

Cultures techniques et reproduction sonore dans la musique populaire par François Ribac in *Enseigner la Musique* n° 8 2005

Prologue

Deux figures sont au cœur de cette communication : d'une part, *les disques*, les objets avec lesquels on fait et l'on fabrique la musique populaire et, d'autre part, *l'amateur-e*, celui ou celle qui écoute et/ou réalise la musique : *l'amateur-e* qui investit son être (et une grande partie de son temps) dans la musique. Parfois, cet investissement est tellement intense qu'il peut effrayer l'entourage et laisser croire à une sorte d'aliénation, d'addiction¹.

Isoler les choses

Dans mon livre *L'avaleur de rock*², j'ai consacré un long chapitre au disque et plus généralement aux techniques d'enregistrement. J'ai essayé de montrer à quel point ces techniques structurent notre rapport à la musique et la place déterminante qu'elles occupent dans le jazz, le rock, le hip hop et la techno.

Depuis le début des années cinquante, ce qui définit en grande partie la musique populaire c'est précisément l'usage du *recording*, le terme décrivant toutes les facettes de la captation et de la manipulation de la musique enregistrée. En prenant appui sur un remarquable ouvrage de Jonathan Sterne³, je commencerai par un (trop) rapide panorama de ce que Sterne appelle "les origines culturelles de la reproduction sonore". Ce parcours rétrospectif nous aidera à (re)penser les formes concrètes de l'apprentissage, de l'enseignement et, plus généralement, de la transmission de la musique populaire, objet de ces rencontres.

S'il fallait définir sommairement la révolution scientifique⁴ qu'a connue l'Europe à partir du XVIe siècle, on pourrait dire qu'il s'est agi de *séparer les choses, de les extraire de leur contexte et d'en faire des objets d'études*. Comme l'a montré Steven Shapin, le terme de révolution scientifique est relativement inadéquat car il laisse entendre que la modernité (le mot est lâché) a surgi du jour au lendemain et de nulle part. En réalité, la constitution de ce nouveau rapport au monde a été contradictoire et résulte de profondes transformations

¹ Sur la figure de l'amateur et la question de l'addiction voir **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

² **François Ribac** *L'avaleur de rock* Éditions La Dispute Paris 2004

³ **Jonathan Sterne** *The audible past. Cultural origins of sound reproduction* Duke University Press Durham and London 2003

⁴ **Steven Shapin** *La révolution scientifique* 1996 (Traduit de l'anglais par Claire Larssonneur) Éditions Flammarion Paris 1998. L'ouvrage de Shapin, un classique des *sciences-studies* relativise la coupure entre les formes "modernes" et "anciennes" de savoir et montre également que les modernes, notamment au XVIIe siècle, étaient profondément divisés.

sociales et techniques, la divergence entre protestants et catholiques, la conquête de l'Amérique etc. ⁵.

Si l'on prend l'exemple d'un champignon, on va d'emblée l'arracher de la *chaîne symbolique* dans laquelle les anciens savoirs, populaires et savants, l'inséraient. Pour cela, on va le collecter, le comparer à d'autres, faire apparaître ses caractéristiques sexuelles, le stocker, et le classer dans une espèce. Les propriétés de l'objet sont "rabattues" et font l'objet d'un savoir spécialisé qui constitue un *domaine*, dans le cas du champignon, la botanique ⁶. Cette maîtrise des choses, que rend bien l'expression discipline, est toujours à la base de ce que nous appelons communément la science. Pour nous "modernes", l'expert est nécessairement un spécialiste. Aujourd'hui encore, la science examine, classe et considère les choses *comme des objets en soi* et c'est d'ailleurs souvent un problème.

Le destin de notre champignon pourrait laisser penser qu'il s'agit essentiellement de *représenter visuellement* les choses. La mise à distance ne consiste pas seulement dans l'élaboration d'une graphie et d'un savoir écrit. L'audition, ce que les Américains nomment *aurality*, est aussi une des formes majeures de ce nouveau savoir et des appareillages qui l'accompagnent ⁷. La méthodologie scientifique, et ses applications techniques, s'appliquent à *séparer* nos sens (le toucher, le sentir, la vue, le goûter) et à en faire des modèles de connaissance que l'on pourra transposer. On va ainsi tenter de comprendre l'appareil auditif humain et chercher à établir les *paramètres* du son. L'enjeu est de comprendre comment un signal est transcodé par notre cerveau et d'en déduire des appareillages. Or, pour reproduire le son il faut le mesurer dans un cadre adéquat. Pour cela, comme pour le champignon, la musique et le son doivent être arrachés de leurs contextes, les lieux domestiques (veillées, maisons) ou publics (les fêtes, les églises, etc.) et analysés dans un lieu isolé phoniquement. Et, c'est *le laboratoire* qui se prête à cette constitution d'un objet sonore. Cette opération d'extraction n'est pas sans conséquences majeures ; enregistrer consiste en effet à re-créeer des nouveaux dispositifs sonores et d'émission du son qui impliquent une transformation de la chaîne du son,

⁵ Shappin rappelle que le mot révolution, dans son ancienne acception, signifie une rotation (un cycle) et non pas une suppression radicale et définitive.

⁶ On ne s'étonnera pas qu'une des premières manifestation de cette dissociation s'applique à la conception de l'univers. Ce que remettent en cause les savants de la Renaissance, comme Galilée, c'est notamment l'idée que les lois physiques qui s'appliquent sur la terre sont différentes de celles qui régissent les planètes et le soleil. Cf. là aussi **Steven Shappin** *La révolution scientifique*

⁷ Même si Foucault ou De Certeau ont raison de montrer que la description des choses (notamment par la représentation graphique) passe par le refoulement d'un certain nombre de paramètres, cela ne signifie pas pour autant que la représentation visuelle prédomine. **Michel Foucault** *Les mots et les choses* Éditions Gallimard (Édition du club France- Loisirs 1990) Paris 1966, **Michel de Certeau** *L'invention du quotidien. Arts de faire* Éditions Gallimard Folio Paris 1990 et *La culture au pluriel* Éditions du Seuil 1993 Paris
L'importance de l'aurality est, à partir de multiples exemples de techniques, magistralement démontrée par Jonathan Sterne

humains compris. On comprend bien que telle est l'origine du *studio d'enregistrement* et Sterne note, avec justesse, que, dès ses débuts, la *reproduction sonore a été un art du studio*.

D'une certaine manière, la notation musicale avait amorcé ce mouvement de séparation, ce que rend d'ailleurs bien le mot *partition*. Noter la musique consistait à réduire les paramètres du son afin d'obtenir une représentation visuelle compréhensible par tous, donc simplifiée. Cette modélisation de la musique a permis de la faire circuler plus vite et plus loin qu'à l'ordinaire, c'est-à-dire de la vendre. Si l'on peut, grâce à la partition et à des instruments de musique normalisés, faire jouer la même œuvre à trois endroits simultanés par des interprètes interchangeables, alors, le compositeur et l'éditeur peuvent gagner de l'argent sans jouer⁸ ! Les musiciens itinérants du film d'Ingmar Bergman, le *Septième Sceau*, sont remplacés (ou concurrencés) par des formations spécialisées, tandis que le papier musique permet, au moyen de l'imprimerie, d'étendre le territoire d'une même œuvre⁹. La musique classique est la première mondialisation de la musique. On voit ici à quel point *l'universel* se mêle avec la *création d'un marché* et combien les valeurs de l'occident coïncident avec la conquête du monde, voire sa colonisation¹⁰. De plus, cette normalisation est soutenue par l'enseignement de la musique dans les écoles de musique de la République : les conservatoires. Pour mener à bien ce projet, on promeut des techniques, des dispositifs, des méthodes et des instruments. *Car qui dit nouveaux langages dit nécessairement nouveaux outils*. On y enseignera aux producteurs et aux auditeurs comment écouter et reproduire la musique. La Révolution Française mesure le monde, conquiert des territoires et propose sa version de la musique.

Capter, manipuler, mesurer les sons.

Au début du XIXe siècle, pour mieux percevoir le son, on va concevoir des dispositifs capables d'intensifier le signal. Pour mieux écouter, il va falloir se mettre à l'écart, faire silence et inventer des *prothèses qui feront corps* avec

⁸ Cette idée est développée par **Simon Frith** dans l'article "The popular music industry" pages 26 à 52 in *The Cambridge Companion to pop & Rock* Cambridge University Press Cambridge (UK) et New York (USA) 2001 Du même auteur, l'ouvrage fondamental des popular music studies : *Performing Rites On the value on popular music* Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) 1996

⁹ De même que pour la partition ou le champignon découpé, la constitution du son comme objet en soi va permettre d'ouvrir de nouveaux marchés, ce dont le téléphone, le télégraphe, la radio et le gramophone témoignent à l'envi. Réciproquement, industrialiser la musique ce n'est pas uniquement faire des "produits", mais également faire du son un nouvel objet de plaisir (la hi-fi) et esthétique, établir des diagnostics médicaux et guérir des malades "incurables". Une innovation c'est cet ensemble de techniques et de résultats.

¹⁰ Dans un récent article paru dans la revue *Mouvements*, deux historiens n'hésitent pas à affirmer que « le projet colonial s'intègre parfaitement au système idéologique émergent du républicanisme » Autrement dit, l'expansion territoriale va avec la diffusion des "valeurs universelles", dont la culture est une partie notable. *Mouvements* n° 38 mars avril 2005. Pascal Blanchard et Nicolas Blancel «La fondation du républicanisme colonial. Retour sur une généalogie politique » p. 28

notre système auditif. Chacun-e d'entre nous ayant son walkman et un mini casque hi-fi dans la poche, la chose est, de nos jours, facile à comprendre. *Néanmoins, cette évidence est bien le résultat d'un long processus de naturalisation des techniques d'audition* et c'est ce que montre l'exemple suivant.

Vers 1820, un médecin nommé Laennec met au point le stéthoscope. Il pense qu'il faut changer la pratique médicale et se rapprocher de l'intérieur du corps¹¹. Traditionnellement, les médecins déterminaient plus leur jugement grâce aux signes extérieurs, les humeurs, la forme du visage et les *récits* des patients comptaient notablement dans la recherche de l'affection¹². Alors qu'ordinairement le médecin posait son oreille sur le dos du patient recouvert d'un drap, Laennec va se concentrer sur le monde sonore intérieur du patient, sur le bruit qu'émettent les organes et les différentes zones de la poitrine. Pour ce faire, Laennec fait taire le patient (nous avons déjà vu que le silence est une condition sine qua none de l'écoute scientifique), et s'aide d'un appareil qui *amplifie* le signal. D'abord simple embout, le stéthoscope se reliera bientôt aux deux oreilles du médecin, ce qui lui assurera une meilleure concentration et une meilleure proximité avec les organes du patient. On sait que c'est cette technique qui va permettre à Laennec de diagnostiquer la tuberculose, notamment parce qu'il mettra en relation des zones anormalement fortes et l'apparition de la maladie. On va pouvoir prévoir et non pas seulement constater une affection.

On voit que cet outil réalise en tous points le programme énoncé au début de cet exposé ; isolation des sens, silence, mesure des choses, classements, instruments, nouveaux marchés. Sans pouvoir développer ici cet aspect, on mesure combien cette technique d'investigation nous parle d'un pouvoir qui s'exerce sur le corps dans la mesure où un progrès (la détection d'une maladie terrible) s'accompagne du "musellement" des patients. En d'autres termes, une technique exprime et participe des rapports sociaux. D'une part, elle produit de nouveaux liens entre personnes, d'autre part, elle exprime un certain état de ces rapports et c'est bien les outils et leurs usages qui *traduisent* ces relations.

Une technique est-elle neutre ?

Cependant, le médecin qui pose son stéthoscope sur notre poitrine n'entend pas nos poumons plus fort. Il entend quantité de bruits inutiles (ce que l'on appelle en acoustique des effets de masque) : la circulation sanguine se mélange avec les battements du cœur, le bruit des os, les pressions du stéthoscope sur la peau, les commentaires et la force de la respiration du patient pendant l'auscultation etc.

¹¹ Il est important de comprendre que même si son innovation va bouleverser la pratique médicale, elle s'inscrit néanmoins dans un mouvement continu qui remonte aux débuts de la dissection.

¹² Sur l'observation des patients dans la médecine traditionnelle se reporter à l'*Histoire du corps* dirigé par **Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello** (Éditions du Seuil Paris 2005) et plus particulièrement, dans le premier volume, aux contributions de Jean Jacques Courtine p. 303 à 306 et Roy Porter et Georges et Vigarello p. 336 à 346

Le praticien doit donc apprendre à distinguer les bruits qui sont signifiants et ceux qu'il doit éliminer. Amplifier le signal c'est augmenter tous les signaux et donc augmenter aussi les bruits "inutiles" : le médium n'est donc rien en soi, il doit être décrypté et pensé et son utilité perçue par les médecins et les patients : autant dire enseignée.

Prenons un autre exemple que cite également Sterne. Pour convaincre les Américains d'acheter des phonographes, Edison organisa des tournées à travers les USA. Lors de ces représentations (j'emploie le mot à dessein) un chanteur et un phonographe se produisaient tantôt sur la scène, tantôt derrière un rideau. Le travail des assistants d'Edison consistait à convaincre l'assistance que la voix du chanteur et celle de l'appareil étaient identiques, que la fidélité de la machine était parfaite¹³. S'agissait-il de démontrer que le médium (l'appareil) n'existait pour ainsi dire pas, que le son enregistré était conforme à un-e interprète de chair se produisant sur la scène ? Difficile de croire à cette hypothèse. Pour toute personne ayant déjà écouté un phonographe (ou même un gramophone) il y a de quoi rester songeur, puisque le niveau sonore du bruit de fond (sans parler du démarrage de l'appareil et de son ralentissement final) était considérable. Il fallait vraiment tendre l'oreille (traduisez : le savoir) pour percevoir la voix enregistrée derrière le souffle et les bruits mécaniques : *comme pour le stéthoscope, il a donc fallu apprendre que la voix enregistrée sur le cylindre était la même que celle de l'interprète sur le plateau.* Il s'agissait donc moins de convaincre l'assistance de la qualité de l'appareil que de lui démontrer que la voix et la chanteuse étaient une même et unique personne et que le souffle était négligeable. On pourrait multiplier les exemples et citer le téléphone. Pour prouver que le téléphone fonctionnait vraiment (!) Bell se livra à des démonstrations en public dans des expositions, car il lui fallait d'abord convaincre que « ça marchait ». Puis, les premiers utilisateurs durent comprendre que la voix qu'ils entendaient au loin (la qualité du téléphone n'était pas bien meilleure que celle du phonographe) était bien la voix d'une personne, c'est-à-dire que le no-body était bien un body, qu'il s'adressait à moi et entendait mes réponses.

Les cyniques se trompent donc s'ils pensent que la publicité des trusts et le prestige des inventeurs (Edison, Bell) a suffi à convaincre le public de la fidélité des dispositifs. Même si la conviction compte (comment faire quelque chose sans croire à son efficacité ?) *il fallut surtout apprendre à discerner ce qu'il fallait entendre et ce qu'il fallait mettre de côté* et cela reste vrai à l'ère numérique. Le problème principal que nous avons avec la reproduction sonore n'est pas de supprimer toujours plus les parasites et la distorsion (nous savons d'ailleurs que les rockers aiment la saturation et le son analogique des vinyles qui craquent). Ce que, pour tout nouveau dispositif, nous devons intégrer, ce sont "les règles de l'art" : il faut que notre corps *ingère* la technique, jusqu'à la

¹³ Le chien reconnaissant " la voix de son maître " dans le pavillon d'un gramophone exprime parfaitement ce projet de haute-fidélité que la hi-fi et la reproduction numérique prétendirent mener à bien.

rendre invisible, transparente, c'est-à-dire maîtrisée. Connaître une technique c'est l'oublier et si je pense à ma marche dans la rue je vais soudainement me sentir "artificiel", voire me casser la figure. *Le corps a besoin de cette obscurité pour accomplir ses tâches*¹⁴ et c'est ce processus d'appropriation que nous appelons l'apprentissage. Réciproquement, si à l'écoute d'un disque ou d'un concert, je trouve les dispositifs "artificiels" c'est probablement que je n'y suis pas initié. Chaque genre à ses conventions et ses techniques : la guitare ne passe pas de droite à gauche dans un disque de classique ou de jazz et l'on ne montre pas les projecteurs, ni les techniciens au public dans une représentation à la Comédie Française. On voit ici combien le goût et l'incorporation d'une technique (au sens de tous les dispositifs, y compris langagiers, qui la constituent) s'entremêlent. C'est à partir de ces paramètres cognitifs et culturels (la même chose) que nous évaluons la qualité esthétique, c'est-à-dire ce que *cela nous fait*.

Nous écoutons ce que nous voyons (et réciproquement)

L'exemple du stéthoscope démontre à quel point le fameux "primat du visuel", que j'évoquais plus haut, est problématique. Le télégraphe (dont le langage, le morse, sera rapidement retranscrit par l'écoute du signal), le téléphone et, bien sur, le phonographe attestent de cette importance des techniques "aurales" (et orales) dans les innovations modernes. Mais plus fondamentalement, *si cette primauté n'existe pas c'est qu'elle ne correspond en rien à notre perception*.

Si nous nous référons à notre propre expérience nous savons bien qu'aucune technique ne repose exclusivement sur un sens et que toute technique engage la totalité du corps sensible : *tous les sens interviennent dans la mesure des choses*. Si nous lisons bien une partition avec les yeux, nous la chantons dans notre tête ou la vocalisons pendant une dictée musicale et c'est *grâce à mes oreilles* et à ma bouche que je transcris (si je sais le faire) le son perçu en hauteurs distinctes et en durées. Lorsque nous jouons du rock, sans partition, c'est bien notre vue, qui vérifie sur le manche de la guitare que nous commençons à la bonne place et, grâce à elle, que nous évaluons la réaction de l'assistance. Même sans regarder mon instrument, c'est bien mon corps qui a mémorisé les bons emplacements ou c'est encore lui qui me guide pas à pas pendant une improvisation. Le corps, tous sens en éveil et en interaction, nous guide et évalue les situations, il mobilise sans relâche nos émotions et nous avertit des potentiels à exploiter et des décisions à prendre¹⁵. Et cette constatation a sûrement bien des implications en matière de pédagogie et d'enseignement.

¹⁴ **Michel Serres** *Variations sur le corps* Éditions Le Pommier Paris 2002

¹⁵ À ce sujet les approches très complémentaires des neurosciences et de la philosophie : **Alain Berthoz** *La décision* Éditions Odile Jacob Paris 2003 et **Maurice Merleau Ponty** *Phénoménologie de la perception* Tel/Gallimard Paris 1945

Rock, hip hop, techno

Je vais maintenant faire un saut de plusieurs décennies pour aborder mon sujet, les musiques populaires depuis l'avènement du rock'n'roll.

-Qu'est ce qui définit ces musiques en particulier ?

-Eh bien, l'importance que ces styles accordent au son comme un objet en soi.

Et justement, le rock est né, au moins mythiquement, à Memphis dans un studio d'enregistrement ¹⁶. Observons, écoutons ce qui se passe précisément dans les locaux du label Sun : Elvis est avec deux autres musiciens en train de faire des essais et ceux-ci sont enregistrés par le producteur Sam Phillips. Celui-ci demande à maintes reprises à Presley de reprendre des morceaux, de varier les intonations et puis à un certain moment, les trois musiciens trouvent une certaine façon d'interpréter et ce sera "that's all right mama" ¹⁷. Le producteur est derrière une vitre qui isole, environné par des machines qui captent le son (le magnétophone), le façonnent (réverbération, volume, tonalité) et le mesurent (le vu-mètre qui mesure l'intensité sonore et garantit la qualité du signal). À côté du producteur, peut-être y-a t-il un ingénieur du son ou un assistant. De l'autre côté de la vitre et dans une pièce où les murs sont recouverts d'un revêtement isolant, les musiciens reprennent et décomposent l'acte musical, comparent ce qu'ils viennent d'enregistrer avec leurs sensations, mettent en regard une première version avec une deuxième, s'immobilisent pour enregistrer face aux microphones, ayant pour seul public ces silhouettes qu'ils aperçoivent à travers les reflets de la vitre. Tous les ingrédients, toutes les techniques issues de la révolution scientifique, sont bien là : le labo, l'isolation les paramètres, les instruments de mesure, la décomposition des tâches et des fonctions etc. Le rock est donc scientifique et moderne !

Lorsque l'évolution technologique va permettre d'augmenter le nombre de pistes et de décomposer en encore plus d'étapes successives le processus d'enregistrement alors le studio deviendra véritablement un art, une esthétique du son. Une fois la musique "dans la boîte" (selon une expression toujours en cours), le mixage permettra de retravailler la matière enregistrée et d'y inclure des corps sonores inouïs (précédemment inconcevables) fabriqués à partir de manipulations de bandes, de captations, de spatialisations du son, de ralentissements et de traitements divers. Bien entendu, il ne s'agit pas de traiter uniquement du "bruit". Les guitares, les voix, les notes de musique n'ont pas disparu pour autant : l'ensemble de ces différentes techniques se re-composent dans les studios et sur la scène. L'art consiste à les mixer ensemble, à tisser de nouveaux liens. *L'exécution musicale est libérée de la servitude du direct, le groupe rock devient autant un collectif de discussion qu'un ensemble de musicien-n-e-s jouant au même moment.* Un morceau comme "I am the Walrus"

¹⁶ Cette scène originelle est reconstituée, avec Elvis Presley lui-même, dans le film *Jailhouse rock*. Il faut d'ailleurs noter que les techniciens portent de blouses blanches à la façon des scientifiques d'un laboratoire.

¹⁷ Autre récit de cette scène fondatrice : **Greil Marcus** *Mystery Train* 1975 (Traduit de l'anglais par Héloïse Esquié et Justine Malle) Ed. Allia Paris 2000

(album et film *Magical Mystery Tour* des Beatles. 1967) est particulièrement significatif de ces techniques. Je vais donc vous le passer intégralement et vous le commenter en direct ; mieux qu'un discours, cela nous permettra de discerner *in situ* les éléments que les Beatles et George Martin (encore un producteur mais cette fois-ci également arrangeur) mixent et manipulent.

[**Petite incise** : chers lecteurs (trices), vous vous doutez bien que j'ai réécrit mon texte à partir de l'enregistrement de ma communication. Or, il m'est littéralement impossible de transcrire textuellement le commentaire en direct que j'ai fait du (magnifique) morceau des Beatles. Même si le Cefedem le mettait en ligne sur son site Internet, ce serait, en termes de droits d'auteurs, illégal ou hors de prix. Néanmoins, si vous possédez l'album *Magical Mystery Tour* ou le "double bleu", reportez vous à ce morceau. Vous reconnaîtrez dans l'intro un piano électrique "passé dans du phasing", la voix filtrée de John Lennon, les portamenti (sorte de glissandi) rapides qui suivent la phrase "I am the eggman", les voix de speakers de la BBC, les bandes magnétiques où l'on discerne des cymbales à l'envers, les bruits de recherche de fréquences radio, le motif de cors et de violoncelles qui revient régulièrement (mi fa# la do la), la voix réverbérée de John dans le pont (appelé bridge ou middle eight), les intermèdes de cordes indianisantes insérés au milieu de la chanson, les doublures de la voix par la guitare électrique dans le dernier couplet, les insertions de bruits divers ralentis ou accélérés, le chœur classique scandant "Ah ah i i i ah ah ah" puis un peu plus loin "goo goo goo g'joob" et enfin le *fade out*, ce moment où, grâce à un stylo, le technicien descend solidairement les deux curseurs du "général" (qui comme son nom l'indique *commande* la sortie de la modulation) et fait peu à peu disparaître au loin le mélange de bruitages, de l'orchestre et du chœur. Bien entendu, je n'ai pas pu citer ici (et pas plus lors de ma petite performance) tous les événements sonores et musicaux. Il reste bien d'autres éléments comme les passages de droite à gauche de la voix (travail des panpots-potentiomètres panoramiques), le système ADT (additional double track appelé aussi double-tracked vocal) qui consiste à réinjecter la voix dans une autre piste et permet d'obtenir un effet de largeur¹⁸ ou encore le fait que le motif d'ouverture au piano électrique évoque clairement la sirène d'une voiture de police anglaise, police que Lennon apostrophe justement à plusieurs reprises dans ses lyrics et que l'on retrouve dans le clip de la chanson dans le film *Magical Mystery Tour*... Mais je préfère m'arrêter là puisque, même par défaut, la démonstration est faite : *l'art scripturaire ne remplace pas l'art de la manipulation sonore*. Je continue donc ma démonstration]

¹⁸ L'ouvrage de **Ian Macdonald** (*Revolution in the head, the Beatles records and the sixties* (1994) Pimlico London 1997) examine tous les morceaux des Beatles enregistrés et fait l'inventaire chanson après chanson des techniques qu'ils utilisaient. Recommandé par un mordu à tous les amateurs

Transmissions

Il va de soi que je n'ai pas inventé le commentaire en direct de la musique, mais il se pourrait bien qu'il s'agisse aussi d'une façon d'apprendre et de comprendre la musique, cette musique rock où le son et les supports comptent tellement. Par ailleurs, ce que nous venons d'écouter nous montre aussi que la transmission ne s'effectue pas seulement de personne à personne (*face-to-face*). Je voulais justement en venir là. Qu'est ce qui, depuis Edison, nous transmet la musique ? *Ce sont les enregistrements, les supports*. Du phonographe, qui crache son bruit de fond derrière lequel on distingue la voix de Caruso, en passant par les albums de Beatles, jusqu'aux platines du hip hop et aux échantillonneurs (*sampler*) de la techno, l'enregistrement a permis que la musique vienne à nous et que nous puissions, auditeurs ou producteurs, *la manipuler et la répéter* autant que nous le voulons. Nous sommes donc aussi, à notre manière, des scientifiques.

Pendant longtemps ce sont les corps des musicien-n-es et des auditeurs (trices) qui ont mémorisé et transmis la musique. Ce matin, quelqu'un, à propos des musiques traditionnelles, citait un musicien qui déclarait « j'me suis appris la musique » : j'ai écouté longtemps les autres, j'ai reproduit, j'ai baigné dedans, je me suis fabriqué mon instrument etc.. En fait il ne s'agit pas d'autodidaxie¹⁹ (une chose qui n'a jamais existé nulle part), mais d'un long apprentissage qui se nourrit de *multiples sources* et d'expériences variées de la musique. C'est d'ailleurs l'aspect informel (la lente incorporation dont je parlais plus haut) qui explique le sentiment d'avoir appris seul-e. Même s'il n'y a pas d'école, il y a néanmoins de multiples modèles et précepteurs.

La partition a permis de faire circuler la musique et de la stocker non plus seulement dans les corps mais, via la notation, sur du papier. Bien entendu, la partition n'est pas la musique mais "uniquement" sa représentation modélisée, d'autant plus que la notation n'a concerné qu'un certain type de musiques, qui plus est dans un nombre restreint de pays²⁰. D'autre part, il faut répéter que la lecture et l'écriture des notes ne remplacent pas nos oreilles ! Les modes de transmission antérieurs de la musique : observation des autres, imitation, conseils, partages, concerts, demeurent, même si leur forme peut varier notablement. Nous sommes plus en face d'une addition que d'une suppression.

Le disque *constitue le troisième type de mémorisation de la musique* et s'il fallait trouver les précurseurs (exercice toujours un peu vain), qui ont fait du disque une mémoire, ce serait peut-être les jazzistes. C'est dans cette musique que l'on a commencé, du côté des auditeurs et des instrumentistes, à considérer la musique enregistrée comme *le répertoire du genre*. Dans le jazz, les musicien-n-e-s, repiquent les solos, les voicings (façon dont les notes

¹⁹ Merci à Eddy Scheppens de m'avoir appris que le terme d'autodidactie n'existait pas et qu'il fallait utiliser autodidaxie. Cette anecdote démontre bien que les autodidactes n'apprennent pas seul-e-s, même s'ils (elles) n'apprennent pas à l'école.

²⁰ Il est important de noter que le conservatoire sert précisément à établir la partition à la fin du XVIIIe siècle, c'est un dispositif qui "assoit" une technique, un marché et un projet politique.

s'enchaînent et se transforment dans les marches harmoniques), les walking-bass (lignes de basses) et les "plans" de batterie dans les disques. D'ailleurs quand Charlie Parker a commencé à compter, un fan s'est mis à enregistrer ses prestations et heureusement, car les improvisations (l'objet même du jazz, dont les formes contemporaines sont justement intitulées *musiques improvisées*) ne peuvent être conservées que par *fixation sur des supports*. Cependant, pas plus que la partition, l'enregistrement, n'est la musique elle-même *car pour percevoir un son enregistré il nous faut aussi apprendre à le reconnaître*. Avec cette méthode de production et d'écoute apparaissent aussi de nouvelles façons d'éprouver du plaisir ²¹. Chacun d'entre nous sait à quel point notre vie est marquée par des disques, combien leur (ré)écoute nous permet de plonger dans notre passé, de conjuguer nos émotions avec les autres, en bref de vivre des moments intenses de bonheur. Lorsque l'on parle d'esthétique, on parle de plaisir, de la qualité somatique comme disent les philosophes pragmatiques américains ²².

Cette nouvelle mémoire a bien des facettes. Elle permet de se corriger par la réécoute (Karajan enregistrerait ses musiciens lorsqu'il était insatisfait de son orchestre), mais c'est aussi un mémo (le dictaphone, le magnétophone) sur lequel on griffonne ce que l'on est en train de faire. Avec l'enregistrement, on peut mémoriser un grand nombre d'esquisses que la mémoire du corps ne permettrait pas forcément de conserver et que la notation solfégique trahirait. Lorsque les trois Beatles encore survivants ont enregistré "Free as a bird", retrouvé par Yoko sur un dictaphone de John, ils ont procédé comme lorsqu'ils étaient quatre (les *fab four*). L'un apportait des idées ou des bandes travaillées à la maison, l'autre venait avec quelques idées harmoniques et l'on se mettait au travail dans le studio, même si une partie du groupe n'était pas là. Avec cette technique du (re)recording, la *présence de l'autre*, tellement importante dans la musique, se redéploie. Il ne s'agit plus seulement de la présence du corps de l'instrumentiste traditionnel ou d'exécuter la musique d'un absent (le compositeur). Une troisième présence s'impose : le son de l'autre que l'on ne voit pas mais avec qui l'on dialogue au téléphone, à la radio ou dans le studio. Parfois même cette présence n'est autre qu'un autre soi-même, un double qui a enregistré les parties de clavier sur lequel nous improvisons de longues heures pour trouver la suite du morceau ou plus simplement pour apprendre à jouer "en place". Avec la miniaturisation, les techniques de studio, jadis réservées aux professionnels, sont rentrées dans nos appartements et nos maisons. Le *home-studio* de la fin des années 80, préfiguré dans *Phantom of the Paradise* de Brian de Palma, nous a transformé en musiciens d'intérieur et en

²¹ **Evan Einsenberg** *Phonographies Explorations dans le monde de l'enregistrement* 1987 Éditions Aubier Paris 1998

²² **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

ingénieurs du son (la lo-fi). L'enregistrement multipistes, la manipulation de sons échantillonnés (fabriqués par nous ou déjà enregistrés) est devenue une activité à part entière. Les artistes n'enregistrent pas seulement de la musique pour réaliser des démos afin de "trouver des dates", ils (elles) procèdent ainsi car c'est aussi comme cela que l'on fait aujourd'hui de la musique. Pour paraphraser Frances Yates, la musique dispose d'un nouvel *art de la mémoire*²³.

Désormais, tous les modes de présence de la musique (les corps, les partitions ou les concerts, les répétitions) se conjuguent (et s'opposent) dans une infinité de façons (la définition du style, c'est ça) : ils composent les nouveaux paysages sonores de notre époque. Si la modernité a un sens c'est bien plus dans ces assemblages que dans une technique particulière.

Les copies rendent original et s'invitent sur les scènes

J'ai évoqué plus haut les Beatles et l'on doit remarquer que cette génération est sans doute la première qui a appris la musique en écoutant des disques dans sa chambre. Au tout début des années soixante, de plus en plus de musiciens (ce sont pour l'essentiel de jeunes garçons) fondent des groupes et commencent à jouer la musique de leurs "idoles", en l'occurrence le rock'n'roll américain²⁴. Or, que se passe-t-il de remarquable au milieu des années soixante dans la musique populaire ? La norme de *l'originalité* va rapidement s'imposer pour le public, l'industrie et les artistes. Pour qu'un rocker ou un groupe (la forme reine du rock) soient bons, il faut qu'ils composent, écrivent leurs textes et interprètent *eux-mêmes* leur musique. L'ère des performers-créateurs commence donc au moment même où le pick-up tourne (encore et encore) dans les chambres des adolescent-e-s et nous vivons encore dans cette époque. Arrêtons nous là-dessus un instant : le disque que l'on présente parfois comme une chose morte (le contraire du "live", du "vivant") est donc plus actif qu'il n'y paraît. Il transforme notablement la pratique professionnelle et amateur de la musique en s'imposant comme un partenaire et en définissant de nouvelles normes, encore en vigueur :

- Le disque *transmet* aux auditeurs la musique et, à travers (par) les œuvres particulières, c'est le vocabulaire général qu'ils (elles) acquièrent.
- L'art sonore (sans jeu de mots), le travail de la matière sonore deviennent spécifiques aux musiques populaires.
- *Les outils de l'écoute domestique ne vont pas tarder à s'inviter sur les scènes.*

Au début des années soixante-dix, les joueurs de platines disques (DJ et scratcheurs) et les MC du rap utilisent la musique enregistrée comme matériaux. Le pick-up de l'adolescent et les magnétos K7 portables (*les ghetto-blasters*) deviennent des *instruments pour la performance scénique*. Avec la techno, cette

²³ **Frances A. Yates** *L'art de la mémoire* (1966) (Traduit de l'anglais par Daniel Arasse) Gallimard Paris 1975

²⁴ Remarquons que s'il y a idoles c'est parce que *les supports, disque et pellicule, garantissent la pérennité des interprètes*. À la filière des auteurs, les fameux immortels conservés par les livres et les partitions, viennent s'ajouter ceux et celles qui donnent corps aux œuvres : les interprètes que jadis rien ne sauvait de la mort.

translation de la sphère privée (le studio pro, la chambre de l'ado) vers l'espace public va encore s'intensifier. La console de mixage, normalement dévolue à un technicien, va à son tour arriver sur la scène. Les DJ(s) vont devenir, de l'avis général, des artistes et occuper une place centrale dans le dispositif musical.

Nous sommes donc en présence d'un processus qui concerne tout à la fois la définition de l'auteur, la créativité, les outils de la pratique musicale et les formes de l'apprentissage de la musique. Cette évolution nous permet de comprendre que si les déclinaisons technologiques expriment l'état des rapports sociaux (par exemple les relations entre les médecins et les patients et les formes de la connaissance), *les acteurs ont également voix au chapitre* et opèrent des détournements imprévus de techniques qui redéfinissent les normes. Sans m'étendre, je veux malgré tout rappeler ici qu'Edison destinait le phonographe à l'enregistrement de la voix des mourants et à la meilleure transmission des consignes des dirigeants dans les entreprises, que le guitariste Les Paul inventa la guitare électrique (ici encore le mythe nous parle) en bricolant un micro et un amplificateur avec un gramophone et une radio et qu'au moment où l'industrie décidait de supprimer les vinyles, le hip-hop (l'art des platines disques) devenait une des musiques les plus pratiquées au monde. *On voit bien que l'amateur compte* ²⁵.

Ces pratiques (l'actuel *peer to peer*) mettent donc régulièrement en crise l'industrie et la définition de l'artiste. En outre, nous ne devons pas penser que ce type de transformations n'affecte que la culture populaire, toutes les formes de cultures et d'institutions sont concernées, comme nous l'a montrée la récente "révolution des baroqueux" ²⁶. Toutes ces transformations *imprévues*, que toute l'histoire de la musique atteste, nous incitent à relativiser les jugements à l'emporte-pièce sur la domination absolue des médias et la capacité de l'industrie des loisirs à créer et contrôler les besoins des usagers. Elles devraient aussi nous amener à penser des dispositifs de transmission et d'enseignements rénovés et tenant compte des différentes esthétiques musicales.

Par ailleurs, quand on observe attentivement l'équipement musical des groupes, sur la scène et dans les locaux de répétition, cette translation est également repérable. La guitare électrique est équipée de potentiomètres de tonalité et de volume, puis le son est travaillé grâce à des "effets" (distorsion, wah-wah, compression etc...), spatialisé (avec une "réverb") et arrive dans un pod (à ne pas confondre avec l'appareil pour écouter du MP3). Ce pod modélise les sonorités produites par des amplificateurs utilisés dans le rock. Enfin le son est effectivement amplifié et l'ensemble est rediffusé dans une sonorisation qui dispose de la plupart des paramètres que je viens de mentionner. Fréquemment, l'instrumentiste disposera en sus de retours sur scène où seront modulés les

²⁵ Sur cet aspect : **François Ribac** "Les objets et les collectifs culturels acteurs de la diversité" in *Mouvements* janvier février Paris 2005

²⁶ **Antoine Hennion** *La Passion Musicale, une sociologie de la médiation* Métailié Paris 1993

autres instruments. Comme Stith Bennet l'avait analysé dès le début des eighties, à chaque moment les musicien-n-e-s de musique populaire utilisent les techniques du studio (isolation, traitement séparé du signal, refaçonnage de l'acoustique de la pièce) dans l'espace collectif et les ré-adaptent à cet espace ²⁷.

Enfin, on doit aussi remarquer que les techniques d'enregistrement affectent les modalités de circulation et d'échange de la musique, donc encore et toujours la transmission. En effet, dans la "société de l'information", la délocalisation de la musique s'est intensifiée. Je ne veux pas dire que la musique est "virtuelle" mais rappeler que les échanges entre personnes ne sont pas limités au niveau local et que les répertoires peuvent être transmis d'autres manières (web, disques, supports) que lors de rencontres physiques entre personnes ²⁸. Naturellement, l'ami-e qui conseille un disque, le concert ou la free partie ou encore l'observation attentive d'autres instrumentistes sont toujours là : le local, le support et le délocalisé s'interpénètrent et nous devons faire avec cela, avec cette diversité

Ce mouvement protéiforme remet en cause les habituelles représentations (notamment politiques) de l'espace public et la traditionnelle opposition entre le privatif et le collectif que les institutions publiques affectionnent tant. L'idée que la société, ou au moins la culture, ne trouverait son authenticité que dans des dispositifs spécifiques (et plus spécialement la scène du théâtre) et à travers des experts (les professionnels) est contredite par l'histoire de la musique et des sciences depuis plus de deux siècles. L'opposition récurrente entre le support et le spectacle "vivant" comme celle entre la copie et l'original est tout aussi illusoire. Au lieu d'une opposition entre privé-public on doit donc parler d'une *relation* et observer la façon dont les usagers s'approprient les techniques d'écoute et les transforment en *performance*, générant de nouvelles façons d'être ensemble. Au lieu de privilégier des formes d'art ou d'enseignement liées à certains types de pratiques, on doit aller vers une hybridation des approches et des pédagogies. Il faut donc que les prescripteurs et les pédagogues se dépêchent de rattraper la société, qui déjà utilise ces techniques et fait son miel avec ²⁹ !

²⁷ Selon Stith Bennet, même avec cette chaîne, il est impossible (ne serait-ce que pour des raisons matérielles) de reproduire le son et la musique générée en studio. Selon lui c'est probablement cette contradiction qui explique, au moins en partie, l'apparition de la norme du performer-créateur. Même s'ils (elles) apprennent par les disques le vocabulaire sonore du studio, les musicien-n-e-s échouent à imiter leur modèle et créent, en réaction, leur propre répertoire. Sans contester cette proposition, je pense pour ma part que le changement des normes s'explique par un faisceau de raisons plus variées ; métamorphose du publishing à la fin des années 50, influence du pop art dans les sixties, détournements techniques, démocratisation des moyens d'écoute et création d'un répertoire enregistré facilement accessible, multiplication des labels indépendants, instruments électriques peu onéreux, etc.... Quoi qu'il en soit les travaux de **H. Stith Bennet** (*On becoming a rock musician* University of Massachusetts Press Amherst 1980) restent parmi les plus originaux produits sur l'apprentissage rock.

²⁸ L'image d'un DJ techno qui envoie des fichiers sons à l'autre bout de la terre ou qui récupère des "patterns" sur un forum Internet devrait suffire à illustrer mon propos.

²⁹ Il faut noter que les mélomanes classiques (et les baroqueux ne sont pas en reste) ont, depuis longtemps, fait du disque un *instrument de mesure et de comparaison* de la qualité esthétique. En comparant des versions différentes d'une même œuvre, ils (elles) construisent une compétence que les musicologues ont encore bien du

Mais n'est-ce pas justement cela un pédagogue ? Celui ou celle qui synthétise les techniques que la société emploie et en formalise la transmission ?

Considérons ces métamorphoses sous un autre angle. Avec la construction du son comme objet propre et son isolation, avec la mise au point d'appareillages pour le manipuler et le stocker, la musique a été arrachée à ses contextes "traditionnels". *Mais, presque instantanément, ce nouveau type de production privative s'est redéployée dans l'espace public* et ce, sans discontinuer. *Pour qu'elle est lieu, cette translation du privé au public a dû s'accompagner d'une formation tous azimuts de l'auditeur* qui a appris à reconnaître que les spectres sonores ou les bruits informes qu'il (elle) entendait *faisaient sens*. Peu à peu notre oreille a appris à distinguer dans les stéthoscopes, les combinés téléphoniques, les phonographes, les télégraphes, la radio, les disques stéréophoniques ce qu'il fallait apprécier et ce qu'il fallait ne pas écouter. Chaque style a composé son répertoire de l'audible et de l'inaudible et a posé sa définition musicale de l'humain. *Nous sommes bien en présence d'un processus collectif d'éducation* dont les mécanismes restent encore trop obscurs.

Du point de vue cognitif, ce processus de *reconstitution* d'un objet (parcellisé) en objet signifiant est une constante de la perception. Notre corps, un remarquable appareil d'évaluation, est capable de comprendre que quelqu'un est bien là, alors même que seuls certains indices nous permettent de le *déduire*. Cette voix dans le phonographe ou au téléphone, c'est bien celle d'un être humain : *même si je ne la vois pas, je la reconnais comme humaine et je distingue même de qui il s'agit*. Il en est du son comme de la vision. Notre cerveau reconstitue l'émetteur à la source du signal comme il comprend que la tête et la queue du chien ne font qu'un et que c'est l'arbre devant le chien qui cache une partie de son corps. Ces exemples nous permettent aussi de comprendre que les sens ne sont pas purement physiologiques, ils sont historicisés par les techniques et par le savoir social où nous baignons. Le goût fait au style ce que le cerveau fait de nos perceptions, il les traduit et leur donne du sens, à condition de passer par les bonnes médiations.

L'importance du groupe comme corps social et les différents rapports à la reproduction sonore.

À ce moment de mon exposé, je voudrais recommander l'écoute d'un deuxième morceau [*celui-ci commence par une fréquence basse et presque immédiatement un larsen fait irruption et sature les enceintes, j'arrête le lecteur de CD après un*

mal à intégrer dans leurs analyses centrées sur le papier à musique. Dans le même ordre d'idées, la sociologie de la culture a encore tendance à dénier au disque, y compris comme objet à ethnographier, son effectivité. Généralement, les sociologues s'intéressent plus aux dispositifs publics qu'au corps de l'individu et plus aux spectacles qu'à la musique enregistrée. Ceci explique pourquoi, en matière de techno, la quasi-totalité des enquêtes universitaires se concentrent sur le free parties et négligent les fanzines, les fabricants bénévoles d'acétates, la façon dont on mixe les caisses claires dans la drum'n bass etc.. Dans les deux cas, on néglige la production du son par les acteurs et l'apprentissage sans voir que c'est précisément cela qui lie le "social" et "l'esthétique".

petit instant]. Cette musique est de Merzbow, un groupe japonais et s'intitule *Hard Lovin' Man*. Ce "groupe" ne comprend qu'un seul musicien, mais comme justement il se réclame du rock, il utilise un sigle car, n'est-ce pas, *l'institution du rock c'est le groupe*. C'est en son sein, une structure unique constituée de personnes uniques et qui se dote d'un nom, que les musicien-n-e-s de rock apprennent ensemble à jouer de la musique, constituent leur projet et établissent un répertoire original. Même si la miniaturisation et l'usage des machines (boîtes à rythme, ghetto-blaster, séquenceurs, magnétophones multipistes, samplers, ordinateurs) permettent de jouer de la musique en solitaire, ceux et celles qui continuent d'utiliser un sigle et/ou qui choisissent de monter (le verbe évoque joliment le meccano) un groupe, affirment leur affiliation à l'éthique et aux techniques rock. Je dis cela car beaucoup d'entre nous ont parlé de façon négative des "institutions" sans toujours préciser de quoi il s'agissait. Je veux donc rappeler que le groupe est la forme d'organisation sociale de la musique populaire et qu'il est encore très prégnant. Il n'a pas été supprimée par le recording, il l'accompagne (cf. les Beatles) et se diversifie comme j'ai essayé de le montrer dans "l'avaleur de rock". Le groupe institue le rock.

Mais revenons à Merzbow. Cette forme "extrême" de rock permet encore une fois de s'apercevoir de *l'historicité des artifices*. Ce déferlement de larsens et de distorsion du signal n'aurait probablement pas été *audible* (c'est-à-dire compris) il y a trente ans. De la même manière, le noisy rock anglais de My Bloody Valentine ou le hardcore américain de Bob Mould ne sont apparus qu'à partir des années quatre-vingt. Autre question : comment se fait-il que lorsque nous écoutons les premiers titres d'Elvis (enregistrés dans ce fameux studio de Memphis) ou de Jerry Lee Lewis, nous avons un peu de mal, même quand nous les apprécions, à trouver que le son des guitares des années cinquante est vraiment saturé ? On pourrait formuler la question autrement et se demander pourquoi les liens, désormais évidents, entre le rockabilly et la country ne sont apparus que récemment ? Nous avons plutôt tendance à privilégier la révolte et la saturation (rock'n'roll) et à gommer l'aspect country (le "billy" de rockabilly)³⁰.

L'explication est la même que pour les tournées-phonographes d'Edison. Au fur et à mesure que le temps s'écoulait et que les usages du son se diversifiaient, nous avons appris à distinguer de plus en plus de choses intéressantes dans la matière sonore. D'une part, ce qui n'était que du bruit s'est transformé en *esthétique*. Nous avons appris à considérer que le son saturé pouvait nous procurer du plaisir et nous permettait d'inventer de nouveaux espaces soniques. D'autre part, nous avons aussi appris à reconsidérer dans le son des facteurs qui ne nous intéressait pas. Faire l'histoire du son est bien, mais faire l'histoire de l'écoute du son est bien mieux. *On pourrait généraliser ces deux constatations.*‡

³⁰ **Nick Tosches** *Country. Les racines tordues du rock'n'roll* (Traduit de l'anglais par Julia Dorner) Éditions Allia Paris 2000

et dire qu'une des composante majeure d'un style c'est le rapport qu'il entretient à la reproduction sonore. Un style musical se définit par ce qu'il appelle (ou non) du bruit. Ainsi, les amateur-e-s classiques ou jazz apprécient peu quand un instrument se déplace dans l'espace de la stéréophonie alors qu'en matière de rock la chose est intégrée dans les habitudes d'écoute et de production : elle est naturelle et même évaluée par les amateurs. On comprend que ce qui est valable en termes de spatialisation du son ait son équivalent pour les textures sonores, et plus fondamentalement dans le rapport que nous entretenons aux différents types de *médiums*, instruments, dispositifs scéniques etc.

Les morts vivants et les live enregistrés

Une autre manière d'aborder cette question est le rapport entre le live (un terme forgé par les syndicats de musiciens américains) et l'art du studio. On pourrait sans doute écrire une histoire qui irait de Presley à la techno où l'on examinerait comment les styles musicaux envisagent (et opposent) le live et le studio, avantageant parfois l'un (le punk), privilégiant l'autre (la pop de XTC), bricolant avec les deux (Les Rolling Stones). Souvenons nous des disques live de la rock music où les morceaux enregistrés étaient des interprétations différentes des versions studio. Lorsqu'un groupe enregistrait en public des morceaux qu'il avait déjà enregistrés sur disque, *il nous disait bien que les deux formes (studio- scène) étaient à la fois différentes et liées.* Il ne s'agissait pas de rejouer le studio en scène ou de rejouer le disque sur la scène, il s'agissait pas non plus d'établir une conformité entre scène et studio mais plutôt la *différence*.

Bien que l'industrie musicale veuille sans cesse nous convaincre de la transparence des techniques de reproduction sonore, il nous faut réaliser, comme l'a magistralement démontré Jonathan Sterne, que *l'original et la copie n'existent tout simplement pas.* Pour avoir un original, il faudrait non seulement que la technique d'émission du son soit totalement transparente (qu'elle compte pour du beurre) mais surtout que notre oreille ne soit qu'une pure machine à capter des informations. Or, cela n'a jamais existé ! Pour que notre oreille fonctionne, il est nécessaire qu'elle soit éduquée et informée de ce qu'elle doit entendre et de ce que cela veut dire. Sterne rappelle que si vous retrouvez un enfant sauvage, élevé à l'écart de la "civilisation", son oreille réagit aux tests d'audition mais que l'enfant ne bougera pas lorsque qu'une carabine tire un coup de feu à côté de lui. Ce n'est pas qu'il ne l'entend pas mais c'est qu'il n'a pas appris que c'est dangereux. La copie n'existe donc pas non plus car *la musique couchée sur le support n'est pas la reproduction fidèle d'une hypothétique musique première.* Pour enregistrer les opéras "live" dans les années soixante, il fallait demander aux chanteurs de renoncer au jeu théâtral et aux déplacements sur le plateau, incompatibles avec une prise de son "de qualité". Enregistrer signifie modifier les paramètres (techniques, acoustiques, sensoriels) de production du son et il suffit de se placer devant un micro pour le

comprendre. Dans le studio, nous sommes confrontés à un *dispositif* que nous apprenons à domestiquer : il y a le casque sur nos oreilles, notre voix qui nous revient “à l’intérieur“, l’équipe technique et le producteur derrière la vitre, la respiration qu’il faut faire discrète. *Tout cela se travaille et s’apprend* à la place de l’auditeur comme à celle du producteur. Et d’une certaine façon, les fabricants d’appareils de reproduction nous le confirment quand, après nous avoir assuré de la haute-fidélité du signal, ils nous vantent soudainement la qualité des *artifices* (corrections, dolby, systèmes de multi diffusions, égalisations paramétriques) qui accompagnent les machines à reproduire.

La reproduction est donc plus affaire de répétition (quelle musique ne se répète pas ?) que de fidélité, elle définit un nouvel espace de façonnage du son. La captation transforme la production et l’écoute du son de par les conditions de mise en œuvre de l’enregistrement. Évidemment cela n’empêche pas que dans le studio professionnel ou dans l’espace domestique nous nous mesurons bien à l’espace public et reconstituons celles et ceux que nous ne voyons pas (le public absent du studio ou les artistes qui nous parlent à travers les haut-parleurs). Puisque nous connaissons les deux systèmes (scène et recording) nous apprécions les différences et remplissons les blancs. Comme toujours, notre perception est basée sur l’intervalle entre deux paramètres de notre expérience.

Questions de genre

Je voudrais conclure par la question du genre car je crois que nous devrions l’inscrire au programme de nos futures réflexions. Nous savons tous (et toutes) que la place des femmes dans la musique populaire est, à certains endroits, problématique. Plus on se rapproche des scènes et des moyens techniques, plus les hommes occupent le terrain et plus les femmes disparaissent. Ce qui est vrai dans les institutions publiques est également vrai dans l’espace domestique. Devant les ordinateurs, les jeunes hommes occupent souvent tout l’espace disponible, ils accaparent les outils et confisquent le savoir pratique et l’apprentissage des techniques. Pourtant les femmes sont bien dans les assistances, dans les administrations de production, les services de communication, les fan-clubs, les locaux etc. Il se passe dans la musique populaire la même chose que dans les familles et l’espace public en général, une confiscation. Cette capacité des musiques populaires à reconfigurer les techniques, à inventer de nouveaux mondes est en grande partie l’apanage des hommes, même si les femmes y prennent leur part. La culture technique populaire, que j’ai évoqué plus haut en parlant de l’amateur, cette capacité à s’investir à fond dans une activité et à produire de nouveaux dispositifs, est trop fermée aux femmes. On me répondra sans doute que traditionnellement le rock est une culture masculine et qu’il en est ainsi depuis longtemps, qu’il s’agit peut-être d’une forme spécifique de sociabilité ou même de l’expression d’une différence irréductible des sexes. En réalité, il n’en est rien. De la même manière que l’audition est une construction socialement déterminée, en constante

évolution, c'est bien la *pratique qui façonne la différence entre les sexes* et non pas l'inverse. Nous avons vu qu'une technique d'émission ou que la physiologie de l'oreille ne sont ni neutres, ni intemporelles et, qu'au contraire, elles engagent toute une relation au monde. Si la *construction sociale affecte la définition des sens* et si les usages des techniques nous parlent de la société, alors il nous appartient de penser cette question essentielle (politique), faute de quoi l'idée de démocratisation ne serait qu'un leurre. Apprendre, enseigner, transmettre ces musiques que nous aimons tant, c'est nécessairement s'emparer de cette problématique.

François Ribac est compositeur de théâtre musical et auteur de “l'avaleur de rock“ paru aux Éditions de la Dispute en 2004. Six de ses opéras ont été créés depuis 1995. Sa discographie comprend trois CD et un vinyle.