparation des premiers disques politiques français des années 1930. Explorant les débuts de la socialisation, politique ou non, des objets phonographiques en France ou ailleurs, elle tentera de comprendre comment le disque est devenu « politique » en suivant le transfert de l'incarnation de l'imaginaire de la puissance politique du son enregistré par la machine, le phonographe, au support, le disque. La deuxième partie, qui cherche avec les deux dernières à renseigner et à comprendre la façon dont le disque a été « politique », étudie l'intégration du disque aux dispositifs de communication de l'AF, de la SFIO, du parti radical et de la SFIC, consacrant un chapitre à chacune de ses associations à ces formations politiques ainsi qu'à ses relations avec la radio ou le cinéma, qu'il complète ou remplace. La troisième partie aborde le mode d'existence politique du disque à travers ses contenus séparés en deux catégories principales, voix parlée et musique, considérées comme des moyens d'esthétiser la politique et de politiser l'art. Elle examine également les places respectives de ces contenus au sein des catalogues partisans, qui sont à la fois des moyens d'organisation de la production discographique et des interfaces entre les entreprises productrices et leurs clients. Enfin, la quatrième partie s'attachera à décrire et à

15. MAISONNEUVE Sophie, « De la machine parlante au disque. Une innovation technique, commerciale et culturelle », in ANONYME (dir.), *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 92 : « Dossier : L'enregistrement sonore », 2006, p. 17-31, [<https://doi.org/10.3917/ving.092.0017>] ; MAISONNEUVE Sophie, « L'avènement d'une écoute musicale nouvelle au xx^e siècle », in Georges VIGARELLO et Thierry PILLON (dir.), *Communications*, n° 81 : « Corps et techniques », 2007, p. 47-59, [<https://doi.org/10.3406/comm.2007.2457>] ; MAISONNEUVE Sophie, *L'invention du disque, 1877-1949. Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2009 ; CHAMOUX Henri, *La diffusion de l'enregistrement sonore en France à la Belle Époque (1893-1914). Artistes, industriels et auditeurs du cylindre et du disque*, thèse d'histoire contemporaine, sous la direction Bruno Belhoste, Paris, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2015 ; ce travail se poursuit sur CHAMOUX Henri, *Phonobase. Disques et cylindres de la Belle Époque en ligne*, [<http://www.phonobase.org/>], consulté le 19 juin 2024.

penser les usages du disque politique, de l'atteinte des publics militant par le son et les pratiques de l'amplification sonore, à l'insertion du disque dans les rassemblements politiques des années 1930 et ses conséquences.

La lecture de cet ouvrage pourra s'appuyer sur la base de données « PS.xx – La propagande sonore enregistrée au xx^e siècle » (PS.xx) réalisée à partir des résultats de mes recherches sur les disques de propagande publiés par les organisations politiques françaises¹⁶. Librement accessible en ligne, elle regroupe les informations de plus d'un millier de supports phonographiques et mène vers l'écoute en ligne de plusieurs centaines d'entre eux. À ce titre, un lien sera cité pour chaque disque ou enregistrement dont l'écoute est possible en ligne. Ces liens renvoient vers une notice de PS.xx. Chaque notice renseigne une face de disque, qui contient le plus souvent un seul enregistrement, et propose dans l'entrée « Lien (URL) vers la source du contenu distant » un lien menant à la consultation en ligne de cet enregistrement sur la Phonobase (phonobase.org) – la très riche discothèque en ligne créée et alimentée par Henri Chamoux – ou dans Gallica [gallica.fr] – la bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France. J'invite donc les lectrices et les lecteurs de ce livre à explorer à loisir les arborescences de PS.xx et à écouter les sons enregistrés de la vie politique française. Je les invite aussi à y continuer leur exploration au-delà des années 1930 puis, après avoir lu et vu l'histoire, à (s'imaginer) l'entendre.

16. Voir THOMAS Jonathan, *La propagande par le disque*. Jean-Marie Le Pen, éditeur phonographique, Paris, Éditions de l'EHESS, coll. « Cas de figure », 2020, [https://doi.org/10.4000/books.editionsehess.27508]; THOMAS Jonathan, « Unitélédis (1973-1979). La recherche d'une propagande audiovisuelle », *L'Ours hors-série – Recherche socialiste*, n° 102-103, 2023, p. 171-186. Réalisée au Cral (EHESS/CNRS), « PS.xx – La propagande sonore enregistrée au xx^e siècle » est soutenue par la région Île-de-France dans le cadre du domaine d'intérêt majeur « Patrimoines matériels – innovation, expérimentation et résilience » en partenariat avec le département son, vidéo, multi-média de la BnF, le pôle numérique recherche de l'EHESS, et le Larhra (ENS-Lyon), [https://doi.org/10.25721%2Fpvpb-2v41].