



HAL
open science

La circulation et l'usage des supports enregistrés dans les musiques populaires en Ile de France

François Ribac

► **To cite this version:**

François Ribac. La circulation et l'usage des supports enregistrés dans les musiques populaires en Ile de France. 2007. halshs-00244190

HAL Id: halshs-00244190

<https://shs.hal.science/halshs-00244190>

Submitted on 7 Feb 2008

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.

LA CIRCULATION ET L'USAGE DES SUPPORTS ENREGISTRÉS DANS LES MUSIQUES POPULAIRES EN ILE DE FRANCE

François Ribac

Recherche menée pour le programme interministériel "Culture et Territoires en Ile de France", le bureau des Écritures de la Direction de la Musique, du Théâtre et de la Danse du Ministère de la Culture et le Conseil général de Seine-Saint-Denis. 2006-2007

Sommaire

Remerciements et présentation	page 5
Prologue : l'enfance de l'art <i>When i'm sixty four</i> <i>Like a rolling stone</i>	page 7
Ière partie : LES INSTRUCTEURS NON-HUMAINS	page 10
1 De la partition	
2 Le phonographe	
3 Une nouvelle instruction publique (en privé)	
4 Le monde du recording	
a) Apprendre le vocabulaire par la reproduction des disques	
b) La "recording consciousness"	
5 Voyage au cœur d'un studio	
6 Les deux principes	
7 Universalité du système	
8 Le hip hop et la techno : une translation généralisée	
Interlude : Comment les interprètes sont-ils devenus des "créateurs" ?	page 33
9 La réponse cognitive	
10 Interprètes et supports ; une nouvelle alliance	
11 Le producteur	
12 Un dialogue suivi d'une tirade sur les variations du goût pour le recording	
13 La naissance d'un paradigme	
a) Une génération formée aux artifices sonores et aux méthodes du recording se retrouve devant les micros	
b) Adieu à la partition	
c) Le dernier maillon : originalité, indépendance des performers et lois du marché	
14) Monkees and others short stories	
15 Un triple mouvement : importation, appropriation, réexportation	
16 Le précédent de l'imprimerie et des instructeurs silencieux	
2 ^e partie L'ENQUÊTE EN ILE DE FRANCE	page 54
Deuxième prologue	
1 Modalités de l'enquête	
a) Où	

- b) Qui ?
- c) Pourquoi sont-ils (elles) jeunes ?
- d) Minorités et questions de genre
- e) Le panel
- f) Les entretiens
- g) Cartographies
- h) Captations vidéo
- i) Sites Internet, musiques, carnets ethnographiques
- j) Représentativité ou représentation ?

2 Les débuts

page 68

- a) Le déclic
- b) Les premiers chocs musicaux : variété des styles et des choix, moindre séparation entre les générations
- c) L'autre musique de chambre
- d) Un aperçu des ressources
 - Notations et enseignements
 - Les médias et la presse
- e) Le cas des rappeurs
- f) Les groupes rock
- g) Une sociabilité de pâté de maisons qui, progressivement, s'étend

3 Usages : composer (au sens de passer une alliance) avec les supports

page 129

- a) S'évaluer, apprendre, coopérer
- b) Les "hybrides" et les technoïdes
- c) Du côté du rock
- d) Le DJ (qui ne voulait pas l'être) et deux rappeurs

Carnet ethnographique : le troisième sous-sol

page 161

4 L'informatique et Internet

page 169

- a) Hardware, softs et téléchargement
- b) Sites Internet
- c) MySpace.com où comment trouver des amis "proches"

5 Fabriquer et exporter sa musique

page 193

- a) Premières expériences
- b) Trouver des ressources (encore en toujours)
- c) À l'approche du monde professionnel
- d) Diffuser
 - Territorialité ou proximité
 - Les groupes "délocalisés"
 - Une carte de l'inégalité

6 D'un genre à l'autre	page 212
a) Des réseaux de sociabilité (essentiellement) masculine	
b) Les hommes intercesseurs	
c) Fatalitas ? Ontologie ?	
7 Conclusions	page 224
a) Des Beatles à l'Ile de France : une continuité	
b) Les espaces de la musique populaire	
c) Qu'est ce qu'un équipement public ?	
d) Musique et territoire... en Ile de France	
e) Paris versus banlieue ? Ile de France versus province ?	
Bibliographie	page 232

Remerciements

Avant de proposer aux lecteurs (rices) de prendre connaissance de ce rapport, je souhaite remercier toutes celles et ceux qui m'ont apporté leur concours.

En tout premier lieu, Sophie Maisonneuve pour avoir lu, critiqué et contribué à éclaircir (du moins je l'espère) ce rapport et qui, par ailleurs, m'a permis de présenter certaines de mes hypothèses dans son séminaire à l'Ehess. Je veux également exprimer ma reconnaissance à Renaud Epstein pour ses conseils et remarques avant, pendant et après l'enquête de terrain et à Eva Schwabe pour avoir bien voulu m'accompagner, avec et sans caméra, pendant l'enquête et la rédaction de ce rapport. Remerciements identiques (et chaleureux) à Philippe Godard qui a relu ce texte et suggéré des modifications.

Je suis également redevable à toutes les personnes et institutions qui ont bien voulu m'inviter dans leurs séminaires ou rencontres : Béatrice Balvay et Edgard Garcia (Chroma), Fabienne Bidou (Onda), Chantal Dahan (Injep), Philippe Despoix et Nicolad Donin (Colloque sur la sociologie de la musique de Max Weber à l'Ircam), Lylianne Dos Santos (Arts Vivants), Didier Doumergue (Studiolo-Irts de Lorraine), Simon Frith (University of Stirling), Yves Guinchat (Rectorat de Créteil), Antoine Hennion (Csi), Denis Laborde (Msh), Jean-Marc Leveratto (Laboratoire Erase), Michel Mirandon (Commissariat au Plan), Marc Perrenoud ("Terrains de la Musique"), Catherine Simon (Forum de Lorraine), Eddy Schepens et Jean-Charles François (Cefedem Rhone-Alpes et Cnsmd de Lyon). J'ai également pu tester certaines analyses lors de colloques organisés par le laboratoire 2L2S/Erase, Art of Record Production et l'Iaspm francophone d'Europe. En ce qui concerne les cartographies, je sais gré à Andreï Mogoutov, concepteur du logiciel RéseauLu, de m'avoir fait bénéficier de sa compétence et de cet outil. Au passage, je salue Jean-Paul Gaudillière et Christophe Bonneuil qui ont attiré mon attention sur cette (précieuse) option. Je n'oublie pas Éric Boistard, Gilles Castagnac, Thierry Duval, Denis Talledec, Yann Vrignon, Vincent Rouzé. Denis Vemcleefs et André Cayot ont su convaincre leurs collègues du Conseil général de Seine-Saint-Denis et de la Direction de la Musique de la Danse du Théâtre et des Spectacles (Ministère de la Culture) de participer au financement de cette recherche. Sans l'implication précoce de ces deux derniers, je ne serais sans doute pas aujourd'hui en train d'écrire ces mots. En outre, je remercie les membres du comité de pilotage du programme "Culture et Territoires en Ile de France" et plus particulièrement mes "correspondant-e-s", François Faraut, Pascale Rohaut et Nathalie Depoorter ainsi que Geneviève Goutouly-Paquin et Claude Paquin. Michael Jarzabkowski and Associate ont bien voulu m'autoriser à reproduire les schémas et les photos des studios d'enregistrements qu'ils conçoivent. Mention spéciale pour Stith Bennet et Lucy Green dont les recherches sur les musiciens de rock ont directement inspiré cette étude. Outre ses travaux, les encouragements de Stith sont tombés "à pic".

Enfin, j'exprime ma reconnaissance aux associations Chroma, le Cry, Trempolino et la Pêche pour leur aide précieuse et, naturellement, à toutes les personnes qui ont bien voulu, et avec tant de générosité, m'accorder de leur temps. C'est à eux que je dédicace ce travail.

Présentation

Le rapport qui suit est consacré à la façon dont des jeunes musicien-n-e-s apprennent et pratiquent les musiques populaires et plus particulièrement au rôle des supports enregistrés et des machines de reproduction sonore. Il est divisé en deux parties.

D'abord l'exposé préliminaire des prémisses historiques et sociologiques qui ont servi de socle à cette recherche. Ces éléments ayant déjà servi de préambule à mon projet de recherche, il m'a semblé nécessaire de les développer et de justifier plus avant un certain nombre de propositions.

La deuxième partie, qui constitue l'essentiel du texte, rend compte d'une enquête de terrain menée en Ile de France et, de façon plus limitée, dans l'agglomération nantaise en 2006 et 2007.

Les lecteurs pressés peuvent passer du prologue à l'enquête de terrain.

Prologue : “l'enfance de l'art“

When i'm sixty four

Le 2 novembre 2006, la chaîne de télévision Arte a diffusé une sorte de *one man show* de Paul McCartney¹. Celui-ci y retrace sa carrière et évoque les personnes et les techniques qui ont compté pour lui. Il le fait dans les studios d'Abbey Road, à Londres, à l'endroit même où les Beatles ont enregistré la plupart de leurs disques pour la firme EMI². Quatre moments m'ont tout particulièrement intéressé.

- Tout d'abord, lorsque McCartney rappelle que c'est l'exécution d'un morceau d'Eddie Cochran (sur une guitare de droitier) qui a lui valu d'être immédiatement engagé dans les Beatles par John Lennon. Après avoir narré cette anecdote, il chante la fameuse chanson, à la façon de l'original.
- Un peu plus tard dans la soirée, Cartney présente à l'audience la contrebasse de Bill Black, accompagnateur d'Elvis. Visiblement ému, il interprète une chanson du King.
- À un autre moment, Paul présente au public un magnétophone à quatre pistes. Il rappelle que les Beatles adoraient “tracker“, c'est-à-dire recopier sur une piste ce qu'ils avaient déjà enregistré sur les trois autres et que le groupe raffolait également de l'effet de compression produit par le report. Cette séquence comprend une sorte de démonstration “live“ dans laquelle le musicien enregistre par étapes une version (pour verres de cristal et chant) de la chanson titre de son album solo *Band on the Run* (1973).
- Dans un registre voisin, le musicien présente le Mellotron, un instrument à clavier qui permet de lire des bandes pré enregistrées où figurent des instruments solos (par ex. des flûtes), des sections orchestrales (de cordes ou de cuivres) et même des rythmiques toutes prêtes. Comme dans l'*Anthology* des Beatles (le DVD “autorisé“ sur l'histoire du groupe), Cartney conclut cette séquence en jouant l'introduction de la chanson “Strawberry fields forever“ qui, justement, débute par des sons de flûte joués au Mellotron. Il montre ainsi très expressément les liens qui unissent l'innovation technologique et le son des Beatles

Il est remarquable qu'un compositeur/parolier comme McCartney, ayant publié des dizaines de disques et écrit des centaines de chansons, rende un hommage si appuyé au rock'n'roll de son adolescence, qui plus est lors d'un show télévisé relativement

¹ *Paul McCartney à Abbey Road*. Diffusé le 2 novembre 2006 sur Arte. Réalisé par Simon Hilton Production MPL Communications Ltd (Royaume-Uni, 2005). Consultable à l'adresse suivante : http://www.youtube.com/results?search_query=mccartney+arte&search=Search

² Histoire d'Abbey Road : **Brian Southall** *Abbey Road the story of the world's most famous recording studios* Patrick Stephens, Cambridge 1982. Les Beatles dans les studios : **George Martin with Jeremy Hornsby** *All your need is ears* MacMilan London Limited London 1979, **Mark Lewisohn** *The Beatles : Recording sessions* Harmony Books, New York 1990, **Ian Macdonald** *Revolution in the head, the Beatles records and the sixties* (1994) Pimlico London 1997, **Mark Herstgaard** *L'art des Beatles* (Traduit de l'anglais par Elie Robert Nicoud) Éditions Stock Paris 1995

court. Tout aussi remarquable que les héros de la soirée soient au moins autant des personnes et des répertoires que des machines de reproduction sonore. De ce point de vue, la “scène du quatre pistes“ est exemplaire puisqu’elle nous montre l’ex beatle *exporter sur une scène des techniques que l’on manipule initialement entre les murs d’un studio ou d’une chambre.*

Après avoir été du côté de Liverpool, allons maintenant traîner nos guêtres (ou plutôt nos boots) vers Dartford, près de Londres et écoutons le récit de François Bon, biographe des Stones.

Like a rolling stone

Un beau jour de 1960, deux adolescents, qui se connaissent de vue, se retrouvent dans le compartiment d’un train.

“Le fils du prof de gym porte ce jour-là sous son bras une pile de ces objets aujourd’hui disparus et qui représentaient un progrès technique considérable : les disques microsillons non pas de vinyle encore mais d’épaisse matière rigide et noire, bien avant l’âge des photos sur les pochettes alors de papier marron imprimé, et qu’on passait à trente-trois tours sous l’aiguille pas encore saphir d’appareils respectables et volumineux“³

Sous le bras de Mick Jagger (futur chanteur des Rolling Stones), Keith Richards (faut-il le présenter ?) remarque des disques de l’harmoniciste Little Walter, du guitariste-chanteur Muddy Waters et surtout de Chuck Berry. Or, Keith est un fan de Chuck et plus généralement de rock’n’roll. Il a “attrapé le virus“ après qu’un cousin lui ait fait écouter un disque d’Elvis (“I’m left, you’re right, she’s gone“) où le guitariste Scotty Moore joue un solo mémorable. C’est ce *déclat* qui l’a incité à acheter une guitare. Pour s’initier à cette musique, Keith s’est trouvé un précieux assistant qui trône dans sa chambre

“un électrophone qui ne bousille pas les disques trente trois tours vinyles nouvellement apparus“⁴

Grâce à cet objet, Keith peut repasser sans relâche ses morceaux préférés et décrypter ce que jouent ses idoles américaines. À force de repasser le disque et de tenter d’en reproduire les moindres inflexions, il est devenu capable d’exécuter à la perfection les chœurs de Chuck Berry. Récompense suprême : chaque fois qu’il est en mesure de jouer un nouveau morceau en entier, Keith lance l’électrophone et à l’immense privilège de jouer avec Chuck (en personne) et son (impeccable) section rythmique. Pas très loin de là, un dénommé Brian Jones fait de même avec un saxophone et des disques de jazz be bop

“ Chez soi dès qu’on ouvre l’étui c’est pour copier ce qu’on met sur le tourne disque, non plus le New Orleans, mais Charlie Parker“⁵

Et ce sont les solos de *Bird* (le sobriquet affectueux de Parker) que le très jeune Brian joue “note à note“ dans le club de jazz de Cheltenham. Ainsi, comme Cartney en

³ **François Bon** *Rolling Stones, une biographie* Fayard Paris 2002 page 33

⁴ idem page 46

⁵ idem page 116

2006, Brian transporte les disques qu'il aime de sa chambre à la scène. *Il transforme son apprentissage domestique en une performance publique.*

De fait, les électrophones et les disques furent de véritables instructeurs pour la génération des Beatles et des Rolling Stones, instructeurs certes mais ayant la particularité d'être *non-humains*⁶.

⁶ L'expression "instructeurs non humains" est inspirée du terme "instructeurs muets" forgée par Elisabeth Eisenstein dans son livre *La révolution de l'imprimé à l'aube de l'Europe moderne* (Traduit de l'anglais par Maud Sissung et Marc Duchamp) Hachette Littératures 1991. Par ailleurs, j'emprunte à Bruno Latour l'expression "non humains" qu'il emploie pour désigner des entités autres que des personnes. Voir par exemple : *Nous n'avons jamais été modernes* Éditions de la Découverte & Syros. Paris 1991-1997

I LES INSTRUCTEURS NON-HUMAINS

1) De la partition

La notation musicale constitua un nouveau moyen de faire voyager la musique, ou plus exactement *sa représentation*. Encodés sur le papier, les sons pouvaient être facilement reproduits et transportés à divers endroits de la planète. En conséquence, un éditeur pouvait confier l'exécution d'une œuvre à n'importe quel interprète pourvu qu'il (elle) fut capable de déchiffrer les symboles inscrits sur la portée. Dégagés de la contrainte de l'exécution et de longs voyages, les compositeurs (et les éditeurs) purent vivre de la musique *sans la jouer*⁷. Ils purent alors consacrer une partie de leur temps à promouvoir leurs catalogues afin que leurs gains soient multipliés d'autant. Complément idéal de la notation, l'imprimerie favorisa grandement la dissémination des œuvres et leur reproduction. Tout au long des 18 et 19^e siècles, ce mouvement de *normalisation* toucha conjointement les modes de jeux, les instruments de musique, les façons d'écouter la musique⁸. C'est donc les éditeurs de partitions, qui les premiers, engagèrent la conquête universelle des territoires ou, pour le dire dans le langage actuel, l'exportation et la délocalisation de la musique⁹.

Si la partition permit aux éditeurs de conquérir (au sens strict) le monde, elle leur ouvrit aussi les portes des salons aristocratiques et bourgeois. Dès la fin du 18^e siècle, les pianos forte, véritables juke-box, résonnaient des derniers airs à la mode et (au moyen des fameuses "réductions") des symphonies. Grâce à l'ouverture de ce marché domestique (la musique de chambre), les éditeurs augmentaient potentiellement la rentabilité de leurs investissements. Ils comprirent également qu'il leur était nécessaire de convaincre les amateurs de la pertinence de leurs choix. Pour ce faire, des experts, bien souvent engagés et rémunérés par les éditeurs, s'attachèrent à désigner, d'une part, les "génies de la musique" et, d'autre part, les répertoires à négliger : la musicologie était née¹⁰. L'établissement par les éditeurs de "versions de référence" contribua encore un peu plus à la *standardisation* de la musique.

Des justifications éthiques et esthétiques accompagnèrent cette nouvelle division du travail et de l'espace. Au 19^e siècle, celles-ci s'exprimèrent notamment par l'emphase mise sur les "créateurs", par l'affirmation d'une différence irréductible entre "l'art" et l'industrie, entre le populaire et le savant¹¹. Amorcée au 18^e siècle, l'institution des "droits d'auteurs" que les anglo-saxons appellent les droits de copier (*copyright*) permis

⁷ cf. **Simon Frith** "The popular music industry" pages 26 à 52 in *The Cambridge Companion to pop & Rock* Cambridge 2001

⁸ **Antoine Hennion** *La Passion Musicale, une sociologie de la médiation* Métailé Paris 1993

⁹ Ceux qui fustigent la "culture de masse" ou la dictature des "anglo-saxons" oublient trop souvent que l'universalité de la musique classique consiste notamment à créer un marché mondial et à justifier des monopoles. Quitte à se recommander de l'universalité, mieux vaut en restituer toutes les dimensions

¹⁰ **Marc Honegger** *Science de la Musique* 1er volume page 328 Éditions Bordas Paris 1976 & **Norbert Dufourcq** (avec la collaboration de Félix Raugel et Armand Machabey) *Larousse de la Musique* 1er volume page 295 Éditions Larousse Paris 1957

¹¹ **Raymonde Moulin** *De la valeur de l'art* Flammarion Paris 1995

d'asseoir juridiquement le pouvoir des éditeurs¹² et “esthétiquement” celui des compositeurs. À ce moment précis, la modernité et le marché scellèrent un pacte qui dure encore : sans cesse proposer du neuf aux consommateurs en arguant de l'aspect révolutionnaire des nouveaux produits.

On le voit, *la partition imprimée contribua à la redéfinition de l'espace public et des compétences musicales*. Elle concourut à une plus grande mobilité de la musique, à la mise en place d'un marché mondialisé, à la séparation entre amateurs et professionnels (ceux qui connaissaient le solfège et ceux qui ne le connaissaient pas), au développement des concerts publics et d'une écoute domestique et finalement à l'essor d'une vaste chaîne de coopération comprenant des personnes et des techniques.

Cependant, à la fin du 19^e siècle, très exactement en 1877, une nouvelle innovation vint s'ajouter.

2) Le phonographe

Le phonographe (dont la paternité est attribuée à Edison) permet de recueillir, de stocker et de faire circuler *les sons* sur des nouveaux supports¹³. Pour employer le langage de l'acoustique, la traduction analogique des vibrations émises par des corps sonores s'ajouta aux deux autres moyens de stockage et de transport de la musique : le corps des individus et l'encodage de valeurs sur un diagramme cartésien (la partition)¹⁴. Cela signifie que le phonographe devint une sorte de représentant *in vivo* de la musique, le médium par lequel les instrumentistes se faisaient entendre au-delà des concerts par les auditeurs. Ainsi “mise en boîte”, la musique put circuler dans de nouveaux réseaux et territoires et ce d'autant plus facilement que la manipulation du phonographe ne nécessitait pas un apprentissage aussi long que celui requis par la partition¹⁵. Grâce à cette innovation majeure, de nouveaux publics pouvaient virtuellement être touchés et de nouveaux marchés conquis. Dans la continuité de

¹² Au passage, il faut rappeler que les premiers dispositifs juridiques de protection visaient à restreindre la diffusion libre d'écrits pouvant menacer le pouvoir ou encore à assurer le monopole des éditeurs sur les manuscrits qu'ils reproduisaient. Là-dessus **Simon Frith & Lee Marshall (sous la direction de) *Music and copyright*** (second edition) Edinburgh University Press. Edinburgh 2004

¹³ Rappelons en effet que les premiers phonographes enregistraient et diffusaient et qu'Edison, bien qu'ayant imaginé une multitude d'usages, les destinait principalement à la transmission des informations dans les entreprises.

¹⁴ Je laisse ici de côté le fait que les contraintes techniques de l'enregistrement conduisirent à créer un dispositif, le studio d'enregistrement, qui modifia la façon dont on performait la musique. Là-dessus **Jonathan Sterne *The audible past. Cultural origins of sound reproduction*** Duke University Press Durham and London 2003.

Sur les conséquences en termes d'écoute, je renvoie à **Sophie Maisonneuve *Le disque et la musique classique en Europe, 1877/1949 : l'invention d'un médium musical, entre mutations de l'écoute et formation d'un patrimoine*** Thèse de doctorat, European University Institute Florence (Italie) 2002, et aussi “De la “machine parlante” à l'auditeur” in *Revue Terrain* n° 37, musique et émotion. Paris septembre 2001. Disponible sur <http://terrain.revues.org/document1289.html>. Voir également **Evan Einsenbergh *Phonographies Explorations dans le monde de l'enregistrement*** 1987 Éditions Aubier Paris 1998

Les développements qui suivent sur le phonographe doivent beaucoup à ces auteurs

¹⁵ Sur ces apprentissages, aux premiers temps du phonographe, je renvoie aux travaux de Sophie Maisonneuve cités à l'instant

l'édition musicale et de l'imprimerie, le phonographe (et tous ses continuateurs) intensifièrent l'internationalisation de la musique, son universalisation. D'ailleurs, les deux techniques (et leurs agents humains) ne tardèrent pas à faire alliance tant du point de vue juridique qu'économique. En ajoutant au droit d'exécution publique celui de la reproduction (mécanique), on facilita simultanément la métamorphose des éditeurs de papier musique en éditeurs de musique enregistrée et celle des compagnies discographiques en éditeurs. La musique classique s'accommoda fort bien de ce nouveau partenaire qui pouvait conforter son statut de *musique universelle*. Et les historiens de la reproduction sonore de nous rappeler, qu'effectivement, c'est la musique classique qui, la première, bénéficia des faveurs de l'industrie phonographique et qu'un des premiers succès discographiques international (un hit dirait-on aujourd'hui) fut une interprétation de Verdi par le ténor italien Caruso¹⁶. Loin de marginaliser les compositeurs classiques, les disques intensifièrent leur "gloire éternelle"¹⁷. Ils la coulèrent dans la cire.

L'exemple de Caruso a également la vertu de nous montrer que la fixation des œuvres sur un support donna également naissance à une généalogie de l'interprétation¹⁸. Le disque augmenta considérablement la stature des interprètes de classique qui devinrent les véritables médiateurs par lesquels on accédait aux œuvres, y compris sans assister à un concert ou sans jouer soi-même d'un instrument. Transporté *all over the world* par les supports et/ou les ondes, le corps de l'interprète -notamment celui des vocalistes- suscita de façon croissante l'admiration (et parfois même la folie) du public. À côté du buste sévère de Verdi érigé sur les places des villes italiennes, la photo de Caruso trouva sa place dans les unes des journaux et dans la poche de ses admirateurs. Même mort et enterré, la voix du divin ténor continua de résonner dans l'espace commun : chaque nouvelle interprétation de Verdi fut évaluée à l'aune de celles que Caruso (puis d'autres) avaient fixé et pour apprécier les qualités des interprètes on compara les différentes versions enregistrées. Mieux, on compara également les concerts avec les enregistrements¹⁹.

¹⁶ **Roland Gelatt** *The fabulous phonograph 1877-1977* (seconde édition revisitée) Éditions Cassel London 1977

¹⁷ D'ailleurs, si la gloire de Beethoven est tant affermie c'est grâce aux innombrables versions enregistrées qui ne cessent de circuler de par le monde. Le "grand génie" était beaucoup moins "universel" aux temps où l'édition musicale faisait sa promotion avec du papier musique et des concerts.

¹⁸ Là-dessus, **Antoine Hennion** *La Passion Musicale, une sociologie de la médiation* Métailié Paris 1993, **Antoine Hennion, Sophie Maisonneuve, Émilie Gomart** *Figures de l'amateur, formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui* La Documentation Française Paris 2000, **Sophie Maisonneuve** *Le disque et la musique classique en Europe, 1877/1949 : l'invention d'un médium musical, entre mutations de l'écoute et formation d'un patrimoine* Thèse de doctorat, European University Institute Florence (Italie) 2002. Sur la relation entre supports et interprétation dans le rock **François Ribac** *L'avaleur de rock* Éditions La Dispute Paris 2004

¹⁹ Notons d'ailleurs que les éditeurs font également leur miel de cet entrelacement entre le domestique et l'évènement public car le concert leur permet de promouvoir les enregistrements et/ou les partitions d'une œuvre. L'inverse est également vrai ; les concerts servent à promouvoir les disques et les partitions.



Figure 1 Le ténor Caruso

Bien au-delà de la seule musique classique, l'essor des médias et de la reproduction sonore permit aux interprètes de s'imposer dans l'arène publique comme des protagonistes essentiels. Il suffit de rappeler le succès planétaire des crooners américains au tournant des années trente/quarante, chantant eux aussi des répertoires écrits par des auteurs, pour comprendre la force de cette alliance entre les interprètes et leurs agents non humains : radio, juke-box, cinéma (ici hollywoodien)²⁰.

Du côté des auditeurs, les transformations furent également notables. Grâce aux supports enregistrés, il n'était plus forcément obligatoire de se rendre dans une salle de concert pour savourer Beethoven. La reproduction sonore permit aux auditeurs de s'arracher de la dictature du temps réel, c'est-à-dire d'écouter un concert auquel on n'avait pu assister ou encore la voix d'un artiste depuis longtemps disparu. Avec le phonographe, la musique pouvait désormais venir à nous, être répétée à loisir et s'imprimer en nous. Pour rendre compte de cette révolution (en voilà une !), on pourrait comparer les disques à l'ami-e de la famille, ayant ses entrées quotidiennes. Comme les conversations avec ce(tte) dernier(e), la fréquentation assidue des enregistrements amène les musiques à nous livrer des détails sur leur être qui n'auraient pu être révélés lors d'une seule et unique écoute.

Le *public* ce n'était plus seulement les gens qui se retrouvaient devant une scène de concert ou devant un kiosque, c'était aussi *la communauté des auditeurs assemblés autour des phonographes* et, bientôt, des radios. Comme la partition l'avait déjà fait, la reproduction sonore élargit l'espace commun, elle créa de nouveaux liens sociaux, elle intensifia la continuité entre le domestique (l'intime) et la sphère publique (le collectif), elle facilita la familiarité avec de nombreux répertoires et la réflexivité des usagers²¹.

²⁰ Lorsque des historiens de l'art ou des journalistes appellent des artistes des "incontournables" et/ou disent « qu'ils transcendent les frontières », ils expriment bien que la fixation des œuvres permet de les conserver et de les déterritorialiser

²¹ Là-dessus : **Sophie Maisonneuve** op.cités

3) Une nouvelle instruction publique (en privé)



Figure 2 le Dansette

Figure 3 le Teppaz

C'est dans cette nouvelle configuration que s'inscrit l'arrivée du rock'n'roll américain en Grande-Bretagne, dans la deuxième moitié des années cinquante. Grâce à la radio, au cinéma, à la télévision et aux magasins de disques, les chansons d'Elvis et des autres rockers firent irruption dans l'espace public. Découvrant ces nouveaux répertoires, les adolescents britanniques s'identifièrent avec ces jeunes performers (à peine plus âgés qu'eux) qui jouaient une musique jusqu'alors inconnue. Lorsque l'on présente le rock'n'roll comme une sorte de colonisation de l'Europe, on oublie trop souvent que, du côté des auditeurs, le rock représenta plutôt une forme d'émancipation, qu'il signifia la découverte de nouveaux territoires, géographiques autant qu'émotionnels, en somme ce que les institutions culturelles appellent de nos jours "s'ouvrir vers autre chose". Cette rencontre entre le rock et les adolescent-es fut d'autant plus marquante que le bouleversement esthétique s'accompagna d'une innovation technique. Dans la Grande-Bretagne de la fin des années cinquante, le *Dansette* de la firme Decca, un appareil bon marché et portable, permis aux adolescent-es de s'émanciper des parents et des lourds gramophones familiaux²². Grâce à la souplesse des "pick-up" et à la maniabilité des disques vinyles, les mordus de rock américain (comme Paul McCartney ou Brian Jones) purent écouter "en boucle" leurs idoles dans leurs chambres, ralentir la vitesse des platines pour décortiquer les passages difficiles et *reproduire* les disques qu'ils adoraient. Les amateurs de rock firent des supports enregistrés des auxiliaires irremplaçables de la culture populaire : *moniteurs* les guidant et les corrigeant lors de leurs premiers pas avec un instrument, *bibles sonores* pour s'initier au vocabulaire d'un genre musical, *accompagnateurs* fiables et précis, disponibles à tous moments de la journée. Une (partie significative de cette) génération s'initia donc à la musique avec des *instructeurs non-humains* et sans fréquenter une école spécialisée²³. Il y eut bien des "professeurs" de rock, mais ceux-ci se répartissaient équitablement entre machines et personnes (proches, pairs, groupes

²² Quelques années plus tard, le même phénomène se reproduisit en France avec les électrophones Philips et les fameux Teppaz. À ce sujet : **Marc Touché** *Mémoire vive 1* Le Brise-Glace, Association Musiques Amplifiées Annecy 1998

²³ Et comme on le sait, plus qu'un simple bâtiment, une école c'est aussi un cursus, des méthodes de transmission, des vocabulaires spécifiques et, bien entendu, des enseignants.

rock, artistes observés dans des concerts ou des films). Le jazz avait déjà fait des disques le répertoire des répertoires, les modèles d'interprétation que l'on repiquait, l'alliance du rock et des électrophones accentua encore un peu plus l'intimité entre la culture populaire et le monde phonographique, celui des objets comme celui des répertoires²⁴.

La "nouvelle musique de chambre" ne tarda pas à se retransporter dans (et à reconfigurer) l'espace public. La rencontre fortuite dans un train de Keith Richards et Mick Jagger nous a rappelé que les disques constituèrent des plates-formes de sociabilité, autour desquels les (très nombreux) fans de rock -musiciens ou pas- s'assemblaient. Je viens d'insister sur le fait que les répertoires avaient été domestiqués dans la chambre. Dans le sillage du rock, de nombreuses formes originales de sociabilités (salles de concerts, lieux de danse, lieux de répétitions, réseaux de fans, groupes de rock...) et de compétences (nouveaux métiers liés au son, érudition rock, presse musicale, fanzines, studios, labels, magasins de disques) émergèrent. Une des composantes majeures de cette mutation fut l'intensification de la pratique amateur *en groupe*. Encouragés par leurs idoles (internationales, nationales, régionales, locales), des milliers d'adolescents, en majorité des garçons, acquièrent des instruments électriques et créèrent des groupes, pour la plupart sans finalité professionnelle. Ces formations furent, à leur tour, de nouvelles écoles de musiques et le creuset (toujours actif aujourd'hui) de bien des mutations musicales.

Alors qu'il est usuel de désigner (avec dédain) les années cinquante et soixante comme les débuts de la fameuse "musique de masse", il faut donc insister, à contrario, sur l'immense appel d'air induit par la diffusion conjointe des *Dansette(s)* et du rock'n'roll. Grâce à une innovation collective (c'est-à-dire sans auteur), des objets de "consommation culturelle" furent transformés par des amateurs en de performants pédagogues, en objets d'acculturation et d'émancipation. Sans nul doute les électrophones et les disques furent les vecteurs d'une *profonde démocratisation culturelle*. Déjà amorcée par le surréalisme ou les zazous, l'autonomisation culturelle de la jeunesse s'accrut notablement au milieu des années cinquante. Mais cette fois-ci, l'émancipation ne concernait pas seulement des jeunes artistes en rupture de ban avec le monde bourgeois mais aussi des *amateurs* de toutes origines sociales. Si les surréalistes s'assemblaient autour des livres de Lautréamont, les fans de rock britanniques le faisaient autour des vinyles américains. Pour résumer cette dynamique, les sociologues diraient que les disques de rythm' n' blues furent des liens sociaux et... ils auraient raison !

²⁴ On peut faire l'hypothèse que si le jazz utilise à parité les disques des maîtres et les partitions (sur lesquels figurent notamment les standards) comme aides-mémoire c'est probablement parce qu'à ses débuts, les machines de reproduction sonore n'étaient pas assez manipulables (et trop chères) pour se prêter aux usages que les rockers mirent en pratique.

4) Le monde du recording

En 1980, un sociologue américain a publié un remarquable livre intitulé *On becoming a rock musician* (devenir musicien de rock)²⁵. Comme l'indique le titre de son ouvrage, Stith Bennet s'est intéressé à la façon dont on *devenait* un musicien de rock. Il a accompagné, observé et interviewé des groupes de musiciens (presque exclusivement masculins) dans des locaux de répétitions, des salles de concerts et lors de tournées. Il a strictement limité ses recherches à des "musiciens locaux de rock", n'ayant pas publié de disques, sans contact(s) avec l'industrie musicale et qui, même s'ils se produisaient en concert, ne le faisaient qu'à l'intérieur d'un territoire restreint. Son étude incluait à la fois des débutant-e-s et des groupes vétérans. Toutes les personnes avaient également en commun de ne pas être passées par des structures académiques d'enseignement musical. En d'autres mots, l'enquête de Bennet était consacrée aux *amateurs*, au sens de personnes non professionnelles et extrêmement investies dans la pratique musicale²⁶. Enfin, Bennet s'est aussi intéressé de près aux instruments électriques et aux objets techniques du rock (amplificateurs, microphones, sonorisation, magnétophones, etc.) aboutissant à une réflexion très originale sur la transposition des techniques du recording dans l'espace commun²⁷.

a) Apprendre le vocabulaire par la reproduction des disques

Menée dans le Colorado et dans le sud de la France, l'étude de Bennet montre que *c'est le disque qui constitue la voie d'accès fondamentale à la musique rock*²⁸. Concrètement, l'amour de la musique rock prend d'abord la forme d'une écoute assidue des disques. Vient ensuite, pour certain-e-s, l'envie (et certainement le besoin) de reproduire avec un instrument et/ou sa voix ce que les musicien-n-e-s jouent dans les disques. Reproduction d'ailleurs facilitée par la "nature" même de la phonographie qui, comme on l'a vu plus haut, permet à l'auditeur de "rentrer" à loisir dans la musique. Alors commence ce que nous avons vu Keith Richards faire avec les disques de Chuck Berry ; une sorte de dialogue entre l'imitateur (trice) et le modèle où l'électrophone joue le rôle de répétiteur et de mémoire du genre. Howard Becker n'a pas manqué de rapporter combien il avait été frappé par les passages où Bennet décrit des guitaristes du Colorado capables de restituer (et d'apprendre très vite) des passages entiers de musiques enregistrées, et cela sans jamais avoir joué avec d'autres musiciens, ni même avoir pris le moindre cours d'instrument²⁹.

²⁵ **H. Stith Bennet** *On becoming a rock musician* University of Massachussets Press Amherst 1980

²⁶ Il faut d'ailleurs noter que c'est cette double extériorité (au monde académique et à l'industrie) que Bennett appelle musique populaire (*popular music*). Le populaire n'est donc pas opposé à l'académique, ni en termes de savoir ou même de qualité. Ce sont simplement les conditions d'apprentissage, le type d'outils et un rapport particulier au marché qui définissent la catégorie "populaire". On est loin d'un débat, souvent biaisé, en termes de valeurs, d'esthétique, ou de commerce.

²⁷ Réflexion à rapprocher des travaux du sociologue français Marc Touché déjà cité plus haut et auteur du terme *musiques amplifiées*

²⁸ Dans une sorte d'autobiographie rock (*Sur le rock* 1998), François Gorin a bien décrit ce qu'il a appelé, à juste titre, *le rock de chambre* : l'initiation au rock grâce à l'écoute domestique des disques.

²⁹ **Howard Becker** *Les mondes de l'art* 1982 (Traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort) Flammarion Paris 1988

En définitive, Bennet nous montre que des gens deviennent des musiciens de rock à partir de l'imitation de disques particuliers. Cela appelle deux commentaires :

-D'abord, le constat de Bennet nous rappelle qu'un objet (par ex. un disque) est plus que sa destination première et que, potentiellement, il peut nous transmettre une masse d'informations qui pourtant n'y sont pas inscrites *en tant que telles*. On pourrait aussi exprimer cela en disant que l'on n'accède jamais à une règle mais plutôt à des niveaux de compétence (sans cesse plus élevés) qui *l'expriment*³⁰.

-Ensuite, on ne s'étonnera pas de ce passage du particulier au général que l'on retrouve dans tout apprentissage. Il n'existe pas en effet d'autre méthode que d'étudier les déclinaisons particulières d'un style pour l'appréhender comme totalité. Reproduire un disque d'Eminem nous rend familier avec le vaste ensemble de choses, de situations, de personnes et de conventions³¹ que l'on appelle "le rap". Réciproquement, au fur et à mesure que votre familiarité avec le style s'affirmera, vous évalueriez de mieux en mieux la petite différence qui donne (ou pas) à chaque artiste sa singularité. Au moins aussi important, en imitant les solos de Chuck Berry (et tous ceux que vous voudrez) vous apprendrez aussi la guitare. Évidemment, cet aller-retour entre un répertoire (et/ou un objet) spécifique et une grammaire générale n'est pas l'apanage du rock. Les aspirants compositeurs se familiarisent aussi avec le style classique en faisant des exercices "dans le style de". S'ils doivent bien respecter des conventions harmoniques (et que l'on appelle à tort des règles) celles-ci ne prennent sens qu'au travers d'exercices et de discussions sur des cas précis. Même schéma pour les instrumentistes de jazz qui s'initient au be bop en repiquant les solos de Charlie Parker (cf. Brian Jones) et en jouant des standards. Il n'y a donc rien d'exceptionnel dans la façon populaire d'apprendre sinon les *modalités* de son apprentissage et les objets spécifiques que l'on y mobilise³². Le rock n'est donc pas si spécial que ça !

b) La "recording consciousness"

Pour un apprenti rocker, bien jouer des suites de notes ne suffit pas. Il faut aussi être en mesure de reproduire *le son* des disques, c'est-à-dire les techniques (au sens du geste et des technologies) qui donnent aux musiques électriques leurs caractéristiques. Pour cela, l'apprenti-e rocker s'arrange pour acquérir un instrument électrique et au fur et à mesure de ses expériences, il (elle) se familiarise avec les outils des musique électriques : amplis et consoles de mixages, pédales d'effets, sonorisation, microphones, guitares électriques, platines, synthétiseurs, logiciels informatiques etc. Par là, les conventions

³⁰ À ce sujet : **Michael Polanyi** "The Structure of Consciousness" pages 799 à 810 in *Brain*, Vol. LXXXVIII Oxford 1965, *The Tacit Dimension* Peter Smith Gloucester (Mass) 1983 et **Gregory Bateson** *Vers une écologie de l'esprit* 1^{er} tome (Traduit de l'américain par Ferial Drosso, Laurencine Lot et Eugène Simion) Éditions du Seuil Paris 1977. J'adresse mes remerciements chaleureux à James Boon qui m'a suggéré de lire Bateson

³¹ Les instruments de musique, techniques sonores, attitude en scène et dans les salles, thèmes et durée des œuvres, lieux des réunions, moyens de reproduction et de diffusion, type de mémorisation de la musique, intermédiaires humains, rapport au corps.

³² Ainsi dans le classique, l'apprentissage de la syntaxe (le solfège) précède la pratique instrumentale dédiée à l'interprétation des œuvres. Dans les musiques amplifiées, la pratique instrumentale, inspirée du répertoire enregistré, permet d'incorporer simultanément la grammaire.

du recording sont peu à peu intégrées et naturalisées. Ainsi, nul amateur des Beatles (à commencer par l'auteur de ces lignes) ne trouve dérangeant que la voix de Cartney se ballade de gauche à droite dans "Your mother Should Know" (*Magical Mystery Tour* 1968) ou qu'un orchestre de cuivres jouant *forte* soit mixé derrière la voix fluette et chuchotée d'un chanteur. Au contraire, ces artifices (et n'oublions pas la racine "art" dans ce mot) constituent la base même de l'appréciation de la qualité sonore d'un morceau³³. C'est notamment sur ce terrain "sonique" que s'exerce la compétence d'un auditeur de rock. Mais il y a un peu plus encore.

L'apport fondamental de Bennet est, en effet, d'avoir compris qu'en reproduisant les disques, les musiciens de musique populaire *incorporaient* non pas seulement le vocabulaire musical et technique du rock mais bien le mode d'organisation, spatial, temporel et technologique du recording, *y compris dans d'autres contextes que dans les studios d'enregistrement*. Pour rendre compte de ce processus, Bennet a forgé le concept de *recording consciousness*. L'expression, difficile à traduire en français, signifie que la *logique* du recording a tendance à se diffuser dans la plupart des espaces où se joue la musique populaire. Autrement dit, le mode d'organisation propre du studio est transporté par les musicien-n-e-s dans les équipements et les instruments, les studios de répétition et même sur la scène. Avant de décrire ces mouvements de transposition, essayons de mieux saisir leur source. Pour cela le plus simple est de visiter un studio d'enregistrement et d'examiner son fonctionnement.

³³ Je renvoie au bel éloge des artifices auquel se livre **Antoine Hennion** dans *La Passion Musicale, une sociologie de la médiation* Métailé Paris 1993

5) Voyage au cœur d'un studio

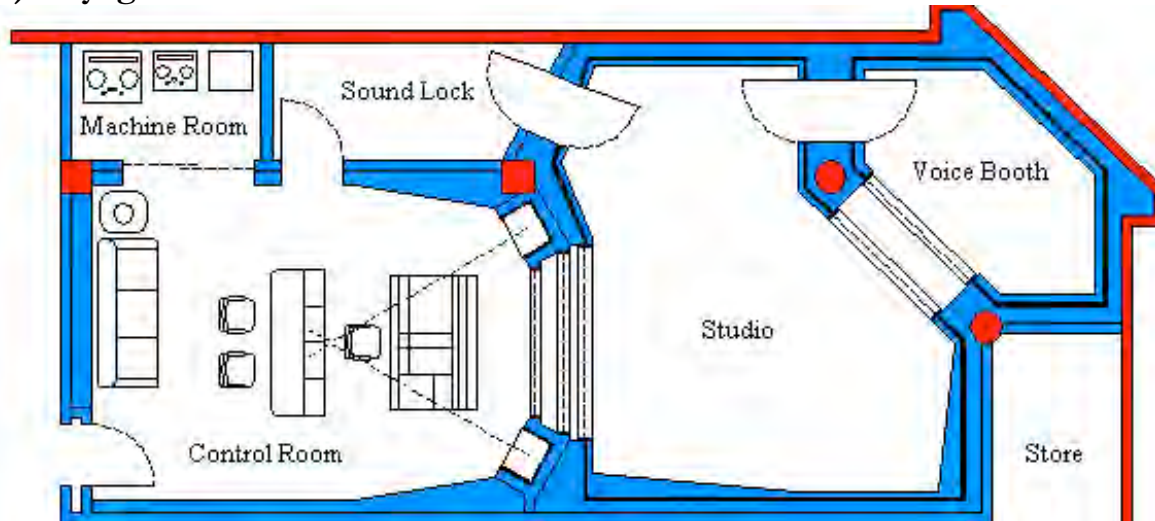


Figure 4 Un exemple de studio d'enregistrement (reproduit avec l'aimable autorisation de Michael Jarzabkowski and Associates)³⁴

La figure ci-dessus représente un studio d'enregistrement. Le principe essentiel de ce dispositif est la *dissociation*. En traitant chaque élément de façon distincte, on espère ainsi pouvoir le moduler d'autant mieux. Du point de vue cognitif, il s'agit de séparer les différents modes d'expression et de réception (vue, ouïe, gestique, déplacements) qui, "normalement", fonctionnent simultanément lorsque des personnes communiquent entre elles. En termes d'organisation, il s'agit, d'une part, de diviser l'espace de travail en zones distinctes et, d'autre part, de décomposer la fabrication de la musique en séquences.

Pour ce faire, on commence par placer dans des espaces séparés ceux qui produisent le son (les musicien-ne-s), ceux qui le recueillent (les techniciens) ou commentent (les producteurs) le travail. Les artistes s'installent dans le studio (cabine d'enregistrement) et les autres dans la cabine technique (*control room*). Si nécessaire, une petite cabine (*voice booth*) permet d'isoler un artiste –par exemple un-e vocaliste- de ses collègues. Pour obtenir la meilleure isolation phonique possible, on sépare les pièces de travail par d'épais cloisons tandis qu'une double vitre centrale permet aux techniciens et aux artistes de se voir. Pour circuler d'un espace à l'autre, il faut traverser un sas encadré par de lourdes portes. En sus, des matériaux isolants placés sur le sol et les murs assurent une meilleure maîtrise des résonances dans les pièces. Pour se parler, les utilisateurs des deux cabines communiquent par l'intermédiaire de micros placés dans le studio et dans la cabine technique (*talk back*). Pour entendre ce que leur dit la cabine technique, les artistes doivent utiliser un casque. Celui-ci leur permet, d'autre part, d'entendre leurs partenaires et eux-mêmes pendant les séances d'enregistrement. Pour assurer à chacun-e un confort maximum, les techniciens fournissent à chaque personne un dosage personnalisé dans son casque : plus de batterie pour le bassiste, pas de click pour la vocaliste, pas de réverbération pour le batteur et moins de niveau dans le casque 3 etc. De leur côté, les techniciens disposent

³⁴ <http://home1.gte.net/mjarzo/studios1.htm>

d'un système de diffusion placé dans la cabine appelé (« tiens, tiens ! ») *monitoring* (cf. figure 8 plus loin). C'est dans ces haut-parleurs (que les Anglais appellent joliment des *speakers*) qu'est diffusé ce que jouent les musiciens, pendant et après l'enregistrement.

Ce principe d'isolation se retrouve tout naturellement dans *la prise de son*. Même quand les membres d'une formation enregistrent simultanément, on prend soin de séparer (et d'isoler) les sources (i.e ce que joue chaque artiste). Pour cela, on place des microphones près des instruments ou des voix (cf. figure 5) et l'on relie directement la sortie (*output*) des instruments électriques ou électroniques avec la console de mixage (*line*). De nos jours, la méthode d'enregistrement la plus usitée consiste à faire enregistrer chaque instrumentiste à tour de rôle. Chaque prise est alors consignée sur une des pistes d'un support enregistré, bande magnétique ou disque dur. Pour assurer la coordination des personnes qui enregistrent successivement, on utilise un *click*, dont la pulsation sert d'étalon temporel à tous les protagonistes³⁵. En plus de faciliter grandement l'isolation des différentes sources, la méthode du *re-recording* (le fait d'enregistrer chaque piste séparément et l'une après l'autre) permet à l'équipe de réfléchir et de débattre de ce qui est enregistré et, si nécessaire, de réaliser plusieurs versions d'un même passage. Par la même, et c'est un point essentiel, une même personne peut fort bien enregistrer plusieurs pistes, c'est-à-dire qu'elle peut (littéralement) se dédoubler et/ou dialoguer avec elle-même.

Une fois capté par les micros ou les câbles connectés aux instruments, le son est pré-amplifié de façon à être détecté par les appareils suivants de la chaîne. Transformé en énergie électrique, le son va pouvoir être mesuré, distribué, façonné et finalement inscrit sur un support d'enregistrement. On voit que la différence avec la notation musicale tient au type d'encodage et à son usage : dans le premier cas, on convertit les sons en signes alors que dans l'autre système, on transforme le son en signal électrique. *Les deux méthodes ont en commun de distribuer l'encodage sur des diagrammes*, mais là où le premier système utilise une surface plane (la partition), de type géométrique, pour représenter les signes, le deuxième système recourt à un réseau de circulation et à des diagrammes en trois dimensions : des appareils de mesure et de contrôle (voir figures 6 et 7 plus bas). D'une certaine façon, les techniciens d'un studio travaillent le son un peu à la manière des scientifiques. Comme un microbe observé au microscope est repéré, séparé puis multiplié à part (la fameuse culture des microbes), le son est amplifié, grossi, compartimenté et sans cesse remodelé par les ingénieurs³⁶. L'amplification est donc un peu l'équivalent de l'agrandissement au microscope : elle consiste à s'approcher d'une entité pour mieux la manipuler et la transformer. On comprend que ce traitement s'inscrit dans le principe général de dissociation énoncé plus haut.

³⁵ C'est l'ancêtre de ce click électronique que l'on entend donner le beat dans "Blackbird" (Album blanc des Beatles 1968)

³⁶ Sur le traitement réservé aux microbes dans les laboratoires voir **Bruno Latour** *Pasteur, guerre et paix des microbes suivi de irréductions*. Éditions La Découverte Paris 2001 & **Bruno Latour et Steve Hoolgar** *La vie de laboratoire, la production des faits scientifiques* (Traduit de l'anglais par Michel Biezunski) Éditions la Découverte Paris 1988

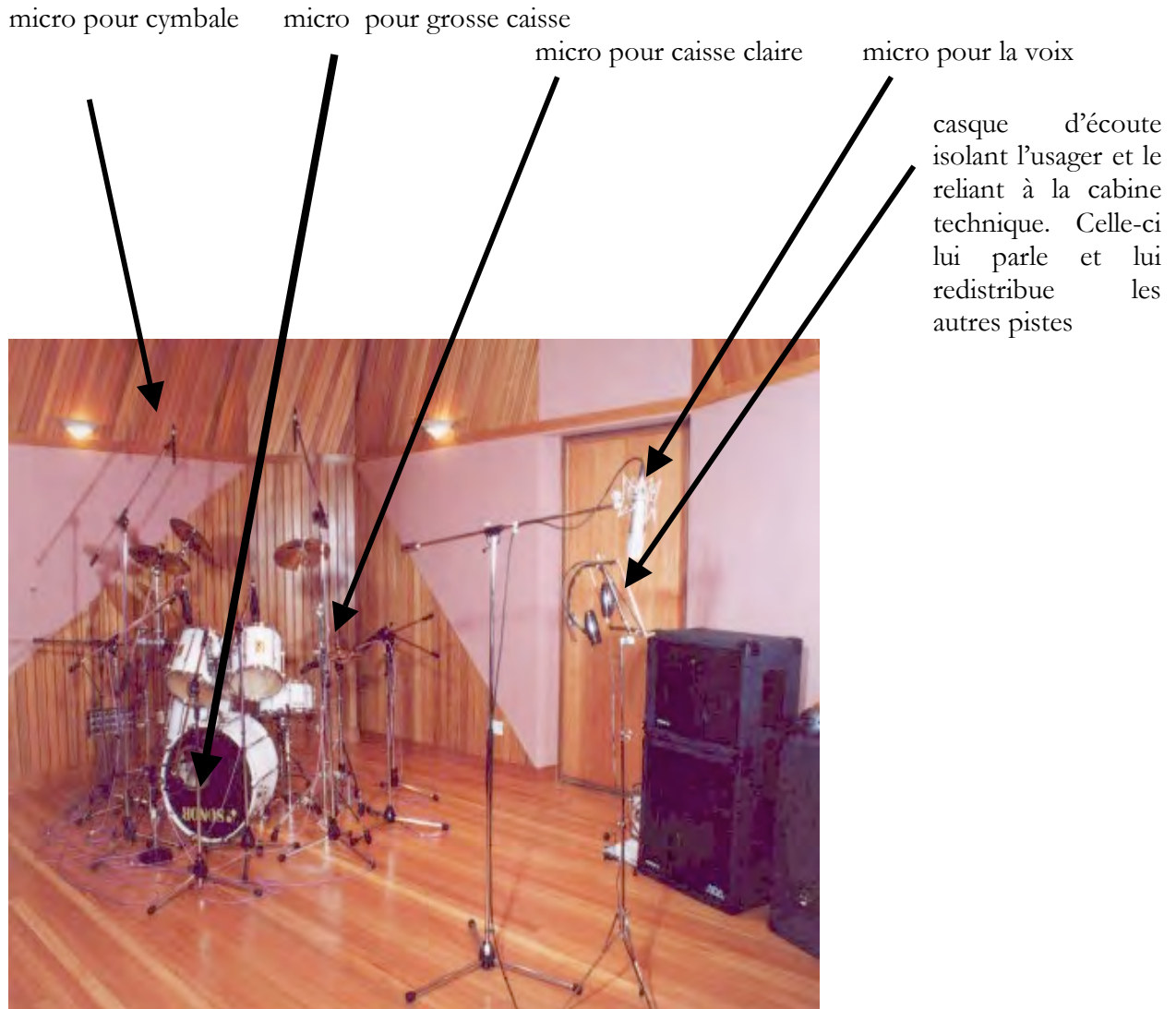


Figure 5 Prise de son et écoute rapprochée (reproduit avec l'aimable autorisation de Michael Jarzabkowski and Associates)

Une fois recueillie, la modulation (nom que les techniciens donnent au signal pré amplifié) va dès lors transiter dans des câbles (isolés) jusqu'à la cabine technique (voir figure 8)³⁷. Celle-ci est un vaste terminal de traitement du son que l'on pourrait comparer à la gare de triage d'un réseau de chemin de fer au début du 20e siècle. À la façon des marchandises que l'on pesait sur les balances des dépôts de marchandises, la modulation est partout retranscrite sur des cadrans de contrôle soit au moyen de vu-mètres (*modulation meters*) ou bien encore de diodes lumineuses plus "modernes". Comme les marchandises, elle est ensuite conditionnée et redistribuée dans différents réseaux de communication par la console de mixage. Ces réseaux peuvent se situer à l'intérieur de la console ou à l'extérieur ou même simultanément dans les deux.

³⁷ Notons au passage que, par l'intermédiaire des micros et des casques, les conversations entre les deux cabines sont elles aussi converties en signal électrique et transitent à travers des fils électriques. Si l'on se rappelle que les casques des artistes sont aussi desservis, on prend la mesure du vaste réseau de câbles et d'électrons qui circulent dans les parois et sous le plancher du studio



Figure 6 vu-mètre



figure 7 diodes lumineuses

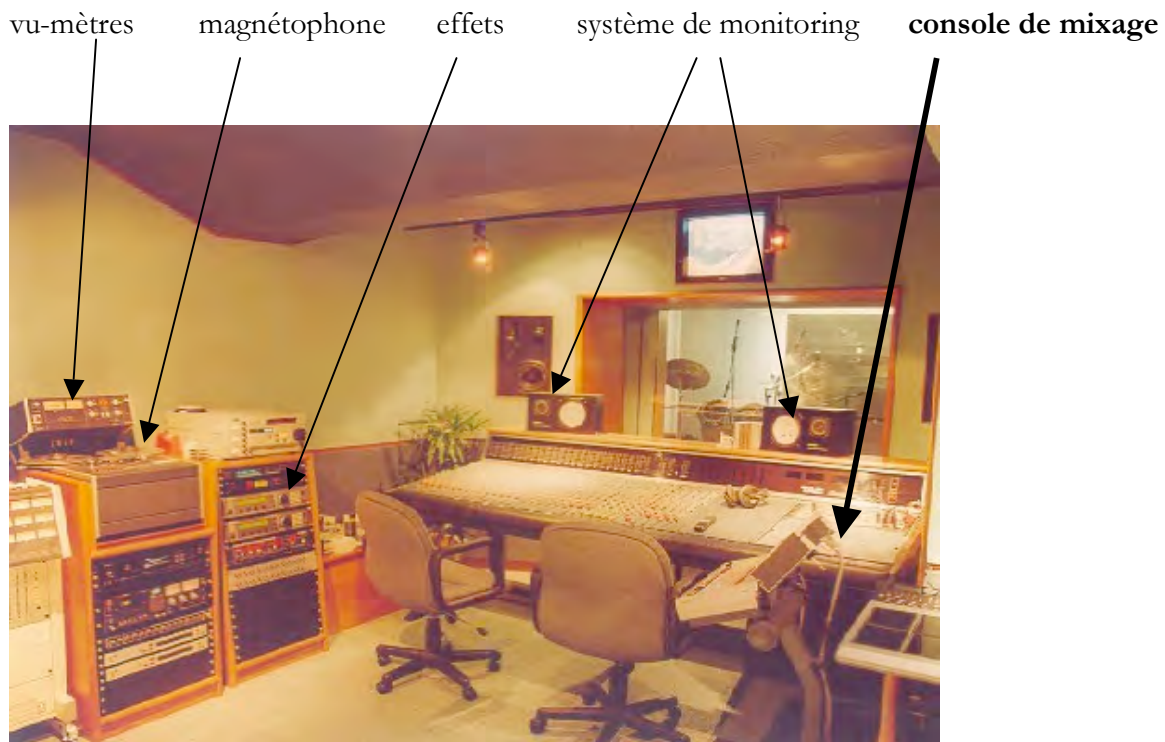


Figure 8 Le dispositif de contrôle du son (reproduit avec l'aimable autorisation de Michael Jarzabkowski and Associates) : la cabine technique (*control room*)

Placée au centre de la cabine technique, la console de mixage joue à peu près le même rôle qu'un standard de téléphone. Comme une opératrice fait circuler les conversations d'un point à l'autre de son *patch*, les techniciens ouvrent ou ferment des portes qui dirigent les signaux vers toutes sortes de dédales. Pour décrire ces procédures on parle *d'assignments*. Dans un premier temps, chaque signal est dirigé vers une tranche (*track*) de la console qui lui est spécialement dédié. Une fois consignés dans cet espèce de box, le niveau sonore, la tonalité et la position dans l'espace stéréophonique du son sont déterminés. Des potentiomètres, boutons, interrupteurs et curseurs, etc. servent à moduler le niveau des différents paramètres. Puis, grâce à des réseaux parallèles situés avant et après la tranche (*pré & post*), on peut injecter le signal dans d'autres canaux et ainsi lui ajouter divers effets (compression, saturation, phasing, flanger etc.). On a notamment la possibilité de faire résonner de différentes manières un son en simulant différents types d'espaces. Pour cela, on déplace en avant

ou en arrière les murs de la pièce où l'on a disposé le son. Une fois les cloisons disposées, il ne reste plus qu'à doser le temps qui s'écoule entre l'émission du signal dans cet espace et sa répercussion sur les parois. L'opération s'effectue soit analogiquement (en simulant dans un réseau physique le trajet du son) ou numériquement (en calculant ces trajets et en re-convertissant ces opérations en signal électrique). Au sens littéral du terme, on dose la réflexivité d'une entité (un son donné) et de son environnement.

Si l'on utilise le langage de l'informatique, on peut définir tous ces effets comme des *périphériques* disposés autour de l'unité centrale qu'est la console. Dans cette configuration, le magnétophone remplit la même fonction que le disque dur d'un ordinateur, puisque c'est à lui que revient la (lourde) charge de stocker les données générées. Si de nos jours, les logiciels et les disques dur ont de plus en plus tendance à remplacer les consoles et les magnétophones dans les (home) studios, il n'en reste pas moins que les principes de fonctionnement et même l'ergonomie sont identiques (figures 9 et 10)

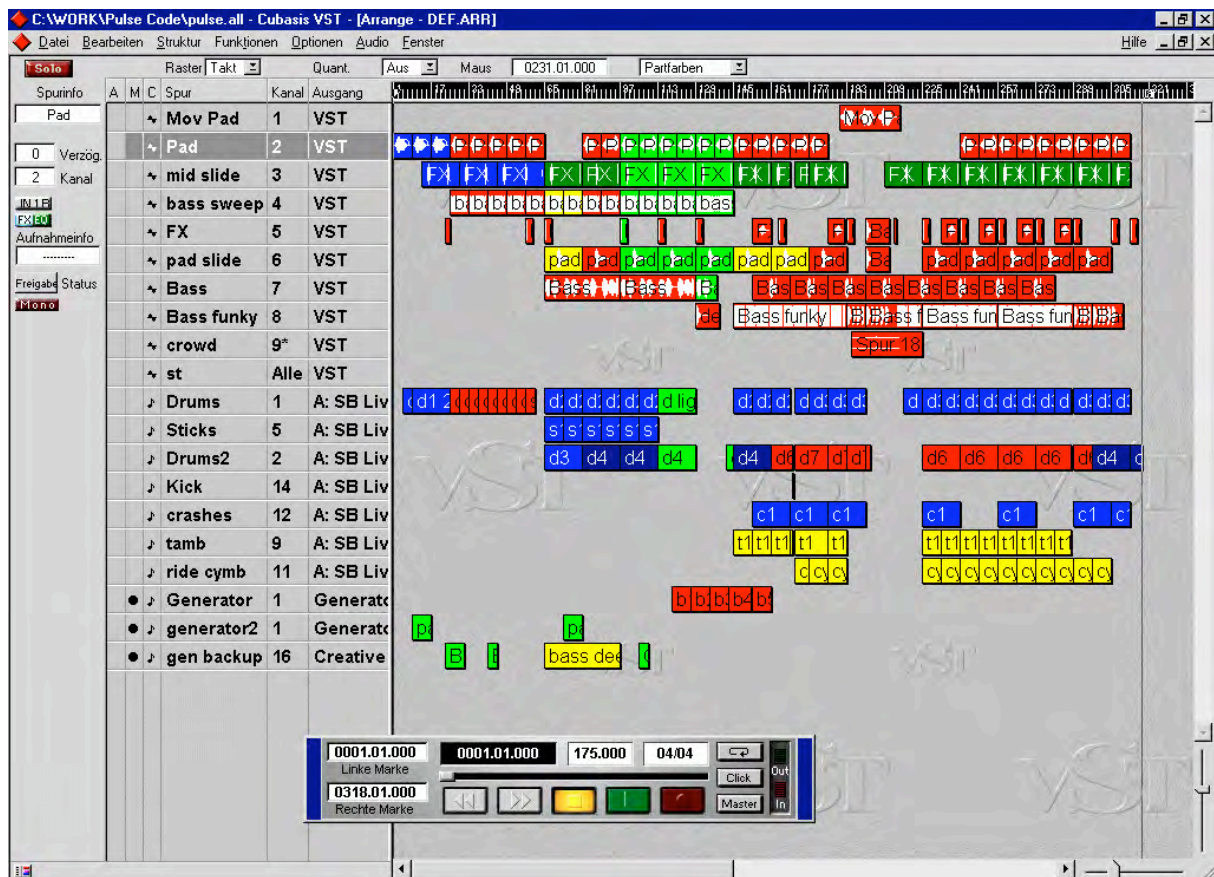
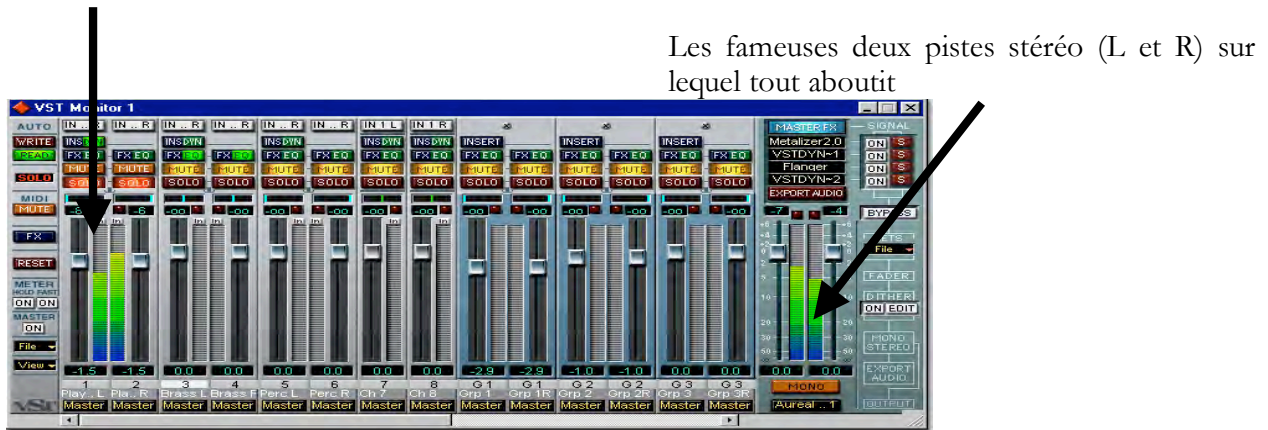


Figure 9

Page principale du logiciel Cubase. On remarque la présence en bas de boutons pour enregistrer et se déplacer en avant ou en arrière. De même, l'organisation en pistes séparées (placées verticalement les uns sous les autres) est directement inspirée de l'ergonomie d'un magnétophone multipistes.

Tranche individuelle (stéréo)



Les fameuses deux pistes stéréo (L et R) sur lequel tout aboutit

Figure 10 la page dédiée au mixage dans le même logiciel est également la réplique d'une console "en dur".

La console est vraiment la grande coordonnatrice d'un studio. D'une part, elle reçoit les signaux provenant des musicien-n-e-s, les traite et les envoie au magnétophone (ou au direct-to-disk). D'autre part, elle sert à répartir la modulation à tous ceux qui en ont besoin ; techniciens de la control room et musicien-n-e-s équipés de leurs casques. Enfin, c'est aussi la console qui se charge de moduler et de sous-traiter à des effets les différents "états" de la modulation.

Une fois que tous les éléments nécessaires ont été collectés, c'est encore elle qui a la charge de traiter tous les sons et les effets provenant du magnétophone multipistes pour réaliser le *mixage*, opération qui consiste à compacter les données recueillies (ou du moins celles que l'on choisit) et à les mélanger sur deux uniques pistes (stéréo). Sur la figure 10, qui représente la console du logiciel Cubase, on aperçoit à droite les deux curseurs (*Left et Right*) qui servent d'entonnoir. Drôle de processus, si l'on y réfléchit un instant, qui consiste à (re)compacter ce que l'on a accumulé pendant des semaines et que l'on s'était échiné à dissocier le plus possible³⁸.

³⁸ J'ai déjà utilisé la description par Bruno Latour du traitement que l'on fait subir aux microbes dans un laboratoire scientifique. Je crois que l'on peut aussi lui emprunter le concept *d'inscription*, c'est-à-dire l'opération consistant à synthétiser (et faire valoir) des expériences scientifiques en articles pour des revues académiques. En effet, la réduction sur les deux pistes d'un magnétophone de semaines (voire de mois) d'expérimentations sonores et de collectes évoque fortement ce *processus* de conversion d'expériences à la paille en texte. Comme les scientifiques placent leurs protéines dans des centrifugeuses et établissent des courbes comparatives de leurs transformations chimiques, les faiseurs de disques convertissent les sons en signal électrique, les grossissent et les déforment tout en gardant un œil sur leurs instruments de mesure. Comme dans les labos, les discussions font rage dans les studios, qu'il s'agisse de choisir la disposition des micros ou de la dose de "réverb" à ajouter au mixage. Comme chez les scientifiques, un patron (appelé le producteur) veille à la bonne marche du travail, arbitre les contentieux et veille à ce qu'une bonne synthèse finisse par émerger. Ainsi qu'on va le voir plus loin, il fut même un temps où, à la façon du directeur du labo qui publie les papiers, c'est lui qui signait les disques. Enfin, la division du travail entre techniciens, producteurs et artistes dans les studios évoque un peu les laboratoires de chimie où techniciens, administratifs et scientifiques collaborent. Cf. **Bruno Latour et Steve Woolgar** *La vie de laboratoire, la production des faits scientifiques* (Traduit de l'anglais par Michel Biezunski) Éditions la Découverte Paris 1988. Je remercie Jean-Paul Gaudillière de m'avoir signalé cette convergence.

6) Les deux principes

Il est possible de résumer en deux grands principes, organiquement liés, l'organisation décrite dans le paragraphe précédent. Comme on le verra dans le paragraphe suivant, ces principes se retrouvent dans bien d'autres dispositifs que le seul studio d'enregistrement, et notamment sur les scènes³⁹.

Le premier principe a trait à la dimension technologique, appelons le *la chaîne du traitement du son* (figure 11). Dans la plupart des configurations techniques, le son est recueilli par un microphone ou un capteur, pré amplifié (i. e transformé en signal électrique) puis acheminé dans un "terminal" de mixage ou s'effectuent réglages (volume, tonalité, effets, etc.) et affectations. La fonction essentielle du terminal est de traiter et de (re)diriger la modulation. Ainsi, sur la figure ci-dessous, le signal sortant du terminal est, d'une part, envoyé dans un amplificateur et des haut-parleurs (écoutes) et, d'autre part, à un magnétophone (enregistrement). Il pourrait également être dirigé vers différents effets sonores puis réinjecté dans différents circuits. Par ailleurs, on remarque que *le signal est également renvoyé à l'émetteur*. Ce sous-système s'appelle *monitoring* et sa fonction est de fournir un retour (différé ou direct) sur ce qui est produit, il peut être adapté aux besoins de ses usagers. C'est donc un outil fondamental d'évaluation du travail et une fonctionnalité favorisant le dialogue entre les personnes et, point d'importance, entre les personnes et les machines.

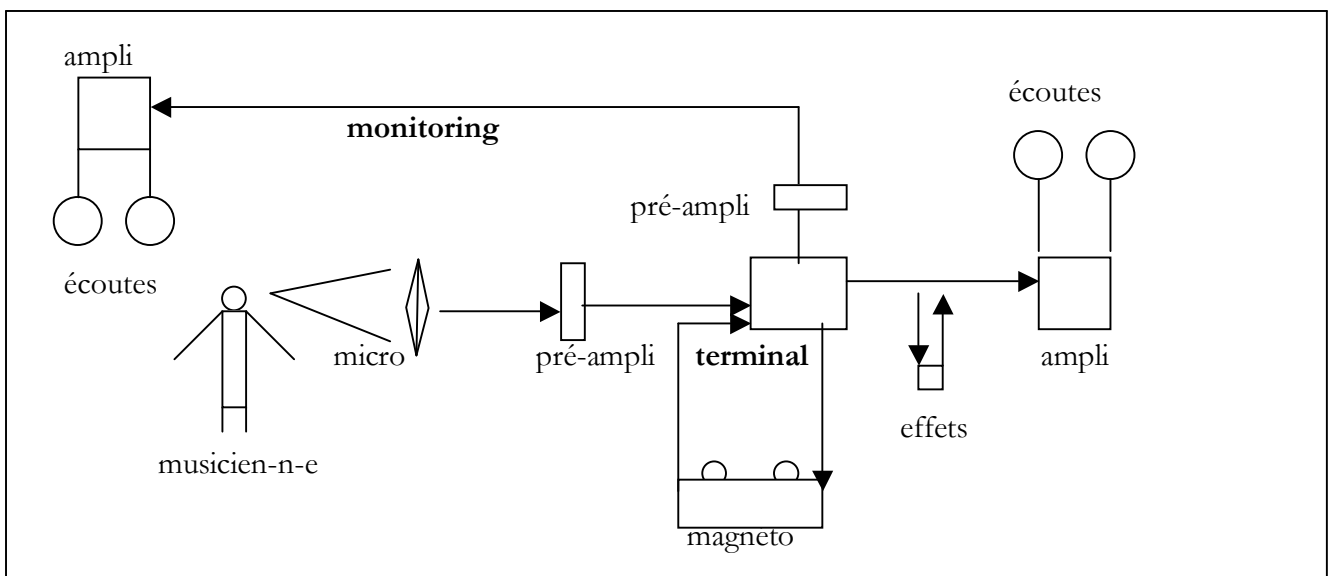


Figure 11 La chaîne de traitement du son

On comprend que la chaîne de traitement du son est donc plus un *réseau* qu'une organisation linéaire, une sorte de système d'interconnexions (potentiellement) modulables (dont l'intégralité n'est pas représentée ci-dessous). En son sein, deux sous-systèmes coexistent :

³⁹ Ces principes sont pas, à proprement parler, des invariants mais plutôt des façons (dont les formes varient) d'organiser la *relation* à la musique.

- a) La transformation en signal électrique du son (l'amplification) permettant sa quantification, sa représentation et son stockage dans des machines (en impressionnant des supports)
- b) Le fait de pouvoir réinjecter simultanément, et de façon différenciée, le signal à plusieurs endroits de la chaîne : la rétro action

- Le deuxième principe est d'ordre cognitif, il peut être considéré comme une sorte de généralisation de la logique observée précédemment ; appelons le *la réflexivité générale*. À chaque fois que des acteurs se livrent à une opération, ils considèrent de façon critique leur production et en débattent avec d'autres. Qu'est ce qui permet à cet "impératif" de fonctionner ? D'abord la division de l'espace (celle de la technologie comme celle de l'architecture) qui favorise l'observation d'un segment particulier d'un système, son évaluation et, par conséquent, sa modification éventuelle. Fondamentalement, ce sont les machines de reproduction sonore qui donnent aux humains la capacité de mettre en perspective (ou ce qui revient au même de comparer) ce qu'ils produisent. Les appareils de mesure, de quantification des données et de visualisation, les magnétophones, les systèmes de diffusion et d'écoute, traduisent et mettent en mémoire (en-registrer) l'activité. À partir de ces multiples représentations, les humains peuvent non seulement contrôler les données inscrites mais aussi *dialoguer* avec. De plus, le travail par étapes successives (*step by step*) permet d'estimer chaque moment de l'activité et donc d'envisager, d'une façon ouverte, les relations possibles entre les différents composants d'un ensemble. La division du travail, c'est-à-dire le fait que chacun se consacre à une partie spécifique de l'activité et de l'espace, favorise également cette façon de procéder. C'est ce principe de rétro action (que les Anglais appellent *feedback*) qui fait la caractéristique essentielle des techniques de recording. Celui-ci n'est pas uniquement un mode de recueil, de codage du son, de représentation de la musique mais aussi une véritable façon d'organiser et de façonner le monde. En définitive, l'originalité de ce dispositif est que *les supports* (au sens des objets qui réfléchissent le son comme un miroir le fait de la lumière) *sont plutôt des partenaires que des auxiliaires...*

7 Universalité du système

J'ai dit plus haut que l'apport de Bennet était d'avoir compris qu'en (écoutant et) copiant les disques d'Elvis ou de Nirvana, les apprentis rockers apprenaient bien plus que des notes, des suites d'accords ou même le son caractéristique du rock'n'roll, qu'en fait, ils assimilaient les principes généraux que je viens de résumer. Observant différents types d'organisation technique et/ou des instruments de musique, Bennet a compris que cette logique s'étendait dans toutes les sphères de la pratique rock. Considérons par exemple une guitare électrique et la sonorisation d'un concert.

- Une fois captée par des microphones, la vibration des cordes d'une guitare électrique est transformée en courant électrique par un pré-ampli intégré. Ce signal passe par un circuit interne (un terminal) qui permet, grâce à des boutons et des interrupteurs, de le moduler en volume et en tonalité. Puis, le signal transite dans des câbles (ou est acheminé par un système HF) vers un amplificateur lui-même

pourvu de nombreux réglages. Avant d'être traité par le terminal de l'amplificateur, le signal a bien souvent transité par des pédales ou des racks d'effets qui l'ont saturé, "wah-wah-isé", spatialisé etc.... Il existe même aujourd'hui des "pods", des modules qui simulent le son de modèles de guitares électriques et d'amplificateurs réputés. Tous les éléments de la chaîne de traitement du son (amplification, contrôle, monitoring) sont bien là.

- Si maintenant, le possesseur de l'instrument se produit sur une scène avec son groupe, on s'aperçoit que chaque instrument est "repris" au moyen de boîtes de direct (*DI = Direct Injection c'est-à-dire que l'instrument ou l'amplificateur est relié directement à la console*) ou de micros et que toutes les sources sont dirigées vers une console de mixage gérée par un-e ingénieur-e du son. Là, chaque élément est pré amplifié puis assigné à une tranche, étalonné, traité par des effets, positionné dans "l'image stéréophonique" et envoyé dans des systèmes d'amplification et de diffusion. À la façon dont ses collègues des studios considèrent d'un coup d'œil les musicien-n-e-s de l'autre côté de la vitre, le (la) sonorisateur (trice) est placé-e face à la scène. Sa console et ses divers effets sont bien souvent strictement identiques à ceux d'un studio. En parallèle à la diffusion "en façade"- nom du système de diffusion tourné vers l'audience- les artistes disposent de retours (*bains de pied*), des haut-parleurs placés au sol ou d'oreillettes (*ear monitors*). Il n'est pas rare qu'un technicien spécifique -placé en coulisses- se charge à temps plein des "retours" (c'est le nom de ce système) et emploie une console, des effets et des amplis entièrement indépendants de la façade. Comme en studio, chaque musicien-n-e a la possibilité d'obtenir un dosage particulier dans son propre bain de pied.

Et justement de quoi discute t-on au moment de la balance (*check sound*) qui précède la représentation ? De niveau sonore, d'égalisation, d'un haut-parleur qui ne fonctionne pas, d'un retour dont le son est trop mat, d'un clavier trop mixé à gauche etc. Comme les classiques discutent du sol # à la 3^e mesure et les jazzistes de l'enrichissement d'un accord de septième mineure à la sortie du pont de "Stella by Starlight", les musicien-n-e-s de rock causent de la modulation (le son amplifié) et de la chaîne de traitement du son. On règle le dispositif pour que chacun-e reçoive, pendant l'exécution, un *feedback* lui permettant d'ajuster ce qu'il (elle) fait avec les autres. Nul besoin d'insister sur le fait que cette organisation technologique, et la répartition des tâches qui l'accompagne, s'inspirent du dispositif d'enregistrement décrit plus haut. Inutile non plus de rappeler trop longuement que ceux et celles qui se produisent sur scène ont commencé par écouter et copier des disques dans leurs chambres.

Bennet a donc raison, la logique du studio se transporte effectivement "dehors", autant dans les objets (la guitare électrique et ses "périphériques") que dans les systèmes de diffusion "live" que l'on n'appelle pas pour rien sonorisation. La *recording consciousness* influe non seulement sur la façon dont les gens organisent leur environnement et leurs relations mais aussi sur la conception et l'usage des objets.

8) Le hip hop et la techno : une translation généralisée

Parce qu'il a réalisé son enquête à la fin des années soixante-dix et publié *On becoming a rock musician* en 1980, Bennet n'a pu rendre compte de deux phénomènes majeurs, le hip hop et la techno. Ces deux genres musicaux ont, en effet, la particularité d'avoir, d'une part, utilisé les outils de reproduction sonore et/ou les supports comme des instruments de musique et, d'autre part, d'avoir exporté dans l'espace commun ces techniques. Le hip hop et la techno ont transformé en *performance*, les gestes domestiques des adolescents dans les chambres et ceux des technicien-n-e-s dans les studios. Ils ont intensifié (et de quelle façon !) la translation dans l'espace public du recording.

- En effet, quand un MC scande ses phrases sur les boucles échantillonnées d'un DJ, ne fait-il (elle) pas sur la scène ce que Keith Richards faisait dans sa chambre avec les disques de Chuck ?
- Lorsqu'un-e DJ échantillonne des extraits de ses morceaux favoris, ne fait-il (elle) pas de sa discothèque le fondement de sa musique ?
- Quand un-e scratcheur (euse) joue des *break-beats*⁴⁰ avec une rythmique de Stevie Wonder, n'est t-il (elle) pas en train de faire de sa platine vinyle un instrument de musique ?
- Lorsque des jeunes rappers déambulent dans un parc de New York avec leur *ghetto blaster*, ne sont-ils pas en train de transformer un "vulgaire" lecteur cassette en orchestre mobile ? N'ont-ils pas transporté dans la rue ce qu'on fait en studio avec un magnétophone ?
- Quand un-e amateur de drum'n' bass enregistre avec un logiciel dont l'ergonomie est inspirée d'un magnétophone, n'est-ce pas une preuve supplémentaire de la propagation du recording ?
- Lorsqu'un-e DJ techno mixe des vinyles avec une boîte à rythme et *réinjecte* le tout dans une chambre d'écho, n'est-il (elle) pas en train de transformer le monitoring et le mixage en performance scénique ?

À toutes ces questions, la réponse est affirmative. Avec l'avènement de la techno et du hip hop, les outils d'enregistrement et les supports ont fait irruption au cœur même de la pratique artistique.

Alors qu'ils étaient jusqu'à là dévolus à l'écoute (et à l'apprentissage) en chambre, les instruments domestiques de reproduction sonore (platines-disques et lecteurs K7) ont été transformés en outils de *performance* par le monde du hip hop. Il a suffi d'insérer entre deux platines vinyle une petite mixette, celle-là même qui servait aux disc jockeys des night-clubs et des radios, pour qu'un *set* de deux platines-disques se transforme en instrument pour virtuoses. Les disques vinyles (déjà enregistrés) ont

⁴⁰ Cette technique consiste à enchaîner sur deux platines vinyles un même extrait musical, généralement un passage très pulsé sans chant. Les bons DJ(s) arrivent ainsi à reconstituer une pulsation continue. Pour exécuter un *break beat* il faut naturellement disposer du même disque en double et de deux platines. Le *break beat* est une sorte d'ancêtre du "bouclage" (*loop*) d'un passage que l'on réalise avec un sampler. Pour une introduction aux techniques du hip hop : **S.H Fernando jr.** (Traduit de l'anglais -États-Unis- par Jean Philippe Henquel et Arnaud Réveillon) *The news beats, culture et attitudes du hip-hop* 1992 Éditions l'éclat/Kargo Paris 2000

été découpés en segments, mis en boucle, ralentis, accélérés, mélangés et même scratchés, c'est-à-dire que des extraits ont été grossis et maltraités comme des microbes mis en culture dans un laboratoire de chimie. À partir de là, les répertoires existants sont devenus une matière première dans la fabrication de la musique. S'appuyant sur ces rythmiques, les MC ont réinventé les harangues et la déclamation poétique.

De son côté, le monde techno a intégré l'informatique musicale (ordinateurs, logiciels et sampling) et les consoles de mixage. Les outils des "professionnels", jadis installés dans la control room, sont aussi devenus des instruments de performance publique. En changeant la destination des objets de reproduction sonore, on a bien sûr modifié le type de temporalité qui s'y attachait. Car, mixer *en direct* devant un public n'est évidemment pas du même ordre que de peaufiner un mix en studio. Par ailleurs, les DJ(s) techno ont également transporté les techniques du studio dans leurs chambres, grâce à la norme MIDI – un système permettant de synchroniser des séquenceurs et des instruments électroniques- le home studio s'est imposé à la fin des années 80. Et c'est donc dans les chambres, qu'une fois de plus, un nouveau courant musical (que l'on appelle techno, house music ou musique électro) a vu le jour.

Ces différentes métamorphoses ont non seulement remodelé la (définition de la) performance publique, mais aussi les lieux où se déroulaient l'événement musical : les *sound systems* des pionniers du hip hop (inspirés de ceux du reggae) ont investi les parcs tandis que les rappeurs, munis de leurs lecteurs K7, faisaient bruisser les rues et les cours de leurs "sons". Du côté de la techno, des camionnettes ont emmené à la campagne, ou dans des friches, des systèmes d'amplification alimentés par des groupes électrogènes bon marché. Il ne restait plus qu'aux DJ(s) qu'à installer leurs disques et leurs (ordinateurs) Ataris face aux *dance-floors* et à brancher les amplis ; le mouvement des raves était né. Les téléphones portables, les flyers et les forums sur le net se chargeant de leur côté de donner les rendez vous aux amateurs et de déjouer la répression policière⁴¹. Avec les mêmes outils, le mouvement techno a également organisé des défilés festifs dans les rues des métropoles (cf. les technos parades). Dès lors, le fait que des techniciens soient devenus des artistes et des objets techniques des instruments de musique a logiquement contribué à redéfinir la qualité artistique et son appréciation par les auditeurs⁴². Changement du réseau technologique aussi, puisque les nouveaux "instruments" sont venus se placer à des positions inédites dans la chaîne de traitement du son, augmentant d'autant les possibilités d'interconnexion et de combinaisons.

Bien sûr, les scratcheurs et les DJ(s) n'ont pas tardé à (vouloir) enregistrer leurs propres disques. Pour cela, il leur a fallu traduire le geste de la performance dans

⁴¹ Comme l'a montré Renaud Epstein, ce mouvement de translation de villes vers les campagnes et les friches sensible dans la techno remet en cause l'idée d'une centralité parisienne. **Renaud Epstein** *Les raves ou la mise à l'épreuve underground de la centralité parisienne* in revue *Mouvements* n°13. Éditions de la Découverte, Janvier-Février Paris 2001.

⁴² Évolution qui n'a pas été sans poser de graves problèmes aux sociétés d'auteurs. Sur la transformation des outils de reproduction en "machines à jouer" voir **Sophie Maisonneuve** *op.cités*

l'espace du studio, s'adapter à sa temporalité spécifique, mixer les pistes etc. Une fois "en boîte" et diffusées, les œuvres ont connu le sort de tous les disques : elles ont été copiées par les fans dans leurs chambres puis, peu de temps après, (re)mixées par des DJ(s) et échantillonnées. La boucle était alors bouclée : *la translation de la chambre à la scène a fini par être réexportée dans les studios.*

Au final, il existe bien une sorte de communauté de destin entre un guitariste anglais des sixties ralentissant son disque de Chuck Berry et un jeune Américain scratchant un disque dans sa chambre vingt ans plus tard : leur point commun est d'avoir transformé leur électrophone en partenaire. Il a fallu une bonne dose d'ingéniosité pour que cet objet de consommation prenne les atours d'un répéteur en 1958 ou d'une machine à scratcher des vinyles vers 1973, au moment même où l'industrie planifiait la disparition du vinyle. En outre, il faut remarquer que ces usages n'avaient pas été planifiés par les firmes qui commercialisaient ces machines, ils n'étaient pas non plus nécessairement induits par la structure matérielle des objets. Ces innovations n'ont pas de paternité individuelle, elles sont le produit de l'intelligence collective⁴³ et, fait capital, ont été performés par des amateurs⁴⁴. *In fine*, l'addition de ces multiples facteurs nous fait prendre conscience de la part d'imprévu (ou si l'on préfère d'imaginaire) dans toute activité humaine et les marges limitées dont dispose l'industrie culturelle, industrie à qui on attribue souvent (et à tort) une force et une emprise quasi magique.

Comment ces véritables opérations de transmutations, quasi alchimiques, ont-elles été possibles ? On peut faire l'hypothèse que c'est d'abord la radio qui a familiarisé les auditeurs des années quarante et cinquante avec les *logiques potentielles* des outils de reproduction sonore⁴⁵. Dès que les lourds gramophones ont été remplacés par des électrophones portables, des usagers ont bricolé avec leurs *Dansettes* selon les

⁴³ J'emprunte l'expression à **Pierre Lévy** *L'intelligence collective, pour une anthropologie du cyberspace* Éditions La Découverte Paris 1994

⁴⁴ Par là, on s'aperçoit que l'emphase mise par certains sociologues sur le rôle crucial des innovateurs professionnels doit être relativisée. Voir par exemple : **Patrice Flichy** *L'innovation technique Récents développements en sciences sociales, vers une nouvelle théorie de l'innovation* Éditions de la Découverte Paris 2003. Au contraire, l'histoire de la musique populaire depuis l'invention du phonographe tendrait plutôt à démontrer la capacité des amateurs à percevoir des usages potentiels que les professionnels ne voient pas. Là-dessus : **Christian Bessy et Francis Chateauraynaud** *Experts et Faussaires. Pour une sociologie de la perception* (Éditions Métailié Paris 1995) et **Francis Chateauraynaud et Didier Torny** *Les sombres précurseurs, une sociologie pragmatique de l'alerte et du risque*. Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales Paris 1999

⁴⁵ Comme l'a remarquablement montré Lucy Green, l'apprentissage avec les disques est très peu formalisé. On apprend sans se dire explicitement que l'on apprend. **Lucy Green** *How popular musicians learn, a way ahead for music education* Ashgate Publishing Limited. Aldershot (UK), Burlington (USA), Singapore, Sydney 2001. Sur les savoirs tacites voir également **Michael Polanyi** "The Structure of Consciousness" pages 799 à 810 in *Brain*, Vol. LXXXVIII Oxford 1965 & *The Tacit Dimension* Peter Smith Gloucester (Mass) 1983. Sur la difficulté à transmettre certains savoirs : **Christopher Lawrence** "Incommunicable Knowledge : science, technology and the clinical art in Britain 1850-1914" Pages 503 à 521 in *Journal of contemporary History* Volume 20 n° 4 Sage Publications. London, Beverly Hills, New Delhi Octobre 1985

“logiques“ que la radio leur avait -implicitement- soufflé. Par ailleurs, on peut trouver une logique commune entre l’imitation des disques et leur manipulation par les scratcheurs. N’y a-t-il pas en effet une proximité évidente entre l’apprenti guitariste remettant sans cesse le même passage afin de le copier et le DJ qui joue un *break beat* c’est-à-dire qui répète un même passage ? Plus généralement, le fait de fabriquer une boucle avec un même segment d’un disque s’apparente de très près au travail instrumental qui consiste souvent à répéter sans cesse un fragment jusqu’à ce qu’il soit possible de le jouer sans effort. De même, on peut considérer le freinage ou l’accélération des disques avec les mains, technique reine du scratch, comme une sorte de systématisation de l’action consistant à ralentir un disque pour mieux décrypter les solos d’un Chuck Berry. À bien y réfléchir, il était somme tout logique que des gens aimant passionnément des disques les écoutent à plus soif et se mettent à les imiter. N’est-ce pas ainsi que, depuis la nuit des temps, on apprend une activité : en la répétant, en s’en imprégnant et en la décomposant pour mieux la comprendre ? La différence fondamentale avec les modes d’apprentissage antérieurs au phonographe réside simplement dans le fait que c’est une machine, et non pas seulement une personne, qui annonce encore et toujours la chanson à l’apprenti-e.

Considérant ces métamorphoses, on conviendra que l’effet de translation, décrit par Bennet, est, d’une certaine manière, beaucoup plus vaste qu’il ne l’avait lui-même imaginé. Car, ce n’est pas seulement la logique technique de l’enregistrement qui s’invite dans la performance, les répétitions ou même l’organisation interne logique de la lutherie électronique mais la reproduction sonore qui se réinvente sans discontinuer depuis 1877, par exemple lorsque les acteurs transforment des outils professionnels ou des objets de consommation en instruments de musique ! *Ces métamorphoses nous enseignent que la sensibilité au recording ne signifie pas que les humains intériorisent une logique technologique qui serait donnée une fois pour toutes.* Cette sensibilité leur permet, au contraire, d’agir sur le devenir du recording et sur ses usages, elle rend possible les innovations et les détournements imprévus. La dynamique de la recording consciousness n’est donc pas à sens unique, elle donne lieu à un vaste réseau de circulation dont les potentialités pourraient être comparées à celles du dédale de câbles et d’instruments d’un studio d’enregistrement. Pour reprendre l’expression employée par Ilya Prigogine et Isabelle Stengers, la matière comme les humains explorent toujours de nouvelles *bifurcations*⁴⁶.

On pourrait alors définir la recording consciousness comme un échange continu où, les matériaux, les techniques et les personnes naviguent sans arrêt d’un port (la chambre) à l’autre (la scène). Comme si le feedback des machines devait toujours être équilibré par celui que le public renvoie lors des prestations ou après la sortie d’un disque... *Ce que l’on appelle la musique populaire est le mouvement de translation (sans cesse réinventé) entre ces deux pôles,* cette double réflexivité entre chambre et espace commun, entre machines et humains.

⁴⁶ Ilya Prigogine et Isabelle Stengers *La nouvelle alliance* Gallimard/Folio Paris 1979-1986

Interlude : Comment les interprètes sont-ils devenus des “créateurs” ?

Une chose intrigue néanmoins. Pourquoi, au début des années soixante, l'originalité est-elle devenue la norme dans la musique populaire ? Pourquoi, diable, les performers de pop se sont-ils mis à composer leurs paroles, leurs musiques et à concevoir leurs albums comme de “véritables œuvres d'art” ? Après tout, Elvis, l'un des modèles des Beatles, n'écrivait ni ses chansons, ni ses textes. Qu'est-ce qui a fait que des imitateurs de disques se sont transformés en créateurs ? la question est d'autant plus d'importance que, de nos jours, ces normes sont encore en vigueur dans le rock, le hip hop et la techno, dans le monde professionnel comme chez les amateurs. Pour comprendre les raisons de cette mutation et pourquoi elle perdure plusieurs approches (complémentaires) doivent être mobilisées.

9) La réponse cognitive

Lorsque je m'efforce d'imiter un disque (ou quoique ce soit d'autre), je me heurte fatalement à une résistance structurelle. Quels que soient mes efforts, je ne pourrai jamais reproduire mon modèle à *l'identique*. Il existe, en effet, une différence matérielle insurmontable entre les conditions qui règnent dans le studio, où a été enregistré le disque, et ma propre situation. Même si je possède la même guitare, le même ampli, la même réverbération et que je joue “à la perfection” les solos de Chuck Berry, l'acoustique de la pièce où je me trouve est différente de celle où a été effectué l'enregistrement, ce n'est pas le même corps qui joue, ce n'est pas la même époque, je ne peux évidemment pas reproduire toutes les inflexions du jeu de guitare de Chuck et encore moins imiter parfaitement sa voix. Et si je m'obstine, je n'arriverai guère qu'à caricaturer mon modèle, c'est-à-dire à isoler certains des traits de son jeu sans restituer la part d'imprévu. Tôt ou tard, je vais réaliser que mon projet mimétique est voué à l'échec. Or, la prise de conscience de cette irrémédiable altérité ne débouche pas nécessairement sur la (seule) frustration, elle produit également un effet réflexif, me faire prendre conscience de ma différence avec l'autre, de ma singularité. Si j'ai effectivement échoué à copier intégralement mon modèle, ce dernier (notamment à travers ses disques) m'a néanmoins transmis *des normes* et des méthodes. Je vais, moi aussi, me mettre à écrire mes propres chansons, improviser mes solos de guitare, fonder un groupe. Au final, l'aventure est loin d'avoir été inutile : à force de jouer du Chuck Berry jour et nuit (parfois au grand dam de mes parents), j'ai considérablement développé mon aisance instrumentale et ma connaissance du rock'n'roll et comme nous l'a enseigné Bennet, j'ai incorporé les conventions du recording. À partir de ces points d'ancrage, je peux entreprendre de nouvelles traversées, aborder de nouveaux rivages, m'intéresser à de nouveaux vocabulaires. En définitive, *la résistance des choses m'a servi à me construire comme individu singulier.*

10) Interprètes et supports ; une nouvelle alliance

Selon Howard Becker, un monde de l'art peut être défini par la façon dont les protagonistes de ce monde accordent (ou pas) de l'importance à certains acteurs au sein de la chaîne de coopération⁴⁷. Utilisons cette grille pour mieux comprendre les spécificités des genres musicaux. Si dans le monde de la musique classique, le compositeur est présenté comme le maillon essentiel, dans les musiques populaires, l'accent est plutôt mis sur le *performer*, celui (ou celle) qui se (re)présente au public en tant qu'individu particulier. Ainsi, dans le jazz, on prête généralement plus d'attention à la façon dont John Coltrane improvise sur les accords de "My favorite things" qu'au compositeur de cet air de Broadway⁴⁸. De même, l'attrait d'Elvis réside essentiellement dans sa *façon* de chanter, et même si certains de ses fans critiquent les choix de chansons qu'il interprète, nul ne lui reproche cependant de ne pas être l'auteur de ces chansons. Même si elle n'a pas été composée par lui, *All right Mama* est, pour la plupart d'entre nous, une chanson d'Elvis, au sens où son interprétation est unique. Sur scène, on ne verra pas non plus (ou très rarement) un chanteur ou un instrumentiste fixer une partition (c'est-à-dire la "déléguée" du compositeur) comme un-e concertiste classique le fait, y compris lorsqu'il (elle) connaît par cœur l'œuvre qu'elle exécute. Les interprètes de musique populaire, eux, font généralement plutôt face au public, c'est leur engagement, en tant que personne particulière, qui donne sa substance à leur performance. En résumé, les interprètes de musique classique ou de musique populaire ne représentent pas exactement la même chose.

Si l'on met en rapport cette spécificité de "l'interprétation populaire" avec l'emphase sur les interprètes résultant de la fixation sur des supports de la musique, on imagine aisément que Caruso n'a pas été le seul à bénéficier des techniques de reproduction sonore. Ainsi, les crooners constituent un bon exemple de la façon dont les médias et les outils de reproduction ont intensifié la place des performers de musiques populaires dans la société. Si l'on prend le cas de Frank Sinatra, on s'aperçoit que sa réputation s'est étendue au fur et à mesure qu'il incarnait des rôles au cinéma et fixait son répertoire sur des disques. Alors qu'il avait commencé sa carrière en se produisant comme vocaliste dans des big-bands de jazz dirigés par des instrumentistes, les supports et les médias ont peu à peu fait de lui une figure singulière, à nulle autre pareille : *the voice*. "L'employé" s'est individualisé et est devenu unique. Cependant, loin d'être le résultat d'un simple effet mécanique, l'ascension de Sinatra résulte également de son aptitude à se saisir des (nouvelles) technologies de son époque. Comme l'a montré Charles Granata, il a toujours accordé une grande importance au travail de studio, s'entourant d'arrangeurs, d'instrumentistes et

⁴⁷ **Howard Becker** *Les mondes de l'art* 1982 (Traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort) Flammarion Paris 1988

⁴⁸ Il n'aura pas échappé aux connaisseurs d'Howard Becker que dans ses *propos sur l'art*, celui-ci s'intéresse pour l'essentiel aux standards de jazz à partir de travail des auteurs/compositeurs. Étonnant paradoxe pour un sociologue qui a fait de son expérience de pianiste de jazz (donc d'interprète) un élément de sa personnalité théorique et dont les efforts constants tendent à rendre visibles tous les acteurs d'un monde. *Propos sur l'art* (Traduit de l'américain par Jean Kempf, Jean Marie Fournier, Vincent Michelot et Axel Nesme) Éditions l'Harmattan Paris 1999

d'ingénieurs du son capables (et soucieux) d'innover⁴⁹. Conscient du rôle déterminant des disques dans le monde musical, il a d'ailleurs créé son propre label, *Reprise*, au début des années soixante. On le voit par ailleurs dans le film *Le Parrain* utiliser ses relais dans la mafia pour se faire engager à Hollywood⁵⁰. Surtout, on ne saurait oublier que son surnom (*the voice*) lui vient de sa capacité à pleinement exploiter les ressources du microphone, l'utilisant tantôt pour affermir sa voix, tantôt pour y chuchoter à l'oreille de l'auditeur.

Dans un même ordre d'idées, dans sa biographie de Dean Martin, Nick Tosches a narré comment l'humour caustique et la *décontraction* de ce dernier dans ses shows radio ou de télévision avaient contribué à l'invention d'un "naturel médiatique"⁵¹. On peut également rappeler qu'après le deuxième conflit mondial, Bing Crosby, autre crooner, a investi une partie importante de ses gains dans la société Ampex dont l'un des fleurons était le magnétophone. Les bandes magnétiques lui ont alors permis de ne plus enregistrer en direct ses shows radio. Utilisant les ressources du montage et du mixage -on lui doit l'insertion de rires préenregistrés dans des sketches-, il a contribué à l'élaboration d'un vocabulaire radiophonique plus dynamique et plus fluide que, ni l'enregistrement sur cylindres, ni le direct ne rendaient possible. Il fut aussi l'un des pionniers de la télévision⁵². S'il fallait résumer d'un mot l'apport des crooners, je reprendrai donc à Tosches l'idée de *décontraction* : élasticité et puissance du chant de Sinatra, désinvolture (voire cynisme) de Dean Martin, plasticité du flux des paroles et des images manipulées par les magnétophones Ampex de Crosby.

À partir de ces divers éléments, on peut tirer deux conclusions ;

- D'une part, que le fameux "naturel" des crooners a été soutenu par un déploiement, probablement sans précédent, d'innovations technologiques et d'appareillages.
- Plus les techniques de reproduction sonore se sont imposées et plus les performers populaires sont devenus des *faiseurs de sons*. Autrement dit, l'individuation des interprètes a de plus en plus tendu à coïncider avec les innovations techniques. Cela revient à dire que la musique populaire a de plus en plus considéré l'enregistrement comme un outil de création.

Il nous faut maintenant regarder comment l'industrie musicale a fait face à ces (r)évolutions

⁴⁹ **Charles L. Granata** *Sessions with Sinatra : Frank Sinatra and the art of recording*. A Cappella Books Chicago 1999

⁵⁰ Le film a été réalisé par Francis Ford Coppola en 1972.

⁵¹ **Nick Tosches** *Dino, la belle vie dans la salle industrie du rêve* (Traduit de l'anglais -USA- par Jean Esh) 1992 Éditions Rivages/Écrits noirs Paris 2001

⁵² Sur Crosby : **Paul Théberge** " 'Plugged in' : technology and popular music " p. 3 à 25 in **Simon Frith, Will Straw & John Street (sous la direction de)** *The Cambridge Companion to Pop & Rock* Cambridge 2001, **Gary Giddins** *Bing Crosby, a pocketful of Dreams : The Early Years, 1903-1940*. Little, Brown and Company. Boston, New York, & London 2001



Figure 12 Bing Crosby et le magnétophone Ampex
(Photo extraite du livre de Charles Granata *cf. note 48*)
© Ampex corporation

11) Le producteur et la partition

Dans l'univers professionnel des années cinquante et du début des années soixante, aux États-Unis, ce sont les compagnies discographiques qui, sauf exception du type Sinatra, recrutent les artistes et décident quel répertoire ils enregistreront. Dans une telle configuration, l'interprète est engagé pour des raisons similaires à celles pour lesquelles on recrute un acteur à Hollywood. Comme un comédien doit être capable d'incarner un personnage, le vocaliste doit être à même d'interpréter un morceau que les producteurs choisissent pour son potentiel commercial. À l'origine d'un projet, il y a un air, une chanson, en d'autres termes *une partition et des auteurs*. Si le processus d'enregistrement (de la prise de son au mixage en passant par les arrangements) est de plus en plus apprécié comme un facteur crucial de réussite, la méthode de travail consiste encore à *transformer de l'écriture en son*. Même lorsque les interprètes sont choisis en premier lieu ou libres de choisir ce qu'ils (elles) interpréteront devant les micros, la méthodologie reste inchangée. Si, en matière de diffusion publique, les supports et les médias ont de plus en plus tendance à supplanter le papier musique, celui-ci demeure néanmoins à la base du système de production. À cela au moins une raison c'est que les compagnies peuvent de cette façon tirer conjointement des revenus de la vente des disques, des partitions et des droits d'édition (notamment le droit de reproduction phonographique) de leur catalogue.

1 JUNGLE CONCERTO—(Xavier Cugat) E. B. Marks Music Corporation (BMI) 2:30.
A new, throbbing instrumental with jazz flavoring, written by the maestro himself.

Figure 13 Ci-dessus, l'intérieur d'une pochette d'un disque de Xavier Cugat, chef d'orchestre. Le titre du morceau est suivi du nom du compositeur, de l'éditeur, de la société qui administre les droits et du minutage. Celui-ci permet notamment de calculer les droits de reproduction phonographiques. La hiérarchie des informations relatives au morceau indique bien comment fonctionne encore l'industrie musicale au tout début des années soixante (le disque est de 1961)

C'est ce modèle de production que l'on retrouve au *Brill Building*, "l'usine à tubes" américaine des années cinquante/soixante⁵³ où des équipes d'auteurs-compositeurs produisent des chansons destinées à être enregistrées par des artistes sous contrat.

La situation est à peu près identique dans des labels (de ce que l'on appellera bientôt *soul*) comme Motown ou Stax : les interprètes y sont, pour l'essentiel, des vocalistes, solistes ou groupes vocaux (ex Diana Ross et les Supremes) et interprètent des morceaux écrits par des auteurs "maisons", accompagné-e-s par des orchestres employés à plein temps⁵⁴. Hybride du modèle industriel et classique, ce système s'apparente aussi à la *domesticité*. Le mot

"(...) fait moins référence ici aux liens du sang qu'à l'appartenance à une même maison, comme territoire dans lequel s'inscrit la relation de dépendance domestique"⁵⁵.

S'inspirant, là encore, du système hollywoodien, les compagnies discographiques délèguent au *producteur* le soin de cordonner la fabrication de la musique. C'est lui qui choisit les équipes artistiques (auteurs/compositeurs, arrangeurs, musiciens) et techniques (ingénieurs du son), sélectionne les chansons dans les catalogues et décide à quel artiste en confier l'interprétation. Il supervise aussi l'enregistrement et le mixage⁵⁶. On se s'étonnera donc pas de trouver de forts relents de paternalisme dans la notice du disque de 1963 *A christmas gift for you, from Phil Spector* :

"Cet album a été produit seulement pour vous en pensant constamment à vous.(...) Il vient de moi pour vous, en formant les vœux que vous comprendrez et apprécierez cet effort de produire quelque chose de nouveau et différent pour Noël. Je suis très fier de mes artistes en ce moment et très reconnaissant d'avoir eu l'opportunité de l'exprimer comme d'avoir été capable de faire cet album (...)"

Spector parle de "ses" artistes (The Crystals, The Ronettes, Darlène Love, Bob B. Soxx and the Blue Jeans) à la façon dont le chef d'une maisonnée parle de ses ouailles, enfants et domestiques. Comme le rapportent nombre d'histoires du rock, il n'est pas rare qu'il attribue à un groupe un titre enregistré par un autre ou qu'il interrompe

⁵³ *Brill Building*, bâtiment situé à Manhattan comprenant des éditeurs et des équipes d'auteurs-compositeurs. Là-dessus : **P. Auclair** in *Dictionnaire du rock* d'Assayas et. al. p. 218-219. Bouquins/ Albin Michel. Paris 2000 & **Hugh Gregory** *Un siècle de Pop* p.159-160. Éditions du Collectionneur Vade Retro Paris 1999.

⁵⁴ C'est par exemple le cas de la célèbre section rythmique du studio *Muscle Shoals*, situé au nord de l'Alabama, et qui travaille pour la firme Fame. Là-dessus : **JL Lamaison** in *Dictionnaire du rock* d'Assayas et al, p.1231- 1236 Bouquins/ Albin Michel. Paris 2000 & **Peter Guralnick** *Sweet soul music, rhythm and blues et rêve sudiste de liberté* (Traduit de l'anglais par Benjamin Fau) Éditions Allia Paris 2003. On se reportera également au film de Paul Justman *Standing in the shadow of Motown* consacré au Funk Brothers, la section rythmique du label de soul Motown

⁵⁵ **Luc Boltanski & Laurent Thévenot** *De la justification, les économies de la grandeur* Gallimard Paris 1991 page 116

⁵⁶ Dans les petits labels locaux, le responsable du label cumule bien souvent les casquettes de directeur artistique, producteur délégué et ingénieur du son.

Sur les relations entre le mode d'organisation des studios hollywoodiens et du rock : **François Ribac et Thierry Jousse** "Rock et cinéma, une filiation" pages 108 à 115 in *Mouvements* n° 26. Paris mars-avril 2003

brutalement la carrière d'un-e de "ses" artistes. On doit également remarquer qu'il lui arrive fréquemment de cosigner avec les auteurs/compositeurs, les titres qu'il produit. C'est d'ailleurs le cas pour *A christmas gift for you* qui est également édité et diffusé par la firme *Phil Spector Records*. D'une certaine façon, on pourrait dire que le producteur (dont le modèle provient du cinéma hollywoodien) synthétise ce système où s'entremêlent le système familial et les méthodes tayloriennes, l'innovation technique et la hiérarchie issue du monde industriel.

Toutefois, on ne peut mettre la réputation (toujours vivace) de Phil Spector au seul compte de sa mégalomanie ou de son autoritarisme. Car, il incarne aussi le passage d'un mode de production à l'autre. Son célèbre mur du son (obtenu par d'incessants re-recording), son usage intensif de la réverbération et des effets, sa façon de mixer les voix et de mettre en relief des détails de l'orchestration (ah les tambourins qui jouent *l'after beat* dans "I Will never need more than this" !), *tous ces éléments témoignent de l'entrée de l'art sonore dans la musique populaire* à l'intersection des années cinquante et soixante. Et cette nouvelle façon se traduit dans les hit-parades ! Spector (avec "ses" groupes), George Morton (avec les Shangri-Las) ou encore Joe Meek (avec John Leyton) inventent en effet des paysages sonores que les teenagers plébiscitent. À partir de ce moment-là, le producteur commence à être apprécié par l'industrie comme un f/acteur essentiel, non seulement pour son rôle de coordinateur artistico-technique mais aussi par ses capacités à *anticiper* les attentes du public. Comme l'a compris Antoine Hennion, le producteur est une sorte de médiateur à double face qui (se) représente le public dans le studio et se sert de cette boussole pour *mesurer* la pertinence des innovations mises en œuvre⁵⁷. Lorsque Spector justifie son interprétation audacieuse des chants de Noël par le souci constant de plaire au public, il nous rappelle que sa vocation est de veiller à ce que les innovations restent perceptibles pour un large volant d'auditeurs⁵⁸. Et, si l'industrie musicale a fait appel au début des années cinquante à de jeunes producteurs comme Spector, Meek ou Morton c'est parce qu'il lui fallait trouver des intermédiaires capables de représenter la culture sonore que, comme tous les adolescents de leur génération, ils avaient reçu des juke-boxes et de la radio. Finalement, le fait que Spector co-signe les titres de l'album de chants de Noël, mentionné plus haut, ne doit pas être interprété unilatéralement comme la manifestation de sa mégalomanie (évidente par ailleurs) ou même comme une simple stratégie d'enrichissement. On doit aussi comprendre cette signature comme la traduction de l'importance croissante des artifices sonores dans la fabrication de la pop américaine au tournant des années cinquante. En somme, ce constat vient confirmer le rôle croissant des techniques du recording dans la fabrication de la musique populaire dont j'ai déjà parlé à propos de crooners.

⁵⁷ **Antoine Hennion** *Les professionnels du disque, une sociologie des variétés* Éditions Métailié Paris 1981

⁵⁸ Si l'on veut filer la métaphore mécanique, on dira que le producteur joue le même rôle qu'un échappement dans une horloge, il régule le système et optimise la relation entre les différentes pièces.

12) Un dialogue suivi d'une tirade sur les variations du goût pour le recording

-J'ai évoqué, il y a un instant, la "culture sonore" des (jeunes) auditeurs. Celle-ci a, bien entendu, une incidence sur la façon d'apprécier la musique.

- Ah oui laquelle ?

-Lorsque j'écoute Beethoven chanté par Brendel, Gershwin par Sinatra, je n'écoute pas seulement un interprète donner sa version de la musique d'un génie, j'écoute aussi ce que Foucault a appelé le *dispositif*⁵⁹.

- ???

-Je m'explique. Quand vous sortez d'un concert, vous ne parlez pas seulement de l'œuvre ou du pianiste, vous évoquez aussi l'acoustique de la salle, ses défauts ou ses qualités. Vous regrettez amèrement de vous être assis derrière un colosse ou vous vous réjouissez d'avoir pu contempler les musiciens et le chef d'orchestre dans la fosse d'orchestre de l'opéra.

- C'est exact

-Eh bien, il en est exactement de même avec un support enregistré ! Les conditions d'écoute à la maison sont également primordiales. Vous ne tardez pas à comprendre que pour goûter toute la finesse d'un disque (stéréo) de Sinatra, il vous faut un *équipement* approprié. Alors, après avoir acquis une chaîne hi fi (plus ou moins sophistiquée), vous réfléchissez à l'endroit où vous devez l'installer, au placement des haut-parleurs ou de votre fauteuil, etc. Et si, à contrario, un peu agacé, vous trouvez que tout cela est bien inutile, cela signifie bien que cette façon d'écouter à acquis une certaine importance (sociale). Qu'elle compte.

- Effectivement...

-Évidemment, on ne saurait limiter le dispositif au matériel d'écoute. Aussi, quel que soit votre registre stylistique, *la façon dont la musique est enregistrée* retient votre attention

⁵⁹ Voir notamment **Michel Foucault** *Naissance de la clinique* 1963 Quadrige/PUF Paris 2000 & *Surveiller et punir* Gallimard Paris 1975. On trouve également les prémisses d'une compréhension de la musique comme un espace spécifique dans **Max Weber** *Sociologie de la Musique* (Traduit de l'allemand par Jean Molino et Emmanuel Pedler) Éditions Métailié Paris 1998. Sur les origines culturelles (et scientifiques) des dispositifs de traitement du son : **Jonathan Sterne** *The audible past. Cultural origins of sound reproduction* Duke University Press Durham and London 2003 & **François Ribac** *From the Scientific Revolution to Popular Music. A sociological approach to the origins of recording technology*. Edinburgh 2006. Disponible sur http://www.artofrecordproduction.com/index.php?option=com_frontpage&Itemid=1&PHPSESSID=524a09f086abc23e411b93eb18aaf423

Sur l'écoute : **Antoine Hennion, Sophie Maisonneuve, Émilie Gomart** *Figures de l'amateur, formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui* La Documentation Française Paris 2000, **Sophie Maisonneuve** *Le disque et la musique classique en Europe, 1877/1949 : l'invention d'un médium musical, entre mutations de l'écoute et formation d'un patrimoine* Thèse de doctorat, European University Institute Florence (Italie) 2002 et aussi "De la "machine parlante" à l'auditeur". *Revue Terrain* n° 37, musique et émotion. Paris septembre 2001. Disponible sur <http://terrain.revues.org/document1289.html>. & **Evan Einsenberg** *Phonographies Explorations dans le monde de l'enregistrement* 1987 Éditions Aubier Paris 1998

et, même, devient un critère. Amateur de Sinatra ? Vous adorez quand sa voix caressante (i.e collée au micro) semble rentrer dans la pièce, mais, vous aimez aussi quand un riff de cuivres de son orchestre rugit et résonne au loin (la réverb au mix !). Adeptes de la Callas ? Pour vous, un opéra doit être capté pendant une représentation et c'est pourquoi vous achetez préférentiellement des disques enregistrés en public. Naturellement, vous vous doutez (au moins un peu) que la Callas ne se déplace pas sur la scène lorsqu'elle enregistre, mais la présence du public et la restitution de l'acoustique ample de l'Opéra Garnier (obtenue par les fameux "micros d'ambiance") vous donnent malgré le tout le sentiment "d'y être". Du reste, ces disques "live" sont du même tonneau que les retransmissions que vous écoutez chaque semaine (le dimanche soir) à la radio nationale. Fan d'Elvis ? Les prouesses vocales du King vous transportent. Toutefois, vous raffolez pareillement du son i-ni-mi-ta-ble de la guitare de Scotty Moore (Gibson demi-caisse ?) et de l'écho rapide (effet *ping pong*). Justement, ce procédé a été mis au point par Sam Philips, le producteur d'Elvis, qui a réinjecté la modulation dans un deuxième magnétophone, inventant une sorte de réflexivité technologique. Le ping-pong donne vraiment l'impression que l'orchestre et la voix rebondissent sur une paroi proche. Autrement dit, l'effet ping-pong évoque l'acoustique d'un (petit) club de rock. Pour vous (comme pour les interprètes, les producteurs, les DJ(s) à la radio et les ingénieurs du son) cet effet est la *signature sonore* du rockabilly⁶⁰.

Les notes de la pochette d'un disque de 1961 (figures 14, 15 et 16) nous montrent comment l'intérêt croissant du public pour les techniques d'enregistrement a été pris en compte par l'industrie musicale.

⁶⁰ Sur la mise au point de cet effet : **Colin Escott and Martin Hawkins** *Sun Records, the brief history of the legendary record label* (1975) Omnibus Press London, New York 1980 & *Good Rockin' Tonight: Sun Records & Birth of Rock*. St Martin Press New York 1991. Voir également **Peter Doyle** "Echoic chambers : when movies depict sound recording". Communication au colloque international de l'IASPM. Rome 2005

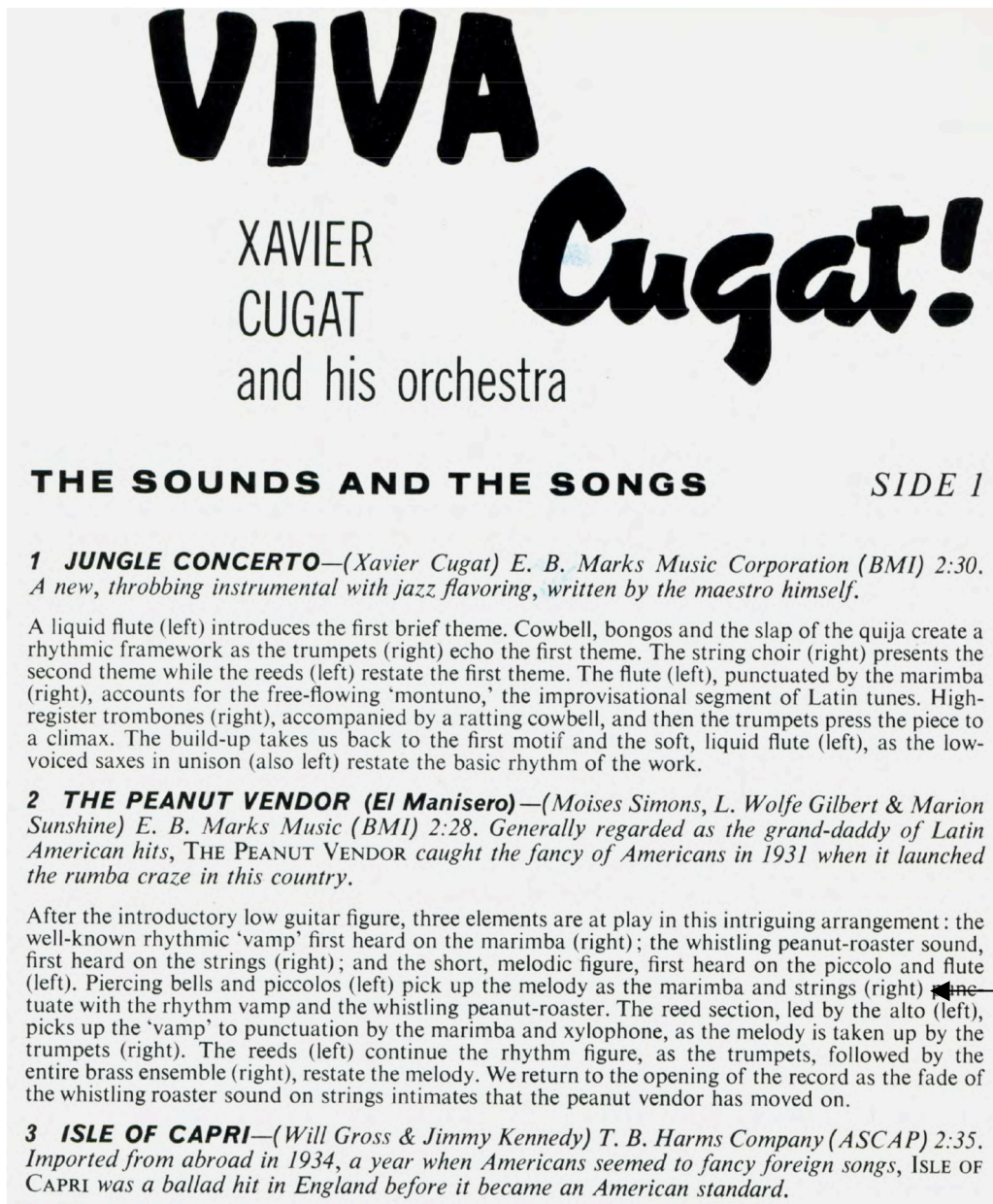


Figure 14 Ci-dessus, la pochette intérieure d'un disque 33 tours de l'orchestre de Xavier Cugat de 1961. Le déroulement de chaque morceau est minutieusement décrit, non seulement en termes d'orchestration mais aussi de positionnement des instruments dans l'image stéréophonique

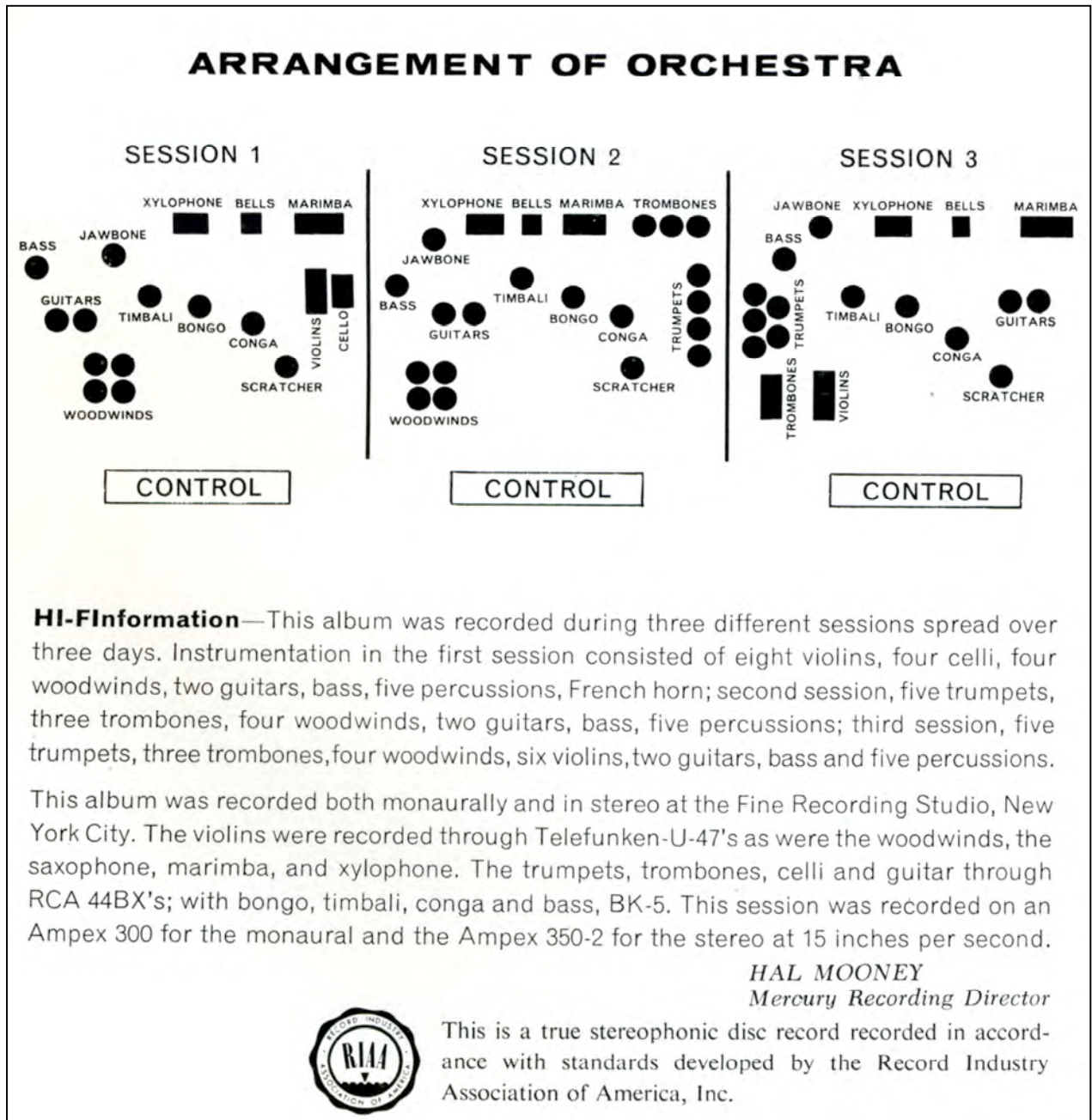


Figure 15 En haut, un schéma décrit la disposition des groupes instrumentaux et de la control room lors des sessions d'enregistrement. En dessous, on trouve la liste des instruments, des micros et des magnétophones. On remarque qu'il est précisé quel type de micro on emploie pour tel ou tel instrument. La notice est signée du directeur de l'enregistrement du label (Mercury) et un texte certifie que le disque a été réalisé selon des normes techniques conformes à celles de l'industrie du disque américaine.

LATIN PERCUSSION INSTRUMENTS

MARACAS (Shakers)—Small gourds, filled with seeds, to which handles are attached. One occasionally has a slightly lower sound (it is larger) than the other. It is held in the right hand while the higher-pitched one is shaken by the left. The characteristic sound of the maracas may be heard throughout *Tropical Merengue*.

QUIJA—Literally a donkey's jawbone, it is held in the left hand where the donkey's front teeth would be and 'played' by being struck with the right fist near the top of the open ends. The blow forces one side of the jaw against the other, producing a sound like the snapping of a strap or a whip. It is usually employed to accent the fourth beat, as in *Jungle Concerto* and *Perfidia*.

BONGOS—Two miniature drums, one slightly larger than the other, with open bottoms. Joined together, they are 'tuned' so that one sounds slightly lower than the other. Their characteristic sound, to be heard in *Jungle Drums* and *Poinciana*, is produced when the two drum heads are struck consecutively with the fingers.

GUIRO—A large dried gourd, it has ribbed cuts along its convex surface and holes along the side. Its characteristic sound, made by scraping a hard stick over the ribbed surface, may be heard in the opening section of *Siboney*.

CABAZA—A large dried calabash with a net of loose beads strung around its surface. Held by its stem in the right hand, the head of the calabash rests on the palm of the left. Its characteristic sound is made by half-rotating the head with a twisting movement of the wrists. It is heard mostly in sambas, where the third beat of four is generally accented.

Figure 16 C'est le même souci d'information sur le son que l'on retrouve ci-dessus dans la description des instruments de percussions "exotiques" et sur la façon dont les instrumentistes les manipulent.

Quelles conclusions tirer de ces nouveaux indices ?

Avec la généralisation de supports dans l'espace public et domestique, le recording (de la prise du son à la production en passant par la technique d'écoute domestique) est de plus en plus apprécié *en tant que tel*. Résultat, le son devient une composante essentielle du goût musical, un outil d'évaluation des interprètes et des styles et, bien sûr, l'objet de multiples controverses⁶¹. Pour un auditeur, la différence entre Elvis et (son héros)

⁶¹ Plusieurs auteurs ont montré que cette naturalisation des techniques d'enregistrement et d'écoute n'avait pas été de soi ; qu'il a fallu un travail considérable de conviction pour convaincre les auditeurs d'utiliser des phonographes à la maison ou même de passer du phonographe au système électrique vers 1924. Voir respectivement les travaux de Sophie Maisonneuve, Jonathan Sterne & Roland Gelatt déjà cités

Dean Martin se joue aussi sur le terrain sonique⁶². Si, comme Dean Martin, Elvis interprète des chansons écrites par d'autres, si comme Dean, son talent bénéficie de l'internationalisation des supports et des médias, si comme Dino, le King tourne des films à Hollywood et se produit dans des grands hôtels à Las Vegas, il n'en reste pas moins que *Presley n'utilise pas le micro de la même façon qu'un crooner, pas plus que son orchestre ne sonne comme un grand orchestre de jazz*. Dans les disques ou les concerts de Dean Martin, on n'utilise pas cette réverb ping-pong qui dit à l'auditeur « tu es en train d'écouter du rock'n'roll ». Dans les disques de Presley et de rock'n'roll, *le naturel est désormais légèrement saturé* et apprécié comme tel par les auditeurs. La qualité d'interprétation d'un chanteur ou d'un musicien de rock est ontologiquement liée à sa façon de maîtriser le signal électrique.

13) La naissance d'un paradigme

La génération britannique qui avait été formée par les disques de rock'n'roll américains se méfiait de la culture des adultes (qui lui rendaient bien), elle voulait écouter de la musique lui ressemblant, elle avait un *à priori* favorable pour les groupes qui se formaient dans les quartiers et jouaient du rock'n'roll. C'est probablement en pensant à ce public potentiel que George Martin s'intéressa à des formations de ce type, non issues du sérail professionnel⁶³. Ce faisant, il effectuait le double travail de médiation qu'accomplit tout bon producteur ; d'une part, il introduisait dans la digne maison EMI (plutôt spécialisée dans la musique classique) les représentants d'une musique qui pouvait "marcher" demain, d'autre part, il cherchait le groupe qui pourrait recueillir les suffrages de ce nouveau public potentiel. En se comportant de la sorte, Martin se conformait également à une stratégie commerciale consistant à augmenter l'offre de nouveaux produits pour gagner de nouvelles parts de marché.

Au premier abord, les débuts des Beatles chez EMI pourraient donner à penser que les méthodes de George Martin (producteur et responsable du sous-label Parlophone) ressortaient un peu du mélange de paternalisme et de culture industrielle du Brill Building. Lors de la première audition de la formation, George Martin trouva que le batteur d'alors (Pete Best) n'était pas à la hauteur et le dit à Brian Epstein, un disquaire de Liverpool qui manageait les Beatles. Et, quand le groupe (qui pensait déjà à se séparer de Best) revint avec Ringo Starr, Martin n'hésita pas à le faire remplacer par un "musicien de studio" lors de certaines séances d'enregistrement. Cependant, à l'image de Spector, le jeu de cartes de George Martin était également à double face. Passionné par le bricolage en studio, il avait déjà beaucoup expérimenté lors de séances d'enregistrement avec l'acteur Peter Sellers⁶⁴ et il sentait probablement que "quelque chose d'autre" était possible.

⁶² **Nick Tosches** *Dino, la belle vie dans la salle industrie du rêve* (Traduit de l'anglais -USA- par Jean Esh) 1992 Éditions Rivages/Écrits noirs Paris 2001

⁶³ Il est important de noter au passage qu'en recrutant des *groupes constitués* (vocalistes et instrumentistes) Martin avait déjà renoncé à contraindre ces formations à n'être (sur le modèle spectorien) "que" des chanteurs

⁶⁴ Le récit de ces premières expérimentations : **George Martin with Jeremy Hornsby** *All your need is ears* MacMilan London Limited London 1979

De leur côté, les Beatles étaient déjà largement familiarisés au monde du recording. Ils s'étaient initiés à la musique avec des électrophones et des disques de rock'n'roll américain. Comme nous l'a rappelée la première rencontre entre Cartney et Lennon, leur projet commun était fondé sur l'amour des répertoires enregistrés. Ils étaient donc relativement au fait des conventions du monde sonore et comprenaient qu'on ne vient pas forcément en studio pour reproduire ce que l'on a travaillé au préalable. Dès leurs débuts, ils utilisèrent leur culture discographique pour faire comprendre aux ingénieurs du son ce qu'ils désiraient. Ils se référaient non seulement à des musiques de leur adolescence (de Bing Crosby à Eddie Cochran) mais aussi à des disques contemporains et sans se cantonner au seul rock. Quand ils acquirent plus d'indépendance, il arriva fréquemment qu'un détail glané dans un disque (enregistré par d'autres) soit le point de départ d'une nouvelle chanson ou d'une trouvaille. En plus de leur savoir discographique, les Beatles apportèrent aussi leur méthode de travail progressive (pas à pas) à Abbey Road, méthode pratiquée aussi bien avec les électrophones dans la chambre que lors des répétitions en groupe. Comme nous l'a également démontré Cartney avec le magnétophone quatre pistes, cette façon de faire pouvait parfaitement s'harmoniser avec la logique de dissociation -spatiale et temporelle- d'un studio. C'est d'ailleurs en *step by step* que le groupe travailla avec les premiers magnétophones multipistes, couchant d'abord sur une piste d'un magnétophone une base, puis improvisant (en solitaire ou collectivement) des propositions jusqu'à obtenir, par une série d'ajustements, un tout cohérent⁶⁵. À chaque fois, on prenait le temps de réfléchir à ce qui venait d'être fait et on comparait les différentes prises. En résumé, les Beatles *composèrent* (dans le sens de concevoir et de passer une alliance) avec les machines comme ils avaient travaillé avec les électrophones ou en groupe.

Se rendant compte de l'intelligence et du talent de Lennon et McCartney, George Martin laissa de plus en plus le groupe enregistrer ses propres chansons, avec le succès que l'on sait. La formation fut d'autant mieux à la hauteur des espoirs que l'on fondait sur elle qu'elle avait appris -avant même de fouler le plancher d'Abbey Road- à cultiver son indépendance. Les Beatles étaient un *groupe* ; une structure humaine qui, lorsqu'elle fonctionne bien, procure une confiance inébranlable à ses membres et décuple leurs capacités créatives. De fait, au fil des singles et des albums, les compositions originales prirent le dessus sur les reprises de rock'n'roll. Alors qu'*Help* (1965) comprenait encore un standard ("Dizzy Miss Lizzy"), à partir de *Rubber Soul* (également publié en 1965) les reprises disparurent, et pour toujours. Désormais, tous les titres furent signés par la paire Lennon-McCartney, parfois par George Harrison et à de très rares exceptions par Richard Starkey (le "vrai" nom de Ringo).

⁶⁵ **Ian Macdonald** *Revolution in the head, the Beatles records and the sixties* (1994) Pimlico London 1997, **Mark Lewisohn** *The Beatles : Recording sessions* Harmony Books, New York 1990, **Mark Herstgaard** *L'art des Beatles* (Traduit de l'anglais par Elie Robert Nicoud) Éditions Stock Paris 1995, **Albin J.Zak III** *The poetics of rock, cutting tracks, making records* University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 2001, **Steve Jones** *Rock formation. Music, technology, and mass communication*. Foundations of popular culture vol. 3. Sage Publications/Editor Newbury Park London New Dehli 1992

Parallèlement, le groupe et l'équipe qui les entourait commencèrent à utiliser toutes les ressources du studio d'Abbey Road ; chaque chanson devint l'occasion d'expérimenter un son inédit, un type de mixage, un nouvel instrument, un orchestre symphonique⁶⁶, etc.... George Martin lui-même se transforma en une sorte de magicien des studios, cherchant à donner forme aux idées les plus fantasques du groupe, ne reculant devant aucune audace, *faisant de l'innovation un facteur de réussite commerciale*. Fatigués par les tournées et frustrés par les limites technologiques que leur imposait la scène (les retours n'existaient pas à l'époque), les Beatles renoncèrent à se produire en scène. À partir de 1966, ils se concentrèrent uniquement sur le travail de studio. Dès lors, ils arrivèrent à Abbey Road sans avoir répété au préalable, parfois avec de simples bribes harmoniques ou poétiques et pas forcément tous ensemble. C'est au studio qu'ils mettaient progressivement en forme leurs idées, enregistrant souvent de nombreuses versions d'une même chanson, comparant les prises, n'hésitant pas à agglomérer des extraits de différentes songs (cf. "A day in a life" constitué à partir de fragments de John et Paul). La temporalité et la gestion de l'espace dans le studio évoquèrent de plus en plus un laboratoire expérimental où l'on grossit et malaxe des entités avant de résumer le travail dans des articles. On pense aussi à Godard, Antonioni ou Fellini débutant des tournages pratiquement sans scénarios, à peu près à la même époque, aux alentours de 1966⁶⁷.

Comme le rapportent les innombrables histoires des Beatles, ce passage d'un paradigme à l'autre ne fut pas immédiat, il résulta d'une prise de conscience progressive ou, pour être plus exact, d'une suite de travaux pratiques qui finirent par faire sens. George Martin, les Beatles et l'équipe technique réalisèrent qu'il y avait mieux à faire que d'enregistrer des morceaux répétés au préalable. Ils comprirent que la phase cruciale du travail pouvait (devait) se dérouler *dans le studio*. Ils délaissèrent la méthode du Brill Building, où tout commençait par une partition. La traduction matérielle du changement de méthode et d'espace de travail fut d'utiliser une autre surface que le papier quadrillé pour représenter les sons. Et de lui substituer la bande magnétique comme nouveau support. Bien sûr, le papier musique ne disparut pas pour autant d'Abbey Road, il servit désormais à noter les mélodies (souvent sublimes) que Cartney sifflait au studio ou à consigner les orchestrations baroques (comme celle de "I am the Warlus") que George Martin réalisait pour le groupe. Autrement dit, la partition vint se placer à un autre moment de la chaîne de traitement du son, à une autre position dans le réseau technique. Ce point est vraiment crucial parce qu'il permet de mieux comprendre la métamorphose des performers en créateurs. En effet, *à partir du moment où le studio devint l'environnement de départ du processus de travail, les performers se retrouvèrent au centre du dispositif*. Ce qu'ils produisaient devant les micros

⁶⁶ À ce sujet, il faut noter que quelles que soient les configurations (et elles sont nombreuses) dans lesquelles les chansons sont enregistrées, les Beatles conservent aux yeux de leurs fans leur intégrité de groupe.

⁶⁷ Là-dessus : **François Ribac et Thierry Jousse** "Rock et cinéma, une filiation" pages 108 à 115 in *Mouvements* n° 26 Paris mars-avril 2003. Voir aussi ; **François Ribac (sous la direction de)** "Rock et cinéma" numéro hors-série de la revue *Volume !* Éditions Mélanie Sèteun Clermont Ferrand Juin 2004

devint le matériau de base à partir duquel le travail s'organisait⁶⁸. Un autre point est décisif : comme les Beatles étaient un groupe, et avaient été recrutés en tant que tel, c'est avec leurs instruments, leurs voix et, bientôt, leurs propres chansons qu'ils se produisirent devant les micros. De par cette nouvelle configuration, certains agents (et tout particulièrement les musiciens de studio) furent éliminés du processus, on ne fit plus appel à eux qu'en tant qu'auxiliaires. Il devint alors moins nécessaire -notamment pour des raisons économiques- que tout ce qui devait être joué soit reporté au préalable sur du papier musique. Dans ce nouvel espace de travail, la "musique" résultait de la captation et de la pré-amplification du son, circulait dans des réseaux électriques et était représentée sur des vu-mètres et des supports magnétiques. *Comme les compositeurs de formation classique distribuent sur différentes portées les instruments, l'équipe réunie autour des Beatles apprit -souvent à tâtons- à répartir sur différentes pistes de la bande magnétique des parties instrumentales, bruitistes ou vocales.* In fine, le mixage permettait de condenser sur deux pistes, la somme des propositions accumulées et de soumettre cette synthèse au public. Ce bricolage (effectivement génial) posa les bases d'une nouvelle façon de composer de la musique, un alliage hybride constitué des (projets de) chansons de Lennon ou McCartney et des expérimentations réalisées dans le studio par le collectif groupe-ingénieurs-producteur et ses auxiliaires (machines et musicien-n-e-s supplémentaires). Cette méthodologie de travail résulta de la rencontre entre la culture technique des ingénieurs, l'expérience déjà accumulée de Martin en studio et la *recording consciousness* des Beatles. Elle s'imposa dans l'espace public comme un nouveau paradigme, un paradigme qui de nos jours est encore en cours et a notamment comme cadre les home-studios domestiques où un PC équipé d'une carte son et d'un logiciel d'acquisition et de montage permet de modéliser un studio dans quelques mètres carrés.

S'agit-il vraiment d'une révolution ? Oui si l'on considère que cette façon de faire bouleversa non seulement l'organisation de l'industrie musicale mais aussi toute la société⁶⁹. Toutefois, le terrain avait été préparé par d'autres : Sam Phillips (le premier producteur d'Elvis) avait également travaillé dans une temporalité proche de celle d'Abbey Road, laissant les choses se faire dans le studio, n'imposant pas au préalable des titres, recrutant des musiciens issus de la scène locale de Memphis, parfois peu expérimentés. Le fameux effet *ping pong* posait déjà les bases d'une méthode réflexive de travail où l'on confiait à la bande magnétique le rôle de mémoriser et de restituer aux humains les sons amplifiés⁷⁰. Simplement, le matériel de Phillips (deux magnétophones Ampex) lui permettait seulement (et c'est déjà beaucoup !) de

⁶⁸ À noter que lorsque l'on se représente les musiciens de pop travaillant autour du magnétophone, on voit bien la filiation avec les rappeurs (assemblées originellement autour des platines vinyles) et les DJ(s) de techno manipulant le son sur des logiciels dont l'ergonomie s'inspire de machines.

⁶⁹ Sur l'impact des pop singers des années soixante et la fascination qu'ils exercèrent sur les élites anglaises : **Jon Savage** *England's dreaming, Sex Pistols and Punk Rock*. Faber & Faber London 1991

⁷⁰ Sam Phillips et Presley : **Colin Escott and Martin Hawkins** *Sun Records, the brief history of the legendary record label* (1975) Omnibus Press London, New York 1980

- **Good Rockin' Tonight: Sun Records & Birth of Rock**. St Martin Press New York 1991

Greil Marcus *Mystery Train* (Traduit de l'anglais par Héloïse Esquié et Justine Malle) Éditions Allia Paris 2000, **Sébastien Danchin** *Elvis Presley ou la revanche du Sud*, Fayard Paris 2004

reporter sur la piste d'un autre magnétophone mono ce que les artistes enregistraient en direct. Il lui manquait l'équivalent ce que furent les Dansettes dans les chambres britanniques des *late fifties* ou les quatre pistes à Abbey Road. Spector, Morton et Meek avaient, eux aussi, déjà ébauché la façon de faire d'Abbey Road mais sans consentir aux interprètes l'autonomie qu'ils accordaient au dispositif technique et à eux-mêmes. Pressés par leurs commanditaires, ils ne remettaient pas en cause la présence de la partition et ne laissaient pas non plus les vocalistes toucher à des instruments. Le guitariste Les Paul avait même enregistré des disques en re-recording mais, comme c'est souvent le cas, ses innovations n'avaient pas fait système, probablement faute d'instructeurs non humains dans les chambres. Ce furent des fans (anglais), formés par les productions de Philips et de Motown, issus de la sphère amateur, qui achevèrent la mise au point du nouveau paradigme. Du côté des auditeurs, le succès fut au rendez-vous parce qu'outre le talent des Beatles, la génération née en 1940 avaient été sensibilisée au monde des studios par les disques de rock'n'roll et les Dansettes. Pour elle, les conventions du recording étaient déjà naturalisées, l'espace de référence était déjà celui-là. De fait, les Beatles furent les messagers qui permirent à George Martin (et à l'industrie musicale) de prendre la mesure des effets de la *recording consciousness* dans la société.

Les Beatles ne devinrent pas uniquement des auteurs (au sens où l'entendent les Cahiers du Cinéma) parce qu'ils étaient "géniaux", (ce que d'ailleurs peu de gens leur contestent) mais aussi à cause de tous les facteurs que je viens de passer en revue : parce que l'imitation parfaite de leurs modèles était vouée à l'échec, parce que ceux-ci leur transmittaient leurs normes d'indépendance et leur goût pour l'électricité. Parce qu'aussi, la place marginale attribuée aux compositeurs de musique populaire dans l'arène publique et l'essor des supports enregistrés amenèrent les performers à s'approprier les techniques soniques, parce que pour pallier le scepticisme des jeunes consommateurs, des producteurs (souvent jeunes et un peu "outsiders" dans l'industrie musicale) eurent l'idée d'aller chercher, à l'extérieur du monde professionnel, les "talents de demain"⁷¹. Parce que ces jeunes artistes travaillaient en groupe et pouvaient donc assurer eux-mêmes leur accompagnement instrumental, parce que ces mêmes groupes avaient des terrains d'entente avec les ingénieurs qui officiaient dans les studios. Parce que les machines du milieu des années soixante se prêtaient (potentiellement) à une transposition des méthodes pop dans les studios. En bref, et pour le dire dans la langue de Bruno Latour et Michel Callon, une foule d'acteurs humains et non humains entremêlés scella une alliance (oh combien efficace) avec les nouveaux princes du rock⁷². À la façon dont ils s'étaient émancipés des parents dans les appartements, les jeunes adultes conquièrent un espace au sein même

⁷¹ Sur l'idée que les Beatles et l'équipe qui les entourait étaient des outsiders : **Richard Middleton** *Studying Popular Music* Open University Press London 1990

⁷² **Michel Callon** "Éléments pour une sociologie de la traduction, la domestication des coquilles Saint-Jacques et des marins pêcheurs dans la baie de Saint Brieu" pages 170 à 207 in *L'année Sociologique* Paris 1986, **Bruno Latour** *Nous n'avons jamais été modernes* Éditions de la Découverte & Syros. Paris 1991-1997.

de l'industrie musicale dans les studios comme dans les bacs des disquaires. Dès lors, *le paradigme des performers-créateurs devint au moins tendanciellement la norme.*

14 Monkees and others short stories

En 1964 et 1965, les tournées aux USA des Beatles donnèrent le coup d'envoi de l'internationalisation de la beatlemania. L'une des conséquences de ce que les journalistes ont appelé la *British Invasion* fut d'inciter des milliers d'adolescents à fonder leurs propres groupes et à adopter les nouvelles normes de créativité⁷³. En somme, après avoir "digéré" le rock'n'roll américain une décennie auparavant, la pop anglaise s'exporta à son tour -via les disques et les médias- dans les chambres américaines et les garages des pavillons. *L'affaire Monkees* illustre bien les changements profonds qui en résultèrent. Conçu par des producteurs américains pour faire pièce aux Beatles, le "groupe" The Monkees fut constitué en 1965. Les musiciens (dont deux étaient des acteurs confirmés) furent recrutés par petites annonces et à l'issue de longues auditions. Il s'agissait de constituer un quatuor qui serait le héros collectif d'une série télévisée à destination des adolescent-e-s. Dès ses débuts, la série obtint un succès considérable. Les disques étaient réalisés sous la direction d'une équipe de producteurs, les chansons étant fournies par des équipes d'auteurs-compositeurs issues du Brill Building et enregistrées par des musiciens de studio. Dans ce contexte, les Monkees pouvaient seulement, et évidemment pas à leur guise, chanter dans "leurs" morceaux. Un contrat interdisait explicitement au groupe d'avoir la maîtrise de ce qui se faisait en son nom. Mais en 1967, année de *Sgt Peppers Lonely Hearts Club Band* et du triomphe de Jimi Hendrix, deux des membres des Monkees finirent par révéler à la presse qu'on leur interdisait de jouer lors des séances de studio. Le scandale éclata : les Monkees n'étaient pas de vrais créateurs, ils étaient manœuvrés par des producteurs ! En prenant le public et la presse à témoin de cette "injustice", le groupe obtint finalement le droit de composer ses chansons et de les interpréter dans les studios. Contre indemnités, leur producteur fut limogé et le nouveau disque de la formation, *Headquarters*, se vendit à deux millions d'exemplaires aux USA. Il triompha également en Angleterre. Pour le dire dans la langue d'Hollywood, les Monkees obtinrent le *final cut*. Le boys-band se métamorphosa (pour de bon) en un groupe de créateurs ambitieux et, fait significatif, le public suivit⁷⁴. À plus d'un titre, l'émancipation des Monkees du paternalisme industriel pourrait être comparée avec la façon dont les adolescents avaient acquis, grâce aux Dansettes, leur indépendance dans la sphère domestique

De nombreuses autres mutations confirment cette métamorphose du système de production de la musique populaire et l'essor des nouvelles normes. À défaut d'être exhaustif, citons en quelques unes. En 1965, le compositeur Burt Bacharach (qui avait beaucoup officié pour le Brill Building) enregistra un album (*Hit Maker! Burt*

⁷³ Le recueil de rock garage intitulé *Nuggets* –compilé par Lenny Kaye- rend partiellement compte de cette floraison de groupes rock. Le terme "rock garage" signifie que les groupes jouaient du rock dans les garages des maisons individuelles américaines, il nous rappelle *l'origine domestique* des groupes rock. L'expression désigne aujourd'hui une sorte de rock pré punk.

⁷⁴ Là-dessus voir Mishka Assayas, *Dictionnaire du rock* p.1188-1190 Paris 2000.

Bacharach Plays the Burt Bacharach Hits) pour le label Kapp où il dirigeait lui-même son orchestre. Significativement, Bacharach partit enregistrer son disque en Angleterre (où le disque fut un succès). Il y utilisait un piano électrique au son légèrement saturé qui n'était pas sans évoquer le piano électrique Wurlitzer que l'on entendait sur *Help* et *Rubber Soul*. Il continua en 1966 avec un album dont le titre explicite bien les nouvelles normes : *Make it easy yourself*. Dans un même ordre d'idées, il est significatif que nombre d'auteurs/compositeurs, et notamment du Brill Building, devinrent les *propres interprètes* de leurs chansons au tournant des soixante-dix ⁷⁵. Ce passage s'accompagna également d'un changement sensible des thématiques des chansons. Comme chez les Beatles ou Dylan, les images poétiques, l'humour sarcastique ou encore les références explicites à la sexualité eurent tendance à remplacer les problématiques plus adolescentes que Spector ou Morton privilégiaient. Comme en témoignent les disques de James Taylor, Joni Mitchell, Carole King ou Jackson Browne, à partir de la deuxième moitié des années soixante, l'introspection et les confessions (notamment chez les femmes) prirent une place conséquente dans les chansons, comme si le registre intime (celui des chambres) s'était transporté dans l'espace public.

15 Un triple mouvement : importation, appropriation, réexportation

Tous ces exemples concernent la société américaine à la jonction des années soixante et soixante-dix. Mais, comme on le sait, les normes beatlesiennes se sont diffusées bien au-delà des pays anglo-saxons. Elles ont irrigué presque tous les continents et sont encore en vigueur aujourd'hui. Partout, les praticien-n-e-s de la musique populaire apprennent avec les machines de reproduction sonore, partout ils (elles) adhèrent à des répertoires (souvent venus d'ailleurs) qui leur servent de tremplin, partout ils (elles) fondent leur propre formation, partout ils (elles) réalisent leur propre musique, partout ils (elles) s'enregistrent et tentent de diffuser leurs productions. Si l'on examine la façon dont les nouveaux mouvements musicaux (de la pop britannique à la techno en passant par les premiers rappeurs) se sont constitués, on constate une similitude flagrante. Dans tous les cas, on s'aperçoit d'un premier mouvement *d'importation* des supports et des machines dans la sphère domestique. À ce premier moment succède une phase *d'appropriation* où, d'une part, les apprenti-e-s utilisent les supports et les machines comme des instructeurs et, d'autre part, inventent des usages spécifiques (cf. le scratch). Enfin, *in fine*, on assiste à une *réexportation* dans l'espace public au cours de laquelle les nouveaux gestes sont (re)traduits en *performance*. À ce moment, les nouvelles pratiques sont, à leur tour, fixées sur des supports et donnent alors lieu à des réactions, des détournements, des controverses, des variations. En bref, un nouveau cycle s'engage.

On peut également décrire ce triple mouvement en *situant* les phases. Dans ce cas, on s'intéresse à la façon dont des répertoires venus *d'ailleurs* sont assimilés *localement* et

⁷⁵ Citons par exemple Carole King, Laura Nyro, Harry Nilsson, Randy Newman, Kris Kristofferson ou David Ackles. La trajectoire de Carole King est particulièrement exemplaire. Compositrice travaillant en duo avec le parolier Gerry Goffin pour le Brill Building, elle fonde le groupe *City* en 1967, puis enregistre son premier album solo en 1970 (*Writer : Carole King*). Son disque *Tapestry* (1971) aux thématiques introspectives se vendra à 15 millions d'exemplaires,

(tentent d'être) reprojétés dans *l'espace commun*. Dans cette acceptation, il est bien entendu nécessaire (et la tâche n'est pas mince) de préciser les contours de ces trois moments et surtout de détailler les différents types de canaux par lesquels les personnes et les sons transitent ; réseaux techniques, réseaux de sociabilité, réseaux de communication, autrement dit les espaces au sein desquels la musique se fait et circule. Tel est l'objet même de la recherche de terrain que j'ai menée en 2006 et 2007. Je reviendrai bientôt en détail sur les modalités de l'enquête que j'ai menée en Ile de France (et à Nantes) mais, avant cela, je voudrais rattacher les phénomènes que je viens de décrire à grands traits à une autre "révolution" antérieure.

16 Le précédent de l'imprimerie et des instructeurs silencieux⁷⁶

Dans son livre sur les premiers temps de l'imprimerie⁷⁷, Elisabeth Eisenstein a montré que l'Europe des temps modernes n'était pas passée de la culture orale à l'écrit mais de la culture du manuscrit à celle de l'imprimerie, c'est-à-dire d'une culture de la rareté des sources écrites à leur reproduction et à leur diffusion dans le cadre d'un marché. Un des aspects les plus passionnants de son livre concerne les transformations que l'imprimerie a introduites en matière de transmission du savoir et d'apprentissage. Alors que la conservation jalouse des ouvrages par l'église empêchait une large diffusion des ouvrages, la reproduction par les imprimeurs de manuscrits a permis une *rationalisation du savoir*. Ayant accès à des fac-similés des textes, les érudits purent (enfin) comparer les différentes versions (réalisées par les copistes) des textes auxquels se référaient les lettrés et débusquer les (nombreuses) erreurs. À partir de là, des versions de référence purent être établies et diffusées. L'édition et la circulation de ces ouvrages, à l'échelle de l'Europe, permirent à des débats (et à des polémiques) de se nouer, en même qu'elle encouragea les *interprétations singulières*. Une fois éditées, ces interprétations purent, à leur tour, être commentées, défendues, réfutées. En un mot, la diffusion du livre imprimé favorisa le pluralisme, la liberté d'expression et l'individualisation des auteurs.

“Lorsque Kepler était étudiant à Tübingen, les astronomes devaient choisir entre trois théories distinctes. Un siècle plus tôt, alors que Copernic était à l'université de Cracovie, les étudiants pouvaient s'estimer heureux d'en apprendre une (...) La naissance de deux théories planétaires différentes en un seul siècle n'atteste pas d'une stagnation culturelle ou de la présence d'une force d'inertie. Au contraire, elle révèle une percée cognitive d'un genre sans précédent.”⁷⁸

Un deuxième point mérite également d'être souligné. En mettant à la disposition des individus des livres, *l'imprimerie a aussi permis à des penseurs audacieux de "s'auto instruire"*.

⁷⁶ J'ai déjà proposé l'interprétation qui suit dans un article intitulé "Sur l'importance des disques et du recording dans la musique populaire et la techno" pages 54 à 60 in *Mouvements* n°42 Novembre Décembre 2005.

⁷⁷ Elisabeth L. Eisenstein *La révolution de l'imprimé à l'aube de l'Europe moderne* (Traduit de l'anglais par Maud Sissung et Marc Duchamp) Hachette Littératures 1991

⁷⁸ Ibidem page 266

“Tycho⁷⁹ devint astronome contre la volonté de son tuteur et étudia tout seul. Il échappa à la relation traditionnelle maître-élève en utilisant des textes imprimés“⁸⁰

Pour employer les termes de Jonathan Sterne, il fallut que Tycho s'arrache au *face-to-face* pour qu'il puisse remettre en cause les dogmes qu'on lui présentait comme éternels⁸¹. Si ses maîtres gardaient les livres sous clés et justifiaient la méfiance de Socrate envers les écrits c'est parce qu'ils sentaient, plus ou moins confusément, que la diffusion de ces ouvrages pouvait menacer leurs pouvoirs et les croyances auxquelles ils étaient attachés. Pour s'abstraire du dogmatisme, Tycho s'aïda des nouveaux supports de savoirs, les livres imprimés qu'Eisenstein désigne très justement comme des “*instructeurs silencieux*“⁸². En comparant les différents ouvrages d'astronomie entre eux et en les mettant en relation avec ses propres observations du ciel, Tycho se forgea peu à peu une opinion sur des phénomènes et des théories. À partir de là, il reformula entièrement certaines notions, sur les comètes ou l'orbite de la lune, que ses maîtres ne lui auraient jamais laissé le loisir d'envisager et encore moins de vérifier. *Bien qu'ils fussent silencieux et non humains, les livres transmirent à Tycho des savoirs que nul ne lui avait, et ne voulait, lui enseigner.* Une fois établies ses convictions à propos d'un phénomène, que faisait-il ? Il écrivait à son tour un livre, diffusé par un éditeur, pour soumettre aux autres érudits ses théories et leur assurer la pérennité. En d'autres termes, il diffusait dans l'espace public (que l'imprimerie et les réseaux de diffusion contribuèrent à créer) des réflexions élaborées dans la sphère domestique et à partir d'expériences menées dans la nature. Bien sûr, les travaux des savants ne découlaient pas de la seule lecture d'ouvrages, il leur arrivait communément de correspondre avec d'autres savants, de défendre leurs théories dans des cénacles, de soumettre leurs écrits à des confrères, de vérifier un fait au moyen d'une expérience, de se munir d'appareils de mesure de leur invention etc... Mais le fait est que lorsque les savants contestaient l'observation de tel ou tel phénomène “naturels“, ils se référaient à un récit imprimé et édité qu'on leur avait fait parvenir. C'est avec un texte qu'ils débattaient et formulaient leur propre version de la réalité. Ce n'est donc pas les livres, qui restèrent enfermés à double tour dans les monastères pendant des siècles, qui posèrent les bases de la culture humaniste mais l'imprimerie et son corollaire le marché : à partir de ce moment-là, la *valeur* d'une œuvre correspondit de plus en plus à l'ampleur de sa diffusion.

Point n'est besoin d'aller beaucoup plus loin pour que les lecteurs (trices) ne perçoivent les proximités entre la “révolution“ de l'imprimé, magistralement décrite par Elisabeth Eisenstein, et celle des outils de reproduction sonore. Bien que la technique ne soit pas la même, ses effets sont largement comparables :

-Naissance d'un espace public de savoir transcendant les limites territoriales

Le rock'n'roll américain arrive en Grand Bretagne grâce aux disques et aux éditeurs de musique qui les gravent et les diffusent

⁷⁹ Tycho Brahe, astronome danois (1546–1601)

⁸⁰ Ibidem, page 258

⁸¹ Jonathan Sterne *op cité*.

⁸² Elisabeth L. Eisenstein *op cité*, voir les pages 118, 308, 310, et 319.

-Possibilité de s'initier à la maison au vocabulaire grâce à un objet

Les adolescent-es britanniques s'initient au rock avec des disques dans leur chambre et dialoguent avec les électrophones.

- Constitution d'une communauté d'usagers qui dialoguent sur des corpus identiques

Mick Jagger rencontre Keith Richards dans un train, ils parlent des disques de Chuck Berry, bientôt ils rejoignent le groupe de Brian Jones. Ils jouent le blues qu'ils ont appris à aimer dans les disques et se produisent dans de clubs où jouent d'autres groupes, certains moins bons, d'autres plus matures. Le public, les pros et la presse arbitrent les conflits et comparent les concerts avec les versions de référence.

-La standardisation et la diffusion des supports encouragent aussi l'individualisation des usagers : naissance des auteurs

Grâce à la diffusion du rock'n'roll américain, les apprenti-e-s peuvent se comparer à leurs modèles et s'individualiser. Surgissement du paradigme du performer-créateur (les Beatles).

Dès lors que la proximité entre ces deux révolutions techniques est établie, il est maintenant temps de revenir aux supports (enregistrés) et de s'intéresser aux modalités concrètes par lesquelles des jeunes musicien-n-es d'aujourd'hui parcourent les trois étapes que j'ai défini plus haut ; importation dans l'espace domestique, appropriation, réexportation dans l'espace public.

II L'ENQUÊTE DE TERRAIN EN ILE DE FRANCE

Deuxième prologue

Comme je l'ai déjà mentionné un peu plus haut, l'importation et l'exportation des supports enregistrés peuvent être pensés en termes spatiaux. On peut en effet considérer que l'importation d'un répertoire enregistré par un amateur définit du *local* et que, réciproquement, les réseaux (le marché ou Internet par exemple) par lesquels les répertoires proviennent, déterminent du *global*. On peut aussi appeler ces deux termes –et c'est d'ailleurs ainsi que j'ai procédé jusqu'à maintenant- le *domestique* et le *public*. À partir de là, on peut s'intéresser aux canaux et aux personnes par lesquels les supports transitent entre ces deux pôles et la façon dont les prescriptions s'opèrent. On peut appeler ce mouvement la *circulation*. Enfin, il reste évidemment à examiner le processus d'*appropriation*, c'est-à-dire la phase durant laquelle les répertoires et les objets "venus d'ailleurs" sont manipulés -individuellement et/ou collectivement- par les usagers. Ce sont ces trois moments –et leurs déploiements dans l'espace- que j'ai tenté de retrouver lors d'une enquête menée en 2006 et 2007. J'ai essayé de comprendre comment (et si) les logiques, présentées dans la première partie de ce travail, se déployaient en Ile de France et dans un contexte de très grande diversité stylistique et de généralisation des techniques de numérisation. Il s'est notamment agi de prendre la mesure de deux paramètres. D'une part, de mieux cerner *le type d'espaces* (territoriaux, intellectuels, technologiques) dans lesquels s'inséraient les musicien-n-e-s. D'autre part, de comprendre si le style musical pouvait être mis en rapport avec des modes d'inscription spécifiques⁸³. L'examen des modalités de l'enquête de terrain va permettre d'exposer et de justifier, au cas par cas, les choix méthodologiques et les outils qui ont été mobilisés.

1 Modalités de l'enquête

a) Où ?

La recherche a (principalement) été effectuée dans deux départements d'Ile de France, en Seine-Saint-Denis et en Yvelines. Le fait d'enquêter conjointement dans ces deux départements a permis de réunir des configurations urbaines variées : quartiers de grands ensembles HLM et/ou espaces historiques de l'habitat ouvrier, petits centres urbains et historiques, zones d'habitation pavillonnaire périurbaines, zones rurales, proximité avec un ville nouvelle (Saint Quentin en Yvelines). À cette pluralité de situations est venue s'ajouter la variété des lieux visités : locaux de répétition, salles de concerts, lieux d'apprentissage, studios semi professionnels ou home-studios domestiques, micro-labels indépendants, appartements, cafés, sous-sols aménagés...

⁸³ Ces deux versants correspondent aux deux axes de l'appel d'offres du programme "Culture et Territoires" qui ont été traités. Respectivement ; "cultures et sociétés locales dans un contexte métropolitain" et "pratiques culturelles dans un univers de concurrence entre pratiques".

En outre, une enquête (très limitée) a été conduite en parallèle dans l'agglomération nantaise⁸⁴. Mon hypothèse était que, dans cette métropole, un certain nombre de facteurs locaux (groupes, animateurs de radio, DJ, salles de concerts) pouvaient influencer plus fortement sur les vocations et les trajectoires des formations et des personnes que dans la métropole francilienne. Par contraste, je supposais qu'en Ile de France, et notamment là où la densité urbaine était la plus forte, les référents locaux étaient moins présents et que les supports jouaient peut-être un rôle plus déterminant. Comme on le verra, cette hypothèse n'a pas été vérifiée.

Bien évidemment, il a fallu définir la nature de l'attachement des personnes interrogées avec les deux principaux départements où se déroulait l'enquête. Très rapidement, il est apparu évident que la résidence (actuelle ou passée) dans un des deux départements ne pouvait pas constituer un critère exclusif. Et ce, pour au moins deux raisons. La première est factuelle. Lorsque j'ai commencé à prendre des contacts, je me suis rendu du compte qu'il était fréquent que les membres d'un groupe ne résident pas tous dans la même commune ou le même département. En conséquence de quoi, il m'a semblé que cette hétérogénéité devait plutôt être considérée comme une réalité, avec laquelle il fallait compter. La deuxième raison peut être plus fondamentale, tient à la nature même de cette recherche. En effet, l'objet fondamental de cette recherche est de définir les *différents types d'espaces* dans lesquels les personnes et les objets s'inscrivent. Donc, même si les différentes expressions administratives du territoire (commune, département, région) restent pertinentes, ne serait-ce que parce qu'elles sont mobilisées de toutes parts, elles ne sauraient constituer la seule dimension à prendre en compte. Dès lors, il m'a semblé pertinent de considérer la relation des personnes aux deux départements, où s'inscrivait la recherche, sous l'angle de *la fréquentation*, la résidence n'étant qu'une possibilité parmi d'autres. En conséquence, la condition fondamentale pour inclure des personnes dans l'étude était qu'elles fréquentent (ou aient fréquenté) ces territoires dans le cadre de leur activité musicale. Il pouvait s'agir d'une résidence (passée ou actuelle) dans un des deux départements, de la fréquentation d'un lieu de répétition ou d'un équipement (culturel ou pas, public ou non) basé dans l'un des deux départements, d'avoir été associé à un événement ou un dispositif, etc. Ainsi, un auteur-compositeur de soul a été interviewé parce que, bien que résidant à Paris, il a participé (jusqu'à la demi-finale) au *Grand Zebroek*, un tremplin organisé par une association de Seine-Saint-Denis et accessible aux musicien-n-e-s d'Ile de France. À l'inverse, pour nombre des formations ou personnes interrogées plusieurs attaches départementales ont été mises à jour. On trouve ainsi dans le panel deux membres d'un groupe résidants -ensemble- dans une commune (quasi) rurale en Yvelines, ayant vécus et effectués leur scolarité dans une localité voisine. Autre cas de figure, un bassiste qui réside à Paris mais dont le groupe répète au Blanc-Mesnil (93) et a passé toute sa jeunesse dans les Yvelines, etc. Ici, la

⁸⁴ Si l'enquête dans l'agglomération nantaise a été limitée c'est, d'une part, parce que je n'ai pas réussi à y trouver des financements (malgré le déploiement d'énergie de plusieurs acteurs locaux de la politique culturelle) et, d'autre part, car au fur que le travail en Ile de France progressait j'ai réalisé que mes hypothèses sur la "singularité francilienne" étaient invalidées.

personne est “rattachable“ aux deux départements. Tout au long de l’enquête de nombreuses configurations hybrides de ce genre sont apparues.

La constitution du panel de personnes a été réalisée grâce au concours de quatre associations : Chroma et la Pêche en Seine-Saint-Denis, le Cry pour les Yvelines et Trempolino en Loire-Atlantique. La première structure organise chaque année, à l’échelle de l’Ile de France, un tremplin intitulé *Le Grand Zebroek*, coordonne des activités en milieu scolaire et organise des journées de réflexion. Ces bureaux sont situés à Noisy Le Sec (93)⁸⁵. La Pêche est un café musical situé à Montrueil (93) doté de locaux de répétitions, d’un studio d’enregistrement et d’une salle de concerts.⁸⁶

Le Cry est un réseau de lieux dédiés aux “musiques actuelles“ en Yvelines, il coordonne la réflexion commune des structures adhérentes, commande des recensements et des études de terrain et organise des formations musicales. Jusqu’à peu, ses locaux se situaient dans un centre culturel, également doté d’un studio d’enregistrement et de locaux de répétition, la Clef à Saint Germain en Laye (78)⁸⁷. L’association Trempolino, “pôle de musiques actuelles“ en Loire-Atlantique est située à Nantes⁸⁸. Elle organise de nombreuses activités, locaux de répétitions, formations, conférences dans le département et comme les trois autres structures mentionnées participe, à des titres divers, à la définition de la politique publique.

b) Qui ?

Cette recherche concerne des amateurs fortement investis dans l’activité musicale et pour lesquels l’activité professionnelle est soit relativement marginale, soit encore peu stabilisée. “Fortement investis“ signifie que les personnes consacrent une part considérable de leur temps à la musique et cherchent à faire valoir leur singularité dans l’espace public. Pour autant, je ne me suis pas interdit de m’intéresser à des personnes ou à des collectifs *en voie* de professionnalisation. En matière stylistique, les trois grandes familles électriques, rock, hip hop, techno, et un certain nombre d’hybrides, sont représentées. Au total, vingt-cinq entretiens semi directifs approfondis ont été menés avec des personnes en Ile de France et à Nantes. En supplément, trois situations ont été filmées : un entretien avec un utilisateur du logiciel *Live*, un concert lors d’un tremplin se déroulant au Gibus à Paris et une rencontre de rappeurs-euses. On peut donc estimer à environ trente-cinq le nombre de personnes interrogées et /ou observées de façon rapprochée.

Je me suis soit intéressé à des formations complètes, soit à certain-e-s membres d’un groupe, soit à des individus singuliers (par exemple un DJ ou une rappeuse). Dans la mesure où mon enquête concernait, en priorité, les diverses façons dont les personnes recourent aux supports, et notamment les modalités individuelles de l’entrée en musique, je n’ai pas jugé nécessaire de rencontrer forcément tous les membres des formations. De toute façon, nombre des personnes rencontrées ne travaillaient tout simplement pas en groupe ; soit, elles s’accompagnaient avec des machines et se

⁸⁵ <http://www.zebroek.net/journal/>

⁸⁶ <http://www.lapechecafe.com/>

⁸⁷ <http://www.lecry.com/main.html>

⁸⁸ <http://www.trempo.com/>

produisaient seules, soit elles ne recouraient que ponctuellement à des musiciens “auxiliaires“, soit encore, leur participation à une formation était marginale au regard de ce qu’elles considéraient comme leur activité principale, enfin, certaines personnes collaboraient simultanément à plusieurs formations. En outre, au fur et à mesure que l’enquête avançait, j’ai constaté qu’une certaine division du travail régnait dans les formations. Par conséquent, lorsque je désirais obtenir des informations sur des sujets comme la diffusion de disques ou des démos ou sur la présence sur le Net, il n’était pas rare que les membres d’un même groupe me renvoient sur la personne en charge du “dossier“, autrement dit il n’était pas toujours nécessaire d’aller chercher la même information auprès de plusieurs personnes.

c) Pourquoi sont-ils (elles) jeunes ?

Comme indiqué plus haut, j’ai souhaité m’intéresser à des gens très investis dans la musique mais non encore totalement professionnalisés. On sait en effet, que plus une activité est professionnalisée et plus les routines (que l’on peut aussi appeler de l’expérience) occupent une place significative dans l’activité. C’est justement grâce à ce socle de compétence que la singularité d’un individu peut s’exprimer efficacement dans les épreuves courantes de la vie professionnelle. Par conséquent, il m’a semblé plus pertinent de m’intéresser à des musicien-n-e-s dont la compétence était encore (ou avait été récemment) en cours d’élaboration. Les personnes rencontrées sont donc jeunes, de 20 à 34 ans (voir le tableau ci-dessous). Par ailleurs, étant né-e-s entre le milieu des années soixante-dix et le début des années quatre-vingt, elles ont l’intéressante particularité d’avoir grandi sans l’Internet tout en l’utilisant désormais couramment. S’il fallait définir ces deux générations à l’aide d’un objet ce serait, sans hésitation, la “génération K7“...

d) Minorités et questions de genre

J’ai demandé aux associations d’inclure dans leurs recommandations des personnes appartenant aux minorités visibles et/ou enfants d’immigrés. Il me semblait en effet important, d’une part, de représenter des minorités dans le panel et d’autre part, d’interroger l’association fréquemment posée comme allant de soi, entre certaines minorités et des styles musicaux⁸⁹, par exemple celle entre le rap et les enfants d’immigrés maghrébins ou africains. L’éventuelle relation entre l’origine des personnes et leur style musical n’a jamais été abordée en tant que telle lors des entretiens mais à partir de la “fenêtre“ de cette recherche, l’usage des supports enregistrés et des outils de manipulation du son. On peut d’ores et déjà noter que, de ce point de vue, la concordance entre l’origine des personnes et le style musical est loin d’être établie. Comme on le verra la réponse est bien plus “sociale“ “qu’ethnique“.

Mon projet originel était également d’établir un panel avec 50% de femmes et d’hommes. Ce parti pris a été extrêmement difficile à tenir. Tout d’abord parce que les associations-ressources m’ont surtout proposé de rencontrer des formations (ou des

⁸⁹ On ne s’étendra pas ici sur l’usage, relativement répandu, qui consiste à parler d’ethnicité au sujet de certaines populations et pas à propos d’autres...

individualités) à très forte dominante masculine. Le fait qu'il faille simultanément couvrir différents types d'environnements au sein des départements et veiller à une diversité stylistique n'a pas non plus simplifié les choses. Les groupes et les personnes rencontrés dans le cours de l'enquête n'ont pas été plus à même de m'indiquer des femmes exerçant des activités musicales. Par ailleurs, il est vite apparu que les femmes étaient cantonnées à certaines fonctions et notoirement absentes d'autres. On a ainsi du mal à trouver une femme DJ, une guitariste soliste, une turntabliste⁹⁰... Et, de fait, à quelques exceptions près, les musiciennes présentes dans cette étude sont pour la plupart chanteuses et ce, quel que soit le style⁹¹. Les seules instrumentistes femmes (guitare et batterie) du panel d'Ile de France font partie d'un trio de rock féminin basé en Seine-Saint-Denis (où officie aussi une chanteuse). Un autre duo féminin a été interrogé à Nantes. De fait, il semble bien que *cette difficulté à trouver des femmes exerçant des activités similaires aux hommes ne résulte pas d'une carence de mes informateurs mais plutôt qu'elle traduise une réalité structurelle*. Plutôt que de chercher à tout prix à assurer une double parité (i.e aussi bien entre les sexes qu'en termes de pratique instrumentale), j'ai pris acte de cette "réalité" et j'ai orienté ma réflexion sur les façons dont se construisait ce déséquilibre et pourquoi il se maintenait⁹². On verra dans la conclusion de l'enquête quelles explications on peut proposer pour comprendre cet état de fait. Mais sans plus attendre, on peut dire qu'un territoire supplémentaire est (rapidement) venu s'ajouter à ceux qui avaient été énoncés lors de la conception de l'enquête : la *masculinité*.

e) Le panel

25 personnes ont répondu favorablement à ma demande de les interroger et se sont prêtées à un entretien. Deux membres d'un groupe et une rappeuse ont en outre accepté d'être filmé "en action". Dans les tableaux ci-dessous et afin de garantir l'anonymat, les prénoms et les noms des groupes ont été changés. Les personnes qui

⁹⁰ Chaque personne interviewée a reçu une copie écrite audio ou vidéo de l'entretien.

⁹¹ Ce "cliché" est d'ailleurs également très sensible dans le monde professionnel, y compris dans sa dimension mondialisée.

⁹² L'hypothèse de ce travail est que la différence entre les genres est le résultat d'une construction et qu'elle ne résulte pas d'une altérité radicale, essentielle, des sexes. Sur les problématiques liées au genre et à la technique ; **Danielle Chabaud-Rychter et Delphine Gardey (sous la direction de) *L'engendrement des choses, des hommes, des femmes et des techniques***. Éditions des Archives contemporaines Paris 2002, **Delphine Gardey** "La standardisation d'une pratique technique : La dactylographie (1883-1930)" in *Réseaux* n°87 Paris 1998, **Delphine Gardey et Ilana Löwy (sous le direction de) *L'invention du naturel, les sciences et la fabrication du féminin et du masculin*** Éditions des archives contemporaines Paris 2000. **Ilana Löwy** "Universalité de la science et connaissance 'situées' " pages 137 à 150 in **Delphine Gardey et Ilana Löwy (sous le direction de), Delphine Gardey et Ilana Löwy *L'invention du naturel, les sciences et la fabrication du féminin et du masculin*** Éditions des archives contemporaines Paris 2000, **Ilana Löwy *L'emprise du genre, masculinité, féminité, inégalité***. La Dispute Paris 2006.

évoluent plutôt dans des groupes comme *side-men* (ou women) ou n'ont pas de formation permanente (et recourent à des auxiliaires pour leur propre musique) sont référencées dans la case "solo". On notera que trois personnes ne sont pas des musicien-n-e-s, au moins au sens de l'acception commune du terme. Le premier est le sonorisateur du groupe *highstation* basé en Yvelines, le deuxième anime un collectif de hip hop à Noisy le Grand (93), la troisième est VJette et réside actuellement à Lille. Au total on a donc 8 formations ou individualités en Yvelines, 6 en Seine-Saint-Denis et 3 en Loire-Atlantique. Les membres des groupes de Seine-Saint-Denis *Hedidnot* et *Kimchen* ont tous (toutes) été interrogé-e-s. La répartition entre les sexes est de 9 hommes et 2 femmes dans les Yvelines, de 6 hommes et 5 femmes pour la Seine-Saint-Denis et de 2 femmes et d'un homme en Loire-Atlantique. Soit un total de 16 hommes et 9 femmes pour les trois départements.

- La durée moyenne des entretiens a été d'environ d'une heure et quinze minutes, mais certains ont duré deux heures, ils se sont déroulés dans des lieux divers avec une dominante pour les cafés, à des horaires variables, établis en fonction de la disponibilité des personnes. Certaines ont expressément demandé, y compris dès les premiers contacts téléphoniques, que le tutoiement s'instaure, ce que j'ai accepté. Le reste du temps, j'ai systématiquement employé le vouvoiement.

- Comme je l'ai déjà signalé plus haut, d'autres échanges ont eu lieu à l'occasion des captations vidéo : avec les deux chanteuses du groupe *Saltlake*, après un concert au Gibus (Paris), le guitariste (utilisateur du logiciel Live) du groupe *Highstation*, dans les locaux de la Clef, et avec des rappeurs lors d'une rencontre dans le sous-sol d'un garage à Saint-Ouen.

Tableau I : description du panel⁹³

Prénom	sexe	âge	instrument	groupe	solo	style	dept	résidence
Stéphane	M	27	guitare, cuivres	Saltlake		électro- rok	78	Paris
Francis	M	28	claviers	Saltlake		électro- rock	78	Saint Germain en Laye 78
Marc	M	32	sonorisateur	Highstation		pop-rock	78	Fontenay-le- Fleury 78
Gérard	M	32	claviériste	Highstation		pop-rock	78	Paris
Prince 2	M	29	DJ		×	techno	78	Fourqueux 78
ADN	M	24	DJ	Solid		rock	78	Cernay la ville 78
Sabine	F	28	chanteuse	Macthink		pop	78	Beynes 78
Félix	M	28	guitariste	Macthink		pop	78	Beynes 78
Diop	M	31	chanteur		×	world	78	Trappes 78
Moktar	M	20	rappeur		×	rap	78	Trappes 78
Théo	M	30	chanteur, pianiste		×	soul	93	Paris
Sirène	F	24	rappeuse		×	rap	93	Montreuil 93
Louis	M	25	rappeur		×	rap	93	Montreuil 93
Arianne	F	23	chanteuse	Hedidnot		rock	93	Paris
Marie	F	23	batteuse	Hedidnot		rock	93	Saint Ouen 93
Tania	F	23	guitariste	Hedidnot		rock	93	Aubervilliers 93
Georges	M	34	animateur d'un collectif		×	hip hop	93	Noisy le Grand 93
Cathy	F	25	chanteuse	Kimchen		métal	93	Drancy 93
Dany	M	26	guitariste	Kimchen		métal	93	Drancy 93
Victor	M	29	bassiste	Kimchen		métal	93	Paris
Patrick	M	29	batteur	Kimchen		métal	93	Paris
Vickie	F	28	VJette			vidéo	78	Lille
Georgia	F	28	Chanteuse instrumentiste	Frame		chanson	44	Nantes
Karina	F	24	Violoniste, claviériste	Frame		chanson	44	Nantes
Pedro	M	29	DJ		×	hip hop	44	Nantes

⁹³ Les âges sont indiqués pour l'année 2006

Tableau II : Critère(s) de rattachement à un département

Groupe Saltlake	2 pers	Un membre réside à Saint Germain en Laye	Le groupe répète à la Clef (Saint Germain en Laye)	78
Groupe Highstation	2 pers	Un membre réside à Fontenay le Fleury	Les deux membres interviewés du groupe ont passé leur adolescence en Yvelines	78
Groupe Solid	1 pers	Un membre réside à Cernay la Ville	Le groupe répète en Yvelines	78
Groupe Macthink	2 pers	Deux membres résident à Beynes	Scolarité et apprentissage en Yvelines	78
Groupe Frame	2 pers	Les deux membres résident à Nantes		44
Prince 2		Réside en Yvelines	Objecteur de conscience à la Clef pendant 2 ans	78
Diop		Réside et travaille à Trappes	Projet de studio avec la mairie de Trappes	78
Moktar		Réside à Trappes	Enregistre à Saint Quentin en Yvelines	78
Groupe Kimchen	4 pers	2 membres résident à Drancy	répète à La Cuisine (locaux de répétition au Blanc Mesnil) 1 Membre employé à l'accueil à la Cuisine	93
Groupe Hedidnot	3 pers	2 membres résident en Seine-Saint-Denis	répète à Mains-d'Œuvres (locaux de répétition à Saint-Ouen)	93
Théo		Participation à un tremplin régional en Seine-Saint-Denis		93
Sirène		Réside à Montreuil	Répète et se produit à <i>La Pêche</i>	93
Louis		Réside à Montreuil	Répète et se produit à <i>La Pêche</i>	93
Georges		Réside à Noisy le Grand	Animateur d'un collectif hip hop à Noisy le Grand/ Employé à l'accueil de la Cuisine	93
Vickie		Réside à Lille	A vécu 20 ans dans les Yvelines et liée à des réseaux départementaux	78
Pedro		Réside à Nantes		44

Tableau III

Localisation de l'entretien	Nombre d'entretiens réalisés
Cafés aux abords de la gare Montparnasse (Paris)	2
Cafés à proximité de la Place de la République (Paris)	4
Café au Luxembourg (Paris)	1
Café aux abords du Quai de la Gare (Paris)	2
Café près de la station de métro Anvers (Paris)	1
Café à Saint-Ouen (93)	1
Café au Rer Quai d'Issy (92)	1
Café à Versailles (78)	1
<i>La Pêche</i> (Salle de concert et locaux de répétition à Montreuil)	2
<i>La Clef</i> (Centre Culturel à Saint Germain en Laye)	2
<i>La Cuisine</i> (locaux de répétition à Blanc-Mesnil 93)	2
Domicile d'un batteur (Bd de la Villette à Paris)	1
Domicile d'une chanteuse (Beynes en Yvelines 78)	1
Café de la Musique (Porte de Pantin, Paris)	2
La Condition Publique (lieu de spectacles à Roubaix)	1
Café à Nantes	2
Domicile des parents d'une chanteuse (Saint Nazaire)	1
Total	27

f) Les entretiens

Selon l'expression consacrée en sciences sociales, les entretiens étaient semi directifs et de type qualitatif. Ils se déroulaient, grosso modo, en trois grandes parties. Tout d'abord, *une première partie biographique*. La toute première question portait sur le (ou les) déclic(s) (événement, personne proche, prescripteurs, répertoire) étant à l'origine du désir de (faire de la) musique. À partir de là, nous tentions de tirer le fil de l'apprentissage musical, premiers instruments, répertoires marquants puis premières expériences partagées, groupes etc. En parallèle, et tout au long de la discussion, il était demandé aux personnes de faire état des objets de reproduction sonore et des musiques enregistrées qui les avaient accompagnés tout au long de leur parcours : historique des appareils d'écoute, usage de la radio, disques et/ou cassettes des parents et des amis, possession et usage d'une chaîne hi-fi personnelle, acquisition d'un baladeur, d'un dictaphone etc.... Inlassablement, je demandais la provenance et les spécifications des objets (qui les a offerts ou prêtés ? De quel magasin proviennent-ils ? La marque et les spécifications ? Y avait-il une notice d'explication ? etc...).

Je me suis aussi intéressé aux canaux par lesquels les répertoires de prédilection arrivaient dans l'espace domestique (qui fournit des cassettes ? Avec qui les échange t-on ? Fratrie ? Ami-es de collègue ? Enseignant-e-s ? Les pairs ? Médiathèque ? Radio ?). Pour nombre de personnes interrogées, la chronologie était rythmée par les appartenances successives à des groupes et par les différentes passions pour des répertoires (la période Nirvana puis l'époque Red Hot Chili Peppers etc...).

La deuxième partie de l'entretien était globalement consacrée à la façon d'apprendre et de pratiquer la musique, en solitaire et/ou avec d'autres. Tout d'abord, l'accent était mis sur l'usage des disques enregistrés et des outils de production sonore (du magnétocassette aux instruments de musique en passant par les outils informatiques) dans l'espace domestique. Je me suis efforcé de comprendre quels objets constituaient (ou pas) des ressources, comment et où ils avaient été utilisés. Là encore, j'ai cherché à établir la provenance des objets et les prescripteurs (proches, animateurs de radio, journaliste ou prof de guitare) qui les recommandaient. Au fur et à mesure que l'on se rapprochait des activités actuelles des personnes, je leur ai demandé de me décrire avec précision leur usage des instruments de musique et des supports et comment ils (elles) concevaient et fabriquaient (avec et sans les autres) leur musique. À ce propos, j'ai prêté une attention particulière aux formats d'encodage du son et à aux lecteurs grâce auxquels les fichiers circulaient entre les personnes (lecteurs MP3, supports audio, samplers, tablatures, Internet, sites, FTP dédiés aux échanges infra, etc...). En conclusion de cette partie, les personnes décrivaient leurs expériences successives d'enregistrement de leur répertoire (original ou existant). Selon les parcours, cette séquence pouvait occuper (ou pas) une place assez conséquente.

La dernière partie avait pour objet de cerner les canaux utilisés pour la diffusion de sa musique et les stratégies mises en œuvre à cet effet. On peut diviser cette partie en deux sous séquences, qui, selon les cas, pouvaient éventuellement se recouvrir. D'une part, il s'agissait de savoir comment étaient mobilisées les ressources nécessaires pour enregistrer des disques (matériel et lieu de travail, ingénieurs du son, labels, tourneurs, directeurs artistiques, arrangeurs, managers, maisons de disques, tremplins etc.) et de

quelles façons étaient réalisées et finalisées (post-production) les prises. Le choix (ou le refus) de l'auto-production a été largement abordé. D'autre part, je me suis intéressé à l'usage de l'Internet et tout particulièrement à la création et à l'entretien d'un ou plusieurs sites. Ce point n'a pas forcément été abordé de la même façon avec chaque personne car, au fur et à mesure que l'investigation avançait, je me suis rendu compte que la gestion d'un site était généralement confiée à un webmaster, membre ou pas de la formation. Par conséquent, il a été nécessaire de "personnaliser" cette partie de l'entretien ; si les personnes étaient investies dans la gestion du site, elles étaient interrogées sur la construction et l'élaboration du site, les outils logiciels, le développement, la gestion, les mises à jour, la création d'autres sites et les contacts avec des plates-formes, etc. Lorsqu'elles étaient moins impliquées dans la gestion au jour le jour, les questions portaient plus sur leur appréciation et leur usage propre du site. Je me suis peu à peu rendu compte d'un usage intense et extrêmement diversifié du Web par les individus comme pour les groupes, à l'exception notable des trois rappers. J'ai procédé à un recensement, le plus systématique possible, des outils informatiques, logiciels, comptes chez un fournisseur d'accès et nom de domaine dont disposaient (ou pas) les personnes et là, comme ailleurs, à la provenance de ces ressources. Enfin, tout au long des entretiens, une attention "transversale" a été portée sur la fréquentation des dispositifs publics, parapublics ou associatifs d'enseignement musical et/ou de prêts de disques. Certaines données (date de naissance, lieux de résidence successifs, activités actuelles, etc...) ont été collectées après l'entretien par téléphone ou mail. Les entretiens qui sont cités dans ce texte sont ceux qui ont été réalisés en Ile de France et c'est ce même matériau qui a été utilisé pour les cartographies.

g) Cartographies

- À partir des données collectées lors des entretiens, des *cartographies de réseaux* ont été réalisées. Le recours à cette technique avait comme objectif de compléter l'analyse "traditionnelle" des entretiens par une autre technique de lecture. En confiant à un logiciel (et à son auteur) le soin d'analyser des données quantitatives, et notamment celles ayant trait aux objets et aux supports, j'espérais que des logiques, que je ne pouvais percevoir d'emblée, surgiraient. Ce choix m'a paru d'autant plus intéressant qu'il permettait de traiter sur un même plan (au sens géométrique du terme) les personnes interviewées et une foule d'entités hybrides : sites Web, machines de reproduction sonore, instruments de musique, prescripteurs, magasins de musique, chaînes de radio, disques de rock etc... En bref, la cartographie a permis de représenter les interactions entre les choses et les gens, c'est-à-dire le sujet même de cette investigation. Dans la mesure où les cartes *représentent visuellement les propos des acteurs*, la méthode a, d'une certaine façon, consisté à inverser la logique "habituelle" de la sociologie qui, d'ordinaire, établit des schémas d'interprétation à partir des représentations qu'elle attribue aux acteurs⁹⁴.

- Pour établir les cartes, quatre "chapitres" ont plus particulièrement été

⁹⁴ De ce point de vue, mon approche diverge fortement de la sociologie de la légitimité

répertoriés dans les entretiens.

- *L'entrée en musique* (notamment sous l'angle des premiers amours pour des répertoires et des appareils d'écoute)
- *Les canaux par lesquels la musique arrivait dans l'espace domestique* (médias, intercesseurs humains, supports, lieux de diffusion et d'achats)
- *Les usages personnels ou collectifs de l'informatique et de l'Internet*
- *L'exportation dans l'espace public de la musique enregistrée par les formations* (ou les individus).

Ces quatre thématiques s'inscrivaient dans le script des entretiens ; le récit de l'apprentissage avec la musique enregistrée et les usages actuels des supports. Comme indiqué précédemment, elles avaient l'avantage d'inclure aussi bien les personnes que les autres entités ciblées par cette enquête.

Les données ayant trait à ces différentes dimensions ont été recensées⁹⁵ à partir des transcriptions et placées dans des tableaux Excel. Sur les conseils d'Andrei Mogoutov, concepteur du logiciel RéseauLu⁹⁶, j'ai distribué à des personnes et des objets des suites de propriétés et d'attributs et ce, de deux manières. Premièrement, j'ai constitué des agglomérats très denses de données pour tenter de restituer, un tant soi peu, la complexité des réseaux de sociabilités et de techniques. Deuxièmement, j'ai répertorié des données homogènes afin de fabriquer des cartes monothématiques. Cette dernière méthode permettait, si besoin, de choisir des corpus homogènes de données et de les croiser avec d'autres. L'autre intérêt de cette étape étant de permettre de décomposer en phases distinctes l'analyse des cartes. Une fois les données collectées, et après avoir décidé comment elles seraient connectées entre elles, le logiciel RéseauLu a édité différentes cartes. En règle générale, le logiciel agglomère autour d'une personne les entités qui lui sont associées et matérialise cette relation par des *liens*. Par ailleurs, une couleur différente est attribuée aux différentes catégories de données. Ainsi, dans la carte consacrée aux répertoires écoutés au début de la passion musicale, les groupes ou les personnes sont représentés par une icône (verte) et les répertoires par un carré orange, etc. Néanmoins, il est important de comprendre que si une entité est citée par plusieurs membres du panel, sa taille augmente et sa position tend à se rapprocher du centre de la carte. Dans ce cas de figure, le rapport a alors tendance à s'inverser et ce sont les personnes qui sont disposées autour de l'entité. Après que toutes les cartes aient été éditées, la dernière étape a consisté à interpréter ces représentations. Pour cela, j'ai procédé à des *groupages accompagnés de commentaires et de légendes*. Comme on le verra, les cartes ont été lues à partir de paramètres variables comme le genre, le style musical, la localisation, la circulation des musiques, le département ou le répertoire d'une génération, etc. En tout état de cause, il est important d'insister sur le fait que *les cartes figurant dans cette étude ne prennent leur sens qu'accompagnées des notes, des dessins et des commentaires*.

De fait, il est patent que la représentation sous forme de réseaux de données hétérogènes permet d'apprécier la variété des ressources (humaines et/ou techniques) qui jalonnent un parcours musical. En mettant côte à côte les personnes, les

⁹⁵ Notamment en recourant à des recherches avec des mots clés dans les fichiers Word des transcriptions

⁹⁶ <http://www.aguidel.com/fr/>

départements, les outils, les médias, les différents répertoires, les styles, les prescripteurs amicaux, familiaux et institutionnels, les magasins, les logiciels, les connexions Internet *et en les reliant* on a un peu le sentiment d'être en face de "la musique", une entité générale composée de tas d'autres entités, en deux mots : une pratique sociale. La cartographie a, sans nul doute, permis de mieux apprécier les divers types d'espaces dans lesquels s'inscrivent les objets, les personnes et les pratiques...

Toutes les cartographies ont été établies à partir des données recueillies auprès du panel de Seine-Saint-Denis et des Yvelines. En règle générale, les cartes concernent les 20 musicien-n-e-s. Lorsque Vickie (VJette) et Georges (animateur d'un collectif hip hop) sont pris en compte, je le précise.

h) Captations vidéo

C'est le même souci de diversification qui a conduit à réaliser trois captations vidéo.

-La prestation en public du groupe d'électro-rock *Saltlake* au Gibus (Paris) lors d'un tremplin.

-Une démonstration par Jean-Bernard, guitariste et compositeur du groupe *Highstation*, de sa façon d'utiliser le logiciel Live (également utilisé par d'autres "technoïdes" du panel).

-Une rencontre -entre la battle et la répétition- entre des rappeurs (incluant la rappeuse Sirène) et un DJ dans le sous-sol d'un garage à Saint-Ouen.

Les captations avaient comme pour objectif principal d'observer *l'espace matériel* au sein duquel les personnes "pensaient en acte" : espace scénique, arcanes d'un logiciel, espace de la répétition. L'analyse de ces dispositifs a servi à mieux préciser les différents *continuums* allant de la machine aux personnes selon les styles⁹⁷. Ce souci de s'approcher au plus près de la musique "en train de se faire" était notamment justifié par le fait que, tout au long de l'enquête, les personnes ont souvent présenté certaines techniques comme des "espaces limites" qu'il était essentiel ou nuisible de fréquenter⁹⁸.

i) Sites Internet, musiques, carnets ethnographiques

D'autres sources ont été mobilisées. D'une part, les sites Internet, les pages *MySpace.com* ainsi que des extraits musicaux ont été consultés et archivés. L'observation des sites a permis de collecter des données pour les cartographies et de prendre connaissance de l'univers visuel des formations et de leurs modes de communication. En plus du logiciel Live, déjà cité, le logiciel Guitar Pro a également

⁹⁷ Sur cette continuité entre divers espaces, je me réfère à **Steven Shapin et Simon Schaffer** *Leviathan and the air-pump, Hobbes, Boyle, and the experimental life* Princeton University Press Princeton 1985

⁹⁸ À ce stade de la recherche, il est patent que l'affiliation à un style, d'une part, et la différence sexuelle, d'autre part, s'expriment en grande partie par l'adoption et le rejet de certains types d'objets et, plus généralement, par l'attachement à des modes de représentation et de manipulation du son.

Le terme "d'espaces limites" est inspiré du concept "d'objet frontières" employé par **Jean-Paul Gaudillière** dans son livre *la médecine et les sciences, XIXe-XXe siècle* La Découverte Paris 2006

été étudié. Enfin, avant et après les entretiens, j'ai consigné des notes dans un "carnet ethnographique"⁹⁹.

j) Représentativité ou représentation ?

Je l'ai dit, cette étude est de type qualitatif, c'est-à-dire qu'elle consiste à s'intéresser en détail au parcours d'un nombre limité de personnes et notamment aux objets qui les accompagnent. On ne saurait donc prétendre que les conclusions (ou même les observations) de cette recherche puissent être élevées au rang de généralités et puissent mécaniquement s'appliquer à toute une génération ou même à chacun des styles abordés. Au point de vue stylistique, j'ai veillé à éviter par trop les généralisations et à situer mes hypothèses dans le cadre de l'enquête. Avant tout, mon ambition a été de comprendre le mieux possible la façon dont des personnes s'inscrivent dans des techniques particulières et, *au moyen de comparaisons*, de rendre compte des concordances et des dissonances entre les diverses options. Je me suis notamment attaché à examiner si les évolutions mentionnées dans la première partie de ce travail se vérifiaient et surtout de quelles façons *concrètes* la relation aux outils d'enregistrement s'établissait. Dans un même ordre d'idées, j'ai cherché à comprendre comment des pratiques effectuées dans des cadres similaires (par exemple Internet) pouvaient donner lieu à des déclinaisons spécifiques. C'est d'ailleurs aussi pour rendre compte de la variété des parcours individuels que plutôt que d'utiliser de courts extraits des entretiens (comme c'est souvent le cas dans les comptes-rendus sociologiques d'enquête) j'ai préféré reproduire de larges extraits des dialogues avec les membres du panel qui, ne l'oublions pas, sont la matière première de cette recherche. Cette option m'agrée d'autant plus qu'elle rend compte, au moins partiellement, le fait que toute recherche est d'abord un dialogue, une *co-construction*. Dans un même souci de diversité des représentations, et en sus des cartographies, j'ai agrémenté le texte d'images de toutes sortes : schémas techniques, photogrammes, courbes. Ceux-ci sont régulièrement mobilisés et commentés dans le cours de la restitution. Au final, les échantillons réunis –je parle ici de l'ensemble des matériaux collectés– pourraient être comparés à ceux que les DJ(s) de rap prélèvent dans les disques de soul des années soixante-dix. Un échantillon (un *sample* diraient les musicien-n-e-s) d'une rythmique de basse/batterie d'un James Brown ne représente certainement pas l'entièreté du morceau sur lequel il a été prélevé, pas plus que le style de James Brown. Toutefois, si on l'étudie attentivement, "sous toutes les coutures", et qu'on le compare avec d'autres samples de la même section rythmique, on finira à la longue par se faire une *idée* de la façon dont l'orchestre procède pour produire sa musique, pour sonner comme ça. Au final, il ne sera pas question de prétendre connaître tout de James Brown (ce qui d'un point de vue cognitif est de toute façon impossible) mais de mieux l'apprécier. En résumé, l'échantillon que j'ai analysé ne doit pas être conçu comme représentatif mais comme une *représentation*, une tentative de compréhension.

⁹⁹ Sur le principe de consigner des réflexions et des observations : **Anselm Strauss** *La trame de la négociation. Sociologie et interactionnisme*. Textes réunis et présentés par Isabelle Baszanger Logiques Sociales/L'Harmattan Paris 1992

2 Les débuts

a) Le déclic

Après quelques rapides préliminaires (date de naissance, lieux de résidence), j'ai débuté les entretiens en demandant aux personnes si elles se rappelaient un déclic ayant décidé de leur vocation musicale. Plusieurs types de réponses m'ont été données.

☛ Le premier registre fait référence à une "personne phare" (ami-e d'école ou d'internat, parent, membre de la fratrie, musicien local) qui donne envie "de se lancer." Dans ce cas de figure, la référence à la famille est régulière

« **FR** Est ce que vous vous rappelez d'un disque, d'un événement, en bref d'un déclic particulier qui vous a amené à la musique ?

Félix (guitariste de *Macthink*) Pour moi c'est d'avoir vu jouer un guitariste, quelqu'un que je connaissais, plus âgé que moi, plus ou moins de ma famille, que j'ai vu avec la guitare »

Les frères ou les sœurs sont régulièrement convoqués

« **FR** Est-ce que vous vous rappelez d'un déclic musical ?

ADN (DJ de *Solid*) C'est je pense mon grand frère ; une guitare, une chambre »

Parfois, une part de contrainte est explicitement mentionnée

« **Prince 2** (DJ et batteur) Bah c'est les Beatles, j'écoutais ça quand j'étais petit... J'avais pas tellement le choix, c'est ma sœur qui écoutait ça et du coup j'ai pris ça comme c'est venu (...) C'était vraiment ça quand j'étais tout petit de 1 à 10 ans. Après j'ai eu ma dose et je détestais les Beatles »

Cathy (chanteuse de *Kimchen*) parle de l'influence déterminante de son père :

« Disons que la musique a toujours fait partie, on va dire, de ma vie puisque mon père était musicien, guitariste. (..) j'ai toujours chanté avec mon père, on apprenait des chansons et mon père m'accompagnait à la guitare et on passait le dimanche à enregistrer déjà sur une chaîne hi-fi, cassette : "record". On faisait ça comme ça, on avait 3 ou 4 cassettes et à chaque fois on réenregistrait dessus.

FR Et ça c'était à quel âge ?

Cathy Oh c'était vers 6 ans »

On notera que, outre son père, Cathy relie expressément son initiation au magnétophone à cassette et même très précisément à la touche "record".

Contexte comparable pour Sabine

« **FR** Qu'est-ce qui vous a donné envie de chanter auparavant ?

Sabine Mon père a une discothèque phénoménale, en vinyles et en cd. Il a vraiment beaucoup de disques. Cela va de Metallica à Bach, cela passe par le classique, le rock, le funk, la soul. (...) J'écoutais sur la chaîne hi-fi des parents, en haut dans le salon. Mais, par contre, on y allait quand on voulait et on mettait les disques qu'on voulait (...)

Et qui nous explique, en actes, ce que veut dire d'être accompagné par un instructeur non humain.

« **FR** Qu'est ce que faisiez avec vos disques, vous chantiez en même temps ?

Sabine Je dansais beaucoup, je chantais par-dessus, on faisait des chorégraphies avec des copines. Beaucoup de chœurs, j'harmonisais beaucoup. C'est ma sœur

qui m'a rappelé ça. Même petite sur Chantal Goya, je ne chantais pas la voix principale »

Dans un ordre d'idées voisin, Théo (chanteur et clavier solo de soul) présente également le contexte familial comme le premier incitateur. Toutefois, il ajoute une série d'autres expériences qui, en s'accumulant, ont fini par donner corps à sa vocation.

« **Théo** Oui les déclencheurs c'est simplement, c'est mon grand-père qui passait à la maison, mon père aussi qui jouait un peu de guitare et cet émerveillement que je pouvais avoir à les voir jouer, ça c'est depuis tout petit. Et puis en grandissant quand j'allais au lycée, au collège, j'ai commencé à me rapprocher de la musique, à toucher, à tâtonner un peu différents instruments et puis un p'tit groupe. Et puis à un moment donné il y a eu d'autres déclencheurs ; j'ai été voir des concerts, des jeunes aussi mais une génération un peu au-dessus. Ça m'a réellement motivé de les voir sur scène, ça m'a fait voir que j'étais fait, quelque part, pour ça »

☞ Comme vient de le suggérer Théo, les amis et, plus généralement, les réseaux de sociabilité adolescentes ont en grande importance. Ils constituent le deuxième registre de réponses. Gérard (clavier et bassiste de *Highstation*) décrit, par exemple, comment on s'assemble à l'école *autour d'un genre musical*.

« **Gérard** Ben en fait le début ça c'est joué au lycée, vraiment concrètement où j'ai rencontré dans le cadre de la seconde... des copains de classe qui sont devenus de très bons potes et qui avaient, avec eux, on avait des goûts musicaux communs qui étaient... on va partir sur du punk, punk et tout ce qui est mouvance autour de ça »

Même son de cloche chez Moktar (rappeur) qui, en plus des amis, mentionne l'attraction exercée par un artiste local déjà doté d'une certaine notoriété

« **Moktar** Donc en fait le rap, j'ai commencé exactement à 13 ans. C'était lorsque j'habitais à George Sand à Trappes (...) C'était par rapport à une envie de faire du rap parce que je voyais tous mes copains qui faisaient du rap. Y'avait La Fouine à Trappes qui est un chanteur assez connu, qui a aujourd'hui une grande notoriété »

Marie (batteuse du groupe *Hedidnot*) évoque, sans hésitation, les premiers cours de flûte à bec à l'école et Sabine (chanteuse du groupe *Macthink*) située également dans le cadre scolaire, l'incitation *décisive*

« **Sabine** Je pense que je devais être en seconde et c'était un gala de lycée. À cette occasion, j'ai chanté une chanson de Sam Brown qui s'appelle "Stup". En fait je chantais par pur plaisir mais un "collègue" (rires) est venu me voir et m'a proposé de venir dans un groupe de rock. Un groupe de rock bateau comme on fait quand on est jeune et qui répète dans un garage. Nous jouions du Neil Young, du Nirvana, de l'Aerosmith, du Kate Bush aussi »

Tout de suite, elle relie cet engagement au premier disque qu'elle a acheté *elle-même*

« **Sabine** (...) Je me souviens d'ailleurs avoir été acheter mon premier vinyle, c'était un disque de Madonna qui s'appelle *Like a prayer*. C'était vraiment mon premier disque

FR C'était un 45 tours ?

Sabine Non, non un 33, cela sortait de la Fnac, ils étaient tout chauds, le mec m'a sorti le premier, alors qu'ils n'étaient pas encore rangés ! J'attendais ce disque comme une folle »

☞ Justement, et nous voici en présence du troisième registre, la vocation peut être reliée à un répertoire sans que des médiateurs humains soient explicitement mentionnés

« **FR** est ce que vous avez le souvenir d'un déclic ou d'un événement ou d'un disque en particulier qui vous a, comme on dit, lancé dans la musique ?

Francis (bassiste et clavier de *Saltlake*) ... Ouais carrément... L'album sans titre de Rage Against The Machine »

Dans un même ordre d'idées, Tania (guitariste du groupe *Hedidnot*) relie la découverte des Frères Hanson (qu'elle définit comme un boys-band) à l'envie de jouer de la guitare et même de jouer du rock en groupe. Arianne (chanteuse de *Hedidnot*) parle de sa passion, qu'elle décrit comme dévorante, pour Mariah Carey. Elle évoque la cassette sur laquelle elle écoutait en boucle la chanson "I can't live without you" vers 9-11 ans et la pochette du disque, en noir et blanc où apparaissait une partie du visage de la chanteuse. Elle me dit aussi qu'elle doit à Alanis Morissette d'avoir éprouvé l'envie de chanter et d'écrire des textes. Même attachement très fort (ou en tout cas décrit comme tel) à un répertoire pour Cathy, que l'on a déjà vu passer ces week-ends à enregistrer avec son père. D'abord un premier "amour d'enfance" (Mylène Farmer) puis un nouveau groupe dont Cathy achète un disque au marché et qui lui donne envie de jouer de la guitare

« **FR** Et toi tu te rappelles d'une sorte de déclic, ta musique à toi ?

Cathy Un déclic ? C'est quoi comme sorte de déclic ?

FR Est ce que à un certain moment tu as commencé à t'intéresser spécifiquement à un musicien ?

Cathy Moi c'était Mylène Farmer, j'étais dingue de Mylène Farmer, à 6 ans je chantais Mylène Farmer dans la rue et on me demandait de me taire parce que je chantais "Je suis une catin" ! Alors, après savoir si c'était un déclic ou pas j'en sais rien mais j'pense que le véritable déclic où j'me suis dit "j'ai envie de faire de la musique, j'ai envie d'chanter" ça a été avec les Cranberries à 14 ans

FR Tu as un souvenir précis, du disque, de la chanson, du nom de l'album ?

Cathy C'était "Zombie" c'était le single "Zombie"

FR C'était un single, en CD ?

Cathy Oui oui c'était déjà en CD. Je l'avais acheté parce qu'on allait avec mon père le dimanche au marché à Blanc-Mesnil, y'a encore des vendeurs de disques, et donc on avait été acheter ensemble le CD et j'l'avais écouté en boucle. Et ça m'avait donné envie de faire d'la guitare »

Naturellement, cette rencontre (souvent présentée comme une véritable révélation) avec un répertoire particulier peut fort bien se conjuguer avec de nouvelles amitiés

« **FR** Le début de ta passion est associée à un événement, à une musique ?

Victor (bassiste de *Kimchen*) Oui c'est associé à deux choses que j'ai eu, plus ou moins, en même temps. D'abord y'a un album, c'était la sortie de *Nevermind* de

Nirvana, ça a été un gros truc déclencheur, et après cette même période, j'étais en internat toute la semaine et j'avais un pote qui faisait de la batterie. Voilà, il faisait ça en salle de musique et j'ai découvert cet instrument, visuellement parlant, quelqu'un qui en jouait, qui s'installait. Donc ça m'a fait me mettre sur la batterie »

Sirène (rappeuse) explique son engagement par l'attraction générale que le rap exerçait sur elle.

« **Sirène** (...) J'ai commencé à écouter du rap à partir de 14 ans à peu près (...) Mais en fait ça m'a motivé pour faire du rap en premier lieu parce que, 'fin bon les paroles elles étaient créatives et c'était surtout pour envoyer de messages et j'ai trouvé que c'était intéressant (...) et je crois que c'est ça qui m'a donné envie d'écrire, parce que, d'exprimer ses sentiments, de pouvoir se faire entendre, et pour moi, je pense que pour les jeunes c'est le moyen le plus facile de ... »

Un peu plus tard dans la discussion, elle finit par relier sa motivation à une formation précise

« **FR** (...) Quand est-ce que donc l'envie du rap a commencé à se manifester et plus exactement comment ? Par quel, est ce qu'il y a un évènement, un disque particulier ?

Sirène Un évènement particulier non. Mais un disque particulier oui. Le Secteur A. C'était un groupe de rap avec Stormy Buggy, Doc Gyneco, 'fin à l'époque, moi je pensais que, ils passaient plus des messages, ils parlaient plus aux jeunes »

Puis, arrive un initiateur qui non seulement dit quelle musique écouter mais, dans une certaine mesure aussi, comment l'apprécier.

« **FR** Comment vous l'avez rencontré ce disque ou ce groupe ?

Sirène Bah, je suis partie en vacances à Gennevilliers (*Sirène réside à Montreuil*) et c'est à partir de là que j'ai commencé à écouter du rap

FR Décrivez moi exactement comment ça c'est passé, vous vous en rappelez ?

Sirène Vaguement mais bon. En fait c'est mon cousin, il écoute souvent du rap et j'écoutais avec lui parce que de toute façon j'avais pas le choix et à partir de là j'ai... Parce qu'en fait moi, j'écoutais pas vraiment le rap, j'écoutais plus la musique et pas les paroles, il me dit, "bah je pense que t'aimes pas le rap parce que t'écoutes pas assez bien les paroles"

FR Ah oui

Sirène Et je me suis rendu compte qu'il avait raison parce que quand j'ai écouté les paroles y'a des textes où on se reconnaît des fois, y'a des textes où on a vécu aussi. Voilà je pense que c'est ce qui m'a accroché »

Parfois, c'est moins un répertoire ou un genre musical qu'une sensibilité précoce à la "musique" qui est convoquée

« **Stéphane** (guitariste de *Saltlake*) (...) Quand j'étais petit, ça a toujours été mon passe-temps favori d'écouter de la musique, je préférais faire ça que de regarder la télé. Pourtant mon père et ma mère écoutent pas particulièrement la

musique mais moi c'est vrai que c'était un truc, quand j'étais petit je regardais plus M6, les clips que les dessins animés sur TF1 »

Comme Stéphane, plusieurs autres personnes citent M6 et plus particulièrement l'émission Rap Line. Cependant, à un moment de l'entretien, Stéphane évoque néanmoins une boum où il a découvert Nirvana et La Mano Negra et date de ce moment son engagement.

Pour Marc (sonorisateur et animateur du groupe *Highbstation*), le déclic s'incarne dans une "situation type" où se conjuguent un objet et un répertoire

« **Marc** Alors le déclic je me souviens très bien c'est les longs trajets en voiture avec mes parents et j'avais forcément, comme tous les ados, un walkman on va dire (...) Et alors je m'amusais à décortiquer les différents instruments dans une chanson. Donc j'écoutais, alors à l'époque j'écoutais un peu de tout mais pas mal avec Jimi Hendrix par exemple. Je sais qu'avec Jimi Hendrix j'arrivais bien à dissocier leur trio tu vois, j'arrivais...C'est facile aussi remarque maintenant mais j'arrivais à bien isoler la batterie, à bien isoler la basse, à bien isoler la guitare, voilà. »

Beau récit où l'on voit l'adolescent recréer dans la voiture familiale sa chambre de musique avec Hendrix (dont on reparlera bientôt) et nous démontrer *in vivo* comment la *recording consciousness* prend concrètement forme ¹⁰⁰. La possession de son propre matériel d'écoute amène, régulièrement, à parler d'un deuxième choc, plus consenti, peut être plus personnel que les explications contextuelles liées à la famille.

« **Prince 2** (...) C'était un peu plus tard vers 14-15 ans. Et là ça a été Nirvana. Le premier CD que j'ai acheté c'était *Nevermind*, c'était vraiment le premier que j'ai acheté tout seul. Juste quand il est sorti. J'avais une mini chaîne hi-fi Sony (rires), j'me souviens, vraiment les minis chaînes. »

☞ Dans le quatrième et dernier registre de réponse, les personnes tendent à récuser l'idée d'un déclencheur externe au profit d'une nécessité intérieure. Elles évoquent plutôt le besoin de faire quelque chose d'artistique, de trouver un cadre pour s'exprimer, voire de faire quelque chose d'utile pour les autres.

« **Diop** (chanteur de world music) Je sais pas si y'a quelque chose qui m'a donné le déclic en tout cas par rapport à une personne en particulier, parce qu'en fait moi je m'étais toujours dit qu'...j'voulais essayer de créer quelque chose en fait pour... tout le monde (...) »

Dany (guitariste de *Kimchen*) :

« Je cherchais le vecteur. J'ai été à quatre ans dans une bibliothèque, j'ai écrit, j'ai essayé de peindre, de faire l'acteur, je suis passé par tout un tas de choses et finalement en dernier lieu, j'avais un ami qui jouait de la guitare et ça m'a donné envie de jouer aussi quoi »

Georges (animateur d'un collectif de hip hop) évoque lui aussi l'envie de s'impliquer dans un collectif, de bâtir un projet.

¹⁰⁰ Après avoir suivi les cours d'une école spécialisée dans les métiers de l'image et du son, Marc exerce la profession d'ingénieur du son sur les plateaux de télévision.

« **Georges** Moi, je suis surtout un amateur de l'humain, pour être sincère. Donc ce qui m'intéressait surtout c'était d'être..., de pouvoir construire que'qu'chose, c'est l'aventure humaine en fait voilà pour résumer un peu l'truc »

Cette première entrée en matière appelle quelques réflexions.

Tout d'abord, j'ai été frappé par l'assurance des personnes lorsqu'elles évoquaient leurs débuts. La plupart semblaient avoir déjà réfléchi à ces circonstances et déjà analysé les facteurs qui les avaient incités à se lancer "dans la musique". Significativement, même celles récusant l'idée d'un déclic avaient un "récit fondateur" à proposer. Cette réflexivité des acteurs vaut d'être mentionnée.

La deuxième remarque tient à la grande diversité des incitateurs, des situations et des configurations humaines et à leur entremêlement : membres de la famille, amis d'école, objets de reproduction, instruments de musique, répertoires généraux ou particuliers, médias, quartier, écoles, galas, etc. Quel que soit le registre évoqué, de nombreuses entités non humaines se conjuguent avec les personnes et à l'exception de Théo qui, parle de concerts, la référence aux répertoires concerne essentiellement des musiques enregistrées *venues d'ailleurs*.

b) Les premiers chocs musicaux : variété des styles et des choix, moindre séparation entre les générations

Vingt-et-une personnes ont été interrogées sur (le ou) les répertoires de leurs débuts ainsi sur ce que leurs parents (au sens des géniteurs) écoutaient régulièrement. Ces deux corpus de données (répertoires de l'ensemble des enfants et répertoires de l'ensemble des parents) ont été référencés et communiqués au logiciel de cartographie, à qui il a été demandé, en sus, de faire apparaître les éléments communs. Pour ce faire, les trois corpus de données ont simplement été reliés dans le tableur. Sur la cartographie n°1, les losanges verts figurent chaque personne du panel, les répertoires des enfants sont de couleur marron, ceux de leurs parents en rouge et les éléments communs en jaune. Chaque membre du panel est relié avec les répertoires qu'il a déclaré écouter à ses débuts ainsi qu'avec ceux qu'écoutaient ses parents. Conséquemment, plus un groupe ou un artiste est cité (c'est-à-dire plus il comporte de liens) et plus sa superficie sur la carte augmente.

☞ Un premier balayage des données permet de constater la grande diversité des artistes et des styles cités (au total 46) par les membres du panel. Si le rock et la pop anglo-saxonne se taillent la part belle, le hip hop, la world music et, dans une moindre mesure, la variété française (par ex. Gainsbourg, Chantal Goya, Mylène Farmer) sont également représentés. Pour ce qui concerne le hip hop et la world, on repère la présence d'artistes francophones comme Lionel D, Dynasty, NTM, Secteur A ou africains (Mory Kanté). Comme on peut le voir sur la carte, certaines personnes n'ont pas parlé d'artistes particuliers ni même des styles mais de genres ; ainsi Sirène mentionne la soukous et le zouc, Diop le hip hop et Gérard le ska¹⁰¹. Dans ce vaste ensemble, les formations les plus citées par les membres du panel sont Nirvana, Red Hot Chili Peppers, Guns 'n Roses, Cure et Snoop Dog, soit quatre groupes de rock et un rappeur. Au sein de ce sous-ensemble, c'est Nirvana (et son album *Nevermind* paru en 1991) qui occupe la plus grande surface sur la carte. Il faut remarquer qu'en majorité, les membres du panel écoutaient des musiques publiées au moment même où ils (elles) faisaient leur entrée en musique, ou, en d'autres mots, que leurs goûts s'inscrivaient dans une certaine actualité. Néanmoins, et ce fait est d'importance, des répertoires datant des années soixante, soixante-dix et quatre-vingt ont également été mentionnées comme des musiques fondatrices. Ainsi Arianne évoque Aerosmith, Marie et Prince 2 les Beatles, Gérard parle aussi de son amour pour les groupes de ska anglais de la fin des années soixante-dix, Théo et Diop mentionnent Bob Marley, tandis que Dany (qui cite également Led Zeppelin), Louis et Marc rapportent avoir débuté avec Jimi Hendrix. Je reviendrai en détail sur ce point à la fin de ce paragraphe, mais avant je voudrais mentionner deux autres phénomènes.

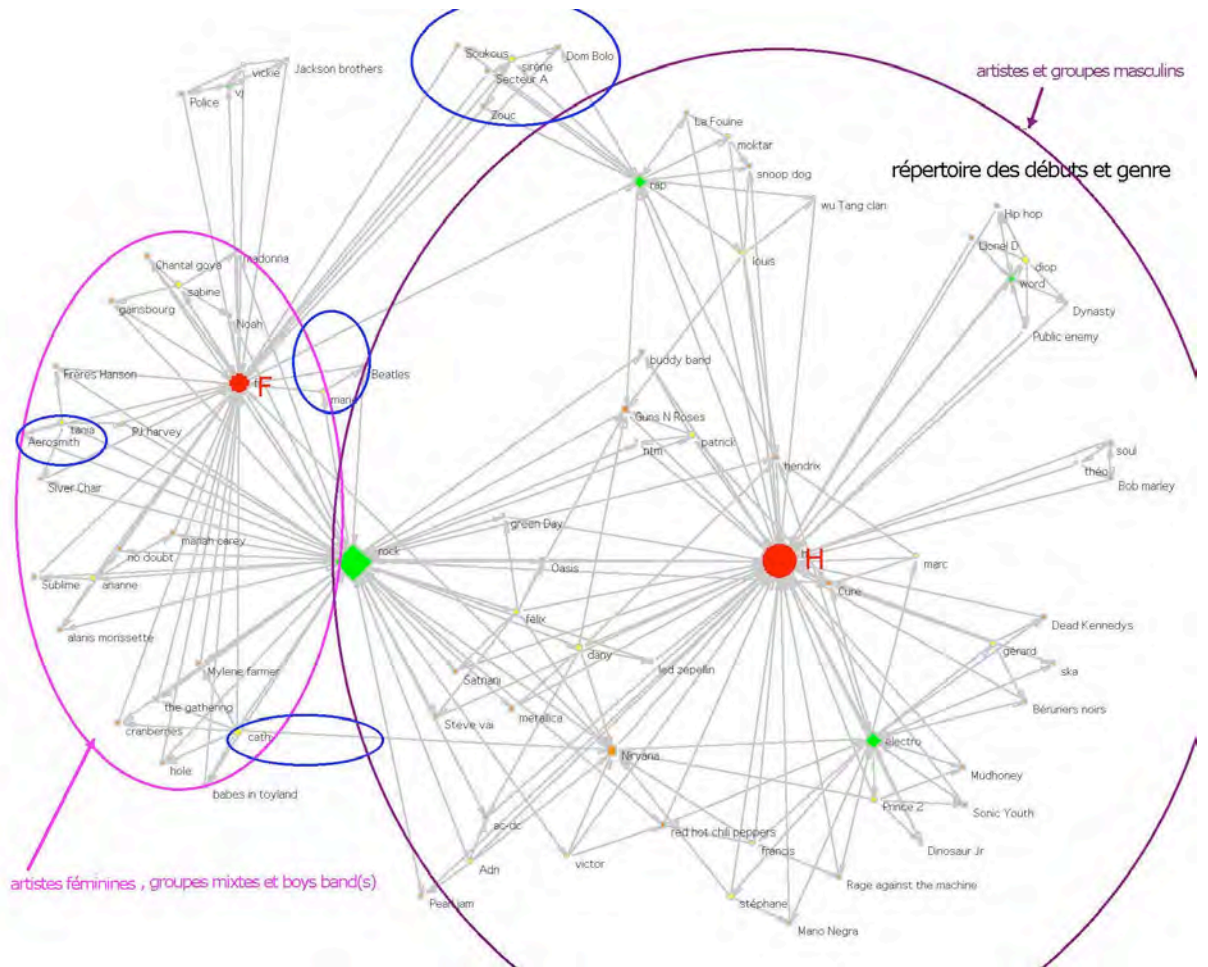
☞ D'une part, comme en témoignent les positions relativement décentrées de Sabine, Arianne et Cathy sur la carte *le répertoire des débuts des filles est très largement différent de celui des garçons*. En effet, soit les artistes solo mentionnées par ces dernières sont des

¹⁰¹ De la même manière, pour décrire les goûts de leurs parents Sabine et Prince 2 utilisent respectivement l'étiquette "tous styles" et variété française, Diop parle de jazz et Moktar de raï.

femmes (Madonna, Noah, Chantal Goya, Maria Carey, Alanis Morissette), soit les formations de rock comptent dans leur rang au moins une femme. Ainsi Sabine cite (No Doubt, Cranberries, Hole, Babes in Toyland, The Gathering). Seuls Gainsbourg et le groupe Sublime sont “exclusivement“ masculins. De la même manière, si Tania ne cite comme artiste-femme que PJ Harvey, elle mentionne cependant, les frères Hanson, un boys-band dont le public est surtout féminin. De même, Sirène cite le zouc, un style qui compte de formations phares (par ex. Kassav ou Malavoï) comptant des femmes. Par contraste, et à l’exception du groupe Sonic Youth (qui compte la bassiste-chanteuse Kim Gordon), *aucun des quinze garçons n’a déclaré avoir fait ses premiers pas avec des répertoires où figuraient des femmes.*

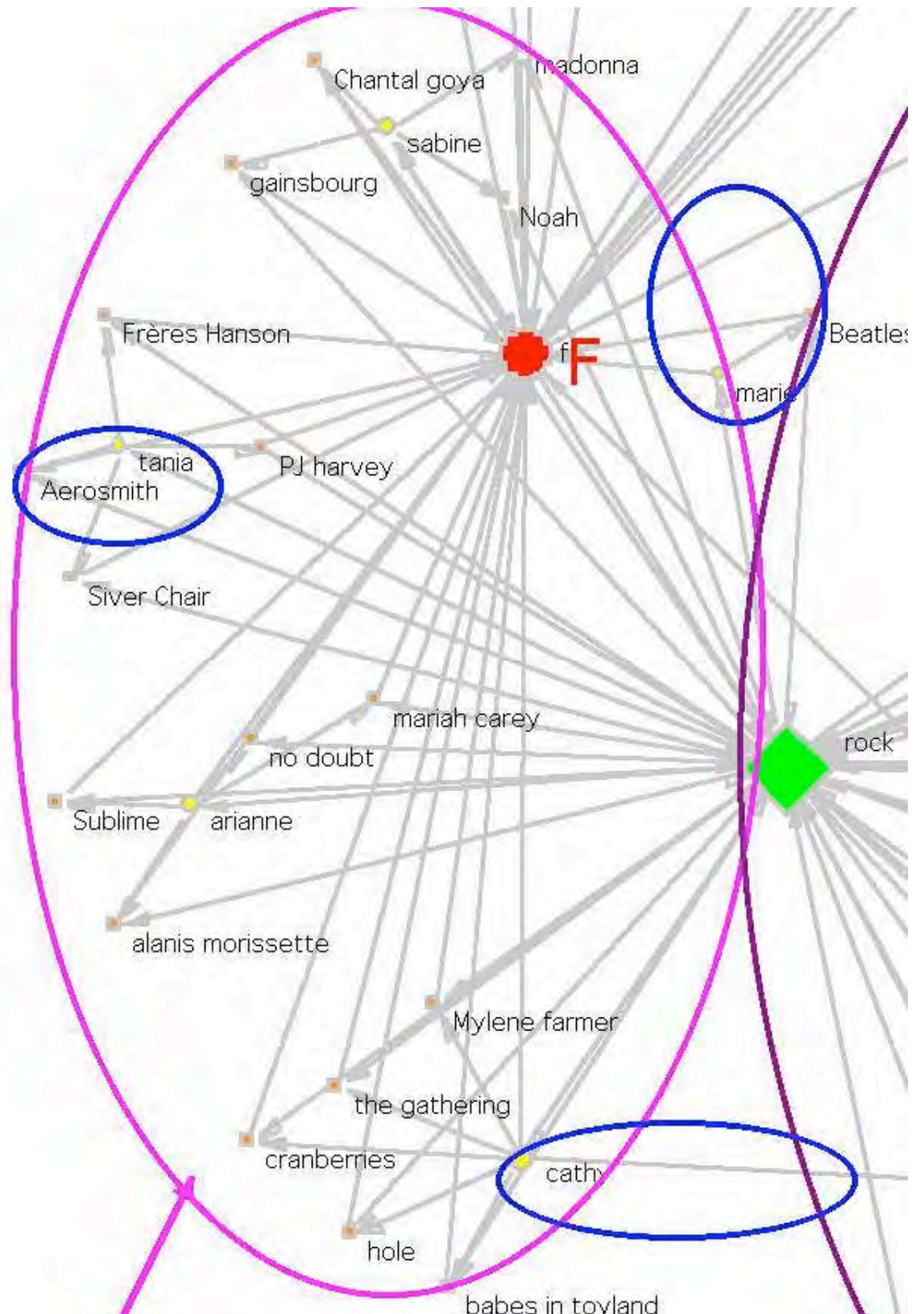
La deuxième carte (ci-dessous) a été réalisée à partir des mêmes données que la précédente. Le logiciel a distribué aux hommes et aux femmes les répertoires qu’ils (elles) ont déclaré aimer à leurs débuts. En sus, les artistes ont été rattachés à des genres musicaux. *La carte révèle alors une très nette répartition genrée des goûts.* Elle montre également que la coupure s’exprime aussi en termes stylistiques : à l’exception de Sirène (rappeuse), le rap, la soul, la techno sont l’apanage des garçons tandis que les filles sont plutôt rock-pop et/ou variété¹⁰².

¹⁰² Constat identique fait par Simon Frith lors d’une enquête qui a abouti à la première sociologie du rock : **Simon Frith** *The Sociology of Rock* Constable London 1978



Cartographie n° 2 Répartition des premiers goûts musicaux selon le sexe

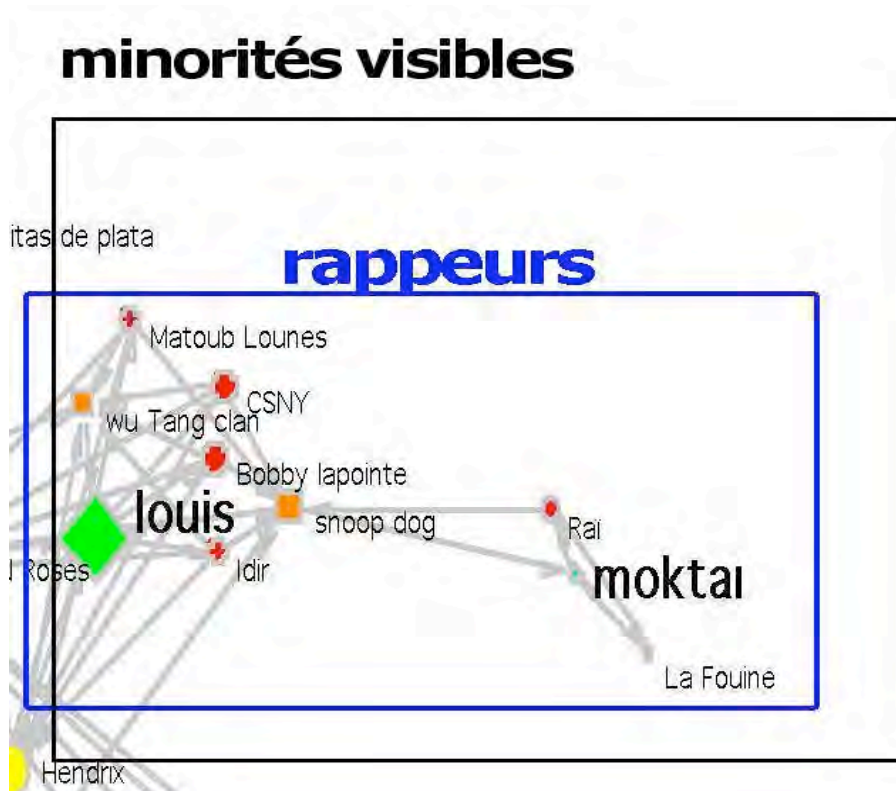
Les hommes et les femmes sont reliés aux points rouges, respectivement H et F. Les personnes du panel sont représentées par des carrés de couleur jaune, les répertoires par des carrés orange. Les styles musicaux (rock, électro, soul, world music et rap) sont figurés en vert. À gauche on se rend compte que les artistes cités par des filles sont presque exclusivement des femmes, des groupes mixtes ou destinés aux files (boys bands). Les cercles bleus indiquent les rares exceptions. À droite, les répertoires des garçons sont *exclusivement* masculins, à l'exception du groupe mixte Sonic Youth pas une femme n'y figure.



Détail de la cartographie n°2

On aperçoit l'affiliation des jeunes femmes (F) avec le rock et le fait que les répertoires d'élection sont majoritairement féminins. Les ronds bleus signalent les exceptions.

☞ Si nous retournons à la première carte, on se rend également compte que les membres du panel appartenant aux minorités visibles occupent également des places relativement périphériques¹⁰³. La raison en est qu'ils sont pratiquement les seul-e-s à désigner des artistes de hip hop, de musique africaine (world music) ou de reggae¹⁰⁴. Cependant, on doit immédiatement constater que cette dissonance est comme "compensée" par le fait que les artistes cités sont pour moitié des francophones. Si l'on s'intéresse aux goûts de leurs parents, on va certes retrouver des répertoires spécifiques (musique africaine ou du Maghreb, soul américaine) mais aussi un grand nombre de références pop/rock (de McCartney à Crosby, Stills, Nash and Young en passant par Supertramp), du jazz et même Bobby Lapointe. Par conséquent, si au premier abord les références stylistiques des personnes issues des minorités visibles (et celles de leurs parents) semblent avoir une physionomie particulière, on constate, d'une part, que leurs goûts se rattachent aussi à la totalité du panel et, d'autre part, que, comparée aux autres adolescent-e-s, les enfants issus de l'immigration ont une plus grande appétence pour la langue française. On retrouvera bientôt cet appétit dans le passage consacré au rap.



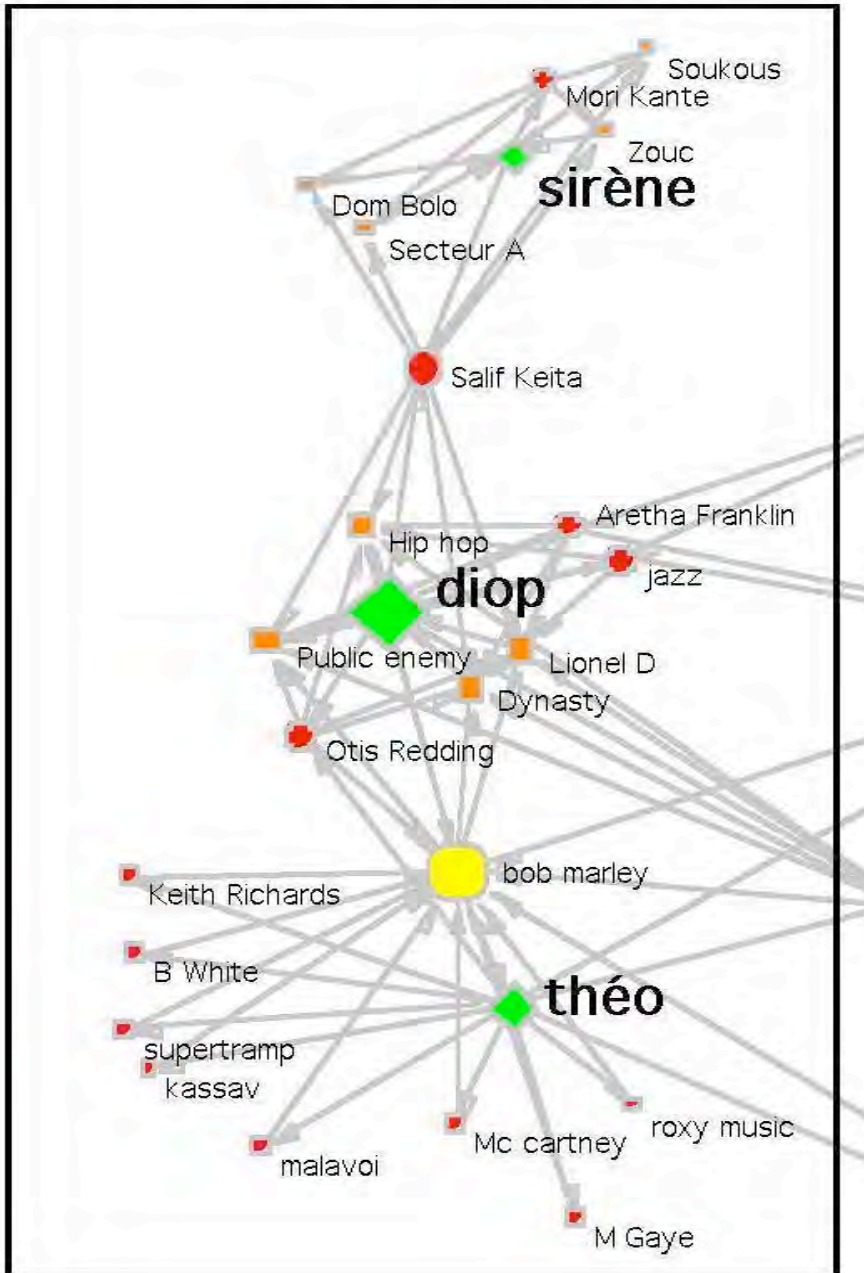
Détail de la cartographie n°1

Les répertoires (en orange) de deux des rappeurs (en vert) et ceux de leurs parents (en rouge)

¹⁰³ Les parents de Diop et Sirène sont originaires d'Afrique, ceux de Moktar viennent d'Algérie, même chose pour l'un des deux parents de Louis, Théo est né et a passé une partie de son enfance en Guyane

¹⁰⁴ À l'inverse, seules deux références noires américaines (Jimi Hendrix et les Jackson Brothers) figurent dans les réponses des autres membres du panel

minorités visibles



Autre détail de la cartographie n°1

Les personnes du panel sont figurées par des losanges verts, leurs répertoires de début en orange, ceux de leurs parents en rouge et ceux qui sont communs en jaune.

On voit que Bob Marley est écouté par Diop et Théo et des parents et que Salif Keita est attribué aux parents de Diop et Sirène. Du côté de celle-ci, si son choix se porte sur du rap (Secteur A) et de la musique antillaise, elle écoute aussi des musiques venues d'Afrique (styles soukous et dombolo). Même si elle attribue à ses parents un autre artiste africain (Salif Keita) on peut convenir d'une certaine communauté de goût.

☞ La dernière observation sur cette première carte concerne les répertoires attribués aux parents par les membres du panel. Ceux-ci se répartissent très majoritairement entre *l'adult rock*¹⁰⁵ (où j'inclus des artistes tels que James Brown ou Stevie Wonder) et la chanson d'expression francophone, les gens parlant soit de "variété française" ou d'artistes particuliers (Brassens -voire "genre Brassens"-, François Béranger, Bobby Lapointe, Idir, Sardou, Stone & Charden, etc.). À ces deux catégories, il convient d'ajouter les discothèques multi stylistiques des pères de Sabine et Cathy, le jazz (parents de Diop) et le raï (parents de Moktar). L'addition de ces références indique que, tout comme leurs enfants, les parents écoutaient des répertoires associés à leur génération. Cependant, et c'est peut-être l'aspect le plus significatif de cette carte, on se rappelle que des personnes du panel ont également affirmé avoir écouté des musicien-n-e-s des années soixante dix et quatre vingt. Rappelons nous, par exemple, que Marc et Prince 2 nous ont respectivement présenté Jimi Hendrix et les Beatles comme leurs premiers initiateurs. Il existe donc des répertoires qui "font le pont" entre les parents et leurs rejetons, ce qui signifie que *certain adolescent-e-s ont débuté leur passion musicale avec des répertoires des décennies précédentes c'est-à-dire des musiques que la génération de leurs parents écoutait*. Le logiciel de cartographie a distingué en jaune les répertoires qui figuraient à la fois dans les répertoires des enfants et dans ceux des parents. On y retrouve Bob Marley et les Beatles (premiers *ex aequo*), suivi de Jimi Hendrix puis des groupes Led Zeppelin et Police. Cette carte vient donc contredire l'idée (pourtant commune) que la différence générationnelle s'exprime notamment *par* la musique. Au contraire, la projection montre plutôt une sorte de coexistence pacifique entre la musique des années soixante-dix et quatre-vingt et celle des années quatre-vingt-dix incarnée au premier chef par Nirvana. Deuxième fait remarquable, les deux générations ont en commun d'écouter le même style de musique : du rock. Même si les affinités se portent, en fonction de l'âge des auditeurs, sur des références distinctes, il existe bien une sorte de culture commune. Venant confirmer cet accord intergénérationnel, aucun membre du panel n'a mentionné une hostilité particulière de ses parents vis-à-vis de la musique qu'il (elle) écoutait. Tout au plus, Victor a rapporté que ses parents lui avaient confisqué une batterie parce qu'ils lui reprochaient de négliger son travail scolaire. Toutefois, ce geste ne signifiait pas que les parents de Victor désapprouvaient les choix esthétiques de leur fils

« **FR** Qu'est ce qu'ils écoutaient comme musique tes parents ? Ils avaient une platine vinyle ?

Victor Oui ils avaient une grosse chaîne Technics qu'on a toujours connue, qu'ils ont encore d'ailleurs, un beau truc gris avec plusieurs étages, avec ampli, tuner, truc à cassettes et une platine vinyle sur laquelle ils écoutaient beaucoup de choses. Ma mère était très rock Rolling Stones. Qu'est-ce qu'elle écoutait ? Stevie Wonder

¹⁰⁵ Expression savoureuse employée par Prince 2 et que l'on commence à voir dans certains classements stylistiques. La radio MyAFN décrit ce style comme un répertoire issu des classiques du rock des 60, 70 et 80. Selon le site de cette radio, AFN est destinée au public qui a grandi avec des artistes tels que Eric Clapton, Led Zeppelin, The Rolling Stones, Tom Petty, Pink Floyd, Stevie Ray Vaughan ou encore U2. <http://myafn.dodmedia.osd.mil/radio/services/announcer1.asp?annid=1>

FR Seventies ?

Victor Oui voilà beaucoup de choses seventies genre Sheila, Stone et Charden, variété française, Johnny Halliday à 300% aussi. Mon père lui il était Stones, normal, mais vach'ment plus branché Pink Floyd, Stevie Wonder voilà. Qu'est-ce qu'il écoutait ? James Brown, le gros son quoi. Les vrais trucs américains (rires). Donc pour ça j'ai tous les vinyles. Mes parents avaient tout et on écoutait ça, oui carrément... Hendrix, Led Zep ça c'est mon père qui avait les vinyles. »

Ce que dit Victor confirme ce que la plupart des personnes m'ont rapporté, à savoir que les parents n'ont pas forcément entrepris de transmettre *explicitement* à leurs enfants leurs "valeurs" musicales. Même les pères discophiles de Sabine et Cathy semblent avoir accordé d'emblée à leurs filles une grande liberté de choix. Un peu comme les écrivains racontent avoir été chaparder des livres "pour adultes" dans les bibliothèques parentales, les enfants se sont initiés "par eux mêmes" aux répertoires rock/pop des parents. Ils (elles) ont picoré ce qu'ils entendaient le week-end et –le cas échéant– fait leurs choix. Dans ce processus de transmission, l'imprégnation joue un rôle considérable

« **Victor** (*à propos de son père*) Il m'a jamais fait écouter des Pink Floyd en me disant "écoute ça". Mais lui il écoutait, il mettait des fois ses trucs, on tendait l'oreille forcément. »

Autre exemple à peu près comparable

« **Félix** [*mes parents*] avaient des disques de rock de type Rolling Stones et tout mais je ne les ai jamais entendu les mettre à la maison. Peut-être que c'était à une autre époque. Quand j'ai commencé la guitare, quand j'ai commencé dans la musique, là j'ai fouillé dans la discothèque des parents pour sortir des trucs qu'ils n'avaient jamais sortis

FR Vous les écoutiez sur la platine vinyle du salon ?

Félix *Non, si un morceau me plaisait vraiment, je l'enregistrais pour l'avoir chez moi, dans ma chambre (c'est moi qui souligne) »*

Même registre chez Marc qui récuse l'idée d'une transmission volontariste en expliquant, très finement, que la musique ne représentait pas, aux yeux de ses parents, un enjeu majeur

« **Marc** Non y'avait pas du tout de transmission. 'fin mon père est pas accroché à mort musique tu vois... nan nan, nan ils m'ont laissé seul, faire mes choix, mes trucs, à part les Pink Floyd où si tu veux, comme y'avait tellement d'albums que forcément j'y suis venu mais sans jamais dire "tiens tu devrais écouter ça ou ça ou ça". Non y'a vraiment, non ils sont pas vraiment branchés, branchés à mort musique en fait »

Parfois, c'est d'ailleurs seulement lorsqu'ils sont devenus de jeunes adultes que les enfants *réalisent* que leurs parents écoutaient du rock, notamment quand à la faveur d'un déménagement, ils retrouvent des collections de vinyles dans des greniers ou des caves.

« **FR** Qu'est ce que tes parents écoutaient ?

Stéphane Du rock et du folk, du jazz, mon père plutôt du rock progressif (King Crimson, ELP) et ma mère les Beatles, les Stones qu'elle écoute d'ailleurs toujours (...)

FR Est ce que tes parents avaient de quoi écouter de la musique ?

Stéphane Ouais, ouais mon père avait une grosse chaîne hi-fi avec lecteur vinyle, avec *une collection de vinyles assez impressionnante que je n'ai découvert que quand j'avais 22-23 ans* (c'est moi qui souligne) »

Cette association continuelle entre les parents et le rock des seventies nous rappelle que le vieillissement de ses auditeurs a abouti à un phénomène de patrimonialisation¹⁰⁶. La musique rock n'est plus seulement une "musique de jeunes", elle touche plusieurs générations et qui dit patrimoine dit... *transmission*. Le sociologue Marc Touché avait déjà remarqué que des pères achetaient à leurs fils les guitares électriques de marque (Gibson ou Fender) qu'ils rêvaient d'acquérir étant adolescents¹⁰⁷. Loin de contredire les observations de Touché, l'enquête montre qu'il faut probablement généraliser ce constat. La passation de témoin concerne non seulement des instruments, mais aussi des répertoires musicaux, elle ne s'effectue pas seulement dans les familles où les parents sont musiciens ou audiophiles (cf. Cathy et Sabine) mais, quoique de façon discrète, dans la plupart des familles du panel. Par conséquent, et malgré l'absence manifeste de prosélytisme des parents, on est bien en face d'un phénomène de transmission de la culture pop-rock d'une génération à l'autre, transmission dont on a vu plus haut qu'elle concernait également les familles d'immigrés¹⁰⁸. *Et ce sont les appareils de reproduction qui sont les vecteurs de ce transfert*. On pourrait comparer leur fonction à celles que les instituteurs assument à l'école primaire en matière d'expression orale et d'écriture. De la même manière que les enseignants formalisent en classe ce que les enfants apprennent –notamment par imprégnation- à la maison, les machines domestiques de reproduction permettent aux enfants de pratiquer intensivement, et *dans leur chambre*, le rock que leurs parents écoutent pour leur propre plaisir. J'avais conclu la partie qui précède en notant que la plupart des déclics étaient liés, peu ou prou, à des répertoires enregistrés. On s'aperçoit désormais que les machines de reproduction jouent un rôle au moins égal que les supports enregistrés et que c'est, en grande partie, dans les chambres des adolescent-e-s que les choses se passent. Justement, il est temps de regarder d'un peu plus près comment se déroule cette appropriation.

¹⁰⁶ Là-dessus, voir **Simon Frith** *Souvenirs, Souvenirs*, pages 247 à 262 (Traduit de l'anglais par Antoine Hennion) in **Patrick Mignon et Antoine Hennion (sous la direction de)** *Rock, de l'histoire au mythe* Collection Vibrations Éditions Anthropos Paris 1991

¹⁰⁷ **Marc Touché** *Mémoire vive 1* Le Brise Glace Association Musiques Amplifiées Annecy 1998

¹⁰⁸ Ce phénomène mérite d'autant plus d'être souligné qu'il s'inscrit dans un contexte où, de toutes parts, on entend dire que les parents ne transmettraient plus à leur progéniture des valeurs culturelles.

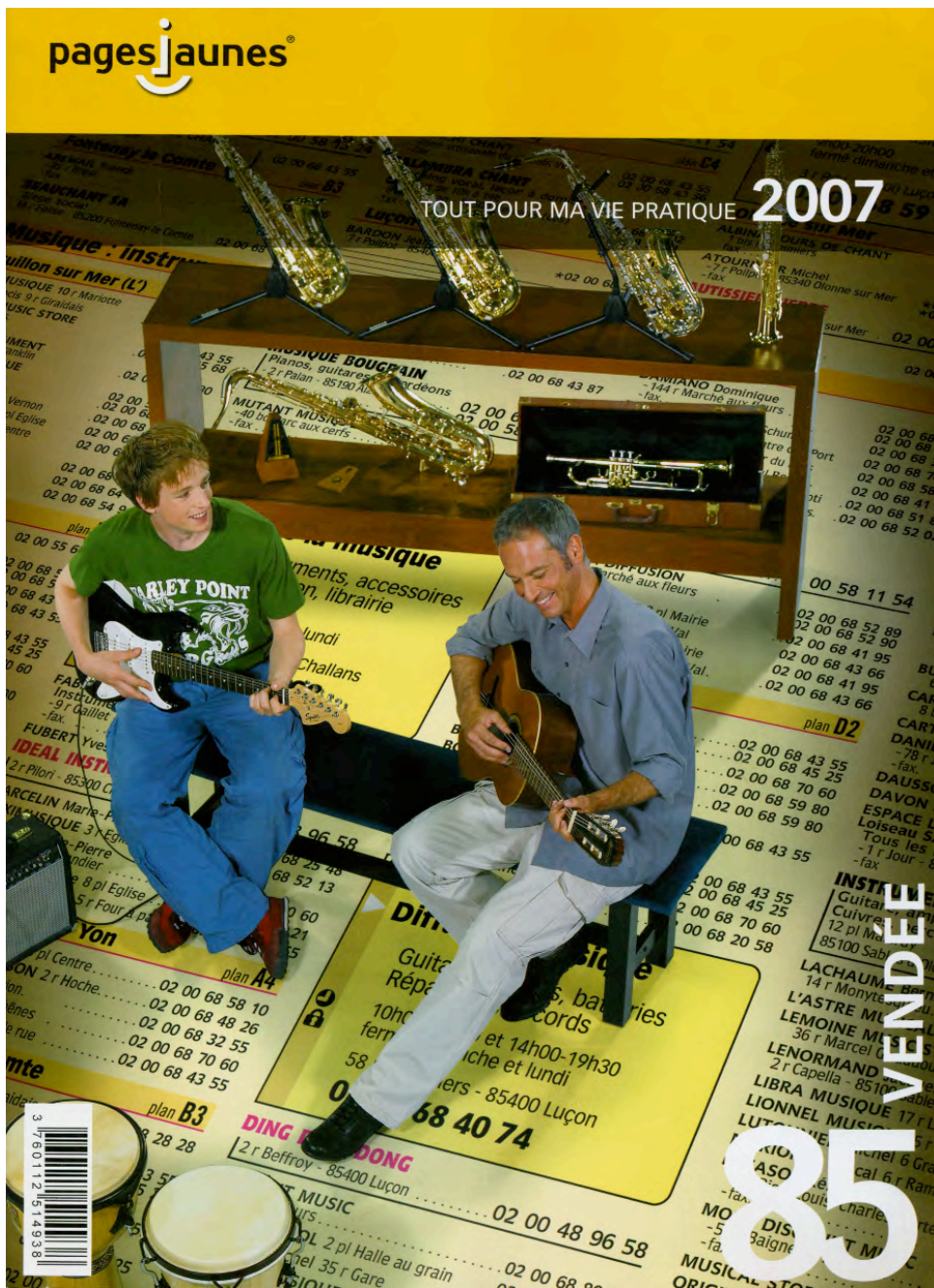
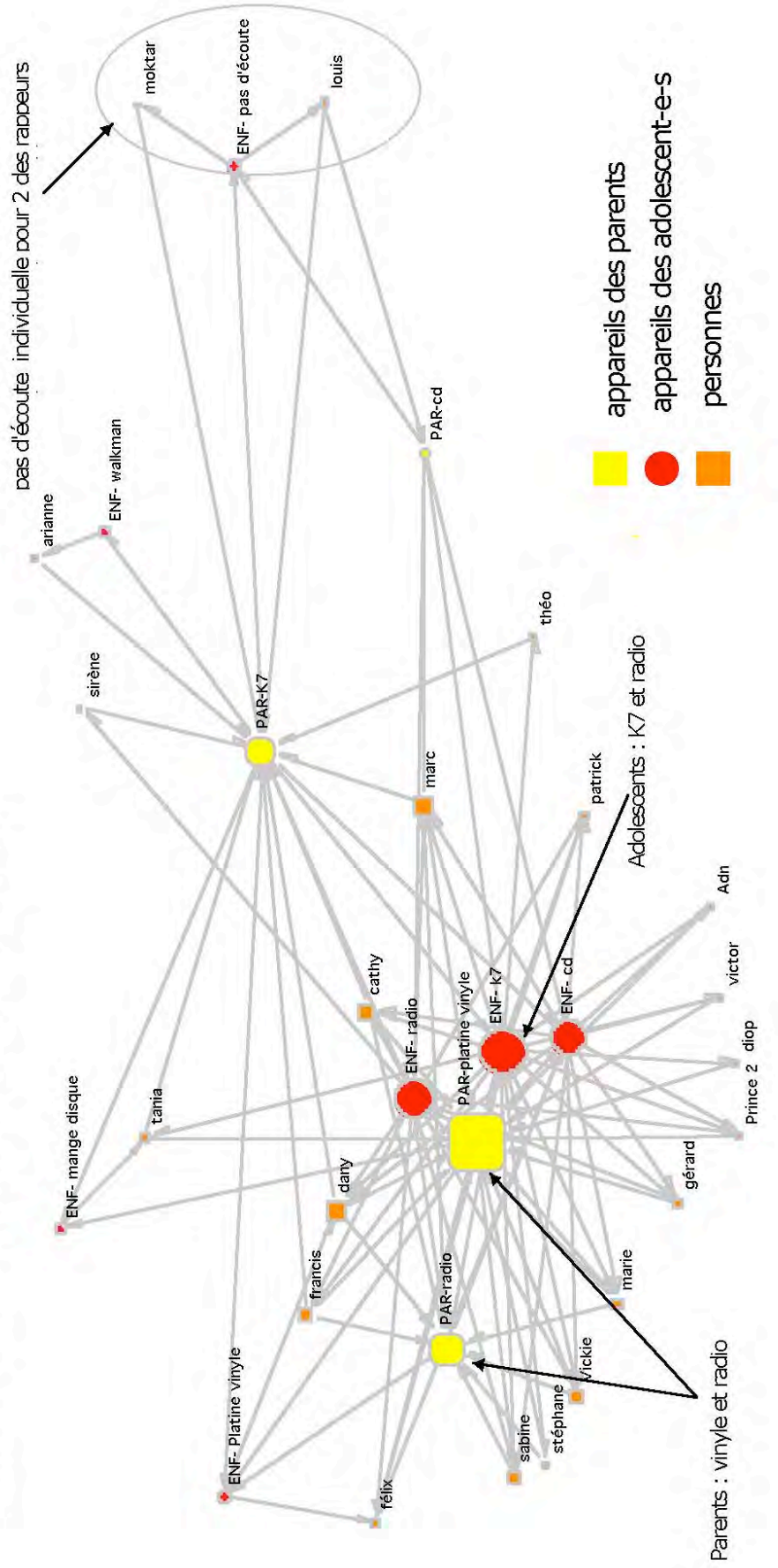


Figure 17 La couverture d'un annuaire.

Où l'on voit que les publicitaires (et les vendeurs d'instruments de musique) aboutissent aux mêmes conclusions que les logiciels de cartographie de réseaux...

Appareils domestiques d'écoute en fonction des générations



Cartographie n°3 Appareils d'écoute des parents et des enfants

c) L'autre musique de chambre

Il y a quelques instants, Félix nous a confié que lorsqu'il voulait *vraiment* écouter un des disques (rock) de ses parents, il l'enregistrait puis l'emmenait dans sa chambre. Cela suppose, par conséquent qu'il possède un lecteur personnel. À l'exception des deux rappers masculins (Louis et Moktar) qui n'ont pas eu d'appareil de reproduction dans leur chambre ou de walkman à leurs débuts, la quasi-totalité du panel s'est initiée à la musique avec un lecteur et/ou un lecteur-enregistreur à cassette. La cartographie n° 3 atteste de cette domination et de la rareté des platines vinyles dans les chambres d'adolescent-e-s. On note également la présence de radios (souvent incluses dans des appareils compacts) et de quelques lecteurs CD. À l'inverse, du côté des parents, ce sont les platines vinyles et la radio qui se taillent la part du lion. Si quelques cassettes sont présentes dans les ensembles hi-fi des salons, les CD(s) sont pratiquement inexistantes. *Les appareils cassettes des années quatre-vingt-dix constituent les principaux médiateurs entre les apprenti-e-s musicien-n-e-s et "la musique"*; ils sont pour les adolescent-e-s, né-e-s vers 1980, ce que furent pour Jagger et Richards les disques noirs et le *Dansette*. Les supports où reposent la musique et des vecteurs de socialisation. Détaillons quelques-uns de ces usages

☞ Pour nombre des personnes interrogées, le "magnéto K7" est tellement naturalisé (il coïncide tellement avec les débuts musicaux) qu'il est difficile de se rappeler quand on l'a acquis ou reçu en cadeau.

Félix Oui j'avais une chambre à moi avec un magnéto cassette vraiment basique, je ne pourrais pas dire l'âge où je l'ai eu mais j pense que j'avais dès le début. Vraiment le truc simple, à plat

FR Que l'on peut transporter et à piles ?

Félix Voilà exactement. C'est bien plus tard que j'ai eu un lecteur CD.

FR Alors, que faisiez vous avec votre cassette ?

Félix Je n'utilisais que ça. J'écoutais, je m'enregistrais. Les cassettes que j'écoutais, que je réfléchisse d'où elles venaient, elles venaient de choses que j'avais enregistrées chez mon frère qui habitait à Plaisir. C'est lui qui avait la culture musicale de la famille, ça a été un petit peu ma référence. De par son métier, lui avait toujours les derniers CD(s) arrivés, il avait tout sur son bureau

FR Vous copiez sur cassettes ?

Félix Oui c'est ça. »

C'est par l'intermédiaire de cassettes que les prescripteurs (par exemple le frère de Félix) délivrent leurs conseils aux apprenti-e-s. Toutefois, comme l'appareil permet à la fois de lire et d'enregistrer, les auditeurs (trices) sont en mesure de ré-agencer ce qu'ils (elles) recueillent

« **Prince 2** Oui, j'avais un pote, le fondateur du label dans lequel j'ai sorti mon premier album, qui, lui, était un consommateur acharné. Donc il m'a fait découvrir pas mal de trucs aussi : le Velvet (*Underground*)

FR Comment ça se passait concrètement ? Il te prêtait des disques, tu les enregistras en cassettes ?

Prince 2 Oui ceux que j'aimais bien je les enregistras, mais j'aimais bien aussi faire des compilations des meilleurs morceaux. C'est jusque vers 1993 »

Ce goût pour les compilations (on ne peut plus actuel) traduit la relation que l'utilisateur entretient avec ce qu'il reçoit des ami-e-s, comme des médias. Il (elle) sélectionne certains morceaux et *cultive* cette affinité

« **FR** Oui, les choses qui vous ont vraiment touché ?

Sabine Euh (longue hésitation), oui une chanson d'Eric Clapton, celle qu'il a écrit pour son fils je crois. En fait à l'époque, et c'est pareil aujourd'hui avec notre musique, j'avais tendance à pas écouter les albums en entier et à écouter un même titre et qu'j'passais, j'en suis malade parfois, cinquante fois d'affilée, non-stop. Chaque fois je flashais sur un titre, c'était pas forcément l'artiste mais la chanson »

Cette "pêche à la bonne chanson" se retrouve avec l'enregistrement de chansons à la radio dont parlent de nombreuses personnes

« **Vickie** (Vjette) Oui, oui. J'enregistrais. J'avais toujours des cassettes prêtes, des cassettes audio, prêtes à être enregistrées dans la chaîne et j'appuyais dès que j'entendais le début de la chanson. 'fin d'une chanson que je connaissais, que j'aimais bien. »

Comme on le verra sur la cartographie n°4 consacrée aux ressources, la radio et la télévision sont effectivement très présentes. Précisons que la musique ne circule pas seulement des CD(s) ou des vinyles vers les cassettes mais aussi de cassette à cassette. Grâce aux (fameux) appareils équipés d'un doubleur cassette, toute une sociabilité "ado" s'établit à partir de l'échange de supports.

« **Victor** C'est une mini chaîne qu'on a eue, ça c'était mon grand frère qu'avait ça en premier, une petite mini chaîne

FR Avec cassettes, CD ?

Victor Avec deux cassettes tu rigoles ! On copiait des cassettes, c'était un truc de fou c'était génial (...) »

Autre récit à peu près identique

« **FR** T'as jamais fréquenté un disquaire dans le quartier ?

Patrick Non jamais !

FR Tu copiait des cassettes chez des gens, des gens te prêtaient des CD(s) ?

Ptarick Beaucoup de prêtages. Prêtages ! (rires). On se prêtait beaucoup des cassettes effectivement, j'enregistrais ça, j'enregistrais ça et puis on le faisait écouter (...)

FR Pas de médiathèque, de discothèque, d'équipement public où on peut emprunter un disque ?

Patrick Non, ça, ça n'a jamais été »

Une variante

« **FR** Tu avais de quoi écouter de la musique ? (...)

Gérard (...) En fait mes parents m'ont offert une chaîne stéréo y'a super longtemps, je devais avoir 10-11 ans. Donc j'avais une platine disque et une platine cassette et la radio. (...)

FR C'était un double cassette ou pas ?

Gérard Non c'était un simple cassette, justement je me faisais faire les copies par les copains (rires) et donc avec ce copain là lui il avait une chaîne un peu

mieux équipée et donc je passais beaucoup de temps chez lui à écouter des disques et on a eu beaucoup de vinyles au début et des cassettes

FR Vous les échangez ?

Gérard Qu'on s'échangeait. Enfin lui, il faisait surtout des copies et puis moi j'achetais quelques disques »

Et Patrick de raconter comment les échanges de musique finissent par inciter deux amis proches à imiter leurs modèles

« **FR** Et l'envie instrumentale c'est venu comment ?

Patrick Bah, en fait, je sais pas trop comment. Avec cet ami par contre, nous est venu, à un moment X, l'envie d'imiter un truc parce qu'il avait une guitare électrique. Et on a commencé, c'était Cure à l'époque, à moi taper sur des casseroles et lui jouer de la guitare, c'était assez marrant »

Cependant, le magnéto cassette n'est pas seulement destiné à enregistrer et jouer de la musique des autres. Il *sert aussi à s'enregistrer soi-même*

« **FR** Est que tu utilisais avec d'autres fonctions ton double cassette ?

Tu t'enregistrais toi même, tu faisais des choses comme ça ?

Vickie Alors c'est plus, je m'enregistrais mais pas spécialement chez moi. C'est chez une amie avec un petit magnétophone (...) ça je m'en souviens très bien. Donc c'est une amie, de longue, longue date, chez qui y'avait toujours un magazine qui s'appelle Télé Poche, y'avait des paroles de chansons. Chaque semaine, y'avait au moins une ou deux chansons, donc y'avait les paroles et donc parfois on avait l'enregistrement original, par exemple chez elle sur un album, sur un 33 tours. On mettait la chanson et on s'enregistrait, aidées des paroles de Télé Poche.

FR C'est-à-dire en doublant la musique

Vickie Voilà tout à fait... et c'était assez catastrophique mais c'était...

FR Et vous faisiez ça à l'unisson où y'en a une qui harmonisait l'autre ou comment c'était ?

Vickie Généralement, on se partageait la chanson, donc, un couplet chacune et les refrains à l'unisson

FR Comme des MC (*de hip hop*) quoi

Vickie Ouais

FR Et c'est, tu avais quel âge ?

Vickie Oh je devais avoir 8 ou 9 ans »

Ce que vient de nous décrire Vickie s'inscrit dans une généalogie qui va de Keith Richards (jouant de la guitare avec ses disques et son Dansette) jusqu'au MC du rap chantant en duo avec des platines vinyles. Même façon d'utiliser des objets domestiques, même manière de dialoguer simultanément avec des personnes et des machines. À plus d'un titre, ce concert domestique s'apparente à une *performance*. Quand l'enregistrement démarre, les deux amies ne peuvent plus se dérober, elles doivent faire face à l'épreuve et se lancer sur leur petite scène domestique. Une fois enregistrée la chanson, le magnétophone permet de conserver, et par conséquent d'évaluer – y compris sur un mode ludique- ce que l'on a fait. Comme Cathy nous l'a dit dans la partie consacrée aux déclics, la touche "record" symbolise le fait de (jouer

à) faire de la musique. Dernier point remarquable, comme la plupart des récits de ce paragraphe, les séances “Télé Poche“ de Vickie et de son amie se déroulent dans une chambre, à l’abri du regard des adultes. Tout se passe un peu comme si c’est au magnétophone que l’on transférait le rôle de public. Justement, ce “quant à soi“ peut tirer grand profit des magnétophones équipés de deux machines cassettes. Car, avec ces outils, on peut même se dédoubler. Le récit qui suit mérite d’être cité quasi *in extenso* :

« **FR** C’était une double platine cassette ?

Sabine Oui je n’arrêtais pas de m’enregistrer

FR Racontez- moi un peu ça

Sabine J’ai oublié de dire que j’avais aussi un dictaphone. J’avais pris l’habitude depuis toute petite d’en mettre partout (de doubler ou de tripler les voix, d’harmoniser). Donc, ce que je faisais, je branchais mon micro, j’enregistrais une première voix. Ensuite, je rembobinais, je ré-appuyais sur “lecture“ et plaçais mon dictaphone devant l’enceinte. J’enregistrais donc la voix de lead (*principale*) avec une harmonisation, la voix de tierce par exemple. Ensuite, je reprenais l’autre cassette, celle du dictaphone, que je remettais dans le lecteur cassette de ma chaîne hi-fi, et je réenregistrais avec mon dictaphone. Là j’avais les deux voix qui passaient sur mon enceinte et j’en rajoutais encore une ! Et je faisais ça quinze fois ! Mais le son était extrêmement pourri au final (éclats de rires)

FR Ce que vous appelez une voix, c’était votre voix ou un instrument ? Et qu’est-ce que vous enregistriez ?

Sabine Juste la voix. Soit j’improvisais, je faisais vraiment mon truc bateau. J’écrivais aussi des textes, surtout en anglais, j’avais mon petit dictionnaire, c’était un petit peu bateau à mon avis. Jamais en français, toujours de l’anglais. Et je mettais comme ça des voix les unes par dessus les autres. Il y a juste une seule reprise que j’avais faite de Extreme qui s’appelait “More than worth“. La première fois où j’ai rencontré Félix (*guitariste de Macthink et compagnon de Sabine*) je lui avais fait écouter cette cassette et il avait halluciné. Le son était archi moche mais il y avait une dizaine de voix dessus. (...)

FR En fait, cette composition à la maison avec votre chaîne était comme une sorte d’apprentissage ?

Sabine Oui je le prends comme ça, *c’était mon pt’it groupe à moi* (c’est moi qui souligne) (...)

FR Vous n’en avez jamais fait un usage spécial externe ?

Sabine Ah non, non, c’est pour moi, j’étais assez timide (...) J’avais vraiment l’impression d’être mise à nue, c’est pour ça que je gardais ces cassettes comme un petit jardin secret. (...) Non, à part cette fameuse cassette d’Extreme que j’ai fait écouter à mon ami. Je gardais mes choses pour moi.

FR Vous faisiez écouter vos cassettes à votre père ?

Sabine Non mais je sais qu’il écoutait, il me l’avait dit une fois. »

Plusieurs choses méritent d’être relevées.

Premièrement, le récit de Sabine permet de prendre la dimension auto fondatrice, à vocation émancipatrice, de cette activité. Elle a procédé à l’abri des regards et la porte de sa chambre close. Le fait même qu’elle parle d’un “jardin secret“ nous indique à quel point l’adolescente a confié quelque chose d’essentiel au magnétophone. L’autre mot qui vient ensuite à l’esprit est celui apprentissage. Même si Sabine n’a évidemment pas conçu cette activité comme un exercice, les heures passées avec le magnétophone ont participé à son éveil musical, et pour ainsi dire à sa formation. Car, les séances de recording de chambre ont effectivement donné confiance à Sabine. En dédoublant sa voix, elle a (littéralement) appris à s’écouter (chose capitale pour une chanteuse) et à corriger sa voix. Plus généralement, elle a appris à s’insérer dans une pulsation, à chanter juste, à rentrer “au bon moment“, à utiliser un microphone et ce, sous le regard d’un instructeur à la fois sévère et conciliant. Quoi de mieux pour une adolescente qu’un moniteur qui ne soit pas un adulte mais qui vous accorde tout son temps sans compter ? Et comme on l’a déjà vu avec Vickie, la façon de procéder de Sabine s’apparente, à bien des égards, à une performance, non pas dans le sens de s’exposer à un public mais dans celui de faire face à une épreuve en temps réel. Comme elle le dit si justement, son “petit groupe à elle“ lui a permis de se familiariser avec l’interaction avec les autres qui caractérise toute situation musicale.

Deuxièmement, il faut remarquer que Sabine a d’emblée produit son *propre* matériau. Qu’il s’agisse des textes ou des sons qu’elle émettait, elle n’a pratiquement jamais repris un répertoire existant. Ce point doit être relié au fait qu’elle nous a déjà indiqué que, toute petite, elle avait pris l’habitude d’harmoniser (donc de ne pas chanter la voix principale) avec les disques. Très tôt, elle a donc pris l’habitude d’utiliser les disques et les machines comme des accompagnateurs plutôt que de les “singer“. Les outils de recording lui ont progressivement enseigné l’indépendance, vis-à-vis de ses parents et de ses modèles musicaux¹⁰⁹. Les platines cassettes ont joué pour Sabine le même rôle que les livres pour Tycho : dialoguer avec les autres, confronter plusieurs discours, déduire sa propre position.

Sous des formes variées, ce type d’apprentissage domestique se retrouve chez la plupart des personnes interrogées lors de cette enquête. À un moment ou un autre de leurs parcours, on retrouve toujours ce face à face (formateur) avec les machines de reproduction. Ainsi, Dany pratique à peu près comme Sabine mais plutôt avec sa guitare

« **FR** Tu m’as dit que tu utilisais tes deux cassettes pour t’enregistrer ?

Dany À partir de là, surtout avec l’électrique (*la guitare*) où je pouvais me brancher, j’avais une entrée jack dans la chaîne. Donc je faisais en premier une première piste et ensuite je posais tout ce qui était mélodie, solos voire voix, j’m’amusais à chanter aussi. Donc j’ai passé un an à faire des centaines de cassettes, que j’ai retrouvées d’ailleurs y’a pas longtemps

FR Comment tu faisais ?

¹⁰⁹ On est évidemment loin de la figure du (jeune) consommateur hypnotisé par ses idoles et sous la coupe des “médiast“.

Dany En fait, je faisais “enregistrement“ sur une première cassette, ensuite j’mettais la cassette dans l’autre lecteur, qui était utilisé seulement pour la lecture, j’mettais une deuxième pour faire un enregistrement, j’mettais “lecture“ sur la première et j’enregistrais sur l’autre

FR Donc t’entendais...

Dany J’entendais ce qui se passait autour, donc c’est pour ça que la première piste était toujours un peu en retrait par rapport à la deuxième. »

Écoutons encore le récit de Prince 2 qui acquiert un des premiers magnétophones à cassettes 4 pistes et utilise les instruments que les membres de son groupe laissent dans sa cave entre les répétitions.

« **Prince 2** Alors moi j’avais acheté un 4 pistes à cassettes, un MTX de Yamaha et là j’hallucinai, j’m suis fait plein de trucs *tout seul* (c’est moi qui souligne) (...) Donc en général j’utilisais un micro et je faisais mes prises de batterie. J’enregistrais un beat, et après je mettais ou basse, ou guitare, des fois je chantais et voilà. J’ai 150 cassettes comme ça (rires) avec des morceaux plus ou moins finis quoi. (...) Je n’avais pas de méthode c’est ça qui était agréable. J’pouvais arriver un soir chez moi, trouver une ligne de guitare, j’enregistrais, ça allait pas je refaisais, je commençais au click, après je mettais la batterie par dessus, c’était pas calé mais c’était sympa. Enfin tu vois... J’avais pas de méthode et j’en voulais pas en fait.

FR D’où venait le click, tu avais une boîte à rythme ?

Prince 2 Non j’avais un métronome que ma sœur avait quand elle faisait du violon, je me le mettais au casque et j’enregistrais. »

Même s’il est plus équipé que Sabine et Dany, Prince 2 ne procède pas de façon fondamentalement différente. On retrouve notamment dans son récit le même sens de la débrouille (faire d’un métronome un click pour coordonner les prises successives) et l’idée d’un *atelier informel* où l’on invente au fur et mesure les règles et les façons de procéder, sans se soucier forcément du résultat. Comme Sabine et Dany, Prince 2 enregistre des dizaines de cassettes plus ou moins abouties et, à la façon dont l’élève d’un conservatoire passe des examens de fin d’année pour accéder au niveau supérieur, ces cassettes accumulées marquent (représentent) les différents moments de sa progression.

En définitive, les exemples de Sabine, Dany et Prince 2 illustrent bien les effets concrets de la *recording consciousness*, à savoir que les disques transmettent à leurs auditeurs une façon spécifique d’écouter et de manipuler de la musique. De fait, on discerne effectivement dans ces apprentissages les méthodes élaborées dans les chambres des adolescents britanniques puis à Abbey Road.

-Qu’ils utilisent des machines plus ou moins bricolées, les adolescent-e-s s’initient dans leurs chambres avec des outils de reproduction. Mais là où la génération des Beatles dialoguait avec des disques déjà enregistrés, nos trois adolescents “discutent“ aussi avec eux-mêmes, réussissant à transformer des magnétophones de consommation courante en enregistreurs multipistes.

-Comme les Beatles à Abbey Road (et comme la plupart des musicien-n-e-s populaires), ils se lancent sans canevas pré-établi, avançant pas à pas, *improvisant leur*

conduite au coup à coup. Prince 2 précise d'ailleurs que lorsque le résultat ne lui semble pas convaincant il lui arrive couramment de réenregistrer autre chose que ce qu'il a fait précédemment. L'épreuve fondamentale consiste donc moins à reproduire à l'identique un passage qu'à trouver –sur l'instant- une nouvelle proposition, y compris si celle-ci bouleverse l'ordonnancement général de ce qui est déjà enregistré. Lorsque Prince 2 déclare "halluciner", il ne veut pas seulement dire qu'il s'extasie devant les potentialités de son magnétophone à 4 pistes mais surtout que sa façon de procéder lui garantit sans cesse de l'*impromptu*, que grâce à cette méthode des mondes insoupçonnés se présentent à lui. Sabine, Dany ou Prince 2 ne se départissent jamais complètement d'une position de *performer*, ils n'utilisent pas les enregistreurs comme des notaires (au sens de consigner un acte) mais comme des partenaires. *C'est au sein de la machine que la musique prend forme et se fixe*. Pour le dire d'une autre manière, leur façon de composer est expérimentale.

-Autre point marquant et dont a déjà parlé Sabine ; dans leurs petits studios domestiques, Dany, Sabine et Prince 2 créent, d'emblée, leur propre musique. Bien qu'ils aient passé des lustres à chanter avec les disques des autres, il ne leur vient pratiquement pas à l'esprit de reprendre les morceaux de leurs idoles. D'ailleurs Sabine parle bien de sa reprise d'Extreme comme d'une exception. On a donc là un aperçu de la manière dont impératif d'originalité se construit (progressivement) *in vivo*. De ce point de vue, on peut faire l'hypothèse que si les dizaines de maquettes (souvent inachevées) de Sabine, Dany et Prince 2 sont restées consignées dans des placards c'est sans doute parce que les novices ont pensé, qu'au regard de leurs critères d'originalité, leurs productions "ne tenaient pas encore assez la route". Les pratiques, que je viens de décrire, ont été effectuées avec des appareils à cassettes mais on les retrouve avec d'autres (et régulièrement plusieurs) types de supports et de machines. Elles sont véritablement le quotidien des (jeunes) musicien-n-e-s de musique populaire.

☞ Bien entendu, les membres du panel ont également utilisé des supports déjà enregistrés, à la façon dont les futurs Rolling Stones utilisaient les *Dansette*. Ainsi, Patrick apprend la batterie en jouant avec ses "scuds" (CDs), Marie fait de même et se rappelle que les CD(s) sautaient quand elle tapait trop fort sur sa batterie, Louis s'initie à Hendrix avec sa guitare, un ampli offert par un ami des parents, une pédale wah-wah, la platine disque du salon et des tablatures dérobées chez Paul Beuscher. Idem pour Francis qui apprend la basse en repiquant les "plans" et le son de Rage Against the Machine (son groupe décliné)

« **FR** Alors dites moi, qu'est ce que vous avez fait avec les disques de Rage Against the machine

Francis Ben en fait, moi je le passais en boucle et puis je jouais par-dessus quoi (..) Je mettais le CD, je branchais mon ampli j'essayais de trouver à peu près le son correct et tout. Rage Against c'est un son de basse, la musique même, donc avec l'Aria Pro 2 (*il s'agit de la basse électrique de Francis*) c'était difficile, donc quand j'avais des cordes neuves ça sonnait bien et dès que ça commençait à vieillir (...)

FR Vous essayiez de jouer exactement les parties ?

Francis (...) Je déchiffrais les parties à l'oreille en fait. C'est ...J'écoute la partie, une partie, une intro, je mets "pause"... (...) Une fois que c'est bon je rejoue dessus. On écoute si ça sonne juste ou ça sonne faux. Rage Against the Machine ça va c'est simple, y'a pas d'altérations trop compliquées dans les partitions donc... ça limite, même en intro on peut se permettre quelques libertés quoi (...)

La progression instrumentale de Francis est organiquement liée à la pratique de ses répertoires favoris. Comme les guitaristes du Colorado de Bennett de 1980, il mémorise des disques entiers et joue avec eux. C'est véritablement en ingurgitant des disques à la maison que Francis devient musicien.

« **FR** Est ce que c'était pareil avec d'autres disques, est-ce que vous vous rappelez avoir appris par cœur d'autres disques ?

Francis Ah ben, j'avais appris le *Blood Sugar Sex Magic* des Red Hot Chili Peppers...j'avais appris en entier, c'était le défi

FR Vous avez appris tous les morceaux ?

Francis J'ai appris tous les morceaux. Je les ai déchiffrés tous à l'oreille. C'était le premier exercice vraiment difficile quoi parce que c'est vrai que les Red Hot c'était un peu dur quoi. Mais enfin y'a des morceaux comme "Under the Bridge" ou des ballades comme ça où les partitions sont pas évidentes à la basse

FR Qu'est ce que vous appelez des partitions ? La musique non ?

Francis Oui... La musique, les notes, la ligne de basse. Donc je sais que j'allais au magasin de disques qui est en haut, là, de la rue Bon Enfant, en haut de la Clef (*endroit où se déroule la conversation*). Je regardais les partoches, 'fin les tablatures... Un peu plus tard les partoches et puis comme ça je voyais où je me trompais »

On l'a compris, Francis va vérifier au magasin de musique du coin, qui vend les tablatures des Red Hot, si ses relevés, "à l'oreille", sont conformes...

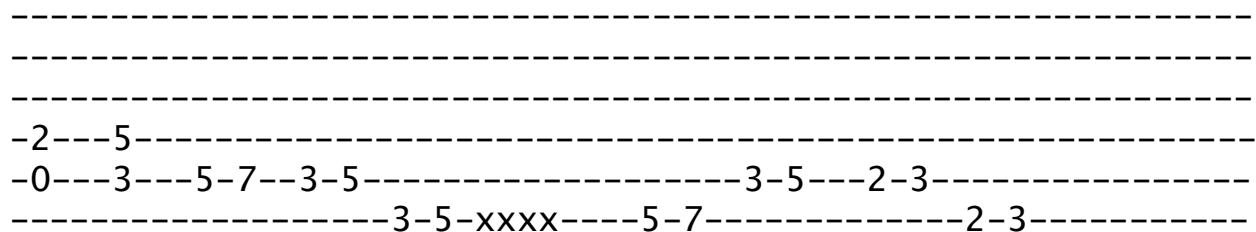


Figure 18 Un extrait de la tablature du morceau "Blood Sugar Sex Magic" des Red Hot Chili Peppers.¹¹⁰

La façon de procéder de Francis est la plus pratiquée par les membres du panel, toutefois, en fonction du style, on ne repique pas exactement le même genre de choses dans les disques, ou pour le dire autrement, l'espace dans lequel on évolue

¹¹⁰ Source : <http://www.tablatures.tk/view-text.php?id=39499>

n'est pas exactement du même ordre. Du coup, on ne fait pas forcément appel aux mêmes représentations

« **FR** Vous n'utilisiez pas les disques pour jouer dessus ?

Théo Non, non je n'étais pas encore suffisamment musicien. Petit à petit, vous parliez de l'instrument, j'ai commencé à m'intéresser à l'harmonie et j'ai lâché un peu tout ce qui était chanson pour m'intéresser au jazz. Je suis arrivé à ça à l'époque du jazz/free-jazz, c'était des fois un petit peu fort, un petit peu hermétique. Et là j'ai commencé à relever la musique de certains groupes comme Weather Report où il y avait des passages qui étaient plus accessibles. J'me rappelle... (...) Comme c'était assez riche, j'enregistrais des passages que je pouvais comprendre, parce qu'il y avait des passages que je ne comprenais pas du tout harmoniquement, et là j'commençais à me nourrir de tout ça (...)

FR Comment s'effectuait vos relevés ? Vous parlez beaucoup d'harmonie donc j'aimerais comprendre si vous mémorisiez ces passages ou si vous vous efforciez, à la façon jazz, de les analyser ?

Théo Oui ça a été en plusieurs phases, y' a quelques personnes qui, au départ, m'ont donné des tuyaux, comment un accord fonctionnait, ce que l'on pouvait y rajouter, en termes d'enrichissement, les neuvièmes... J'commençais à relever mais comme j'étais dans le jazz c'était un petit peu difficile. Quand je suis venu ici j'ai pris des cours d'harmonie, au conservatoire de musique de Montreuil (93). Y'avait un petit module de jazz (...)

FR Quel âge vous aviez à ce moment ?

Théo 20 ans.

FR Et vous avez fait ça combien de temps ?

Théo Une année. (...) J'ai eu aussi l'occasion de travailler avec des gens qui faisaient une école, l'American School de musique (*actuellement située à Saint Cloud 92*), et par leur biais j'avais accès à quelques matériaux harmoniques. (...)

FR Vous commenciez à utiliser des standards de jazz ?

Théo Oui, comme je lis pas la musique je regardais les grilles

FR Vous aviez un Real Book (*recueil comprenant les accords et les mélodies de standards de jazz. Même si on trouve des éditions dans le commerce, les Real Books sont principalement composés de relevés manuscrits, effectués par des particuliers, et qui se diffusent par le biais de photocopies, de la main à la main ou par Internet*) ?

Théo Oui, je m'intéressais aux dissonances. Tout ça a participé à mon enrichissement. »

Si l'on compare la manière de Théo avec celle de Francis, on s'aperçoit que Théo cherche moins à reproduire avec son piano les parties instrumentales des disques qu'à comprendre les accords utilisés et la façon dont ils s'agencent. Ce qu'il étudie, à la maison, avec ses amis inscrits dans des écoles de jazz ou au conservatoire, c'est l'harmonie, les *grilles*. Il a plutôt tendance à chercher des règles générales dans des morceaux qu'à les reproduire. Si Théo a en commun avec Francis le fait de relever les disques, de se référer à un espace quadrillé (cf. la figure 19 ci-dessous) et ne pas pratiquer le solfège (« je lis pas la musique »), leurs outils de représentation de la musique et ce qu'ils tirent des disques ne sont pas exactement du même ordre.

Figure 19 Ci-dessus le standard “Saint Thomas“ tel qu’il peut figurer dans les diverses versions du Real Book. En haut de la feuille, on peut voir la mélodie (ou plutôt sa physionomie générale) et en dessous la structure du morceau agrémenté des accords. C’est cette partie qui intéresse au premier chef Théo. Ici, la transcription est faite pour des instruments en Si bémol comme la trompette ou le saxophone ténor¹¹¹.

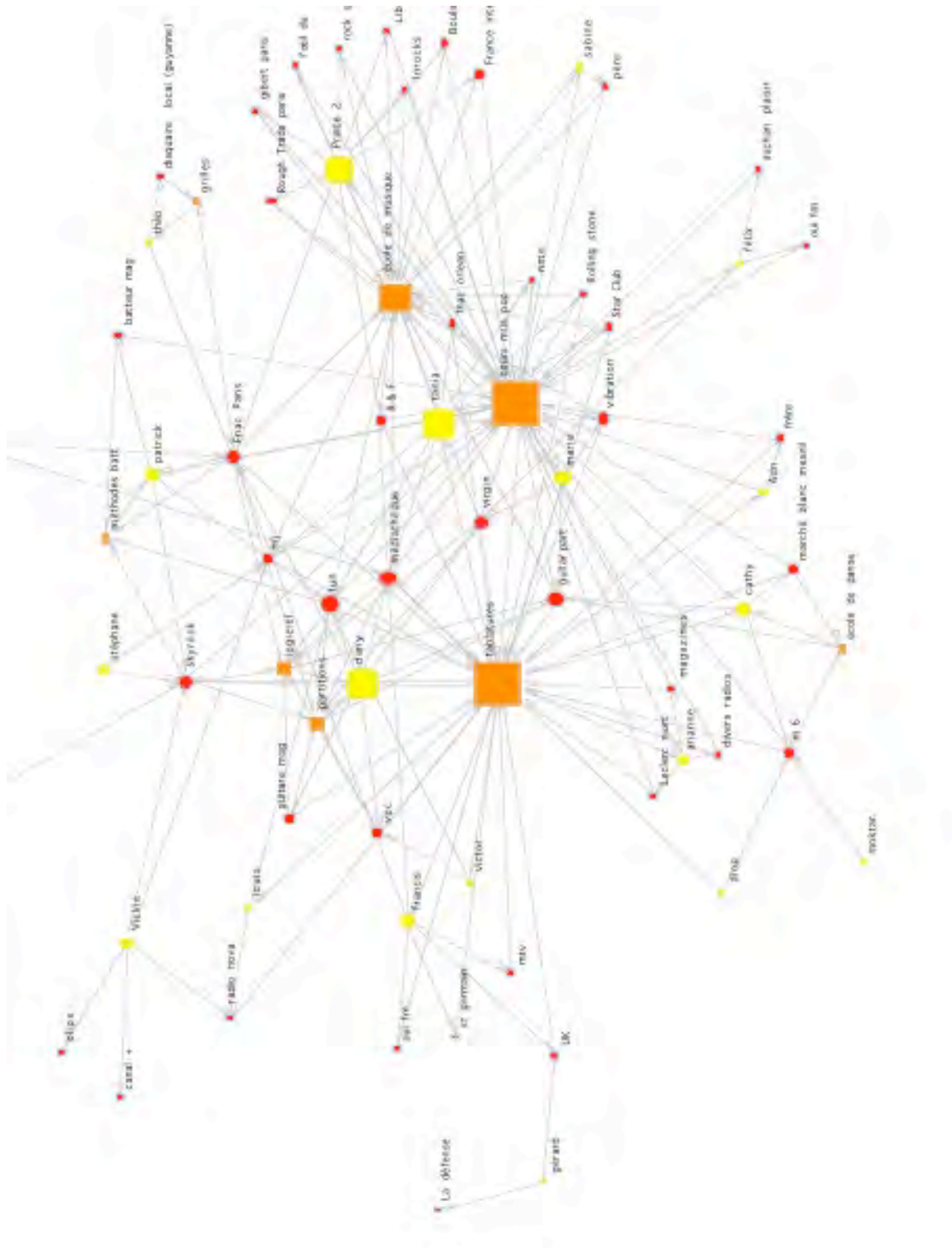
Par-delà leurs différences, Francis et Théo ont en commun de recourir tous deux à plusieurs types de supports, et en particulier à des systèmes de notation. Théo a également mentionné l’aide qu’il a reçue d’amis et son inscription dans un cours d’harmonie jazz dans une école nationale de musique. Le fait de combiner divers types de ressources est une constante de l’enquête.

¹¹¹ Transcription trouvée sur <http://labelnuit.free.fr/Pages/saint%20thomas.html>

d) Un aperçu des ressources

Précisément, la cartographie n°4 permet de se faire une idée des diverses ressources mobilisées par les apprenti-e-s. Comme indiqué dans le préambule sur la fabrication des cartes, j'ai répertorié toutes sortes d'entités : disquaires (y compris entreprises de vente par correspondance) en France ou à l'étranger, grandes surfaces (culturelles ou pas), supports papiers et informatiques (tablatures, grilles d'accords, partitions, méthodes d'instruments, logiciels), écoles de musique classique (publiques ou non) et/ou cours de musique populaire, presse (musicale et généraliste), chaînes de radio et/ou de télévision, prescripteurs humains. Après la cartographie n°3 qui listait les outils de reproduction sonore domestiques, la quatrième carte révèle donc *le deuxième cercle*, autrement dit les intermédiaires par lesquels les personnes ont accédé, d'une part, aux supports enregistrés et, plus généralement, aux répertoires. Pour mieux appréhender la nature de ces diverses entités, on peut les classer en trois catégories.

- D'une part, les supports sur lesquels la musique et/ou les textes sont représentés, de la partition à la tablature.
- D'autre part, les lieux où l'on apprend à jouer de la musique (et notamment à utiliser les supports) : écoles de musique ou de danse, cours d'instruments.
- Enfin, les différents types de prescripteurs, tour à tour conseillers ou fournisseurs : presse écrite et médias, ami-e-s et parents, disquaires et commerces, médiathèques.



Cartographie n° 4 Ressources par personnes

Les membres du panel sont figurés en jaune et les “petites“ ressources en rouge. Les carrés de couleur orange représentent les ressources les plus citées : tablatures, écoles de musique classique ou cours de musiques populaires. Plus les personnes utilisent de ressources et plus la dimension de leur entité augmente. Rappelons que les ressources sont réparties par le logiciel autour des personnes qui les citent et qu’elles se rapprochent du centre et grossissent dès qu’elles sont mentionnées par plusieurs personnes

celle qui prêtent des cassettes ou des CD ou conseillent) mais seulement ceux qui sont présentés comme des “prescripteurs-déclics“ par les membres du panel.

Il n’en reste pas moins qu’il est intéressant de constater que, déjouant les clichés, la notation musicale (les tablatures) et l’enseignement (les cours d’instruments) se taillent une part conséquente. Contre toute attente, les apprenti-e-s pop lisent la musique et prennent des cours ! Qu’en déduire ?

La place attribuée aux tablatures sur la carte montre d’abord que la plupart des membres du panel ont fait leurs premiers pas avec une guitare (acoustique ou électrique). Conséquemment, la présence de ces deux objets vient confirmer que le rock (où, justement, la guitare règne sans partage) est le principal style d’élection des apprenti-e-s de ce panel ¹¹². De fait, à l’exception de trois des rappeurs et de Diop, la guitare et le rock apparaissent comme *les premiers médiateurs* vers une pratique musicale intense¹¹³.

Par ailleurs, la présence de cours d’instruments (principalement de guitare et de batterie) et d’écoles montre que l’idée (courante) de l’autodidaxie en matière de musique populaire est fortement problématique : de nombreux protagonistes du panel ont, à un moment ou un autre, travaillé avec un-e enseignant-e, soit parce qu’ils l’ont explicitement demandé, soit parce que leurs parents ont souhaité qu’ils (elles) reçoivent un enseignement musical¹¹⁴. Les enseignant-e-s de musique pop, dont on m’a parlé, professent plutôt seuls et négocient souvent avec leurs élèves le contenu des cours. Cela ne signifie pas que ceux-ci n’apprennent pas des “fondamentaux“ (comme des accords de guitare, ou des enchaînements harmoniques types) ou des exercices techniques. Simplement, la place accordée aux répertoires enregistrés est, dès les débuts de l’apprentissage, plus importante que dans les conservatoires où l’on s’initie, *en préalable*, au solfège pendant un, voire deux ans. Voici un exemple qui permet de bien saisir les modalités de cette négociation

« **FR** C’étaient quoi ces cours ?

Félix Cours de guitare moderne, entre guillemets, cours de guitare électrique

FR Vous avez commencé avec une guitare électrique ?

Félix Non, j’ai commencé avec la folk (*guitare acoustique à cordes en métal*) de mon frère qui devait faire de la guitare et qui n’en a jamais fait parce que je lui ai piqué tout de suite. Mais quand j’allais en cours, souvent, le prof me prêtait sa guitare électrique.

FR Quelle fréquence ?

Félix Une fois par semaine et j’ai fait ça quatre ans. *Mon truc à moi c’était pas vraiment la théorie et la méthode de ce prof c’était plutôt de commencer à jouer beaucoup de choses* (c’est moi qui souligne) et ensuite de creuser ce que l’on joue, étudier ce

¹¹² On a d’ailleurs vu précédemment que la culture des parents favorisait cette “domination“ du rock et des guitares.

¹¹³ Comme on le verra dans le paragraphe consacré à la “sociabilité de pâté de maisons“, c’est seulement dans un deuxième temps que l’on choisit *son* instrument et le(s) style(s) que l’on pratiquera.

¹¹⁴ Au passage, on notera que cette implication des parents (lorsqu’ils en ont les moyens financiers) relativise l’impression de “transmission passive“ qui émanait du paragraphe consacré aux répertoires des débuts.

que l'on a joué. Donc, on jouait des morceaux sans toujours savoir ce que l'on jouait et après, au fur et à mesure des années, on apprenait à disséquer les accords.

FR Qu'est ce que vous jouiez comme morceaux ?

Félix C'est un peu ce qu'il me proposait à la base. Soit des classiques, des blues, on commence beaucoup par le blues. Le tout premier je m'en souviens c'était un blues : mi, la mi si.

FR Douze mesures ?

Félix Oui exactement, c'est vraiment le tout premier truc que j'ai fait. Et puis après, selon un peu les époques, c'était l'époque Nirvana et selon les élèves

FR Vous veniez avec des disques en cours en lui demandant de les travailler ?

Félix C'était un mélange des deux en fait. Lui était habitué à jouer les morceaux un peu dans le vent de l'époque et d'un autre côté moi je lui demandais de temps en temps des morceaux. Parfois on venait avec les disques et on relevait directement avec les disques

FR Comment est ce qu'il vous apprenait ? Il vous montrait des plans ou il vous faisait écouter des disques ?

Félix Un peu des deux en fait. Au début c'était surtout des rythmiques, donc après les accords je savais les jouer. Quand c'était plus des plans solo ou chorus, là il jouait le truc au ralenti et il le montrait, moi je faisais la rythmique. »

Avec le récit de Félix, on voit à quel point les répertoires enregistrés sont intégrés à chaque phase de l'apprentissage. Les disques sont véritablement les messagers de la musique populaire et en particulier du rock, c'est par eux que se transmettent les rudiments du style. On a vu également qu'il est possible à l'élève d'apprendre à jouer de la guitare électrique avec un instrument non entièrement adéquat.

En termes de *figuration des sons*, le recours aux enregistrements signifie qu'en plus d'utiliser des supports papiers, les apprenti-e-s pop se représentent la musique (notamment sa durée et son débit) sur des surfaces magnétiques et des appareils de mesure : boutons de volume et de tonalité des appareils et des guitares électriques, vu-mètres des magnétophones et des consoles etc... Ici aussi la différence avec l'école de musique est palpable puisque, comme on l'a vu dans la première partie de ce travail, les classiques manipulent surtout des entités (les notes) constituées à partir de la moyenne entre la hauteur et la durée. L'extrait d'un autre entretien permet de prendre la mesure de ce pragmatisme pédagogique

« **FR** Comment apprenais-tu avec ton prof ? Tu lui amenais des disques ?

Prince 2 À la base, j'ai appris des rudiments de base, les gestes comment se placer... En même temps, lui, il était assez ouvert. J'me souviens que le premier cours c'était : "installe-toi et joue" et j'trouvais ça pas mal. Instinctivement j'ai joué décroisé, comme un gaucher. Et lui il m'a laissé faire, il m'a dit : "tu vois normalement les batteurs jouent croisé"

FR Donc, il t'a mis le charleston à droite ?

Prince 2 Non, même pas, c'est moi qui jouais le charleston avec la main gauche. Donc il m'a rien dit et après un été quand je suis revenu, naturellement je suis revenu croisé ! Tout ça naturellement, j'me suis pas posé d'questions. »

À l'opposition terme à terme entre les façons pop-rock et classique, on pourrait répliquer que la présence (et la grandeur) de l'entité "école de musique" sur la carte montre qu'une circulation entre les deux mondes existe. Mais, cette hypothèse semble infirmée par les membres du panel qui ont emprunté cette voie. De leur point de vue, il leur a fallu se départir du savoir accumulé à l'école de musique, et même parfois changer d'instrument, pour passer d'un monde à l'autre ¹¹⁵. Ainsi Sabine (chanteuse) qui ressent comme un véritable handicap les années de piano classique et de solfège.

« **FR** Vous n'appreniez pas comme les autres (*je parle de son premier groupe*), avec les grilles d'accords, alors que vous étiez parfaitement capable de les jouer au piano ?

Sabine Non je pense pas car j'étais toujours bloquée, pour moi c'était le néant total

FR Il n'y avait pas de conversion du savoir pianistique ?

Sabine Non, en fait cela m'a tellement frustrée de ne pas avoir appris de cette manière là (*elle parle des tablatures*) que j'ai mis une barrière. Il y a eu une cassure nette où, vraiment, j'pouvais plus voir le piano. J'me suis r'trouvée un peu autodidacte pour le chant. Ça me chagrinait de ne pas savoir, de temps en temps, lire des grilles ou me mettre moi-même au synthé. Je sais que plusieurs fois on me le demande aujourd'hui, car on sait que j'ai un petit bagage, de m'y mettre mais j'me sens pas capable de jouer et de chanter en même temps... Faudrait tout réapprendre... Vraiment j'regrette qu'on m'ait pas appris d'une autre manière. J'aurais bien voulu faire du jazz. C'est point évident ! »

Même s'ils (elles) relatent leur expérience de façon moins tragique que Sabine, ceux et celles qui sont passés par des écoles de musique constatent une (certaine) incompatibilité entre les deux espaces. Généralement, il leur a été difficile de convertir l'expérience acquise au conservatoire dans le rock, y compris lorsque le passage à l'école de musique n'a pas été prescrit par les parents. Toutefois, et ce point mérite d'être noté, ce constat ne s'accompagne d'aucun grief à l'endroit du style classique, comme si les personnes dissociaient la façon d'apprendre le classique et les répertoires. Les reproches concernent finalement surtout les méthodes d'enseignement et notamment le fait que l'on n'apprenne pas aux élèves des écoles de musique à se représenter la musique autrement qu'à travers une portée ou, ce qui revient au même, que les modes de figuration de la musique populaire et les machines de reproduction ne soient pas intégrés au cursus.

☞ Les disquaires

L'autre grande saillance sur la cartographie n°4 est l'espace dévolu aux magasins où l'on peut se procurer des disques. Sur la carte, ceux-ci sont désignés par leur nom propre (voir par exemple les liens de Prince 2 ou de Tania déjà évoqués), par le nom de l'enseigne commerciale (ex *Fnac* ou *Leclerc*), par l'endroit où ils se situent (par

¹¹⁵ Karina, interviewée à Nantes, violoniste classique formée au conservatoire et qui a toujours aimé le rock a éprouvé des difficultés à passer d'un monde à l'autre. Travaillant en duo avec une autre musicienne-chanteuse issue de la scène hardcore, elle a préféré se consacrer, en parallèle, à la musique baroque et laisser tomber le "classique".

exemple *La Défense* pour Gérard ou *Marché Blanc-Mesnil* pour Cathy), par la désignation générique d'une zone commerciale (par exemple *Sup Vélizy* pour Marc) ou encore le nom du pays où on se rend pour acheter des disques (*UK* pour Gérard et Francis).

Ce qui retient tout d'abord l'attention c'est l'abondance des lieux et de leur localisation et, d'autre part, les différents usages qui s'y rapportent. On se rend également compte que la plupart des personnes ont fréquenté, ne serait-ce qu'occasionnellement, un disquaire local. On en a d'ailleurs eu l'illustration avec Francis allant vérifier au magasin de disque "d'à côté" la conformité de ses relevés. Toutefois, si cette présence locale est manifeste, aucune personne n'a parlé d'un disquaire local comme d'un "QG" collectif ou d'un lieu déterminant pour la formation de son goût.

L'autre endroit souvent mentionné est la grande surface située à proximité du domicile. Pour la jeune Vickie, le rituel des courses en famille au supermarché peut être l'occasion d'acquérir de nouveaux disques

« **FR** Et ces 45 tours, ces singles, tu les achetais ?

Vickie Ouais, ouais

FR Comment ça se passait, tu les achetais ?

Vickie Je les achetais en supermarché aussi... J'essayais d'en laisser un ou deux dans le caddie, dans le caddie des courses familiales et, alors des fois ça passait, des fois ça passait pas, parfois je voulais en acheter trois et on en achetait un. »

Cela étant, l'attraction parisienne est également sensible. Comme on l'a vu plus haut, les disquaires parisiens spécialisés attirent par exemple Prince 2. Mais, d'une façon générale, c'est plutôt vers les Fnac et le Virgin Megastore aux Champs-Élysées que se tournent tous ceux (et celles) qui commencent à prendre la "musique" au sérieux, y compris lorsqu'ils (elles) résident aux limites de l'Île de France. C'est le cas de Marie qui grandit à Pithiviers (45). Lorsqu'elle commence à s'investir dans la musique, elle prend l'habitude de "monter" régulièrement à Paris avec une amie, pour trouver des disques.

« **FR** Vous m'aviez parlé d'expéditions à Paris pour aller au Virgin Megastore (*des Champs-Élysées*) ?

Marie Non c'était avec une copine de lycée en fait

FR Donc c'est vers quelle année ?

Marie C'est vers... Alors euh... Quand j'étais en seconde, de seconde à la terminale donc j'avais entre 16 et 18 ans.

FR Et c'était combien de fois ?

Marie Oh, une fois tous les quatre mois je pense. Un truc assez régulier, en même temps pas trop souvent. En fait, on nous déposait à la gare d'Étampes et on faisait l'aller-retour dans la journée »¹¹⁶

¹¹⁶ Lors de l'entretien, Marie me raconte également qu'elle a régulièrement acheté quelques vinyles, notamment pour la beauté des pochettes, alors même qu'elle ne possédait pas de platine pour les écouter. Le disque -CD ou vynile- n'est donc pas qu'un "pur" support de la musique, on l'apprécie aussi en tant qu'objet.

De fait, même si l'on peut se procurer des disques près de chez soi ou que l'on copie sur des cassettes les disques de ses proches, le voyage à Paris a, néanmoins, beaucoup d'attrait

« **FR** Où est ce que vous achetiez vos disques ?

Félix J'en achetais pas beaucoup, j'y les copiais souvent de mon frère. Sinon c'était entre le supermarché à Auchan et les "grands soirs". C'était aller à Virgin, sur les Champs-Élysées, écouter au casque les trucs qu'on connaissait pas et parfois on pouvait ressortir avec un ou deux CD(s). Une grande expédition.

FR Pourquoi appelez vous ça une grande expédition ?

Félix Parce qu'on y allait vraiment pour ça : "on va à Virgin !". On y allait avec les voitures, c'était le soir, à ça participait d'une sorte de ... C'était une sortie pour nous. On allait vraiment au Virgin, on y restait et puis on rentrait »

La journée passée à fureter dans les bacs et à écouter des nouveautés sur les bornes d'écoute est pour Félix un vrai temps fort, un rituel dédié aux "dieux disques". Même si je n'ai pas recueilli de récits aussi "épiques" à propos des Fnac, celles-ci sont cependant très citées.

Parfois, les apprenti-e-s passent même les mers (voire les océans) pour trouver ce qu'ils cherchent. Ainsi Théo, qui passe son adolescence à la Guyane et qui profite de ses passages à Paris –ou à Londres– pour s'approvisionner en disques de reggae

« **FR** Où achetiez-vous vos disques ?

Théo Chez un disquaire (*à la Guyane*). Mais comme ça m'arrivait aussi de venir aussi à Paris, en vacances, ça m'arrivait aussi d'acheter des disques. Les grands magasins comme la Fnac. Il m'arrivait aussi d'aller aux Puces de Clignancourt. Je pouvais aussi faire quelques séjours, en vacances, à Londres et donc des fois, ça m'arrivait aussi de ramener des choses. »

Dans un registre voisin, Gérard raconte également avoir fait des "expéditions" en Angleterre avec des amis pour acheter des disques de Ska. De son côté, Francis découvre des nouveaux répertoires grâce à des *éclaireurs* qui ramènent d'Angleterre des choses obscures qui, bientôt, deviennent les fers de lance d'un nouveau style ; l'électro.

« **FR** Alors d'où ça venait cette électro alors ?

Francis Alors ça venait soit de potes qui ... soit, avaient rapporté ça de voyages ou des trucs comme ça... le premier CD des Chemical (*Brothers*) que j'ai écouté, c'était un pote qui l'a fait venir d'Angleterre en 1997, qui revenait d'Angleterre. Parce que je crois qu'ils ont été connus, ils ont joué dans un club à Londres, qui les a fait connaître. Ben, ils ont rencontré Liam Gallagher, le chanteur d'Oasis, ils ont fait un morceau avec Liam Gallagher et ça les a propulsé après bon on a pu trouver Chemical et tout ça partout »

Pour résumer cette séquence, on pourrait dire que lorsque l'offre locale de disques ne supplée plus aux désirs des jeunes musicien-ne-e-s, ils (elles) se tournent vers des grandes surfaces culturelles ou des disquaires spécialisés. Et la plupart du temps, c'est vers Paris qu'ils (elles) se dirigent.

☞ Les médias et la presse

Je l'ai déjà indiqué plus haut, la radio et la télévision occupent également une place de choix sur la cartographie n°4. En matière de radio, les locales sont d'ailleurs au moins autant citées que les networks nationaux comme Fun, NRJ, Skyrock ou Nova. À l'exemple de Vickie, de nombreuses personnes du panel rapportent avoir réalisé des compilations à partir de morceaux diffusés sur les ondes.

« **FR** Est ce que ça vous est arrivé d'enregistrer dans votre chambre des programmes de radio ?

Tania Oui. 'fin pas programmes mais des chansons. Je me faisais mes petites compiles sur des cassettes. Toutes les chansons que j'aimais bien à la radio, je les enregistrerais. Je me faisais mes best of.

FR Sur cassette ?

Tania Oui

FR Que vous emmeniez (*dans votre walkman*) avec vous pour écouter ?

Tania Oui en vacances dans la voiture...

FR Donc, beaucoup de compiles finalement, des compiles fabriquées, des compiles achetées en CD ?

Tania Au départ oui. Quand on sait pas trop ce qu'on aime, on ose pas acheter un album »

On le comprend, la radio sert à tester des chansons particulières. Une fois capturées sur cassette, elles viennent s'insérer dans des sélections qui accompagnent Tania jusqu'à l'arrière de la voiture familiale, recréant, une fois encore, la chambre de l'adolescente dans la voiture.

Trop éloigné de Paris (il passe une partie de son enfance dans l'Eure) et trop jeune pour aller à assister à des concerts seul, Victor trouve dans la radio un moyen de se rapprocher de la capitale

« **Victor** (...) J'enregistrais des live sur Fun Radio qui diffusait du rock à l'époque. J'me souviens, j'ai encore les vieilles bandes, des concerts qu'ils diffusaient. Les concerts à Bercy, ils diffusaient les ¾ premiers titres en direct. Comme on pouvait pas aller au concert, on était trop petits, ben on écoutait ça quoi »

À ces usages "tactiques" de la radio viennent s'ajouter "l'écoute générationnelle", d'ailleurs aucunement contradictoire.

« **Louis** Moi j'écoutais un peu radio Nova, Fun Radio je m'en rappelle. C'était la radio des jeunes quoi.

FR Parce qu'à l'époque c'était assez rock

Louis Ouais ça restait un peu ce que c'est quand même mais ouais c'était plus rock

FR Ouais

Louis Et y'avait aussi du hip hop, genre Snoop Dog et tout, c'était l'époque côte ouest et tout, t'avais aussi Wu Tang, y'avait plein de trucs qui défonçaient. Mais je me rappelle Fun radio c'était vraiment le trucs des ados. Donc j'écoutais ça. Y'avait Doc et Difoul, ces émissions.

FR Donc là c'était moins la musique que la tchatte

Louis Là c'était moins la musique, c'était plus ouais le côté identification à une génération

FR Les défouloirs verbaux et tout ça

Louis Et la musique, j'écoutais Radio Nova. Je m'en rappelle y'avait pas mal de DJ(s) qui passaient plein de sons. Y' avait... Y' avait Dynasty à c't'époque »

Louis insiste, à bon escient, sur le fait qu'il est difficile de séparer les émissions d'antenne ouverte et les répertoires. De façon générale, la découverte du hip hop est liée à des émissions et (comme pour le rock) et des artistes phares

« **FR** Donc cette musique américaine... Le hip hop américain ?

Diop Ouais... Le hip hop américain. Après ça a commencé à suivre chez nous avec des... Dynasty, des Lionel D etc. Mais c'est vraiment. On dirait à l'ancienne quoi

FR C'est fin quatre-vingt quoi ?

Diop Ouais à l'époque du Break Street, des émissions Rap Line (M6)... Ça a été une grosse émission qui nous a un p'tit peu tous marqué... Ça c'est le genre d'émissions qui nous un p'tit peu tous marqué. Ok (...) Donc c'est vrai qu'au départ moi j'ai commencé par l'rap »

La place de M6 dans les réponses tient sûrement à sa diffusion quotidienne (et nocturne) de clips

« **Cathy** (...) Oui, y'avait sur M6, mais ça c'est plus tard, le soir, les nuits où ils passaient des clips de rock. J'ai jamais eu le câble, en plus, donc on a toujours été fan de ça, des clips.

FR En voyant les images d'un clip tu pouvais savoir tout de suite de quelle chanson il s'agissait ? T'en voyais beaucoup ?

Cathy Oui, oui carrément, mais c'était plutôt après, la période, on va dire, période grunge, Nirvana et tout ça »

Les clips, Canal + et M6 se regardent souvent à plusieurs.

« **FR** Donc cette culture du clip (*dont Vickie m'a parlé auparavant dans l'entretien*)

Vickie Ouais c'était la 6, j'avais pas Canal + donc c'était le top 50 en clair sur Canal à l'époque et effectivement M6, clips et tout ça.

FR Donc c'était à quel moment ? Les clips de nuit, c'était quoi ? Les clips du Top 50 sur la 6 aussi ou du top 40, enfin ?

Vickie Voilà ces choses-là, pas trop la nuit parce que j'avais pas de télé dans ma chambre. J'ai des frères et sœurs, j'ai un grand frère et une grande sœur, donc c'était avec eux aussi beaucoup (...) »

De la même façon que l'on enregistre la radio ou les disques des parents, on enregistre les rétrospectives de clips

« **FR** Vous aviez un magnétoscope familial (...) que vous utilisiez pour enregistrer des clips ou ?

Vickie Éventuellement pour enregistrer des clips ou des concerts qui passaient tard aussi, des choses comme ça

FR Et c'était... Bon, c'était du VHS j'imagine

Vickie Ouais... Des cassettes, réenregistrées, réenregistrées, support qui a souffert (...) Je sais qu'il y a des clips qui ont été enregistrés, des nuits de clips de Michael Jackson par exemple ou des choses comme ça, des intégrales »

La radio et la télévision sont d'autant plus utiles quand l'argent manque quelque peu. Dans ce cas de figure, la rencontre avec les répertoires n'est d'ailleurs pas strictement cantonnée à la sphère domestique

« **Moktar** (...) C'était un petit poste cassette où on mettait une cassette et on écoutait de la musique mais sinon euh la vraie musique genre des CD(s) rap et tout ça, on avait pas trop les moyens d'acheter ça quoi... C'était surtout, on regardait les clips sur M6 y'avait pas mal de sons qui passaient ou alors lorsqu'on sortait dans le quartier, *y'avait les grands qui avaient une voiture avec de la musique à l'intérieur* (c'est moi qui souligne)... Donc on écoutait (...) »

Autre grand pourvoyeur de musique : la presse. Elle accompagne notamment les apprenti-e-s dans leur exploration des anciens répertoires

« **FR** Tu lisais la presse rock ?

Prince 2 Ah oui les Inrocks. À l'époque c'était un mensuel, c'était génial quoi ! J'me souviens avoir acheté le coffret Velvet (*Underground*) en ayant choppé le numéro sur le Velvet et le lire tout en écoutant. Voilà, tu rentres vraiment dans le truc, ça t'explique plein de choses donc ça touche encore plus »

Le même Prince cite également Rock Sound, Rock & Folk et les chroniques hebdomadaires de disques rock de Nick Kent dans Libération. De son côté, Cathy évoque des revues plus spécialisées et les crédits de découvertes musicales majeures

« **Cathy** Alors après y'avait les magazines, j'me suis mis aux magazines effectivement. Y'avait Guitar Part c'était évident ça l'est encore. Sinon y'avait aussi un magazine métal plus spécifique. (...). Après, plus ma période un peu gothique, métal atmosphérique. Là, le bouquin c'était plutôt Elogy. J'ai découvert le groupe qui, à l'heure actuelle, reste mon préféré, c'est The Gathering (rires) »

Même chose pour Dany (guitariste du groupe de Cathy) et qui cite des revues spécialisées comme Guitare Magazine (pour la guitare classique) et, de nouveau, Guitar Part, cette dernière ayant comme particularité de publier des tablatures. Leur batteur, Patrick me raconte qu'il a acheté Batteur Mag(*azine*) et des ouvrages contenant des relevés de batterie de groupes qu'il aimait.

e) Le cas des rappeurs

Après ce panorama des divers types de ressources, il est nécessaire de s'intéresser un moment aux rappeurs. Pourquoi ? Parce que leur accès aux répertoires enregistrés et aux outils domestiques de reproduction a été sensiblement plus limité que les autres membres du panel. En effet, pendant une partie de leur adolescence, ni Louis, ni Moktar, ni Sirène n'ont disposé d'un appareil de reproduction dans leur chambre. Chez Sirène et Moktar, le seul appareil disponible était un lecteur cassette familial tandis que Louis avait accès au lecteur compact, comprenant CD et cassette de ses parents. Plus haut, Moktar nous a également signalé qu'il avait peu de possibilités pour acquérir des supports, tandis que Sirène nous a raconté qu'elle devait à son cousin de

Gennevilliers ses cassettes de rap. De son côté, Louis nous a “avoué” qu’il avait volé des transcriptions d’Hendrix et d’autres groupes dont parfois il ne savait rien (difficile de choisir ce que l’on dérobe !). Il a donc appris à jouer des morceaux de ces groupes sans posséder forcément leurs enregistrements. Cependant, ce moindre accès ne signifie pas que les supports et les machines ont moins compté dans l’apprentissage des futurs rappers, bien au contraire ! Le “paradoxe du rappeur” c’est que, justement, lorsque l’on a peu de ressources à sa disposition alors les supports sont encore un peu plus les vecteurs d’acculturation et d’apprentissage

« **Moktar** (*qui parle des cassettes des formations de rap de son quartier*) On écoutait les cassettes, parce que les cassettes *tournaient d’un gars à l’autre* (c’est moi qui souligne). Par exemple mon pote Karim, j’allais chez lui à chaque fois il m’apportait une nouvelle cassette de La Primera (*une formation locale de Trappes*) (...) “Grandir en France” par exemple. Y’avait un son qui disait, “j’ai rêvé d’une phrase” pardon, y’avait un aut’ son qui disait euh... C’était sur le rêve. Donc ils avaient plein de thèmes, plein de thèmes et ils étaient 7 ou 8 à chanter dessus, 7 ou 8 gars à chanter dessus, et nous on venait, on disait : “regarde c’est lui qui chante, pas mal son nouveau flot et tout, par rapport à la dernière fois, tout ça” et on se comparait un pt’it peu à eux, on s’donnait un style par rapport à eux qui chantaient donc euh...

FR Ouais, ouais

Moktar “Elle se pose super bien sur l’instru, il est assez technique tout ça”, par exemple à l’inverse de Mâchoire, c’était une voix assez grave, j’enregistrais pas mal de sons chez lui ; c’est un gars super bien même euh... On a gardé contact lui et moi... Lui, c’était plus tout le contraire quoi et ce mélange de styles ça donnait quelque chose de superbe »

On a là un bon exemple de la place centrale que les supports occupent pour les rappers. D’une part, c’est par l’intermédiaire de proches *et de cassettes enregistrées* que Moktar prend connaissance de la musique des groupes locaux. Il s’imprègne de leurs sons et des thèmes qui parcourent leurs chansons. D’autre part, il s’initie aux rudiments du style en observant (et en écoutant) les rappers les plus chevronnés du quartier improviser sur des “instrus” (accompagnements sans parole). Durant ces séances, il comprend comment utiliser des supports musicaux et distingue de mieux en mieux les différents styles d’interprétation. Finalement, il se lance, à son tour, dans le rap. Les supports enregistrés ont bien été des vecteurs fondamentaux d’initiation, des supports dans l’acception complète du terme.

Diop (qui a également débuté avec le rap) fait un récit très circonstancié des séances “informelles” dans son quartier. Ici, les cassettes sont remplacées par des vinyles.

« **Diop** On s’rejoignait bah c’était dehors... Dans un hall ou chez un ami, y’avait pas ses parents, on s’retrouvait là. On mettait du son. Après ça pouvait aller un peu en free style

FR Quels types de sons alors ?

Diop Alors c’était du hip hop, tout ce qui était son américain là directement

FR Vous utilisez des disques ou y’avait quelqu’un déjà qui faisait le DJ ou qui scratchait ?

Diop Oui y'avait aussi effectivement déjà des amis qui, eux, avaient acquis des platines ou qui allaient aux Halles, ils z'allaient au marché aux puces pour (...) acheter des vinyles (...)

FR Donc comment c'était, quelqu'un commençait à faire du scratching et puis à tour de rôle ? Vous vous rappelez que vous m'avez parlé de joutes ?

Diop Voilà, bah, à tour de rôle, la musique, elle est là, musique de fond, lui il s'amuse de son côté, y met la musique qu'il aime et donc forcément nous aussi on l'aimait, et donc là ça part et y'en a un qui commence à rapper un pt'it peu, tac ouais, ici c'est pas mal *et si on a un texte on essaye de le chanter* (c'est moi qui souligne) un pt'it peu aussi. Autrement on va écrire parce que l'aut il a mis un certain niveau alors on va mettre queq'chose justement qui va permettre aux autres : "ouais c'est bien ce que tu fais et tout", etc.

FR Ca se faisait avec un DJ ou plusieurs ?

Diop Non ça se faisait avec un DJ parce qu'à l'époque c'était quand même rare d'avoir ce matériel là. C'est vrai que ça fait loin pour nous aujourd'hui.

FR Les gens qui faisaient des break-beats étaient compositeurs ? Est ce que c'était déjà l'cas ou pas ?

Diop En fait nan, c'était des gens qui, c'étaient pas... des concepteurs de musiques, c'était vraiment des gens qui manipulaient des musiques qui existaient déjà pour les scratcher, pour nous faire écouter »

Diop nous décrit bien comment la petite assemblée se réunit *autour du DJ* et des vinyles (achetées d'occasion aux puces). À partir de là, chacun improvise un bout de texte, ou en écrit un, en tachant de se caler sur ce qu'est en train de faire le DJ avec ses platines. Comme Moktar, Diop insiste sur le fait que chaque intervention est évaluée par les autres et commentée en direct (« tac ouais ici c'est pas mal »). On voit par là que l'assemblée fonctionne sur le mode du feedback. Au sens plein du terme, la compétition permet aux apprentis rappers de se *mesurer*. En outre, Diop nous a également dit que le DJ(s) avait une fonction quasi pédagogique, il faisait découvrir aux autres des musiques qu'ils ignoraient

Le plus souvent, les accompagnements musicaux proviennent du rap américain

« **FR** Euh... Les accompagnements qui les faisaient, d'où ils venaient ?

Moktar Les accompagnements, c'est-à-dire ? Les musiques. C'étaient des musiques qui appartenaient déjà à des groupes américains (...)

FR Mais quelqu'un avait fait un sample ou c'était la chanson continuelle ?

Moktar C'était pas la chanson continuelle (...) C'était pas les paroles, c'était juste l'instrumental. Y'avait juste la musique (...) Les CD(s) c'étaient des sons de Snoop Dog. Moi le premier son c'était un son de Snoop Dog et y'avait juste l'instrumental et nous on posait derrière. Et ça donnait quelque chose de terrible quoi... J'avais posé avec mon pote A..., j'avais exactement 12 ans et 10 mois je pense. »

Toutefois, si l'on ne dispose pas d'un instru on se débrouille malgré tout. Ainsi, Louis nous raconte comment il a procédé pour écrire ses premiers textes

« **FR** (...) Tes textes, tu m'disais que tu les écrivais avec de la musique. Mais alors tu les écrivais et ensuite tu les posais (...) dessus ou tu les improvisais vocalement et après tu les écrivais ?

Louis Non je les écrivais. J'ai... J'avais ma feuille. J'étais comme ça avec ma tête pour avoir le rythme et puis... je commençais à rimer quoi. J'écrivais des phrases. Là tout simplement. Après, après hop, je le chantais.

FR Est ce que tu remettais le disque ?

Louis (...) Ouais, donc au bout de trois minutes et quelques. Quand le disque est passé, faut l'remettre (...) Pour que ça continue à être dans le rythme.

FR J'ai rencontré des rappeurs qui m'ont dit qu'ils utilisaient plutôt des passages qui auraient pu être des break-beats ou des instrumentaux (...)

Louis Moi (...) c'était surtout de l'américain *parce que je ne comprenais pas les paroles donc ça me perturbait pas* (c'est moi qui souligne) »

On l'a compris, Louis utilise le beat de ses disques de rap US pour écrire ses textes, puis pour les tester en temps réel. Il se concentre sur la pulse d'un morceau sans prêter attention au chant, aidé en cela par le fait qu'il ne comprend pas l'anglais. S'il procède bien à la façon d'un Keith Richards jouant avec Chuck Berry la différence tient au fait qu'il *compose* ses textes et son flot avec le disque. Telle est aussi la méthode adoptée par Sirène pour écrire ses propres textes

« **FR** Comment vous faisiez alors [*pour écrire*] ? Est ce que vous utilisiez de la musique ? Vous faisiez toute seule ? Racontez-moi ça

Sirène (...) À cette époque-là, je n'avais pas d'instrumental. J'écoutais de la musique et j'écrivais dessus, sur les paroles des rappeurs déjà (..) Je m'installais vraiment, je mettais de la musique et j'écrivais. (...) J'écris puis je commence à rapper pour voir si ça passe ou pas

FR Et donc ça veut dire que vous utilisiez les choses existantes comme des backgrounds quoi, comme des instrus ?

Sirène Oui je m'inspirais de ça

FR Ca ne vous gênait pas que le texte soit déjà là ?

Sirène (...) Non même pas, j'écoutais que la musique. Et à partir du moment où je commence à écrire, j'entends plus ce que le rap disait.

FR Ouais, ouais

Sirène Mais parfois, ça pouvait influencer mon écriture parce que, quand je commence à rapper, je me rends compte que j'ai un peu pompé sur les textes parce que... Mais sinon »

Avec ces deux précédents exemples, on a l'illustration concrète de l'importance cruciale des supports enregistrés pour les rappeurs. *Justement parce qu'ils ont peu d'accès à outils d'enregistrements domestiques ou à des instruments de musique, la musique déjà enregistrée est le seul élément sur lequel ils peuvent poser leurs voix.* Ce peut alors être un morceau des NTM, de Public Enemy, de Secteur A, à la radio ou à la télévision, la cassette d'un instru copiée par des amis ou fournie par un cousin ou même la musique qui s'échappe des voitures garées dans la cité. Tout support musical doté d'une métrique qui s'apparente aux instrus peut potentiellement faire l'affaire. N'ayant pas grand-chose à leur disposition, les rappeurs font de ce "presque rien" un atout, tout comme dépourvus

d'instruments, ils utilisent leur corps et leur imagination pour s'exprimer. On remarquera que cet usage de la musique enregistrée s'inscrit dans la continuité des débuts du hip hop lorsque les disques vinyles et les platines (bientôt condamnés à la mort par l'industrie musicale) furent *reconvertis* en instruments. À Trappes et Montreuil en 2000 comme à New York en 1975, les supports sont réinventés par l'imagination sociale, transférés du domestique à la sphère publique, ils passent de l'écoute à la performance.

Comme nous l'a dit d'entrée Moktar, on trouve peu à peu son propre style en écoutant ce que font les autres et grâce au feedback des pairs. Mais alors, que faire lorsque l'on ne peut disposer d'un appartement ou tout simplement que l'on n'a pas un DJ sous la main ? Eh bien on rappe sans support.

« **FR** Et vous me parliez aussi de séquences... dehors ?

Diop Ouais

FR Or, là y'avait pas de DJ ?

Diop Nan, si c'était dehors, là c'était plus entre nous. C'était comme ça au free-style, directement y'en avait un p'têtre qui était plus chaud donc qu'un autre, alors lui directement il commençait ? Après... C'étaient des trucs qui arrivaient instinctivement sans que ce soit réfléchi ou quoi, si on se retrouvait et c'était un délire quoi.

FR Y'avait pas d'accompagnement musical ?

Diop Non, non là y'avait pas d'accompagnement musical

FR En fait c'était du slam avant qu'ça existe quoi

Diop Voilà. Ou sinon y'en avait un qui faisait du beat box et les autres ils rappaient dessus. Voilà, c'est quand même un pt'it peu ça

FR Donc ça se distribuait d'une façon un p'tit peu informelle, quoi ?

Diop Ouais voilà ! C'était pas quelque chose de réfléchi ou... De défini... C'était vraiment dans l'instinct et... J'sais pas on l'vivait comme ça. Sans nous dire que... »

Lorsqu'ils ne disposent pas d'un soutien musical, Diop et ses amis *imaginent* malgré tout que "l'instru" est là. Dans ce cas, le débit de leur flot sous-entend une pulsation ou quelqu'un imite une boîte à rythme (« beat box ») au moyen d'onomatopées. De fait, même absentes physiquement les musiques enregistrées sont bien le support (sans jeu de mot) de ceux qui n'en ont pas. L'autre point remarquable est l'insistance de Diop sur la dimension fondamentalement *impromptue* de ces séances d'improvisation. La séance démarre, y compris dans un hall d'immeuble, lorsque quelqu'un est "chaud". Celui qui se lance entraîne alors avec lui les autres. Et cette façon de se lancer "sans filet", "à l'instinct", nous rappelle évidemment les récits d'enregistrement domestiques de Prince 2 et Sabine, remplissant leurs pistes à tâtons, sans trop savoir où ils allaient. On constate, là encore, combien la performance –en public comme face à la touche "start" dans sa chambre- structure la façon de faire et de s'initier à la musique populaire¹¹⁷. Finalement, la description de Diop nous montre *concrètement* ce

¹¹⁷ On doit à Simon Frith l'idée de définir la culture populaire à partir de cette prédominance de la performance : *Performing Rites On the value on popular music* Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) 1996

que signifie incorporer des savoir-faire, qui quoique extrêmement élaborés, ne sont pas explicitement définis, ni cadrés dans des cursus et des bâtiments spécifiques (i.e des écoles). On retrouve cette approche de type informel (*non formal* diraient les Anglais) dans de nombreuses situations.

« **FR** Comment est ce que vous avez développé cette question des rimes, de la prosodie, du son, de la langue et tout ça ?

Sirène Par rapport à ça, c'est venu tout seul. J'ai jamais vraiment travaillé sur les rimes ou les ... *Tout ça c'est venu tout seul* (c'est moi qui souligne), j'écris puis j'essaye de poser pour voir si ça passe ou pas

FR Quel âge vous aviez à l'époque ?

Sirène Ben ça c'est vers 16 ans, 17 ans (...) parce que vers 14 ans, j'écoutais plus qu'écrire »

Après notre entretien dans la salle du café musical La Pêche, à Montreuil, Sirène me confie que c'est lorsqu'elle est ici, avec ses ami-e-s, qu'elle aime le plus écrire ses textes. Elle me dit également qu'elle n'apprécie guère le travail en solitaire. Elle a besoin de cette "atmosphère ouverte" où (*si on le souhaite*) on peut soudain se mettre dans un coin pour griffonner un texte et puis le tester (avec ou sans instru) devant *les autres*. On retrouve bien la situation décrite par Diop où l'on écrit des textes pour répondre à ceux qui sont "chauds". Justement, voici Moktar qui, lorsque je lui demande comment il mémorisait les textes des raps qu'il aimait, nous décrit cet entrelacement entre l'imprégnation et la *conversation*, si typique de la culture populaire.

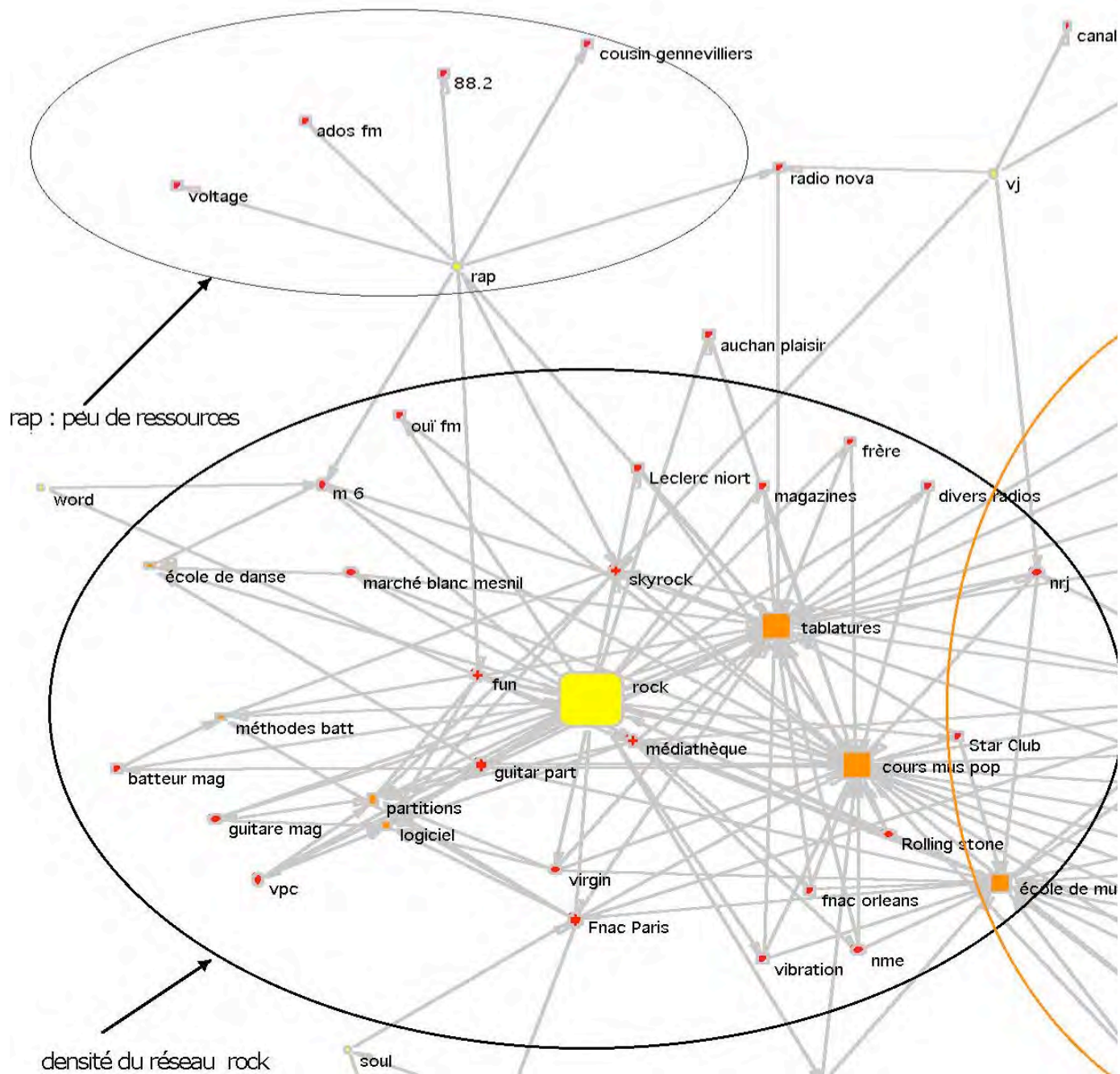
« **Moktar** C'est pas qu'on mémorisait les textes, c'est qu'à force de les écouter on retenait les phrases principales. C'est-à-dire euh... Dans une chanson, y'aura toujours une phrase qui sortira de la chanson et qui fera que la chanson, elle a une chose de spécial. C'est une phrase sur une chanson. Pourtant la chanson, elle dure 3-4-5 minutes. Une phrase, ça dure quoi, 2- 3 secondes et cette phrase-là, ce mot-là, à tel endroit, bien placé, après telle phrase et juste avant l'autre, ça donne quelque chose de terrible. Et nous on kiffait ça, on kiffait, par exemple on écoutait la chanson et, dès que cette phrase elle approchait, *on repassait par dessus en la répétant* (c'est moi qui souligne). Et puis quand on était au quartier, des fois, on s'appelait des fois des trucs de chansons lorsqu'on parlait des fois euh, par exemple mon pote et moi et qu'on racontait des histoires ou n'importe quoi on parlait comme ça dans le vif, on se souvenait des phrases de la Fouine (*un rappeur connu originaire de Trappes*) ou de l'équipe de Trappes, tout ça, et je disais : "ouais comme il a dit na na nein" ! »

Moktar vient de nous raconter comment une saillance d'un morceau est repérée, malaxée et "collectivisée" pour s'intégrer dans les discussions et, *in fine*, trouvera sa place dans une nouvelle chanson. En d'autres termes les rappeurs utilisent le matériau textuel comme les DJ(s) échantillonnent des fragments musicaux dans leurs boucles (*loops*) ou leurs break-beats ! En fait, Moktar nous décrit comment un fragment de chanson (une accroche diraient les professionnels de la musique, une prise diraient les sociologues pragmatistes) qui tourne dans sa tête acquiert, peu à peu, une nouvelle *signification*. Par ailleurs, en nous décrivant comment, avec son ami, il doublait des "mots clés" de la dite chanson, Moktar nous montre que sa façon de faire est

exactement identique à celle de Vickie et de son amie se répartissant les couplets et les refrains découpés dans Télé Poche.

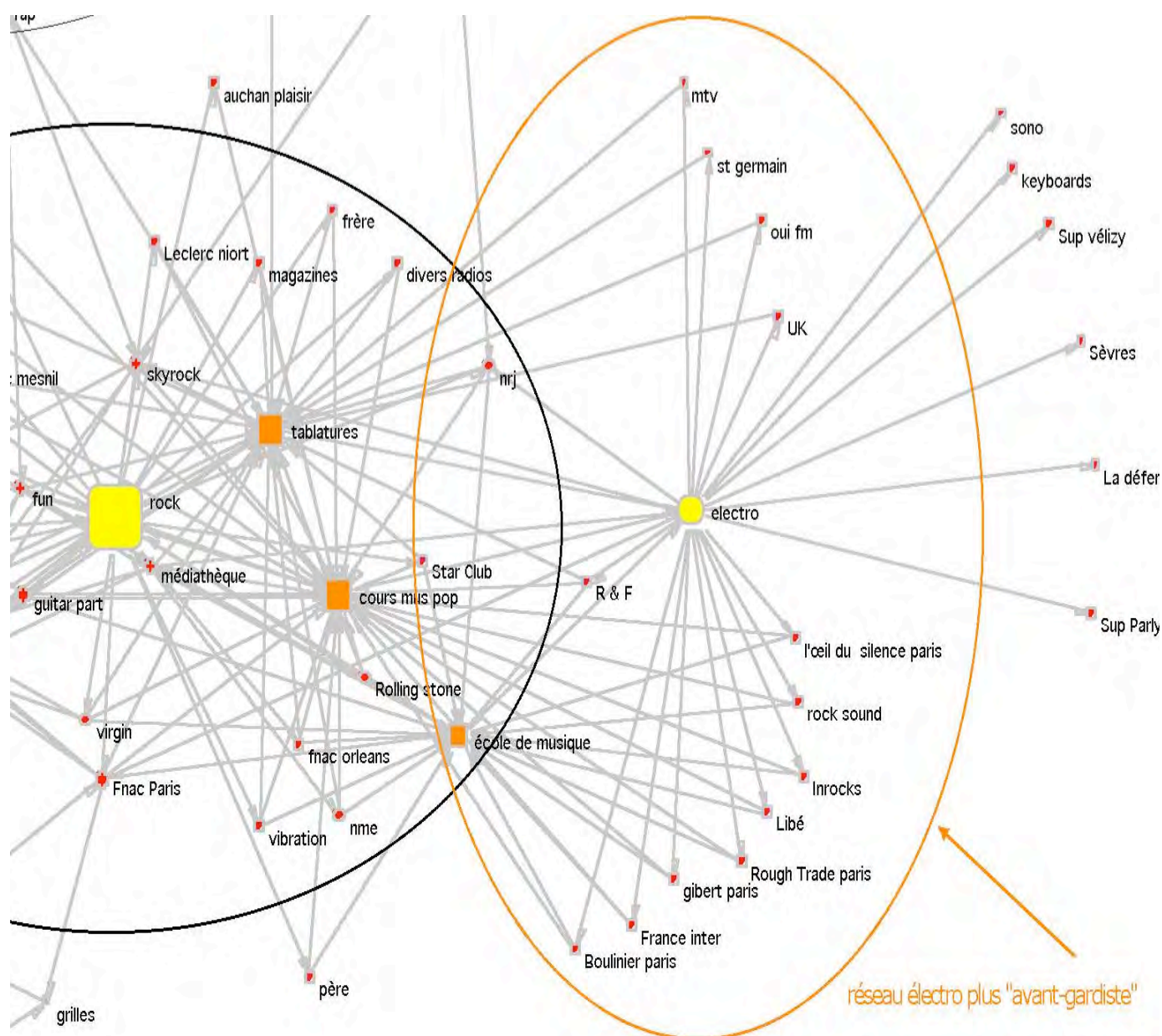
Un dernier point, qui vaut bien au-delà du rap, mérite également d'être souligné. Contrairement à bien des idées reçues, Sabine, Louis, Vickie, Diop, Moktar, Dany (qui, par ailleurs, collectionne les partitions), Patrick, Victor, Cathy, Félix, Prince 2 ne cessent de se référer à de l'écrit et d'en manipuler. Car, les tablatures, les méthodes de batterie, les textes griffonnés par les rappeurs, les paroles de Sabine ou de Télé Poche, les chroniques des Inrocks tout cela est bien de l'écrit, n'est-ce pas ? Ceux qui, à propos des cultures populaires, parlent de transmission orale doivent d'urgence réviser leur jugement. Peut-on parler d'oralité, alors que l'on vient de voir dans les récits et sur les cartographies, cette foule d'objets, de techniques, d'instruments, de circuits imprimés, de magnétophones, et d'écritures qui ont défilé devant nous ? Certainement pas. Si l'imprégnation et les échanges entre pairs sont effectivement bien là, les supports écrits ou enregistrés sont aussi bien installés dans les paysages rock, techno et hip hop.

L'autre point d'importance, qui n'aura pas probablement échappé aux lecteurs, c'est que les membres du panel, dont les parents sont issus de l'immigration, ont la particularité d'écrire et de chanter leurs textes en français. Si Diop, Louis (dont un des deux parents est algérien), Sirène et Moktar ont bien appris à rapper avec (et sur) des disques "ricains", ils n'ont pas adopté l'anglais pour autant. De fait, ils ne jouent pas fondamentalement du rap pour de raisons "ethniques", mais parce que ce style a représenté pour eux la meilleure plate-forme d'expression. N'ayant que leur corps, ou décidant de faire de leur corps leur instrument, *leur* langue, le français, est devenu leur véhicule et les enregistrements leurs alliés.



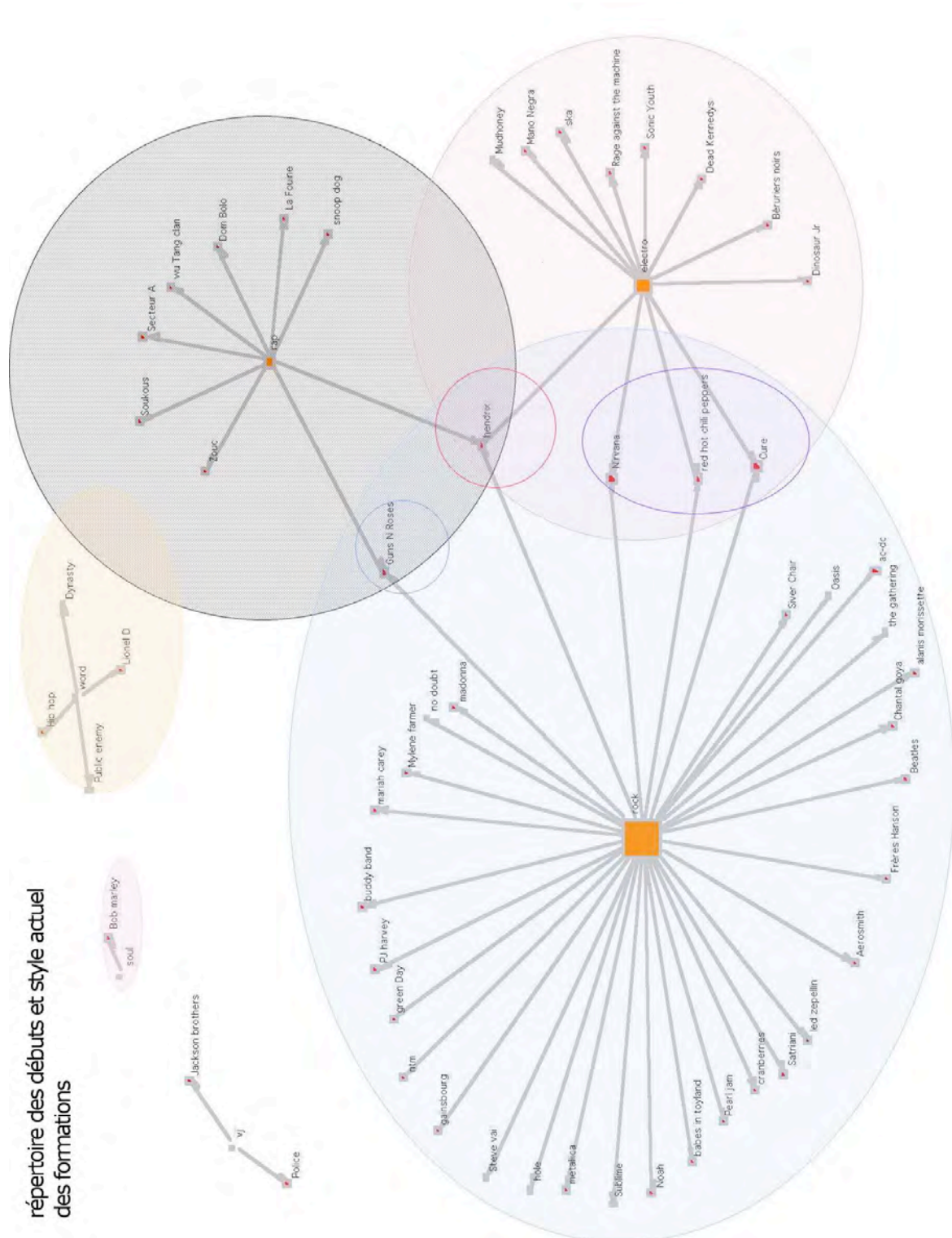
Premier détail de la cartographie 5

Ici, on voit la différence entre l'extrême densité (et la variété) des ressources mobilisées dans le rock et celles, extrêmement limitées, du rap. À remarquer que l'artiste de soul (Théo) et de world music (Diop) se rattachent plutôt au réseau rock



Deuxième détail de la cartographie 5

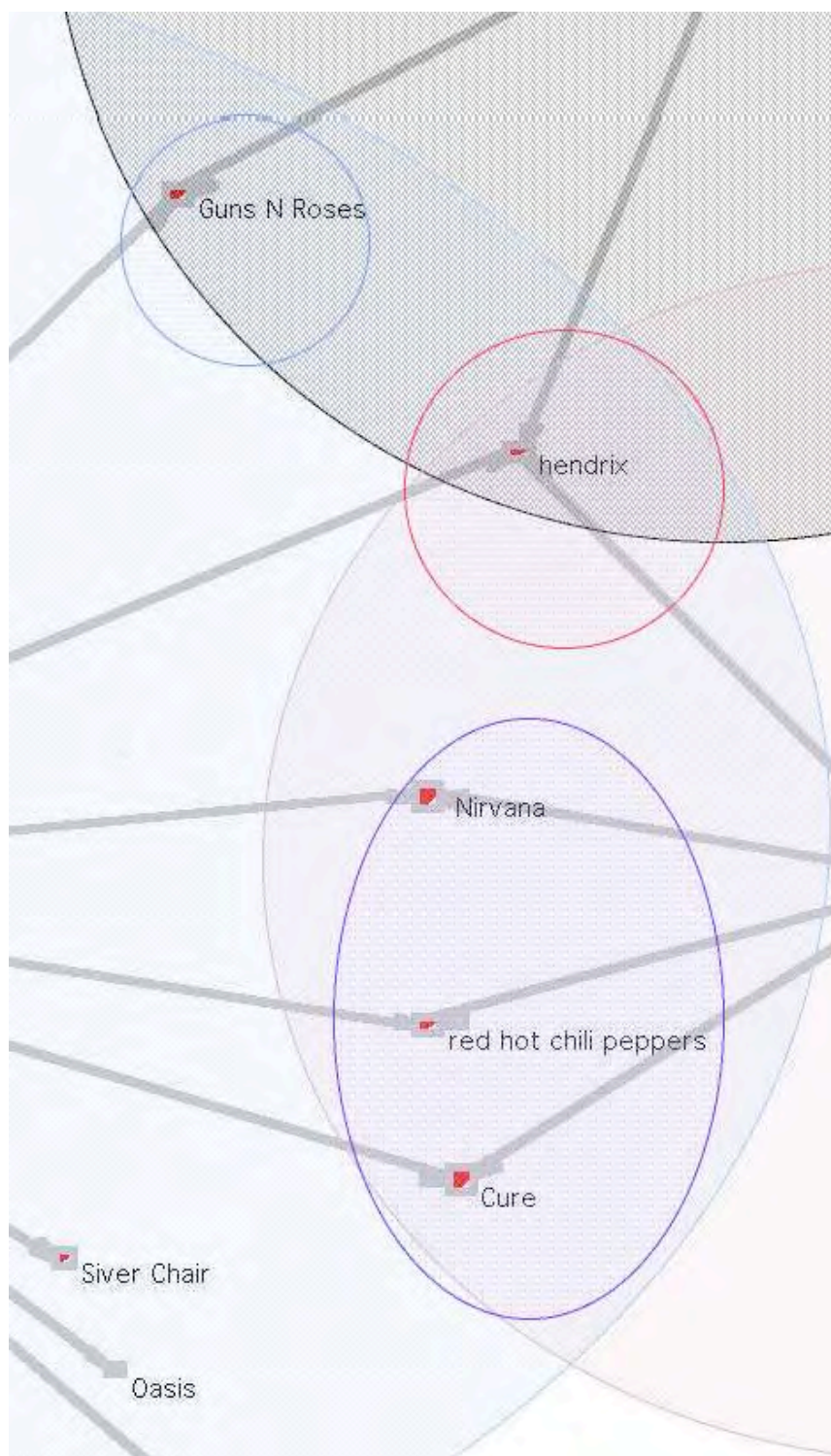
Le réseau électro est le plus homogène. Les magasins de disques spécialisés et les grandes surfaces de proximité y ont une plus grande place que dans les deux autres réseaux et, plus généralement, les supports enregistrés et les médias y dominent. Quoiqu'un certain nombre de ressources soient partagées avec le réseau rock, le réseau électro est également plus circonstancié, chaque acteur piochant dans des ressources qui, tendanciellement, lui sont spécifiques.



Cartographie n°6 Répertoires des débuts et style actuel des formations.

Les carrés orange représentent les styles (rock, rap, électro, soul, world + VJaying)

Sur cette carte, on se rend compte que quel que soit le style qu'ils pratiquent actuellement (rock, rap, soul, world, rap), *les membres du panel se sont majoritairement formés avec le rock*. Si l'on adjoint au rock (ce que la plupart des dictionnaires ne se privent pas de faire) Bob Marley, on se rend compte de la domination du rock dans les débuts. Seuls les rappeurs et Diop (world music) se réfèrent majoritairement à des répertoires autres que rock. Le cas de Vickie est traité de façon distincte car étant VJette, elle ne peut être rattachée à un style musical.



Détail de la cartographie n°6

Le logiciel a placé au centre de la carte les “artistes charnières“ qui font la jointure entre différents styles musicaux : Hendrix, Gun’n Roses, Nirvana Red Hot Chili Peppers, Cure. Jimi Hendrix est sans conteste celui qui est le souvent cité et c’est pourquoi il apparaît à l’intersection des zones rap, rock électro. De fait, comme on avait plus haut des répertoires communs aux parents et à leurs enfants, on peut ici voir ce qui fait accord chez les apprenti-e-s à leurs débuts

f) Les groupes rock

Avant de conclure cette première partie par une réflexion sur la localisation de toutes ces pratiques, il reste à évoquer comment les apprenti-e-s cultivent avec leurs ami-e-s leur passion pour la musique. Écoutons Georges, animateur d'un collectif de hip hop en Seine-Saint-Denis et qui, bien que n'étant pas musicien, nous décrit parfaitement comment les projets collectifs naissent

« **Georges** Je suis de 72, donc je devais avoir au moins 18, 17 et en fait moi j'étais au lycée. Et donc le hip hop commençait à débarquer, mais moi j'étais plus branché reggae, même pas forcément musique ; j'étais plus branché rencontres relationnelles, délire avec les potes. En fait, moi je suis arrivé au hip hop, mais avant ça j'ai fait du théâtre par exemple, j'ai fait un petit peu de chœurs dans un groupe mais vite fait (...) C'est plus en 98 on va dire, au départ de la coupe du monde mon pote Y... : "dès que tu reviens", parce que je parlais à Dakar au Sénégal, "dès que tu reviens on monte une assoce", j'ai fait "pourquoi pas" (..) Moi je suis surtout amateur de l'humain, pour être sincère. Donc moi ce qui m'intéressait surtout c'était d'être.. de pouvoir construire que'qu'chose, c'est l'aventure humaine en fait pour résumer un peu l'truc »

Georges avait envie de faire "quelque chose" avec ses amis et au détour d'une conversation l'idée de faire une association est née. Toujours le même impromptu.

Il nous dit, également, qu'après quelques autres expériences (notamment du théâtre), le choix de s'investir dans le hip hop est lié au désir de faire quelque chose avec des *personnes précises*. Or, qu'est-ce pour des musicien-n-e-s en herbe qu'une association avec des personnes précises ? Déposer des statuts à la préfecture comme l'a fait Georges ? C'est bien entendu une possibilité, mais la forme la plus courante *est de fonder un groupe... de rock*. C'est de cette façon que bien des fans de Nirvana s'associent. Nous avons déjà constaté, avec la place occupée par les guitares et les tablatures et les répertoires, la suprématie du rock. Mais, il nous manquait, évidemment, les groupes. Qu'est ce qu'un groupe de rock ? C'est, au moins depuis les Beatles, la structure constitutive par excellence de ce style. Un groupe est composé de personnes *uniques*, qui se cooptent, et entreprennent (plus ou moins longuement) de bâtir un projet commun. Sauf lorsqu'il s'agit du monde professionnel, ce groupe est constitué de gens qui se connaissent et résident près les uns des autres. Autrement dit, *un groupe amateur de rock est, sauf cas exceptionnel, une communauté issue d'un territoire donné*. Basé sur une négociation (parfois virulente) continue entre ses membres, le groupe est donc à la fois le cadre principal de la pratique de la musique et l'endroit où l'on apprend à jouer à plusieurs¹¹⁸. Le groupe est tellement le *corps* qui fait tenir ensemble des personnes qui jouent du rock que l'on appelle ceux (celles) qui le constituent ses *membres*¹¹⁹. Les

¹¹⁸ La notion de négociation est empruntée à **Anselm Strauss** *La trame de la négociation. Sociologie et interactionnisme*. Textes réunis et présentés par **Isabelle Baszanger** Logiques Sociales/L'Harmattan Paris 1992

¹¹⁹ Pour plus détails sur cette question, on peut se reporter au chapitre « le groupe comme référence » dans mon ouvrage *L'avaleur de rock* Éditions La Dispute Paris 2004 et à **H.Stith Bennet** *On becoming a rock musician* University of Massachussets Press Amherst 1980

conséquences de cet état de fait (toujours d'actualité) sont à la fois sociologiques et éthiques : un musicien (local) de rock n'est considéré actif par ses pair-e-s que lorsqu'il (elle) joue dans un groupe. Sa "carrière" de musicien-n-e prend forme à travers les différents groupes auxquels il (ou elle) a appartenu. Et logiquement, faire du rock c'est faire partie d'un groupe, parce que « c'est comme ça qu'on fait ».

L'enquête confirme –mais ce n'est évidemment pas une surprise- ce rôle capital du groupe dans les débuts. Lorsque j'ai demandé aux personnes de dérouler leur itinéraire musical, presque tous ont rythmé leurs récits par les formations et les dissolutions de leurs groupes successifs. Et cette fois-ci, seuls deux des rappers et Diop font exception. Tous les autres ont fait leurs classes (y compris Louis) dans des groupes quitte, plus tard, à bifurquer vers d'autres voies stylistiques. De fait, on peut considérer le fait de monter (rejoindre) un groupe comme *la deuxième phase* vers un engagement musical intense. Quelles que soient les configurations décrites, le noyau fondateur d'un groupe est, en général, constitué de deux ou trois amis qui ont d'abord échangé des cassettes puis se sont procurés (parfois tous !) des guitares. Au bout de quelque temps, l'idée d'un groupe germe

« **FR** Et alors tu as commencé à jouer avec des gens ?

Victor Oui j'ai commencé à jouer avec des gens, avec Marc, ce fameux gratteux *qui habitait pas loin de chez moi* (c'est moi qui souligne), qu'était très bon à la guitare, qui m'a fait découvrir un peu... Plein d'choses. Il écoutait beaucoup de musique, lui, il était très éclectique dans son écoute et il m'a fait découvrir des styles, du jazz, de la musique beaucoup plus élitiste dans le rock. Des trucs genre Extreme, Satriani des trucs de guitar-hero que toi t'écoutes pas si t'es pas guitariste finalement »

Au fur et à mesure que l'association prend forme, chacun-e va se voir attribuer un instrument précis. Alors, on voit des translations s'effectuer ; Victor originellement batteur, devient guitariste puis finalement bassiste, ADN commence avec la guitare de son frère puis il chante (à la demande d'amis) et finalement il se met (en vitesse) au DJaying pour intégrer un groupe "de son coin" dans lequel il rêvait de jouer depuis longtemps.

« **FR** Qu'est ce qu'il y avait comme instruments (*dans votre premier groupe*) ?

ADN Dans un premier temps, ça a été assez flou, d'abord on a été quatre à vouloir faire de la guitare, ensuite il y fallu se décider pour dire qui faisait quoi, donc y'en a un qui s'est mis à la batterie etc. etc. »

Autre exemple de ce processus d'attribution

« **Victor** J'ai re-rencontré un gars qui était dans ma classe en sixième qui faisait du clavier et mon petit frère s'était fait offrir une basse, pour j'ne sais quelle raison puisqu'il n'en a jamais joué. Et ce fameux pote qui jouait du clavier, je lui ai prêté la basse pendant une semaine alors c'était... Il a découvert un instrument quoi et il s'est mis à la basse. Donc on était à trois, guitare-basse-batterie, le premier trio. »

ADN nous raconte comment, une fois le groupe constitué, on s'arrange pour répéter dans le quartier, en l'occurrence une zone pavillonnaire.

« **FR** Vous répétiez de façon régulière ?

ADN Assez régulière mais assez chaotique parce qu'on avait pas de local de répétition donc y'avait pas d'routine, c'était pas tous les mercredis à telle heure c'était une semaine chez untel, l'autre semaine chez Machin, des fois on a répété dehors en mettant les amplis sur la terrasse, en jouant sur la terrasse parce qu'on pouvait pas jouer à l'intérieur, on dérangeait. Ça a été un peu tout et n'importe quoi jusqu'au jour où le batteur a eu un lieu. (...) Donc ça a fini comme ça. De toute façon, *on a vite essayé de se faire une petite salle à nous, chez l'un ou chez l'autre, où l'on pouvait avoir, comment dire, notre ambiance notre petit truc à nous et jouer un petit peu mais passer aussi beaucoup de temps ensemble* (c'est moi qui souligne). »

D'une certaine façon, ce local (remarquez comment l'expression même de "local" est parlante), ce local, disais-je, est un peu comme la chambre ou le casque du walkman d'un-e adolescent-e : il sert de cloison entre le groupe et le monde des adultes, de cadre structurant.

Bien entendu, c'est souvent dans le contexte scolaire et/ou le pâté de maisons que l'on rencontre ses futurs partenaires. Logiquement, on commence par jouer les morceaux des groupes que l'on aime et dont on cause à la "récré", en somme comme Cartney et Lennon l'ont fait trente ans auparavant

« **Gérard** (...) J'ai rencontré d'autres amis, des copains du lycée qui sont devenus mes copains. J'suis entré plus dans cette phase punk, on va dire... Pourquoi ça je saurais pas dire... Je pense que c'est des influences entre gens quoi... et là, on a décidé de former un trio pour faire des reprises. (...) Les Sex Pistols voilà, du Dead Kennedy et après on a viré vers une influence (...) plus new wave gothique on va dire (..) En fait, on a commencé à, en fait très vite, on a commencé à jouer chez moi, dans ma chambre vu que la batterie était sur place, c'était le plus simple.

FR Tu habitais dans une maison individuelle ?

Gérard Dans une maison individuelle ouais, dans un pavillon... Donc on a laissé les instruments sur place... Ce qui moi m'a permis de toucher d'autres instruments que la batterie, comme je les avais à la maison, souvent. Quand j'étais tout seul ça m'a permis de me mettre un peu à la basse, un peu aussi à la guitare (...) »

Et comme on l'a déjà vu avec l'exemple des "séances de studio" domestiques, les reprises de répertoires existants sont -plus ou moins rapidement- remplacées par des "compos". Pourquoi ? Parce que, là encore, les choses étant peu formalisées, chacun peut expérimenter des choses qui, dans un contexte plus "réglementé" (i.e académique ou professionnel), ne seraient guère envisageables. Par tâtonnements successifs, on en vient à mettre au point des morceaux, en d'autres termes à devenir originaux.

« **FR** Et vous êtes passés aux compositions progressivement ou brutalement ?

Gérard Non progressivement (...). Je pense que, de mémoire, la composition est venue avec ça dans le sens où on a tous commencé un peu à s'échanger les instruments (...). Je pense que ça a été un peu le déclic pour dire : "ben tiens moi l'aut' jour j'ai trouvé une ligne de basse est ce que ça vous dit quelque

chose, est-ce que ça vous intéresse“, “tiens on va mettre une batterie dessus“ et puis voilà. On a donc commencé des morceaux.

FR Donc ça veut dire que quelqu'un arrivait avec un fragment, c'est ça, ou un...

Gérard Ouais un fragment, ça partait souvent d'un fragment... Une ligne de basse et là tous ensemble on s'arrangeait le.. cette base pour en faire un morceau

FR Chacun se posait

Gérard *Ouais tout à fait* (c'est moi qui souligne)

FR C'est-à-dire que tu jouais un beat, ou est ce que tu faisais aussi des trucs avec les autres instruments que tu leur lançais ?

Gérard Ca m'est arrivé de faire les deux instruments ouais, d'arriver en disant : “tiens j'ai une idée de guitare, voilà quatre notes qui tournent, on peut faire un refrain“ et après je laissais au guitariste le soin de trouver la suite... Ou le guitariste pouvait très bien... On a eu des morceaux où complètement, le guitariste était à la batterie, moi j'étais à la basse des choses comme ça »

Autre exemple de cette méthode qui, on l'a compris, ressemble beaucoup à celle de Moktar se racontant toute une histoire à partir de quelques mots d'une chanson

« **Victor** (...) On f'sait que d'la compo.

FR Comment ça se passait alors ? (...)

Victor Ben, c'est Marc le guitariste qui ramenait des riffs, il avait un niveau un peu supérieur à nous quand même, donc, lui, il ramenait une grosse part de bases déjà structurées, d'idées enfin et après moi à la batterie, je m'souviens ben, je suivais quoi. J'avais pas vraiment de création, de trucs super..

FR Donc il jouait les choses et vous vous greffiez dessus avec le bassiste ?

Victor Oui voilà, on essayait. Ben, le bassiste, on lui disait encore plus c'qu'on voulait sur ça

FR Le guitariste lui montrait des lignes ?

Victor Non, non, il lui disait juste “plus comme ça, plus comme ça“, il l'aiguillait. Il nous montrait pas parce que lui il savait pas jouer de batterie et en basse c'est pareil, il était pas...

FR Et comment le chanteur mettait ses parties de voix ?

Victor Et ben ça c'était dans le studio (*de répétition*). Lui il écrivait les textes, des textes en français ou en anglais, complètement irréalistes, en utopie, en ironie profonde enfin... Oui il écrivait, c'était un peu de la science-fiction c'qui disait quoi. (...)

FR Mais, il posait ça sur les structures musicales que vous aviez mises au point ? (...)

Victor Ah oui bien sûr, bien sûr.

FR Il venait pas avec des trucs mélodiques à lui, ça s'improvisait ?

Victor Oui ça s'improvisait et puis après ça s'calait, ça s'décidait... »

On comprend bien avec ces deux récits – retrouvés dans tous les récits de répétition et que j'ai d'ailleurs moi-même pratiqué au même âge – que les groupes de Gérard et Victor procèdent de façon *additive*, c'est-à-dire que chacun vient se *poser* (un mot

également employé par les rappeurs) sur ce que font les autres. On note également que les plus chevronnés transmettent aux novices leur savoir par le biais d'un répertoire. Les groupes de rock travaillent donc exactement de la même façon que les rappeurs ou que ceux qui bricolent dans leur chambre avec leur chaîne hi-fi. Le principe consiste toujours s'adosser à un motif répété : bruits de bouche imitant la boîte à rythme, vinyles des free parties de Diop, autoradios dans la cité de Moktar, lecteurs/enregistreurs domestiques de Dany, Vickie, Sabine ou Prince 2, CD(s) de rap américain de Sirène et Louis. À chaque fois, on accumule des couches (*layer* diraient les Anglais) par étapes successives et l'on *improvise* sur ces supports. Et peu importe que l'accompagnateur soit humain ou non, c'est-à-dire qu'il s'agisse de gens ou de magnétophones, ce qui compte c'est ce que l'on ajoute soit spontané et s'harmonise avec le reste. En définitive, il n'y a finalement pas tant de différences entre trouver une pompe de batterie sur un plan de guitare de Marc et rajouter une troisième guitare sur son quatre pistes à cassettes. D'où une conclusion à deux termes.

-Si les machines de reproduction sont si naturalisées c'est qu'elles permettent d'étendre des formes de coopération dans une configuration avec laquelle les musicien-n-e-s populaires sont déjà familiarisés. Cette "méthode" consiste à répartir à chaque instrumentiste une partie spécifiquement et à permettre à chacun-e de s'agglomérer *progressivement* aux autres. En d'autres termes, on confie au magnétophone ou à l'instru ce que l'on confie –dans un contexte sans machines- à un autre corps. Sans s'y attarder, il faut noter que ce mode de travail est celui qui prévaut dans les musiques traditionnelles.

-On doit enfin remarquer que le processus d'individuation que l'on a observé avec le recording domestique se reproduit à l'identique avec les groupes : s'ils commencent souvent par jouer des reprises, les apprenti-e-s se mettent rapidement à faire leur musique et cela avant même qu'ils n'envisagent de se lancer sur le marché. Une des raisons de ce passage est sans doute que les "compos" aboutissent *-en pratique-* à "individuer" le groupe de personnes qui s'est réuni sous une même bannière. Les groupes de rock composent leur musique car celle-ci exprime justement la façon dont les membres du groupe se (re)posent les un-e-s sur les autres.

g) Une sociabilité de pâté de maisons qui, progressivement, s'étend

À ce moment de l'exposé, les lecteurs ont probablement déjà saisi à quel point l'entrée en musique et la formation de groupes par les membres du panel s'inscrivent dans *une réalité locale*. Les personnes interrogées ont toutes situé leurs débuts (et leurs inspirateurs) dans des environnements immédiats : la famille, l'internat, les copains du quartier, un gala au lycée, un rappeur local, un ami gros consommateur de disques, un cours de flûte, etc.... Même quand la personne attribue à un disque "son" déclic, elle situe sa découverte près de chez elle.

« **Stéphane** (...) Moi je me souviens très bien, en 4^e, j'étais allé à une boum et puis on m'avait fait écouter La Mano Négra et Nirvana et alors là, c'était la révélation. »

Idem pour Arianne qui, dans le fil de la discussion, relie ses premières passions musicales avec des prescripteurs proches

« **Arianne** (...) Bon ben, Mariah Carey, No Doubt, Jeff Buckley, c'était une amie qui m'a fait découvrir sinon le reste euh... Queen Adreena, j'ai découvert toute seule, j'avais vu un clip en Angleterre qui m'avait beaucoup plu et quand j'ai rencontré Marie, ma batteuse, elle m'a reparlé de ce groupe et je me suis dit ça c'est quelque chose que j'avais aimé. Et donc, elle m'a passé des CD(s) tout ça. Donc au final, c'est quand même elle qui m'a fait découvrir ce groupe »

Comme on l'a également vu à plusieurs reprises, l'amour de la musique se cultive entre voisins

« **FR** Donc t'as eu envie de faire de la musique, non ?

Marc Ouais

FR Comment ça c'est.. Pareil, tu te rappelles du cadre ?

Marc Ouais, ben, avec un voisin, le bon copain t'sais d'enfance

FR Ouais, ouais

Marc Qui lui s'est mis à la guitare, qui est doué d'ailleurs, qui est très bon. Et moi *pour le suivre* (c'est moi qui souligne), comme la guitare est déjà prise, j'ai pris la base. (...)

FR Et donc vous avez commencé à travailler tous les deux... À jour ensemble ?

Marc Exact Ouais

FR Et ça se passait où ?

Marc Dans sa cave parce que lui il habitait en pavillon

FR Et toi tu habitais dans une maison, un appartement ?

Marc Dans l'immeuble en face »

Véritables “agences culturelles de coopération locale“, les groupes ne sont évidemment pas statiques. Ils ne tardent pas à rayonner dans l'espace où ils se sont constitués. Par là même, ils espèrent se constituer une audience, trouver des soutiens, “se faire un nom“, y compris lorsque l'aspect ludique semble l'emporter.

« **Victor** (...) Disons que le projets musicaux y'a eu beaucoup de délires au début, plutôt des rassemblements de potes plutôt que le côté sérieux “on va travailler quelque chose parce qu'on veut vraiment donner quelque chose“. On se projetait plus qu'on faisait réellement quoi. On faisait beaucoup de p'tits concerts chez les potes et ça nous donnait envie donc on f'sait aussi mais à notre mesure quoi. (...)Mais c'étaient plus des concerts délires. On s'inscrivait, y'avait un village (Courgeon à côté de Mantes dans ce coin-là des Yvelines) qui organisait pas mal de tremplins rock et qui avait une maison culturelle, c'était un p'tit village, mais ils avaient une MJC, ils avaient une salle, ils avaient des bénévoles qui venaient organiser les trucs. Y'avait des tremplins organisés et nous on s'amusait à s'inscrire sur les tremplins sachant qu'on avait strictement rien à donner puisqu'on avait pas de compos, pas de trucs. On s'inscrivait sous le nom de Tomanvic (c'était Thomas, Antoine, Victor) et voilà on répétait la veille, on décidait de ce que l'on allait faire, on écrivait trois textes à la con genre “emmerdez les politiciens“, un gros refrain et on jouait ça, enfin on jouait rien quoi, on était déguisés en scène.

FR Vous jouiez un morceau ou deux ?

Victor Non, non on en jouait cinq et on improvisait sur scène, vraiment on foutait le bordel “connards !“. On jouait souvent en dernier, le groupe rajouté parce qu’on connaissait les organisateurs. Bon voilà c’était marrant d’avoir notre nom sur les affiches, on était content. C’était partout dans la région, On s’marrant bien.

FR Ça a joué un rôle de rodage en fait ?

Victor Enfin ça a donné plus l’envie que l’rodage parce que vraiment on foutait la merde, on répétait même pas quelque chose de sérieux, impressionnant quoi. Et le pire c’était qu’y’avait un engouement pour ça, c’est-à-dire que tout le public nous soutenait vach’ment, y’avait une espèce de... sais pas : c’qu’on f’sait c’était “super original ! “. *Mais on f’sait rien d’autre qu’un truc qu’était pas prévu*, (c’est moi qui souligne) on n’avait rien à donner, on parlait, on sortait de la scène, y’avait pas un set, enfin c’était plus de l’animation qu’autre chose, c’était marrant. Tout le public était vach’ment avec nous, on leur faisait gueuler, parce que la salle était pleine, c’était une grande salle des fêtes pleine de gens, avec un vrai public, donc c’était quand même... Tout le monde gueulait c’qu’on disait, la mare au canard... »

On notera au passage que la remise en jeu permanente que décrit Victor, jusque dans sa dimension ludique, s’apparente aux autres “prises de risque“ que nous avons déjà vu défiler devant nos yeux, tant dans les free parties que devant les magnétos cassettes. Le témoignage de Victor nous rappelle que pour les apprentis musiciens “qui foutent la merde“ et le public qui les soutient, la qualité du spectacle est notamment liée à son niveau d’incertitude. Par ailleurs, Victor nous a dit que c’est grâce à la MJC de Courgeon (et à ses bénévoles) que des personnes ont découvert son groupe. Nous voyons donc apparaître ici un intermédiaire qui, jusqu’à maintenant, était resté d’une grande discrétion : *l’équipement culturel public*. Or, ces structures (publiques et/ou associatives) se retrouvent régulièrement à un moment ou un autre des récits des apprentis-e-s. Véritables marchepieds, ils favorisent les regroupements des musicien-n-e-s en herbe et leur fournissent un cadre. C’est tout particulièrement vrai pour les lieux de répétition qui permettent de trouver, à proximité de chez soi, des gens “sérieux“ et d’étendre son réseau de connaissances locales. À partir de là, on pourra espérer... monter un (vrai) groupe

« **ADN** (...) Ça a été longtemps avec des amis, des voisins et des connaissances et à un certain stade, vers 15-16-17 ans, j’ai commencé à faire de la musique avec d’autres gens, j’ai commencé à m’apercevoir qu’il y avait forcément une différence de dynamique dans un groupe d’amis, que y’avait des gens qui étaient plus ou moins motivés, que moi j’m sentais très motivé et j’voyais déjà ça dans le long terme, même si je n’en étais pas conscient, je le ressentais comme ça. Et donc je me suis mis à chercher des personnes extérieures

FR Comment vous avez procédé ?

ADN Des petites annonces, des bruits qui courent, des choses comme ça...

FR Les petites annonces ?

ADN ...Dans des locaux de répète, des magasins de musique ou au collège aussi il y a eu ça ou au lycée plus... Mais pas énormément, ça m’est arrivé une

fois de répondre à une annonce. On avait un local de répète pas très loin de là où j'habitais, y'avait la mairie qui avait organisé ça, y'avait quelque chose qui était assez installé. Ce qui, je pense, a changé pas mal de choses c'est le fait qu'il y ait un local de répète installé, qui était géré par des jeunes qui devaient avoir 20-25 ans, avec qui d'ailleurs j'ai réussi à travailler finalement. C'était géré par des gens à peu près sérieux et [*c'était un lieu*] qui était accessible à tout le monde. C'était au Perray en Yvelines (78), c'était le bled à côté de chez moi. »

Les fameux équipements culturels sont de véritables référents territoriaux par le biais desquels des nouvelles alliances se tissent. Leurs animateurs, enseignants d'instruments, programmeurs, animateurs, détectent les talents, les soutiennent et les encouragent

« **Félix** On a aussi commencé à composer (*avec Sabine*). Toujours le même monsieur, prof de guitare avait des studios de répète aussi à Plaisir et il nous a entendu une fois quand on essayait un ampli guitare, il a beaucoup aimé et comme c'était un peu le repère des musiciens, il nous a dit "vous devriez jouer avec untel et untel, former un groupe, ça sonne super bien" et tout et tout. C'est comme ça qu'on a rencontré un bassiste et un batteur et qu'on a monté le premier "groupe compo", on va dire. »

Même sans intercesseurs pour leur indiquer, les novices se rapprochent de ces lieux notamment pour tester leur talent sur lors des scènes ouvertes. Tel Louis, qui réside à Montreuil, et traverse le périphérique pour se rendre rue de Bagnolet (Paris 20^e)

« **Louis** (...) Ben, je me suis mis à écrire quoi. Je mettais de la musique et j'écrivais dessus. Genre, je mettais un disque et j'écrivais sur le rythme en fait.

FR C'est-à-dire que tu te servais des disques de rap comme des instrus

Louis Ouais voilà, c'est ça

FR Ouais

Louis Et puis voilà ; après j'allais à la Flèche d'Or, je m'en rappelle, pour chanter mes textes. Parce qu'ils avaient un scène ouverte. (...) À Paris. »

Louis nous dit bien que même quand il s'agit de se produire en public, le support n'est pas loin car c'est avec lui que l'on s'entraîne.

À partir de *ces lieux de proximité*, des généalogies locales de musicien-n-e-s prennent corps. Ceux qui les fréquentent deviennent des référents pour les générations suivantes

« **Francis** Quand j'ai eu le S 2000 (*il s'agit d'un sampler de la marque Akai*) et la 505 (*une boîte à rythme de chez Roland*) j'ai réussi à trouver des sons qui me plaisaient plus ou moins voilà.' fin voilà, si on croit pas ce qu'on présente ça sert à rien quoi. Donc là, j'étais vraiment content de ce que je pouvais présenter et donc j'ai commencé à faire quelques morceaux et à les présenter à des gens qui étaient dans l'électro depuis plus longtemps que moi ...

FR Alors dites moi, qui étaient ces gens

Francis Alors y'avait Prince 2 (*également interviewé pour cette enquête et plus âgé que Francis*) tu connais ?

FR Je le connais lui, je l'ai rencontré, il est chouette d'ailleurs

Francis Ben voilà, moi les premières fois que j'ai écouté ce qu'il faisait, Prince 2, c'était un concert à la Clef (*lieu de répétition et de concerts à Saint germain en Laye où se déroule l'entretien*). Ben là, j'ai fait, il faudrait que je lui fasse écouté ce que je fais, j'aimerais bien avoir son avis et tout c'est vachement important pour moi, donc le premier avis était bien, donc ça m'a fait kiffer pour continuer. Et à qui d'autres j'ai fait écouté ? Ben à François P... C...l (...), G... L... H...

FR Donc ça c'est des gens....

Francis Ça c'est des gens, des musiciens de (*la formation*) La.... G,.. l'ingénieur du son de La..., puis y'a aussi J. B... qui est le bassiste de La... ... À qui j'avais fait écouté ça ? Puis à des gens qui étaient pas forcément musiciens, autour de moi quoi. Mais c'est vrai que les premiers trucs que j'ai faits comme ça, c'était vraiment genre un peu timide, on fait écouté : “Qu'est ce que t'en penses, Est-ce qu'il faut que j'arrête ou je continue ? “ »

Francis a donc été présenter ces *premiers enregistrements* à des “locaux“ plus chevronnés, qu'il avait entendu à La Clef, la salle qui se trouve près de chez lui. Et le hasard faisant bien les choses, lorsque je rencontre Prince 2, il me dit que les jeunes musiciens du coin viennent régulièrement le voir pour lui demander son avis. Il me raconte aussi qu'il a effectué à La Clef son service civil. Pendant deux ans, il a pu observer comment les concerts du rock fonctionnaient : du contrat de cession jusqu'au nettoyage des loges en passant par la balance l'après midi¹²⁰. Si l'on ajoute à cela qu'en plus d'une salle de concert, le lieu possède également un studio d'enregistrement où plusieurs générations de groupes novices sont venus enregistrer leur première “démó“, on comprend que le lieu a servi d'interface (de point d'appui) à plusieurs générations de musicien-n-e-s *locaux*. Ce n'est pas la seule plate-forme de rencontres mais son rôle est évident.

On pourrait multiplier les citations et les exemples attestant de la nature fondamentalement locale de la pratique amateur des musiques populaires. Réalité locale au demeurant complexe puisqu'en son sein se croisent et s'imbriquent la sphère domestique et les lieux “publics“, les artistes en herbe et leurs potentiels supporters, les concerts et les supports enregistrés, les répertoires (inter)nationaux et leur appropriation par les amateurs, les médias et les bricolages en chambre, les équipements culturels et les lieux “privés“ de répétition, les vétérans et les novices, les écoles de musique et les groupes, les tablatures et les partitions, les parents et leurs enfants. Mais quel que soit cet entremêlement entre des espaces, il est cependant certain que le parcours des personnes interrogées s'inscrit bien dans leur ville de résidence ou aux alentours. C'est fondamentalement dans cette sphère –et les différents espaces qui la composent– que les apprenties font leurs premiers pas dans la musique et c'est là qu'ils se fédèrent, s'assemblent autour des répertoires. Ces répertoires qu'ils achètent à Auchan à Plaisir, dans

¹²⁰ Au moment où j'ai effectué les interviews pour cette recherche, deux membres du panel (Georges et Victor) travaillaient, à temps partiel, à La Cuisine, lieu de répétition au Blanc-Mesnil. De même, lors d'une visite nocturne dans un sous-sol de Saint Ouen où des rappers et un DJ se retrouvaient deux fois par semaine, Sirène est venue accompagnée d'un rappeur qui travaillait, également à La Pêche, café musical de Montreuil.

les galeries marchandes de Garonor ou consultent dans le magasin de disque en haut de la rue et, naturellement, s'échangent avec volupté.

Ce n'est que dans un deuxième temps que les personnes racontent qu'elles se sont déplacées pour acheter des disques (ou les écouter tout un samedi sur les bornes d'écoute de Virgin) qui, à Paris, qui, à Orléans, voire à Londres. D'une certaine façon, même les déplacements à Paris des banlieusard-e-s s'inscrivent dans une "réalité locale". Pourquoi ? Parce qu'ils s'effectuent *most of the time* avec les membres de son (futur) groupe ou ses proches. Dans ce cadre, l'usage de la capitale est plus tactique que stratégique, on va plus à Paris pour se procurer des ressources que pour jouir de la métropole en tant que telle. On achète une guitare électrique dans le quartier Pigalle ou un ordinateur dans le 12^e *parce qu'on ne peut les trouver près de chez soi*. In fine, tout cela s'anima au Blanc-Mesnil ou à Fourqueux, dans des locaux de répétitions associatifs ou une battle hip hop "pas loin d'ici". Le "lointain" n'est jamais très loin puisque que l'on utilise du Snoop Dog pour écrire des textes que l'on va tester dans une "free partie" à Trappes ou à Montreuil.

Enfin, tous les usages et les échanges, décrits dans les pages qui précèdent, consistent à transformer des ressources venues d'ailleurs –qu'il s'agisse de machines de reproduction, d'instruments de musique, de répertoires couchés sur des supports ou diffusés par des médias- en *objets locaux de compétence*¹²¹. L'entrelacement des différents espaces de circulation des supports et des personnes (cf. la carte des ressources et des répertoires) définit ce que l'on appelle communément la *pratique amateur*. Comment définir cette dernière ? Comme l'espace au sein duquel les personnes (seules dans leur chambre et/ou associées avec d'autres) s'approprient ce qu'elles trouvent- gratuitement ou pas- dans l'espace public et le reconfigurent de façon singulière. Comment les apprenti-e-s s'y prennent-ils (elles) ? En s'immergeant dans la matérialité même des objets quitte parfois à leur faire "dire" autre chose que ce à quoi ils étaient destinés. Dans cette perspective, *les répertoires et les machines de reproduction constituent non seulement des liens essentiels mais aussi de puissants incitateurs*. Issus de cette dynamique, les groupes (de rock) ou les collectifs (de hip hop ou de techno) des débuts jouent un rôle essentiel en cela qu'ils socialisent les ressources techniques et les compétences acquises par les individus¹²². C'est donc cet aspect des choses qu'il est temps d'examiner.

¹²¹ À ce sujet on peut se reporter au colloque *L'expertise comme objet local* organisé par le laboratoire 2L2S/Erase de l'Université Paul Verlaine de Metz <http://www.2l2s.fr/>

¹²² Du reste, même si Diop, Sirène et Moktar n'ont pas participé à ce type spécifique de collectifs, leurs débuts se sont néanmoins déroulés dans leur ville et en compagnie de proches (géographiques et/ou familiaux)

3 Usages : composer (au sens de passer une alliance) avec les supports

Dans le chapitre précédent, nous avons constaté le rôle central dévolu aux enregistrements, ceux qui proviennent de la sphère publique comme ceux que l'on réalise soi-même, et aux machines de reproduction. Au moment où les groupes (ou les individus) commencent à produire leur propre musique, à répéter régulièrement, à se produire en concert, le rôle dédié au recording reste déterminant. Bien entendu, les pratiques (ainsi que les objets) se diversifient en fonction des choses que l'on a à faire et du style musical que l'on pratique. La partie qui va suivre entend passer en revue quelques-uns des usages qui accompagnent l'intensification de la pratique.

a) S'évaluer, apprendre, coopérer

Pour certaines formations débutantes, l'enregistrement est d'emblée un outil d'évaluation. Prenons l'exemple du premier groupe de Félix et Sabine (recrutée après un gala au lycée) et qui joue des reprises

FR Vous vous enregistriez dès le début ? Avec quoi ?

Félix Oui, oui je crois. On enregistrait aussi les concerts qu'on faisait. Et c'est là qu'on s'est rendu compte de plein de choses : des défauts, des tempos qu'on joue à fond parce qu'on est stressé

FR Un rôle de correcteur

Félix Oui carrément. Les tout premiers (*concerts*), on n'a pas du tout conscience de ça, on envoie les tempos qui font n'importe quoi. »

Pour d'autres groupes débutants, le recours au recording, notamment en répétition, est plus rare. Toutefois, lors des prestations, un copain s'occupe de capter l'événement

« **FR** Et vous vous enregistriez alors ou comment c'était ?

Marc Pas avant les premiers concerts mais je me souviens qu'un des premiers enregistrements c'était, c'était un ami qui nous filmait au caméscope, tu vois le vieux caméscope des parents, ça a été les premiers trucs, les premiers témoignages »¹²³

Autre usage courant chez les apprenti-e-s, le fait d'utiliser les cassettes pour apprendre un répertoire de chansons déjà existantes. Le fonctionnement qui est décrit ci-dessous s'apparente un peu au fonctionnement de nombreux orchestres de bals

« **FR** Comment se passait le travail ?

Sabine On se donnait des morceaux à bosser

FR Il s'agissait de reprises ? Comment faisiez-vous pour les apprendre ?

Sabine Eux se voyaient, les instrumentistes, et ils écrivaient ensemble toutes les grilles et puis ensuite moi j'arrivais le week-end ; tous les samedis, on bossait, j'arrivais comme une fleur et je chantais le morceau.

FR Comment appreniez-vous de votre côté ?

¹²³ Le fait d'enregistrer les concerts ne concerne pas que les formations débutantes. Ainsi, le jour où je rencontre *Kimchen* (groupe de rock métal), je trouve les membres de la formation, dans le hall de la Cuisine, en train de regarder, et de commenter, une captation vidéo d'un récent concert. Au fur et à mesure que la prestation se déroule sur l'écran, chaque membre du groupe commente et évalue la qualité générale.

Sabine Simplement en écoutant, je les écoutais une ou deux fois.

FR Ils vous procuraient la musique, sur quels supports ?

Sabine Oui oui, on échangeait des cassettes. C'est drôle de parler de tout ça !

FR Comment faisiez-vous quand les chansons étaient trop hautes ou trop basses pour votre voix ?

Sabine On changeait les tonalités. En général, je préférais plus chanter les chœurs, c'était surtout des chants leads masculins, je faisais plus les chœurs derrière. Mais sinon, on changeait les tonalités facilement.

FR Les chœurs, c'étaient ceux des disques ?

Sabine Ah non, non. J'harmonisais

FR Comme avec vos cassettes, vous ne reproduisiez pas exactement les chansons enregistrées ?

Sabine Oui avec le recul, je crois que c'était un peu le début, je ne voulais pas reproduire, je voulais faire ma petite sauce, bien ou pas bien, mais je ne voulais pas copier »

Outre que cet exemple nous montre encore une fois Sabine harmoniser à sa convenance sur des morceaux existants, on remarque ici que deux sortes de supports circulent dans le groupe, à savoir des grilles et des cassettes. Et même les cassettes, qui passent entre toutes les mains, ne sont pas exactement utilisées de la même manière. Les uns (les instrumentistes) s'en servent, à la fois, pour apprendre à jouer les répertoires et pour les transcrire en grilles d'accords, les autres (les deux chanteurs) y ont recours pour mémoriser les mélodies et les textes des chansons. Le fait d'alterner des séquences de travail réservées aux instrumentistes et d'autres où les vocalistes les retrouvent renvoie d'ailleurs à ces usages différenciés. De là, une première réflexion. Un peu plus haut, on a vu que les façons de relever des disques de Francis et de Théo divergeaient et que cette différence nous parlait de la différence stylistique. L'exemple du groupe de reprises de Sabine et Félix nous montre qu'à l'intérieur d'une même formation, différents usages (et supports) peuvent également être mis en œuvre.

Bien évidemment, le magnétophone n'est pas seulement un mouchard ou un aide-mémoire. Il sert aussi à *composer à plusieurs* la musique. Pour ce faire, Stéphane combine l'enregistrement en chambre, "à la Dany", avec la répétition avec son groupe

« **Stéphane** Moi, je m'enregistrais d'abord tout seul à la guitare chez moi, puis des fois, je sifflotais un air qui aurait pu être joué par l'autre guitariste ou...

FR Pendant que tu enregistras ?

Stéphane Pendant que je jouais de la guitare. Et puis ensuite je donnais la cassette aux autres, je leur copiais

FR : Alors tu la donnais aux autres, tu la donnais à combien ? T'en donnais plusieurs ... ?

Stéphane En fait, moi j'avais donc cette minichaîne et puis avec deux cassettes...

FR Un doubleur ouais

Stéphane Et puis ce vieux lecteur cassette enregistreur. Je m'enregistrais sur ma cassette, je faisais des doubles, donc je faisais trois doubles que je donnais aux trois autres et puis c'était une sorte de base de travail et puis après c'était... Y'en

avait un qui avait préféré le premier morceau, donc on prenait les morceaux qu'on avait tous aimés en commun et puis après chacun arrangeait le morceau quoi

FR Alors ils l'arrangeaient en travaillant sur la cassette ou ils faisaient ça en répétition ?

Stéphane Non, non, on faisait ça aux répétitions c'était plus pour...

FR À quoi servaient les bandes alors ?

Stéphane Ben, les bandes servaient à p't'être à travailler des riffs à l'avance, de guitare ou de basse ou travailler...

FR Donc c'est-à-dire qu'ils arrivaient aussi avec des idées ?

Stéphane Ouais

FR Formidable

Stéphane Ouais, moi, j'ai toujours fait la musique un peu, comme ça quoi, en préparant à l'avance »

Le lecteur a probablement remarqué que sortant de la réserve, que lui impose normalement sa posture "scientifique", l'auteur de ces lignes s'exclame à un moment de l'entretien « formidable ». Pourquoi ? Et bien parce que Stéphane vient de (me) démontrer que la continuité entre l'espace commun et domestique, longuement examinée dans le chapitre précédent, ne s'interrompt pas avec la pratique en groupe. Les "bases de travail" de Stéphane sont d'abord bricolées en chambre, puis diffusées à l'intérieur du groupe, *avant les répétitions*, chacun pouvant alors s'y greffer. De plus, les cassettes permettent également aux autres membres du groupe de sélectionner (ou d'éliminer) les propositions que leur soumet Stéphane. À la suite de quoi, la répétition proprement dite se déroule selon les modalités décrites dans le paragraphe précédent, chacun improvisant (à tour de rôle) sur ce que font les autres. Dans ce processus, la "méthode additive" est donc utilisée à la fois dans l'espace domestique et dans le local. *Telles les partitions d'un orchestre classique, les cassettes transmettent et transportent le matériau de base autour duquel s'organise l'activité du groupe.* Et, une fois encore, l'artisan de cette circulation "intra-communautaire" est l'incontournable double cassette domestique dont les ressources sont, décidément, inépuisables.

Voici encore un autre exemple de cette circulation de la chambre à la répétition où la cassette, enregistrée par d'autres, permet de *tester* une possible collaboration.

« **Marie** (...) Et donc Tania, je pensais à Tania qui joue de la guitare quoi. j'en ai parlé à Arianne [*la*] chanteuse [*avec qui je travaillais*], j'ai dit : "c'est la seule guitariste fille que je connais et puis on s'entendait bien, on s'est perdue de vue mais bon, bah ouais pourquoi pas...". Puis il s'est avéré que j'ai rencontré Tania à une soirée concert en fait, on a un peu bu, on est un peu timide l'une, l'autre. Les verres, ça fait se délier les langues et je lui ai dit : "écoute tu veux pas venir essayer, ça t'engage à rien..." , "ah tu sais j'suis nulle à la guitare, j'sais pas jouer", j'dis : "ben on s'en fout nous c'est pareil, aucune prétention..." , "ouais pourquoi pas..." , "*bah j'te file la k7, faut que tu passes chez moi*" (c'est moi qui souligne)

F.R : Donc ça veut dire qu'elle essayait de mettre de la guitare sur des parties de batterie ?

Marie batterie-chant. Ouais, donc quand elle a eu trouvé quelque chose, on a dit “ouais ben viens faire une répète“. On a fait la première répète à Mains-d’Œuvres (*lieu public de répétition et de concerts situé à Saint-Onen*), c’était trop cher le Luna Rossa (*local de répétition privé situé à Paris*). La première répète de Hedidnot qui s’appelle pas du tout Hedidnot, qui s’appelait rien du tout à Mains-d’Œuvres. La première compo chant-batterie avec de la guitare par-dessus. Et en fait, ça s’est tout de suite bien passé »

Il y a donc eu une cassette pré enregistrée par la batteuse et la chanteuse et qui leur a servi de carte de visite pour convaincre Tania. Après cette première épreuve, la guitariste compose, *chez elle* (c’est-à-dire à l’abri des regards) *et avec la cassette* sa propre partie de guitare. Une fois cette seconde étape franchie, Tania revient vers les deux autres pour vérifier, en répétition, s’il peut y avoir entente. Et, comme “ça s’est tout de suite passé“, Tania franchit victorieusement la dernière étape et est admise dans le groupe. Autrement dit, la cassette a réellement servi de messagère entre les parties, c’est par elle que l’alliance a été scellée.

Une fois le trio effectivement constitué, l’enregistrement des répétitions à Mains-d’Œuvres se systématise. La batteuse envoie régulièrement à ses deux partenaires des MP3, confectionnés à partir des enregistrements des répétitions, et enregistrés avec un minidisk

« **FR** Donc qu’est-ce que vous faites de ces MP3 que Marie batteuse vous envoie, qui sont des extraits de répétitions. Vous en faites quoi ?

Arianne On les écoute avec attention et euh on s’dit “ah ça s’était pas mal, ça c’était naze“. Ben ça nous sert d’outil de travail, en fait

FR Ouais, ouais, comme un miroir pour un danseur

Arianne Ouais, voilà. Parce que bon, quand on les joue (*elle parle des morceaux de son groupe*), on essaie d’avoir un maximum de recul mais bon c’est pas facile. Donc là au moins, ouais, c’est un peu comme une pantoufle à un concert, on aime bien avoir la bande après pour pouvoir juste s’asseoir et écouter

FR Est-ce qu’y a de, est-ce que vous les faites écouter à d’autres gens ? (...)

Arianne C’est arrivé quand je pensais que c’était pas trop mal. Rarement. Les répétitions en fait, je suis même pas sûre, parce que si c’est une mauvaise qualité d’enregistrement, donc euh...

FR Vous chantez dessus, non vous les écoutez simplement pour...?

Arianne Ouais, je les écoute ouais.

FR Parce que la guitariste, elle joue dessus par exemple...

Arianne Ben on n’a pas la même façon. En fait, pour moi c’est un outil de travail pour pouvoir prendre du recul et savoir ce que je veux faire, ce que je voulais faire, ce qu’il faut changer ou pas et tout ça. Mais euh... je les utilise pas pour concrètement bosser »

Si chacune des musiciennes évalue la qualité du travail à partir des MP3 témoins, la guitariste s’en sert “à la Dany“ tandis que la chanteuse les écoute simplement pour “prendre du recul“, évaluer la prestation du groupe. Là aussi un même objet, avec le même contenu, se prête à des usages sensiblement différents.

De cet exemple, on ne saurait déduire mécaniquement que toute formation de rock s'enregistre systématiquement en répétition. Écoutons Cathy (du groupe *Kimchen*) nous faire part d'une certaine ambivalence

« **FR** Chaque fois que vous répétez vous enregistrez ?

Cathy Non, en fait c'est pas un réflexe, en plus, on est un groupe qui improvise beaucoup, on n'enregistre pas. Il y a quelque chose d'éphémère qu'on aime bien, un petit peu alimenté. *On va pas chercher à exploiter à chaque fois des choses qu'on peut produire en répète* (c'est moi qui souligne). Ceci dit, quand on est vraiment dans une ambition de création, on va quand même enregistrer pour savoir "ben tiens, là c'est bien"

FR Quand vous êtes dans une démarche de mise en forme, vous photographiez les étapes ?

Cathy Je dirais oui mais c'est pas systématique, c'est vraiment pas systématique

FR Est ce qu'il y a quelqu'un dans le groupe qui est celui ou celle qui appuie sur le bouton "enregistrer" ?

Cathy Oui c'est plutôt moi (rires) Moi parce que j'ai les mains libres tout simplement et puis c'est moi qui m'occupe de la console c'est un peu mes, mon coin ! C'est moi qu'appuie quoi. Et puis aussi Dany, des fois. »

Ici, on s'aperçoit que le groupe résiste quelque peu à l'idée d'enregistrer ses improvisations et, de toute façon, qu'il omet souvent d'appuyer sur la touche "record". Et Cathy d'expliquer que, *justement*, ces moments de créativité collective n'ont pas forcément vocation à être capitalisés, qu'il n'est pas forcément nécessaire de les convertir en nouvelles compositions. Si le magnétophone devient un aide-mémoire lorsqu'il s'agit de composer des nouveaux morceaux, il ne saurait être question d'en faire véritablement un outil permanent d'évaluation, à la façon de *Hedidnot*. On pourrait exprimer ce point autrement et dire que, pour Cathy, il semble nécessaire (vital ?) de laisser une place significative à l'impromptu. Et pour elle, ce besoin d'incertitude est (relativement) contrarié par l'enregistreur. À travers les propos de Cathy, on voit s'affirmer une certaine *éthique rock* soucieuse de dissocier, au moins tendanciellement, les enregistrements en studio de la répétition et plus généralement du "live". Je reviendrai plus loin sur cette réticence qui, on le verra, s'applique également à l'endroit d'autres types de technologie car, pour l'heure, je voudrais retourner dans les chambres.

b) Les "hybrides" et les technoïdes

Les pratiques que je viens d'évoquer à l'instant concernent des formations de type pop-rock. Celles-ci se caractérisent notamment par le fait de fabriquer leur musique *lors des répétitions* et de peu recourir (ou souvent pas du tout) à l'électronique¹²⁴ et aux machines. Si on laisse de côté, pour l'instant, l'enregistrement de leurs répertoires en studio, ces formations recourent principalement au magnétophone dans deux cas : soit pour évaluer ce qu'elles jouent ensemble ("répète" ou concert), soit pour produire, à la maison, des fragments qui sont retravaillés lors des répétitions (cf.

¹²⁴ À l'exception des pédales d'effets pour les guitares (basses ou pas) électriques

Stéphane ou *Hedidnot*). Mais qu'en est-il des formations ou des individus qui utilisent les outils électroniques et les supports enregistrés comme des instruments de musique, comme des accompagnateurs ? Pour en savoir plus, commençons par examiner les diverses manières de travailler à la maison. On va alors voir surgir deux acteurs (essentiels) des années quatre-vingt-dix : l'informatique et le home studio.

« **FR** Vous vous enregistriez beaucoup ?

Théo Ah, je m'enregistrais beaucoup sur le radiocassette. Mais ça n'a pas duré longtemps, j'ai commencé à m'équiper. J'ai commencé par l'Atari. C'était vers 1995, ou 94-93 je sais plus exactement. J'ai commencé à m'intéresser à ça plus tôt, mais je l'avais pas à la maison. J'avais des potes qui utilisaient ça, je regardais comment ça fonctionnait.

FR Votre Atari c'était un STE ?

Théo (...) Oui STE 1040 avait avec un disque dur, il est encore chez moi. J'ai gardé comme ça, j'ai pas réussi à le refourguer, à vrai dire (rires)

FR Et comme logiciel ? Pro 24 ou Cubase ?

Théo Cubase et la clé Cubase (*autrement dit un logiciel "légal"*), très fiable d'ailleurs, j'ai pas eu beaucoup de problèmes avec

FR Et au niveau périphériques ?

Théo Assez simple, j'avais mon synthé (*avec un clavier*), c'était un VFX d'Ensonic à l'époque, que j'utilisais en MIDI et j'avais un expandeur Sound Canevas de chez Roland

FR Vous aviez une console ?

Théo Une petite table de mixage, une mixette oui

FR Vous vous rappelez la marque ?

Théo Non, Yamaha peut être

FR Et au niveau enceintes ?

Théo Ça passait par la chaîne. »

Le *home studio* de Théo est quasi paradigmatique. Son équipement se compose d'un ordinateur Atari (bientôt remplacé, dans la plupart des cas, par des PC équipés du système d'exploitation Windows) muni d'un logiciel (Cubase) qui permet de composer de la musique et de piloter des périphériques. En sus, Théo dispose d'un expandeur (c'est-à-dire une banque de sons dans un boîtier), d'un clavier/synthétiseur (également muni d'une banque de sons) et d'un système de diffusion. Lorsque Théo joue du clavier, celui-ci transmet à l'ordinateur des impulsions qui sont reçues, et si besoin, mémorisées par Cubase (touche "record"). En plus du clavier, Théo peut également utiliser la souris pour placer et manipuler des événements dans les différentes fenêtres du logiciel (*que l'on appelle des éditeurs*). Si les événements peuvent être enregistrés en temps réel (avec un click jouant le rôle d'un métronome), il est également possible de rentrer en "pas par pas" des données avec le clavier ou la souris. Grâce à des canaux (MIDI) affectés par l'utilisateur dans le logiciel et les périphériques, les ordres du logiciel sont compris par les modules externes et, réciproquement, les impulsions venant du clavier (ou de la souris) sont mémorisées dans Cubase. Simultanément, les signaux audio émis par les banques de sons sont dirigés vers la console de mixage et amplifiés grâce à la chaîne hi-fi (faisant office de système de monitoring) de Théo. Une fois un

enregistrement achevé, il suffit de faire “play” pour soit réécouter ce que l’on vient de faire, soit rejouer une nouvelle partie par-dessus la précédente, ou bien effacer et recommencer. C’est la norme MIDI (un système universel de codage et de transport des données) qui assure la coordination entre l’ordinateur, le logiciel, les banques de sons et le clavier. Grâce à cette norme et à la numérisation des données, toutes les actions sont converties en signes sur des écrans et facilement manipulables ; *Cubase est –au sens littéral– un logiciel qui écrit la musique.*

La page principale de Cubase, “la fenêtre d’arrangement” (cf. figure 20), permet de visionner et de contrôler l’organisation générale du logiciel et de la chaîne MIDI. Les événements enregistrés sont groupés dans des paquets (*pattern*) alignés les uns à la suite des autres (sur une ligne temporelle) dans des pistes (*tracks*), elles-mêmes rangées à la verticale et affectées à des canaux. Les paquets comme les pistes sont aisément manipulables, peuvent être mélangés, coupés, copiés, transposés etc. Comme la plupart des pages de travail du logiciel (les éditeurs), la page principale est un *diagramme* où figurent, en abscisse, le temps écoulé (que l’on peut représenter avec des barres de mesure ou des secondes) et, en ordonnée, les événements.

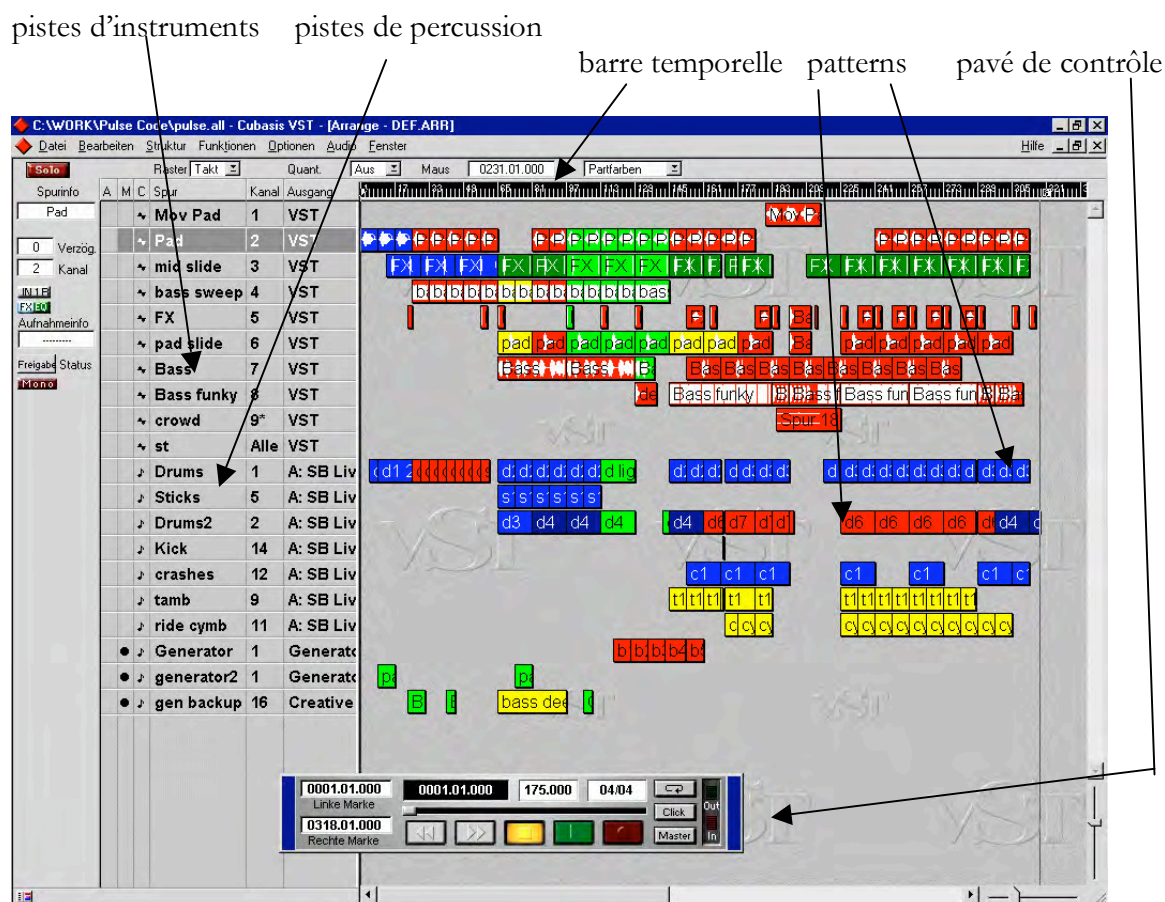


Figure 20 La page principale du logiciel Cubase

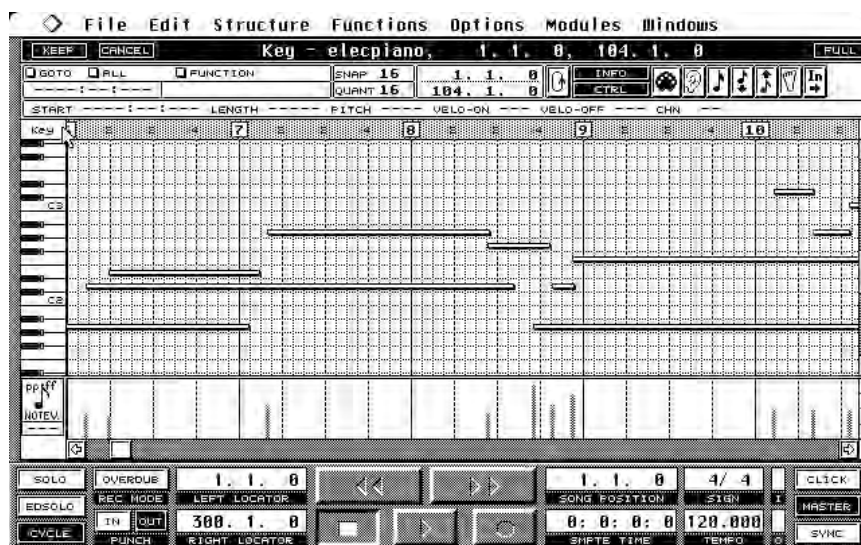


Figure 21 Le *key edit* sur la plate-forme Atari. Les traits horizontaux représentent les évènements enregistrés et leur longueur, en dessous les barres verticales indiquent leur dynamique. À gauche un clavier indique leur hauteur sur une échelle tempérée. Le quadrillage sert à délimiter chaque unité de temps et la métrique et donc la position des évènements. Sous ce module, on aperçoit le pavé numérique (inspiré d'un magnétophone) qui permet d'actionner la musique et de l'enregistrer.

Si maintenant, on s'intéresse précisément aux impulsions (des suites de données numériques) émises par la souris et/ou le clavier, on s'aperçoit qu'elles sont *représentées* dans différents éditeurs (*page edit*). Les éditeurs sont des fenêtres dédiées à des opérations spécifiques où l'on peut modifier, à loisir, les paramètres (par exemple la durée, l'intensité, la modulation) des évènements, dessiner des courbes, insérer des ordres etc.... Comme Théo, les membres du panel qui possèdent Cubase utilisent essentiellement le *Key edit* (cf. figure 21), un diagramme avec, en ordonnée, la hauteur des notes et, en abscisse, leur durée, la boîte à rythme (dont la présentation est très similaire au *key*) et la console de mixage (cf. figure 10)¹²⁵. Il faut noter qu'en plus de pouvoir visionner (et manipuler) des évènements dans différents éditeurs (c'est-à-dire se représenter de différentes façons des données identiques) on peut aussi transporter des données d'un éditeur à l'autre. Il est, par exemple, possible de déplacer des motifs de percussions vers un éditeur de notes ou, à l'inverse, de *convertir* des rythmes programmés dans la boîte à rythme en parties de piano. Autre chose remarquable, et qui explique probablement la longévité (et le succès) du logiciel, il suffit de manipuler ou d'effleurer un évènement dans une fenêtre de Cubase pour que celui-ci "résonne". Ainsi, si vous sélectionnez une note de musique dans l'éditeur de partition (*score edit*) et la transposez de trois demi tons au-dessus de sa hauteur, vous entendrez, en *temps réel*, toutes les valeurs par lesquelles l'évènement transite. Il en sera de même si vous réduisez la longueur de la note ou faites quoique ce soit d'autre. Autrement dit, il n'y a pas de dissociation entre la manipulation d'un signe et le résultat de cette opération : *les signes sont des sonorités, les sonorités sont des signes, l'écrit et le sonore s'entremêlent*.

Cependant, la version de Cubase, dont nous parle Théo, ne permettait pas encore d'enregistrer autre chose que des données MIDI. À partir du moment où le

¹²⁵ En revanche, aucune des personnes interrogées n'a mentionné la page "partition (*score edit*)

logiciel s'est enrichi de la fonction "audio", il est, encore un peu plus, devenu une sorte "d'incontournable" de la musique [populaire]¹²⁶. Dès lors, les *formes d'ondes* (des ingénieurs du son) sont venues s'ajouter aux représentations graphiques disponibles et surtout l'ordinateur s'est (moyennant une carte son) métamorphosé en "vrai" magnétophone. Ayant la possibilité de visionner et de manipuler les sons, les utilisateurs ont alors pu leur faire "subir" les mêmes traitements que ceux qu'ils "infligeaient" aux données MIDI, ce qui n'est pas rien.

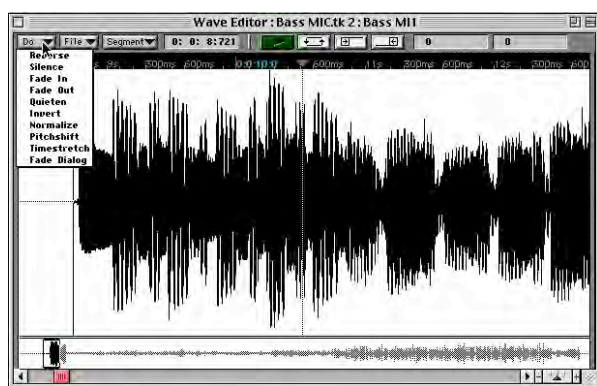


Figure 22 La page audio où l'on visionne et manipule des formes d'ondes, tout en les entendant. Cubase s'apparente à un laboratoire où l'on manie manipule des molécules tout en observant leurs réactions.

Si l'on ajoute que d'autres outils d'enregistrement (notamment des multi pistes numériques) ou de traitement du son ont été mis sur le marché au même moment que Cubase, on prend la mesure des transformations cognitives (et technologiques) qui ont affecté la perception de la musique. Le home-studio est devenu une sorte d'hybride, permettant à la fois d'enregistrer et de manipuler la modulation- en tant que telle- et des données MIDI ; un outil domestique où l'on traite le son à la façon des studios pros. La numérisation généralisée des données (car c'est de cela dont il s'agit) a rendu possible de se déplacer *simultanément* dans les différents modes de figuration ou, pour le dire autrement, de manipuler *dans un espace commun* les différentes entités de la musique populaire : le son amplifié, les effets, les accords, les tablatures et les diagrammes, les pulsations, les mots, les pistes des consoles, la musique des autres, sa guitare et un clavier. L'environnement de Cubase, et plus généralement le home-studio, synthétise tous les principes (ou si l'on préfère les façons de faire) rencontrés depuis le début de cette étude que j'énumère en vrac : possibilité de réécouter et de modifier le matériau, enregistrement "à vue", composition par additions successives, improvisation, tests d'instruments divers, représentation des évènements sonores sur des diagrammes et des appareils de mesure, rétro action. Le mélange des instruments MIDI et de l'enregistrement "traditionnel" a réellement permis à la "méthode Sabine-Prince 2" de trouver un environnement à sa mesure, outil d'évaluation, d'expérimentation *et* de production. Demandons par exemple à Stéphane comment il s'y prend pour composer avec Cubase

¹²⁶ De fait, l'enquête a effectivement montré que, plus encore que le key edit, les pages audio étaient considérées, par les membres du panel, comme le cœur de Cubase.

« **FR** Donc, donc... t'as un graphique avec le nom des instruments tu poses les 1/2 temps, les 1/4 de temps machin, etc., tu fais des boucles ?

Stéphane Exactement, une boucle de rythme, *juste histoire d'avoir une base* (c'est moi qui souligne). Sachant que c'est pas du tout le rythme que je vais utiliser à la base. C'est juste histoire d'avoir un métronome, un peu plus sympa quoi. Et alors, après ça dépend de mon inspiration, mais souvent je commence par de la guitare ou du piano, le plus souvent c'est guitare

FR Ca veut dire que t'as pas de plan pré-établi quand tu commences.

Stéphane *Ab ouais, non, non. non c'est, c'est comme si je répétais avec un groupe sauf que je suis tout seul quoi* (c'est moi qui souligne). Je vais balancer un riff ensuite je vais l'écouter en étant au piano et puis je vais trouver un truc au piano et puis je vais enregistrer tout de suite le petit truc que j'ai trouvé au piano ... Souvent je fais comme ça, je trouve un air à la guitare ou *une suite d'accords* que je complète avec le piano, ensuite je mets des cuivres par-dessus, tout ça dans un esprit rock, c'est des cuivres rock, ça c'est pressé comme truc, je vais mettre des voix dessus, après *je vais mettre des bruitages que j'ai dans ma machine*, je vais enregistrer *ma voix* que je vais inverser et puis ensuite je vais réécouter le tout, je vais construire un truc vaguement pour s'donner quand même d'autres idées, j'vais, ouais, rapidement ensuite *les différentes parties je vais les dispatcher dans le temps pour construire une sorte de morceau* (c'est moi qui souligne).

FR Dans la fenêtre d'arrangement (*de Cubase*) ?

Stéphane Ouais, et puis après, ça c'est le squelette, et après à partir de là, d'ailleurs tout ce que j'ai enregistré je l'utilise pas, mais à partir de là, la guitare je la reprends, alors des fois je la joue à l'envers pour la faire jouer à l'envers pour donner un effet un peu, comme j'ai pas de violons rien et puis voilà, après c'est mes bidouilles quoi. Après je complète. Mais souvent, les meilleurs morceaux, je les fais en 1/2 heure quoi. Ceux que je mets 5 heures, en général ils finissent à la poubelle »

On retrouve bien dans ce processus le mélange des entités (accords, bruitages, voix, guitare, sons à l'envers etc...) et le travail "à l'aveuglette", mélange d'expérimentation et d'urgence.

Bien entendu, Cubase constitue une bonne plate-forme de coopération. Le récit croisé de Sabine et Félix permet de se faire une idée de ce que l'informatique musicale a rendu possible, une sorte de "course relais relax"

« **Sabine** (...) En 2002, mon père nous a acheté un nouveau PC

FR Comment se passait le travail avec ces nouveaux outils ?

Sabine Alors, au départ, il (*Félix*) prenait la guitare électrique, branchée directement sur l'ordi avec une pédale d'effet ou pas, et puis il grattait des accords ou des choses comme ça. Ensuite, on branchait le micro sur, ah oui !, un (*magnétophone*) multipiste numérique

FR Y'avait combien de pistes ?

Sabine Je ne me souviens plus, dix ? Donc j'enregistrais, on avait la guitare et la voix et ensuite on essayait des trucs. "Tiens, on pourrait mettre du violon ta ta ta ta ta"

FR Le magnéto et Cubase étaient synchronisés non ?

Sabine Oui, on travaillait au click. Après, on changeait de place. Il m'expliquait vaguement comment ça marchait (je ne voulais pas savoir ni comment ni pourquoi) et ça durait des heures. Je me mettais à faire des nappes de violon, des choses comme ça.

FR Donc là, vous jouiez des claviers ?

Sabine Non c'était toujours à la souris. Et ensuite au bout de deux heures, je réveillais Félix et *je lui disais "j'suis à court d'idées" et c'est lui qui se mettait sur le truc. Donc, il corrigeait des choses, on travaillait toujours comme ça. Vraiment on a planché sur le truc pendant des nuits et des nuits.* (c'est moi qui souligne)

FR Mais, si je comprends bien, le travail ne s'effectuait pas en même temps ?

Sabine De temps en temps, par-dessus l'épaule de l'autre on disait "j'mettrais plus ça ou ça". Puis, en 2002, quand on a emménagé ensemble on s'est acheté un clavier MIDI, donc là j'pouvais m'exprimer un peu plus facilement qu'avec une souris »

L'ordinateur joue véritablement le rôle de coordinateur, c'est lui qui mémorise le travail déjà accompli par l'autre et qui le restitue à son partenaire, c'est par lui que circule la musique de Sabine *et* de Félix. Par ailleurs, comme on le voit avec l'usage de la souris, les usagers convertissent des ustensiles, à priori "non musicaux" en instruments de création

« **FR** Vous aviez un clavier ?

Félix Non, au début tout à la souris ! Pendant six mois, voire un an, j'ai jamais eu de clavier et on composait dans le key edit avec le crayon ! D'ailleurs, on s'amusait souvent à faire des trucs au hasard et ça nous a inspiré quelques morceaux. Quand j'y repense ça fait bizarre mais au début c'était que souris en fait... C'est aussi une histoire de moyens car je pouvais pas acheter un clavier mais bon. »

Même avec des outils "modernes", le hasard des séances domestiques de Prince 2 et la débrouille de Diop sont toujours au rendez-vous, il en est des souris comme des platines disques...

La circulation que nous venons de voir à l'échelle d'un couple peut évidemment s'étendre à plus de deux personnes et utiliser (notamment) Internet comme canal de communication. Puisque nous avons demandé à Stéphane comment il produisait ses "bases de travail" avec les outils actuels", examinons comment son groupe *Saltlake* (composé de deux garçons instrumentistes et de deux chanteuses) élabore sa musique. Dans un premier temps, chaque garçon travaille à la maison avec son propre matériel puis...

« **Stéphane** Et nous en fait, ben, Francis (bassiste et clavier) fait ses compos, moi je fais les miennes, donc comme il bosse vite et que moi je bosse vite, ça fait [que] très rapidement on a des dizaines et des dizaines de compos quoi et puis ensuite on les écoute, on fait un premier choix Francis et moi. (...)

FR Donc comment vous échangez là. Y'en a un qui va chez l'autre, y'a des fichiers MP3 qui sont échangés ou des cassettes ?

Stéphane Les deux. Alors on a un FTP¹²⁷ (*c'est-à-dire un site sur lequel il est possible de déposer des données lourdes et qui permet le transfert de données de l'ordinateur d'un usager à un autre*) sur le Net sur lequel on va mettre nos projets Cubase avec les dossiers les .wav (*un des types de codage de l'audio*) qui correspondent au projet quoi, soit on va mettre les MP3 donc "tiens aujourd'hui j'ai fait ce morceau" (...) Puis moi je vais chez lui, en général une ou deux fois par semaine ou lui vient chez moi une ou deux fois par semaine, on se voit vraiment souvent. Et puis moi dans mes compos, moi je mets la basse, le minimum possible et puis la batterie c'est plus un métronome qu'autre chose et lui dans ses compos c'est pareil (...)

FR Donc là (*quand vous vous retrouvez chez l'un ou l'autre*) vous jouez sur les maquettes

Stéphane *Comme un groupe, sauf que c'est vraiment éparpillé dans le temps en fait (c'est moi qui souligne !)*

FR De quoi, il joue lui ?

Stéphane Lui il fait de la basse, un petit peu de guitare, un petit peu de clavier (...)

FR Et ensuite une fois que vous avez...vous enregistrez les propositions que vous faites instrumentalement sur les maquettes ?

Stéphane Donc on essaye de faire des morceaux qui nous plaisent instrumentalement, on le fait écouter aux filles qui sélectionnent ce qui leur plaît aussi. Sachant qu'évidemment si y'en a trois qui adorent un morceau, la quatrième, bon ben on est pas chiards donc ...(...) Et puis nous, après, on retravaille tout le morceau pour laisser un peu de place au chant, enlever telle nappe de synthé, allonger telle partie où les filles se voient bien chanter etc.

FR Et comment les parties de chant arrivent alors ?

Stéphane On leur grave un CD avec les morceaux (*parfois le mp3 est déposé sur une clé USB*) et elles, elles ont un créneau de répétition à la Clef (*à Saint Germain en Laye*) dans le grand studio

FR Donc elles improvisent

Stéphane Ouais, voilà. Alors moi je, elles bossent dans leur coin donc moi je sais pas comment elles travaillent, tu demanderas à Catherine (l'une des deux chanteuses) mais... (...)

FR Et elles, elles ont pas de moyens informatiques ? Elles retravaillent pas, elles dupliquent pas un truc pour avoir une boucle plus longue justement doubler une structure pour essayer comment ça ferait



Stéphane Non, pas encore en tout cas. En tout cas pour l'instant c'est pas leur démarche (...). Ben, une fois qu'elles nous disent "ben nous on est prêt", (...) on est en train de travailler très sérieusement les paroles, nous à ce moment, on s'installe dans la chambre qu'on avait pris chez mes parents 14 ans auparavant (...), *on installe tout notre matériel et puis on réapprend à jouer en live, à deux les morceaux qui tournent tous seuls sur Cubase (c'est moi qui souligne)*

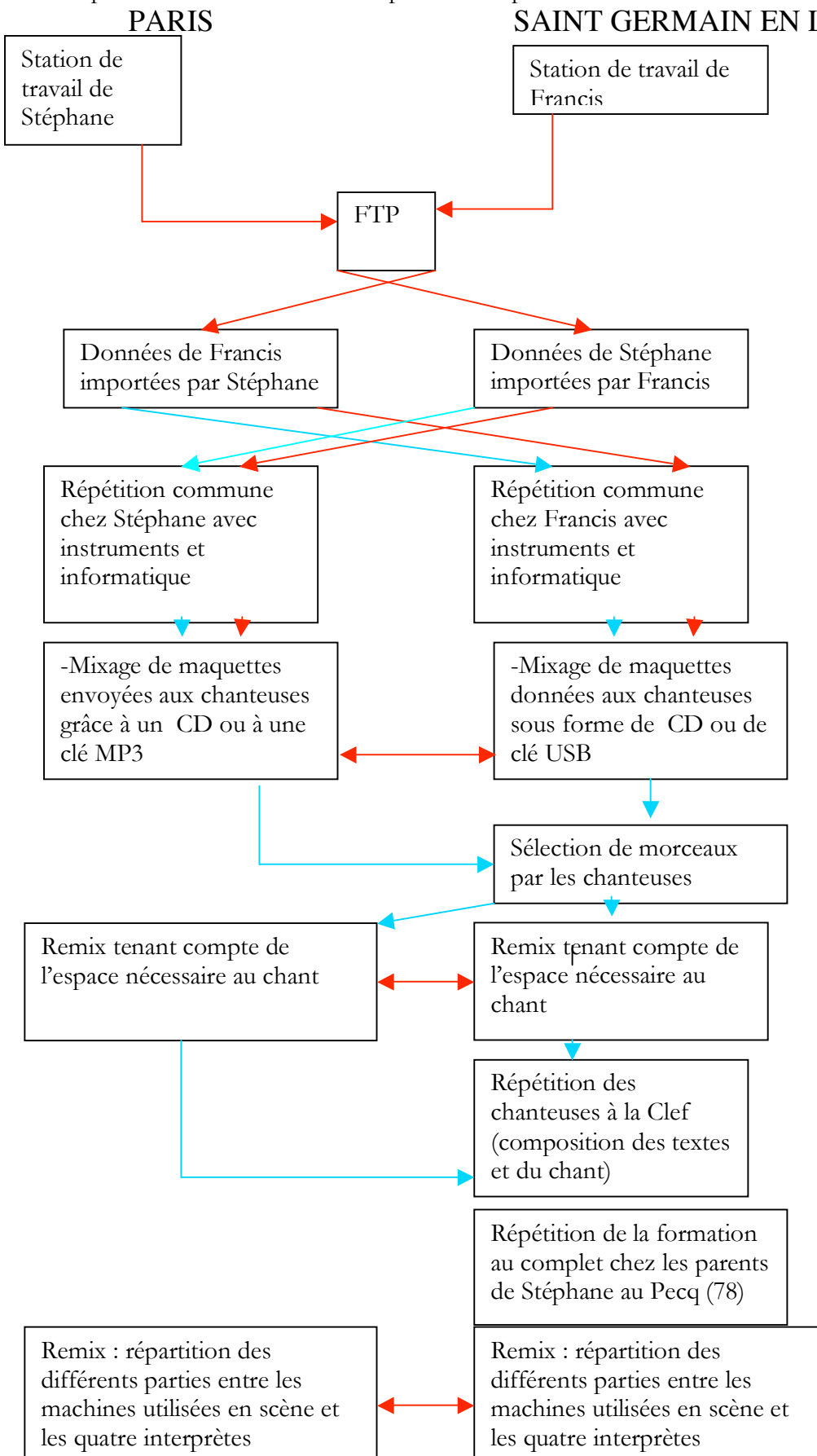
¹²⁷ FTP signifie File Transfer Protocol.

FR Donc là vous jouez, vous faites tourner des séquences ?

Stéphane *Alors là, on essaye de faire que ce soit visuellement le plus actif possible pour que les gens n'aient pas l'impression qu'on met juste la lecture sur un ordinateur quand même* (c'est moi qui souligne) et donc on va se répartir tel riff de guitare ou de basse, tel riff de synthé ... On a un octopad où on peut balancer des samples ou des sons de caisses claires avec une baguette, sachant que moi principalement je fais de la guitare et un peu de synthé et Francis lui, principalement gère les machines et fait un peu de basse »

Sur la figure 23 (page suivante), j'ai tenté de représenter les différentes étapes de travail et le type de circulation (des personnes, des supports ou des sons) qui en résulte.

- La flèche rouge indique que le groupe utilise l'Internet pour transmettre des données (de mail à mail ou par l'intermédiaire du FTP) 
- La flèche bleue signale que les personnes se déplacent, avec ou sans des supports, par exemple pour donner une clé USB ou pour aller répéter 



Voici à présent, et sous une autre forme, les étapes de cette circulation sonore et les types de canaux empruntés par les personnes ou les sons.

- **Appartements de Stéphane (Paris) et de Francis (Saint Germain en Laye) : circuits intégrés, pages du logiciel et instruments amplifiés**

Chez Francis et Stéphane, le son (transformé en énergie électrique) se déplace dans les circuits de leurs ordinateurs et synthétiseurs. Les convertisseurs analogiques/digital assurent l'encodage de ce que jouent leur instruments "traditionnels" tandis que les convertisseurs digital/analogique transforment les données numériques en sons. Pour nos deux musiciens, tous ces flux sont matérialisés par des graphiques et des ondes sur leurs écrans et, bien entendu, par les sons qui sortent des casques et/ou des haut-parleurs.

- **Appartements de Stéphane (Paris) et de Francis (Saint Germain en Laye) : le réseau des réseaux**

Le Net permet aux deux amis de s'échanger –à distance- les sons et les structures musicales élaborées individuellement à la maison par chacun d'eux. Par le biais de leur FTP, ils mélangent et évaluent leurs travaux respectifs.

- **Le Réseau Express Régional**

Après quoi, l'un des deux musiciens prend les transports en commun pour se rendre au domicile de l'autre.

- **Appartement de Stéphane (Paris) ou de Francis (Saint Germain en Laye) : retour aux circuits électroniques et aux logiciels + instruments amplifiés**

Là, on se livre à des improvisations avec son partenaire et les machines.

- **Appartements de Saint Germain en Laye : supports enregistrés**

Une fois, une première forme esquissée, un morceau est mixé et copié sur un support CD ou une clé USB puis remis- en mains propres- aux chanteuses (que Stéphane appelle "les filles").

- **Local de répétition la Clef (Saint Germain en Laye) : supports enregistrés + voix amplifiées + papier-et stylos**

Selon une procédure comparable à celles des instrumentistes, les chanteuses greffent leur paroles et leurs mélodies sur les supports fournis par les "garçons". Pour répéter, elles se rendent au local de répétition de leur commune de résidence. Elles font part de leurs souhaits et suggèrent des modifications.

- **Appartements de Stéphane (Paris) et de Francis (Saint Germain en Laye) : le réseau des réseaux, supports enregistrés, circuits électroniques, pages du logiciel**

Les deux instrumentistes refont alors un nouveau mixage, laissant plus de place au chant. Ils échangent des fichiers via le Web

- **Pavillon parental (Le Pecq) : circuits électroniques, logiciels, instruments et voix amplifiés, logiciel**

Une répétition de toute la formation se déroule enfin chez les parents de Stéphane au Pecq (commune limitrophe de Saint Germain en Laye). Stéphane a pris le RER pour rejoindre le reste du groupe

- **Appartements de Stéphane (Paris) et de Francis (Saint Germain en Laye) : circuits électroniques, logiciels, Web**

Dernier acte de la pièce, les "garçons" répartissent entre eux et les machines ce qui sera joué en "live". Ils s'envoient par le Web les fichiers définitifs.



Figure 25 Une carte son. C'est grâce à ses convertisseurs que le son des guitares électriques de Stéphane et Francis est codé dans Cubase, grâce à elle également que les formes d'ondes dans la page audio sont converties en son.

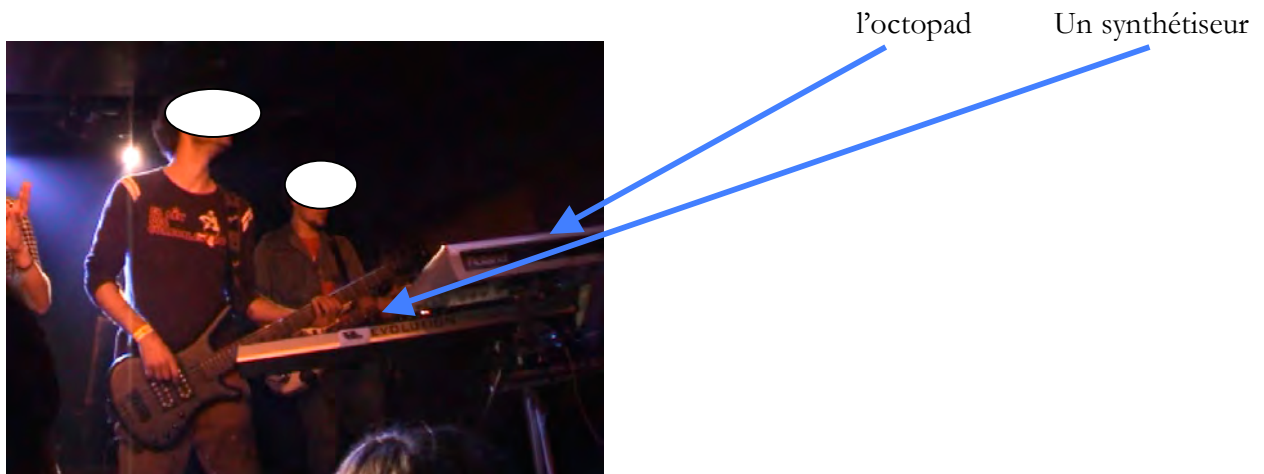


Figure 26 Le groupe *Saltlake* en concert à Paris. À droite des deux instrumentistes, une console de mixage et un micro-ordinateur équipé de Cubase pour piloter les machines. À gauche les deux chanteuses.



Figure 27 Le groupe au complet

La première grande leçon à que l'on peut tirer de cet exemple est (là encore) celle d'une *continuité entre la sphère domestique et commune*. Alors que le premier chapitre de l'enquête nous a montré un mouvement d'importation des répertoires vers les individus et des modes d'appropriation, on est bien ici en face de *l'exportation* vers la sphère publique. Les différents types de façonnage du son aboutissent, *in fine*, à une performance scénique. Et pour reprendre la terminologie forgée par Michel Callon et Bruno Latour, la chaîne de traduction, par laquelle les sons et les personnes transitent, est pour le moins impressionnante¹²⁸ !

La deuxième remarque a trait à la relation au territoire. Si la formation est bien un "groupe des Yvelines", elle n'en recoure pas moins à une grande variété de lieux et de canaux. Fait remarquable, l'Internet ne connecte pas uniquement les membres du groupe au "monde global", c'est aussi une sorte d'intranet à distance. Même si, comme on le verra plus tard, les deux instrumentistes puisent largement dans les ressources disponibles sur la toile, leur FTP leur garantit une proximité constante, il leur permet de pouvoir échanger, à tout moment, des données et de se renvoyer des feedbacks (sous formes de commentaires ou de sons) sur ce que chacun produit. Le FTP de *Saltlake* est réellement une *maison commune* qui, non seulement, compense l'éloignement de Stéphane, mais aussi permet aux deux compères de composer concrètement de la musique ensemble. Si l'on s'intéresse maintenant aux autres réseaux techniques, on voit que tous les fichiers son et les supports enregistrés utilisés par le groupe ont la même fonction que le Net, ils *relient* constamment les membres du groupe pendant le processus d'élaboration, les répétitions et les concerts. Et ce, à contrario des clichés qui présentent l'électro comme une musique impersonnelle, plus mondialisée que les autres, sans territoire d'attache, quasi désincarnée. Au contraire, les abonnements à Internet de Stéphane et Francis pérennisent plutôt la sociabilité (masculine) de pâté de maisons de leurs débuts et les circuits intégrés attestent de la matérialité de l'activité. D'ailleurs, la formation s'inscrit également dans une réalité territoriale d'une façon "traditionnelle" : deux de ses membres répètent dans un "équipement culturel de proximité", les deux autres circulent en Ile de France en RER, les quatre se retrouvent dans le pavillon des parents du guitariste et font régulièrement des "bouffes" ensemble.

Troisièmement, on aurait bien du mal à considérer tant d'objets et de circuits (que l'on pense seulement aux tonnes de câbles téléphoniques, aux milliers de satellites et aux serveurs qui font tourner la connexion Internet de Stéphane) comme les symptômes d'une quelconque "dématérialisation". On aurait aussi tort de considérer toutes ces techniques comme imposées par les circonstances. Le groupe ne recourt pas seulement à l'électronique et aux Web à cause de la distance (géographique) entre

¹²⁸ **Michel Callon** "Éléments pour une sociologie de la traduction, la domestication des coquilles Saint-Jacques et des marins pêcheurs dans la baie de Saint Brieu" pages 170 à 207 in *L'année Sociologique* Paris 1986, **Bruno Latour** *Pasteur, guerre et paix des microbes suivi de irréductions*. Éditions La Découverte Paris 2001 & **Bruno Latour et Steve Hoolgar** *La vie de laboratoire, la production des faits scientifiques* (Traduit de l'anglais par Michel Biezunski) Éditions la Découverte Paris 1988

Stéphane et les trois autres. De même, la temporalité dans laquelle se déroule l'élaboration des morceaux n'est pas fondamentalement due au fait que les membres du groupe occupent des emplois ou mènent des études. Rien n'empêcherait en effet le groupe de répéter une fois par semaine dans un local et de bâtir ses morceaux (comme la plupart des groupes rock) à partir de riffs ou de paroles apportés par un-e des membres. Non, si le groupe utilise tous ces supports enregistrés et ces divers modes de transports de données, c'est que ses membres les aiment ! Et réciproquement, si la formation répète, écrit des textes et se produit avec des instruments de rock, c'est qu'elle apprécie aussi...le rock. Lorsque le groupe se définit comme une formation d'électro pop il nous dit qu'il aime Nirvana *et* Coco Rosie, les Red Hot Chili Peppers *et* les Chemical Brothers, les circuits intégrés *et* l'amplification des guitares, les boutons des synthétiseurs *et* les microphones, les logiciels *et* les chansons, les réseaux de communication numérique *et* le travail dans les locaux de répétitions. Finalement, en examinant les différents espaces (territoriaux, technologiques, intellectuels) dans lesquels *Saltlake* s'inscrit, et la façon dont ils voisinent, nous voyons s'esquisser une sorte de "pluri territorialité", une combinaison de cadres qui font sens pour leurs usagers et à ceux à qui ils s'adressent. Justement, puisque nous en sommes à observer la manière dont s'effectue le passage du domestique au public (en passant éventuellement par la répétition), nous allons maintenant examiner d'autres façons de faire circuler des données.

La méthode de *Highstation* est globalement comparable à celle de *Saltlake*. Comme dans ce dernier groupe, les membres de la formation se répartissent entre Paris et les Yvelines. Un compositeur (Jean-Bernard) dépose sur un FTP des bases de morceaux. Celles-ci sont récupérées par certains membres du groupe (notamment le bassiste-clavier) et écoutées lors des répétitions par les autres. Comme dans tous les groupes, afin de ménager un espace de créativité pour les autres membres du groupe, de nombreuses parties instrumentales ne sont qu'esquissées par le compositeur. Une des particularités du groupe réside dans la relation spécifique qu'entretiennent le compositeur et Gérard, bassiste et clavier.

« **Gérard** Jean-Bernard (*guitariste, claviériste et compositeur de la formation*) me fournit le mixage stéréo pour tout le monde pour qu'on puisse écouter le morceau et aussi le projet Live (*il s'agit d'un logiciel souvent utilisé pour gérer des séquences de sons échantillonnés*) avec les samples déjà isolés dans un projet Ableton, prêt à être utilisés, que moi après je remodifie à ma sauce pour ... mon ergonomie propre. C'est-à-dire que je fais ma configuration on va dire dans le sens où ... je réparties mes blocs MIDI pour que ça déclenche tel sample, j'automatise ...

FR 'fin pour dire ça simplement, tu fais ton patch

Gérard Voilà, je fais mon patch en gros, et là, *la partie sample, je commence à essayer de me l'accaparer directement en même temps que le morceau* (c'est moi qui souligne)

FR Ca veut dire que tu vas le retravailler, tu vas les passer dans les filtres (...)

Gérard Voilà, tout à fait, mettre des effets ou du delay ou de la réverb si j'ai envie d'essayer et si ... on trouve que ça fonctionne au sein du morceau ... voilà, c'est ma partie d'arrangement, on va dire que moi j'interviens donc moi

dans le composition brute du sample, c'est quand même à 90% J.B. qui arrive avec les samples déjà fait et moi je les arrange on va dire, je les égalise, je rajoute des effets »

Gérard retravaille les échantillons que lui envoie Jean-Bernard, il les fait passer dans son propre réseau technique. Et ce travail de modulation est effectué, en temps réel, en répétition comme en concert. De fait, Gérard *performe soniquement*, les bases de Jean-Bernard, il remixe en direct avec des potentiomètres et des courbes de niveau sous les yeux. De leur côté, les autres musiciens du groupe se substituent (“classiquement”) aux parties instrumentales esquissées par le compositeur. Comme avec *Saltlake*, les logiques rock et électro se superposent. De la même manière également, les données circulent par le Net et/ou des MP3, mais la logique d'utilisation est néanmoins sensiblement différente. Et cette différence s'exprime par le fait que si Cubase est bien utilisé pour enregistrer et recevoir de l'audio, c'est avec Live (dont le nom est tout un programme) que les deux compères échangent. Leur espace d'échange est donc spécifique. Ci-dessous, la figure 29 nous montre l'installation de Gérard. Cette-ci sert à la fois à gérer, en répétition comme en concert, les projets Live (équivalent de l'arrangement de Cubase) de Jean-Bernard, à convertir du signal audio ou des données numériques (cf. la carte son en haut à gauche du schéma), à envoyer dans le casque du batteur un click et à opérer des interventions soniques. Il faut remarquer que ce réseau technique comprend trois différents types de canaux, l'audio et le MIDI (déjà aperçus) et le firewire (un type de liaison permettant de raccorder des périphériques aux éléments d'une chaîne informatique)



Figure 28 Une des pages du logiciel Live.

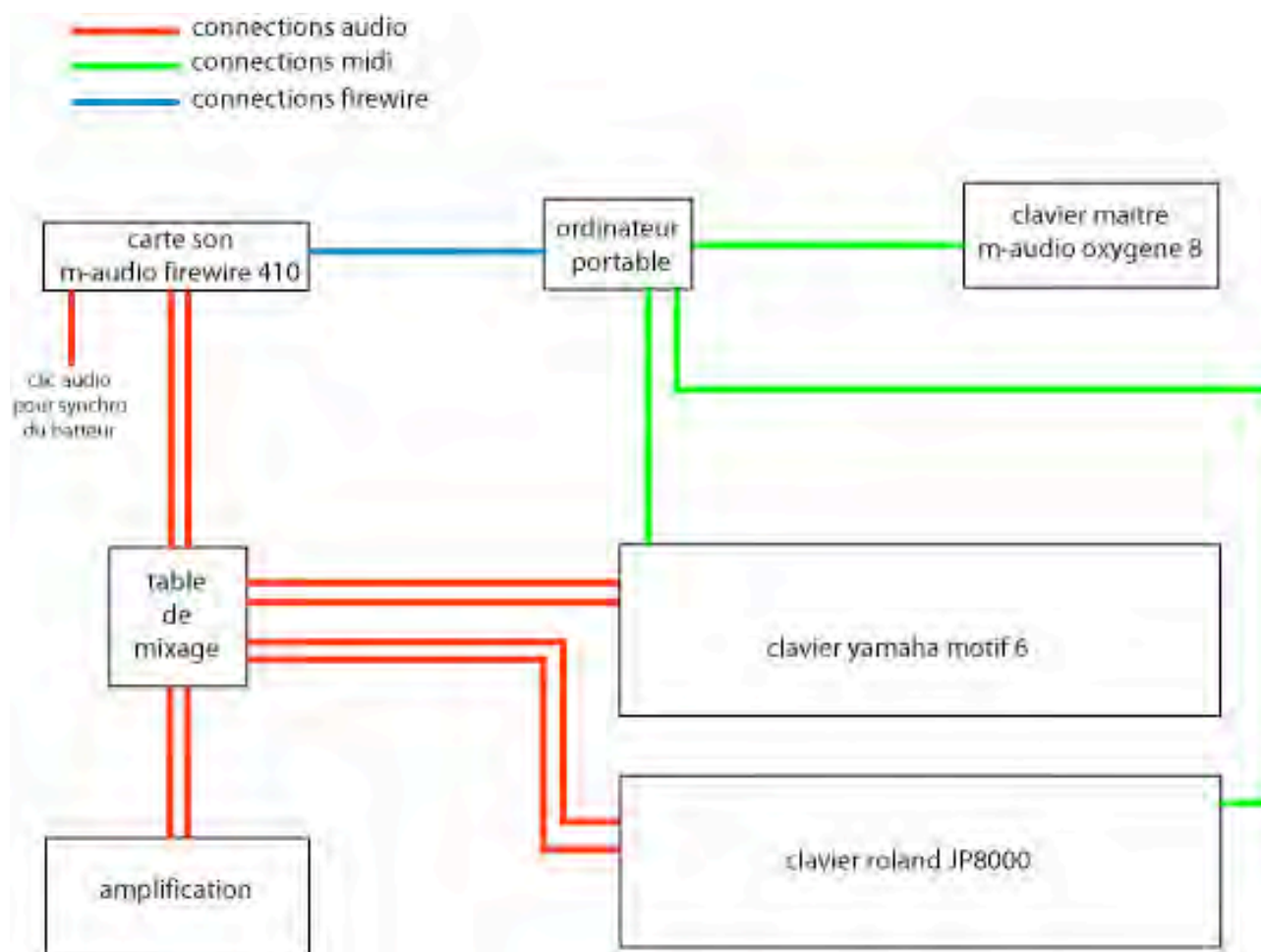


Figure 29 Le schéma de la configuration logicielle et instrumentale de Gérard et un texte explicitant son fonctionnement (le tout établi par ses soins)

« Le compositeur crée le plus souvent la base du morceau avec des logiciels de MAO (Ableton Live ou Nuendo 3). Il utilise des instruments virtuels, une guitare et une basse qu'il enregistre via une carte son connectée aux logiciels. Une fois le projet multipiste fini il fait un export 2 pistes stéréo en Wave ou MP3 pour que tous les membres du groupe puissent l'écouter chez soi et arriver avec la structure en tête. Ils peuvent récupérer ce fichier sur un serveur ftp hébergé avec notre site Internet. Pour ma part il me fait passer toutes les pistes audio (les pistes d'instruments virtuels étant exportées en audio) dans un projet Ableton Live. Pour cela on utilise soit une clé USB soit un CD rom. Je n'ai plus qu'à paramétrer Live pour pouvoir jouer les samples et agir dessus avec des plug-in(s) de type filtres résonnants, EQ et autres. »

c) Du côté du rock

La galaxie d'objets et de réseaux que nous venons de survoler n'a pas les mêmes atours chez les groupes de rock. On a déjà vu avec *Hedidnot* que la formation avait fourni un MP3 à sa guitariste (Tania) avant de la recruter. Les membres du groupe nous ont également rapporté qu'elles enregistraient les répétitions et que l'une d'entre elles (Marie la batteuse) se chargeait de transformer les fichiers minidisks en MP3. On se souvient également que la guitariste utilise ses enregistrements pour travailler avec elle tandis que la chanteuse s'en sert plutôt pour évaluer le travail accompli. On doit enfin se souvenir que Cathy, chanteuse du groupe *Kimchen*, nous a confié que le groupe enregistrait peu les répétitions. Autrement dit, l'enregistrement est plus un outil de mémorisation qu'un partenaire pour les rockers (euses) du panel.

Lorsque Dany (guitariste de *Kimchen* et compositeur prolifique) travaille à la maison des morceaux et les envoie au groupe, il utilise, lui aussi, un type de représentation particulier de la musique

« **FR** Depuis quand tu as ce logiciel ?

Dany Guitar Pro 3, depuis que j'ai mon ordi, ça doit faire 5-6 ans. 2000-2001 un truc comme ça.

FR Finalement, tu t'en sers un peu pour noter tes compositions ?

Dany Oui pour les sauvegarder, comme j'apprends beaucoup de morceaux et que je compose vachement aussi, j'ai tendance à oublier beaucoup donc faut qu'on marque constamment ce que j'ai fait.

FR Tu enregistres quand tu as déjà une structure ou aussi des fragments ?

Dany Parfois c'est juste un riff, deux mesures quoi...

FR C'est un dictaphone numérique non ?

Dany C'est un peu ça oui. (...) À l'heure d'aujourd'hui quand je veux montrer un morceau aux gars, à *Kimchen* ou aux autres, j'exporte le midi de Guitar Pro, qui a tendance à être de plus en plus réaliste (c'est plus du midi c'est un nouveau format), j'exporte en wave ou MP3 et j'leur fais écouter ça. Ça donne juste un rendu global de ce que ça devrait être

FR Et là-dessus il n'y a que les parties de guitare ?

Dany Non y'a tous les instruments que tu veux, y'a même la batterie

FR Tu leur fais écouter ou tu les envoies par mail ?

Dany Non j'leur fais écouter. Victor a plus d'Internet en ce moment donc c'est un peu compliqué, Cathy regarde très rarement ses messages. Donc j'les ramène au studio (*de répétition*), et puis on se voit pratiquement tous les 2 jours de toute façon. J'les ramène sur un CD ou sur ma clé USB.

FR Comment ça se passe, ils le copient, ils l'emmènent ?

Dany Soit ils le copient, soit ils l'écoutent et ils sont ok. Ils savent qu'à partir du moment où je l'ai mis en partition c'est que je sais déjà comment se passe le morceau donc après s'il est validé après ils me font confiance et *on travaille en direct*. (c'est moi qui souligne)

FR Donc ils re-réalisent leurs parties à eux ?

Dany Moi j'mets une basse approximative, juste la fondamentale, juste pour donner une impression. La partie de batterie, c'est pareil, juste pour donner la

pulse et encore, après le batteur ben, il fait c'qu'il veut. Il y a à peu près les intentions, et après c'est des idées et Victor (*le bassiste*) il refait plein de choses, il se repose dessus précisément. Y' qu'la voix que je fais jamais, la mélodie (...)

Pour la voix, c'est en studio (*de répétition*), c'est en répète. Ou alors c'est elle qui vient avec une idée de mélodie et on essaye de trouver des choses autour, que j' retravaille de mon côté. Si j'lui ramène un morceau avec la mélodie qu'elle avait faite et, voilà, on travaille ça en studio.

FR Donc le Web, vous l'utilisez pas pour échanger de la musique au préalable ?

Dany Pas avec *Kimchen*.

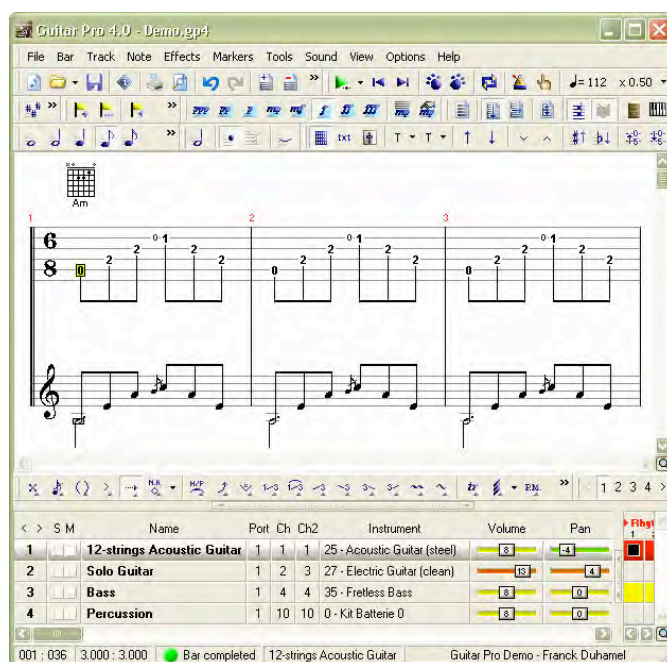


Figure 30 Le logiciel Guitar Pro

Il a probablement suffi aux lecteurs (trices) d'apercevoir la page du logiciel reproduite sur la figure 30 pour comprendre que Guitar Pro est principalement dédié à l'édition de *tablatures*. Bien sûr, il comprend également des fonctions MIDI et permet de programmer des parties d'orchestre avec de nombreuses banques de sons (« le midi de Guitar Pro, qui a tendance à être de plus en plus réaliste ») mais *le cœur du logiciel est figuré par le manche d'une guitare*. Par ailleurs, Dany nous précise aussi qu'il n'envoie pas ses fichiers par Internet. En somme, il procède à peu près de la même manière que Stéphane à ses débuts, la seule différence majeure étant qu'au lieu de bricoler avec une cassette audio, il enregistre une orchestration où sont simulés (sans toutefois trop les détailler) les instruments de son groupe. Comme *Hedidnot*, les membres du groupe travaillent un peu à la maison avec ses maquettes, mais sans que cela constitue réellement une méthode instituée

“**Victor** (*bassiste du groupe*) Mais là j'ai Guitar Pro par exemple, j'travail pas trop d'ssus. Dany travaille beaucoup dessus et lui me passe des fichiers, des idées qu'il a, des trucs, ça permet d'échanger quoi. Après, moi j'lui fais écouter mes lignes de basse que j'transcris dessus et lui il transcrit (rires)

FR Donc là y'a quand même un travail préalable de composition ?

Victor Oui mais c'est vraiment d'la pré-idée, on va dire, après toute la part de composition, elle est au studio (*de répétition au Blanc-Mesnil*), vraiment au studio quand on est tous...

FR Vous improvisez beaucoup ?

Victor Oui voilà »

Si effectivement quelques échanges ont lieu, via Guitar Pro, ils ne sont pas jugés déterminants par le bassiste du groupe. De plus, Dany, et ici la méthode *Kimchen* est en tout point identique à celle de *Saltlake*, s'interdit de composer des parties vocales, celles-ci sont entièrement laissées à la discrétion de la chanteuse du groupe Cathy. Plus généralement, les membres du groupe ne professent pas une grande passion pour l'électronique, les synthétiseurs, les logiciels de composition, les machines.

“**FR** Est ce que tu envisages d'avoir un système audio plus intégré, type séquenceur ?

Patrick (batter de *Kimchen*) Sincèrement non, d'abord parce que je sais pas vraiment comment ça s'utilise déjà et j'vois pas très bien ce que j'pourrais en faire

FR J'ai l'impression que dans la planète métal, l'informatique musicale, au sens de la production musicale, est pas très répandue

Patrick Moi j'pense qu'elle est même pas très appréciée parce que l'essence du rock c'est d'être du rock. Moi le rock pour moi ça doit rester une sorte de truc vieux jeu ! Enfin pas vieux jeu, je sais pas comment dire, ça doit rester pur ! Et si on rajoute des trucs comme l'électronique, ou des machins comme ça c'est pas l'esprit du rock quoi.

FR (...) Ta réticence c'est de mélanger des technologies ?

Patrick Des technologies complètement, problème de son. On peut mélanger du funk et du gros rock c'est pas grave, là effectivement c'est une question de technologie. Par contre le scratch, parce que le vinyle était là bien avant l'informatique, là ç'm'dérange pas. »

Registre identique chez Cathy

“ **Cathy** (...) On n'est pas un groupe qui utilisera l'électronique.

FR Tu relies ça à tes goûts musicaux ou à des hasards ?

Cathy J'crois le hasard et le fait que personne... Sais pas j'ai toujours été là, j'veux du concret avec de la guitare et du chant et j'avoue que toute cette technologie. J'ai essayé de m'y mettre, mon père est ingéson et j'ai essayé de m'inscrire dans une école, ça m'a... y'a un blocage sur ça quoi. Je sais pas, on n'a pas utilisé l'informatique. Mais peut être parce qu'on n'a pas eu... J'ai eu un ordinateur super tard quand j'étais déjà à la fac, à 19 ans (rires), Dany, il a jamais eu les moyens d'en avoir un, un ordi, ce qui fait que, voilà, ça a jamais été là, à la maison. Donc, à mon avis on a trouvé d'autres moyens... Et donc aujourd'hui ce qui se passe récemment c'est que maintenant on s'y met un petit peu à l'informatique (rires), c'est sur Guitar Pro (Dany pourra mieux t'en parler). C'est un logiciel sur le Net où chacun met ses traductions de morceaux et le diffuse sur le net et c'est aussi un moyen pour noter ses propres morceaux, les propres morceaux de *Kimchen* »

Une nouvelle fois, nous touchons du doigt la “réticence rock“ à l’égard de ce que Patrick appelle “l’électronique“ ou Cathy la “technologie“. La différence avec les groupes électro tient à la destination des moyens informatiques et/ou électroniques. Ceux-ci ne sont utilisés par *Kimchen* (ou *Hedidnot*) que pour *simuler* ce qui devra être conformé et interprété par la formation en *répétition*, ils sont plutôt des témoins que des acteurs. Conséquemment, la place qui leur est accordée tant dans le façonnage que dans l’interprétation est assez restreinte. On ne délègue pas aux machines une place comparable à celle des humains et l’on goûte peu les sons synthétiques. Est-on pour autant en face d’une défiance généralisée envers les objets techniques, d’une sorte d’anti modernisme rock ? Non pas, car l’examen des activités parallèles et des goûts des membres du groupe montre une présence de ces “objets limites“ dans d’autres cadres. Cathy utilise un logiciel pour composer à la maison et envoie des MP3 (par mail) aux membres d’une formation nancéenne avec qui elle collabore. Patrick ne possède pas moins de trois disques durs, une carte son, une batterie électronique (pour travailler à la maison) et a conçu et (partiellement) réalisé un site personnel sur Internet. Il parle également de son vif intérêt aux premiers temps de la techno. De son côté, Victor a, au fil des années, réuni assez de matériel pour se constituer un home studio, etc. De fait, moins que d’absolutiser leurs attachements (ou leurs répulsions) à des objets techniques, les musicien-n-e-s de rock du panel ne leur accordent simplement pas de place dans certains cadres, par exemple un groupe précisément dédié au rock. À travers les propos et la pratique de *Kimchen*, on voit se dessiner une façon de composer avec les objets et de (faire) circuler (les données) qui diffère de celle des groupes électro. Si l’Internet est là, si les logiciels sont également présents, si même les home-studios sont utilisés, *ils sont cantonnés pour l’essentiel à la sphère domestique*, leur rôle est à peu près comparable à celui qu’un métronome joue dans le monde classique : *un auxiliaire essentiel mais qu’on ne saurait mettre sur une scène*. Pour *Kimchen*, les machines doivent rester à la maison. Théo, chanteur et claviériste de soul, et qui a beaucoup joué de jazz, est en phase avec cette conception

“**FR** Vous échangez avec des gens des séquences ou des patterns de batterie, vous disposiez d’un expandeur avec la norme General MIDI (*système permettant à tout instrument MIDI de reconnaître dans les données qui lui sont transmises à quel type de timbre il doit les affecter*) qui permettait de reconnaître des séquences instrumentées ?

Théo Pas vraiment, pas vraiment, parce que bizarrement *on travaillait dessus simplement pour maquetter et pas vraiment pour produire quelque chose, pas dans l’esprit où on est maintenant à passer des heures sur les machines On maquettait et on passait au live, c’était surtout pour passer des idées (c’est moi qui souligne). »*

Comme Dany, Théo assigne aux machines une fonction transitionnelle. *In fine*, les maquettes sont destinées à être jouées “live“, le terme ne signifiant pas uniquement le fait de jouer en concert mais l’exécution de la musique par de “vrais“ musiciens. La maquette s ne saurait être la musique. À un certain moment de son parcours, Théo délaisse même l’informatique à la maison

« **Théo** (...) à un moment donné, je me suis un peu détaché de ça pour revenir à l’essentiel, entre guillemets, à composer une chanson avec l’instrument. J’ai

laissé la programmation et j'ai composé les chansons à partir du clavier, ça m'a permis encore de développer encore autre chose ».

Plus tard, au moment de l'essor du mouvement hip hop, il renoue avec les machines. Mais cette fois-ci, il s'agit moins pour lui de composer avec l'ordinateur (même si cette composante demeure présente) que de collaborer avec des DJ(s) qui (re)composent leur musique avec des fragments. Théo est alors au moins autant attiré par leur virtuosité que par leur vaste culture musicale, leur connaissance des répertoires.

Théo Après je suis revenu à ça, mais pas directement : j'ai fait la rencontre de DJ(s) avec qui j'ai travaillé

FR Des DJ(s) qui mixaient avec des platines ou des consoles ?

Théo C'étaient des DJ(s) qui mixaient avec des platines mais c'était pas en termes de mixage mais en termes de culture

FR Des gens qui animaient des soirées plutôt que des scratcheurs ?

Théo Oui voilà. Peut être aussi des scratcheurs aussi mais, une culture musicale très riche, parce qu'ils écoutaient plein de choses, qu'ils animaient des soirées. C'est des gens qui avaient, en termes de culture musicale, harmoniquement parlant, un niveau moins riche que le mien, mais en termes d'idées et de répertoires, de philosophie par rapport à la musique, je trouve que ça m'a apporté beaucoup de choses. Ils étaient toujours en train de piocher des sons de tel album, des grosses caisses, des caisses claires et ils samplaient tout ! Et si vous voulez mon monde musical c'était surtout instrument-voix, avec un petit peu de programmation et eux, et lui (*Théo parle d'un DJ avec qui il a collaboré*) en tout cas, c'étaient que des samples ! Jamais il ne jouait vraiment quelque chose, il touchait des samples, des ambiances, des guitares, il reconstituait une mélodie à partir de notes échantillonnées »

On est là devant une sorte de "grand partage"¹²⁹ avec, d'un côté, Théo avec ses instruments, son goût pour l'harmonie (au sens de progressions et de combinaisons d'accords) et, l'autre côté, ses amis DJ(s) à qui sont délégués la virtuosité technique et une ample culture discographique. Il n'en reste pas moins que

« **Théo** (...)Y'a eu quand même un retour aussi au live par le rock, dans la soul et même dans le hip hop. On revient à ce son et à ce côté vraiment humain et en tout cas, dans mon album qui est en préparation, je vais dans ce sens-là, live »

Si, pour Théo, la répétition occupe une place beaucoup moins déterminante que chez *Kimchen* et *Saltlake*, sa relation aux machines se situe au centre d'un axe dont le rock et l'électro seraient les deux extrémités. S'il recourt régulièrement à l'informatique, celle-ci a peu de place au moment de l'exécution ou de l'enregistrement en studio. Rien d'étonnant à cela si on se rappelle le goût de Théo pour le jazz où l'improvisation joue un rôle déterminant. Or, ce monde harmonique, balisé par les grilles d'accords, ne trouve pour lui toute sa dimension que lorsqu'il est modulé –en direct– par des musiciens. On trouve d'ailleurs trace de ce registre dans la volonté de Théo de garder

¹²⁹ Expression empruntée à **Bruno Latour** dans son ouvrage *Nous n'avons jamais été modernes* Éditions de la Découverte & Syros. Paris 1991-1997.

aux rythmiques leur swing et, plus généralement, de ne pas trop donner la main aux fonctions automatiques du logiciel

« **FR** Comment vous vous y preniez pour composer avec le Cubase ? Vous travailliez en pas par pas ou en improvisant sur des pattern(s) ?

Théo Au lieu de le faire (*c'est-à-dire de composer*) avec le piano, j'enregistrais des séquences et tout était joué (*au sens que toutes les parties étaient interprétées par Théo*). J'ai jamais trop travaillé en mettant des notes dans le logiciel. Un click, un beat pour commencer, jusqu'à ce qu'on trouve la bonne tournure dessus

FR Vous utilisiez les fonctions quantize (*fonction qui permet de remettre en place des événements dans une métrique de référence*)

Théo Comme j'suis quand même un musicien y'a des choses que je pouvais faire sans quantize et y'a d'autres choses que je quantizais pour être bien en place. Mais tout ce qui était percussion, tout ce qui devait sonner un peu plus vivant, plus live, je quantizais pas. Sinon ça a un côté trop... Bien qu'il y avait des possibilités de quantize

FR Iterative (*fonction qui permet de remettre en place par étapes et qui repose sur l'analyse par le logiciel de la façon de jouer de l'interprète*)

Théo Voilà humain, je me rappelle plus du terme. Mais si je pouvais m'en passer je faisais des percussions en live par exemple. Et donc ça je mettais ça en boucle, par séquence, ça me permettait d'avoir un peu de recul, de le faire tourner dans la pièce et de faire autre chose à la limite en restant créatif. »

d) Le DJ (qui ne voulait pas l'être) et deux rappers

Dans les opérations de traductions successives que je viens d'examiner on a vu comment des "bases de travail" passaient de différentes façons de la chambre à la sphère publique. Avec les exemples de *Kimchen* et *Saltlake*, on a également eu un aperçu de la façon dont des collectifs négocient ces transmutations et le type de canaux que, selon leurs inclinaisons, les formations empruntaient. Même type de logique pour Théo qui confie à des musiciens le soin d'exécuter ce qu'il a élaboré auparavant en solitaire. Mais qu'en est-il des technoïdes qui réalisent leur matériau uniquement avec des machines ou des rappers qui utilisent les supports pour les accompagner. Ont-ils également besoin de passer par des opérations de traduction du matériau sonore ? Comment transférer leur matériau, conçu et réalisé avec des moyens informatiques sur disque ? Comment convertir leur matériau en performance ?

- Examinons d'abord la méthode de Prince 2, DJ d'électro, lors de son premier disque. Même si les outils peuvent varier, sa façon de faire est peu ou prou celle que les groupes électro rock du panel adoptent. Comme Stéphane et Francis, il faut que Prince 2 transfère ses compositions de son réseau "perso" à un réseau technologique pouvant assurer la diffusion de sa musique

« **FR** Parlons un peu de l'album auparavant. Donc, tu as donné des minidisks à cet ami qui a monté un label ?

Prince 2 Oui il l'a monté (*le label*) avec cet album. On a refait une sorte de mixage. On a pris toutes les sorties séparées du S 2000 (*l'échantillonneur de marque*

Akai de Prince 2), il y en avait 8, on les a passées dans un direct-to-disk. Lui, il avait acheté un VS 16-80 Roland (*magnétophone numérique multipiste équipé d'un disque dur*) donc on les a toutes passées dans le VS et là on a commencé à tripper, mettre des réverbs

FR Vous aviez une console ?

Prince 2 Ben, c'était le VS qui faisait console aussi avec départs d'effets, quelques effets à l'intérieur

FR Des compressions aussi ?

Prince 2 Des compressions aussi mais à l'époque je connaissais rien en compression. Donc on a fait un pseudo mixage. Le truc est sorti, il a eu un succès d'estime. Il a été fait en CD, pressé à 1000 exemplaires »

Que voyons nous ? Que le transvasage de la chambre au marché s'effectue non seulement grâce à une machine (le VS de chez Roland) mais grâce au soutien technique et financier d'un ami, qui crée pour l'occasion un label. Pour parler à la façon d'Howard Becker, on voit que même lorsqu'un artiste est apparemment "seul" avec ses machines, il s'insère néanmoins dans une chaîne de coopération¹³⁰. Simplement, la négociation avec d'autres *s'amorce* un peu plus tard que dans les exemples précédents.



Figures 31

Le VS 16 80 de la marque Roland et le S 2000 de Akai

À présent, passons à la traduction scénique opérée par Prince 2 et qui est proprement stupéfiante.

« **FR** Tu as produit ces musiques-là en live ?

Prince 2 Oui

FR De fait tu es devenu DJ de fait ?

Prince 2 Pas vraiment non (...) Disons que le problème avec l'électronique, puisque du coup j'me suis tapé pas mal de concerts électroniques, à chaque fois, je me faisais chier puissance 1000 quoi ! (...) Ah oui je trouvais ça nul. C'qu'on voyait c'était juste un mec derrière sa machine quoi, donc y'a rien alors qu'un groupe qui joue, un guitariste qui joue, tu te dis "ah il va se passer quelque chose", il se passe des trucs quoi. Mais un mec qui fait "play" c'est rien. C'est dommage. Donc moi en parallèle à ça, comme j'étais en fac ciné, j'ai fait venir la vidéo, je faisais mes propres petits films d'animation que je diffusais derrière,

¹³⁰ **Howard Becker** *Les mondes de l'art* 1982 (Traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort) Flammarion Paris 1988 & *Propos sur l'art* (Traduit de l'américain par Jean Kempf, Jean Marie Fournier, Vincent Michelot et Axel Nesme) Éditions l'Harmattan Paris 1999

donc ça c'est plus une sorte de spectacle quoi. Les gens s'ils en avaient marre de me voir, ils mataient la vidéo ! Je faisais ça avec un pote, c'était tout bête, on prenait des Playmobil(s), des Légo(s), des synopsis de films dans le dictionnaire du cinéma et on refaisait des trucs en Légo quoi, tout bêtement. On utilisait un caméscope et voilà on faisait ça à l'arrache quoi.

FR Et pour le montage vous passiez d'un caméscope à l'autre ?

Prince 2 Oui c'est ça, on prenait deux caméscopes et on faisait des montages à l'arrache, c'est vraiment très simple, tu verras sur le site (...). Voilà du coup j'étais un peu plus confiant et j'ai fait quelques concerts, pas énormément parce que c'était uniquement du spontané, j'avais pas de tourneur à l'époque, on me connaissait pas. »

Pour compenser la (trop grande) place accordée aux machines sur la scène, Prince 2 a imaginé un dispositif (assez dadaïste) consistant à compenser le “défaut de spectacle“.. Et en accord avec l'éthique techno, le DJ préfère projeter des images plutôt que de braquer les projecteurs sur lui. Mobilisant, là encore, un ami et du matériel vidéo domestique, Prince 2 a tenu à faire de son set d'électro, une *performance*, à métamorphoser ce qu'il avait conçu dans la chambre en un événement public. Et à l'instar de la plupart des musicien-n-e-s de ce panel, il n'a pas adopté les mêmes procédures pour convertir ses “bases de travail“ lorsqu'il s'agissait de faire un disque ou un spectacle.

- Venons-en à présent aux deux rappers les plus jeunes¹³¹

On ne saurait considérer exactement de la même manière que précédemment les différentes étapes qui aboutissent à la constitution et à l'exportation de leur répertoire. Pourquoi ? Essentiellement, parce que ne disposant que de très peu de ressources matérielles, et n'étant pas inséré-e-s dans une formation, leur parcours consiste au moins autant à trouver des partenaires –humains ou techniques- pour leur fournir des accompagnements qu'à façonner leurs “bases de travail“. Muni-e-s de leurs textes, il leur faut trouver des instrus, convaincre des DJ(s) de les aider. Au moment où les entretiens ont été réalisés, les instrus dont Sirène et Moktar disposaient leur étaient fournis par des tiers, soit des DJ(s) avec qui ils collaboraient, soit par des proches qui leur donnaient des CD(s) d'instrus d'autres formations¹³². Il faut remarquer que, la plupart du temps, Sirène ne dispose pas à la maison des musiques que ses DJ(s) produisent. J'y reviendrai bientôt mais avant cela, laissons Moktar nous rappeler comment, à ses débuts, il a appris à “poser“. Pour lui, *traduire veut dire arriver à poser ses textes sur des supports musicaux que la plupart du temps, il ne connaît que furtivement*

« **Moktar** (...) Et je l'vous dis, j'ai pas eu plus de deux instrus de l'âge de 13 ans jusqu'après quinze ans. J'ai pas eu plus de deux instrus. Et je devais à chaque fois reposer sur les mêmes ou alors je faisais mes textes sans avoir de musique... Je me débrouillais sans musique. J'écoutais d'la musique parfois comme euh... Yannick “cette soirée là“ (*il chante*) ou le deuxième son qu'il avait

¹³¹ L'autre rappeur du panel, Louis, a commencé aux alentours de 2001 à s'équiper en informatique musicale. Il a également participé à des formations de rock produisant leur propre musique.

¹³² Comme la partie sur l'apprentissage nous l'avait déjà montré, on mesure à quel point l'utilisation de musiques existantes comme accompagnatrices résulte d'un certain dénouement économique.

fait et j'écoutais les fins de musique, des fois il restait un bout d'instrumental, il restait par exemple 15 secondes (...) 15-20 secondes pas plus et j'essayais de poser par-dessus et je kiffais trop. Et c'est là que j'ai appris à poser sur l'instru, dans les rythmes, dans les mesures, pas dépasser...

F.R Donc ça c'était quoi, en écoutant la radio ou ?

Moktar En l'écoutant euh...des cassettes, la radio, la téléchose, dehors sur une voiture, par exemple quand on allait à la base de loisirs de Saint Quentin, y'avait un poste, on voyait y'avait pas mal de gens qui étaient regroupés là, qui étaient en train de poser dessus, on venait, on posait nous aussi et ça faisait rire tout le monde, on était des minos donc on en avait rien à faire et voilà c'était ça, mais sinon à proprement dit, on avait jamais notre propre matos. Même moi chez moi, je me voyais mal investir dans un poste, dans un poste pour enregistrer des sons, je me voyais mal, je me voyais mal acheter des CD(s) ou des cassettes avec des instrus parce qu'il faut savoir qu'à l'époque quand on achetait un CD, y'avait 15 chansons mais y'avait un seul instru à la fin, donc euh, c'était à l'époque des francs, ça coûtait p't'être 120, 130 francs, donc c'était assez cher quand même, et donc voilà quoi, on s'débrouillait avec les moyens du bord »

Lorsque après une pause consacrée à ses études et à la boxe, Moktar reprend le rap, il se retrouve dans la même situation, ne disposant que de très peu d'instrus, sans matériel de diffusion, ni local de répétition. Comment faire pour préparer une chanson que l'on peut passer lors d'une scène ouverte à Trappes ? Comment préparer une chanson avec une autre rappeuse ? Louer une salle.

« **Moktar** Donc la première chose qu'on a fait ensemble c'était la scène. Mais avant de la faire, fallait répéter parce que j'suis très carré, avec moi on fait pas les choses à moitié. Moi avec moi on fait pas les choses à moitié, à 90%, c'est à 100% . Donc je lui ai dit : "écoute, on va réserver une salle où on va répéter". Donc j'ai payé pour réserver au Cobalt, à Maurepas, une salle pendant deux heures et demie, dans laquelle, ce qu'on a fait en fait c'est qu'on a répété pendant deux heures et demie avec mon p'tit frère, avec A., avec S. tout ça. La fête de Trappes, chacun a vu que c'était une tuerie »

Mais avant ce dernier calage avant le concert, Moktar et sa partenaire avaient déjà travaillé

« **FR** Chacun est venu avec ses textes ou comment c'était ?

Moktar (...) On s'était vu à la Défense, j'avais ramené un genre de petit MP3, un genre de baffle sur laquelle on branche un lecteur MP3 et puis on peut écouter l'son, elle chantait par-dessus et je chantais par-dessus et on voyait que c'était une tuerie

FR Vous écoutiez avec un écouteur c'est ça ?

Moktar Même pas d'écouteur, c'était un truc que t'écoutais comme ça. Et puis tu pouvais entendre le son comme un mini poste quoi. Tu branches un MP3 de dessus, ça marchait avec des piles, c'était S. qui me l'avait prêté et j'lui avais dit parce qu'on avait rendez-vous avec Princesse A., on s'est mis derrière l'Arche de la Défense, là où y'a pas beaucoup de monde et on s'est mis à chanter »

On l'a compris, le duo a été travailler son "son" à l'Arche de la Défense « là où y'a pas beaucoup de monde »... Un peu plus tard, Moktar a fini par rencontrer un DJ, déjà aperçu à la boîte. Celui-ci lui a proposé de l'enregistrer gratuitement chez lui.

« **Moktar** Mon pote A., avec qui je fais de la boîte, il m'a présenté H-Tech. H-Tech en fait s'était quelqu'un qui faisait déjà de la boîte, qui était venu une fois à la salle de boîte, donc comme quoi le monde est vraiment petit parce qu'il me connaissait apparemment, moi je l'avais déjà vu à la boîte, et donc H-tech il est venu il m'a dit "ouais", 'fin on l'a appelé on a dit "ouais y'a moyen d'enregistrer ? ". Il m'a dit "bien sûr". Je me suis posé, J'lui ai dit "c'est combien tes tarifs", il m'a dit "quels tarifs ? ", "Ben j'sais pas, ton prix, on m'a dit que, j'ai demandé aux gens, ils m'font des prix na na nin, dis-moi c'est quoi ton prix na na nin et après on verra si on négocie". Il m'a dit "mon prix c'est que c'est gratuit, tu devras juste payer ton billet de train pour venir"

F R C'est où alors ?

Moktar À Guyancourt,

F R Et Donc c'est un home studio, c'est ça ?

Moktar C'est un home-studio avec du matos, j'dirais pas qui est bas de gamme, euh...le plus bas de gamme du haut de gamme, on va dire. À l'époque c'était ça. Aujourd'hui c'est vrai que c'est tombé un peu dans le bas de gamme mais c'est du matos normal mais par contre, lui il s'en sert super bien »

Afin que Moktar puisse travailler à la maison, ce même DJ lui copie des instrus,

« **Moktar** J'sais pas, H-Tech, il a un ordinateur, y' deux milles instrus d'dans. Chaque fois que j'allais chez H-Tech pour faire un son, je lui ramenaient deux trois CD(s) : "vas-y mets-moi des instrus s't'plait", et il m'blindait, il m'blindait, il m'blindait, il me téléchargeait ça et il me gravait tout ça plutôt tac, tac, tac et "vas-y tiens", et moi j'allais à la maison je sélectionnais "ouais celui-là il est bien, celui-là il est bien" et je posais dessus, j'étais toujours un p'tit peu dépendant parce que j'avais pas l'choix, (...) »

Au moment où je rencontre Moktar (juin 2006), il dispose depuis peu d'un peu de matériel

« **FR** Vous avez Internet à la maison ?

Moktar Maintenant ça a changé depuis, depuis ça c'était y'a à peu près 7-8 mois. Maintenant depuis 3-4 mois, j'ai investi j'ai acheté une unité centrale, j'ai pas encore Internet, j'ai acheté une unité centrale à Montgallet (*quartier des vendeurs d'informatique situé dans le 12e arrondissement de Paris*) avec H-Tech parce que H-Tech il s'y connaît super bien en informatique, il va même monter une société en informatique maintenance, donc on est partis là-bas, unité centrale et j'lai ramené chez nous, on l'a monté chez nous tout ça avec un écran, une souris tout ça, là je vais bientôt acheter une carte son et du matériel vraiment super. Au départ, j'avais ce projet-là depuis longtemps, mais je l'ai pas fait pour des raisons économiques, j'ai pas tellement les moyens, donc là on va vraiment le faire pour faire, nos propres maquettes à la maison, donc comme j'ai acheté tout ça, H-tech il m'a mis tout ses instrumentaux dans mon ordinateur. Ça fait

que dans mon ordinateur j'ai à peu près 1000 instrus. J'ai 1000 instrus donc là j'suis plus indépendant. C'est "ouais celui-là il me plaît" ». . . »

On le voit, on est loin de la (relative) linéarité des parcours observés précédemment. Ici, pas ou peu de répétitions régulières, pas plus de local de répétition fixe, peu de possibilités de travailler à la maison, un accès très limité d'accès à des sources sonores, des collaborations peu stabilisées. Conséquemment, les opportunités d'enregistrer comme de se produire en concert sont rares. Tout au plus, peut-on espérer interpréter quelques "sons" dans un tremplin ou une scène ouverte et travailler de façon continue avec un DJ attiré. Le récit qui suit permet, tout du moins je l'espère, de prendre la mesure, de cet *effet de compression* propre au rap.

Carnet ethnographique : le troisième sous-sol ¹³³

☞ Mercredi 29 novembre 2006, 21 h 30. J'attends Sirène devant la mairie de Saint-Ouen. En effet, à la suite de l'entretien que j'ai réalisé avec elle en juillet, au café musical La Pêche, à Montreuil, je lui ai téléphoné pour savoir s'il était possible de filmer une séance de travail avec son DJ. Après que ce dernier ait donné son accord, nous avons convenu de nous retrouver à Saint-Ouen, à l'autre bout de la Seine-Saint-Denis, car c'est là qu'elle "répète". Je suis accompagné d'Eva Schwabe qui filmera la séance¹. Peu après notre arrivée, Sirène appelle pour dire que la voiture de l'ami qui l'accompagne est tombée en panne à proximité de la Porte de Montreuil. Nous décidons alors d'aller les chercher et leur promettons de les ramener à Montreuil après la séance. Nous nous retrouvons finalement dans un café de la Porte de Montreuil ; ils sont un peu embarrassés et fatigués par leur mésaventure. Je les conduis à ma voiture et nous prenons le périphérique. La personne qui accompagne Sirène, lui aussi rappeur, m'interroge sur ce que je fais. Je lui parle de l'enquête que je suis en train de réaliser en Ile de France et de mes hypothèses. Je les interroge à mon tour pour savoir où nous allons, qui sera présent, depuis quand ils se rendent dans cet endroit mais les réponses sont assez évasives. Sirène parle d'une sorte de squatt où se déroulent des battles, tout en précisant qu'il ne s'agit ni d'un lieu public ni d'un appartement privé et pas vraiment non plus de véritables battles. Elle m'apprend qu'elle se rend à Saint-Ouen deux fois par semaine, le mercredi et le samedi. Son accompagnateur me dit que, à son avis, le DJ a obtenu le lieu où nous allons par l'intermédiaire de la mairie. Nous arrivons à Saint-Ouen vers 23 h ; Sirène et son ami nous guident jusqu'à une station service (fermée la nuit) où ils me disent de garer la voiture. L'endroit est désert et pour tout dire un peu sinistre. Puis, nous nous dirigeons vers un grand ensemble situé à quelques dizaines de mètres de là, en retrait de l'avenue. Arrivé à la hauteur d'une sorte de sas en métal situé au milieu de la cour d'un des immeubles, ils ouvrent une porte et nous empruntons un escalier qui, m'apprend t-on, donne accès à un parking souterrain. Arrivé au palier du troisième sous-sol, Sirène frappe à une porte métallique, qui est fermée à clef. Pas de réponse... Elle finit par utiliser son téléphone portable et quelques minutes plus tard, un jeune homme vient nous ouvrir. Nous arrivons dans un vaste parking vide pouvant probablement contenir une cinquantaine de voitures, peut-être plus. Après avoir longé un mur situé à droite, nous arrivons à l'entrée d'une pièce attenante, sans porte, et nous y pénétrons. La pièce est vaste, toute en longueur, avec quelques affiches (Bob Marley notamment) et des tapis accrochés sur les murs en béton. Là, juste après l'entrée, deux rappeurs chantent sur un intru. Je me fais la réflexion que ça sonne assez "acid jazz".

¹³³ Ce texte été rédigé à partir des notes que j'ai prises en situation et après le visionnage de la captation vidéo effectuée par Eva Schwabe.



Figure 32 Un aperçu du “troisième sous-sol”. Les enceintes sont situées derrière le DJ et les autres rappers sur sa gauche.

☞ La pièce est partagée en deux parties. D'un côté, une zone où sont disposés de vieux canapés, un grand tapis au sol et au fond des enceintes, qui ne semblent pas fonctionner. Deux jeunes garçons sont assis sur un des sofas, ils écrivent tout en conversant de temps en temps. Ils nous font un signe de tête amical et notre groupe va les saluer. Sirène leur fait la bise, moi et Eva leur serrons la main. Notre accompagnateur et les deux rappers se livrent à un petit ballet de mains pour se dire bonjour. J'ai déjà observé cette façon de faire à La Cuisine (local de répétition au Blanc Mesnil) lorsque j'ai interviewé Georges. Comme là-bas, personne ne semble se formaliser que je m'y prenne autrement. C'est de l'autre côté de la pièce que les rappers vont se produire tout au long de la soirée.

☞ De l'autre côté justement, j'aperçois le DJ et ses machines qui sont installées perpendiculairement au mur extérieur. À sa gauche, quatre ou cinq personnes sont assises, quelques autres sont debout. Au fil de la soirée, les “spectateurs” (seul un ne rappera pas) arrivent et s'en vont. Quelles que soient les arrivées et les départs, la musique n'est jamais interrompue. Adossés au mur qui se trouve derrière le DJ, des enceintes diffusent les séquences musicales. Le niveau est élevé sans toutefois qu'il me semble excessif. Nous disons bonjour à chaque spectateur, les gens sont tous très cordiaux et ne semblent pas étonnés de notre présence. L'atmosphère est détendue et conviviale. Nous saluons enfin le DJ qui n'arrête pas le flux musical ; il est chaleureux. Lorsque je lui demande si je dois obtenir de gens présents l'autorisation de les filmer, il m'explique qu'ici c'est chez lui et qu'il n'y a par conséquent pas de problème... À l'exception, d'un rappeur qui arrivera au milieu de la nuit (peu avant notre départ), tous les membres du troisième sous-sol sont noir-e-s, d'ailleurs l'un des rappers scande dans un de ses textes : « je suis négro ». Sirène et Eva sont les seules femmes. Eva sort sa caméra et commence à filmer. Je m'assois à côté du DJ, sort mon petit carnet, mon stylo et ouvre mes oreilles. Nous allons rester environ trois heures, trois heures durant lesquels l'ordinateur ne cesse de jouer des séquences mémorisées dans le PC.

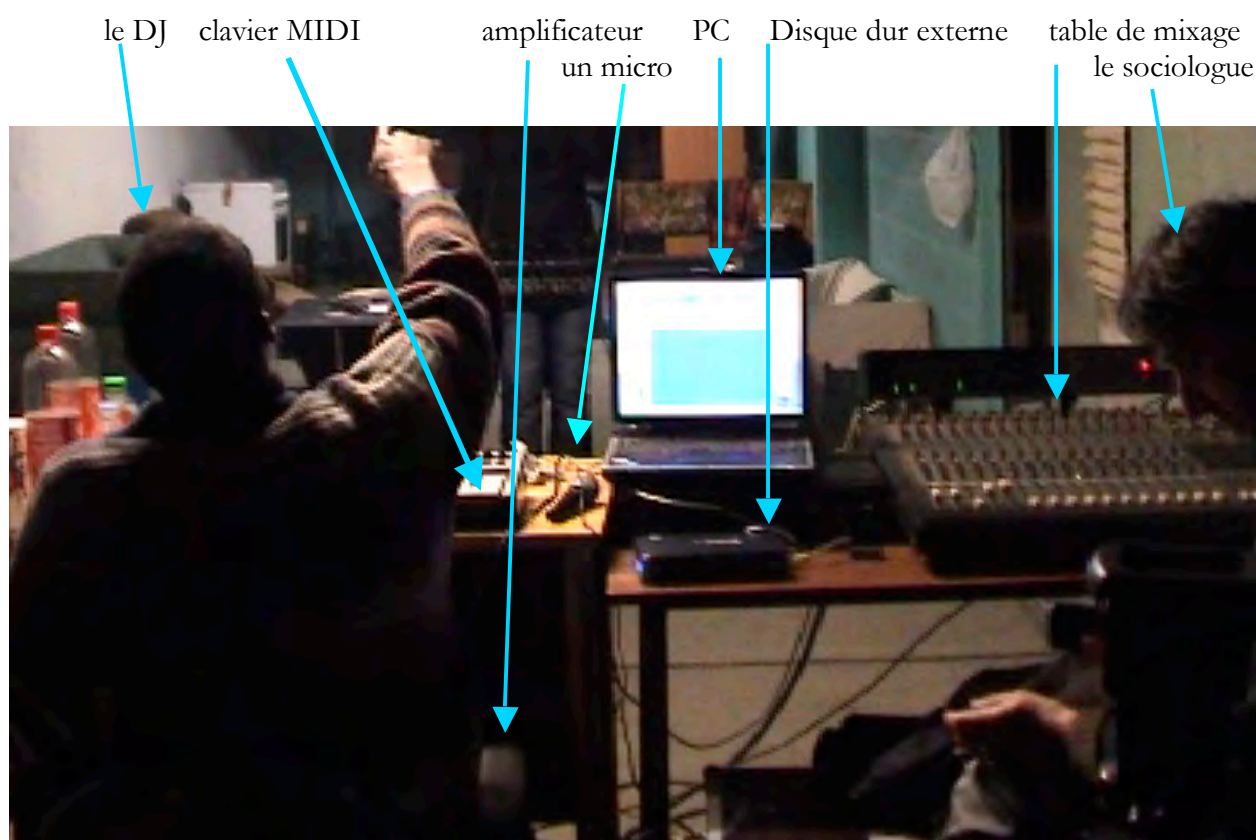


Figure 33 Le matériel du DJ

☞ Pendant la première partie de la soirée, les séquences musicales (i.e les instrus) viennent du logiciel Reason (dont Louis le rappeur m'a également parlé). Les sons proviennent de plugs-in, et autant que je puisse en juger, également du clavier MIDI qui est installé devant le DJ. Il me semble aussi entendre des samples dans les mixages. Pendant que ses instrus tournent en boucle, le DJ mute (éteint) certaines pistes puis les rallume et, de ce fait, les combinaisons entre les différents pistes d'une même séquence ne sont jamais exactement identiques. Il n'utilise la console que parcimonieusement, pour corriger le niveau général d'écoute ou le rapport musique-voix. Le flux musical (aux ambiances très variées) ne s'arrête qu'au moment où le DJ décide qu'il est temps de changer de morceau. Alors, sans jamais crier gare, et y compris lorsqu'un rappeur est en train de chanter, il interrompt l'instru qui tourne en boucle, en cherche un autre dans une liste et relance un nouveau. Personne ne semble se formaliser de cette procédure. Régulièrement, le DJ s'anime et exécute de vifs mouvements corporels (cf. figure ci-dessus). Cependant, à aucun moment de la soirée, il ne félicitera (ou ne blamera) un rappeur (euse) en paroles : il parle avec son corps et sa musique parle pour lui.



Figure 34 Le logiciel Reason dont l'ergonomie reproduit des outils de manipulation ou de traitement du son. Comme Live (utilisé par les technoïdes du panel), ce logiciel a comme caractéristique d'être composé d'éléments modulables que l'on relie par des câbles virtuels.

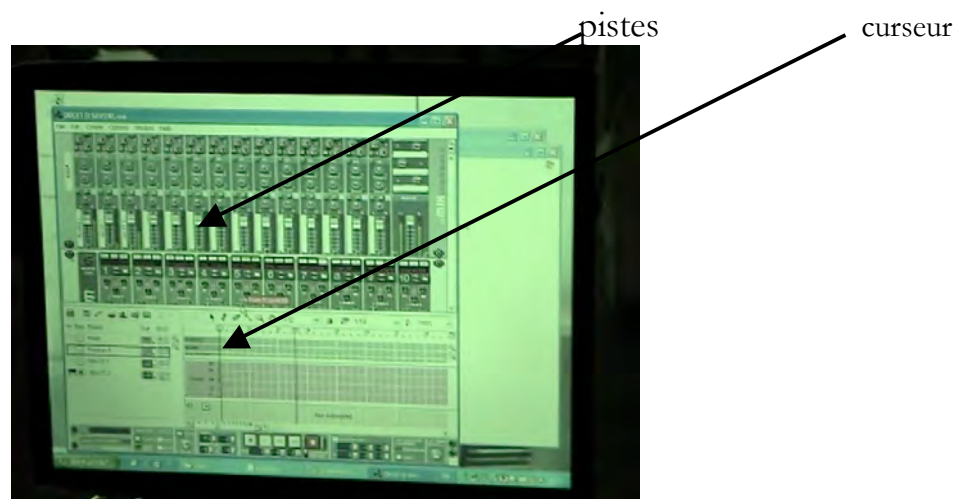


Figure 35 La flèche du bas désigne le curseur qui indique où en est la lecture dans une séquence. Au-dessus du graphique où sont représentés les événements de la séquence, on aperçoit les différentes pistes dans lesquelles sont réparties les sons. Ce sont ces pistes que le DJ mute ou ouvre en alternance.

☞ On retrouve dans l'auditoire ce mélange d'investissement (plusieurs personnes écoutent la musique les yeux fermés, d'autres marquent le rythme avec leur corps) et de discrétion que je viens d'évoquer à propos du DJ. Si lorsqu'un rappeur regagne sa place après avoir chanté, on l'encourage par un petit geste amical (une légère pression sur le bras ou une petite accolade, ou encore un sourire) personne n'applaudit et à part le DJ, il n'y a pas non plus de manifestations *trop explicites* d'enthousiasme. Sans aucun doute, cette atmosphère à la fois détendue et studieuse met les rappeurs à l'aise. Durant cette "première période", les rappeurs testent leurs textes (qu'ils connaissent manifestement par cœur) sur des instrus qui se succèdent. On pose toujours par groupe de deux, l'un-e faisant le lead (le soliste) et l'autre les backgrounds (les chœurs). On devine des complicités déjà rodées mais je comprends aussi que certains duos sont improvisés. Dans ce cas, celui qui fait les "backs", écoute attentivement le soliste, repère les refrains ou les leit motiv du lead et le double à certains moments. La relève s'effectue "tout naturellement" ; soit un rappeur retourne s'asseoir et cède son micro à un-e autre, soit quelqu'un vient demander le micro et l'obtient sans discussion... Il est rare que deux des rappeurs arrêtent en, même temps. Au fur et à mesure que les personnes se relayent au micro, je comprends que l'on cède sa place lorsque l'on a épuisé son stock de textes ou encore quand quelqu'un-e s'approche de la "zone de performance", signifiant par là qu'il est prêt-e à se lancer. Certain-e-s rappeurs (Sirène incluse) se préparent en allant passer leur flot devant les enceintes, le dos tourné à l'assistance, dans une semi-obscurité. L'ami de Sirène passe une partie de la soirée ainsi, puis demande le micro et se "jette à l'eau". Ce sera sa seule tentative (à mon sens très réussie) de la soirée. Je suis impressionné par la capacité d'adaptation des rappeurs qui se succèdent au micro. Non seulement, ils arrivent tous (Sirène incluse) à placer leur flot sur des instrus qu'ils découvrent (visiblement) en même temps que nous mais, en plus, ils démarrent pratiquement à n'importe quel endroit du flux, souvent au beau milieu d'une mesure. J'ai beau surveiller attentivement si quelqu'un compte les temps ou cherche à repérer la métrique de l'instru mais ne vois rien de tel. Cette aisance à rentrer *d'emblée* dans le flux musical me rappelle fortement les jam sessions de jazz où les (bons) solistes sont capables d'arrêter ou de démarrer leurs improvisations à n'importe quel moment d'une grille. En écrivant ce texte, je réalise soudain que l'exercice auquel j'ai assisté est du même ordre que celui consistant à poser sur des instrus (ou des morceaux avec des paroles) qui n'ont pas été conçus pour vous. Je me rappelle aussi Moktar me narrant comment il a appris à poser ses mots sur de très courtes séquences instrumentales à la fin des morceaux diffusés dans les auto-radios des voitures. De fait, les contraintes des débuts ont été métamorphosées par les rappeurs en un art, en une *performance*...

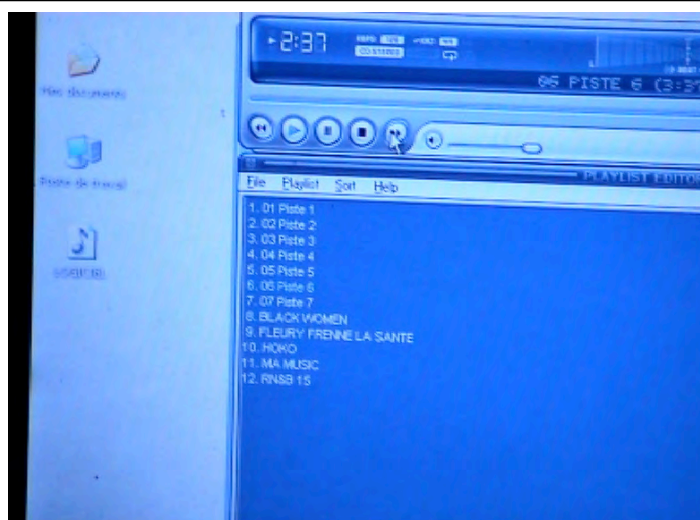


Figure 36 Une liste de morceaux dans le lecteur audio

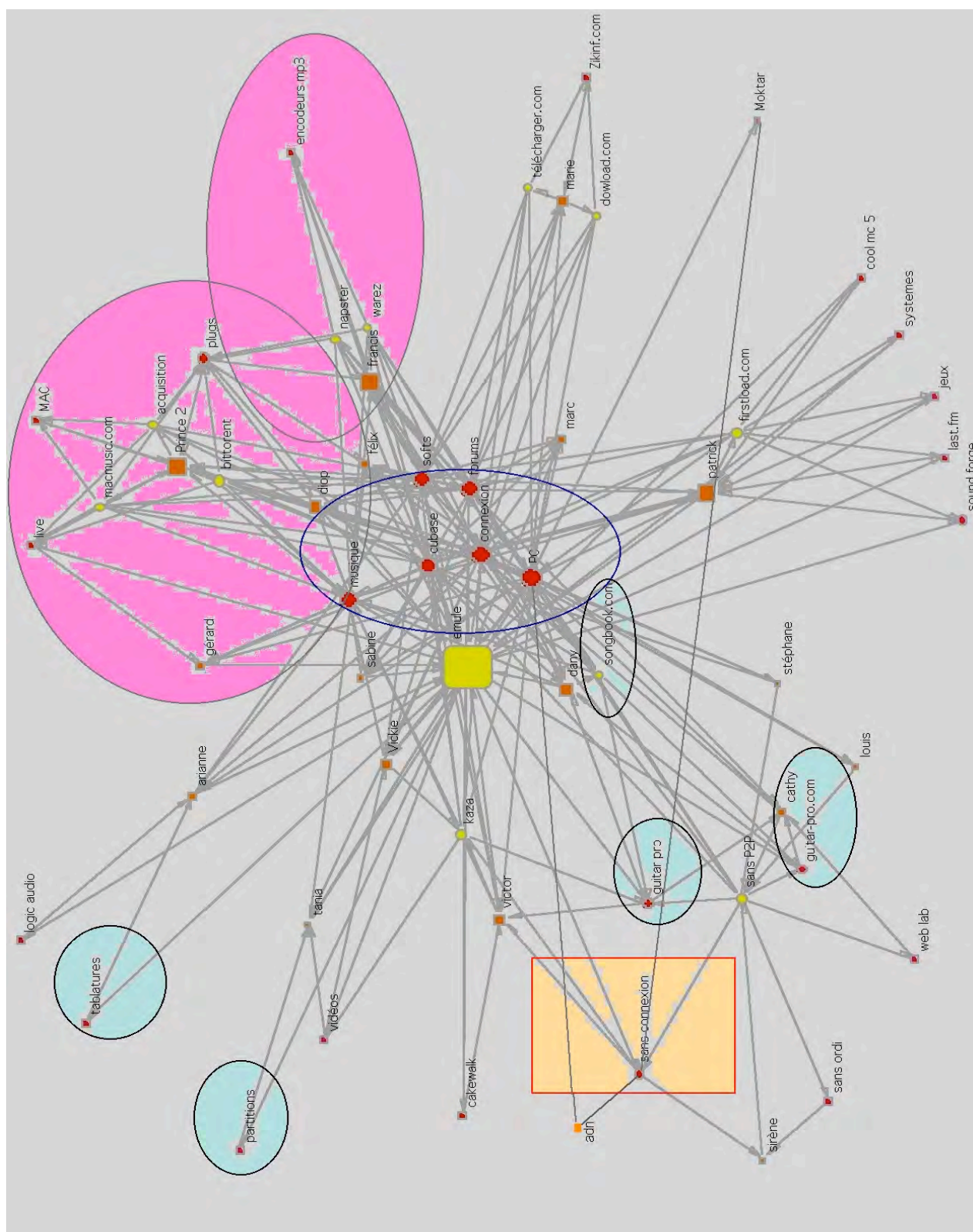
☞ Au bout d'environ deux heures, un changement se produit. Sans l'annoncer au préalable, le DJ commence à passer des morceaux complets avec des structures (introduction, finals, couplets, refrains, modulations etc.) et non des séquences de (environ) 8 mesures à quatre temps. De plus, les musiques ne sont plus diffusées via Reason mais par l'intermédiaire d'un lecteur audio (une version de Windows Media Player ?). Très vite, il paraît évident que certains chanteurs connaissent certains des morceaux que passe le DJ. Même si les choses sont encore "non formelles", cela ressemble un peu à une sorte de répétition collective où chacun passe les "sons" qu'il a travaillé avec le DJ. D'ailleurs, pour la première fois de la soirée (il doit être aux environs de deux heures du matin) le DJ demande à Sirène (qui a déjà posé un peu) de venir chanter sur une song. Elle se lance, visiblement émue. Après un premier morceau, elle trébuche sur le début du suivant, elle ne semble pas comprendre où elle doit commencer. Et là aussi pour la première fois, le DJ reprend par deux fois au début, en lui indiquant dans l'intro, de la main, l'endroit où débute le chant. Je dois dire que ne comprend pas non plus très bien où le chant débute et il me semble que le DJ hésite également. Il fait lui aussi des "faux départs". À la troisième tentative, Sirène se lance, avec beaucoup d'assurance et d'intensité. Ils ne reprendront pas l'introduction. *Je suppose qu'ils n'ont jamais répété formellement ce morceau.* De la même façon que durant la première période, les "spectateurs" discutent un peu entre eux ou écoutent attentivement, mais sans que personne ne commente *pour tous les autres* ce qui se passe devant la table du DJ. Parfois, Sirène me fait part à l'oreille de son admiration pour la *diction* de tel ou tel rappeur. On continue également à aller et venir, à échanger des joints ou des jus de fruits. Au fur et à mesure que le temps s'écoule, certaines personnes arrivent dans le sous-sol, d'autres s'en vont. À chaque fois, on salue tout le monde. Juste au moment où nous décidons de partir, un jeune garçon débarque, il est trois heures du matin. Quelqu'un lui fait remarquer qu'il est rare qu'il vienne si tard, il dit : « je sors juste du boulot » attrape le micro et se lance. Je le trouve, comme d'ailleurs la plupart des autres, époustouflant. Nous saluons tout le monde, je remercie tout particulièrement le DJ.



Figure 37 Sirène et le DJ en action

☞ Nous reprenons l'escalier en sens inverse. Pendant le trajet de retour dans la voiture, l'ami de Sirène m'explique que son style –il parle du contenu des paroles– est un peu plus engagé que ce que nous avons entendu ce soir, peut être un peu trop “arty” pour lui. Il explique que le rap est vraiment une façon positive de faire face aux difficultés de l'existence et qu'il a vocation à passer un message aux plus jeunes. En même temps, il fait part du respect qu'il éprouve pour ce groupe de rappeurs et pour le DJ du “troisième sous-sol”. Si Sirène mentionne également sa préférence pour des textes plus “engagés”, elle nous dit combien elle aime collaborer avec ce DJ. Nous la déposons à Paris, entre la Porte Mouzaïa et la Porte des Lilas. Je lui confirme que nous lui enverrons deux copies des images –une pour elle une pour le DJ– de la soirée. Elle nous demande avec insistance de supprimer les scènes où l'on aperçoit des joints (qui n'ont cessé de circuler toute la soirée), craignant que sa mère ne découvre le DVD dans ses affaires. Nous lui assurons que nous ferons le maximum (ce que nous avons d'ailleurs fait). Sortie de la voiture, elle dit à Eva, à propos de sa musique « c'est la seule chose que j'ai ». Puis nous ramenons son ami à Montreuil. Il doit être environ quatre heures et demi du matin.

Au petit matin, j'ai réalisé pourquoi Sirène ne répondait pas précisément aux questions que je lui posais dans la voiture. C'est parce que je cherchais à savoir si j'allais dans un studio ou un lieu public. Or, dans cet espace (dont ni les “acteurs culturels” de Saint-Ouen ni moi n'avions eu vent), toutes les catégories de cette étude s'enlacent, le domestique et la représentation publique, la composition et l'improvisation, la temporalité du studio et celle de la performance. Là, les usagers du troisième sous-sol se réunissent autour d'un DJ et d'un ordinateur gorgé de séquences musicales, *le son est véritablement leur lien social*.



Cartographie n° 7 Ressources récupérées sur le Web en téléchargement

Les personnes sont figurées par des carrés de couleur orange. La possession d'un PC ou d'un Mac, la connexion à Internet, les logiciels musicaux possédés par les personnes, l'utilisation des forums *on line*, le téléchargement de musiques existantes sont représentés en rouge. Les plates-formes de P2P ou de téléchargement payant sont en jaune. Les personnes reliées au rectangle jaune (entouré de rouge) n'ont pas de connexion à Internet. Sans surprise, l'entité la plus grande et la plus centrale est Emule le plus populaire des logiciels de P2P. (Les choix de Vickie ont été pris en compte)

4 L'informatique et Internet

a) Hardware, softs et Peer to Peer¹³⁴

Dans les paragraphes consacrés aux transformations successives du matériau sonore, nous avons vu comment la numérisation des données et Internet (son corollaire) renouvellent les formes de négociation et notamment sous l'angle de la circulation des données à l'intérieur des formations. La cartographie n°7 ci-dessus permet de prendre la mesure de la place de ces techniques dans le panel. Elle comprend les appareils informatiques domestiques, l'accès à Internet, les logiciels de Peer to Peer (partage de données entre pairs) et les contenus téléchargés¹³⁵. Les sites Internet et la diffusion *on line* de la musique des formations seront traités dans le paragraphe suivant.

Premier constat général ; au moment où les données ont été recueillies (entre juin et décembre 2006) tous les membres du panel, sauf Sirène, possédaient un ordinateur. À l'exception de Prince 2 qui utilisait un Mac, il s'agissait à chaque fois d'un PC fonctionnant avec un système d'exploitation Windows. Comme l'achat d'un instrument de musique nécessite souvent de se rendre à Pigalle (le quartier des vendeurs d'instruments à Paris), l'achat d'un PC se déroule presque inmanquablement dans le quartier Montgallet (Paris 12^e) où, autour de la grande surface informatique Surcouf, les magasins sont légions. Un ami plus expérimenté vous y accompagne et vous aide à acquérir –au meilleur prix- les différents éléments de votre configuration informatique : unité centrale, moniteur et imprimante, le cas échéant, disque dur externe et carte son. Le récit qui suit est quasiment paradigmatique

« **FR** (...) Je voulais te demander, le PC y v'nait d'où ?

Louis J'l'avais acheté

FR Tu l'avais acheté dans un ?

Louis Chez les chinois en pièces détachées

FR Donc vers Surcouf, par là, dans ce coin-là

Louis Ouais, derrière. Rue Mongallet et tout. Ouais j'avais un pote qui était dans l'informatique et qui

FR T'as emmené ?

Louis Ouais y m'a emmené, y m'a montré parce que moi j'n'y connaissais pas. Il m'a dit : "tu vas voir chez les chinois t'achètes tout les trucs en pièces détachées, chez un t'achètes un truc, chez l'autre un truc, c'est moins cher".

FR Bien sûr

Louis Et lui il l'a montée (*la configuration complète*) quoi

FR Et donc la carte son ?

¹³⁴ Sur le Peer to Peer : **Frédéric Gimello-Mesplomb** "Peut on responsabiliser les nouveaux modes de consommation de l'audio visuel ?" in Thomas Paris (**sous la direction de**) *La libération audiovisuelle, enjeux technologiques, économiques, réglementaire* Editions Dalloz. Paris 2004 et aussi **Simon Frith & Lee Marshall** (**sous la direction de**) *Music and copyright* (second edition) Edinburgh University Press. Edinburgh 2004

¹³⁵ Je noterai dorénavant Peer to Peer P2P.

Louis La carte son, je l'avais acheté, alors je vais te dire ça, à Pigalle, ah ... magasin... T'sais le truc d'informatique qui fait de la musique, des synthés, des cartes sons justement ...

Le logiciel musical le plus utilisé par les membres du panel est Cubase. Puis, viennent s'ajouter Guitar Pro pour Dany et Victor, Live, utilisé par Prince 2 et Gérard et Reason pour Louis. Les autres logiciels qui sont mentionnés (par exemple Logic Audio par Arianne ou Sound Forge pour Patrick) ne sont que des auxiliaires ponctuels.

La deuxième remarque que l'on peut faire est qu'en fonction de la coloration musicale, (électro, rock, rap) les usagers ont tendance à privilégier une plate-forme logicielle dont l'ergonomie "colle" avec le type d'entités et d'objets qu'ils manipulent ordinairement (i.e qui sont naturalisés). En matière de rock et de soul (Théo), on utilise préférentiellement des éditeurs graphiques (tablatures ou *key edit* de Cubase) et des fenêtres audio alors que du côté de la techno et du rap, l'accent est plutôt mis sur des modules de son que l'on peut *combiner* à sa guise. On pourrait exprimer ce point en disant que le type de représentation de la musique dans les logiciels renvoie dans une grande mesure à l'ergonomie des instruments de musique. Plus les synthétiseurs et les samplers sont utilisés et plus on les retrouve *figurés* dans l'ergonomie des logiciels. De même, plus les guitares et la voix sont présentes et plus les tablatures, les notes de musiques, les accords et la représentation du son sous forme d'ondes sont représentés dans les interfaces. Cependant, ces différences ne doivent pas être absolutisées. D'abord, parce que les trois principaux logiciels ont en commun de recourir aux consoles de mixages, aux boîtes à rythme et plus généralement aux diagrammes. Ensuite, car, selon leurs besoins, les usagers peuvent faire appel à plusieurs logiciels. On en a d'ailleurs eu un exemple avec *Highstation* qui utilise Cubase (pour transmettre et lire des fichiers audio) et Live (pour moduler en direct des samples et envoyer un click au batteur).

Troisième grand constat, la grande majorité du panel dispose d'une connexion à l'Internet. Les exceptions sont Sirène, Moktar, Victor (qui venait de déménager et avait des soucis financiers au moment de l'enquête) et ADN. Si ce dernier m'explique vouloir ainsi "résister à l'air du temps", il possède néanmoins une adresse email et récupère régulièrement -par le biais de proches- des disques et/ou des logiciels via du P2P¹³⁶. Justement, l'utilisation d'un logiciel de P2P est généralisée. Et de ce point de vue, la plate-forme Emule est un peu au téléchargement ce que Nirvana était aux dé clics des débuts. Il n'est que de regarder la place qu'elle occupe sur la carte pour mesurer sa suprématie. Les autres plates-formes de P2P (toutes représentées en jaune), si elles sont nombreuses, n'occupent qu'une place marginale. Que télécharge t-on ? D'abord de la musique, sachant que l'ADSL permet de charger de grandes quantités de données et que le nombre de répertoires disponibles est considérable.

« **Patrick** Avant j'utilisais Emule

FR Tu téléchargeais plutôt des chansons ou des albums ?

¹³⁶ Au passage, on notera que c'est un DJ qui scratche et utilise une Groove Box (sorte de boîte à rythme comprenant des modules de sons synthétiques) et un PC qui prend ses distances avec la "modernité".

Patrick Tout au début, là j'devais avoir 16-17 ans là c'était des chansons et puis quand y'a eu l'ADSL, trois ans plus tard, alors là c'était album par album et maintenant c'est discographie par discographie. »

D'une façon générale, le recours au P2P est justifié par le coût prohibitif des disques

« **FR** Est ce que tu achètes encore des disques ?

Dany Plus maintenant pour des raisons financières, j'suis un peu à la ramasse au niveau argent donc j'les télécharge ou j'les copie (...) J'les copie sur un disque dur parce que chez mon frère y'a plus de place. Vu que j'ai 169 gigas au travail donc j'le fais là-bas (*Dany travaille dans un centre de documentation*). J'ai un lecteur DVD et une clé USB qui fait lecteur MP3 de 256 mégas. Je la recharge tous les jours de ce que j'ai envie d'écouter. Oui, je copie tout ce qui me tombe sous la main parce que j'écoute vraiment un peu de tous les genres »

Les abus de monopole, ceux des majors comme de Microsoft, sont régulièrement dénoncés

« **FR** Tu as quels systèmes d'exploitation sur tes trois PC ?

Patrick Windows XP et Serveur 2003

FR Est ce qu'ils sont achetés ?

Patrick (*Il fait non de la tête*) Oui, c'est beaucoup trop cher. C'est des voleurs. Quand on a le monopole de quelque chose, se permettre de mettre des prix pareils pour des gens qui vont avoir, un, deux, trois, quatre PC c'est pas possible quoi. »

Même type d'argumentation proche pour Victor

« **FR** Est ce que tu continues d'acheter des disques ?

Victor Oui oui oui j'continue d'ach'ter des disques

FR Quelle fréquence à peu près ?

Victor Très rarement parce que j'ai pas beaucoup de pognon. Ça coûte de plus en plus cher, on a beau dire c'qu'on veut, l'industrie du disque doit pas s'porter si mal que ça quand même »

Ce besoin de découvrir d'autres choses, de satisfaire sa curiosité, revient constamment dans les propos

« **FR** Tu utilises des logiciels de downloading, de peer to peer ?

Victor Oui oui oui. Enfin j'l'utilisais, j'ai plus l'net actuellement, j'utilisais pendant pas mal d'années oui oui ben tous. Au début j'utilisais un pt'it peu Kasa et puis j'l'utilisais de moins en moins quoi parce qu'il était... Au niveau fichiers, tu choppes plus de merdes que de...

FR Tu as utilisé Emule aussi ?

Victor Emule beaucoup vraiment beaucoup parce que ça marche très bien et puis j'trouve que c'est un moyen d'échanges et puis d'écoute finalement. Je suis pas un gros téléchargeur de fichiers finalement

FR Qu'est ce que tu télécharges, des albums ou des morceaux ?

Victor Sur Kasa beaucoup de chansons à l'unité, sur Emule beaucoup d'albums.

FR Est ce tu as écouté des choses qui n'étaient pas dans ton univers ?

Victor Voilà par exemple.

FR Quoi ?

Victor Tout et n'importe quoi, j'ai été chercher des trucs en jazz, des trucs de Steve Coleman, un peu tout et n'importe quoi. J'ai été chercher des trucs en rock que j'écoute pas, beaucoup de trucs en métal sévère, par exemple, juste pour écouter. Et pour chercher des trucs à la mode qui venaient de sortir, oui j'écoute un peu de tout.

Patrick nous décrit ce que contiennent ces différents PC, leur usage et leurs utilisateurs

« **FR** alors comment ça se passe maintenant, tu as un ordinateur ?

Patrick Oui, en fait j'en ai trois. Je fais partie des gens qui aiment bien ça. Y'en a principalement un pour les jeux vidéo, qui doit être à l'ordre du jour, voilà. Y'en a un qui sert de serveur, pour déposer des fichiers films, vidéo, son. Le troisième c'est le mien mais en fait j'lai donné à ma mère et c'est elle qui en bénéficie. Ça lui sert, pareil, à écouter un peu de musique, à surfer sur le Web.

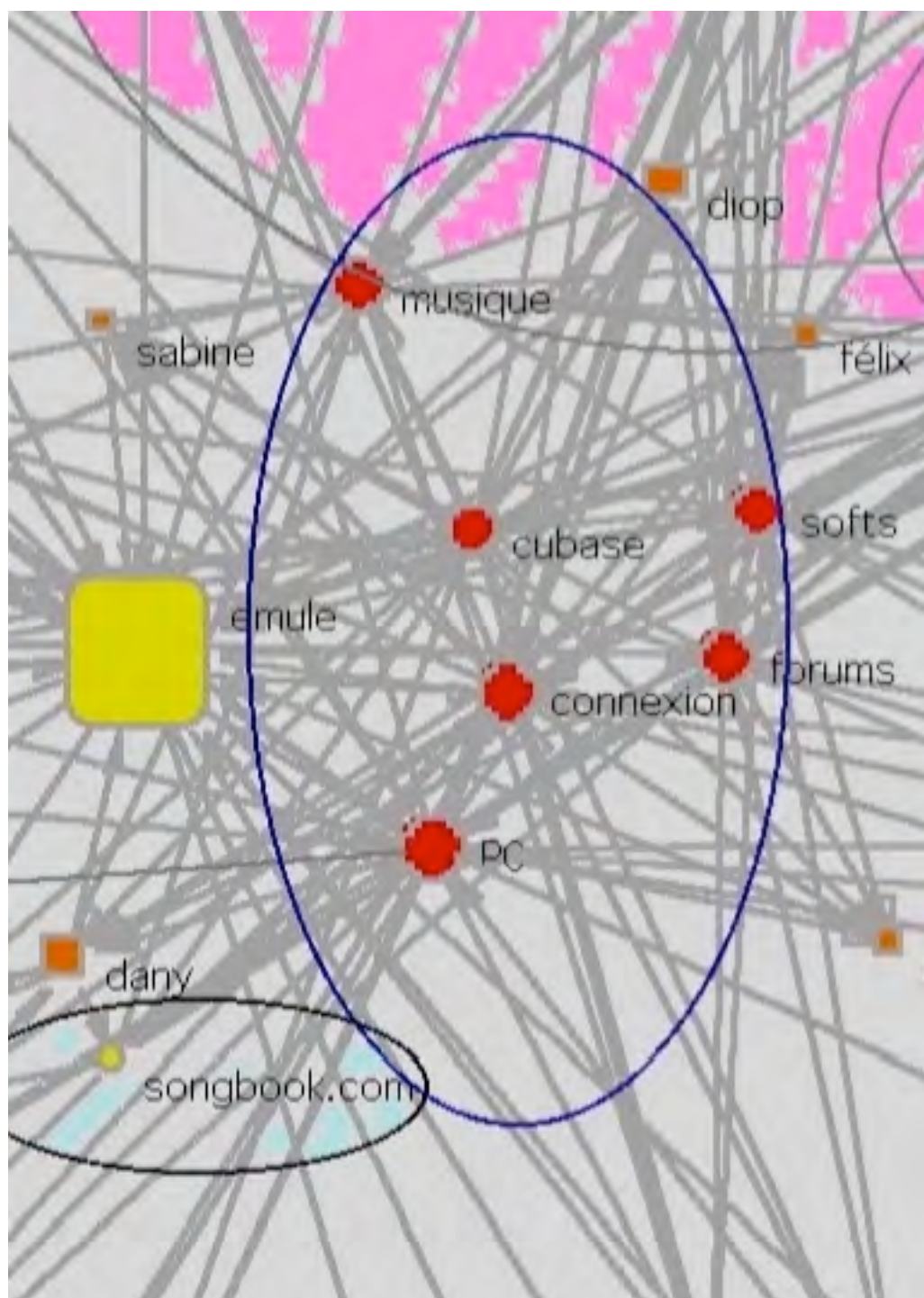
FR Donc le surf est avec le deuxième ?

Patrick Non le surf c'est aussi avec celui pour les jeux vidéo, parce qu'une fois qu'on peut faire des jeux vidéo on peut tout faire avec

FR Parce que tu fais beaucoup de jeux en ligne, c'est ça ?

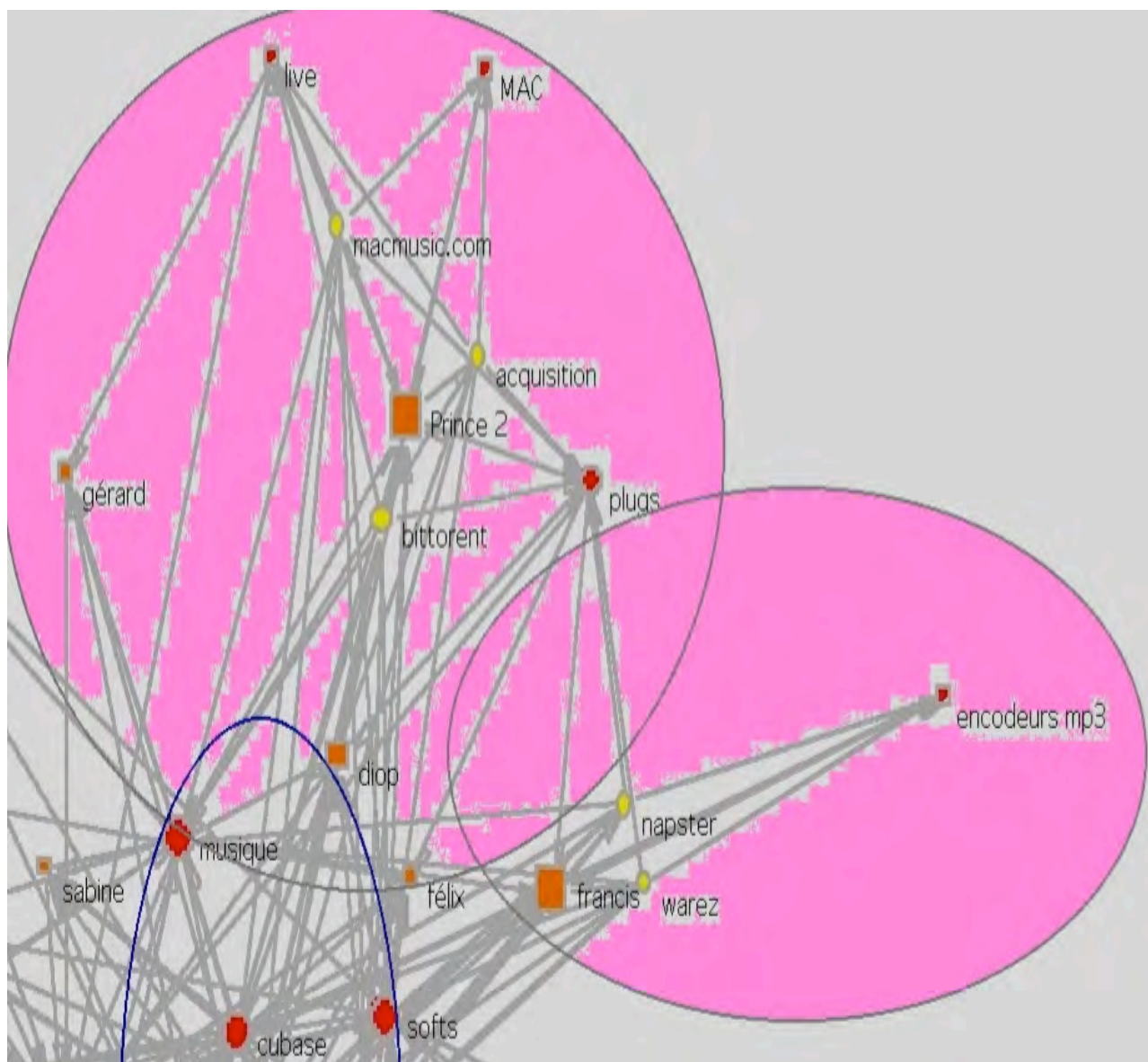
Patrick Ah oui ! J'suis un fan. »

La mention par Patrick des jeux en ligne nous signale que les membres du panel trouvent sur le Net des tas d'autres ressources que de la musique : des logiciels (et en premier lieu Cubase) mais aussi des systèmes d'exploitation, des outils de traitement de texte ou d'image (Photoshop) ou du son, des plug-ins, des instruments virtuels, des sons échantillonnés et du "papier musique" (tablatures, partitions, song-books). Bref, une grande partie (parfois tout) ce dont ils ont besoin pour faire fonctionner leur ordinateur personnel (*hardware*). En termes d'outils logiciels musicaux, le type de ressources que l'on recherche sur la toile varie sensiblement en fonction du style musical. Du côté techno, plug-ins, outils de traitement du son, samples et banques de son, du côté rock beaucoup de répertoires existants transcrits sur tablatures ou partitions. Les zooms de la cartographie n°7 (ci-dessous) permettent de vérifier ces différences entre les technoïdes (ou à tendance électro) et les rockers.



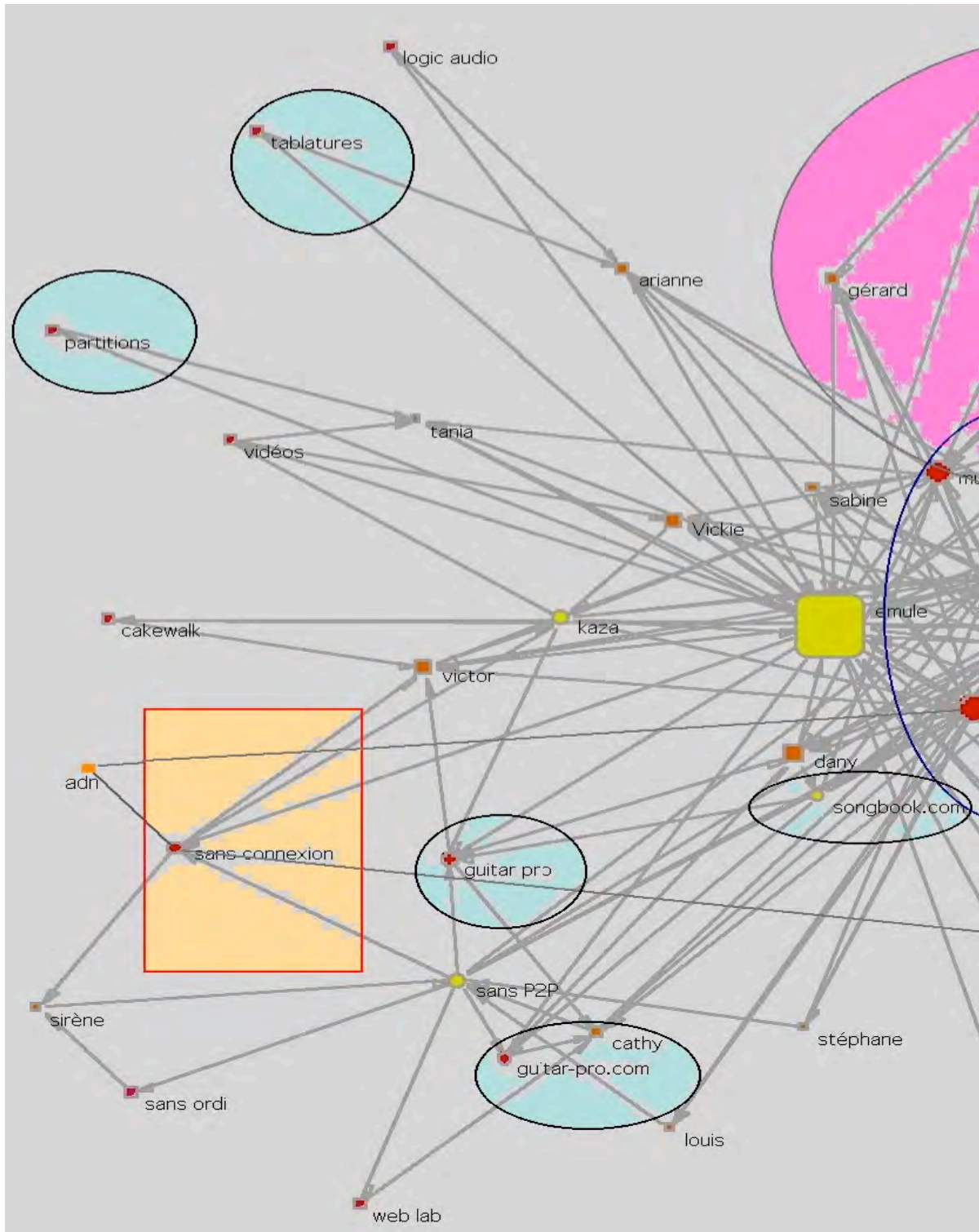
Premier détail de la cartographie n°7

À côté d'Emule, j'ai entouré de bleu les autres entités les plus citées ; possession d'un PC, connexion à Internet, recours à des forums de discussion (pour résoudre des problèmes techniques ou rencontrer des gens), téléchargement de logiciels (*softs*) et de musique.



Deuxième détail de la cartographie n°7

Du côté de l'électro et plus généralement de ceux dont la musique est réalisée avec des moyens informatiques, on télécharge des plug-ins et des encodeurs MP3 (Francis), À noter que certains de ces usagers utilisent le logiciel Live.



Troisième détail de la cartographie n°7

Du côté du rock, les partitions, tablatures, transcriptions de chansons sont très présentes (zones entourées en noir et remplies de turquoise)

☞ Si l'on met en parallèle les récriminations sur le prix excessif des produits culturels (disques, logiciels, tablatures), la méfiance à l'endroit des monopoles et le désir de découvrir de nouvelles choses, force est de constater que les membres du panel justifient leur recours au P2P dans des termes qui pourraient être tenus par les responsables d'une médiathèque publique. Dans les deux cas, il s'agit de plaider l'accès du plus grand nombre à des biens culturels et de permettre à chacun d'exercer, sans à priori, sa curiosité. Dans cette acceptation, le discours sur la résistance aux monopoles privés pourrait aussi bien être tenu par un responsable public que par un "téléchargeur". D'autres points communs sont patents. On peut ainsi comparer la déambulation d'un internaute dans les pages d'un agrégateur de blogs musicaux avec l'habitué de la bibliothèque municipale qui laisse traîner son regard sur les livres ou les disques disposés sur les rayonnages. Ensuite, on peut encore remarquer que si les contenus téléchargés, via Emule, sont gratuits, l'abonnement à un fournisseur d'accès et la possession d'un ordinateur équivalent, d'une certaine manière, à la taxe annuelle dont doit s'acquitter l'abonné d'une médiathèque municipale. Si l'on objecte qu'un équipement public a comme principale caractéristique de guider les usagers dans leurs choix, je répondrai que, sur la toile, les prescripteurs sont également bien là. Ainsi, en matière de musique, les animateurs des blogs musicaux, les sites dédiés à des styles ou à des artistes particuliers, les pairs qui font partager leurs passions via des plateformes de P2P, jouent un rôle comparable à celui des animateurs d'une médiathèque publique de quartier ou d'un-e journaliste. Autre exemple patent, celui des forums de discussion où des passionnés vous incitent à écouter tel disque de jazz ou de techno. Toutes ces ressources sont bien des prescriptrices de "qualité artistique". La différence avec un équipement culturel "en dur" c'est que bien souvent les conseillers on line sont dissimulés derrière des pseudos ou, pour le dire autrement, que leur passion n'est pas leur métier, *ce sont des amateurs*. De fait, Emule est comme la porte par laquelle les membres du panel accèdent à une *médiathèque multi média*, médiathèque d'autant plus attractive que, outre sa dimension planétaire, on y trouve bien d'autres sortes de ressources que des disques¹³⁷. De plus, l'utilisateur d'Emule ne se contente pas forcément de dénicher les œufs pondus par les autres oiseaux, le coucou peut également mutualiser ses prises et participer à ce que Pierre Lévy appelle *l'intelligence collective*¹³⁸.

« **FR** C'est quoi ton opérateur ?

Patrick C'est Club Internet

FR Donc t'as pas utilisé l'espace de page perso disponible éventuel ?

Patrick Si, mais ça a rien à voir, c'est pour mes études d'informatique donc euh..... C'est pas un site perso sur ma vie quoi, c'est un site sur la musique que j'avais commencé à faire et que j'ai complètement arrêté, j'ai pas eu le temps de

¹³⁷ Si Diop a fait exception c'est probablement parce qu'il a appris, durant ses études d'ingénieur, à se référer aux descriptions et aux schémas des appareils. Sa culture l'incite à passer par les représentations que d'autres ingénieurs écrivent pour les usagers.

¹³⁸ **Pierre Lévy** *L'intelligence collective, pour une anthropologie du cyberspace* Éditions La Découverte Paris 1994

le finir. À la base, je voulais faire une base de données musicales genre “on voudrait savoir quel artiste a fait quoi à quel moment“, on tape ça dans une petite case et ça devait faire apparaître les CD(s) par exemple qui sont parus entre les années 90 et les années 2002...

FR Sur quel genre ?

Patrick Ça a été basé sur le genre rock métal

FR Rock et métal ?

Patrick Rock-métal ET métal

FR C'est quand même assez immense non ?

Patrick Oui ça devait être assez immense. En même temps, c'est pas de remplir les choses qui m'a fait peur c'est le côté technique, la base de données à gérer, parce qu'il faut faire des requêtes et c'est compliqué effectivement vu qu'j'ai eu des examens à passer j'ai pas eu le temps de m'y mettre.

FR Ca, ça existe encore en ligne ?

Patrick Logiquement c'est encore en ligne, logiquement. Parce que ça fait très longtemps que je suis pas allé voir (...)

FR Combien de temps tu as passé à travailler là-dessus ?

Patrick J'ai travaillé surtout sur le côté graphique à la base et deux trois choses techniques, mais quand même ça m'a pris, parce que j'en ai fait trois des sites... En fait, c'est la même structure mais c'est trois sites de couleur différente, de structures visuelles différentes. Oh, les trois j'ai dû mettre huit mois en dilettante.

FR Qu'est ce que tu as utilisé comme langage de développement ?

Patrick Alors j'ai utilisé Photoshop pour le côté visuel, j'ai utilisé Dreamweaver (*logiciel de développement permettant de convertir les pages en code lisible par les navigateurs*) pour la mise en page et j'ai édité, je sais plus comment ça s'appelle, un éditeur PHP “gestuel“ (...) pour pouvoir faire des bases de données. C'est un langage qui permet justement d'interroger sur Internet une base de données.

FR Donc tu utilisais un mot de passe administrateur pour le mettre à jour ?

Patrick Voilà exactement

FR Et ces trois sites étaient consacrés à des styles différents ?

Patrick Non ces trois sites devaient aboutir exactement aux mêmes pages sauf que c'était pour des styles visuels différents. Quelqu'un qui aime plus le bleu, quelqu'un qui aime plus le jaune, quelqu'un qui aime plus le noir. »

La mutualisation d'une base de données consacrée aux styles musicaux qu'affectionne Patrick a été “soutenue“ par une autre mutualisation, celle des forums d'informatique grâce auxquels Patrick s'est initié à la construction un site, à utiliser un logiciel de développement, à penser une arborescence etc.... Si Patrick avait été au bout de son projet, il aurait sans nul doute eu recours à d'autres sites encore pour agrémenter ses articles de photos, d'extraits sonores etc.... Cet exemple montre, à l'envie, la dimension transversale de la médiathèque Emule, et au delà des systèmes d'échanges non marchands sur le Net. À bien y réfléchir, tant la logique que la nature de échanges s'apparentent à une sorte de “service public numérique“ où certains usagers n'hésitent pas à contribuer au bien commun.

b) Les sites Internet

On vient de voir Patrick utiliser l'espace attribué par son fournisseur d'accès pour bâtir lui-même un site Internet. On en arrive donc aux sites musicaux des membres du panel. Pour nombre d'entre eux, il a fallu s'initier, de A à Z, à la conception, la fabrication et à la mise en ligne d'un site. L'entretien avec Diop permet de visualiser les étapes qui jalonnent ce parcours. D'autre part, à travers ses propos, on comprend que l'entrée dans la sphère publique est en grande partie pensée sous l'angle de la visibilité dans le cyberspace.

« **FR** Est-ce que vous pouvez me parler un peu de votre présence sur le Net ?

Diop Sur le Net, donc j'ai créé ... Comme le plus dur dans ce domaine c'est la promotion, c'est ça qui coûte le plus cher, il fallait que je trouve une stratégie pour me faire voir. (...). Ben j'ai appris moi-même. J'ai cherché, cherché, quelqu'un qui pouvait me faire le webmaster pour créer mon site, j'ai pas trouvé, j'ai pas trouvé, j'ai pas trouvé jusqu'au jour où j'ai essayé de m'y mettre moi-même. Et finalement, ben...

FR Avec quel logiciel vous avez travaillé ?

Diop Alors, au début, j'ai trouvé un site sur Internet qui permet donc ... d'avoir son domaine hébergé et ils proposaient également...

FR C'est lequel ?

Diop One And One et ils proposaient également ...des logiciels qui permettaient en fait de créer la structure de son site mais ... très facilement. Donc j'ai créé déjà la structure par rapport à ça

FR Qu'est ce que c'est que ce soft ?

Diop C'est ... Top Site Express. Donc j'ai créé mon site par rapport à ça. On a juste à coller une image là, rajouter le champs texte ici ... choisir vraiment comment on veut que la page soit mise en forme. Et suite à ça en fait, j'ai appris Dreamweaver. Donc là qui me permet (...)de développer vraiment mon site, mais là par contre, j'essaye vraiment d'apprendre ce que j'ai besoin

FR Comment vous avez appris ? (...) vous avez acheté les notices ?

Diop Non, là j'ai ... téléchargé sur Internet les bouquins, Dreamweaver. J'ai lu, j'ai appris. Bon, comment gérer le site etc.

FR Est-ce que vous avez reçu des conseils de pros ?

Diop Oui j'ai eu des conseils de pros qui utilisaient, des personnes qui étaient déjà développeurs, je leur demandais comment je peux faire. Mais sur Internet, en fait, on a tout par rapport au code et tout ce qui a après c'est un p'tit peu que du copier-coller (...)

FR Vous avez acheté un nom de domaine ?

Diop J'ai acheté un nom de domaine. Donc ... D_I_O_P-music. Donc le .com, le .fr et le .eu comme l'Europe en fait qui vient d'arriver. Donc, j'ai pris ces trois-là.

FR Combien vous payez par an pour les trois ?

Diop Pour les trois, grosso-modo, j'dirais cinquante euros annuels. Grosso-modo. Moi je dis qu'ça va quoi. En termes de visibilité, aujourd'hui, j'ai un

site... j'ai créé en avril. Aujourd'hui, j'ai un site... Il est référencé maintenant sur Google (...)

FR Est-ce que vous avez travaillé au référencement ?

Diop Oui... enfin, j'ai envoyé ça sur les moteurs de recherche etc. donc maintenant, vous tapez sur Google, Yahoo on me retrouve. Sur d'autres sites un p'tit peu qui sont partenaires.

FR Dites moi le nom des sites.

Diop Africultures, Africolor (*festival en Seine-Saint-Denis*) plein, un p'tit peu de sites qui sont des vitrines de musiques mais aussi des mélanges par rapport à la musique africaine (...) Donc y'a plusieurs sites où maintenant je suis référencé mais aujourd'hui c'est vrai que juste avec le bouche-à-oreille et c'est vrai que j'ai le guide de la musique, où j'ai repris toutes les adresses pour envoyer un mail ... à tous les intervenants de la musique ... lorsque j'avais fini mon site

FR C'est l'officiel de la musique ? (*un guide édité par l'Irma*¹³⁹)

Diop Ouais, l'Officiel de la musique, le guide officiel de la musique, le guide de la musique et ...donc aujourd'hui, j'ai plus de quasiment 3000 visites (...) et plus de 30 000 pages visitées quoi. Donc ça va, là je me dis que c'est vraiment le bouche à oreille. Or, vu que j'ai pas une grosse grosse visibilité, si on cherche Diop, bon on va me trouver mais ... j'ai pas une publicité qui est passée sur une radio nationale ou à la télé ou autre, qui dit que j'existe. Donc, ça va, je suis assez content de ça quoi.

FR Vous avez beaucoup de feedback, c'est ça ?

Diop Ouais j'ai beaucoup de feedback. Et en plus dessus, j'ai réussi à mettre l'actualité, livre d'or, j'ai mis, de la musique, j'ai mis de la vidéo »

Avec ce récit, on a vu encore vu défiler la foule entremêlée de prescripteurs humains et non humains, proches et lointains, qui ont aidé Diop à bâtir sa maison virtuelle : amis développeurs, logiciels, modèles à copier-coller, manuels d'initiation, sites de référencements.

Il est à remarquer que les groupes ont plus de capacité que des individus seuls pour trouver des renforts qui les aident à construire, mettre en page et animer leur site. Souvent, ce sont leurs proches qui font vivre leurs sites, y compris en recrutant des "ressources humaines" en parallèle.

« **FR** Vous avez un site Internet ? Qui le gère ?

Sabine Un ami à nous pour instant

FR C'est lui qui l'a mis en chantier ?

Sabine Avec nous, on lui a donné quelques éléments, un petit logo notamment. Il a travaillé aussi avec un graphiste qu'on a jamais rencontré. C'est lui qui a voulu faire le site. »

L'aide des proches peut être plus limitée, par exemple faire bénéficier un groupe d'un hébergement gratuit et d'une adresse

« **FR** Donc l'hébergement est gratuit aussi ?

¹³⁹ Irma : Information et Ressources des Musiques Actuelles. Cet organisme édite notamment toute une série de guides consacrée aux musiques populaires. <http://www.irma.asso.fr>

Marie Ouais. Par contre, on a payé le nom de domaine *Hedidnot.com* sans redirection 19 euros/an

FR Et ça c'est votre ami (*celui qui a fourni l'hébergement*) qui s'en est occupé ?

Marie Non c'est moi qui m'en suis occupé

FR Parce qu'il a fallu trouver comment faire...

Marie Voilà, je me suis renseignée auprès d'un ami à nous qui était dans un autre groupe, qui lui avait... son groupe avait un .com, je lui ai demandé et apparemment il fallait être en association et tout ça, et je suis passée par lui en fait, par son compte. Parce qu'il avait déjà un compte créé. Il a créé *Hedidnot.com* dans son truc... »

Pour Dany, le graphiste du site fait partie de la famille *Kimchen*, au même titre que le sonorisateur et l'éclairagiste (souvent bénévoles) du groupe. Dans l'extrait qui suit, si celui-ci est crédité d'un réel talent, le webmaster est plutôt assimilé à un stagiaire dans une entreprise. À terme, Dany envisage même de le remplacer

« **Dany** Pour les gens qui gravitent autour de nous, on a un graphiste très talentueux, vraiment je trouve, et un webmaster qui fait plus office de personne qui a la connaissance pour faire les codes, plus qu'autre chose, si on pouvait s'en passer on le ferait

FR Il s'occupe du développement (*Dany comprend le mot développement dans le sens de la conception et de l'extension du site*) ?

Dany Pas vraiment, nous on a toutes les idées et lui il rentre les codes, c'est tout, c'est juste qu'on sait pas le faire, si on avait pu l'éviter on l'aurait fait.

FR Vous avez utilisé Dreamweaver ?

Dany Oui exactement et aussi Flash et Mix aussi, je pense... Mais vu qu'on commence de plus en plus à maîtriser l'outil informatique, l'Internet, la programmation, p'tit à p'tit, moi j'suis en train de suivre une formation, mine de rien, au taf où je suis (*il travaille comme documentaliste à temps partiel*). Y'a des maîtres formateurs »

Ce recours à des soutiens extérieurs aux groupes s'accompagne souvent de la délégation à un membre du groupe de la gestion du site.

« **FR** Qui est ce qui a les passwords (*mots de passe*) pour l'entretenir (*le site Internet*) ?

Victor Là actuellement c'est le webmaster qu'a tout ça mais tout le monde les a, c'est moi qui a tous les documents en l'occurrence, c'est Cathy (*la chanteuse de Kimchen*) qui est propriétaire, entre guillemets, de l'hébergement, la facture est à son nom, on utilise sa carte bleue

FR Vous avez d'autres lieux sur la toile ?

Victor Non on avait fait un MySpace à un moment, perso, en fait moi j'avais fait ça mais, bon qu'est plus en ligne.

FR Il n'est plus en ligne ? Pourquoi ?

Victor Bah en fait j'l'ai en l'vé parce que y'a l'site et que le site est très joli bien mieux donc pourquoi mettre...

FR Ca te semble contradictoire ?

Victor Non pas contradictoire mais inutile parce qu'y'avait pas plus d'infos, moins d'infos, l'autre était très joli il était sous le nom de *Kimchen.com*, y'avait pas de slashes truc muche »

Le fait qu'il n'y ait pas de "slashes truc muche" signifie que l'adresse URL du site Internet du groupe ne comporte pas le nom de l'hébergeur comme c'est le cas sur les sites perso des fournisseurs d'accès ou sur MySpace. Lorsqu'une formation a son propre site et son propre hébergeur, elle utilise son nom comme nom de domaine et y accole un suffixe (.com, .fr, .net etc.). Le nom de la formation correspond alors à un emplacement sur la toile, sa désignation et sa situation dans le Web équivalent exactement, le mot adresse retrouve toute sa polysémie, à la fois interpellation et signature territoriale.

Le site est bien plus qu'une vitrine (plus ou moins achalandée) pour l'internaute qui, au hasard de ses voyages en ligne, tombe sur votre page. C'est aussi un outil de fidélisation. Il aide à tisser un lien durable avec ceux et celles qui fréquentent vos concerts et aiment votre musique. On pourrait comparer le site d'un groupe à une sorte de scotch à double face : la face a sert à recruter des soutiens via la toile et la face b à garder le contact avec ceux et celles déjà croisés. En bref, *solidifier des liens* et les localiser. Pour Marie, créer un groupe c'est créer un site

« **Marie** (...) la première chose qu'on a eu c'était donc le site. C'est moi qui m'en occupe, c'est moi qui l'ai fait. Donc c'était un outil super important. On a tout de suite fonctionné par site, donc flyers et tout ça et on mettait toutes nos infos de concerts et tout ça, et y'a beaucoup de gens qui sont venus sur notre site, pour découvrir ce qu'on faisait »

Scotch à triple face, aurais-je dû préciser, car la face c consiste dans les retours des fans sur les prestations scéniques et les enregistrements.

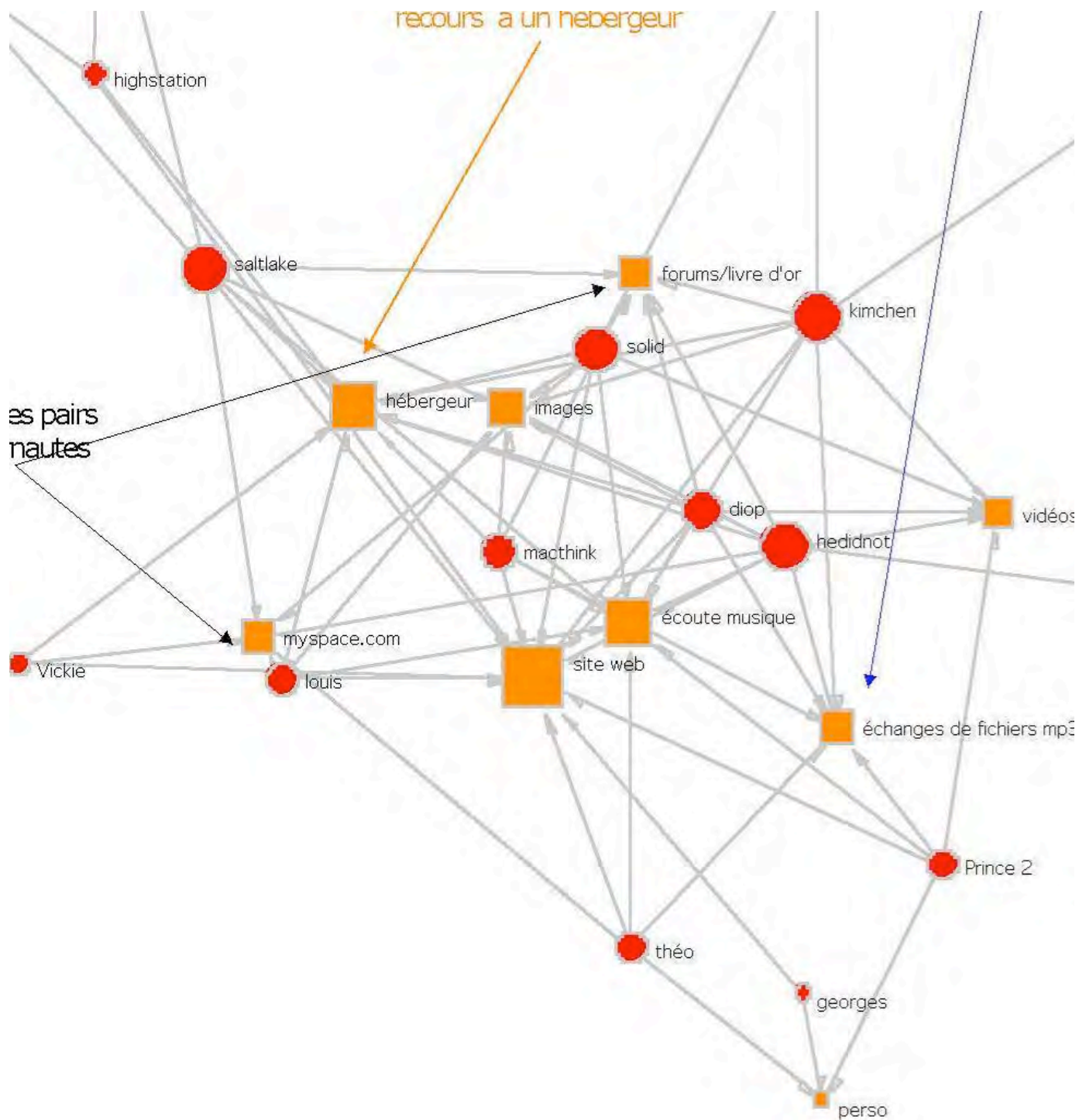
« **FR** Est-ce que... comment vous utilisez ces feedbacks, de commentaires dans MySpace.com, de mails (...)qui arrivent sur votre site ? Est-ce que c'est quelque chose auquel vous prêtez attention ?

Ariane Ah oui ! ah oui, on adore avoir...ce qu'on appelle le guestbook, donc le livre d'or sur notre site *Hedidnot.com*. Régulièrement, je pense que c'est toutes les trois pareil, on va voir, 'fin je veux dire quand je vais sur le site, automatiquement je vais voir sur le livre d'or et ça me fait toujours super plaisir quand y'a un commentaire. Et, euh sinon, sur MySpace, je vais voir régulièrement aussi les commentaires sur notre page, les commentaires sur les photos des fois y'en a, des messages »

Même son de cloche du côté de *Macthink*

« **Sabine** (...) On remarque vraiment l'importance du site. *C'est vraiment le lien entre le public et le groupe* (c'est moi qui souligne). Je réponds assez facilement aux mails. Dès que je peux, quand je vois un mail ou un truc sur le forum. Les mails sont renvoyés directement sur notre boîte mail ici (*c'est-à-dire chez elle*), et j'essaie de recontacter, de répondre. C'est pas énorme mais j'en fais trois ou quatre par jour quand même.

FR C'est toujours des gens différents ?



Détail de la cartographie n° 9 Usages externes et internes des sites Internet

Sur cette carte, les formations ou solistes sont indiqués par des ronds rouges et les types d'usages de sites représentés par des carrés orange. Outre le panel habituel, cette carte comprend également Vickie et Georges.

☞ Usages Externes des sites Internet (i)

Comme le montre le premier détail (ci-dessus) de la cartographie n°9

-Les formations et les solistes du panel qui disposent d'un hébergeur sont Louis, Diop, *Higstation*, *Hedidnot*, *Solid* (le groupe d'ADN), *Kimchen* et *Macthink*
 -Théo, Georges et Prince 2 utilisent des "pages perso" fournies par leur fournisseur d'accès. Rappelons, en outre, que Moktar et Sirène n'ont ni connexion, ni site.

-Sur tous les sites il est possible d'écouter des extraits ou des morceaux entiers de musique.

-La quasi totalité des sites proposent des photos

-*Kimchen*, *Hedidnot*, *Solid*, Diop, Prince 2 et Vickie (VJette) proposent des extraits filmés de concerts ou des clips originaux

-Tous les sites comportent également soit des livres d'or, soit des formulaires, soit encore une adresse mail permettant aux visiteurs de laisser un message.

-En outre, Vickie, Louis, Théo, *Saltlake*, *Hedidnot*, *Solid* ont également une page sur MySpace.com

-Enfin, *Kimchen* propose à la vente un CD (expédié aux acheteurs par la poste) tandis que *Hedidnot* confie cette opération à un site spécialisé.

(i) Toutes ces données ont été recueillies entre juin et novembre et cartographiées en décembre 2006

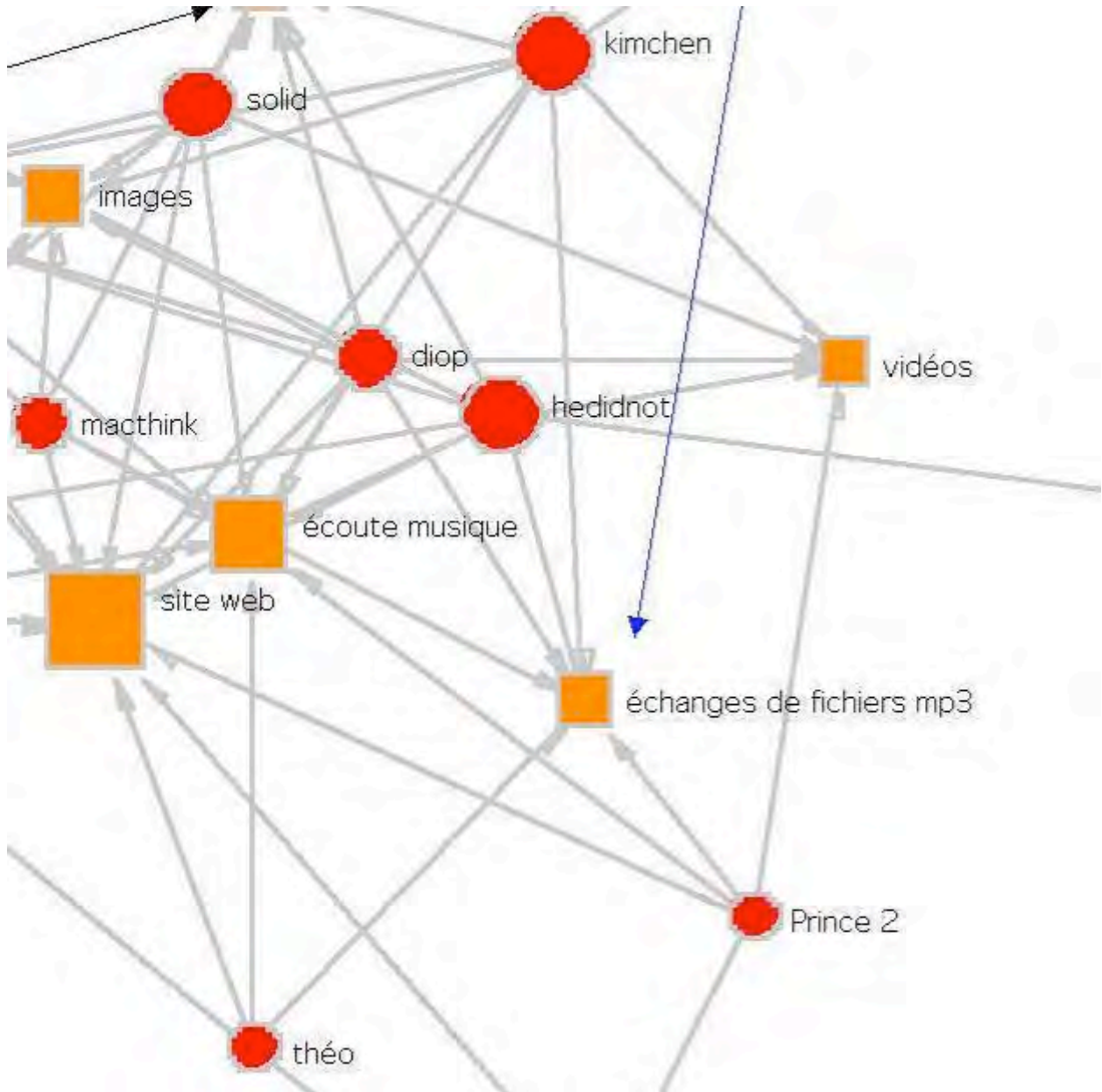
☞ Usages Internes des sites Internet (i)

Les deuxièmes et troisièmes détails de la cartographie n°9 nous montrent que

-Théo, Prince 2, Diop, *Macthink* et *Hedidnot* procèdent à des échanges de MP3 avec d'autres musicien-n-e-s. *Kimchen* ajoutant à ces transferts (par ailleurs peu fréquents) quelques échanges de fichiers Guitar Pro

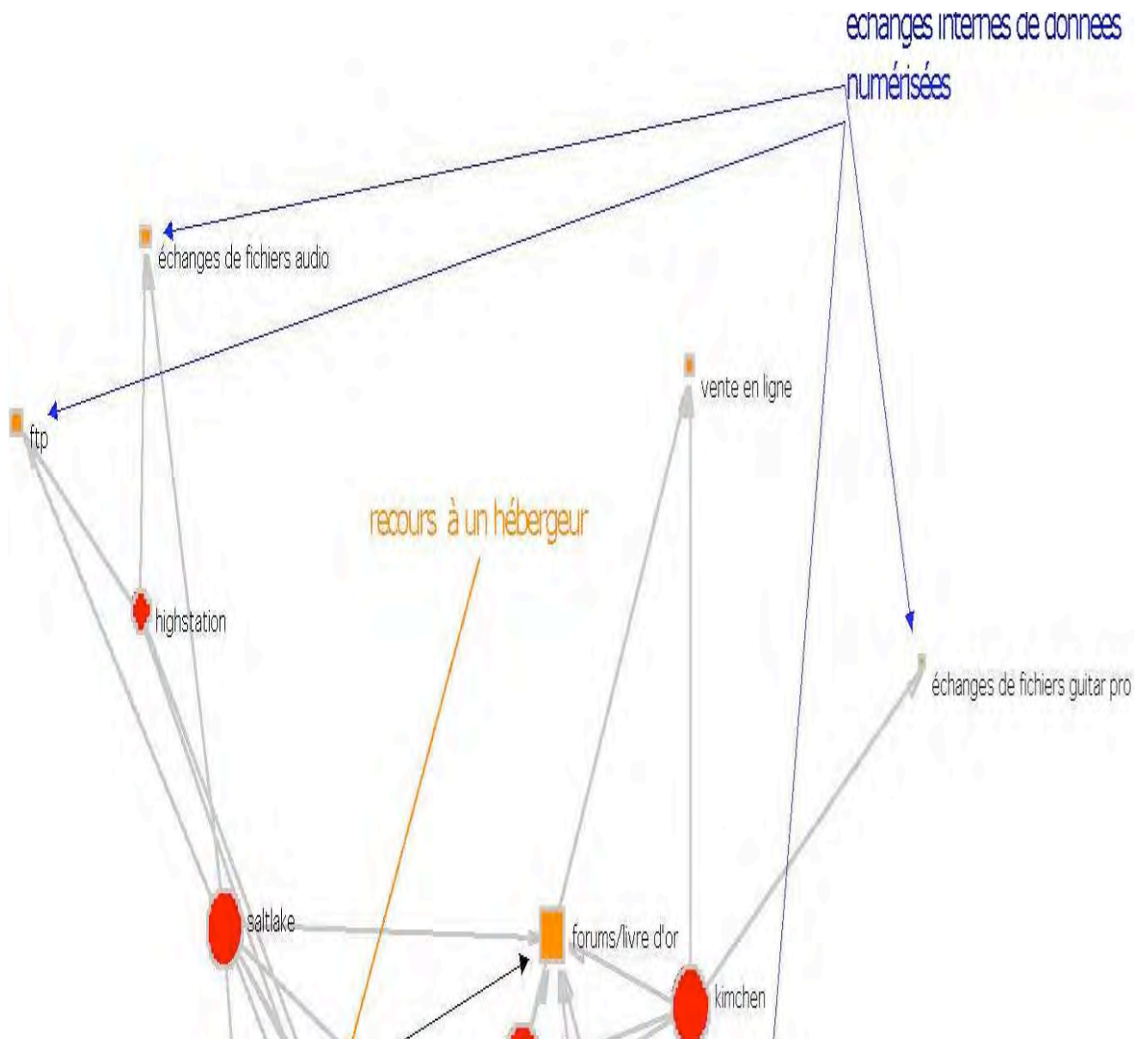
-De leur côté, *Higstation* et *Satlake* échangent des fichiers MP3 et utilisent leur FTP pour y déposer des données.

(i) Toutes ces données ont été recueillies entre juin et novembre et cartographiées en décembre 2006



Deuxième détail de la cartographie n° 9

Usages internes : circulation de fichiers MP3 à l'intérieur des formations ou entre des individus.



Troisième détail de la cartographie n° 9

Usages internes ; circulation de fichiers audio et Guitar Pro, recours à un FTP pour déposer des données

c) MySpace.com où comment trouver des amis “proches”

Au moment où j’ai réalisé mon enquête le site MySpace.com n’avait pas la visibilité publique qu’il a désormais. Mais, cependant plusieurs membres du panel possédaient déjà un page (voir la liste ci-dessus)¹⁴⁰.

Rejoindre MySpace est assez simple, il suffit simplement de s’enregistrer (gratuitement) sur le site pour pouvoir disposer d’une page. Sur celle-ci, les personnes ou les formations déclinent leur identité *et leur localité*. Ils peuvent insérer quelques morceaux de musique, des images et/ou des photos et mettre régulièrement en ligne des informations les concernant (concerts, actualités etc.). Point d’importance, les musicien-n-e-s (et d’autres évidemment) remplissent également un cadre nommé “influences“. On y inscrit ces groupes préférés et tout ce que l’on veut y mettre d’autre. Cette case est fondamentale car elle permet, d’un coup d’œil, de situer le style d’une formation. On inscrit par ailleurs le nom des membres de son (éventuel) groupe et son label de disques dans deux autres cadres.

Le principe fondamental de MySpace est de permettre à ses membres de s’inscrire sur les pages des autres membres. Pour ce faire, on vient s’ajouter (*add*) à la liste des ami-e-s (*friends*) déjà enregistrés. Résultat, pour obtenir le maximum de “add(s)” sur sa page, il est préférable d’aller soi-même “s’add” sur les pages d’autres personnes. De par cette dynamique, on va non seulement s’inscrire sur les pages de personnes que l’on connaît mais aussi sur celles de membres de la communauté avec qui l’on pressent des accroches et ce, d’autant qu’on vous rendra certainement la pareille. De fait, le nombre d’ami-e-s inscrit-e-s sur votre page complète votre portrait non pas seulement parce qu’il indique la grandeur de votre réseau mais aussi parce que sa *physionomie* renseigne sur votre propre personnalité.

Généralement, les membres du panel ont plus découvert MySpace par des relations que par les médias. Demandons par exemple à Marie, batteuse de *Hedidnot*, ce qu’il en est.

« **FR** Donc la deuxième question, c’est vous qui vous êtes occupé de faire une page MySpace.com ?

Marie Ouais et c’est moi qui fait le site du groupe aussi

FR Comment ça s’est passé ? Comment vous avez décidé... à quel moment vous avez développé ça ?

Marie MySpace ? (...) En fait je crois qu’on en a entendu parler par des amies qui s’y étaient inscrites, notamment un groupe de filles avec qui on a joué déjà, ‘fin qu’on aimerait jouer avec, les A... là, qui ont fait leur MySpace assez tôt. Je crois qu’on a entendu parler de ça, on a trouvé ça intéressant

FR Vous les avez rencontrés où ces filles, ce groupe ?

Marie En fait, la première fois qu’on a entendu parler d’elles, c’était en faisant une recherche sur Google, groupe de rock de filles pour voir ce qui existait, je

¹⁴⁰ Au moment où ce rapport a été écrit, au premier trimestre 2007, *Kimchen* (qui avait pourtant supprimé sa page MySpace au moment de l’entretien), la structure de Georges, Prince 2 et Diop ont désormais des pages. S’il n’a pas de page propre, *Higstation* dispose néanmoins d’une vidéo sur la page d’un festival rock de l’Essonne (91). Seuls Moktar et Sirène manquent, une fois encore, à l’appel.

pense c'était y'a un an 1/2 un truc comme ça et on était tombées sur leur page en fait, Yahoo, mailing-list les trucs Yahoo

FR Les news de groupes ?

Marie Voilà, c'est ça, ouais... et à l'époque on s'est dit : "y'a un autre groupe de filles sur Paris, elles vont jouer à la Flèche d'or, ah la chance" et tout ça. C'est comme ça qu'on les a découvert et on les a retrouvées je crois parce qu'elles font pas mal de promo niveau Flyers, affiches... on les a retrouvées

FR Retrouvées, ça veut dire quoi ? Rencontrées ?

Marie Ouais,

FR Vous êtes allées voir un concert ou... ?

Marie Ouais, on est allées les voir plusieurs fois en concert »

Dans un premier temps, le groupe a cherché des formations féminines de rock sur le Net, puis a été les écouter en concert. Les deux formations ont sympathisé et MySpace a été mentionné dans les conversations. Vers juin 2006, *Hedinot* s'est inscrit à son tour sur le site.

« **FR** Racontez-moi quels types de contacts vous avez noués, vous m'avez parlé d'autres groupes...

Marie Par MySpace ? Beaucoup de groupes à la fois français comme étrangers en fait qui viennent nous demander d'être leurs ami(e)s. Des fois, on sait pas trop d'où ça vient ... *en fait y'a beaucoup d'ami(e)s, de groupes d'ami(e)s qu'on connaît déjà, qu'on a sur notre page, d'autres avec qui on a lié connaissance par les concerts, en fait... En fait c'est vraiment un moyen de rester en contact (...)* (c'est moi qui souligne)

FR Donc c'est plutôt des gens finalement qui sont en Ile de France ?

Marie Pas forcément, y'a p't'être une plus grosse partie d'Ile de France, mais par exemple, un groupe de Bordeaux, on est allé jouer à Bordeaux la semaine dernière. Bon ben voilà, on les a aidés et depuis y'a d'autres groupes de Bordeaux qui viennent nous contacter. 'fin, c'est vraiment (...)

FR Est-ce que vous avez rencontré par MySpace.com des gens avec qui vous avez fait des trucs communs en Ile de France, ou ... à part Bordeaux ?

Marie Ben, en fait on a rencontré un groupe, pas en Ile de France, 'fin c'est un groupe d'Orléans en fait. 'fin, eux nous connaissaient déjà parce qu'on a beaucoup joué sur Orléans mais du coup, ils nous ont contacté via MySpace pour essayer de faire un concert commun et ça va se faire là en novembre... et on a aussi rencontré des gens de Belgique qui aimeraient, 'fin normalement on devrait pouvoir jouer avec eux en Belgique dans le courant de l'année. »

L'expérience de Théo est assez comparable

« **Théo** Je suis sur MySpace aussi, depuis fin 2005. Au départ je me suis plus inscrit comme ça. Je connaissais un réseau de musiciens et de chanteurs qui avaient expérimenté ça mais c'était juste pour faire partie. Mais petit à petit je me suis rendu compte que ça fonctionnait. J'ai eu des contacts du monde entier qui appréciaient, des billets spontanés

FR Vous-mêmes vous avez été vous inscrire sur d'autres sites de musiciens ?

Théo *Ça fonctionne très bien, même dans l'Ile de France on peut rencontrer des gens* (c'est moi qui souligne)

FR Vous avez établi des contacts par mail, aussi en dehors de la France ?

Théo Tout à fait, des gens des États-Unis, des gens de Londres, d'Australie

FR Des échanges de musique, de fichiers MP3 ?

Théo Voilà, on m'a envoyé des instrumentaux pour savoir si j'étais intéressé, on m'a même fait des propositions de remix ou de morceaux à écouter, plein de propositions ; se déplacer pour aller jouer quelque part, enfin bon. Y'a plein de choses qui ne sont pas encore réellement concrètes mais en termes de possible... Ça m'a étonné et même agréablement surpris dans le sens où ayant fait un parcours au niveau des maisons de disque, et le fait que ça n'ait pas réellement fonctionné, ça m'a plus mis dans un parcours underground, dans les circuits parallèles quoi. *Je me rends compte que y'a pas vraiment de barrières entre les genres et les gens et que la musique, elle parle* (c'est moi qui souligne). Après les maisons de disque, les décideurs, les tendances... Mais en fin de compte la musique, elle touche tout le monde ! Et c'est ce qui est intéressant de voir, d'avoir un contact direct avec les gens et y'a un public qui se bâtit, mine de rien, des gens qui suivent : "quand est-ce que tu joues ? Quand est-ce que t'as des concerts ?" »

On retrouve ce qui était dit par les autres usagers précédents : MySpace est à la fois un lieu d'exposition et une façon de nouer, ou de préserver, des contacts avec des *proches*. Ce qui est vrai pour Marie et Théo semble également se vérifier du côté de Vickie, la VJette du panel.

« **FR** Et t'as une page MySpace toi non ? (...) »

Vickie C'est tout frais. Je l'ai fait cet été (2006)

FR Donc c'est déjà sur la version française beta là¹⁴¹ ?

Vickie Ouais mais qui est... ouais et en l'occurrence je passe très souvent par le .com et la version classique mais bon ... j'ai fini par me mettre à MySpace, j'étais contre. J'étais contre longtemps

FR Parce que ?

Vickie Parce que c'est moche ! Et que c'est super difficile à personnaliser et à ... 'fin voilà... et qu'en plus y'a des clauses dans les conditions d'utilisation

FR Sur ce qu'on diffuse ?

Vickie Qui disent que, voilà, tant que c'est sur MySpace, c'est pas diffusable ailleurs mais je crois qu'y'a un groupe anglais, c'est Artic Monkeys, qu'ils ont eu un problème avec ça (...)

FR Tu t'en sers comme friend pour t'inscrire sur d'autres sites ou pas ? Ou tu ?

Vickie Nan je m'en sers... *j'ai fini par m'y mettre parce qu'effectivement je connais beaucoup de gens qui ont leur espace là-bas et que pour faire des liens entre des gens...* (c'est moi qui souligne) c'est effectivement de faire sa page aussi et que... y'a tellement de monde que, effectivement, ça permet de renvoyer les gens sur d'autres choses vers d'autres sites, d'autres...

¹⁴¹ La version beta est la (nouvelle) version française de MySpace qui à l'origine était en anglais

FR Quels genres de contacts t'as eu du point de vue pas professionnel, c'est pas le bon mot mais de contacts, de rencontres musicales et images etc. ? Est-ce que t'en as eu ?

Vickie Personnellement pas. Sur Myspace, *j'ai surtout retrouvé des gens que je connaissais et j'ai contacté, fin contacté c'est beaucoup dire, ajouté en contact quelques groupes et autres vidéastes etc., que je ne connais pas mais que j'ai envie de connaître, ou que je connais de nom* etc. (c'est moi qui souligne) mais par contre dans l'autre sens des gens qui viennent chercher le contact, je suis très sélective en fait. Je suis pas du tout pour cette espèce de truc, on a 5800 contacts, je trouve totalement inutile et donc effectivement, les gens qui viennent demander à se rajouter en contact, c'est vrai que je vais voir ce qu'ils font, ce qu'ils sont

FR Donc t'as activé la fonction qui permet de vérifier avant qu'ils s'inscrivent c'est ça ? (...)

FR Tu valides ou pas

Vickie Et je valide pas systématiquement, je vais voir ce qu'ils font, si c'est des gens qui font du son, j'écoute le son, *je vois où ils sont basés* (c'est moi qui souligne) et c'est vrai que je regarde aussi combien ils ont de contacts parce que ça m'intéresse pas de juste ajouter un chiffre sur une masse de chiffre. Donc si c'est une personne qui m'intéresse, que je peux intéresser aussi et avec laquelle il peut y avoir interaction, volontiers mais... »

Tous ces récits nous confirment la nature foncièrement hybride de MySpace.com. S'il s'agit bien de faire connaître sa musique à d'autres "all around the world", la plateforme s'apparente aussi un peu à ce que la Fontaine Saint Michel à Paris a pu être dans les années soixante-dix. Un lieu où l'on se rend autant pour faire des rencontres imprévues et se faire voir que pour retrouver des gens que l'on connaît *déjà*. Un lieu où l'on sait, en outre, que ceux qui s'y retrouvent partagent des intérêts communs. Évidemment, MySpace est beaucoup plus vaste qu'une place de Paris et plus transversal. Néanmoins, et c'est sur ce point que je veux surtout insister, cette communauté numérique est en grande partie basée sur la *proximité*. Proximité stylistique bien évidemment, proximité "thématique" (cf. Vickie¹⁴²), proximité de la langue comme en témoigne la mise en ligne d'une déclinaison française de la "version classique" (i.e américaine) et proximité géographique passée ou actuelle. Rappelons nous le groupe d'Orléans qui a contacté *Hedidnot* l'a fait parce que deux des membres du groupe ont fait leur premier pas dans la région¹⁴³. Rappelons nous aussi que les gens qui font des "adds" réagissent fréquemment à des concerts. Souvent les messages ressemblent à celui-ci, trouvé sur la page de *Hedidnot* au moment d'écrire ce texte

« 25 mars 2007 12 : 12

¹⁴² De ce point de vue, le fait que Vickie sélectionne soigneusement les personnes désireuses de se "add" dans sa page témoigne bien de sa volonté de circonscrire le réseau (ici une dominante de vidéo et de musique techno) dans laquelle elle souhaite s'inscrire.

¹⁴³ Preuve de cette importance accordée à la localisation, les membres de MySpace précisent sur leur page dans quelle ville (et souvent département ou région) ils résident. On mesure la différence avec le site avec le site Internet où le pays n'est même pas toujours mentionné explicitement.

Merci. Votre set aussi était très bien (tiens, ya pas eu de fou rire cettte fois)
 Hedidnot au Trabendo ! :)
 Nous sommes contents. Nous avons peur qu'aucun de nous ne puisse profiter de cette opportunité. On vous fait des gros bisous et bon voyage en Espagne !¹⁴⁴ »

Les auteurs de ce message (un autre groupe de rock) remercient *Hedidnot* pour un message déposé sur leur page par le trio (ou une de ses membres) et les félicitent pour une prestation à laquelle ils ont également participé. Ils encouragent aussi le groupe pour de futurs concerts. D'autres laisseront des informations (avec des flyers insérés dans le message) sur un prochain concert ou un disque en préparation. De fait, MySpace permet plutôt d'institutionnaliser le dialogue avec d'autres praticiens alors que le site Internet est plutôt destiné aux fans. *MySpace est, en grande partie un réseau de pairs.*

Par ailleurs, d'une façon comparable aux échanges de fichiers via les sites Internet, les pages MySpace permettent d'apercevoir la *dimension francilienne de l'usage du Web*. Point confirmé par Théo qui, s'il mentionne des contacts avec l'étranger, remarque que c'est plutôt en *Ile de France* que des rencontres, ou des projets communs, ont véritablement pu prendre corps. Finalement, la communauté MySpace relie principalement des personnes qui se déplacent dans des *espaces voisins*, les collaborations qui en découlent (par exemple organiser un concert en commun) ont lieu dans la région où l'on vit ou bien où l'on a vécu. Souvent présenté comme une sorte de dématérialisation de la culture, voire comme le fossoyeur des territoires et des identités locales, l'Internet apparaît ici comme un outil de rapprochement et de dialogue, y compris dans des échelles territoriales de petites grandeurs. Le réseau est finalement utilisé par les membres du panel pour compenser des distances et fixer des liens.

Plus généralement, l'observation des divers usages de l'Internet montre l'importance des *interfaces*¹⁴⁵. Les échanges de ressources numérisées et la mutualisation des connaissances, *via Emule et les forums*, les échanges de données à l'intérieur des formations, *via les mails ou les FTP*, l'affichage public des formations et le feedback des fans, *via les sites Internet*, les contacts avec les pairs, *via MySpace*, en sont autant d'exemples. À chaque fois, des types de données et de pratiques sont transportées par des plates-formes spécifiques, plates-formes dont les acteurs savent tirer de nombreuses ressources, souvent inédites et, comme nous l'ont montré les témoignages et les schémas d'installation, toujours singulières.

¹⁴⁴ Afin de rendre le caractère quasi discursif du "add" je n'ai pas corrigé les fautes d'orthographe

¹⁴⁵ Je remercie Jean-Charles François, compositeur et directeur du Cefedem Rhone-Alpes, pour ses suggestions sur la place des interfaces dans la musique

5 Fabriquer et exporter sa musique

Après ce panorama (consacré aux usages de l'informatique et de l'Internet), il nous faut revenir à la façon dont on enregistre et diffuse son répertoire. Nous avons examiné comment les supports enregistrés étaient manipulés par les personnes, par quels types de canaux, ils circulaient à l'intérieur des formations, il nous reste désormais à comprendre les différentes étapes qui aboutissent à enregistrer son propre répertoire. Dans la mesure où les expériences d'artistes solo (Théo, Moktar, Sirène, Prince 2) ont déjà été évoquées, le focus sera plutôt réglé ici sur les formations.

a) Premières expériences

Lorsqu'un groupe commence à avoir un répertoire, il cherche rapidement à le fixer sur bandes. Dans ce cas, nombre de groupes se tournent vers des locaux de répétitions (publics ou privés) situés près de chez eux qui sont dotés d'un studio d'enregistrement. Dans les récits collectés, cette première expérience est l'occasion de découvrir une nouvelle façon de faire. Cette première expérience pourrait être définie comme une sorte de "live enregistré". Écoutons Stéphane relater comment l'un de ses premiers groupes (celui qui utilisait des "bases de travail" sur cassettes) a procédé

« **Stéphane** Mais on a fait une cassette quoi. On avait peut-être, j'sais pas, 8 morceaux

FR Mais vous avez enregistré la cassette avec ton truc (*ton magnétophone à cassette personnel*) ?

Stéphane Non à la Clef, (...) dans le studio de la Clef (*équipement de Saint Germain en Laye déjà mentionné*) avec Philippe Dedieu (*l'ingénieur du son du lieu*)

FR C'est en quelle année ça ? En 95 c'est ça ?

Stéphane Ça doit être 96 (*Stéphane est né en 1979*)

FR Donc comment s'est passée la session d'enregistrement là ? Vous avez enregistré en direct, vous avez enregistré bout par bout

Stéphane On a enregistré en direct tous en même temps avec chacun... un set (*une série*) de micro pour la batterie, un micro devant chaque ampli, la basse elle était en D.I et le chant en D.I aussi.

FR Mais y'avait des cabines ?

Stéphane Y'avait des ?

FR Des cabines

Stéphane Non, non, non, pas du tout

FR Donc c'était en direct. Pas de click, non ?

Stéphane Non, rien du tout

FR Même la voix était faite d'emblée ?

Stéphane Y'avait..., on entendait les autres (...) Ouais ça bavait à mort (*c'est-à-dire que les différentes sources n'étaient pas isolées les unes des autres*) Mais bon c'était... quand je le réécoute je me dis que c'était pas si mal

À ce moment de l'interview, je demande à Stéphane comment c'est passé le mixage final. J'apprends alors que l'enregistrement et le mixage prenaient place dans une formation à destination des groupes amateurs (encore les dispositifs publics...)

« **Stéphane** Et bien, en fait, on avait, on avait fait une formation, parce que la Clef à l'époque faisait déjà des formations, alors est-ce que c'était dans le cadre du CRY (*réseau yvelinois de salles de concert et de répétition*) je sais pas, mais elle faisait déjà des formations pour les groupes. Alors on avait fait une petite formation où ..., c'était notre prof de guitare qu'on avait eu pendant 6 mois là, parce, comme le guitariste il avait eu le même prof, par hasard qui était venu nous faire la formation. et au terme de la formation on avait eu le droit à deux jours d'enregistrement. Donc on avait fait une journée où on avait joué les morceaux avec l'ingénieur du son de la Clef et puis le lendemain on avait mixé le...

FR Alors, ça veut dire quoi on avait mixé ?

Stéphane Et ben, ça veut dire qu'y avait l'ingénieur du son qui était là et puis nous on disait "on veut ça", c'était très basique hein, c'était vraiment qu'on veut le chant plus fort, c'était un mixage de volume principalement

FR Une mise à plat quoi

Stéphane Ouais, sachant que c'était l'ingénieur du son je pense qui, c'est même pas je pense oui je sais, qui lui s'occupait que le son soit potable (...)

FR C'était de l'enregistrement sur bande, c'est ça ?

Stéphane C'était de l'enregistrement sur DAT, je pense à l'époque

FR Le master...le final a été fait sur un DAT mais y'avait un magnéto multipistes, j'imagine, non ?

Stéphane Ouais »

Comme la plupart des récits que j'ai recueilli le groupe a enregistré avec un magnétophone multipiste (souvent à huit pistes) et a assisté au mixage effectué par l'ingénieur du son. Parfois, quand on adjoint un click et que l'on enregistre pistes par pistes, l'expérience est plus difficile

« **Dany** La deuxième fois c'était pas le même principe. On a essayé de travailler au click un des deux morceaux qu'on a joué. On a arrêté

FR Comment ça s'est passé alors ?

Dany On a fait toutes les parties de batterie, ensuite la basse, la gratte et les voix en dernier. Puis éventuellement quelques grattes et voix en plus. L'ensemble a bien fonctionné, c'était même plutôt agréable même, mais le click c'est pas compliqué, on n'a pas travaillé avec en répète donc on va pas s'improviser ça en studio. On a essayé quand même mais...

FR Ça c'était avec l'ancien batteur ?

Dany Oui

FR Ca veut dire qu'il n'était pas capable de jouer sur un click ?

Dany Il s'entraînait pas sur un click non. Surtout que c'était la première fois et quand tu te retrouves avec un casque sur les oreilles c'est pas facile. On a des morceaux avec des grosses variations de structure, de tempo des trucs comme ça, on va passer de 4 temps à 3 temps, y'a pas mal de changements de mesure aussi donc on va se retrouver avec des choses un peu...

FR Vous n'aviez pas envisagé de programmer les clicks ?

Dany Non, on n'y connaissait rien surtout. »

Car comme Dany vient de le mentionner au sujet du casque, l'enregistrement en studio demande une véritable disciplinarisation du corps.

« **Arianne** Mais c'est vrai que, euh, y'a eu pas mal de tensions, de pleurs parce que ben, euh parce qu'on savait pas faire, parce que voilà on se sentait pas bien et qu'on est pas très patientes euh..., mais euh... au final, au final, on en est super contentes parce que, nous maintenant on connaît la différence entre répète, concert et studio. Le studio y'a rien, 'fin y'a aucune...

FR Imperfection

Arianne Indulgence quoi. Voilà. Donc c'est un peu difficile, mais bon c'est bien quoi. Pour moi, c'est difficile parce que quand j'ai un micro je le prends dans la main et je peux bouger, parce que je bouge tout le temps. Euh, par contre en studio, le micro, il est devant et si je bouge, eh ben ma voix est pas prise de la même façon. Donc c'est difficile mais c'est un travail différent »

Les tensions que décrit Arianne provoquent parfois des crises internes. Ainsi, au moment où *Solid*, le groupe d'ADN enregistre avec deux ingénieurs du son bénévoles ce qui va devenir son premier disque (auto produit), un clash se produit. Significativement, le départ d'un musicien est également expliqué par des pressions exercées par une copine

« **ADN** (...) Le bassiste qui était là depuis le début, il commençait à plus pouvoir suivre le niveau, quoi. Un jour, il a fait 150 prises sur une chanson sans en mettre une bonne. Déjà depuis un petit moment il avait pas mal de pressions parce que ça, il avait aussi sa copine qui le tirait et qui cherchait à le faire sortir de ce groupe là. (...) Donc il a eu trop de pressions de part et d'autre et il a lâché l'affaire. Et donc on s'est mis à chercher au milieu du studio, les prises de batterie à peine finies, on s'est mis à chercher un bassiste qu'on a trouvé finalement assez facilement. Dans le même cercle on avait deux ou trois groupes qu'on connaissait, on a eu deux-trois bassistes qui se sont proposés et on a assez vite choisi le meilleur. »

Plutôt que de louer à la journée le studio d'enregistrement d'un local de répétition, *Solid* a préféré trouver un lieu (une grange) et demander à des proches de s'impliquer dans l'enregistrement. Un peu à la façon dont le webmaster de *Kimchen* s'initie au développement, deux apprentis ingénieurs ont pensé qu'une telle expérience ne pourrait être que bénéfique pour eux

« **ADN** On a récupéré la cage du batteur (*pièce isolée construite par le groupe pour un précédent enregistrement*), on avait un des guitaristes qui avait acquis entre temps un bon PC avec une carte son potable, j'crois qu'on a acheté une carte son pour l'occasion, une Delta 10-10 ou quelque chose comme ça avec 8 entrées 8 sorties et une qualité qu'était pas mal à l'époque. Ça a dû coûter 6000 balles par là. Les ingés se sont occupés d'acheter une paire d'écoutes, des enceintes de monitoring et ils avaient une table une Mackie 12 pistes analogique. Il a fallu aussi trouver quelques micros. Et on a enregistré l'album avec ça ! Ça a duré 6 à 9 mois, ça a été super long parce qu'on a décidé de pas faire ça vite. En même temps, on avait tous un travail, on pouvait pas être là tout le temps, on pouvait prendre des vacances de temps en temps mais pas avec une fréquence énorme.

Donc on s'est mis dans la grange du batteur à faire ça, on a commencé à la fin de l'été. On a passé l'hiver à faire ça, de septembre à avril. »

Et c'est ainsi que le répertoire enregistré de *Solid* deviendra un peu plus tard son premier disque. Mais n'anticipons pas et arrêtons nous un instant à la façon dont un-e musicien-e de rock ou d'électro peut s'initier aux techniques d'enregistrement professionnelles. La première possibilité est d'être adoubé par un proche.

« **Marc** (...) C'est des amis qui avaient un boîte de location de son avec qui je commençais déjà à aller les aider le week-end

FR (...) C'était à Montargis ça ?

Marc Ouais, toujours à Montargis ouais. Donc ces mêmes personnes nous ont prêté gracieusement un, dans leur local y'avait une pièce qu'on a aménagé et on en a fait notre studio

FR Studio ? c'est-à-dire studio de répète ?

Marc De répète et d'enregistrement parce que comme cette boîte avait du matériel, des micros, des tables, ben là, on a pu, on a commencé à enregistrer et c'est moi qui m'y suis collé

FR Comment t'as procédé ?

Marc Ben, à tâtons, tu sais au début tu mets deux micros pendus, le mieux possible. Alors à côté de ça le batteur s'est greffé là au moment de cette salle, donc tu mets un micro pas trop loin de la batterie pour l'avoir un peu, tu mets un micro pas trop loin des amplis tu vois, y'a aucune notion de...

FR Donc ça veut dire que... le magnéto était comment, c'était un magnéto à bande ?

Marc Ouais c'était des Revox (*magnétophone à deux pistes permettant de faire du re-recording*) (...)

FR Donc t'as... t'as appris à placer les choses, à mixer, à... câbler

Marc Tout doucement, ça a mis du temps ... à câbler par exemple ouais

FR Parce que je me dis, ouais quand on se retrouve avec une console même deux voies on sait absolument pas...

Marc Ouais complètement (...)

FR Donc qu'est ce que tu faisais, tu partais le week-end quand y faisaient des sonos ou ?

Marc Ouais voilà (...) t'sais des trucs genre les... feux d'artifice, la sono pour des feux d'artifice, les trucs, commémorations, les pfff pas vraiment de mariages parce que c'était pas, 'fin ils faisaient appel à des gens...(...) Des concerts, quelques concerts mais là je tirais les câbles à cette époque (...)

FR Et donc sur quelle base c'était, c'était gracieux ?

Marc Ouais, complètement »

L'autre option, que Marc, Gérard et Jean-Bernard de *Highstation* adopteront finalement, est de s'inscrire dans une école dédiée au son et à l'image après le lycée. Si ce choix les conduira à devenir des techniciens "pros" par la suite, pour d'autres la rencontre avec l'univers professionnel est plus rude.

« **Prince 2** Après ma première année de fac, je suis parti dans une école qui s'appelait EMC à Malakoff, donc c'est une boîte, semi privée, qui fait des

formations d'ingénieur du son, studio ou concert. Moi j'ai fait une spécialisation studio et j'ai détesté direct. En fait moi j'demandais à mes profs : "t'écoutes quoi comme disques, C'est quoi ton disque préféré ?" et l'mec il m'envoyait chier : "moi quand je rentre chez moi j'écoute pas de disques, j'en fait toute la journée, j'vais pas recommencer chez moi". J'ai un peu halluciné car, à la base, si je voulais apprendre le son c'était pour apprécier encore plus la musique (rires) et c'était pas le cas ! Donc au bout d'un an, j'ai lâché l'affaire, je séchais les cours pour aller acheter des disques !

FR C'était une formation type BTS ?

Prince 2 Non c'était un diplôme même pas reconnu par l'état mais qui te permettait de prendre un stage dans une boîte et après de continuer dans la boîte. Mais c'était pas mon trip. Je devais avoir 19-20 ans. (*Prince 2 est né en 1977*).

b) À l'approche du monde professionnel

Jusqu'à maintenant, j'ai décrit des expériences de studio où les groupes enregistrent ce qu'ils jouent en concert. Toutefois, si ce schéma est valide pour les jeunes formations, il n'en va pas exactement de même pour des personnes ayant un peu d'expérience. Et ceci est particulièrement vrai pour les technoïdes ou les amoureux de l'électro pop. Dans ce cas, l'enregistrement peut même constituer les tous premiers pas d'une formation. La chronique qui suit est, d'une certaine façon comparable au "troisième sous-sol". Non pas que la musique y soit la même, non pas qu'il s'agisse du même territoire (ceux là sont des Yvelines et non pas de Seine-Saint-Denis) mais ce qui les rapproche est de s'assembler autour de "machines à son".

Trouvant que les compositions de son ami Jean-Bernard valent le coup d'être enregistrées, Marc recrute un groupe pour mener à bien ce projet. Où ? À la campagne.

« **Marc** On a reformé un autre groupe et là a commencé les vrais enregistrements et le vrai mixage. Alors là c'est la grosse grosse période. (...) Ça doit être l'été, c'est pendant mon armée, c'est en 97. 97 on a décidé avec Jean-Bernard de louer du matériel, de partir une semaine dans la maison de campagne de mes parents, on s'isole avec, on reforme un groupe et là on enregistre

FR Y'avait quoi comme formation alors ?

Marc Alors Jean-Bernard toujours à la basse mais basse guitare, du coup il s'est mis à la guitare puisque c'est lui qui a tout composé là (*guitare = composition*), son nouveau copain de Rennes, M... qui lui chant guitare, 'fin surtout chant quoi et Marc (*c'est de lui dont il parle*) toujours à la guitare, 2eme guitare effets on va dire, le batteur c'était G... le clavier de P... (*nom d'un autre groupe*) maintenant, donc tu vois tout ça est lié, G..., et alors lui il est venu en fin de séjour faire les prises batterie, on avait tout enregistré au click, là c'était un vrai premier travail

FR Donc vous aviez loué du matériel, qu'est-ce vous aviez alors ?

Marc Alors, p'tain on avait du matos là, on avait 3 Tascam DA88, tu sais les enregistreurs 8 pistes, c'est du TDIF non c'est pas de l'ADAT c'est des petites cassettes, c'est HI 8 tu sais (...)

FR Donc 24 pistes là

Marc Ouais 24 pistes, attention ! Et puis la table c'était une 02R à l'époque donc tu vois

FR Une Yamaha numérique

Marc Ouais la Yamaha, parce que moi je commençais, je l'avais vu un petit peu au boulot, tout ça, enfin bon ... on a loué des effets, on a loué un H3000 Eventide tu sais (...) c'est deux unités en rack, la marque c'est Eventide et H3000 c'est un truc que tu retrouves dans beaucoup, beaucoup de studios de musique (...) ah ouais c'est vraiment une grosse référence

FR Et puis des compresseurs ?

Marc Ouais alors les compresseurs à l'époque, on utilisait ceux de la table, de la 02R, parce qu'y avait un peu tout dedans alors bon ben voilà. On a fait avec les moyens du bord

FR Donc là vous avez enregistré voix par voix ?

Marc Ouais, on a répété en fait, on a fait deux jours avec le batteur de la répétition, parce que les morceaux, personne les connaissait c'est Jean-Bernard qui les amenait. Le batteur est reparti travailler pendant ce temps-là, nous on a commencé à enregistrer et Gérard (*le bassiste et clavier du panel qui jouait des drums à l'époque*) est revenu à la fin pour rajouter batterie et claviers, quelques claviers aussi. Là y avait des arrangements. C'est la première, là on se faisait chier sur les arrangements. «fin les arrangements entre guillemets. »

Deux point méritent d'être plus particulièrement soulignés. Tout d'abord, on doit remarquer que lorsque Marc énumère ce dont il devait disposer pour enregistrer la musique de son ami, il décline dans le même mouvement des outils d'enregistrement et des instrumentistes. Si, Marc décrit des procédures de travail où l'on retrouve les méthodes populaires, notamment le fait d'improviser sur des motifs, le fait est que son projet est bien de fabriquer un *monde sonore* (par étapes).

Deuxième point, pour ce faire, il faut que Marc dispose d'une temporalité (les vacances) et d'un lieu (la maison de campagne des parents) adéquats. On retrouve ici un point essentiel, à savoir qu'un collectif musical a besoin de plus d'espace et de plus de matériel qu'un DJ (de rap ou d'électro) officiant dans sa chambre pour s'enregistrer. De plus, il a besoin de temps pour évaluer au fur et mesure le travail accompli puis réaliser le mixage. Autant de conditions qui sont difficiles à réunir pour une formation lorsqu'elle n'est pas prise en charge par des structures professionnelles. Deux des membres du panel (précisément les électroïdes Francis et Gérard) ont bien tenté de monter des labels afin de réunir des fonds et de se consacrer à l'enregistrement et à la production de disques, mais sans succès.

Parfois, la débrouillardise, le talent (et un sacré culot) permettent de se faire une petite place dans un studio professionnel

« **Louis** (...) j'avais (..) des morceaux avec Cubase, je m'étais enregistré, j'avais fait des titres et je voulais les faire masteriser et bien remixer. J'suis allé dans un studio qui s'appelle Radio-Cargo et

FR Où est-ce que c'est Cargo ?

Louis C'est à Montreuil, Limite Montreuil-Vincennes (...) Donc j'suis allé faire remixer ça par un mec

FR Et donc t'as payé là, comment c'était ?

Louis Non j'ai pas payé en fait. J'suis venu les voir et je leur ai expliqué mon cas. je leur ai dit : "voilà, j'ai pas d'argent, je suis en auto-prod, j'suis artiste ou un truc comme ça, je fais de la musique et tout, est-ce que vous accepteriez de m'aider, de ...voilà de me rendre ce service, plus tard je reviendrai dans vot' studio (rires), pourquoi pas enregistrer mon album, si vous acceptez de travailler un peu avec moi. Vous me faites ça, moi ça me permet d'aller démarcher en fait". Et voilà ils ont accepté en fait. C'est la démarche que j'ai eu d'aller les voir et tout et ça s'est bien passé, ils m'ont fait ça pendant deux jours et j'ai rencontré un musicien, un mec là-bas qui bossait, qui était ingéson. Il a bien aimé ce que je faisais donc, ben, il a dit : "vas-y ça te dit qu'on bosse ensemble et tout", il a proposé et puis voilà p'tit à p'tit comme ça j'suis venu chez lui, il m'a fait écouter des sons, j'lui faisais écouter des trucs et puis l'idée elle est venue d'enregistrer carrément un album. Donc on s'est...lui comme y bossait dans ce studio, finalement il m'a servi à enregistrer un album

FR Alors vous avez enregistré dans les moments où le studio était libre, comment c'était ?

Louis Ouais »

Remarquez le rôle crucial, que comme souvent dans cette enquête, l'ingénieur du son apprenti ou expérimenté, joue dans l'accomplissement des projets d'enregistrement des musicien-n-e-s.

Les seules formations du panel qui ont pu obtenir de bonnes conditions de travail en studio sont celles qui ont été prises en charge, qui par un label, qui, par des techniciens de Radio France (une fois encore !). Dans les deux cas, la "découverte" du groupe est effectuée par un parisien

« **Sabine** Ca a commencé en août 2004, on a fait les cobayes pour Radio France. Ils devaient tester une nouvelle console numérique. C'est notre ingéson qui connaissait une personne qui travaillait à Radio-France et lui a dit "j'ai un groupe, *Macthink*, qui pourrait, peut-être, être intéressé". Nous, en contrepartie, on récupérait trois titres. Donc on y est allé. (...)

FR Vous étiez chacun dans des cabines ?

Sabine Non, on a enregistré sur la scène du studio 105 avec des retours. Après avoir enregistré tout le monde en même temps, j'ai fait des re-re simplement sur deux titres, et puis rajouté des chœurs. (...)

FR Vous avez assisté au mix ?

Sabine Non, on n'a pas assisté au mix. Il a mixé dans la nuit et il est revenu le lendemain matin à 8 heures, la tête un peu dans le gaz, pour nous annoncer qu'il avait aussi envie de nous produire (rires), essayer de nous faire rencontrer

du monde etc. Donc c'est arrivé comme ça, c'était un coup de foudre musical. Et puis, on a enregistré en studio, avec les personnes qu'il nous a présenté, en février 2005 dans un studio aux Lilas (93). C'est dans une maison privée où il a tout son studio chez lui. (Rires) C'est la belle vie !

FR Vous avez enregistré combien de morceaux ?

Sabine 12 titres »

Autre récit, assez voisin, relatant l'entrée dans le monde professionnel

« **ADN** Tout s'est passé très vite en septembre 2005. Je vais te faire toute la chronologie, mais on a fait un tremplin qui s'appelle Emergenza (*tremplin où j'ai filmé la prestation de Saltlake*) et qui est assez réputé. On l'a fait pour faire des dates de concert à Paris, on est arrivé en finale française et on l'a gagné, c'était à l'Élysée Montmartre. Du coup on est parti en Allemagne et on est arrivé troisième à la finale internationale. (...), Et donc on est resté en contact avec le sous-directeur d'Emergenza qu'a à peu près notre âge. (...) Il nous a dit : "je sais pas comment vous aider mais on va garder le contact, on va s'voir tous les mois et on verra au fil du temps comment on pourra vous aider avec Emergenza". Lui, il savait qu'on voulait devenir professionnels. Après un moment nous on lui a dit : "ce qu'il nous manque c'est un management, un vrai, professionnel" parce qu'on avait une copine qui nous a fait du booking mais c'était pas pro.... C'était bien, ça nous a fait énormément avancer mais c'était limité. Et lui a décidé, en tant que numéro 2 d'Emergenza, de devenir notre manager et à partir de là tout est parti. C'est un mec qu'est super motivé et qu'a pas mal de pouvoir par le biais de son entreprise et en même temps c'est un chef d'entreprise de 25 ans, c'est un mec qu'est sur-motivé, c'est un mec qui travaille non-stop, qui doit dormir quatre heures par nuit, qui une semaine est à New York, le lendemain à Dublin et la semaine d'après qui est en Italie et le jour d'après est en concert avec nous pour nous regarder. (...) Il nous a trouvé le label, on a signé en coproduction avec lui et le label (*par un étonnant hasard, ce label est le même que celui qui a signé Macthink*), on a eu un vrai gros budget pour faire un vrai gros disque professionnel. »

Et à cet endroit, la "méthode Abbey Road", avec la temporalité et la division du travail qui lui sont propres, est devant nous. Laissons ADN nous la décrire

« **ADN** Donc, on a passé un mois dans un vrai studio à Paris à Latitude 101 et on a fini là en mai (2006). Ça a été une révolution pour nous, on a eu un réalisateur italien qui travaille aussi chez Emergenza qui est venu nous enregistrer le disque et qui nous a fait un son un peu spécial etc. etc. Donc, ça c'est vraiment une belle réussite. Le disque va être fini d'être mastérisé le 5 juillet, il sortira pas avant janvier 2007 parce que le tourneur est pas prêt à nous monter une tournée à la rentrée.

FR Qu'est ce que vous entendez par un vrai studio ?

ADN Avoir un réalisateur artistique et d'enregistrer dans un vrai studio et pas comme quand on a enregistré la première démo, pas dans une grange, avec un PC et avec une Mackie. (...)

FR Vous avez tout fait en cabine ?

ADN Oui et on n'a jamais enregistré en live (...) On a passé deux mois à faire ce qu'on appelle une pré-production avec le réalisateur qu'est venu en répète. On a répété pratiquement quatre fois par semaine pendant 2 mois avec lui. C'était vraiment quelque chose d'assez fatigant car en plus on travaillait tous à côté, y'en a qui venaient de Paris, y'en a qui venaient de Rambouillet, la salle de répète est à Buc (78), juste à côté de Versailles, ça fait pas mal de déplacements. Le réalisateur est arrivé, il a modifié les morceaux et il a fait un certain nombre de choses qu'on avait jamais fait. On était prêt à le faire, mais en même temps c'est toujours difficile pour un artiste de...

FR Il parlait anglais ?

ADN Oui on parlait anglais, il parlait très peu français donc c'est une barrière supplémentaire (...) *On a eu beau prendre deux mois pour la pré production, préparer les choses au maximum et se dire "on arrive au studio et on sait exactement ce que l'on a à faire" ça s'passe jamais comme ça. On arrive au studio et on a encore envie de faire plein de choses. Des choses qu'il avait lui-même jamais entendu, parce qu'on avait fait des p'tits interludes, des p'tits trucs en plus que on se sentait pas dans l'obligation de lui montrer (c'est moi qui souligne). Pareil, on lui a fait écouter un truc une fois mais lui il a pas apporté son attention là-dessus. Y'a eu plein de nouveautés de chaque côté, c'est pareil on a fini la dernière chanson, on a fini de la composer avec lui 3 jours avant l'entrée en studio du batteur. Donc on est vraiment arrivé avec des morceaux qui avaient six ou neuf mois et des morceaux qui étaient complètement jeunes*

FR Et pour le mix, comment ça s'est passé ?

ADN Le mix il a été beaucoup seul. Nous on a été présents, enfin certains. Le groupe de leaders, entre guillemets, qu'est le chanteur, un des guitaristes et moi, les trois plus anciens finalement et les trois qui ont le plus de facilités en communication aussi. Parce que tout le monde n'a pas la facilité de parler, surtout dans le groupe, donc on a surtout été tous les trois là-bas »

Comme ses illustres ancêtres les Beatles, *Solid* a un manager et surtout un réalisateur, un producteur chargé de faire sonner le groupe et de veiller à la bonne marche des séances et du mixage. Comme les Beatles sont venus auditionner et enregistrer à Londres, un des Yvelinois du groupe (certains membres du groupe résident dans la capitale) a émigré à Paris pendant la période d'enregistrement

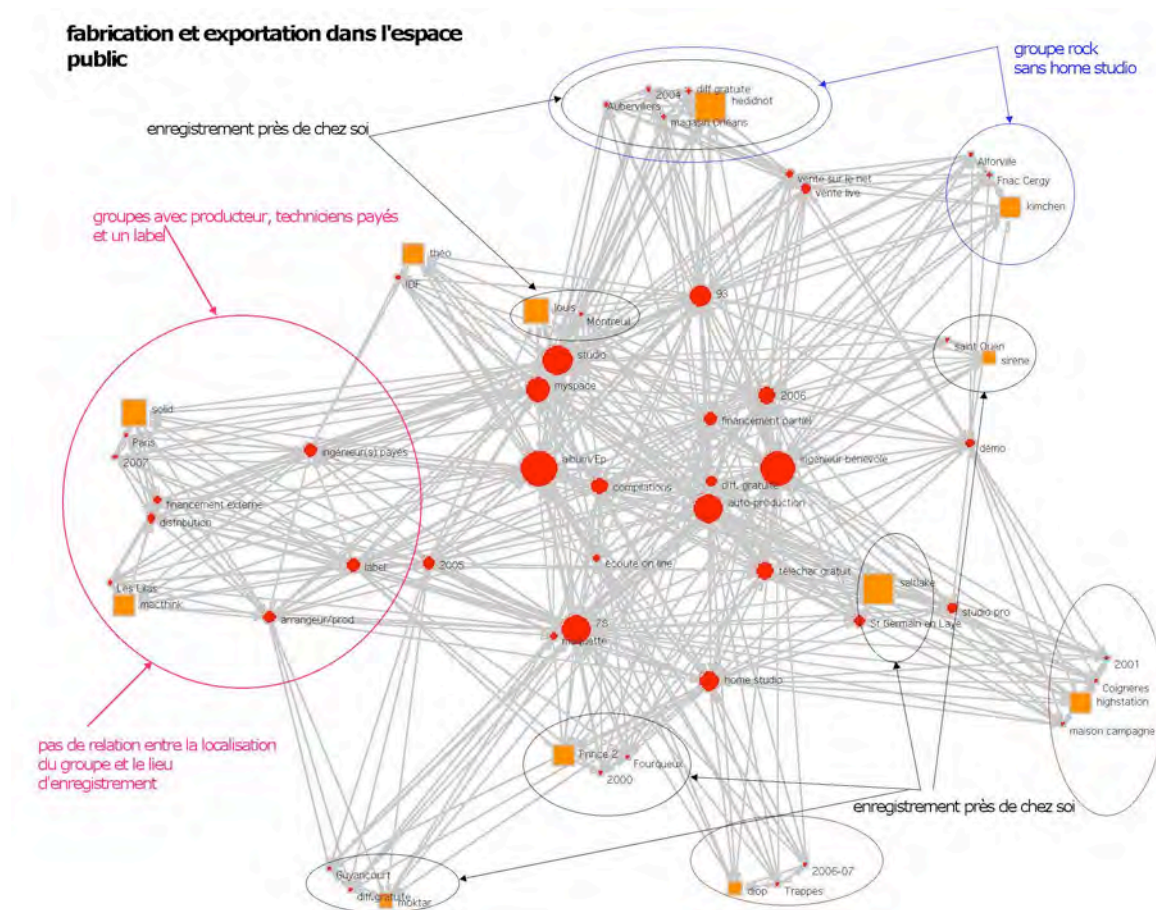
« **ADN** Moi j'ai passé un mois sur Paris, j'ai dit au chanteur "j'vais habiter chez toi, car j'ai envie d'aller au studio, c'est un truc que j'ai envie d'vivre" et j'ai pas envie de faire des allers-retours tous les jours, j'ai pas les moyens. »

Et comme dans toutes les chambres (domestiques ou professionnelles) que nous avons examiné depuis le début de cette étude, la discussion s'installe

« **ADN** Donc on a été trois à être là-bas pratiquement constamment. On le laissait faire le mix, il travaillait de son côté. Moi j'allais le voir pour voir un peu comment il fonctionnait, je pense qu'on a tous fait un peu ça mais sans rien dire. Pour les prises aussi j'allais voir. (...) Pour le mix ça se passait à peu près de la même façon, mais lui il travaillait et après il nous appelait pour faire écouter, pour discuter, voir c'qu'on en pense »

Toujours cette boucle de rétro action (*feedback loop*) : “écouter, discuter, voir c’qu’on pense“, ce principe d’organisation technologique, intellectuel et relationnel dont cette étude montre aussi bien la permanence que les incessantes métamorphoses.

c) Diffuser



Cartographie n°10 Fabrication et exportation dans l'espace public des enregistrements (voir les descriptifs ci-après)

La dernière cartographie (n°10) est, à égalité avec celle consacrée aux ressources des débuts, la plus dense de la série réalisée pour cette étude. La raison en est que cette carte contient nombres des données traitées dans des cartes spécifiques (notamment celles ayant trait à l'équipement actuel du panel) auxquelles s'adjoignent la fabrication des enregistrements et leur exportation dans l'espace public. Les données concernant les endroits où les enregistrements ont été effectués et les années où ceux-ci ont été disponibles sont inscrites à proximité du nom des formations (carré de couleur orange). Toutes les ressources et les productions sont en rouge. Comme à l'accoutumée, plus des entités sont citées, plus leur grosseur augmente et plus elles sont disposées au centre de la carte. Que constate t-on ?

☛ Territorialité ou proximité ?

*Pour la majorité des membres du panel, il existe une concordance (tendancielle) entre les territoires que les formations (ou les personnes) fréquentent régulièrement (selon les critères définis au début de l'enquête) et ceux dans lesquels elles enregistrent et diffusent leurs enregistrements. Dans cette configuration, on n'enregistre pas très loin de chez soi. De même, c'est également dans ce cadre territorial que l'on place en dépôt (dans des Fnac et/ou des disquaires indépendants) ses enregistrements auto produits ou que l'on les vend à l'occasion des concerts. À cet espace de référence, peuvent s'ajouter des territoires où les membres du panel ont (eu) des attaches familiales ou amicales, par exemple la région d'Orléans dont sont originaires la guitariste et la batteuse de *Hedidnot* ou la maison de campagne des parents de Marc.*

Je viens d'évoquer le fait de déposer dans des magasins des CD auto produits dans des studios d'enregistrement ou des home-studios mais pour deux des rappers l'enregistrement et la reproduction des supports sont plutôt domestiques et leur diffusion à la fois plus restreinte et plus informelle.

« **FR** Racontez-moi alors comment vous avez diffusé votre CD

Moktar Donc voilà, mon pote J. il avait une voiture, la voiture à son père une Laguna, et il est venu me chercher à Trappes et j'lui dis "t'sais quoi, dans tous les quartiers de Trappes, je fais tourner mon CD". On s'est arrêté dans tous les quartiers de Trappes : "tiens, tiens, tiens", j'en laissais 10 : "tiens tu en feras tourner à Villepreux s't'plait". J'suis allé à Montigny : "tiens H-Tech t'en feras tourner 10 à...tous ceux qui viennent etc., qui habitent dans le coin de Guyancourt et Elancourt", parce que je faisais la boxe là-bas l'année dernière. "Tenez les gars etc., essayez de faire tourner", c'était au mois de septembre, "na na nin, tenez, tiens un CD, tiens un CD tout ça, faites le à tous vos potes, gravez le etc., c'est gratuit y'a pas de soucis" et voilà... »

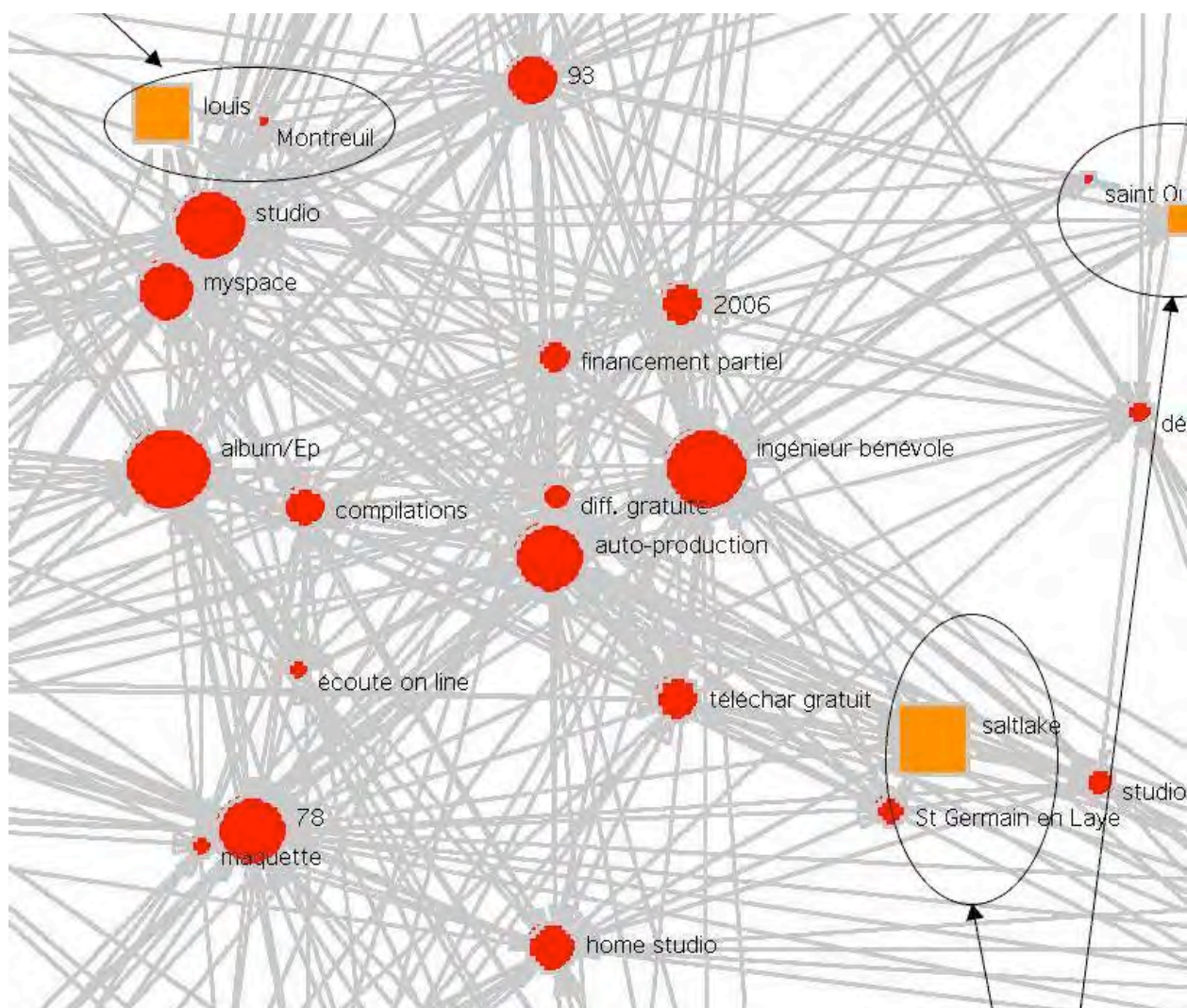
Parfois même, on n'ignore peu ou prou où sont ses enregistrements

« **Sirène** (...) Y'en a ça circule quand je pose quelque chose et ça circule comme ça

FR Alors comment comme ça ?

Sirène Ben, je sais pas parce que nous on se garde un CD, eux [*les DJ(s) et les compositeurs*] ils se gardent aussi un CD, et à mon avis, ils font des copies, et les autres ils font des copies. Parce que, des fois, je vois des gens : "t'as fait, t'as posé sur ça. Ben oui". (...) »

Avoir peu de moyens, peu de notoriété implique donc encore plus s'inscrire dans un cadre local.



Premier détail de la cartographie n°10

- Au centre de la carte, en rouge, les entités se rapportant à des enregistrements à destination de la sphère publique : albums (ou EP), maquettes, démos, compilations, titres écoutables sur des pages MySpace ou téléchargeables (contre rémunération ou pas) sur des sites, CD (s) diffusés gratuitement de la main à la main. Cette liste est complétée par les types d'outils utilisés pour enregistrer (studios de type professionnel et home-studios), les modes de diffusion (auto-production ou label- non visible sur ce zoom-) et le recours à un ingénieur bénévole.

Une entité est rattachée à ceux et celles qui ont réussi à trouver des financements partiels pour enregistrer et une autre aux projets réalisés en 2006, c'est-à-dire au moment de l'enquête. Enfin, des liens relient chaque personne ou formation (carré orange) avec son département d'attache. Les bulles se rapportent aux lieux où les formations ont enregistré, elles sont traitées plus loin.

- On constate que les plus grosses entités sont celles se rapportant aux albums (i.e presque toutes les formations ont fixé leur répertoire), aux ingénieurs bénévoles (capacité à mobiliser des soutiens –rémunérés ou pas- pour mener à bien son projet), à l'auto-production (à l'exception de deux groupes tous les disques sont enregistrés avec "les moyens du bord"). À noter que la taille plus conséquente de l'entité "78" vis-à-vis de la "93" renvoie au fait que les deux groupes produits par un label (et donc ayant mobilisé beaucoup de ressources) sont originaires des Yvelines.

☞ Si l'on en revient à l'ensemble du panel, et quelque soit ici le niveau d'intégration au marché, l'insertion dans un territoire (ville, département, région) est également confirmée par de nombreux usages du Net. On a, en effet, vu que les contacts établis par l'intermédiaire de MySpace concernent souvent des personnes évoluant dans la même région et que certains échanges de fichiers (via les FTP des sites) servent justement à compenser la distance qui sépare les membres d'un même groupe (cf. l'étudiant en médecine parisien Stéphane et le sonorisateur/éclairagiste Francis de Saint Germain en Laye). Enfin, toutes ces initiatives bénéficient du soutien de personnes (techniciens, webmasters, graphistes, managers, amateurs etc...), d'institutions publiques ou privées (les lieux de répétitions, les associations de musiques actuelles, la bourse "jeune talents" de la ville de Paris, Emergenza, l'aide du service social de Trappes, Le Grand Zébrock, le Cry, la Clef etc.) dont les actions se déclinent dans les divers niveaux territoriaux de l'Île de France. Toutefois, si cette inscription francilienne (car c'est de cela qu'il s'agit) est bien réelle, elle doit également être mise en rapport avec d'autres inscriptions, bien réelles elles aussi ;

-Les concerts effectués en dehors de l'Île de France voire à l'étranger (à l'occasion desquels des disques sont également vendus)

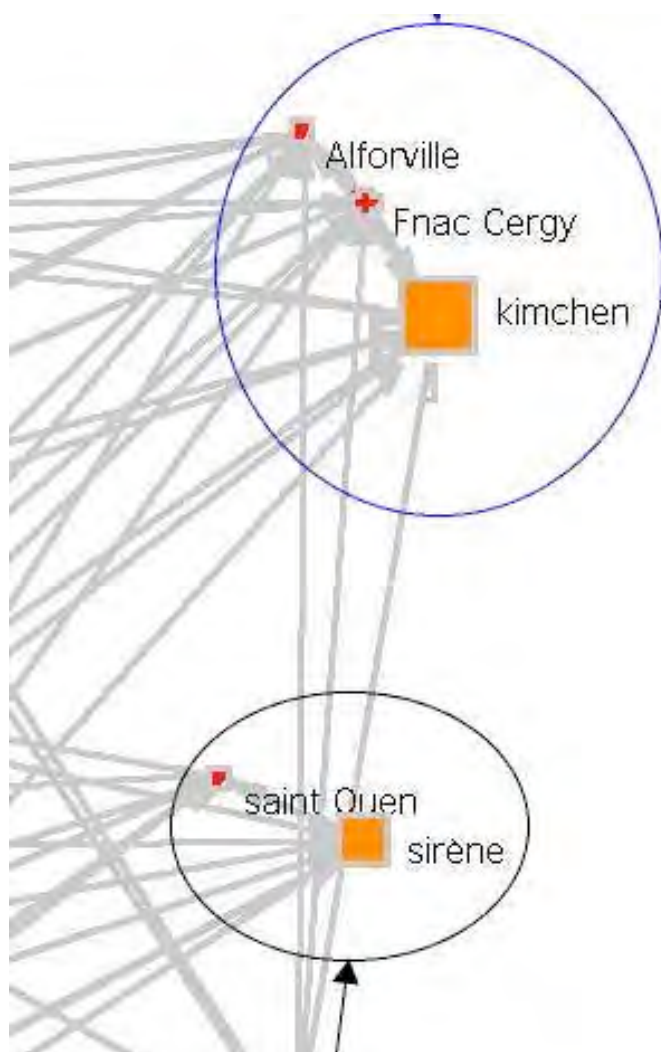
-La mise en ligne (sur leurs sites ou MySpace) par certaines formations de leur musique (albums complets ou titres isolés en écoute), ce qui veut dire que leur diffusion potentielle s'étend (potentiellement) au-delà de leur région.

-Quelques membres du panel (par ex. Prince 2 et *Hedidnot*) peuvent aussi compter sur un petit label indépendant ou sur un site spécialisé de vente en ligne.

-Enfin, et c'est un facteur fondamental, les échanges avec des pairs sur le Net s'effectuent aussi sur une base *stylistique* et plus généralement sur la base d'affinités (cf. Vickie)

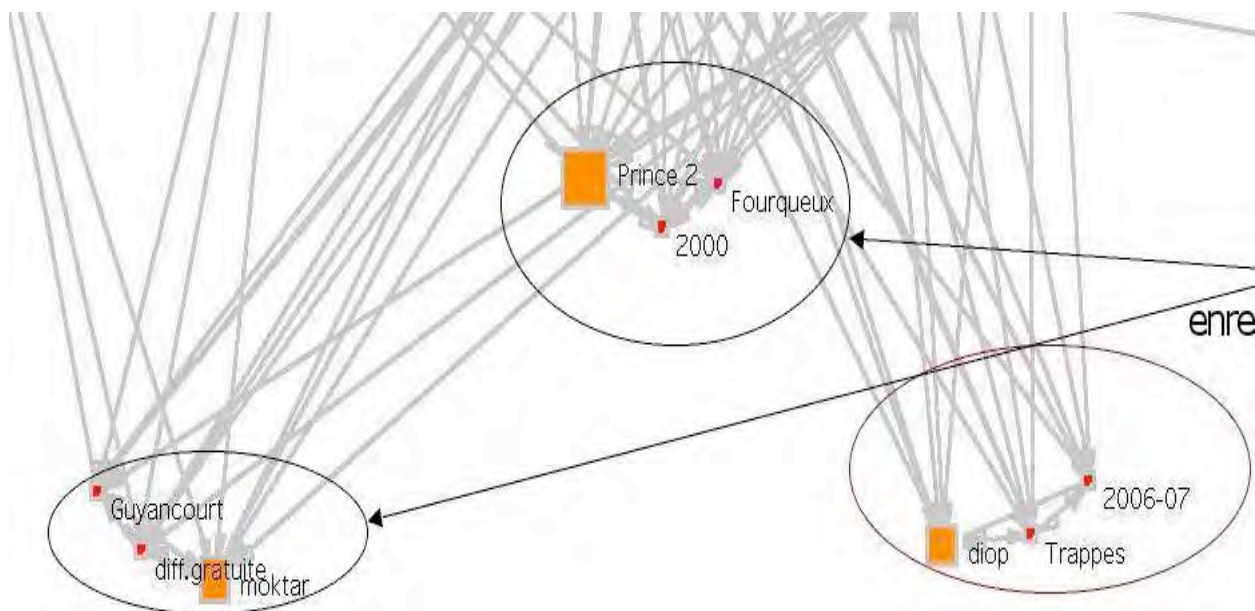
En conséquence, faire coïncider *stricto sensu* l'espace de circulation des enregistrements et des personnes avec les deux départements où s'est déroulée l'enquête ou même à l'Île de France serait par trop réducteur. L'espace mental des membres panel, leurs références musicales, les différents canaux de circulation du son ne peuvent être correctement représentés par le biais exclusif d'une inscription dans un territoire administratif (ville, département, région), ni même dans une acceptation "purement" géographique¹⁴⁶. Considérant l'entrelacement de ces différentes dimensions spatiales (qui parfois se chevauchent dans un même médium), il semble plus judicieux de dire qu'à l'exception de *Macthink* et *Solid* (sur lesquels je vais revenir dans un instant), *les formations et individus du panel s'inscrivent dans des relations de proximité*, en donnant à ce terme toute la polysémie nécessaire ; proximité géographique, administrative, stylistique, technologique, genrée (voir plus loin). Réciproquement, on peut considérer que plus la notoriété d'une formation augmente et plus elle se *délocalise*. Pour le dire autrement, le marché déterritorialise les formations sachant que cet effet n'est d'ailleurs pas non plus absolu.

¹⁴⁶ Il faut d'ailleurs noter que cet état de fait justifie, à lui tout seul, le fait d'avoir plutôt recouru à une carte de réseaux plutôt qu'à une représentation géographique.



Deuxième détail de la cartographie n°10

- Le groupe *Kimchen* basé en Seine-Saint-Denis répète au Blanc-Mesnil (93), a réalisé son dernier enregistrement dans les studios de la Muse en Circuit (un studio d'électro-acoustique) à Alfortville (94). L'enregistrement a été effectué par le technicien du studio et à la suite d'un troc entre un responsable du studio et la chanteuse. Le groupe a mis une démo (enregistrée antérieurement) en dépôt dans une Fnac de Cergy Pontoise (95), aux confins de la Seine-Saint-Denis. En outre, sur son site, la formation propose à la vente son CD auto produit .
- La rappeuse Sirène réside à Montreuil (93). Elle a enregistré quelques titres qui figurent dans des compilations qui circulent en Seine-Saint-Denis et en Île-de-France. Elle se rend dans le "troisième sous-sol", situé à Saint-Ouen (93) deux fois par semaine pour poser sur les instrus d'un DJ.



Troisième détail de la cartographie n°10 (l'année indique la date de diffusion d'un enregistrement)

- Moktar réside à Trappes (78), il a enregistré quelques titres à Guyancourt (78) chez un DJ, a gravé et distribué lui-même les Cd(s) aux alentours de Trappes.
- Prince 2 vit à Fourqueux (78), c'est là qu'il a enregistré son premier disque avec un ami qui a fondé un label pour l'occasion. Si le disque a eu un succès d'estime dans la presse et le monde techno, il a été mal distribué.
- Diop vit à Trappes. Il a enregistré son disque chez lui et en Belgique et fondé son propre label.

☛ Les groupes "délocalisés"

Inversement, les deux formations bénéficiant du soutien d'un label (basé à Paris) et d'une diffusion nationale n'ont pratiquement plus recours (à l'exception des animateurs de leurs sites Internet) à des ressources locales ou départementales. Pour *Solid*, le label a même fait appel à un arrangeur italien et fait masteriser le disque à Milan. Pour en rester à ce groupe, plus la formation a étendu son audience (par des concerts et grâce à un premier disque autoproduit) et plus la compétence instrumentale a pris le dessus sur la sociabilité locale. Au moment où j'ai réalisé l'entretien, seul le chanteur et ADN (DJ) avaient participé aux débuts du groupe, ADN étant lui-même arrivé après que la formation se soit déjà constituée. Alors que la formation est originaire de "son coin" et qu'il a appris à faire du Djaying pour y être admis, ADN fait l'éloge du manager du groupe en vantant sa mobilité internationale et justifie les changements de personnels en termes de qualité artistique. Cela signifie-t-il que *Solid* a entièrement perdu son identité locale ? Non, tant que la notoriété de la formation ne dépassera pas les frontières de l'hexagone son label le présentera encore ainsi :

« Né en 1999, le groupe *Yvelinois* (c'est moi qui souligne) a évolué sur la plupart des scènes françaises et compte plus de 100 concerts à son actif »

[texte relevé sur le site Internet du label du groupe le 1er avril 2007]

De même, pour *Macthink* qui est produit par le même label

« La sortie fin 2000 d'un premier 5 titres auto produit, "*Macthink*" (...) a permis au groupe de marquer la scène locale (c'est moi qui souligne) et de réaliser plus de 50 concerts en Ile de France ; leur passion et leur travail les ont ainsi conduit à croiser sur scène, en moins de 2 ans, des artistes comme Miro, Tété, Keren Ann, Sanseverino, Aqme, Eiffel, Kyo, Aston Villa... (...) Fin 2001, *Macthink* est sélectionné sur "Yvelive #9", compilation des espoirs yvelinois du réseau CRY pour la Musique (*un de mes informateurs pour cette enquête*), et se retrouve finaliste pour les tremplins MCM sessions. Le groupe franchit un nouveau pas en terme de reconnaissance auprès des professionnels. »

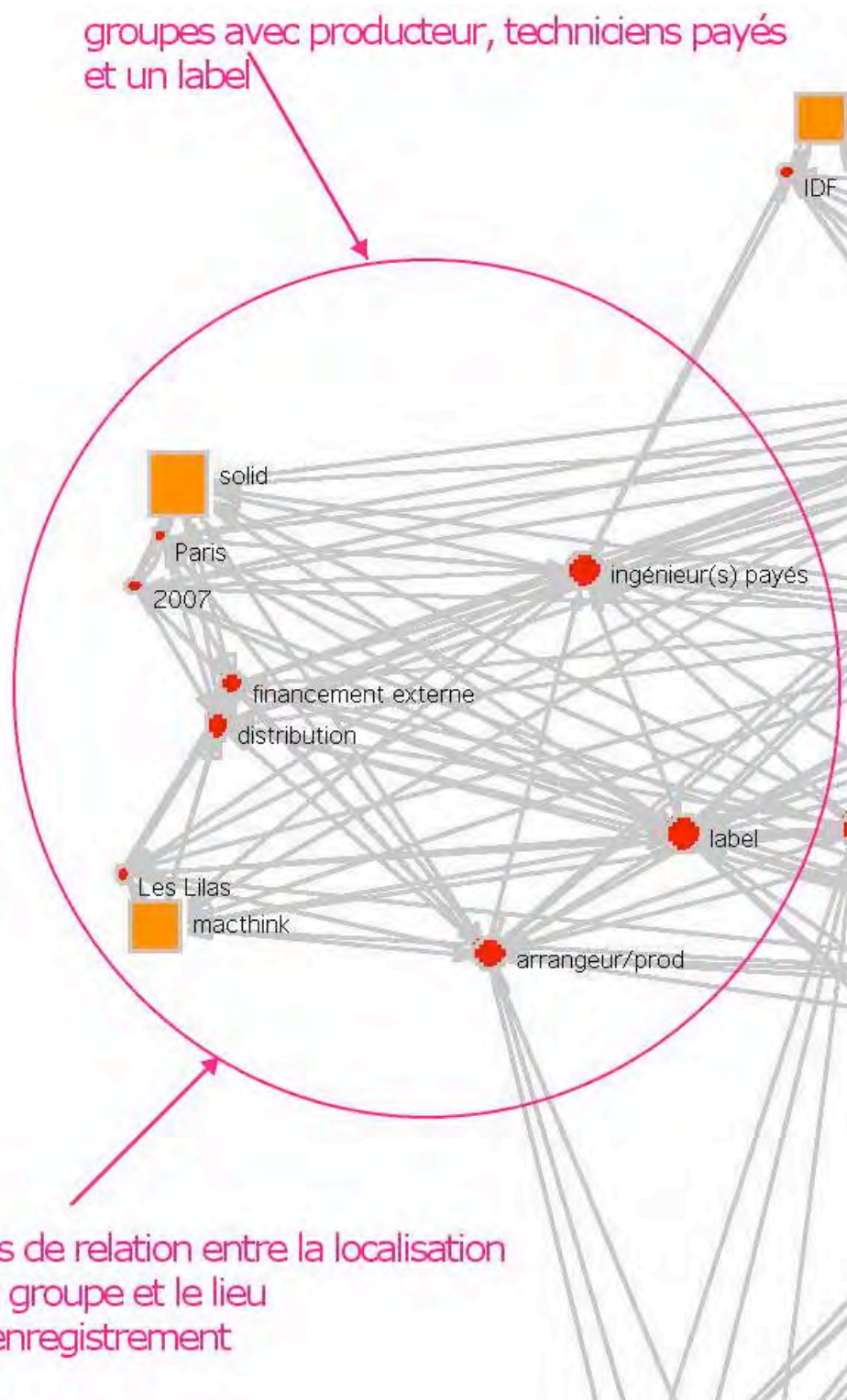
[texte relevé sur le site Internet du label du groupe le 1er avril 2007]

Dans ce même texte, est mentionné le soutien que la formation a reçu de la scène de rock publique de Plaisir, ville où ont vécu Sabine et Félix et à proximité de laquelle ils résident. Malgré leurs premiers pas au sein de l'industrie musicale, *Solid* et *Macthink* sont encore des groupes des Yvelines. Toutefois, leur présentation au public s'accompagne aussi de définitions stylistiques, de comparaisons avec des artistes à la stature nationale ou internationale. Si, d'aventure, leur aura devait devenir internationale, ils resteraient sûrement, à l'image d'un fameux groupe de Liverpool, "originaires" des Yvelines mais *sans que cette attache ne caractérise leur musique*. Ils deviendraient des groupes de rock ou de pop électro français.¹⁴⁷

L'autre conséquence de la délocalisation d'une formation est l'inversion des rapports de subordination. Ce ne sont plus les groupes qui emploient des personnes ou trouvent des soutiens de proximité mais une société qui les engage. *Solid* et *Macthink* deviennent, à leur tour, des ressources (potentielles) pour leurs employeurs. Ils s'insèrent dans une (nouvelle) division du travail où la créativité des personnes doit s'exprimer à l'intérieur de la zone de compétence qui leur est attribuée (cf. le récit d'ADN sur le travail en aval et en amont de l'arrangeur).

D'une certaine façon, *le passage de la pratique amateur au monde professionnel pourrait être décrit donc comme un mouvement conjoint où la délocalisation territoriale va de pair avec la délimitation accrue du territoire de compétence des acteurs*.

¹⁴⁷ Il faut d'ailleurs remarquer que l'industrie musicale et les institutions culturelles ont en commun de considérer que "l'excellence artistique" est déconnectée du territoire dont les membres d'une formation sont originaires.



Quatrième détail de la cartographie n°10

- Le groupe *Solid* originaire de la région de Versailles (78) a enregistré son disque à Paris dans un studio professionnel avec un arrangeur italien. Le disque a été maîtrisé à Milan (Italie). Le manager et le label ont amené les financements nécessaires et les techniciens (producteur arrangeur inclus) ont été recrutés par le label et le manager.

- Le groupe *Macthink*, dont le noyau vient de Plaisir (78), a enregistré dans un studio aux Lilas (93). Il a été recruté par le même label que *Solid* et a également été pris en charge par un producteur–arrangeur, cette fois-ci français. Pendant l'enregistrement, un quatuor à cordes a enregistré des arrangements inspirés de ceux réalisés par Félix avec ses machines.

☛ Une carte de l'inégalité

Reste encore à noter l'inégalité devant l'enregistrement que (l'enquête et) la carte révèle :

-D'abord entre les groupes de (ou à composante) rock. Du fait de leur effectif (et notamment la présence d'un batteur), il leur est plus difficile de produire un disque avec un home-studio, plus conforme au maquettage (cf. Théo), à l'électro (*Saltlake* et Prince 2) ou à la fabrication d'intrus pour le rap. Si ces formations arrivent à grappiller des séances de studio à la suite de concours, d'échanges ou de locations de locaux privés ou publics, elles ne disposent pas d'assez de temps ni d'argent pour enregistrer et mixer leur musique dans de bonnes conditions. Et significativement, les studios d'enregistrement des locaux de répétitions (privés ou publics) n'ont été mentionnés que lors des débuts. À partir du moment où la pratique s'intensifie et les répertoires sont stabilisés, ils ne sont plus appropriés. De fait, la seule possibilité pour s'initier collectivement et dans la durée à ces outils est de louer un studio privé (mais les prix sont chers) ou de disposer d'un local isolé (cf. la maison de campagne des parents de Marc ou les nombreuses granges apparues durant cette enquête) et de louer du matériel. De ce point de vue, et comme l'avait déjà remarqué Patrick Mignon dans une étude publiée il y a plus de quinze ans¹⁴⁸, ceux et celles qui vivent dans zones péri urbaines (ou si l'on préfère néo rurales), ou a proximité, ont plus de chance de trouver des locaux que ceux qui sont dans des zones à forte densité urbaine où les locaux vides sont rares et les problèmes de bruit plus délicat à gérer¹⁴⁹.

-L'autre solution pour pouvoir enregistrer est évidemment de trouver un label prêt à produire et financer un disque et qui, avec un peu de chance, fournira non seulement des locaux mais aussi une équipe de professionnels de l'enregistrement. Cette solution a le grand désavantage d'être hasardeuse, entièrement laissée à l'initiative privée et surtout à destination de formations désireuses de se professionnaliser.

-Les autres grands "perdants" sont les rappeurs Sirène et Moktar. Outre qu'ils sont dépourvus, pour l'une, d'informatique personnelle et, pour l'autre, de connexion Internet, ni l'une ni l'autre n'ont la possibilité de poser leurs flots autrement que dans une certaine urgence. On a vu, avec la scène dans le "troisième sous-sol" ou les récits de battles que la performance était centrale dans cette galaxie mais il n'en reste pas moins que la dépendance de ce deux rappeurs vis-à-vis des DJ(s) et des supports est manifeste. Aucun des deux n'a eu la possibilité de travailler de façon approfondie, ni dans la sphère domestique, ni ailleurs, sur des projets d'enregistrement. En termes de diffusion, leurs flots circulent dans des canaux relativement confidentiels, sans même qu'ils sachent toujours les canaux par lesquels leur musique circule. Pourtant, là comme ailleurs, la passion et l'engagement sont au rendez-vous. De ce point de vue, il n'y a rien de nouveau sous le soleil entre le dénuement matériel des débuts et la situation présente. Maintenant comme avant, les supports enregistrés et les moyens

¹⁴⁸ "Paris/Givors : Le rock local" pages 197 à 216 in **Patrick Mignon et Antoine Hennion (sous la direction de) *Rock, de l'histoire au mythe*** Collection Vibrations Éditions Anthropos Paris 1991.

¹⁴⁹ Nous voilà de nouveau en présence du "rock garage", une forme de socialisation de rock qui s'appuie sur un type d'urbanisme et d'architecture.

d'enregistrement sont essentiels à cette musique, et aujourd'hui comme hier, *les équipements* manquent.

-En ce qui concerne le DJ techno, les groupes d'électro et Louis, si le handicap est moins lourd en termes d'enregistrement (le home studio et le Net offrent de nombreuses fonctionnalités), il n'en reste pas moins qu'il leur est difficile de diffuser leur musique autrement que par des moyens de fortune.

- Dernier point sur cet aspect des choses, le parcours est également périlleux pour des solistes (comme Diop ou Théo) qui outre des moyens pour enregistrer doivent également trouver des musicien-n-e-s pour interpréter leur musique. Pour eux, le home-studio apparaît plutôt comme une obligation que comme un choix.

-En définitive, la comparaison entre les ressources dont disposaient les membres du panel à leurs débuts et celles qui apparaissent sur la cartographie de la fabrication et de l'exportation montrent que les inégalités se sont maintenues du côté de certains rappers (pas beaucoup plus de supports disponibles qu'avant) et qu'elles se sont plutôt creusées du côté du rock. Le réseau dense du rock des débuts est encore là (et pour toutes les formations de ce type) mais il pêche justement du côté de l'enregistrement et de l'exportation. Pour l'ensemble du panel (à l'exception de Sirène et Moktar), le Net compense relativement ce déséquilibre, à condition bien sûr d'être connecté...

5 D'un genre à l'autre¹⁵⁰

Dans le paragraphe précédent, j'ai noté qu'une inégalité face à l'enregistrement se manifestait en fonction du genre de musique. Du reste, si cette analyse concernait le moment où les personnes sont fortement engagées, l'enquête a également montré que cette inégalité se manifestait tout au long du parcours des personnes, y compris avant qu'elles ne consacrent explicitement à la "musique". Mais, il existe une autre inégalité, tout aussi prégnante, et qui se manifeste également dès le début des parcours individuels : celle qui a trait aux relations que les hommes et les femmes entretiennent à la "technique". Bien entendu, cette relation différenciée, dont j'ai essayé de rendre compte tout au long de ces pages, est la traduction d'une inégalité entre les femmes et les hommes. Elle nous dit comment, *concrètement*, la différence sexuelle (générée) se construit.

a) Des réseaux de sociabilité (essentiellement) masculins

Les récits des membres du panel nous ont montré que les groupes de rock se constituaient dans le cadre de ce que j'ai appelé un sociabilité de pâté de maisons et qu'elle concernait au premier chef des jeunes garçons. On a également vu que les liens se tissaient à partir d'un goût commun pour des groupes de rock presque exclusivement masculins (par exemple Nirvana). À partir de là, ces groupes d'adolescents se procurent des guitares et commencent à communiquer intensément *par l'intermédiaire* de ces instruments et d'autres objets comme des cassettes et/ou des tablatures. Et les compétences qu'ils acquièrent à propos de ces objets leur permettent de se *mesurer* à leurs pairs masculins. Même si les objets techniques y sont moins présents, les joutes informelles de hip hop racontées par Diop et Moktar rentrent parfaitement dans ce schéma d'analyse. Comme l'avait déjà noté Simon Frith dans une enquête menée à la fin des années soixante-dix au Royaume-Uni, *c'est par l'érudition et la maîtrise d'objets techniques et d'instruments de musique que les garçons se font une place dans l'univers musical*¹⁵¹. C'est à partir de ces compétences que s'organisent les relations entre garçons. À partir de là, cette lecture permet de mieux comprendre nombre de récits. Par exemple, celui de Victor évoquant son pote *plus expérimenté* que lui en

¹⁵⁰ Pour ce paragraphe, je suis redevable aux ouvrages suivants, déjà cités pour certains plus haut. Il n'empêche, mieux vaut reconnaître une dette deux fois qu'une : **Danielle Chabaud-Rychter et Delphine Gardey (sous la direction de)** *L'engendrement des choses, des hommes, des femmes et des techniques*. Éditions des Archives contemporaines Paris 2002, **Delphine Gardey et Ilana Löwy (sous le direction de)** *L'invention du naturel, les sciences et la fabrication du féminin et du masculin* Éditions des archives contemporaines Paris 2000. **Ilana Löwy** "Universalité de la science et connaissance 'situées'" pages 137 à 150 in **Delphine Gardey et Ilana Löwy (sous le direction de), Delphine Gardey et Ilana Löwy** *L'invention du naturel, les sciences et la fabrication du féminin et du masculin* Éditions des archives contemporaines Paris 2000, **Ilana Löwy** *L'emprise du genre, masculinité, féminité, inégalité*. La Dispute Paris 2006. À ces ouvrages consacrés (entre autres) aux relations entre le genre, les techniques et les sciences, il faut ajouter deux "classiques du genre" : **Erving Goffman** *L'arrangement des sexes* 1977 (traduit de l'américain par Hervé Maury) La Dispute Paris 2002 et **Judith Butler** *Trouble dans le genre, le féminisme et la subversion de l'identité* (Traduit de l'anglais par Cynthia Kraus) La Découverte/poche. Paris 2005/2006

¹⁵¹ **Simon Frith** *The Sociology of Rock* Constable London 1978

guitare (« il m'a fait découvrir des (...)trucs genre Extreme, Satriani des trucs de guitar-hero que toi t'écoutes pas si t'es pas guitariste finalement » »). Le fait est, qu'à l'exception de Diop et de Moktar, pas un garçon n'a relaté ses débuts en mentionnant qu'il chantait avec les disques. Du reste, même l'écoute des disques a souvent été présentée par les membres du panel comme une opération analytique. Il suffit par exemple de se rappeler Marc disséquant les différents instruments dans les morceaux de Jimi Hendrix, de Prince 2 écoutant le Velvet Underground avec l'article de fond sur le groupe dans les Inroks ou de Théo évoquant à de plusieurs reprises ses déficiences en matière d'analyse harmonique. De fait, l'érudition musicale est plutôt une affaire de garçons. Et lorsqu'une jeune fille aime le rock et lit des revues musicales, elle trouve peu d'amies pour converser

« **FR** Quand vous m'avez parlé des ami(e)s au collège, aux lycées, qui écoutaient d'abord des choses pareilles que vous et ensuite, vous qui écoutiez d'autres trucs, y'avait autant de mecs que de filles ?

Tania Non, en fait mes amis avec qui je sortais, ces amis qui écoutaient beaucoup de rock c'étaient des garçons, très, très peu de filles et les amies avec qui j'étais à l'école, c'étaient des amies pour moi différentes parce que je partageais pas forcément la musique... ou *ceux avec qui je partageais la musique c'était des garçons (c'est moi qui souligne)*»

Si on observe les groupes cités comme des déclics on va d'ailleurs retrouver cette distribution entre des groupes de rock "dur" comme Nirvana, Red Hot Chili Peppers (dont le machisme est légendaire), Gun'n Roses ou Public Enemy et, à l'instar d'Hendrix, des artistes dont on admire plus la maîtrise. Voici ce que dit Prince 2 (DJ et batteur) de ces motivations d'apprenti

« **FR** Est-ce que tu as emprunté à des batteurs de référence ?

Prince 2 Oui oui c'est l'énergie que dégagait la batterie à la base comme instrument sur tous les disques qui m'a intéressé. T'écoutes Nirvana, bien sûr, l'énergie elle vient du chanteur qu'a une bonne rage et tout mais *c'est la batterie qui fait la machine de guerre*, qui fait avancer tout. Moi c'est ça qui m'intéressait dans la batterie, dans celle de Dave Grohl. Et après je l'ai redécouvert dans Led Zep par exemple, avec John Bonham mais bien plus tard. Et voilà c'est ça qui m'intéressait: "c'est imparable, ça avance, ça va vite, ça cogne"

FR Tu t'imprégnais des disques, tu écoutais précisément ce que faisaient les batteurs ?

Prince 2 Voilà ça c'est l'apprentissage d'un instrument, au début on sait pas c'qui fait, *c'est ça qui nous fait bander quoi (rires)* et en fait au fur et à mesure on arrive à analyser : "ah oui ce break-là, j'vais l' reprendre et tout". Mais au début, non, tu t'en fiches de ce qu'il joue précisément, ce qui compte c'est l'énergie. Surtout un instrument comme la batterie qu'est un peu physique. Je sais que des mecs comme Tony Allen ils sont là : "la batterie ça doit se caresser" mais moi ce qui m'intéressait dans la batterie c'est que ça cogne."

Ici, la puissance (guerrière) et la sexualité sont convoqués dans un premier temps. Puis, la capacité analytique vient ensuite compléter le premier registre.

Plus généralement, on peut faire l'hypothèse que la presque totalité des garçons du panel (excepté Stéphane) ont imité les disques parce qu'ils avaient le désir de se hisser au niveau de leurs modèles, d'atteindre à une maîtrise que leurs pairs puissent estimer (au sens de l'admiration et de la mesure). Et cette maîtrise, j'insiste sur ce point, passe par des objets et du savoir mesurable.

À contrario, les récits des premiers pas des jeunes filles sont beaucoup moins peuplés d'objets. Bien qu'elle nous ait relaté la place considérable dévolue aux disques dans sa famille, Sabine a bien expliqué qu'elle chantait et dansait avec ses amies sur les disques lorsqu'elle était petite, elle ne recourait pas à un instrument. De même, ses fascinantes séances de dédoublement avec son appareil cassette se sont déroulées *sans instrument de musique*. Ou plutôt si, son instrument à elle, c'est la voix, c'est son corps. Elle n'arrivera d'ailleurs jamais à faire du piano classique son allié, jusqu'à s'en séparer. Il en est de même de la plupart des femmes interrogées qui même lorsqu'elles ont été encouragées par leurs parents à pratiquer un instrument (par exemple Cathy ou Marie) relatent leurs débuts en évoquant leur plaisir (souvent sur le mode de l'addiction) de chanter qui avec Mariah Carey, qui avec Mylène Farmer qui avec les paroles de Télé Poche et un magnétophone. Il suffit aussi de se rappeler que si Prince 2, Dany et Sabine dialoguaient d'une façon similaire avec leurs magnétophones à cassettes les deux garçons l'ont fait avec des instruments de musique. Mieux, si Dany et Prince 2 ont bien raconté avoir chanté dans leurs démos, *ils n'en ont pas fait du chant leur activité publique, cette audace s'est strictement cantonnée à la sphère domestique, à l'abri des regards des parents comme des pairs*.

b) Les hommes intercesseurs

Bien évidemment, ce rapport genré aux objets ne naît pas comme par enchantement. Il est déjà présent dans la structure familiale. Une jeune fille a (presque toujours) besoin d'un homme pour accéder à la musique, comprenez aux objets. Parfois même en provoquant des drames

« **FR** Au moment de votre premier groupe rock, vous disposiez déjà de quoi écouter de la musique dans votre chambre ?

Sabine Oui j'avais été chercher avec mon père, qui m'avait donné une certaine somme d'argent, une chaîne hi-fi. *Maman en a pleuré car la chaîne hi-fi était très chère et moi j'étais heureuse comme tout* (c'est moi qui souligne). C'était une Kenwood : cassette tuner et CD. Et je me suis aussi acheté un micro.

FR C'était une double platine cassette ?

Sabine Oui je n'arrêtais pas de m'enregistrer »

Pourquoi donc la mère de Sabine pleure t-elle ? Probablement pas parce qu'elle trouve que l'on dépense trop d'argent pour sa fille mais plutôt que cet achat n'est pas approprié *pour une fille*. Le récit de l'initiation par son père de Sabine aux objets musicaux a un autre intérêt. Il nous montre que lorsqu'un père audiophile ou musicien n'a pas de fils, il peut lui arriver de faire de sa fille "un musicien". Les pères dont Marc Touché nous a raconté qu'ils offraient à leurs fils les Gibson dont ils rêvaient étant

adolescents le font avec leur fille¹⁵². Si d'aventure, un rival se présente, les choses peuvent alors se tendre. Ainsi, l'arrivée de Dany dans le vie de Cathy correspond au moment où les relations se détériorent entre celle-ci et son père, musicien et ingénieur du son. Pour expliquer ce "divorce", Cathy mentionne le fait qu'elle ne pouvait utiliser librement le matériel d'enregistrement de son père mais aussi que celui-ci trouvait sa façon de composer trop "intuitive"

« **Cathy** Oui. Et sinon après quand je composais j'ai jamais voulu, j'ai jamais réussi, en fait, à faire un mi, un ré et puis un do et puis un machin. Pour moi c'était "ben tiens ça c'est une mélodie un peu bizarre, ça sonne un peu chelou". Justement ça étonnait mon père qui disait : "j'comprends pas, c'est quoi cet accord, tu fais toujours des trucs bizarres". Voilà ça l'a toujours désorienté c'est pour ça que, au bout d'un moment j'en ai eu marre, on s'comprenait plus, on était en décalage. Ben voilà comment je procédais c'était surtout au feeling, par accidents. »

D'un commun accord, Dany et elle renoncent à utiliser le studio du père et fondent un groupe.

Précisément, l'enquête montre que les jeunes filles accèdent à des groupes de rock par l'intermédiaire de jeunes garçons. C'est par exemple à l'occasion d'un gala au lycée que Félix propose à Sabine de rejoindre son groupe. Qu'il s'agisse de Cathy ou de Sabine, leurs conjoints respectifs, Dany et Félix, leur délèguent le chant et l'écriture des textes, autrement dit ce qui a trait à l'intimité et au corps. Ce territoire-là est entièrement celui des femmes

« **Dany** Moi j'mets une basse approximative, juste la fondamentale, juste pour donner une impression. La partie de batterie c'est pareil, juste pour donner la pulse et encore, après le batteur ben il fait c'qu'il veut. Il a à peu près les intentions, et après c'est des idées et Victor (*le bassiste*) il refait plein de choses, il se repose dessus précisément. *Y'a qu'la voix que je fais jamais, la mélodie* (c'est moi qui souligne) »

Considérant cela, on se rend alors compte que *si les hommes jouent pour les femmes le rôle que les hommes assignent aux instruments, les femmes servent également d'intermédiaires aux hommes. C'est par leur truchement que peut s'exprimer dans une formation ce que des hommes ont des difficultés à expliciter*. Réciproquement, les femmes confient aux hommes la gestion de la technologie et tous les "ennuis" qui vont avec. Les garçons jouent des instruments et manipulent des machines, les filles jouent de leur corps et expriment avec des mots ce qu'elles ressentent. Chacun gère, parfois avec beaucoup d'autonomie, son territoire respectif

« **Sabine** Oui, on travaillait au click. Après, on changeait de place. *Il* (Félix) *m'expliquait vaguement comment ça marchait* (*je ne voulais pas savoir ni comment ni pourquoi*) et ça durait des heures. Je me mettais à faire des nappes de violon, des choses comme ça (c'est moi qui souligne) »

¹⁵² **Marc Touché** *Mémoire vive I* Le Brise Glace Association Musiques Amplifiées Annecy 1998

Comment est ce que les chanteuses procèdent-elles pour élaborer leurs mélodies et écrire leurs textes ? En recourant à la “méthode populaire“, si souvent rencontrée par ailleurs

« **FR** Comment est ce qu'elle travaille (*Cathy*) ? Tu lui fournis pas des bandes ?

Dany Euh, de moins en moins. Très rapidement, j'ai été avec Cathy pendant sept ans et depuis deux ans on n'est plus ensemble. On était toujours ensemble et elle, elle passait la journée à chantonner, à siffloter, et ah ! ah ! dès qu'y'avait un truc qui m'tappait dans l'oreille j'essayais de trouver quelque chose ou inversement. Je trouvais un riff ou un truc et elle essayait de se poser dessus. C'était constamment comme ça »

On le voit, les femmes et les hommes qui jouent du rock, du hip hop ou de la techno procèdent de la même manière que les garçons, par accumulations successives. La différence des sexes ne s'établit pas tant dans la façon de travailler mais dans la répartition des tâches. Parfois, le monde de fonctionnement du groupe traduit de façon évidente cette distribution genrée. Ainsi dans *Saltlake*, les garçons fabriquent des bases instrumentales et les confient aux deux chanteuses qui travaillent de leur côté, presque à l'abri du regard des deux autres.

« **FR** Et comment les parties de chant arrivent alors ?

Stéphane On leur grave un CD avec les morceaux et, elles, elles ont des créneaux de répétition à la Clef dans le grand studio

FR Dans le ?

Stéphane 'fin y'a deux studio de répétition, donc c'est dans le grand studio de répétition de la Clef. Elles font tourner le CD, elles ont chacune un micro et elles chantent comme si c'était

FR Donc elles improvisent

Stéphane Ouais, voilà. Alors moi je, *elles bossent dans leur coin donc moi je sais pas comment elles travaillent, tu demanderas à Catherine mais...* (c'est moi qui souligne) »

Les choses sont un peu mystérieuses pour Stéphane

« **FR** Et elles, elles ont pas de moyens informatiques ? Elles retravaillent pas, elles dupliquent pas un truc pour avoir une boucle plus longue justement doubler une structure pour essayer comment ça ferait ?

Stéphane Non, pas encore en tout cas, en tout cas pour l'instant c'est pas leur démarche

FR Et après comment, elles enregistrent ce qu'elles font ou comment c'est ?

Stéphane P't'être elles s'enregistrent sur minidisk, j'sais pas trop comment elles font »

Stéphane et Francis délèguent aux “filles“ la composition de textes et des mélodies et ne cherchent pas trop à savoir comment elles procèdent. Chaque partie de la formation a sa boîte noire qui masque aux autres *comment* on fait : la clé USB des instrumentistes empêche d'accéder aux réseaux physiques où circulent les sons des garçons tandis que les murs de la Clef protègent les filles.

Étonnante façon de procéder ? Pas tant que ça, le groupe Portishead, une formation anglaise de trip hop connue dans le monde entier, travaille exactement de la même manière. Le DJ et le guitariste du groupe préparent *ensemble* des maquettes dans leur

studio qu'ils remettent ensuite à Beth Gibbons, la chanteuse du groupe. Celle-ci élabore alors ses parties vocales et ses textes dans son propre home studio. Une fois achevées ces deux étapes successives, le groupe se réunit et "répète". Dans le film de Pascal Signolet *Welcome to Portishead* (que les membres masculins du groupe ont fait interdire de diffusion parce qu'ils trouvaient que Beth Gibbons avait trop la part belle), le guitariste explique qu'il ne saurait être question d'aller voir comment Beth travaille chez elle, qu'il aurait l'impression de violer l'intimité de la chanteuse¹⁵³

La différence des sexes se construit donc (chaque jour) à partir du rapport que l'on entretient aux objets techniques.



Figure 38 Le groupe *Saltlake* en concert

On remarque que la position respective des hommes et de femmes sur la scène traduit bien la répartition genrée des responsabilités. La scène est ainsi séparée en deux parties distinctes ; à gauche, les deux chanteuses, habillées avec le même costume et offrant leur corps et leurs mots au public (un des chansons dit "fuck me"). À droite, les deux musiciens avec leurs instruments rock (basse et guitare) et leurs machines. Ces deux derniers ne sont pas vêtus autrement que dans la vie courante car c'est par leur maîtrise instrumentale qu'ils font valoir leurs compétences. Au début et à la fin du show (présenté lors du tremplin Esperanza au Gibus à Paris), le bassiste présente la formation et mentionne l'adresse Internet du site du groupe. Les chanteuses ne prennent la parole que pour chanter. Au moment où j'ai commencé la rédaction de ce rapport l'une des chanteuse a quitté le groupe. Je n'avais pas réussi à fixer un rendez-vous pour un entretien avec aucune des deux vocalistes.

¹⁵³ *Welcome to Portishead* Documentaire de Pascal Signolet. Morgane productions 1998. Les raisons de l'interdiction du film m'ont été rapportées par le cinéaste



Figure 39 Les deux chanteuses de *Saltlake*



Figure 40 Une des deux chanteuses et le bassiste

Durant tout le concert auquel j'ai assisté, les chanteuses et les musiciens sont restés dans la partie de la scène qui leur était attribuée. Les musiciens regardant leur partenaire instrumentiste ou les machines et les chanteuses faisant face à leur partenaire vocaliste ou au public. D'une certaine façon, on peut dire que tant en répétition qu'en concert, *les hommes et les femmes du groupe jouent séparément ensemble.*

Jusqu'à maintenant, j'ai évoqué des exemples où des jeunes filles accédaient soit aux objets techniques, soit à des formations par l'intermédiaire de leurs pères ou de leurs petits amis. J'ai aussi parlé de la façon dont les femmes du panel ne s'approchent que

très peu des machines. En retraçant avec Marie (batteuse du trio “féminin“ de rock *Hedidnot*) son parcours, je me suis également aperçu de la présence d’un intercesseur. C’est sur ses conseils qu’elle décide d’abord de se mettre à la guitare électrique et découvre certains répertoires

« **FR** Et donc y’a eu une guitare électrique c’est ça ? Ça c’est quand ?

Marie Alors ça, c’est la troisième, c’est quand j’avais 15 ans j’imagine quand j’étais en troisième

FR Qu’est ce qui a amené ça ?

Marie Ben, c’est le fait de rencontrer via Internet, j’ai rencontré un garçon à l’époque où j’étais beaucoup sur Internet. On a sympathisé, lui il était fan de hard rock. Il m’a fait découvrir des groupes de métal, de hard rock et du coup, je me suis...

FR C’est lui qui jouait à Nantes ?

Marie Ouais »

L’ami est batteur et Marie va de temps en temps à Nantes le rejoindre. Là, elle assiste à des répétitions de son groupe. Elle participe peu après à une formation près de chez elle

« **FR** Donc à l’époque c’était vous la guitariste ?

Marie (...) Je crois qu’on a commencé à faire des reprises mais alors ça c’était pas dans cet endroit-là. C’était chez la chanteuse, chez la chanteuse qui avait une pièce avec son piano, une batterie et tout ça et on a commencé par faire une reprise de Metallica, je me souviens c’était “The Unforgiven“, des trucs comme ça ou bien de Saint Preux au piano qu’on voulait reprendre façon plus rock

FR Et donc là, y’avait que des filles ? (*dans le groupe*)

Marie Alors là, à l’époque, c’est vrai qu’*Tania*, la guitariste, et moi, on faisait toutes les deux la guitare et y’avait mon copain, le fameux copain de Nantes à la batterie (...) Donc ça, ça a pas duré très longtemps et c’est après qu’on a eu le premier groupe O... (..) »

Dans ce nouveau groupe Marie est devenue batteuse

« **Marie** (...) Donc dans le corps de ferme du grand père de la bassiste où on s’était aménagé un local de répète à la place d’une ancienne écurie (...)

FR D’accord et là votre ami, il était plus là ?

Marie Non, il faisait plus partie intégrante du projet

FR Alors comment vous êtes passée à la batterie ? Comment est venue l’impulsion ? C’est aussi parce que le copain jouait aussi de la batterie ? Enfin, ça vous a donné envie de jouer, je veux dire ?

Marie Ca m’a... *Disons ça m’a p’t’être aidée au départ à prendre la chose vraiment au sérieux et p’t’être à vouloir faire pareil que lui etc.* (c’est moi qui souligne) mais j’avais commencé la batterie avant de la connaître en fait »

De fil en aiguille Marie, *Tania* et *Arianne* fondent un trio. Celui-ci a comme particularité d’être féminin, c’est-à-dire de différer de la norme qui dit qu’un groupe de garçons est un “groupe“ tout court. Partant de là, il leur faut faire leurs preuves. *Tania*

pense (et constate) que pour être respectée, il faut justement démontrer autour de soi que l'on n'est *pas* une fille.

« **Tania** On a envie d'élargir si on est ouvert à plein de choses. Après le côté rêche du début, c'est vrai que moi quand j'ai commencé par le groupe de rock, du fait qu'on était des filles et tout, j'avais pas envie qu'on me dise ; "ah c'est des filles"... des préjugés des gens que j'avais dans ma tête, c'était vraiment... ça va être de la pop, ça va être de la soupe, les filles, ça sait pas jouer de la musique, ça sait pas jouer dans un groupe. "Elles sont là soit pour la frime, soit pour jouer un truc tout doux" et moi j'avais tellement envie d'aller contre ça parce que j'écoutais des choses qui étaient très très rock, parce que j'ai envie que les gens bougent sur scène, j'ai pas envie... j'ai envie que ça soit très dynamique et, du coup, la rage du début c'est ça, pas envie de faire des chansons douces pour ça non... faire des choses entraînantes et puis après j'ai eu envie d'en faire des plus douces. C'est par cycle j'ai l'impression. »

Comme les pères considèrent leurs filles comme des fils, les musiciens peuvent reconnaître à certaines filles un statut de... musicien

« **FR** Vous m'aviez parlé d'un projet avec quelqu'un qui vient de Y... (*il s'agit d'un groupe de rock français des années quatre-vingt très fameux*) aussi... de votre côté

Marie Ouais (...)

FR C'est un groupe mixte c'est ça ?

Marie Ouais

FR Donc ils cherchaient une fille ?

Marie Ouais. Parce qu'ils avaient déjà une batteuse et ils trouvaient ça bien d'avoir une fille à la batterie machin, donc euh... et lui il m'a vu, et il a trouvé que j'avais convaincu quoi et puis...

FR Vous m'avez dit un truc la dernière fois qui m'a beaucoup étonné, vous m'avez dit que vous jouiez comme un mec

Marie Ouais

FR Ca veut dire que vous jouez bien ?

Marie Ben disons, le mec m'a dit : "t'es une vraie batteuse, 'fin t'es un vrai batteur quoi". Il m'a dit : "c'est pas une fille qui essaie de faire de la batterie, c'est une fille qui en fait." 'fin, voilà. C'est p't'être un peu prétentieux de le redire mais, ça m'avait beaucoup touché qu'il me dise ça.

FR Et comment, dans quelle mesure ça vous avez touché alors ? (...) Ils vous disent que vous êtes pas qu'une greluce, c'est ça ?

Marie Ouais (rire). 'fin, ça fait plaisir quoi. J'attends rien des gens mais qu'on me le dise spontanément, c'est vrai que ça fait vraiment plaisir quoi »

J'avais montré au début de cette étude que les garçons choisissaient (et changeaient) leur instrument en fonction des besoins au sein du groupe de pairs auquel ils appartenaient, autrement dit que l'adoption de l'instrument résultait d'une négociation dont le primat était "restons ensemble entre garçons". Du côté des jeunes filles, ce sont plutôt les besoins des groupes masculins (trouver quelqu'un pour chanter) ou des prescriptions masculines qui déterminent les options musicales et les choix instrumentaux (voix incluse). L'autre façon de résumer ce point, sans doute plus

brutale, consiste à dire que confrontées à l'hostilité des hommes, les femmes n'ont guère d'autres choix que de devenir chanteuses ou de fonder des formations non mixtes. Si les hommes les jugent bonnes, ils leur accorderont alors le statut d'homme.

Pour ADN, il est très difficile de se consacrer véritablement à la musique lorsque l'on entretient par ailleurs une relation suivie avec une personne de l'autre sexe. Une copine ne peut tolérer l'investissement que nécessite un groupe. Comme dirait Godard, *une femme est une femme*

« **ADN** Le bassiste qui était là depuis le début, il commençait à plus pouvoir suivre le niveau, quoi (...) Déjà depuis un petit moment, il avait pas mal de pressions parce que ça, il avait aussi sa copine qui le tirait et qui cherchait à le faire sortir de ce groupe-là. Quand t'es dans un groupe depuis six ou sept ans et même si tu t'investis pas à fond, il te prend du temps et il prend une part de ta vie. Donc, quand ta copine elle a envie de faire partie de ta vie elle a forcément envie que tu lâches ça, c'est comme une deuxième copine et même c'est parfois pire. Donc il a eu trop de pressions de part et d'autre et il a lâché l'affaire »

c) Fatalitas ? Ontologie ?

À de nombreuses reprises on a vu que les femmes travaillaient exactement de la même façon que leurs homologues masculins instrumentistes. Si ce point n'a jusqu'à maintenant été noté explicitement, de nombreux exemples cités dans ce rapport ont permis de le vérifier. Pour ne (re)prendre qu'un seul exemple, Sirène compose et pose ses textes de la même façon que Louis, Moktar ou Diop. En fait, toutes les personnes de ce panel procèdent en se *posant* sur des supports (sans jeu de mot), qu'il s'agisse de disques enregistrés, de pistes de Cubase ou d'un bassiste et d'un batteur faisant "tourner" un ostinato dans un local. Cependant, s'il est vrai que la méthode est identique, se pourrait-il qu'il existe *néanmoins* une sorte d'affinité négative, une incompatibilité quasi ontologique entre les jeunes femmes de ce panel et la "technologie" ? Le récit de Vickie, VJette, et qui a plusieurs fois exercé le métier de webmaster, va permettre de répondre à la question posée.

En évoquant ses débuts, je demande à Vickie si elle s'est initiée aux langages de programmation avec l'ordinateur de ses parents

« **FR** Pas de programmation sur ordinateur ?

Vickie Non pas du tout

FR Pas de bidouillages ?

Vickie Non pas de bidouillages. Les seuls bidouillages, c'était vraiment Internet, 'fin arriver déjà à faire fonctionner la connexion Internet et puis commencer à installer les logiciels de chat, les trucs comme ça

FR Les emails et tout ça...

Vickie Ouais, donc ça c'était le début, j'y ai passé beaucoup, beaucoup d'heures. La nuit essentiellement, 'fin quand la maison était couchée quoi. Et puis ensuite, y'a eu le départ en Angleterre, c'était ma dernière année de fac, c'était un échange et *je me suis retrouvée à Liverpool dans une fac avec une bibliothèque qui était ouverte de 7 h à 23h avec quelque chose comme 200 postes connectés en haut débit à Internet, 'fin pas l'ADSL Internet ? Tout le temps qu'on voulait. Alors qu'à ma fac à moi à*

Paris, y'avait 3 postes informatiques qui dataient des années 80... ben là moi ç'a été la révolution quand je suis arrivée et que j'ai vu tous ces ordinateurs, fin toutes ces connexions Internet (c'est moi qui souligne)

FR Alors ?

Vickie *Alors, j'ai passé des heures et des heures dans cette bibliothèque et j'ai commencé à découvrir, puis j'étais étudiante étrangère donc, tous mes ami(e)s, ma famille, étaient restés en France donc, ç'a été le début, de créer des pages personnelles (...)*

FR Et ces pages perso alors, en quoi elles consistaient?

Vickie *Juste avant de partir en Angleterre, on m'avait offert un appareil photo numérique et qui a été quelque chose de très important pendant toute mon année en Angleterre et cet appareil numérique, ben, je prenais des tonnes de photos forcément et ces pages persos, c'était essentiellement de mettre en ligne ces photos, pour montrer où j'habitais, ce que je faisais etc. (...) Et il (l'appareil photo numérique) m'a servi toute l'année, fin j'ai pas arrêté et j'avais aussi une disquette, ça m'avait beaucoup marqué d'ailleurs, dans laquelle on pouvait mettre la carte mémoire pour éviter de faire des branchements compliqués sur l'ordinateur et d'installer le logiciel etc.... et donc ça, ç'a été très utile, je m'en rappelle bien et (...) qui permettait de rentrer directement la carte mémoire dans l'ordi et y'avait aussi à cette époque-là, pendant cette année-là, un support qui était important, c'était un disque zip (disque de stockage amovible) qui m'a bien dépanné)*

FR Un 100 ou un 200 mégas ?

Vickie *Un 100 Mo ... qui m'a bien dépanné et qui était très important et donc voilà, et donc toute cette année-là, a été vraiment réglée autour d'Internet etc., appareil numérique avec lequel j'ai d'ailleurs commencé les premiers bidouillages, les premiers larsens justement, en branchant dans une télé, en me rendant compte que si je tournais l'objectif vers l'écran, ça commençait à faire un truc bizarre... alors voilà, des premières expérimentations comme ça. Puis, j'ai fréquenté beaucoup d'étudiants qui étaient dans une école d'art aussi (c'est moi qui souligne)*

FR Toujours à Liverpool ?

Vickie *Toujours ouais, parce que je travaillais au bar de cette école et donc j'ai rencontré plein de gens qui faisaient des installations ... et justement des fois des projections, des fois des .. fin en complément d'un spectacle de danse ou d'un ... fin de trucs comme ça et donc j'ai commencé à expérimenter un peu plus avec mon appareil photo, à tester un peu ce qu'on pouvait faire avec et à me rendre compte en même temps, fin en parallèle de ça, ben qu'avec Internet y'avait un moyen de diffusion qui était énorme et une fois qu'on allait regarder un peu comment ça marchait derrière les trucs tous prêts des pages persos, j'ai commencé à regarder comment on code et comment avancer là-dedans (c'est moi qui souligne) »*

Point n'est besoin d'être sorcier pour comprendre qu'en Angleterre, ayant tout loisir de travailler du matin au soir avec des ordinateurs et libre de ses mouvements, Vickie s'est alors initiée à la programmation html, au maniement de fichiers numérisés et à commencer à produire des larsens (dont la traduction anglaise est *feedback* !) avec du signal. C'est-à-dire qu'elle a fait la même chose que Sabine et Prince 2 avec leurs

machines respectives ; générer une signal, le reprendre, le déformer, le faire circuler dans un réseau et tout cela en procédant à tâtons, sans idée préconçue, *as a performer* lui ont sûrement dit ses ami-e-s anglais-e-s. Mais bien entendu la différence (qui ne vaut en aucun cas jugement de valeur) avec Sabine c'est qu'elle a pu se construire avec des outils techniques, de stockage et des logiciels. Non pas parce qu'elle était "douée" ou "prédisposée" mais tout simplement parce qu'elle a eu *accès* aux machines. La salle multimédia de l'Université de Liverpool a été son refuge, sa chambre d'adolescente, l'endroit où elle a pu expérimenter à sa convenance dans la temporalité propre à l'apprentissage populaire. Conclusion : j'aurais plus facilement trouvé des DJettes et des ingénieures du son s'il s'était trouvé beaucoup plus « [qu']*une bibliothèque qui était ouverte de 7 h à 23h avec quelque chose comme 200 postes connectés en haut débit à Internet.* » dans les territoires où j'ai mené mon enquête.

7 Conclusions

a) Des Beatles à l'Ile de France : une continuité

Nous voilà arrivés au terme de ce voyage qui, après un rapide crochet par la partition et le phonographe, nous a mené de Liverpool et Richmond à la métropole francilienne, des années soixante aux années quatre-vingt-dix/deux mille. Et force est de constater que nous avons bien retrouvé le mouvement à trois temps (import, appropriation, réexportation) décrit dans la première partie.

Ce mouvement, c'est d'abord celui qui, par l'intermédiaire des médias et des supports enregistrés amène Nirvana, Mariah Carey ou Snoop Dog dans les chambres des adolescents des années quatre-vingt-dix. À propos de cette importation, les cartographies nous ont montré qu'il ne s'agissait pas d'un face à face entre un individu et des médias mais qu'une foule d'autres prescripteurs proches et lointains, humains et machines s'activaient pour *transmettre* leurs passions aux membres du panel.

Quasi simultanément, le mouvement d'appropriation s'est amorcé. Ainsi, nous avons vu les apprenti-e-s *bricoler* leurs machines domestiques et expérimenter, d'abord en solitaire dans les chambres puis avec d'autres, ce qu'*enregistrer* veut dire. En approchant la loupe, nous nous sommes rendu compte que l'assimilation des principes du recording ne s'opérait pas uniquement par l'écoute et l'imitation des disques mais aussi par le fait de (se) réfléchir avec des enregistreurs (domestiques ou non). Au passage, la simultanéité entre la construction de soi dans la chambre et la rencontre d'autres passionné-e-s de musique (et notamment les groupes) nous a montré à quel point l'individuation des personnes allait de pair avec leur socialisation. De plus, on a également compris que le feedback ne pouvait être réduit à un effet sonore (les larsens de Jimi Hendrix) ou à une technologie (le monitoring) mais qu'il constituait véritablement une technique sociale que l'on retrouvait dans bien des situations, par exemple dans les free parties de rap de Diop ou les dédoublements soniques de Sabine¹⁵⁴. À partir de ces exemples, la *pratique amateur* nous est de plus en plus apparue comme une école de la négociation.

Dans un troisième temps, l'incroyable ballet mêlé de signaux audio, tablatures, MP3, rames de RER, et de répétitions, nous a montré comment ces musicien-n-e-s d'Ile de France organisaient *concrètement* leurs discussions et la variété des canaux qu'ils (elles) mobilisaient pour faire arriver leurs enregistrements (i.e leurs propres répertoires) dans l'espace commun. Comme dans les deux autres étapes, et loin des clichés sur l'uniformisation des pratiques, nous avons constaté l'inventivité des acteurs

¹⁵⁴ **Otto Mayr** *Authority, liberty & automatic machinery in early modern Europe* The John Hopkins University Press, Baltimore and London 1986, **David A. Mandel**. *Feedback control and computing before cybernetics : between human and machine* John Hopkins University Press. Baltimore and London 2002, **Gregory Bateson** *Vers une écologie de l'esprit* 1^{er} tome (Traduit de l'américain par Ferial Drosso, Laurencine Lot et Eugène Simion) Éditions du Seuil Paris 1977

et son corollaire une très grande capacité (que l'on pourrait appeler débrouillardise) à mobiliser des gens et des ressources tous azimuts.

Il y a donc bien une continuité historique entre le Beatles et les apprenti-e-s de Plaisir ou de Saint-Ouen, non seulement parce que le répertoire (enregistré) des premiers a parfois servi de déclic aux seconds mais surtout parce que l'entrée en musique des uns et des autres, si elle n'emprunte pas exactement les mêmes terrains est néanmoins du même ordre ; le fait d'apprendre des supports, de les domestiquer et s'y projeter. Il y a cinquante ans à Liverpool comme aujourd'hui en Ile de France, la musique n'a cessé de circuler entre la sphère domestique et l'espace commun. J'emploie ces deux derniers termes à dessein car, à ce point de la démonstration, il me semble difficile de réserver plus longtemps à certains espaces le "public" et de retirer quelque chose aux chambres en les cantonnant au "privé". Et ce d'autant plus que cette séparation entre privé et public renvoie communément à une opposition entre des intérêts particuliers (dont le pluriel accentue l'idée d'une conflictualité entre individus) et l'intérêt général, dont l'État (et à travers lui tous ces représentants) serait le garant. Or, nous l'avons vu, à l'échelle historique comme à celle d'un panel d'une vingtaine de personnes, cette opposition ne semble pas valide. Les membres du panel ont autant appris des musiques enregistrées et de leurs baladeurs (à l'époque à cassettes) que des divers enseignements reçus "à l'extérieur". La traduction (musicale) de ce constat c'est qu'il ne saurait être question d'opposer les lieux où les gens se rencontrent physiquement (sous les bons auspices d'un prescripteur public) et ceux où l'on dialogue par l'intermédiaire d'objets techniques, pour la bonne raison que la frontière entre ces deux bornes ne cesse de se déplacer. Il existe bel et bien une continuité entre la scène et la chambre. De ce point de vue, l'exemple du groupe de Saint Germain en Laye (*Saltlake*), utilisant son FTP comme un placard commun, nous a bien montré comment une technologie (en l'occurrence le Web et l'impressionnant cortège d'objets et de protocoles internationaux qui lui donnent consistance) *reliait* des personnes apparemment isolées dans leur appartement. Autrement dit, nous avons pris la mesure du rôle que les supports enregistrés, les objets de manipulation du son et les canaux de circulation jouaient dans la formation de collectifs humains et l'individuation des personnes.

b) Les espaces de la musique populaire

Au fur et à mesure de la présentation de cette recherche, on a vu comment les personnes et les formations s'inscrivaient dans des types d'espaces spécifiques et notamment en fonction de leur(s) style(s). A la façon des scientifiques qui observent, manipulent et désignent des entités (planètes, molécules ou équations) avec leurs outils, les musicien-n-e-s du panel utilisent des *interfaces* spécifiques leur permettant de se représenter la musique d'une certaine façon. Le mot interface est ici bien plus que la représentation graphique d'un logiciel, il désigne tous les types de supports (le manche d'une guitare, un clavier, une clé USB) qui permettent une *prise en main* du son, sa manipulation et sa circulation. Considérant l'une de ces interfaces, on va alors s'apercevoir qu'elle entretient des affinités électives avec certains types de lieux et de

dispositifs. Vérifions ces correspondances avec des exemples qui nous sont désormais familiers

-Le logiciel Guitar Pro est utilisé par le groupe de rock métal (dont trois des membres pratiquent la guitare) *Kimchen*. Bien qu'il soit doté de nombreuses possibilités, Guitar Pro est principalement un logiciel dédié à l'édition de *tablatures*. Dany (principal compositeur du groupe) l'utilise pour simuler à la maison des morceaux. Cependant, leur forme définitive n'émerge qu'à l'issue de longues improvisations et de discussions dans un local de répétition à Blanc-Mesnil (financé par des fonds publics). Lorsqu'ils travaillent ensemble, les membres du groupe ne nomment que très peu les notes à la façon du solfège. Le langage des ingénieurs du son et leurs représentations ne leur sont pas non plus très familières. Les membres de *Kimchen* ont plutôt pour habitude de se montrer des séquences sonores avec leurs instruments (voix incluse), de les désigner par onomatopées (« le plan qui fait tac tac là »), de chanter et d'utiliser des tablatures pour mémoriser des idées. *L'essentiel de leur travail collectif se déroule à la Cuisine, les instruments à la main*. Bien sûr, Dany utilise aussi un peu l'Internet pour diffuser des esquisses, mais ces échanges s'effectuent presque exclusivement avec le bassiste Victor. Enfin, et comme nous l'ont dit Cathy (chanteuse) et Patrick (batter), l'électronique et les synthétiseurs n'ont pas leur place dans cette formation. *Kimchen* joue du rock

-De son côté, le DJ Prince 2 utilise le logiciel Live, les plug-ins (collectés sur Internet), les instruments virtuels et, bien sûr, un *ordinateur*. Le jour où je l'ai rencontré, il avait un côté de lui un petit sac en toile d'où, à un moment, il a sorti son Mac portable pour me faire écouter des sons. Grâce à cet équipement léger, il peut aisément se déplacer avec ses "projets" et travailler à ses morceaux en cours. Logiquement, la page principale de son logiciel regorge de câbles, de boutons de volume et de synthétiseurs *vintage*. Il lui arrive régulièrement de transmettre et d'échanger par mail des sons et des instruments virtuels. Il a néanmoins besoin d'un "local" pour finaliser ses mixes et masteriser ses morceaux. Prince 2 compose de l'électro.

-Sirène, elle, est familière avec le crayon et la gomme. Au fil de la journée, elle se passe et se repasse mentalement en tête les textes qu'elle devra poser, souvent au débotté, dans le "troisième sous-sol" de Saint-Ouen ou dans les rencontres organisées à la Pêche. Elle goûte tout particulièrement de se retrouver dans ces lieux, car c'est souvent là qu'elle trouve l'inspiration pour de futurs flots. Son corps est son seul instrument et c'est lui qu'elle déplace d'une scène à l'autre, d'un local de répétition à un home studio, là où les DJ (s) jouent leurs instrus. Sirène est rappeuse

Est-ce à dire que ces trois modes sont antagoniques ou pour le dire autrement que la musique des uns et des autres ne circule pas par les mêmes canaux, qu'ils n'empruntent pas les mêmes routes, que certains auraient besoin de locaux de répétition et d'autres d'autoroutes de l'information ? Et bien non. Car, ils ont tous (ou aspirent à obtenir) un PC, une connexion Internet, un site et une page MySpace. Tous fréquentent des équipements culturels de proximité, à vocation départementale ou

régionale¹⁵⁵ -et donc s’y croisent-, tous utilisent Cubase, Emule, des forums de discussion et ont (presque tous) aimé Nirvana et/ou Snoop Dog dans leur enfance. De plus, à l’intérieur même des formations, différents types de circuits, d’instruments et de lieux se superposent. Ainsi, *Higstation* recourt à deux logiciels (Cubase pour tout le monde et Live pour trois d’entre eux), échange des fichiers via un FTP mais répète aussi une fois par semaine dans un “vrai” local, utilise aussi bien des instruments électroniques que rock qui sont souvent joués par les mêmes personnes. De même, on a vu que si Théo privilégie les grilles d’accord et l’esprit “live”, il ne s’interdit pas pour autant de collaborer avec des scratcheurs et de maquetter dans son home-studio ce qu’il interprétera in fine avec des musiciens. Possesseur d’un site Internet et d’une page MySpace, il apprécie également les fils que l’Internet permet de tisser avec d’autres artistes.

En réalité, une affinité avec un certain type d’espace n’implique pas pour autant une activité monomaniaque. S’il existe bien des zones limites, des objets frontières (pas de synthés dans *Kimchen*, pas de voix dans l’électro de Prince 2, le moins possible de “quantization” dans les patterns de percussion de Théo), les façons de composer, les sons, les combinaisons inédites d’étiquettes stylistiques et d’outils observés pendant cette enquête témoignent plutôt de la dimension fondamentalement hybride des pratiques, de leur élasticité. Je n’ai pas rencontré et je doute qu’il en existe, de “musique purement rock ou 100% techno. De fait, et comme le montrent les cartes se rapportant à l’activité actuelle des membres du panel, *les points communs sont au moins aussi importants que les dissemblances*. Le socle commun des débuts (Nirvana, Hendrix ou Snoopy Dog) est toujours là, mais il s’incarne désormais moins dans des répertoires que dans des équipements et des canaux de circulation. Et *si les déclinaisons sont bien individualisées, stylisées, les outils sont très souvent les mêmes*. Simplement, chaque formation, chaque individu a sa propre façon d’utiliser un médium et de le combiner avec d’autres. Comme nous l’a rappelé l’exemple de l’imprimerie, la standardisation d’une technologie a justement pour effet de faciliter l’individuation et les dialogues.

c) Qu’est ce qu’un équipement public ?

S’il est exact que tous les membres du panel fréquentent (parfois assidûment) des dispositifs publics, il faut constater que ceux-ci ne répondent que très peu aux besoins d’objets, de matériel, de logiciels, d’instruments. Bien sûr, ces dispositifs fournissent de nombreuses autres choses, des locaux de répétitions, des aides financières, des cours, des prêts de disques, des spectacles, des formations, de l’accompagnement pour les groupes désireux de se perfectionner, etc.... Mais, sans disconvenir de l’utilité de ces offres, il faut remarquer que la plupart de ces ressources ont en commun d’être délivrées sous forme de prescriptions (celles qui émanent par exemple d’une salle de concert ou d’une médiathèque) et, d’autre part, de se situer dans des bâtiments publics. Or, l’étude montre que les personnes n’ont pas de difficultés à s’orienter “esthétiquement” (grâce aux pairs, médias, P2P, forums etc....) et que, par contre, il

¹⁵⁵ C’est d’ailleurs parce qu’à un titre ou un autre les membres du panel fréquentaient des dispositifs publics que les associations ressources des Yvelines, de Seine-Saint-Denis ont pu me diriger vers eux.

leur est beaucoup plus difficile de se procurer – à chacune des étapes de leur parcours – des équipements. Pis, on a vu que l'accès à ces ressources était encore plus limité pour les femmes et les personnes dont les familles avaient peu de ressources. Il y a donc là comme une aporie de la politique publique (celle des “musiques actuelles“ comprise) qui en privilégiant la prescription esthétique, les lieux de répétition et les spectacles néglige un aspect essentiel de l'apprentissage et de la pratique de la musique. Non pas que les techniques d'enregistrement devraient *aussi* être prises en compte mais parce qu'elle ne saurait être séparée de la sphère commune.

De ce point de vue, la diversité culturelle devrait moins être exprimée en termes (de bonnes et de mauvaises) esthétiques qu'en garantissant à tous un accès aux techniques et instruments de reproduction, *y compris domestiques*. Il est donc nécessaire de repenser la notion *d'équipement public* pour lui donner toute sa dimension. Exprimons cela d'une autre manière : enregistrer les métamorphoses de la musique depuis l'avènement du phonographe nécessite de cesser de considérer les espaces par lesquels la République s'est constituée comme les seuls lieux authentiques où l'intérêt commun peut s'exprimer. S'il ne fait pas de doute que ces espaces constituent une partie essentielle de ce qui fait société, on ne saurait les désigner comme les seuls endroits où le collectif prend corps. La maison d'aujourd'hui n'est plus la maison royale, le lieu où l'aristocrate recevait et régnait sur sa domesticité, c'est un lieu traversé de flux et où s'inventent, et depuis au moins 1877, les techniques collectives de demain¹⁵⁶. C'est de cet endroit qu'ont émergé les scratcheurs (“musiquants“ avec de vulgaires objets de consommation) et la *housse music* (le terme disant bien ce qu'il veut dire). Pourquoi, parce que les musicien-n-e-s de musique populaire n'ont de cesse que de transporter dans les chambres l'éthique et les gestes de la performance, phénomène qui explique certainement la raison pour laquelle des objets sont détournés des usages auxquels ils étaient destinés. D'ailleurs, nous connaissons déjà ce mouvement d'une sphère à l'autre. Ne savons-nous pas que le théâtre, que la République honore et soutient (et dont l'auteur de ces lignes est un praticien), est justement basé sur le fait de transporter un texte, fabriqué dans l'intimité d'une chambre, sur une scène où il est – acte de traduction par excellence – exécuté ? Cette même République n'a-t-elle pas pris la peine de donner à chaque vile, à chaque quartier sa bibliothèque ? Or, qu'est-ce qu'une bibliothèque sinon un dispositif qui fournit aux citoyens des instructeurs muets qui agissent à domicile ?

d) Musique et territoire... en Ile de France

On a vu à de nombreuses reprises que l'inscription des membres du panel dans les découpages administratifs –ville, département, région– était tangible. La première explication de cet état de fait tient à la nature fondamentalement locale de la *pratique amateur* qui, comme on l'a vu, prend naissance dans des quartiers, des écoles, des familles c'est-à-dire les cadres dans lesquels un-e adolescent-e grandit et rayonne. Plusieurs récits nous ont d'ailleurs instruit sur la relation entre la “sociabilité de pâté

¹⁵⁶ Sur l'opposition entre la maison aristocratique et l'espace public : **Norbert Elias** *La Société de cour* 1969 (Traduit de l'allemand par Pierre Kamnitzer et Jeanne Etoré) Flammarion. Paris 1985

de maisons“ et l’éclosion des groupes – la plupart du temps masculins- de rock. D’autres témoignages nous ont rapporté l’attraction (et l’effet d’entraînement) que des musiciens locaux exerçaient sur des apprenti-e-s. On a ainsi entendu Moktar citer comme influence un rappeur doté d’une notoriété nationale et issu de sa ville et Francis nous raconter comment il avait été soumettre à Prince 2 (habitant dans la ville d’à côté et entendu à la Clef) ses premiers travaux. Avec la stabilisation de l’activité musicale, la relation aux entités territoriales se raffermi notamment par l’intermédiaire des écoles de musiques municipales, des cours d’instruments et plus généralement par le biais des dispositifs visant à soutenir la pratique musicale, ceux-ci pouvant être de taille variable et avec des objectifs divers (locaux de répétitions, tremplins, formations pour les amateurs etc.). Mais cet ancrage local s’accompagne aussi d’une plus grande circulation. Ainsi, les récits font état de déplacements des apprentis hors de leurs communes de résidence, se déplaçant qui, vers les grandes surfaces des communes voisines, qui, vers le local de répétition ou la MJC les plus dynamiques du canton, qui à Virgin Megastore pour savourer *des disques* sur les bornes d’écoute. Enfin, au moment où les personnes cherchent à faire valoir leur (propre) musique dans l’espace commun, on a vu que les formations cherchaient à étendre au maximum l’espace (géographique, relationnel, numérique) dans lequel elles circulaient et faisaient valoir leur musique. Autrement dit, *on constate une sorte de conjonction entre l’intensification de la pratique musicale et des déplacements de plus en plus amples dans la région*. S’inscrivant dans cette dynamique générale, les exemples des groupes *Macthink* et *Solid* (produits par un label) confirment que la professionnalisation et l’entrée dans le marché provoquent une réelle délocalisation des formations. Malgré cela, on a également vu que la relation de ces formations avec leur département d’attache restait encore sensible, pour le public comme pour l’industrie musicale.

À partir de tous ces éléments, on peut donc déduire que l’inscription des membres du panel dans les collectivités territoriales est patente, l’étude montrant d’ailleurs que même les réseaux numériques sont mis à contribution pour relier (ou rencontrer) des gens vivant en Ile de France. Cependant, on ne peut en rester là car ces entités ne caractérisent pas à elles seules l’identité des formations étudiées. De ce point de vue, il est d’ailleurs remarquable qu’aucune des formations ne se soit définie elle-même comme groupe de Blanc-Mesnil, de Seine-Saint-Denis ou d’Ile de France. Afin de mieux saisir la nature des relations que les membres du panel nouent avec d’autres personnes ou, pour le dire autrement, de comprendre la diversité des modes de circulation, j’ai proposé l’idée de *proximité*. Le mot a l’avantage de regrouper des rapprochements géographiques, technologiques et stylistiques et signifie que l’on ne noue pas fondamentalement des contacts avec quelqu’un-e parce qu’il (elle) est d’Ile de France mais à cause *d’affinités*, de goûts communs. Si Marie va écouter un groupe de rock féminin ce n’est pas seulement parce qu’il est originaire de telle ou telle commune (dont elle est originaire ou elle réside) mais aussi parce qu’elle veut voir comment d’autres filles s’en sortent ou encore parce qu’un-e ami-e lui a conseillé d’écouter leur démo sur leur site. Si un groupe vient “s’addre“ sur la page MySpace de *Hedidnot* ce n’est pas forcément parce qu’il répète aussi à Mains-d’Œuvres à Saint-Ouen mais peut être parce qu’il joue le même style de musique. Chacun ou plusieurs

de ces registres peuvent être mobilisés et c'est de cette réalité protéiforme des attachements que l'expression *proximité* tente de rendre compte¹⁵⁷. Par ailleurs, en remplaçant le "local" ou le "territorial" par la proximité, je veux également insister sur le fait que la circulation de la musique et les échanges entre les individus doivent être considérés à partir de tous les moyens de communication utilisés par les membres du panel, qu'ils ne peuvent être réduits aux transports et à la relation en *face to face*.

e) Paris versus banlieue ? Île-de-France versus province ?

Puisque j'ai parlé des déplacements en Ile de France, il reste à évoquer l'attractivité de Paris au regard, cela va de soi, du terrain spécifique de cette recherche : les relations que les personnes entretiennent avec les supports enregistrés. Quoique sensible, l'attractivité de la capitale ne semble néanmoins pas décisive.

À propos du moment où leur engagement dans la musique s'est intensifié, plusieurs membres du panel ont évoqué des déplacements à Paris pour acheter et/ou écouter des disques (dans des grandes enseignes culturelles ou des disquaires spécialisés). Ces "expéditions" visaient à compenser l'absence de disquaires et/ou le peu de références disponibles localement (la fréquentation des médiathèques est très réduite). Cependant, cet élan m'a semblé s'appliquer plus aux rayonnages et aux bornes d'écoute des Fnac parisiennes ou de Virgin/Champs-Élysées qu'à Paris en tant que ville. De même, si "Pigalle" et "Montgallet" ont très souvent été mentionnés rien ne laisse supposer que l'on s'y rend pour autre chose que pour des instruments de musique ou des équipements informatiques. D'une façon générale, les entretiens font apparaître un usage de la capitale plutôt pragmatique où l'on se rend ponctuellement pour trouver ce que l'on ne trouve pas "chez soi" ou bien pour solliciter auprès de la Ville de Paris une bourse "jeunes talents" pour financer la location d'un local de répétition... à Saint-Ouen¹⁵⁸. On peut d'ailleurs se demander si à l'heure du P2P, de jeunes musicien-n-es franchiraient autant le périphérique pour se fournir en disques. Seul Victor qui a passé son enfance dans l'Eure a parlé de sa joie de pouvoir fréquenter disquaires et salles de concerts lorsqu'il s'est installé à Paris. Pour aussitôt constater les coûts rédhibitoires des produits culturels. D'ailleurs, à l'instar de leurs pairs de Seine-Saint-Denis ou des Yvelines, les membres du panel résidant à Paris ne se sont pas non plus présentés comme des musicien-n-e-s parisien-n-e-s. Pour modérer cette première analyse, on peut remarquer que les deux groupes engagés par un label (parisien) ont noué des contacts avec leurs "découvreurs" dans la capitale, l'un en se prêtant à un test technique dans les locaux parisiens de Radio France et l'autre en participant à un tremplin organisé à Paris par une société privée. De même, l'enregistrement du disque de l'une de ces deux formations (*Solid*) s'est déroulé à Paris. Sans nul doute, ces faits traduisent l'effet de délocalisation partielle des groupes

¹⁵⁷ Sur la notion d'attachement : **Antoine Hennion, Sophie Maisonneuve, Émilie Gomart** *Figures de l'amateur, formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui* La Documentation Française Paris 2000 & **François Ribac** "La musique comme modèle pour les sciences sociales ? " Entretien avec Antoine Hennion in *Mouvements* n° 29 Paris Septembre-octobre 2003

¹⁵⁸ Il s'agit du groupe *Hedidnot* dont la chanteuse habite à Paris. Pour mémoire, la batteuse habite à Saint-Ouen et la guitariste à Aubervilliers

(constaté plus haut) et la concentration à Paris de nombreuses composantes de l'industrie musicale et de la politique publique. Mais si ces facteurs influent, il semble que cela ne soit sensible qu'à un certain moment du parcours. En fait, les récits de *Solid* et *Maclub* montrent plutôt que ces formations se sont construites –tant en termes d'audience que d'identité musicale– à l'écart de la capitale. Ce n'est que dans un deuxième temps que des producteurs ont décidé de parier sur elles. *En conséquence, et au vu de l'enquête, il semble plus juste de parler de l'attractivité de Paris plutôt que de sa centralité.*

Avant de conclure, un mot de l'enquête à Nantes et des différences éventuelles entre l'Ile de France et une métropole en région. Dans la réponse à l'appel d'offres "Culture et Territoires", j'avais indiqué mon souhait de mener une enquête, du même type que celle menée en Ile-de-France, dans la métropole nantaise. Il s'agissait avant tout d'examiner si des facteurs *locaux* pouvaient influencer d'une façon plus conséquente sur les parcours des jeunes musicien-n-e-s hors de la métropole francilienne. Mon hypothèse étant que dans l'agglomération nantaise, la "scène locale" (les groupes, les DJ(s), les réseaux informels et les dispositifs publics) pouvait peut-être plus influencer sur les personnes qu'en Ile de France, métropole centralisée, plus volontiers nationale. J'avais précisé que si je ne pouvais obtenir de financements, je conduirais néanmoins une recherche de terrain limitée. N'ayant pu obtenir de soutiens, j'ai donc réalisé trois longs entretiens avec une violoniste, une chanteuse instrumentiste et un DJ de hip hop. Et de fait, les conversations menées à Saint-Nazaire et à Nantes ont montré une même imbrication entre des prescripteurs locaux, des parents, des répertoires venus d'ailleurs et des outils de reproduction. Ayant déjà constaté à quel point les acteurs locaux comptaient dans un parcours en Ile de France, j'ai constaté que ma supposition ne pouvait être vérifiée. Dans la métropole francilienne comme nantaise, "on commence par Nirvana". En somme, une hypothèse infondée est venue en conforter une autre, plus solide.

BIBLIOGRAPHIE

Quand l'ouvrage cité est une traduction en français, l'année de publication mentionnée après le titre est l'année de publication dans la langue originale. La date de publication en français est placée à la fin. Dans le texte, les dates indiquées en référence sont celles de la *publication en français*. Pour les ouvrages d'un auteur parus la même année, j'ajoute à l'année de publication, en français, une lettre (exemple Tosches 2001a et Tosches 2001 b). Pour les citations du *Dictionnaire du rock*, ou du *jazz*, ouvrages collectifs, je mentionne toujours l'auteur de la note dans mon texte. Cependant, pour des raisons évidentes d'espace, seuls les coordinateurs figurent dans la bibliographie.

- Theodor W. Adorno** *Philosophie de la nouvelle musique* 1958 (Traduit de l'allemand par Hans Hildebrand et Alex Lindeberg) Éditions Gallimard Paris 1962
- *Introduction à la sociologie de la musique* 1968-74 (Traduit de l'allemand par Vincent Barras et Carlo Russi) Editions Contrechamps Genève 1994
 - *Théorie esthétique* 1970 (Traduit de l'allemand par Marc Jimenez) Editions Klincksieck Paris 1995
 - *Le caractère fétiche de la musique et la régression de l'écoute* 1973 (Traduit de l'allemand par Christophe David) Editions Allia Paris, 2001
- Philippe Adrien** *2001 une apocalypse rock* Flammarion 2000
- Simha Arom** The Use of Play-Back Techniques in the Study of Oral Polyphonies, *Ethnomusicology* 20 (3), pp. 483-519. 1976
- Michka Assayas (sous la direction de)** *Dictionnaire du rock* Robert Laffont-Bouquins Paris 2000
- Jacques Attali** *Bruits, essai d'économie politique de la musique* Presses Universitaires de France Paris 1977
- Ahmed Aydoun** *Musiques du Maroc* Éditions Eddif Casablanca 1995
- Derek Bailey** *Improvisation its nature and practice in music* British Library National Sound Archive London 1992
- Lester Bangs** *Psychotic Reactions* (Traduit de l'américain par Jean-Paul Mourlon) Editions Tristram Paris 1996
- Guillaume Bara** *La techno* Editions Libro musique Paris 1999
- Alessandro Baricco** *L'âme de Hegel et les vaches du Wisconsin* (Traduit de l'italien par Françoise Brun) Éditions Albin Michel Paris 1998
- Roland Barthes** *Mythologies* Éditions de minuit Paris 1957
- "L'empire des signes" 1970 pages 745 à 825 in *Œuvres complètes* Tome II Éditions du Seuil Paris 1994
 - *La chambre claire, notes sur la photographie*. Cahiers du Cinéma/ Gallimard/ Seuil 1980
 - *Œuvres complètes* Tome II Éditions du Seuil Paris 1994
- Gregory Bateson** *Vers une écologie de l'esprit* 1^{er} tome (Traduit de l'américain par Ferial Drosso, Laurencine Lot et Eugène Simion) Éditions du Seuil Paris 1977
- Howard Becker** *Outsiders Études de sociologie de la déviance* 1963 (Traduit de l'américain par J.P Briand et J.M Chapoulie) Editions Métailié Paris 1985
- *Les mondes de l'art* 1982 (Traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort) Flammarion Paris 1988
 - *Propos sur l'art* (Traduit de l'américain par Jean Kempf, Jean Marie Fournier, Vincent Michelot et Axel Nesme) Éditions l'Harmattan Paris 1999
 - *Les ficelles du métier, comment conduire sa recherche en sciences sociales* 1988 (Traduit de l'anglais par Jacques Mailhos, révisé par Henri Peretz) Éditions la Découverte Paris 2002
- Alain Beltran** *La fée électricité* Découvertes/Gallimard Paris 1991
- Walter Benjamin** *Œuvres II et III* (Traduit de l'allemand par Maurice Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rush) Éditions Gallimard Paris 2000
- H.Stith Bennet** *On becoming a rock musician* University of Massachussets Press Amherst 1980
- Christian Bessy et Francis Chateauraynaud** *Experts et Faussaires. Pour une sociologie de la perception* Éditions Métailié Paris 1995
- Philippe Bihan** *XTC, art sonore et vieilles querelles*. Éditions Alternatives & Parallèles Paris 1999
- John Blacking** *Le sens musical* (Traduit de l'anglais par Eric et Marika Blondel) Éditions de Minuit Paris 1980
- Bruno Blum** *Le Reggae* Libro musique Paris 2000
- Charles Boilès et Jean-Jacques Nattiez** "Petite histoire critique de l'ethnomusicologie" in *Musique en Jeu* n°28, pages 26 à 53. Paris 1977
- Luc Boltanski & Laurent Thévenot** *De la justification, les économies de la grandeur* Gallimard Paris 1991
- Luc Boltanski & Ève Chiapello** *Le nouvel esprit du capitalisme* Gallimard Paris 1999
- François Bon** *Rolling Stones, une biographie* Fayard Paris 2002

- Samuel Bordreuil** "Une place créative ? Marseille et ses moments musicaux : Rap, Ragga, Techno" in André Bruston (dir.), *Des cultures et des villes ; mémoires au futur*. Éditions de l'Aube. Paris 2005
- Eugène Borrel** *L'interprétation de la musique française (de Lully à la Révolution)* Librairie Félix Alcan Paris 1934
- Pierre Bourdieu** *La distinction, critique sociale du jugement* Éditions de Minuit Paris 1979
- Geoff Brown** *Otis Redding* (Traduit de l'américain par Isabelle Leymarie) 10/18 Paris 2003
- Michael Bull et Les Back (sous la direction de)** *The auditory culture reader* Berg New-York 2003
- Pascal Bussy** *Coltrane* Éditions Libro Musique Paris 1999
- Judith Butler** *Trouble dans le genre, le féminisme et la subversion de l'identité* (Traduit de l'anglais par Cynthia Kraus) La Découverte/poche. Paris 2005/2006
- Michel Callon** "Ni intellectuel engagé, ni intellectuel dégage : la double stratégie de l'attachement et du détachement" in *Sociologie du Travail* n° 1, vol. 41, p. 65-78 Paris 1999
- "Éléments pour une sociologie de la traduction, la domestication des coquilles Saint-Jacques et des marins pêcheurs dans la baie de Saint Brieu" pages 170 à 207 in *L'année Sociologique* Paris 1986
- Roland de Candé** *Dictionnaire des musiciens* Microcosme/Seuil Paris 1964
- *Nouveau Dictionnaire de la Musique* Seuil, Paris 1983
- Philippe Carles, André Clergeat, Jean Louis Comolli** *Dictionnaire du Jazz* Robert Laffont Paris 1994
- Philippe Carles et Jean Louis Comolli** *Free Jazz Black Power* Éditions Champ Libre et 10/18 Paris 1971
- Susan Casey** *Women Invent ! Two centuries of discoveries that shaped our world* Chicago Review Press Chicago 1997
- Michel de Certeau** *L'invention du quotidien. Arts de faire* Éditions Gallimard Folio Paris 1990
- *La culture au pluriel* Éditions du Seuil 1993 Paris
- François de Singly** *Les uns avec les autres, quand l'individualisme crée du lien* Armand Colin/ Hachette Pluriel Paris 2003
- Danielle Chabaud-Rychter et Delphine Gardey (sous la direction de)** *L'engendrement des choses, des hommes, des femmes et des techniques*. Éditions des Archives contemporaines Paris 2002
- Francis Chateauraynaud** "Vigilance et transformations, présence corporelle et responsabilité dans la conduite des dispositifs techniques" in *Réseaux* n° 87 Paris 1997
- "Essai sur le tangible, entre expérience et jugement : la dynamique du sens commun et de la preuve" Texte pour le séminaire *Sociologie de la perception et de la preuve* à l'EHESS (Paris) 1995-1996. (téléchargeable sur http://prospero.dyndns.org:9673/prospero/acces_public/06_association_doxa/info_fc)
- Francis Chateauraynaud et Didier Torny** *Les sombres précurseurs, une sociologie pragmatique de l'alerte et du risque*. Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales Paris 1999
- Ève Chiapello** *Artistes versus managers, le management culturel face à la critique artiste* Éditions Métailié Paris 1998
- Michel Chion** *La musique électroacoustique* PUF Que sais-je ? Paris 1982
- Pierre Citron** *Bartok Solfèges* /Seuil Paris 1963
- Jonathan Coe** *Bienvenue au club* 2001 (Traduit de l'anglais par Jamila et Serge Chauvin) Gallimard Paris 2003
- Nick Cohn** *Awopbopaloobop Alopbamboom, L'âge d'or du rock* 1969 (Traduit de l'anglais par Julia Dorner) Editions Allia Paris 1999
- James Lincoln Collier** *L'aventure du jazz, des origines au swing* 1978 (deux volumes traduits de l'américain par Yvonne et Maurice Cullaz) Albin Michel Paris 1981
- Bernard Conein, Nicolas Dodier et Laurent Thévenot (sous la direction de)** *Les objets dans l'action De la maison au laboratoire. Raisons Pratiques* n°4. Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Paris 1993
- Bernard Conein et E. Jacopin** "Les objets dans l'espace" pages 59 à 83 in **Bernard Conein, Nicolas Dodier et Laurent Thévenot (sous la direction de)** *Les objets dans l'action De la maison au laboratoire*. Revue *Raisons Pratiques* n°4 Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Paris 1993
- Julian Cope** *Krautrock sampler*. Head Heritage 1995. Second edition (Common Era). 1996
- Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (sous la direction de)** *Histoire du corps* (volumes I et II) Éditions du Seuil Paris 2005
- Charles Cros** *Œuvres complètes* Éditions Jean-Jacques Pauvert Paris 1964
- Stan Cuesta** *U2*. Libro. Paris 2003
- Revue Culture Technique USA** (sélection d'articles extraits de la revue *Technology et Culture + science, technique, société aux USA*) n°10. CRCT Paris juin 1983
- Revue Culture Technique** *Électricité, électronique, civilisation* n° 17. CRCT Paris mars 1987

- Chris Cutler** *File under popular. Theoretical and critical writings on music* November Books London 1991
- Sebastian Danchin** *Encyclopédie du Rythm'Blues et de la Soul* Éditions Fayard Paris 2002
- *Elvis Presley ou la revanche du Sud*, Fayard Paris 2004
- Gilles Deleuze** *Cinéma-L'image Mouvement*. Éditions de Minuit Paris 1983
- *La philosophie critique de Kant*. Presses Universitaires de France Paris 1963
- Éric Denut** *Musiques actuelles, musique savante, quelles interactions ?* L'itinéraire-l'Harmattan Paris 2001
- Philippe Descola** *Par-delà nature et culture*. Éditions Gallimard Paris 2005
- Philippe Despoix** *Le monde mesuré. Dispositifs de l'exploration à l'âge des lumières* Éditions Droz. Genève 2005
- Christine Detrez** *La construction sociale du corps* Éditions du Seuil Paris 2002
- John Dewey** *Art as experience* 1934 Capricorn Books New York 1958
- *Democracy and Education* Etext #852 (<http://www.gutenberg.org/>) The Project Gutenberg Mars 1997
- Alain Dister** *Oh, Hippie days ! Carnets américains 1966-1969* Fayard Paris 2001
- Nicolas Dodier** "Les arènes des habiletés" pages 115 à 139 in **Bernard Conein, Nicolas Dodier et Laurent Thévenot (sous la direction de)** *Les objets dans l'action De la maison au laboratoire*. Revue *Raisons Pratiques* n°4 Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Paris 1993
- Christian Domino** *Les années pop*. Hors Série Découvertes Gallimard/ Centre Pompidou. Paris 2001
- Nicolas Donin et Jacques Theureau** "Voi(rex) de philippe leroux, éléments d'une gènèse : reconstitution analytique du processus créateur d'une œuvre récemment créée" p. 4-13 in *Dissonanz/Dissonance* # 90. Nyon (Suisse) Juin 2005
- "Comprendre une activité de composition musicale : les relations entre sujet, activité créatrice, environnement et conscience préreflexive" p. 221-251 in **J.M Barbier & M. Durand (sous la direction de)** *Sujets, activités, environnements. Approches transverses*. PUF . Paris 2006
- Peter Doyle** "Echoic chambers : when movies depict sound recording". Communication au colloque international de l'IASPM. Rome 2005
- Norbert Dufourcq** (avec la collaboration de Félix Raugel et Armand Machabey) *Larousse de la Musique* 2 volumes. Éditions Larousse Paris 1957
- Émile Durkheim** *Leçons de sociologie* Quadrige/ PUF Paris 1950
- *Les formes élémentaires de la vie religieuse* Quadrige / Presses Universitaires de France Paris 1960-1988
- Émile Durkheim et Marcel Mauss** "De quelques formes primitives de classification" in **Marcel Mauss** *Essais de sociologie* Éditions de Minuit Paris 1968 et 1969
- Catherine Dutheil-Pessin** *La chanson réaliste, sociologie d'un genre* L'Harmattan Paris 2004
- "Les groupes de rock nantais" pages 147 à 158 in **Patrick Mignon et Antoine Hennion (sous la direction de)** *Rock, de l'histoire au mythe* Collection Vibrations Éditions Anthropos Paris 1991
- Bob Dylan** *Lyrics, Songtexte 1962-1985* Edition bilingue allemande-américaine Éditions Zweitausendeins Frankfurt am Main 1987
- *Chroniques* Volume I. (Traduit de l'américain par Jean-Luc Piningre) Éditions Fayard Paris 2004
- Bret Easton Ellis** *Moins que zéro* 1985 (Traduit de l'américain par Brice Matthieussent) Christian Bourgois / 10-18 Paris 1986
- Evan Eisenberg** *Phonographies Explorations dans le monde de l'enregistrement* 1987 Éditions Aubier Paris 1998
- Elisabeth L. Eisenstein** *La révolution de l'imprimé à l'aube de l'Europe moderne* (Traduit de l'anglais par Maud Sissung et Marc Duchamp) Hachette Littératures 1991
- Hanns Eisler** *Musique et société* (Traduit de l'allemand et de l'anglais par Diane Meur) Essais choisis et présentés par Albrecht Betz Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme Paris 1998
- Norbert Elias** *La Société de cour* 1969 (Traduit de l'allemand par Pierre Kamnitzer et Jeanne Etoré) Flammarion 1985
- *Du temps* 1984 (Traduit de l'allemand par Michèle Hulin) Fayard Paris 1996
- Colin Escott and Martin Hawkins** *Sun Records, the brief history of the legendary record label* (1975) Omnibus Press London, New York 1980
- *Good Rockin' Tonight: Sun Records & Birth of Rock*. St Martin Press New York 1991
- Renaud Epstein** *Les raves ou la mise à l'épreuve underground de la centralité parisienne* in revue *Mouvements* n°13. Éditions de la Découverte, Janvier-Février Paris 2001
- Revue Esprit** *Quelle culture défendre ?* n° 283 Paris mars-avril 2002
- Revue Esprit** *Les guerres du sujet* n° 309 Paris novembre 2004
- Samuel Étienne** « First & Last & Always » les valeurs de l'éphémère dans la presse musicale alternative " pages 5 à 42 in *Volume !* 2003/1 Éditions Mélanie Sèteun Clermont-Ferrand

- Jean-Louis Fabiani** "Public constatés, publics inventés, publics déniés. Les sciences sociales et la démocratisation de la culture" p. 65 à 86 in *Enseigner la musique n°6-7 Cahiers de Recherches* du CEFEDM Rhone Alpes et du CNSMD de Lyon. Lyon 2004
- Jan Fairley** *The local and global in popular music* pages 272 à 289 in **Simon Frith, Will Straw & John Street (sous la direction de)** *The Cambridge Companion to pop & Rock* Cambridge 2001
- Olivier Faure** "Le regard des médecins" pages 15 à 50 in **Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (sous la direction de)** *Histoire du corps* (volume II) Éditions du Seuil Paris 2005
- Joël Marie Fauquet et Antoine Hennion** *La grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au XIXe siècle*. Éditions Fayard. Paris 2000
- Sylvia Faure** *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse* Éditions La Dispute Paris 2000
- S.H Fernando jr.** (Traduit de l'anglais -États-Unis- par Jean Philippe Henquel et Arnaud Réveillon) *The news beats, culture et attitudes du hip-hop* 1992 Éditions l'éclat/Kargo Paris 2000
- Jean Louis Ferrier (sous la direction de)** *L'art au XIXe siècle*. Éditions du Chêne- Hachette Paris 1991
- Jean Louis Ferrier (sous la direction de)** *L'art au XXe siècle*. Éditions du Chêne- Hachette Paris 1995
- Kai Fikentscher** " « There's not a problem I can't fix, 'cause I can do it in the mix » : on the performative technology of 12-inch vinyl " p. 290 à 315 in **René T.A Lysloff and Leslie C. Gay, Jr (sous la direction de)** *Music and Techno Culture* Wesleyan University Press, Middletown Connecticut 2003
- Ruth Finnegan** *The hidden musicians : music making in an english town* Cambridge University Press New York 1989
- Ludwik Fleck** *Genèse et développement d'un fait scientifique* (Traduit de l'allemand par Nathalie Jas) Éditions Les Belles Lettres Paris 2005
- Patrice Flichy** *L'innovation technique Récents développements en sciences sociales, vers une nouvelle théorie de l'innovation* Éditions de la Découverte Paris 2003
- Michel Foucault** *Naissance de la clinique* 1963 Quadrige/PUF Paris 2000
- *Les mots et les choses* Éditions Gallimard (Édition du club France- Loisirs 1990) Paris 1966
 - *Surveiller et punir* Gallimard Paris 1975
- Jean-Paul Fourmentraux** *Art et Internet, les nouvelles figures de la création* CNRS Éditions Paris 2005
- Pierre Francastel** *Études de sociologie de l'art* Éditions Denoël Paris 1970
- André Francis** *Jazz*. Nouvelle édition. Microcosme-Seuil Paris 1982
- Kinky Friedman** *Meurtre à Greenwich Village* 1986 (Traduit de l'américain par Franck Reichert) Éditions Rivages /Noir Paris 1989
- Simon Frith** *The Sociology of Rock* Constable London 1978
- *Souvenirs, Souvenirs*, pages 247 à 262 (Traduit de l'anglais par Antoine Hennion) in **Patrick Mignon et Antoine Hennion (sous la direction de)** *Rock, de l'histoire au mythe* Collection Vibrations Éditions Anthropos Paris 1991
 - *Performing Rites On the value on popular music* Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) 1996
 - "The popular music industry" pages 26 à 52 in *The Cambridge Companion to pop & Rock* Cambridge 2001
- Simon Frith & Andrew Goodwin (sous la direction de)** *On record. Rock, pop and the written word* Routledge London New York 2000
- Simon Frith, Will Straw & John Street (sous la direction de)** *The Cambridge Companion to pop & Rock* Cambridge University Press Cambridge (UK) et New York (USA) 2001
- Simon Frith & Lee Marshall (sous la direction de)** *Music and copyright* (second edition) Edinburgh University Press. Edinburgh 2004
- Michel Gaillot** *Sens multiple, la Techno, un laboratoire artistique et politique du présent*. Éditions Dis Voir Paris 1998
- Delphine Gardey** "La standardisation d'une pratique technique : La dactylographie (1883-1930)" in *Réseaux* n°87 Paris 1998
- "Mécaniser l'écriture et photographier la parole. Utopies, monde du bureau et histoires de genre et de techniques" pages 587-614 in *Annales HSS* n°3. Paris mai-juin 1999.
 - *La dactylographe et l'expéditionnaire. Histoire des employés de bureau 1890-1930*. Éditions Belin. Paris 2001
- Delphine Gardey et Ilana Löwy (sous le direction de)** *L'invention du naturel, les sciences et la fabrication du féminin et du masculin* Éditions des archives contemporaines Paris 2000
- Philippe Garnier** *Les coins coupés, sous le rock une allégorie* Editions Grasset Paris 2001
- Jean-Paul Gaudillière** *Inventer la biomédecine, la France, l'Amérique et la production des savoirs vivants* Éditions la Découverte Paris 2002
- *La médecine et les sciences XIX-XXe siècles*. Collection Repères/La Découverte Paris 2006

- Roland Gelatt** *The fabulous phonograph 1877-1977* (seconde édition revisitée) Éditions Cassel London 1977
- Alain Gerber** *Le cas Coltrane* Éditions Parenthèses/Epistrophy Paris 1985
- Jean Gergely** *Introduction à la connaissance du folklore musical* Les Éditions Rencontre et la guilde du Disque Lausanne 1967
- James J. Gibson** *The ecological approach to visual approach*. Houghton Mifflin Company Boston 1979
- Gary Giddins** *Bing Crosby, a pocketful of Dreams : The Early Years, 1903-1940*. Little, Brown and Company. Boston, New York, & London 2001
- Frédéric Gimello-Mesplomb** "Peut on responsabiliser les nouveaux modes de consommation de l'audio visuel ?" in Thomas Paris (**sous la direction de**) *La libération audiovisuelle, enjeux technologiques, économiques, réglementaire* Editions Dalloz. Paris 2004
- Éliane Girard et Brigitte Kermel** *Fan Attitude* Libro Paris 2002
- Erving Goffman** *Les cadres de l'expérience* 1974 (Traduit de l'américain par Issac Joseph avec Michel Dartevelle et Pascale Joseph) Éditions de Minuit Paris 1991
- L'arrangement des sexes* 1977 (traduit de l'américain par Hervé Maury) La Dispute Paris 2002
- Didier Gonzales** *L'histoire mondiale du rock progressif L'école anglaise 1983/1992*
Édité par l'auteur. Distribution Muséa Bordeaux 1992.
- Andrew Goodwin** "Sample and hold, pop music in the digital age of reproduction" 1988, pages 258 à 273 in **Simon Frith, Andrew Goodwin (sous la direction de)** *On record. Rock, pop and the written word* Routledge London New York 2000
- Ernst Gombrich** *Histoire de l'art* 1972(nouvelle édition traduit de l'anglais par J. Combe et C. Lauriol) Éditions Flammarion Paris 1992
- François Gorin** *Sur le rock* Éditions de l'Olivier-Le Seuil Paris 1998
- *Jacques Brel* Éditions Libro Paris 2002
- Anne Marie Gourdon (sous la direction de)** *Le Rock, aspects esthétiques, culturels et sociaux* Éditions du CNRS Paris 1994
- Dan Graham** *Rock/music Textes* 1999 Les presses du réel Paris 2002
- Charles L. Granata** *Sessions with Sinatra : Frank Sinatra and the art of recording*. A Cappella Books Chicago 1999
- Joanne Grant** *Black Protest history, documents & analyses* Fawcett publications.Inc. Greenwich, Connecticut 1974
- Baltasar Gracian** *L'homme universel* (Traduit de l'espagnol par Joseph de Courbeville) Éditions Plasma Paris 1980
- Hugh Gregory** *Un siècle de Pop* Éditions du Collectionneur Vade Retro Paris 1999
- Lucy Green** *How popular musicians learn, a way ahead for music education* Ashgate Publishing Limited. Aldershot (UK), Burlington (USA), Singapore, Sydney 2001
- Jean Claude Grignon, Jean Claude Passeron** *Le savant et le populaire* Gallimard Seuil Paris 1989
- Eduardo Guillot** *Rock et ciné* (Traduit de l'espagnol par Martine Monleau)-Éditions La Mascara France Paris 2000
- Peter Guralnick** *Sweet soul music, rythm and blues et rêve sudiste de liberté* (Traduit de l'anglais par Benjamin Fau) Éditions Allia Paris 2003
- Woody Guthrie** *En route pour la gloire* 1943 (Traduit de l'américain par Jacques Vassal) Éditions Albin Michel Paris 1990
- Ian Hacking** *Entre science et réalité - La construction sociale de quoi ?* (Traduit par_Baudouin Jurdant) Éditions La Découverte Paris 2001
- David J. Hargreaves & Adrian C. North (sous la direction de)** *The social psychology of music* Oxford University Press 2000
- Nikolas Harnoncourt** *Le dialogue musical Monteverdi, Bach et Mozart* 1984 (Traduit de l'allemand par Dennis Collins) Arcades/ Gallimard 1985
- Francis Haskell** *La norme et le caprice* (Traduit de l'anglais par Robert Fohr) Flammarion Paris 1993
- Dick Hebdige** "Style as homology and signifying practice" 1979 pages 57 à 65 in **Simon Frith, Andrew Goodwin (sous la direction de)** *On record. Rock, pop and the written word* Routledge London New York 2000
- Fabien Hein** "Le stoner rock en France, exemple de constitution d'un genre musical" in *Volume !* numéro 1 Éditions Mélanie Sèteun Clermont Ferrand 2002
- *Hard Rock, Heavy Metal, Metal... Histoires, Cultures et Praticiens*
Éditions Mélanie Sèteun/Irma, Clermont-Ferrand/Paris 2004
- Rock et Religion Dieu(x) et la musique du diable* Les Cahiers du Rock/Autour du Livre Boulogne Billancourt 2006
- *Le monde du rock* Ethnographie du réel. Mélanie Sèteun/Irma Paris 2006

- Antoine Hennion** *Les professionnels du disque, une sociologie des variétés* Éditions Métailié Paris 1981
- "Art et technique, l'ingénieur du son" in *Culture Technique* N°17, p. 263 à 267, Paris 1987
 - *La Passion Musicale, une sociologie de la médiation* Métailié Paris 1993
 - "La musicalisation des arts plastiques" p. 147 à 151 in *images numériques L'aventure du regard*, sous la direction de O. Blin et J. Sauvageot Pur/Distique Rennes 1997
 - " D'une distribution fâcheuse. Analyse sociale pour les musiques populaires, analyse musicale pour les musiques savantes" P. 9 à 19. in *Musurgia Analyse et pratique musicales V-2 "L'analyse des musiques populaires modernes : chanson, rock, rap"* sous la direction de **Catherine Rudent** Paris 1998
- Antoine Hennion, Sophie Maisonneuve, Émilie Gomart** *Figures de l'amateur, formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui* La Documentation Française Paris 2000
- Mark Herstgaard** *L'art des Beatles* (Traduit de l'anglais par Elie Robert Nicoud) Éditions Stock Paris 1995
- Gérard Herzhaft et Jacques Brémont** *Guide de la Country Music et du Folk* Éditions Fayard Paris 1999
- Jean François Hersent** *Une évasion sans conséquence ? Les jeunes à l'écoute du rock* Thèse de doctorat en sociologie. Janvier 1986
- Robert L. Hilliard & Michael C. Keith** *The broadcast century, a biography of american broadcasting* (deuxième édition) Focal Press Boston, Oxord, Johannesburg, Melbourne, New Dehli, Singapore 1997
- Albert O. Hirschmann** *Défection et prise de parole* (Traduit de l'anglais par Claude Besseyrias) Fayard Paris 1995
- Albert O. Hirschmann** *Les passions et les intérêts* (Traduit de l'anglais par Pierre Andler) Quadridge Presses Universitaires de France Paris 2001
- Eric Hobsbawm** *Uncommon People Resistance, Rebellion and Jazz* Abacus London 1998
- André Hodeir** *Les mondes du jazz* Éditions 10/18 Paris 1970
- Lillian Hoddson** "Naissance de la recherche fondamentale à la compagnie Bell" (Traduit de l'américain par Dominique Ebnöther) pages 43 à 59 in *Culture Technique* n°10. CRCT Paris juin 1983
- Raoul Hoffmann et Jean Marie Leduc** *Rock babies 25 ans de pop music* Éditions du Seuil Paris 1978
- Richard Hoggart** *La culture du pauvre* (traduit de l'anglais par Françoise et Jean Claude Garcias et Jean Claude Passeron) Éditions de Minuit Paris 1970
- Marc Honegger** *Science de la Musique* (2 volumes) Éditions Bordas Paris 1976
- Nick Hornby** *Haute fidélité* (Traduit de l'anglais par Gilles Lergen) 1995 Éditions Plon Paris 1997
- *31 songs* (traduit de l'anglais par Christine Barbaste) Éditions 10/18 Paris 2004
- Donald Horton** "The dialogue of courtship in popular song" 1957 pages 14 à 26 in **Simon Frith, Andrew Goodwin (sous la direction de)** *On record. Rock, pop and the written word* Routledge London New York 2000
- David A. Hounsbell** "Elisha Gray et le téléphone"(Traduit de l'américain par Dominique Ebnöther) pages 61 à 73 in *Culture Technique* n°10. CRCT Paris juin 1983
- Thomas P. Hughes** *Networks of Power. Electrification in Western Society 1880-1930* The Johns Hopkins University Press Baltimore-London 1983
- "L'électrification de l'Amérique" pages 21 à 41 (Traduit de l'américain par Dominique Ebnöther) in *Culture Technique* n° 10 Paris Juin 1983 b
- Pascal Huyn** *Kurt Weill de Berlin à Broadway* Editions Plume Paris 1993
- *Kurt Weill ou la conquête des masses* Editions Actes Sud Paris 2000
- Les Inrockuptibles** *Le Rock anglais. Interviews* volume I Éditions La Sirène Paris 1992
- Margaret C. Jacob & Larry Stewart** *Pratical matter. Newton's science in the service of Industry & Empire, 1687-1851.* Harvard University Press. Cambridge (Massachusetts) & London 2004
- William James** *The meaning of truth* 1909 EBook #5117 The Project Gutemberg (<http://www.gutenberg.org/>) Février 2004
- *Pragmatism, a new name for some old ways of thinking* EBook #5116 The Project Gutemberg (<http://www.gutenberg.org/>) Février 2004b
- Helmi Järviuoma (sous la direction de)** *Soundscales : Essays on Vroom and Moo.* Department of Folk Tradition, Institute of Rythm Music (Responsable des traductions : Bruce Johnson) Tampere (Finlande) 1994
- Hans Joas** *La créativité de l'agir* 1992 (Traduit de l'allemand par Pierre Rush) Éditions du Cerf Paris 1999
- Steve Jones** *Rock formation. Music, technology, and mass communication.* Foundations of popular culture vol. 3. Sage Publications/Editor Newbury Park London New Dehli 1992
- Philippe Juhem** "un nouveau paradigme sociologique ? À propos du modèle des *Économies de la grandeur* de Luc Boltanski et Laurent Thévenot" in *Revue Scalpel* Vol 1, pages 1 à 21 Paris 1994
- Emmanuel Kant** *Critique de la faculté de juger* (Traduit de l'allemand par Alain Renaut) Aubier/GF Flammarion Paris 1995

- John Keegan** *The face of the Battle : a study of Agincourt, Waterloo and the Somme*. Éditions Viking New York 1976
- Edward R. Kealy** "From Craft to Art, the case of sound mixers and popular music" pages 207 à 220 1979 in **Simon Frith, Andrew Goodwin (sous la direction de)** *On record. Rock, pop and the written word* Routledge London New York 2000
- Nick Kent** *The dark stuff selected writings on rock music* Da Capo Press London 1994
- Michael King** *Robert Wyatt, faux mouvements* (Traduit de l'anglais par Yves Balandret) Éditions du Camion Blanc Nancy 1998
- David Kirsh** "Préparation et improvisation" pages 113 à 120 (Traduit de l'américain par Michel de Formel et Bernard Conein) in *Réseaux* n°43 Paris 1990
- *The intelligent use of space* pages 31 à 68 in *Artificial Intelligence* n° 73. USA 1995
- "Interactivity and MultiMedia Interfaces". Instructional Sciences.1997 Disponible sur la page personnelle du chercheur : <http://interactivity.ucsd.edu/articles/Interactivity/brock-single.html>
- Melvin Kranzberg** "L'évaluation technologique" 1977 (Traduit de l'américain par Dominique Ebnöther) pages 237 à 247 et " Le processus d'innovation, un modèle écologique " pages 263 à 277 in *Culture Technique* n°10 Paris, Juin 1983
- Thomas S. Kuhn** *La structure des révolutions scientifiques* 1962-1970 (Traduit de l'américain par Laure Meyer) Champs Flammarion Paris 1983
- Ariel Kyrou** *Techno Rebelle, un siècle de musiques électroniques* Éditions Denoël X-trême Paris 2002
- *Arkéotechno*, pages 9 à 27 in **Jean Yves Leloup, Jean Philippe Renoult, Pierre Emmanuel Rastoin** *Global Tekno* Éditions du Camion Blanc 1999
- Siegfried Kracauer** *Jacques Offenbach ou le secret de Second Empire* Le Promeneur/Gallimard Paris 1994
- Denis Laborde** *La mémoire et l'instant, les improvisations chantées du bertsulari basque* Éditions Elkar, Donostia, Bayonne 2005
- Alain Lacombe** *L'écran du rock, 30 ans de cinéma et de rock music* Éditions Pierre l'Herminier Paris 1985
- Jean Louis Lafiteau** *Encyclopédie des musiques progressives* Muséa Metz 2000
- Elisabeth Lage** *Dimensions symboliques dans l'interaction avec l'ordinateur*. Rapport de recherche. École des Hautes Études en Sciences Sociales Paris Décembre 1984
- "La culture technique comme mode de connaissance, d'expression et de créativité" pages 238-242 in *Culture Technique* n° 17 CRCT Paris. Mars 1987
- *Lycéens et pratiques scientifiques. Comment les sciences deviennent une passion* L'Harmattan Paris 1993
- Bernard Lahire** *La culture des individus* Éditions La Découverte Paris 2004
- David S. Landes** *L'heure qu'il est. Les horloges, la mesure du temps et la formation du monde moderne* 1983 (Traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat et Louis Évrard) Gallimard Paris 1987
- Bruno Latour** *Pasteur, guerre et paix des microbes suivi de irréductions*. Éditions La Découverte Paris 2001
- *Nous n'avons jamais été modernes* Éditions de la Découverte & Syros. Paris 1991-1997.
- "Le topofil de Boa-Vista" pages 187 à 216 in **Bernard Conein, Nicolas Dodier et Laurent Thévenot (sous la direction de)** *Les objets dans l'action De la maison au laboratoire. Raisons Pratiques* n°4. Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Paris 1993
- *Aramis ou l'amour des techniques* Éditions La Découverte Paris 1992
- Bruno Latour et Steve Hoolgar** *La vie de laboratoire, la production des faits scientifiques* (Traduit de l'anglais par Michel Biezunski) Éditions la Découverte Paris 1988
- Bruno Latour et Antoine Hennion** "Art, l'aura selon Benjamin ou comment devenir célèbre en faisant tant d'erreurs à la fois". Pages 235 à 242 in *Cahiers de Médiologie* n° 1 Éditions Gallimard Paris 1996
- Christopher Lawrence** "Incommunicable Knowledge : science, technology and the clinical art in Britain 1850-1914" Pages 503 à 521 in *Journal of contemporary History* Volume 20 n° 4 Sage Publications. London, Beverly Hills, New Delhi Octobre 1985
- Edwin T. Layton** "Le métier d'ingénieur dans l'idéologie américaine" in *Culture technique* n° 10. Paris 1983
- Christian Le Bart (en collaboration avec J-C Ambroise)** *Les fans des Beatles, sociologie d'une passion* PUR Rennes 2000
- Christian Le Bart** "Hard day's night : une lecture sociologique" in **François Ribac (sous la direction de)** *Volume !* Numéro hors-série "rock et cinéma" Éditions Mélanie Sèteun Clermont Ferrand juin 2004
- Jean Marie Leduc, Jean Noel Ogouz** *Le Rock de A à Z, édition définitive* Albin Michel Paris 1999
- Hélène Lee** *Voir Trench Town et mourir, les années Bob Marley* Éditions Flammarion Paris 2004

- Jean Yves Leloup, Jean Philippe Renoult, Pierre Emmanuel Rastoin** *Global Tekno* Éditions du Camion Blanc 1999
- Jean Marc Leveratto** *La mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique* Éditions La Dispute Paris 2000
- *Introduction à l'anthropologie du spectacle.* La Dispute Paris 2006
- Pierre Lévy** *L'intelligence collective, pour une anthropologie du cyberspace* Éditions La Découverte Paris 1994
- Mark Lewisohn** *The Beatles : Recording sessions* Harmony Books, New York 1990
- Christian Licoppe** *La formation de la pratique scientifique. Le discours de l'expérience en France et en Angleterre (1630-1820)* Éditions La Découverte 1996
- Emile Littré** *Dictionnaire de la langue française* Gallimard/Hachette Paris 1958
- David L. Looseley** *Popular music in contemporary France.* Berg Oxford, New York 2003
- Serge Loupien (sous le direction de)** *Country : les incontournables* Éditions Filipacchi Paris 1995
- Alain Louvier** *L'orchestre* PUF/Que sais-je ? Paris 1978
- Ilana Löwy** "Universalité de la science et connaissance 'situées' " pages 137 à 150 in **Delphine Gardey et Ilana Löwy (sous le direction de)** *L'invention du naturel, les sciences et la fabrication du féminin et du masculin* Éditions des archives contemporaines Paris 2000
- Préface pour *Genèse et Développement d'un fait scientifique* de Ludwik Fleck. Éditions Les Belles Lettres Paris 2005
 - *L'emprise du genre, masculinité, féminité, inégalité.* La Dispute Paris 2006
- Jean Michel Lucas** "Du rock à l'œuvre" in **Patrick Mignon et Antoine Hennion (sous la direction de)** *Rock, de l'histoire au mythe* p. 101 Paris 1991
- René T.A Lysloff and Leslie C. Gay, Jr (sous la direction de)** *Music and Techno- Culture* Wesleyan University Press, Middletown Connecticut 2003
- Edward Macan** *Rocking the classics : English Progressive rock and the counterculture.* Oxford University Press. Oxford 1997
- Ian Macdonald** *Revolution in the head, the Beatles records and the sixties* (1994) Pimlico London 1997
- Sophie Maisonneuve** *Le disque et la musique classique en Europe, 1877/1949 : l'invention d'un médium musical, entre mutations de l'écoute et formation d'un patrimoine* Thèse de doctorat, European University Institute Florence (Italie) 2002
- « De la "machine parlante" à l'auditeur ». Revue *Terrain* n° 37, musique et émotion. Paris septembre 2001. Disponible sur <http://terrain.revues.org/document1289.html>.
- Marshall McLuhan** *La Galaxie Gutemberg La genèse de l'homme typographique.* Volume 2 1962 (Traduit de l'anglais par Jean Paré) Gallimard Paris 1977
- *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme* 1964 (Traduit de l'anglais par Jean Paré) Éditions Mame- Seuil Paris 1968
- Matthew Malsky** "Stretched from Manhattan's Back Alley to MOMA : a social history of magnetic tape and recording" p. 233 à 263 in **René T.A Lysloff and Leslie C. Gay, Jr (sous la direction de)** *Music and Techno Culture* Wesleyan University Press, Middletown Connecticut 2003
- David A. Mandel.** *Feedback control and computing before cybernetics : between human and machine* John Hopkins University Press. Baltimore and London 2002
- Greil Marcus** *Lipstick Traces* 1989 (Traduit de l'anglais par Guillaume Godard), Éditions Allia/Folio Paris 1998
- *Mystery Train* (Traduit de l'anglais par Héloïse Esquié et Justine Malle) Éditions Allia Paris 2000
 - *La république invisible Bob Dylan et l'Amérique clandestine* (Traduit de l'anglais-US- par François Lasquin et Lise Dufaux) Éditions Denoël X-trême Paris 2001
 - *Dead.Chronique d'une obsession culturelle* (Traduit de l'anglais par Justine Malle) 1991 Éditions Allia Paris 2003
- Herbert Marcuse** *Culture et société 1965-68* (Traduction de Gérard Billy, Daniel Bresson et Jean-Baptiste Grasset) Editions de Minuit Paris 1970
- Bill Martin** *Listening to the future, the time of progressive rock 1968-1978* Open Court, Chicago et La Salle (Illinois) 1998
- George Martin with Jeremy Hornsby** *All your need is ears* MacMilan London Limited London 1979
- Armand Mattelart** *L'invention de la communication* Éditions de la Découverte-poche Paris 1997
- Marcel Mauss** *Essais de sociologie* Éditions de Minuit Paris 1968 et 1969
- *Les techniques du corps* "Les classiques des sciences sociales" version numérique disponible sur http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html Paris 1934
- Otto Mayr** *Authority, liberty & automatic machinery in early modern Europe* The John Hopkins University Press, Baltimore and London 1986

- George Herbert Mead** *Mind Self and Society from the Standpoint of a Social Behaviorist* (Edited by Charles W. Morris) University of Chicago. Chicago 1934
(http://spartan.ac.brocku.ca/%7EEdward/Mead/pubs2/mindself/Mead_1934_09.html)
- Margaret Mead** *L'un et l'autre sexe* 1948 (Traduit de l'anglais par Claudia Ancelot et Henriette Etienne) Denoël/ Gonthier Paris 1966
- Richard Meltzer** *The Aesthetics of rock* Da Capo Press New York 1987
- Maurice Merleau Ponty** *Phénoménologie de la perception* Tel/Gallimard Paris 1945
- *L'œil et l'esprit* Gallimard Paris 1964
- Ulrich Michels** *Guide illustré de la musique* (Traduit de l'allemand par Jean Gribensky et Gilles Léothaud avec le concours de Michèle Dujany, Nicole Eisenreich et Jean-Pierre Homar) Éditions Fayard Paris 1988
- Richard Middleton** *Studdying Popular Music* Open University Press London 1990
- Patrick Mignon et Antoine Hennion (sous la direction de)** *Rock, de l'histoire au mythe* Collection Vibrations Éditions Anthropos Paris 1991
- "Paris/Givors : Le rock local" pages 197 à 216 in *Rock, de l'histoire au mythe* Éditions Anthropos Paris 1991
- *La passion du Football* Éditions Odile Jacob Paris 1998
- "De Richard Hoggart aux cultural studies, de la culture populaire à la culture commune" p. 179 à 190 in *Esprit* n°283 Mars-avril 2002
- Andre Millard** *America on record : an history of recorded sound* Cambridge University Press Cambridge (USA) 1995
- Lorenza Mondada** "La construction discursive des objets de savoir dans l'écriture de la science" pages 55 à 77 in *Réseaux* n° 71 Paris 1995
- "Le rôle constitutif de l'organisation discursive et interactionnelle dans la construction du savoir scientifique" pages 149 à 154. Symposium "Décision et langage - la dialectique du savoir et du dire". Namur 1999
(disponible sur <http://www.mcxapc.org/docs/ateliers/ea3mcx.htm>)
- Edgar Morin** *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*. Les Éditions de Minuit Paris 1956
- *Les Stars* Éditions du Seuil Paris 1972
- Paul Morley** *Words & Music* (2003) Bloomsbury London 2004
- Raymonde Moulin** *De la valeur de l'art* Flammarion Paris 1995
- Bert Muirhead** *The record producers file, a directory of rock album producers 1962-1984* Blandford Press Dorset 1984
- Conlon Nancarrow** *Time is the last frontier in music* Texte de la rétrospective organisée par la Muse en Circuit. Boulogne Billancourt 1991
- Jean-Jacques Nattiez** *Musicologie générale et sémiologie* Christian Bourgois Éditeur Paris 1987
- Nicolas Negroponte** *L'homme numérique* (Traduit de l'américain par Michèle Garène) Éditions Robert Laffont Paris 1995
- Nketia J.H Kwabena** *The music of Africa*. WW Norton New York 1974
- Kathryn M. Olesko** "Tacit Knowledge and School Formation". Pages 16 à 29 in *Osiris*. 2nd Series, Volume 8. 1993
- Hugues Pannassié** *La véritable musique de jazz* Robert Laffont Paris 1952
- Emmanuel Pedler et Emmanuel Ethis** "La légitimité culturelle en question" in *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu, dettes et critiques* **Bernard Lahire (sous la direction de)** Éditions de la Découverte Paris 1999
- Charles S. Peirce** 'How to make our ideas' clear pages 286 à 302 in *popular Science Monthly* 1878
- Marc Perrenoud** *Les Musicos, enquête sur des musiciens ordinaires*. Éditions La Découverte Paris 2007
- Richard A. Peterson et David G. Berger** "Cycles in symbol production, the case of popular music" 1975, pages 140 à 158 in **Simon Frith, Andrew Goodwin (sous la direction de)** *On record. Rock, pop and the written word* Routledge London New York 2000
- Richard A. Peterson** "Mais pourquoi donc en 1955 ? Comment expliquer la naissance du rock" pages 9 à 35 in **Patrick Mignon et Antoine Hennion (sous la direction de)** *Rock, de l'histoire au mythe* Collections Vibrations Éditions Anthropos Paris 1991
- *Creating Country Music* University of Chicago Press. Chicago 1997
- Anne Petiau** "Une communication musicale, une étude de la pratique collective de la musique techno, à partir d'Alfred Schütz" pages 71 à 81 in *Sociétés* n° 85 Paris 2004/3
- Trevor Pinch et Frank Trocco** *Analog Days, the invention and impact of the moog synthesizer* Harvard University Press Cambridge (USA) et London (UK) 2002
- Trevor Pinch** "De Trumansburg à Detroit : comment la machine Moog fabrique la culture (Traduit de l'américain par Jerome Hansen) in *Mouvements* N° 42 Paris Novembre-décembre 2005
- Christophe Pirenne** *Le rock progressif anglais (1967-1977)* Librairie Honoré Champion Paris 2005

- Michael Polanyi** "The Structure of Consciousness" pages 799 à 810 in *Brain*, Vol. LXXXVIII Oxford 1965
- *The Tacit Dimension* Peter Smith Gloucester (Mass) 1983
- Thomas G. Porcello** "Tails out : social phenomenology and the ethnographic representation of technology in music" p. 264 à 289 in **René T.A Lysloff and Leslie C. Gay, Jr (sous la direction de)** *Music and Techno Culture* Wesleyan University Press, Middletown Connecticut 2003
- Ulf Poschardt** *DJ Culture* (1995) (traduit de l'allemand par)
- Henri Pousseur** *Musique sémantique société* Casterman/Poche Bruxelles 1972
- *Fragments théoriques sur la musique expérimentale*. Éditions de l'Institut de sociologie, Université Libre de Bruxelles. Bruxelles 1979
- Ilya Prigogine et Isabelle Stengers** *La nouvelle alliance* Gallimard/Folio Paris 1979-1986
- Philippe Puicouyoul** *Pop Fiction 1969-1999, 30 ans de rock'n'roll*. Éditions D. Stein Paris 1999
- Sandy Queudrus** *Un maquis Techno* Éditions Mélanie Sèteun Nantes 2004
- Leonard S. Reich** *The making of american industrial research, science & Business at GE and Bell , 1876-1926* Cambridge University Press London New York Melbourne 1985
- Steve Reich** *Écrits et entretiens sur la musique* 1974 (Traduit et présenté par Béatrice Reynaud) Editions Christian Bourgois Paris 1981
- François Ribac** "Kurt Weill et le théâtre musical allemand" in *Le Magazine Littéraire* Paris novembre 1997
- "La voix re-composée" pages 99 à 107 in *L'homme et la Société* n°126 Paris octobre-décembre 1997 b
- "L'entrée en rock" Entretien avec François Gorin in *Volume* n°3 Editions Mélanie Sèteun Paris 2003b
- "La musique comme modèle pour les sciences sociales ? " Entretien avec Antoine Hennion in *Mouvements* n° 29 Paris Septembre-octobre 2003c
- *Les musiques actuelles valent elles quelque chose ? et Les musiques actuelles ont elles besoin d'aide?* Conférences disponibles sur le site de l'Olympic. <http://www.olympic.asso.fr/curieux/curieux.htm> Nantes 2003 d
- "Le mouvement des intermittents et la crise de la politique culturelle" pages 108 à 115 in *Mouvements* n°30 novembre-décembre 2003 e
- Coordination de "Rock et cinéma" numéro hors-série de *Volume !* Éditions Mélanie Sèteun Clermont Ferrand Juin 2004 a
- "Introduction" et "La captation sauve de la mort", in "Rock et cinéma" numéro hors-série de *Volume !* Éditions Mélanie Sèteun Clermont Ferrand Juin 2004 b
- *L'avaleur de rock* Éditions La Dispute Paris 2004 c
- "Les objets et les collectifs culturels, acteurs de la diversité" in *Mouvements* janvier février Paris 2005 a
- "Cultures techniques et reproduction sonore dans la musique populaire" pages 97 à114 in *Cahiers de Recherches du CEFEDM et du CNSMD de Lyon* : enseigner la musique n°8. Lyon 2005 b
- Coordination (avec Renaud Epstein, Jean-Paul Gaudillière, Irène Jami, Patricia Osganian) du dossier "Techno, des corps et des machines" in *Mouvements* n° 42 Novembre-Décembre Paris 2005c
- "Sur l'importance des disques et du recording dans la musique populaire et la techno" pages 54 à 60 in *Mouvements* n°42 Novembre-Décembre 2005 d
- Du rock à la techno, entretien avec Simon Frith" in *Mouvements* n° 42.Paris novembre-décembre 2005 e
- "Dal rock alla techno. Intervista a Simon Frith" in *Studi Culturali*. Anno III, N°1 giugno 2006. Mulino. Bologna (Italie) 2006
- "La mesure, éléments pour une (future) sociologie du temps musical" in *Cahiers de recherche-Enseigner la musique*. Revue du Cefedem/Rhones-Alpes et du CNSMD de Lyon. À paraître en 2007
- "From the Scientific Revolution to Popular Music. A sociological approach to the origins of recording technology" in *Journal of Art of Record Production*. Premier numéro Janvier 2007. <http://www.artofrecordproduction.com/content/view/53/75/>
- "La compétence des (jeunes) auditeurs" in *Rencontres du Panorama art et jeunesse* Centre Beaubourg/Injep. À paraître en 2007
- François Ribac et Thierry Jousse** "Rock et cinéma, une filiation" pages 108 à 115 in *Mouvements* n° 26 Paris mars-avril 2003a
- Lionel Richard** *Cabaret Cabarets* Plon Paris 1991

- Mick Rock** *A photographic record 1969-1980* Century 22 Limited London 1994
- Monique Rollin** "À propos du rock et de la musicologie" page 55 à 61 in *Le Rock, aspects esthétiques, culturels et sociaux (sous la direction) d'Anne Marie Gourdon*. Éditions du CNRS Paris 1994
- Richard Rorty** *Consequences of pragmatism (essays 1972-1980)* The Harvester Press Brighton 1982
- Charles Rosen** *Le style classique* (Traduit de l'anglais par Marc Vignal) Gallimard Paris 1971
- *Schœnberg* (Traduit de l'anglais par Pierre Étienne Will) Éditions de Minuit Paris 1979
- Hervé Rotten** *Musiques liturgiques juives* Cité de la Musique/ Actes Sud Paris 1998
- Gilbert Rouget** *La musique et la transe* Éditions Gallimard Paris 1990
- Salman Rushdie** *La terre sous ses pieds* (traduit de l'anglais par Danielle Marais) Plon/Pocket Paris 1999
- Oliver Sacks** *Un anthropologue sur Mars, sept histoires paradoxales* 1995 (Traduit de l'anglais par Christain Cler) Éditions du Seuil Paris 1996
- Pierre Sansot** "L'électricité de la France" p. 81 à 88 in *Culture Technique* n°17 Paris 1987
- Jon Savage** *England's dreaming, Sex Pistols and Punk Rock*. Faber & Faber London 1991
- Jean Marie Secca** *Vocations rock* Méridiens Klincksieck Paris 1988
- Michel Serres** *Le parasite* Grasset Paris 1980
- *La légende des anges* Flammarion Paris 1999
- *Statues, le second livre des fondations* Éditions Françoise Bourin Paris 1987
- *Variations sur le corps* Éditions Le Pommier Paris 2002
- Pierre Schaeffer** *La musique concrète* Presses Universitaires de France (Que sais Je ?) Paris 1967-1973
- R. Murray Schafer** *The tuning of the world, toward a theory of soundscape design* University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1980
- "The soundscape designer" p. 9 à 18 in **Helmi Järviuoma (sous la direction de)** *Soundscape : Essays on Vroom and Moo* Tampere (Finlande) 1994
- André Schaeffner** *Variations sur la musique* Fayard Paris 1998
- Steven Shapin** *La révolution scientifique* 1996 (Traduit de l'anglais par Claire Larsonneur) Éditions Flammarion Paris 1998
- Steven Shapin et Simon Schaffer** *Leviathan and the air-pump, Hobbes, Boyle, and the experimental life* Princeton University Press Princeton 1985
- Joseph Schumpeter** *Théorie de l'évolution économique* (Traduit de l'allemand par Jean-Jacques Anstett) Dalloz Paris 1999
- Roberta Shapiro et Christine Bureau** "Un nouveau monde de l'art ? Le cas du hip-hop en France et aux Etats-Unis" in *Sociologie de l'Art* n°13, pages 13 à 32 Paris 2000
- "L'émergence d'une critique artistique : la danse hip-hop" in *Sociologie de l'art Opus*, « La question de la critique » n° 3 (nouvelle série) pages 13-32 Paris 2003.
- "La danse à l'envers" in **Véronique Nahoum-Grappe et Odile Vincent (sous la direction de)** *Le goût des belles choses. Ethnologie de la relation esthétique* Maison des Sciences de L'homme Paris 2004
- Mary Shelley** *Frankenstein* (Traduit de l'anglais par Joe Curvorst) Marabout Bruxelles 1978
- Richard Shusterman** *L'art à l'état vif, la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire* (Traduit de l'américain par Christine Noille) Éditions de Minuit Paris 1992
- Heinz Otto Sibum** "Les gestes de la mesure : Joule les pratiques de la brasserie et la science" (Traduit par Ginette Morel), p.745 à 774 in *Annales* numéro 4-5. Paris Octobre 1998
- "Reworking the Mechanical Value of Heat : Instruments of Precision and Gestures of Accuracy in Early Victorian England", *Stud. Hist. Phil. Sci.* Vol. 26, N°. 1, pages 73 à 106. Elsevier Science Ltd. Pergamon Great -Britain 1995
- Gilbert Simondon** *Cours sur la perception (1964-1965)*. Éditions de la Transparen-ce. Chatou 2006
- Joshua Sims** *Rock Fashion* (Traduction Thomas Isackson) Éditions Vade Retro Paris 2002
- Henry Skoff Torgue** *La pop-music* Collection Que sais je ? Presses Universtaires de France Paris 1978
- John A. Sloboda** *The musical mind, the cognitive psychology of music* Clarendon Press. Oxford 1985
- Giles Smith** *Lost in music* Picador. London 1995
- Susan Sontag** *Sur la Photographie* (Traduit de l'anglais par Philippe Blanchard en collaboration avec l'auteur) 1979 Christian Bourgois Paris 1993
- Brian Southall** *Abbey Road the story of the world's most famous recording studios* Patrick Stephens, Cambridge 1982
- Dan Sperber** "Les sciences cognitives, les sciences sociales et le matérialisme" pages 493 à 516 in **Daniel Andler (sous la direction de)** *Introduction aux sciences cognitives* Gallimard/Folio Paris 1992-2004 a

- Jonathan Sterne** *The audible past. Cultural origins of sound reproduction* Duke University Press Durham and London 2003 a.
- "Medicine's acoustic culture : Mediate, auscultation, the Stethoscope and the autopsy of the Living" pages 191 à 222 in **Michael Bull et Les Back (sous la direction de)** *The auditory culture reader* Berg New-York 2003 b
- "Sounds like the Mall of America : programmed music and the architectonics of commercial space" pages 316 à 345 in **René T.A Lysloff and Leslie C. Gay, Jr (sous la direction de)** *Music and Techno-Culture* Wesleyan University Press, Middletown Connecticut 2003 c
- Dolf Sternberger** *Panoramas du XIXe siècle* (Traduit de l'allemand par Jean-François Boutout) Le Promeneur Paris 1996
- Anselm Strauss** *La trame de la négociation. Sociologie et interactionnisme*. Textes réunis et présentés par **Isabelle Baszanger** Logiques Sociales/L'Harmattan Paris 1992
- Jo Tacchi** "Nostalgia and radio sound" pages 281 à 295 in **Michael Bull et Les Back (sous la direction de)** *The auditory culture reader* Berg New-York 2003
- Damien Tassin** *Rock et production de soi, une sociologie de l'ordinaire des groupes et des musiciens* L'Harmattan Paris 2004
- Philippe Teillet** "Une politique culturelle du rock ?" p. 217 à 246 In **Patrick Mignon et Antoine Hennion (sous la direction de)** *Rock, de l'histoire au mythe* Collection Vibrations Éditions Anthropos Paris 1991
- "Les cultes musicaux. La contribution de l'appareil de commentaires à la construction des cultes. L'exemple de la presse rock" p. 309 à 341 in **Philippe Le Guern (sous la direction de)** *Les cultes médiatiques, culture fan et œuvres cultes* Presses Universitaires de Rennes. 2002
- Laurent Thévenot** "Essai sur les objets usuels" pages 85 à 111 in **Bernard Conein, Nicolas Dodier et Laurent Thévenot (sous la direction de)** *Les objets dans l'action De la maison au laboratoire. Raisons Pratiques* n°4. Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Paris 1993
- Paul Théberge** " 'Plugged in' : technology and popular music" p. 3 à 25 in **Simon Frith , Will Straw & John Street (sous la direction de)** *The Cambridge Companion to Pop & Rock* Cambridge 2001
- "The network studio, historical and technological path to a new ideal in music making " pages 759 à 781 in *Social studies of sciences* 34/5. SSS and Sage Publications. London, Thousand Oaks (Canada) New Delhi Octobre 2004
- Philippe Thieyre** *Le Rock Psychédélique Américain 1966-1973* Librairie Parallèles Paris 2000
- JC Thomas** *Chasin' the Trane, John Coltrane* (Traduit de l'américain par Jean Louis Houdebine) Éditions Denoël Paris 1975
- David Toop** *Exotica, fabricated soundscapes in a real world* Serpent's Tail London 1999
- *Rap attack 3 African rap to global Hip-Hop* Serpent's Tail London 1999
- Nick Tosches** *Country. Les racines tordues du rock'n'roll* (Traduit de l'anglais par Julia Dorner) Éditions Allia Paris 2000 a
- *Héros oubliés du rock'n'roll , les années sauvages du rock avant Elvis* (Traduit de l'anglais par Jean Marc Mandosio) Éditions Allia Paris 2000 b
- *Dino, la belle vie dans la salle industrie du rêve* (Traduit de l'anglais -USA- par Jean Esh) 1992 Éditions Rivages/Écrits noirs Paris 2001 a
- *HellFire* (Traduit de l'anglais par Jean Marc Mandosio) Editions Allia Paris 2001 b
- "La lumière de l'été 65 " Version intégrale (Traduit de l'anglais par Jean Marc Mandosio) in *Nouvelles de Nulle Part* N° 3. Paris, Mars 2003
- *Blackface, au confluent des voix mortes* (Traduit par Héloïse Esquié) Éditions Allia Paris 2003 b
- Marc Touché** *Mémoire vive 1* Le Brise Glace Association Musiques Amplifiées Annecy 1998
- François-René Tranchefort (sous le direction de)** *La musique symphonique* Éditions Fayard Paris 1986
- Jean-Yves Trepos** *La sociologie de l'expertise* PUF-Que sais je ? Paris 1996
- Sandy Troy** *Captain Trips, a biography of Jerry Garcia* Thunder's Mouth Press New York 1994
- Richie Unterberger** *Unknown legends of rock'n'roll*. Miller Freeman Books, San Francisco 1998
- Jean-Michel Varenne** *Les poètes du rock* Seghers Paris 1975
- Marc Villard** *La Guitare de Bo Diddley* Éditions Payot et Rivages Paris 2003
- Ed Ward, Geoffrey Stokes, Ken Tucker** *Rock of Ages History of Rock'n'roll* Rolling Stone Press/ Summit Books New York 1986
- Jean Noel Von Der Weid** *La Musique au XXe siècle* (1^{ère} et 2^{ème} édition) Hachette/ Pluriel Paris 1992-1997
- Max Weber** *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme* 1904-1905. Dans le cadre de la collection: "Les classiques des sciences sociales". Disponible sur : http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html
- *Le savant et le politique* 1919 Union Générale d'Éditions/10-18. Paris 1963 (collection: "Les classiques

des sciences sociales")

- *Sociologie de la Musique* (Traduit de l'allemand par Jean Molino et Emmanuel Pedler) Éditions Métailié Paris 1998

Paul Willis "The golden age" 1978, pages 43 À 57 in **Simon Frith, Andrew Goodwin (sous la direction de)** *On record. Rock, pop and the written word* Routledge. London New York 2000

Frances A.Yates *L'art de la mémoire* (1966) (Traduit de l'anglais par Daniel Arasse) Gallimard Paris 1975

Marguerite Yourcenar *Blues Gospels* Gallimard Paris 1984

Warren Zanes *Dusty in Memphis* Continuum International Publishing Group New York 2003

Albin J. Zak III *The poetics of rock, cutting tracks, making records* University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 2001

