

Présentation

Dossier d'accompagnement
de la conférence / concert
du jeudi 3 décembre 2009
programmée aux
31^{èmes} Rencontres Trans Musicales,
dans le cadre du



projet d'éducation artistique
des Trans et des Champs Libres.

Cycle de trois conférences-concerts :
“Quand technologies, création et écoute
se rencontrent dans les musiques actuelles”

Conférence-concert # 1
“L'incidence des moyens de diffusion
sur la circulation de la musique”

Conférence de Pascal Bussy
Concert de Slow Joe & The Ginger Accident

Depuis toujours, les musiciens se nourrissent naturellement de ce qu'ils entendent dans leur environnement immédiat, en y ajoutant bien sûr leur personnalité et leur émotion. Au cours de cette conférence, nous expliquerons pourquoi la généralisation des outils de diffusion modernes (radio, disque, cassette, télévision, internet, etc.), couplée au phénomène de la mondialisation, a permis aux musiciens du 20^e siècle de découvrir des styles et des pratiques de plus en plus éloignés et différents de leur propre vécu.

Le rôle de la radio de l'armée américaine dans la propagation du rock en Europe, celui des disques de musique cubaine en Afrique, celle des "soundsystems" des deejays jamaïcains sur le hip-hop émergent dans les ghettos américains, voilà quelques exemples qui nous permettront de dégager des tendances et de les organiser en "familles d'influences", sans oublier les chocs musicaux qui résultent de rencontres entre musiciens de différentes cultures, générations et, quelquefois, d'époques.

Afin de compléter la lecture de ce dossier, n'hésitez pas à consulter les dossiers d'accompagnement des précédentes conférences-concerts ainsi que les “Bases de données” consacrées aux éditions 2005, 2006, 2007, 2008 et 2009 des Trans, tous en téléchargement gratuit, sur www.lestrans.com, rubrique Action culturelle.

“Une source d'informations qui fixe les connaissances
et doit permettre au lecteur mélomane de reprendre
le fil de la recherche si il le désire”

Dossier réalisé par
Pascal Bussy, avec Jérôme Rousseau
(Atelier des Musiques Actuelles)





Tenter de décrire les processus de la création musicale ressemble à un pari impossible. Nous sommes là comme devant l'infini, car chaque compositeur possède son propre vécu, ses propres expériences, et ses influences qui peuvent être diverses. Tous ces éléments se combinent, à des degrés variables, au pouvoir émotionnel de celui qui crée. De chacun de ces mondes intérieurs, de chacune de ces additions aux multiples inconnues, il va surgir une pièce de musique. Et, si on peut parfois la rattacher facilement à un style, et même considérer l'ensemble de l'œuvre d'un compositeur comme faisant partie d'une école ou d'un courant, il n'empêche que cette pièce de musique sera unique.

Que ce soit dans les musiques écrites, dans les musiques improvisées, et même dans les musiques de tradition orale, la création reste un mystère.

Chaque compositeur se nourrit de manière "naturelle", il puise dans son époque, dans son environnement et dans sa culture au sens large du terme, il capture quelquefois "l'air du temps", mais il ajoute à tout ce socle sa personnalité, son inconscient et son émotion. Cela est vrai pour tous, qu'il s'agisse d'Olivier Messiaen retranscrivant les chants de la linotte et de la chouette dans les campagnes françaises pour alimenter son "Catalogue d'oiseaux", de Mick Jagger et Keith Richards en train de peaufiner le riff de "Satisfaction" qui deviendra l'un des hymnes mondiaux du rock'n'roll, ou de Richard D. James alias Aphex Twin en pleine méditation créative dans son "home studio", préparant un nouveau chapitre de ses travaux de "techno intelligente".

Et puis, nous allons le voir en nous concentrant sur les "musiques actuelles" qui sont au cœur de notre démarche dans ce Jeu de l'Ouïe, beaucoup de progrès techniques du siècle dernier, axés sur la diffusion, ont encore accéléré les choses. Renforcés par le phénomène de la mondialisation, au même moment où ils élargissaient considérablement l'offre musicale du public, ils proposaient aux compositeurs (qui sont ne l'oublions pas eux aussi des auditeurs faisant partie du public) des sources d'inspiration encore plus étendues, les confrontant ainsi à une masse d'information, de cultures, et donc de possibilités nouvelles. Autant de paramètres qui viennent s'ajouter à la mystérieuse alchimie de la création.

L'Anglais Damon Albarn a composé pour tous les groupes qu'il a fondés, de Blur à Gorillaz en passant par The Good, The Bad And The Queen. Il est l'un des musiciens de rock parmi les plus ouverts aux musiques du monde et, sans oublier son activité de producteur (pour le groupe de chaâbi El Gusto ou Amadou et Mariam), il a aussi écrit un opéra inspiré d'un roman chinois. Dans sa culture personnelle, on trouve trois axes qui ont certainement eu une influence sur ses travaux :

- il a passé son enfance et son adolescence dans un milieu artistique puisque sa mère était décoratrice de théâtre, et que son père a été l'un des managers du groupe Soft Machine, était ami de Cat Stevens, et a travaillé pour la BBC,

- il a toujours eu des goûts musicaux très éclectiques, aimant autant le compositeur classique Vaughan Williams que des groupes comme les Kinks, et plus tard les Jam et les formations de ska anglais tels Madness et les Specials,

- il a profité des tournées internationales du groupe Blur pour s'ouvrir à d'autres cultures musicales.



Il est bon de rappeler que l'imprimerie est la première technologie qui a permis à la musique de se propager. C'est grâce à elle que les premières partitions ont pu être copiées non plus de manière manuelle et artisanale, mais à grande échelle, et cela dès la Renaissance, en Italie puis en France. Le phénomène concerne la musique religieuse comme les chants grégoriens, mais aussi la musique profane. C'est de cette époque que datent les premières tablatures, d'abord établies pour le luth qui est l'un des instruments phares du moment.

En fixant une composition sur le papier, des musiciens peuvent l'exécuter, et certains d'entre eux devenir compositeurs à leur tour en s'en inspirant.

Les partitions jouent plus tard un rôle important dans le développement de la musique classique, et c'est au seizième siècle que sont publiés les premiers recueils de chansons de rue, et notamment les complaintes que l'on appellera également "bluettes" car elles sont présentées dans des cahiers à couverture bleue. On peut aussi rattacher à l'histoire de l'imprimerie et des partitions

l'avènement de l'édition musicale et la naissance de la notion de droit d'auteur, deux aspects de l'industrie de la musique qui restent aujourd'hui fondamentaux dans son économie, toutes familles musicales confondues bien sûr.

Au début du vingtième siècle, les partitions de certains thèmes de blues, de gospel, de jazz, et évidemment de chansons (les "petits formats" dont l'origine remonte au dix-huitième siècle) auront un effet décisif dans les développements respectifs de toutes ces esthétiques. De nos jours encore, les partitions permettent aux musiciens professionnels comme aux amateurs de jouer les morceaux de Duke Ellington, les titres des Beatles ou les chansons d'Alain Bashung, et quelquefois de s'en inspirer pour nourrir leurs propres créations. Les partitions ne font pas que permettre à une œuvre d'être jouée en concert, elles sont pour beaucoup le moyen de s'approprier une musique et elles restent par conséquent, dans les musiques occidentales (les choses sont différentes dans les musiques de tradition orale) un vecteur de circulation essentiel.



3.1 - L'objet musical par excellence

Même si aujourd'hui ses ventes déclinent de manière inexorable au point de remettre en question son avenir, le disque est depuis un siècle l'objet central de la vie musicale et il va le rester encore quelque temps, autant sous sa forme analogique (le disque vinyle) que sous sa forme digitale (le disque compact). En outre, les formats qu'il a imposés, qu'il s'agisse du "single" (un morceau ou une chanson durant entre trois et quatre minutes) ou de l'"album" (un recueil de plusieurs de ces morceaux durant entre trente et soixante-dix minutes), resteront longtemps les "mètres étalons" de la création musicale.

Depuis les débuts de l'industrie phonographique dans les années 1910 et 1920, le disque est un produit à la fois marchand et culturel, et sa diffusion exponentielle au fil du vingtième siècle est le moteur du développement de toutes les musiques "populaires". Pour tous ceux qui s'intéressent à la musique et pour ceux qui en créent, le disque est fondamental. La magie de certaines de ses étiquettes (Chess, Imperial, Stax, Island, Impulse !, Blue Note, etc.), la notoriété quasi-mythique auprès du grand public de certains noms (Vogue, Barclay, Philips, etc.), l'apparition du jukebox dans les années vingt, et enfin ses supports successifs, de la cire au disque compact en passant par le vinyle, sont autant de chapitres de son histoire qui s'étend sur un siècle.

À plusieurs reprises, le disque va être dopé par des médias qui sont en pleine ascension. La radio poussera les industriels à concevoir des faces plus longues pour éviter de couper une œuvre et installer par là une plus grande fluidité dans ses programmes, accélérant par là l'apparition du format 33 tours.

Vingt ans plus tard, d'abord aux Etats-Unis et en Angleterre puis en France, l'apparition des classements et des hit-parades fait monter de façon constante les chiffres de vente en installant un étrange système de prime au gagnant qui perdure aujourd'hui, et qui rend de plus en plus compliquée l'accession à la notoriété des artistes qui pratiquent des musiques moins commerciales et moins médiatisées. À travers ses grandes émissions de variétés qui voient le jour au milieu des années soixante, puis de l'évolution du paysage médiatique de la fin du vingtième siècle (la naissance de MTV, celle de M6, puis l'autorisation de la publicité télévisée pour le disque), la télévision ne fera qu'accentuer ce phénomène.

3.2 - Le disque : un moteur de la création

Le disque accompagne les évolutions du gospel, du blues, du jazz, de la chanson, et des musiques dites "du monde", et il contribue fortement à l'installation pérenne de toutes ces esthétiques et de leurs sous-familles. Il est étroitement associé à la naissance du rhythm'n'blues et de la soul, du rock et de la pop, du rap, et de la musique électronique.

3.2.1 - Le blues et le jazz

Le maintien du blues comme une musique vivante et vivace doit énormément au disque. Il passe à la fois par de nouveaux enregistrements de jeunes artistes, par le travail de mémoire de certains labels (Fat Possum, Music Maker / Dixiefrog), les collections "Maison de Blues" et "Saga Blues" chez Universal Jazz France), et par les rééditions et anthologies de catalogues historiques comme ceux de Prestige, Atlantic, Vanguard, Columbia, et bien d'autres encore.

Le disque est essentiel dans l'implantation du jazz dans l'hexagone. Le Hot Club de France, créé par Hugues Panassié en 1932, est une association d'amateurs qui se procurent des disques encore rares et chers, se les font découvrir mutuellement, et s'en servent comme instruments d'information de base pour agrandir leur cercle de militants. L'un de ces activistes les plus



passionnées, Charles Delaunay, fonde la revue Jazz Hot en 1935, puis se lance dans la production de disques deux ans plus tard en créant le label indépendant Swing, qui publiera 400 disques 78 tours puis quelques microsillons. La première session d'enregistrement de la jeune compagnie a lieu en avril 1937 et elle réunit Coleman Hawkins, Benny Carter, André Ekyan, Alix Combelle, Stéphane Grappelli, Tommy Benford, Eugène d'Hellemmes et Django Reinhardt. Cette initiative de label et le casting même de ce premier disque sont très symboliques des liens très forts qui sont en train de s'installer à travers le jazz entre les Etats-Unis et la France, et qui perdurent aujourd'hui. C'est aussi Charles Delaunay qui fonde en 1945 la maison Vogue, qui intégrera le catalogue Swing, et dont l'un des premiers "tubes" sera "Les oignons" de Sidney Bechet, puisqu'il dépassera le million de ventes. Il est impossible de quantifier le nombre de musiciens - et de futur musiciens - de jazz français, professionnels et amateurs, qui ont été touchés par ce tout ce travail où le disque est prédominant, mais il est certainement important, tout comme celui des mélomanes qui ont pu découvrir le jazz, à l'instar de Jean Cocteau qui en parlait en disant "c'est de la poésie, c'est de la très grande musique", ou encore "c'est de la musique de chambre avec des solistes incomparables".

Les premiers réalisateurs artistiques jazz de l'époque, Delaunay chez Vogue mais aussi Édouard Ruault (le futur Eddie Barclay) chez Blue Star, bénéficient de l'apparition du microsillon qui fait passer le disque d'objet précieux à produit de masse. À la fois hommes de culture et hommes d'affaires, ils inventent en quelques années la "position" du directeur artistique et jettent les bases d'un certain art de la publicité qui préfigure le marketing. L'un de leurs principaux concurrents, le label Philips où Jacques Canetti est déjà responsable du secteur de la chanson, s'est adjoint les services de Boris Vian pour le jazz en 1956 ; ces deux directeurs artistiques, ainsi qu'Eddie Barclay qui leur emboîte le pas en 1957 avec l'étiquette qui porte son nouveau nom, ont eux aussi compris l'importance du disque en tant que nouveau médium culturel, mais aussi... commercial.

Le "V-disc" ou "victory disc" ("disque de la victoire" en français) est le nom générique que porte une série de 78 tours éditée de 1943 à 1948 pour stimuler le moral des soldats américains combattant puis stationnant en Europe. Enregistrements originaux ou licenciés à d'autres compagnies, 905 au total ont été publiés. Les styles musicaux y étaient variés, de la musique classique à la chanson de music hall en passant par la musique de danse, mais c'est sans aucun doute le jazz qui en a le plus "profité", comme un témoignent plusieurs sessions originales organisées avec les solistes les plus prestigieux du moment (Louis Armstrong, Art Tatum, Lionel Hampton, etc.). En outre, ces "victory discs" ont eu une influence non négligeable dans la propagation du jazz en Europe.

3.2.2 - Le rock

Le 3 mars 1951, Ike Turner, guitariste, pianiste et chef d'orchestre, enregistre "Rocket 88" avec le chanteur Jackie Brenton au studio Sun de Memphis. Le 12 avril 1954, Bill Haley et son groupe The Comets "mettent en boîte" "Rock Around The Clock" au Pythian Temple de New York. Le 5 juillet 1954, Elvis Presley enregistre "That's All Right (Mama)" au studio Sun de Memphis en compagnie du guitariste Scotty Moore et du contrebassiste Bill Black. Ces trois enregistrements, qui deviendront des disques, sont pour beaucoup d'historiens les dates fondatrices du rock'n'roll.

On peut en trouver d'autres dans le développement de cette musique qui va devenir la famille la plus populaire des musiques d'aujourd'hui, et elles sont toujours liées au disque. Tous deux publiés en 1967, "Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band" des Beatles et "The Velvet Underground & Nico" du Velvet Underground symbolisent d'une part l'acte de naissance de la pop moderne pour le premier, et d'autre part celui du rock urbain pour le second.



Dans le rock le disque est à la fois une œuvre et un medium d'émulation. "Rien en moi ne bougea vraiment jusqu'au jour où j'entendis pour la première fois Elvis Presley. Sans lui, les Beatles n'auraient jamais existé !", racontait John Lennon qui ajoutait : "Ma principale ambition était de devenir aussi célèbre que lui..."

En 1965, c'est en entendant "The House Of The Rising Sun" par le groupe anglais The Animals que Bob Dylan décide de passer à l'électricité et que son folk qu'il a forgé à l'écoute de Woody Guthrie et Pete Seeger devient folk rock. Plus tard, Tom Waits expliquera que l'album "Trout Mask Replica" de Don Van Vliet alias Captain Beefheart, paru en 1969, avait "libéré [sa génération] de la servitude, de la forme, de la structure, de la répétition, des influences".

Aujourd'hui, des professions de foi similaires pourraient être faites par de nombreux musiciens et groupes qui ont décidé de faire de la musique ou d'orienter celle qu'ils avaient commencé à faire, suite à l'écoute d'albums comme "OK Computer" de Radiohead, "Homework" de Daft Punk, ou "Dummy" de Portishead. La "liste" est bien sûr infinie mais le disque est toujours au cœur des mutations du rock. D'ailleurs, aucune conversation entre deux musiciens n'est possible sans la phrase rituelle : "au fait, tu as écouté le dernier... ?"

3.2.3 - Les musiques du monde

Au Mali, Ali Farka Touré, guitariste et chanteur et personnage central des musiques africaines contemporaines, rappelait que les disques de musique mandingue parus autrefois sur Ocora le label de musique ethnologique de Radio France, l'avaient "aidé à trouver sa propre voie", certainement parce que Charles Duvelle l'auteur de ces enregistrements avait réalisé en les collectant un véritable travail de sauvetage de langages musicaux en train de disparaître, une entreprise qui touchait forcément le Malien. En Éthiopie, les disques de soul et de rhythm'n'blues américain qui sont importés dans un pays aux frontières très fermées provoquent l'émergence de l'éthio-jazz, une musique très particulière basée sur le groove et la transe et dont les ambassadeurs les plus connus sont le chanteur Mahmoud Ahmed et le percussionniste Mulatu Astatke.

En Afrique et plus globalement dans beaucoup de pays alors encore colonisés par les pays d'Europe occidentale (comme le Vietnam par la France), le gramophone est l'un des acteurs d'une révolution qui amène en même temps l'avion, l'appareil photographique, et le groupe électrogène, et il a souvent une forte influence sur les populations locales et à travers elles sur l'évolution de leurs musiques, comme par exemple au Congo la rumba congolaise.

L'influence des musiciens d'Afrique de l'Ouest par la musique cubaine est passée par le disque et par le voyage. Ce sont d'abord des marins cubains qui s'arrêtent dans des ports comme Dakar et dont les 33 tours animent les soirées et inspirent des musiciens locaux. Ensuite, au début des années soixante, en raison d'une proximité politique entre les deux pays, plusieurs musiciens maliens, à la tête desquels l'arrangeur Boncana Maïga avec son groupe Maravillas de Mali (Les Merveilles du Mali), partent étudier au conservatoire de La Havane. Lorsqu'il rentre dans son pays, il a posé les bases d'une musique africano-cubaine qu'il a longtemps portée avec le producteur sénégalais Ibrahim Sylla au sein de la formation Africando. On trouve aujourd'hui les traces de ce courant chez les Sénégalais d'Orchestra Baobab et chez les "Maliens de Paris" Amadou et Mariam.

Les musiques de Jamaïque doivent beaucoup au disque, et cela par plusieurs biais. D'abord à travers les "sound systems" de Kingston qui étaient des discothèques ambulantes et qui permettaient de diffuser les derniers disques auprès de la population. Ensuite par l'alimentation de ces "sound systems" dont les propriétaires comme Clement "Coxsone" Dodd s'approvisionnaient

L'origine de ce qu'on appelle aujourd'hui le "white label", soit "disque à étiquette blanche", en fait un disque non labellisé qui est censé provoquer la curiosité car personne ne connaît sa provenance, vient des batailles de "toasters" et de "deejays" en Jamaïque dans les années soixante. Pour enrayer la concurrence et conserver l'exclusivité d'un titre pour leur "sound system", ceux-ci enlevaient tout simplement l'étiquette du vinyle qu'ils diffusaient. Aujourd'hui, la pratique du "white label" reste courante dans les milieux du rock alternatif, du dub, et de la musique électronique, la différence étant que les disques sont pressés en quantités réduites (quelques centaines d'exemplaires parfois), et sont présentés sous des pochettes génériques, sans étiquette et donc de façon anonyme.



régulièrement aux Etats-Unis où ils allaient travailler comme saisonniers ; c'est ainsi que le reggae naquit, influencé notamment par les grooves du blues et du rhythm'n'blues et par les groupes vocaux américains. Enfin par l'"invention" du dub qui est né d'une erreur technique, l'ingénieur du son Osbourne Ruddock alias King Tubby ayant oublié la piste vocale du morceau qu'il était en train de copier d'une bande magnétique sur un disque. Au lieu de le jeter, il diffusa le disque le soir même dans le "sound system" de l'un de ses amis, et la réaction du public lui révéla le potentiel que pouvait générer ce genre de manipulations... Au-delà du dub, c'est aussi de cette source inattendue que provient la technique du remix, qui a été annexé par la pop, le funk, le disco, le rap et l'électro. Le pas en avant qu'a incarné le dub, c'est le recyclage dans un nouveau morceau de musique d'un motif rythmique déjà existant. Par exemple, le morceau fétiche des débuts du rap américain, le "Rapper's Delight" du groupe Sugarhill Gang, n'est rien d'autre que le "Good Times" de Chic sur lequel rappent Wonder Mike, Master Gee et Big Bang Hank. Nous sommes en 1979 et à l'aube d'une philosophie musicale nouvelle, basée autant sur la création que sur le recyclage...

3.2.4 - Le rap et l'électro

À son tour, le rap doit énormément au disque. Par son emprunt au reggae à travers le "toasting", pratiqué par les "toasters", un mot ancêtre de "deejay" qui tire son origine du nom anglais du grille-pain et qui signifie littéralement "celui qui chante en faisant "sortir" les mots". À travers l'adaptation du principe du "sound system" jamaïcain qui est à l'origine du duo de base de la musique rap, le couple "M.C." ou "maître de cérémonie" et le deejay. Et aussi grâce au "scratching" inventé par le New-Yorkais Grand Wizard Theodore à partir d'une erreur (comme le dub), puisqu'il avait glissé maladroitement la tête de lecture de sa platine sur le vinyle qu'elle était en train de lire, mais qu'il avait trouvé le son provoqué plutôt intéressant... À ce moment-là, le disque était clairement devenu un instrument de musique et la platine un élément de percussion...

Il aura une troisième utilité pour les instrumentaux de rap : celui d'offrir une source inépuisable de sons à échantillonner. Ce n'est pas un hasard si sur la pochette du "Endtroducing" de Josh Davis alias D.J. Shadow, en 1996, le premier album de "abstract hip hop music", et qui est construit uniquement à partir de "samples", figure la photo d'un intérieur de magasin de disques vinyles.

Quant aux musiques électroniques actuelles, elles sont souvent portées par des créateurs qui possèdent une grande culture musicale qui passe par le disque autant que par la technique. Qu'ils s'agisse de deejays comme Laurent Garnier et Jeff Mills ou de compositeurs aux visions plus intimistes tels Alexander Kowalski ou même Moritz von Oswald, ils sont tous des adeptes du recyclage et ils croient toujours en l'objet disque.

"J'adore la musique classique. Je crois que ça me vient de la découverte de "Pierre et le loup", lorsque j'étais encore au jardin d'enfants. J'écoute encore le disque aujourd'hui !"

Michael Jackson, chanteur et auteur compositeur américain, né en 1958 et mort en 2009.

Chanteuse de jazz et également auteure-compositrice, l'Américaine Madeleine Peyroux raconte que ses parents lui ont fait écouter "les trésors du jazz, du vieux blues, et du swing texan". Serge Gainsbourg évoque son écoute des disques d'Art Tatum ou de Jackie McLean. Ces témoignages sont révélateurs du rôle du disque en tant que médium stimulant la créativité. Aujourd'hui, il est possible et facile d'effectuer des parcours ou des recherches à travers l'histoire du disque et des labels pour retrouver le son d'une époque, l'évolution d'un style ou d'un musicien précis, et la couleur d'une musique. Longtemps après leur fixation, les enregistrements continuent à nous renseigner et à nous informer.

"Il y a vingt ans, un jeune qui voulait se lancer dans la musique s'achetait une guitare. Aujourd'hui, son choix ira plutôt vers une paire de platines Technics." Christian Marclay en 1998, musicien, compositeur et plasticien américain né en 1955 en Californie.

"Ce que fait un deejay traditionnellement, c'est mélanger plusieurs vinyles de manière linéaire, chaque disque après l'autre. La modification qu'il apporte, c'est le rapprochement entre deux disques. J'ai voulu aller plus loin que ça, je voulais modifier chaque disque avant de les mélanger les uns aux autres. J'ai donc retravaillé chaque titre pour en dégager ce qui me semblait le plus important : une ligne de basse ici, un pied de caisse là, une charley ailleurs. Et à partir de là j'ai commencé à créer une composition originale, comme un puzzle. Dans un sens, je me suis approprié les morceaux d'autres musiciens pour créer ma propre composition. Mais c'est également ce que fait un deejay traditionnel par ses choix et les associations qu'il crée, non ?"

Ritchie Hawtin alias Plastikman ou F.U.S.E., deejay et producteur canadien né en 1970.



Après être devenue dans les années 1920 un outil destiné au grand public, la radio acquiert rapidement un statut de medium privilégié, et des stations naissent un peu partout dans le monde, diffusant des programmes d'informations et de divertissements. Les progrès techniques aidant et les émetteurs étant de plus en plus puissants, les ondes des radios ne connaissent pas les frontières et elles sont peu à peu capables de franchir les océans. Suite logique de cet état de fait, les radios deviennent dans des contextes géopolitiques spécifiques de conflits voire de guerres des instruments stratégiques, car même si elles peuvent être quelquefois brouillées, leurs ondes sont capables de transporter des messages sur le terrain de l'adversaire. Beaucoup de créateurs de musique vont bénéficier de cet impact de la radio, et contrairement à l'attitude "passive" de l'auditeur de base ("écouter une émission"), ils feront preuve d'une écoute "active" qui sera pour eux synonyme de connaissance et d'apprentissage au service de leur art. Les exemples de ce rôle fondamental de la radio abondent :

- dans les années 1930 et 1940, dans le sud des Etats-Unis où la ségrégation est très forte, les stations blanches diffusent de la musique country et de la musique folk, et les stations noires de la musique gospel et du blues. Le racisme a beau être omniprésent, tout le monde écoute quasiment de tout, et cela a un résultat très fort sur le parcours de nombre d'artistes. Des artistes noirs comme les pionniers du blues Big Bill Broonzy et Reverend Gary Davis ont été nourris par la country, et Ray Charles, qui a très bien expliqué cette "double influence radiophonique", a à son actif une discographie très riche, où l'on trouve certes principalement des albums de blues et de rhythm'n'blues, mais aussi de country et de pop.
- après la seconde guerre mondiale, les radios qui émettent depuis les bases américaines installées en Europe aident le rhythm'n'blues et le rock'n'roll à s'installer dans des pays comme l'Allemagne, la France, et les Pays Bas. C'est notamment par ce biais que des chanteurs comme Johnny Hallyday et Dick Rivers découvrent Elvis Presley et Chuck Berry. Alan Stivell, inventeur de la harpe celtique électrique, situe le début de son inspiration en 1957-58, quand il a "entendu pour la première fois des guitares électriques à la radio."
- pendant la longue période de ségrégation en Afrique du sud, la radio permet à la population noire d'écouter de la musique pop blanche, et cela pousse des artistes comme Brenda Fassie à forger leur propre musique que l'on peut considérer comme de l'"afro-pop".
- pendant la guerre froide, la radio joue un rôle central dans le parcours d'artistes des pays de l'est, car c'est principalement en écoutant les stations d'Allemagne de l'Ouest qu'il restent informés des évolutions du rock et du jazz. Jamais un groupe comme The Plastic People Of The Universe, qui s'est formé à Prague en 1968 juste après la mise au pas du pays organisée par l'Union Soviétique, n'aurait pu exister et maintenir son niveau d'inspiration et de créativité sans la possibilité d'écouter en cachette les radios de l'ouest ni celle de découvrir des disques importés clandestinement. Même si nous les connaissons moins, le même constat peut-être fait pour les artistes des scènes chinoises.
- dans les années cinquante et soixante en Jamaïque, on capte facilement les radios américaines, et c'est en écoutant les programmes musicaux de certains animateurs, avec leur élocution rapide typique et leur talent dans l'enchaînement des titres, que plusieurs deejays de Kingston comme The Great Sebastian, Count Machuki, et Duke Reid, adaptent leur phrasé et s'en servent pour perfectionner l'efficacité de leurs "sound systems".

La radio est multiple. Au-delà de son double rôle de "vecteur de liberté" et de "moteur d'évolutions", n'oublions surtout pas sa position centrale en tant que source d'information mais aussi de diffusion de masse. Aux Etats-Unis, les disc-jockeys au micro de leurs radios sont essentiels dans l'explosion du rock. À Memphis, Dewey Phillips est la courroie de transmission décisive du 45 tours d'Elvis Presley "That's All Right (Mama)" auprès de ses auditeurs et par extension du grand public. À Cleveland, Alan Freed est surnommé "le père du



rock'n'roll" car c'est lui qui aurait inventé l'expression, empruntée à l'argot de la population noire et qui était un synonyme de "faire l'amour", "rock" signifiant "balancer" et "roll" voulant dire "rouler".

À Détroit, de la fin des années soixante-dix au milieu des années quatre-vingt, le disc-jockey Charles Johnson, qui sous son pseudonyme The Electrifying Mojo avait atteint un statut de personnage culte, a joué un rôle essentiel dans l'élaboration et la construction d'une nouvelle scène musicale actuelle. En effet, parmi les auditeurs de son programme quotidien, de 22 heures jusqu'à 2 ou 3 heures du matin, se trouvaient Juan Atkins, Kevin Saunderson et Derrick May les trois "inventeurs" de la "Detroit techno", et dans la génération suivante leurs héritiers Richie Hawtin et Carl Craig. Tous attestent que l'émission, avec notamment des playlists éclectiques qui faisaient se côtoyer funk, rock, soul, new wave et jazz, a profondément marqué leur développement personnel. C'est aussi chez The Electrifying Mojo que le célèbre Jeff Mills a commencé sa carrière de deejay, sous le pseudonyme The Wizard (Le sorcier). Se souciant peu des formats imposés par les radios, ce disc-jockey pas comme les autres avait en fait pratiqué l'inverse, puisque c'est lui qui avait imposé sa formule d'émission aux radios qui l'accueillaient, c'est d'ailleurs pourquoi il a souvent changé de station...

En France, des émissions comme "Pour ceux qui aiment le jazz" et "Salut les copains", apparues sur Europe 1 respectivement en 1955 et 1959 et animées par Franck Ténort et Daniel Filipacchi, ainsi que "Le pop club" sur France Inter qui est créé en 1965 par José Artur, sont décisives dans la propagation du jazz, de la chanson et du rock en France, et elles ont alimenté et suscité nombre de vocations d'amateurs de musique, de journalistes, d'organiseurs de concert et de musiciens. À l'opposé, ce sont les radios périphériques, Europe 1 et RTL en tête, qui inaugurent au milieu des années cinquante l'ère du matraquage radiophonique qui est toujours en vigueur aujourd'hui et dont le but avoué est d'influencer le public et de le pousser à acheter un disque - sur les ventes duquel telle ou telle radio touche parfois un pourcentage...

En diffusant partout dans le monde les disques des artistes de grande variété puis de pop américaine et anglaise, de Frank Sinatra à Michael Jackson et Madonna en passant par Elvis Presley, les Beatles, et quelques autres, la radio, ou plutôt les radios de quasiment tous les pays du globe, ont contribué à en faire des stars planétaires. Le même phénomène s'est produit avec Bob Marley, et dans une moindre mesure avec Manu Chao. Cette diffusion massive et "globale", soutenue dans certains cas par des tournées mondiales régulières, par le travail des majors du disque, et favorisée par la suprématie de l'anglais qui est la langue que la plupart de ces artistes emploient, a commencé bien avant même que l'on ne parle de mondialisation, et elle a certainement eu un impact sur la création musicale de beaucoup d'artistes de toutes les scènes musicales du monde entier, tant dans le format des chansons que dans la couleur des rythmiques. Par contre, il existe évidemment des musiques pop très intéressantes au Japon, en Australie, ou en Scandinavie, mais comme elles ne sont pas poussées par les mêmes enjeux économiques, la plupart du temps on ne les connaît pas au-delà de leurs frontières...

La radio a également été très présente sur le terrain de l'illégalité, qui correspondait à l'esprit libertaire et subversif du rock des années soixante et soixante dix. Une station comme Radio Caroline qui émet au large de l'Angleterre depuis les eaux internationales à partir de 1964, et dix ans plus tard les radios libres qui voient le jour un peu partout en Europe de l'Ouest sont un instrument décisif dans la diffusion de la contre-culture et de toutes les musiques qui lui sont liées, essentiellement dans les familles rock et pop, et un peu plus tard le rap. Aujourd'hui en France, beaucoup de stations de "la bande F.M.", dont la libéralisation a eu lieu en 1981, sont les héritières des radios libres de la fin des années soixante-dix et du début des années quatre-vingt, mais la



plupart d'entre elles sont devenues des radios commerciales qui diffusent des programmes souvent interchangeables. Pour s'informer intelligemment sur la créativité musicale, les mélomanes doivent plutôt écouter certaines radios associatives qui subsistent telle Radio Aligre et Radio Libertaire à Paris, certaines radios indépendantes comme Radio Nova et T.S.F., ou des programmes spécifiques de radios du groupe Radio France, de France Culture à France Musique en passant F.I.P. et France Inter. D'ailleurs, certaines d'entre elles développent en collaboration avec des labels de disques des collections qui reprennent leur "couleur" ou un de leur programme fétiche ; c'est le cas de Radio Nova avec notamment sa série "Nova Tunes", et de F.I.P. avec ses disques estampillés "Live à F.I.P."

Media de masse par excellence, et même si son offre a décuplé en termes de nombre de chaînes disponibles, la télévision ne brille pas aujourd'hui par l'information musicale et donc l'impact qu'elle peut avoir sur des créateurs potentiels semble limité. Mais cela n'a pas toujours été le cas, et paradoxalement, à l'époque où l'information politique était muselée de manière beaucoup moins sournoise qu'aujourd'hui, une émission comme Pop 2 au début des années soixante dix permettait de suivre l'actualité rock avec à la clef une revue de presse et des entretiens et des extraits de concerts avec par exemple Frank Zappa, John Lennon, Gong, Robert Wyatt, et beaucoup d'autres, sans oublier les Rolling Stones et les Beatles qui démarraient leurs carrières solo.

Plus près de nous, le petit écran a tout de même été le vecteur de phénomènes atypiques mais bien réels, comme au milieu des années quatre-vingt l'émission animée par Sidney "H.I.P. - H.O.P." sur le rap et la dance hip hop. En même temps que les programmes de Radio Nova sur le même sujet, elle a certainement poussé des artistes comme les fondateurs de N.T.M. à se lancer dans l'aventure du rap français.

"Le pop club" de France Inter, qui a existé de 1965 à 2005, a eu plusieurs indicateurs : des thèmes inédits signés par les compositeurs de jazz Claude Bolling et Henri Texier, par les chanteurs Serge Gainsbourg, Pierre Perret, par Areski et Brigitte Fontaine, par le duo pop franco-américain Chagrin d'Amour, ainsi que le titre "Jessica" du groupe américain The Allman Brothers.

Disparu en 2008, le journaliste Daniel Caux, qui travailla longtemps pour France Culture et France Musique et fut aussi organisateur de concerts et auteur de nombre de textes pour des pochettes de disques, a été un "passeur" essentiel pour nombre d'écoles musicales et entre ces écoles : le free jazz américain (Sun Ra, Albert Ayler, etc.), les minimalistes américains (Terry Riley, Steve Reich, etc.), les avant-gardistes européens (Arvo Pärt, le Penguin Cafe Orchestra), les musiques traditionnelles du Maghreb, et les musiques électroniques et techno d'Europe et des Etats-Unis.

Voici comment se décomposait une émission type de The Electrifying Mojo :

- de 22h à 23h : la séquence "The Landing Of The Mothership", avec la présentation du programme de la soirée, agrémentée d'effets spéciaux,
- de 23h à 23h30 : une sélection de nouveautés,
- de 23h30 à minuit : une séquence de "slow jams" pour les amoureux,
- de minuit à 1h du matin : "The Midnight Funk Association", axée sur le répertoire de George Clinton, Zapp, The Gap Band, Prince, etc.
- de 1h à 3h du matin : alternance de plusieurs séquences avec portrait d'un artiste, dialogue avec les auditeurs, et un "Star Wars" qui était une "bataille de titres" entre deux groupes connus avec vote du public.

C'est ainsi que l'on pouvait écouter dans une même émission Billie Holiday, Human League, Cabaret Voltaire, Prince, Kraftwerk, Duke Ellington, Parliament et les B-52's. Il arrivait aussi à The Electrifying Mojo de parler de sujets divers, de lire ses propres écrits poétiques, et il mettait un point d'honneur à "passer de la musique blanche pour les Noirs et de la musique noire pour les Blancs", renvoyant par là même au rôle de la radio dans les Etats du sud du pays.



Depuis la mise au point de la bande magnétique et l'invention des premiers magnétophones dans les années trente, ce support a sous-tendu bien des étapes de l'évolution des "musiques actuelles". Peu de temps après son apparition, elle apparaît dans les studios des radios et contribue au même titre que le disque longue durée à une plus grande souplesse dans la conception des programmes et donc à un confort d'écoute amélioré pour l'auditeur. Le blues, le jazz et les musiques de variétés à base de chanson vont en bénéficier. Dans les années 1950, l'avènement du Nagra, un magnétophone portable, permet non seulement aux journalistes de faire des reportages en extérieur, mais aussi aux ethnomusicologues d'effectuer des collectages sonores autour du globe (jusqu'à présent, John et Alan Lomax avaient travaillé avec un studio mobile et un système de disques vierges). Plusieurs d'entre eux, comme l'Américain Robert Palmer, l'Anglais Hugh Tracey, et le Français Charles Duvelle, ont laissé des témoignages très précieux, notamment sur les musiques africaines.

Ce sont les créateurs des musiques contemporaines qui font basculer la bande magnétique vers d'autres territoires. En 1948, le Français Pierre Schaeffer invente le terme de "musique concrète" et la même année il donne un "concert de bruits" et il compose son "Étude aux chemins de fer" en utilisant une bande magnétique qu'il a découpée et recollée. L'un des pères de la musique électro-acoustique avec Pierre Henry, Schaeffer fonde en 1958 le Groupe de Recherches Musicales (G.R.M.). Tous les deux ont réalisé le potentiel créatif que permet la bande magnétique, avec montages, trucages et effets sonores inédits à la clef. Au même moment, l'Allemand Karlheinz Stockhausen démarre à Cologne son studio de musique électronique ("elektronische Musik") et il compose "Kontakte" qui est une pièce pour bande magnétique, piano et percussion. Quant à John Cage, philosophe autant que compositeur et inspirateur du mouvement Fluxus, il compose pour la bande magnétique dès le début des années cinquante avec son impressionnant "Williams Mix". Dans les années soixante, des pièces comme "Cartridge Music" et "Variations" montrent que la musique électronique lui sert à élargir son vocabulaire, toujours dans le cadre de sa conception de musique "aléatoire" où la chance et l'imprévu sont intégrés au jeu du compositeur et de ses interprètes. En 1969, Cage, qui revendique le "mixed media", fait cohabiter dans son morceau "HPSCHD" sept clavecins amplifiés, de multiples bandes enregistrées, et des effets de lumière. "Être artiste", disait ce créateur épris de liberté, "c'est d'être engagé par soi-même, et non par quelqu'un d'autre."

Quelques musiciens de l'école minimaliste américaine ont également travaillé avec la bande magnétique. Citons Terry Riley qui, en s'inspirant aussi de la musique indienne, a élaboré en 1967 pour son "Poppy Nogood And The Phantom Band" un appareillage pour saxophone, orgue, et dispositif à bande magnétique ("tape delay"), Steve Reich qui a été un des premiers à véritablement travailler sur la bande magnétique comme matériau principal d'une œuvre, voir ses morceaux "It's Gonna Rain" (1965) et "Come Out" (1966), ainsi que Pauline Oliveros qui, aux côtés de son fondateur Morton Subotnick, a collaboré aux recherches du San Francisco Tape Music Center.

Toutes ces expériences influencent nombre de compositeurs de la sphère pop qui sont en pleine ébullition créative, et ce n'est pas un hasard si on trouve Stockhausen parmi la galerie de personnages qui illustrent la pochette du "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band" des Beatles en 1967. Avec l'aide de leur producteur George Martin, ceux-ci iront loin dans les expérimentations, et ils seront l'un des tout premiers groupes à incorporer dans leurs morceaux des bouts de musique qui passent à l'envers, des bruitages et des effets, tout cela étant réalisé à l'aide de collages de bandes magnétiques.

Jimi Hendrix utilisera aussi le studio comme personne ne l'a fait avant lui, et cela passera autant par un choix délibéré de la prise de son (les niveaux de réglage entre la voix et les différents instruments) que par les effets utilisés (comme justement le "tape delay" avec bande magnétique). Un exemple



frappant de cette approche est sa version du morceau de Bob Dylan "All Along The Watchtower" sur son album "Electric Ladyland" (1968).

Au même moment, Soft Machine et Pink Floyd en Angleterre, et la formation australo-franco-anglaise Gong en France pratiquent également l'art du collage, tandis que plusieurs groupes allemands tels Can, Kraftwerk, et un peu plus tard Neu ! et Cluster, vont jusqu'à considérer le studio à la fois comme un outil de production et comme un instrument de musique à part entière. Dans cette perspective, la bande magnétique est un élément de base qui permet souvent d'"éditer" un morceau de musique, comme le font le metteur en scène et son monteur pour un film.

Mise sur le marché à la fin des années soixante, la cassette audio, qui n'est rien d'autre qu'une bande magnétique miniaturisée, donne une énorme impulsion à la circulation de la musique. Par sa petite taille, elle symbolise un nomadisme de l'écoute qui se renforce avec l'apparition de son lecteur fétiche le "walkman" en 1979, et elle autorise des échanges beaucoup plus faciles et spontanés entre amateurs et créateurs du monde entier. Elle permet aussi de faire face à des situations géopolitiques particulières et contribue notamment à faire pénétrer le rock dans les pays du bloc de l'Est. Elle s'insère aussi dans les réseaux du "mail art" et joue un rôle non négligeable dans l'effervescence des labels indépendants des années quatre-vingt, une période où plusieurs petits labels indépendants européens, américains, ou japonais publient des séries limitées de cassettes contenant des œuvres originales de musiciens et de groupes de rock alternatif comme Pascal Comelade, Eyeless In Gaza et This Heat dans des emballages incongrus : boîtes en métal, litre de lait, boîte d'allumettes, pochette plastique, cône en carton, etc.

Dans les réseaux amateurs comme professionnels, la cassette a aussi beaucoup circulé sous la forme de "mixtape", soit littéralement "bande mixée".

Celle-ci pouvait avoir plusieurs fonctions :

- d'une façon privée, permettre à quelqu'un de réaliser ses propres compilations de morceaux pour les faire connaître à ses amis et connaissances,
- d'une façon professionnelle, faciliter les contacts et les relations entre musiciens pour faire écouter une nouvelle composition, une idée d'arrangement, etc. D.J. Shadow a démarré sa carrière quand le patron d'une radio californienne est tombé par hasard sur l'une de ses cassettes "mixtapes"...
- d'une façon publique, fournir le moyen à un créateur, compositeur, musicien ou deejay, de diffuser sa musique de façon parallèle, en dehors des grands circuits commerciaux.

Sous ce dernier aspect, les "mixtapes" ont connu un grand succès au début de la culture hip hop. D'une part elles pouvaient se dupliquer plus rapidement qu'un disque donc elles permettaient une instantanéité dans la diffusion d'un nouveau titre ou de son remix ; d'autre part elles étaient le support idéal du "ghetto blaster" sur lesquelles elles pouvaient d'ailleurs non seulement être lues mais aussi être copiées pendant le temps réel de l'écoute, collant ainsi parfaitement aux côtés "culture parallèle et militante" du rap. Aujourd'hui, on continue quelquefois à appeler "mixtape" un ensemble de titres qui circulent sous forme de disque compact voire de format numérique compressé.

Dans les années quatre-vingt et jusqu'au milieu des années quatre-vingt dix, beaucoup de jeunes musiciens travailleront sur des magnétophones à cassettes "4 pistes". Bon marché, ces appareils leur permettent de réaliser des enregistrements multi-pistes basiques sur de simples cassettes audio, et, même si la qualité sonore n'est pas optimale, de s'initier au travail en studio et de présenter leur travail à leurs partenaires potentiels, labels, éditeurs ou tourneurs.

5 - La bande magnétique (suite)



À la fin des années quatre-vingt, Sony lance le format D.A.T. ("digital audio tape") qui propose un enregistrement numérique de très bonne qualité, le but du fabricant japonais étant clairement de remplacer la cassette traditionnelle.

Cela s'avèrera un échec auprès du grand public, mais la D.A.T. sera très utilisée par les professionnels, et cela jusqu'à son remplacement par les CDs gravés par les ordinateurs.

Tombée en désuétude de nos jours, la bande magnétique a été le premier support d'écoute qui soit devenu aussi un support créatif. Tant dans la restitution de la musique que dans les possibilités qu'elle offrait à sa conception, elle annonçait en filigrane la révolution du digital.

Dans "Williams Mix", un collage pour bande magnétique huit pistes que John Cage compose d'octobre 1952 à janvier 1953 en s'inspirant des notions de hasard et de chance proposées par le "I Ching" chinois, il utilise six familles de sons classées de A à F : les sons A (bruits urbains), les sons B (bruits de la campagne), les sons C (sonorités électroniques), les sons D (des sons produits manuellement), les sons E (des sons produits à base de vent), et les sons F (des "petits" sons qui doivent être amplifiés). Environ six cents enregistrements spécifiques ont été nécessaires pour construire le morceau, dont une version, montée avec la collaboration de cinq collaborateurs et plusieurs assistants a été donnée en public en mars 1953 à l'Université de l'Illinois, dans le cadre du Festival des Arts Contemporains.

Au début des années soixante-dix, le guitariste Robert Fripp, fondateur du groupe King Crimson, met au point en s'inspirant du travail de Brian Eno sur "Discreet Music" son système "Frippertronics" qui est basé sur son jeu de guitare et une bande magnétique qui passe en boucle dans deux magnétophones Revox. La guitare est enregistrée sur l'appareil de gauche, puis le signal sonore passe sur l'appareil de droite avant d'être renvoyé et ré-enregistré sur l'appareil de gauche, Fripp contrôlant et modifiant le tout avec notamment une pédale "fuzz box". La réalisation la plus célèbre qui utilise ce procédé est l'album "No Pussyfooting" (1973), enregistré en duo par Robert Fripp et Brian Eno. Pour Fripp, les "Frippertronics" correspondent aussi à une volonté de créer dans le cadre d'une "petite unité mobile et intelligente", qui est à l'opposé du contexte dans lequel évolue un groupe de rock traditionnel.

Au milieu des années quatre-vingt-dix, Robert Fripp fait évoluer son concept "Frippertronics" vers celui de "Soundscaping". Grâce à la technologie digitale et à travers elle de nouvelles formes de synthétiseurs et de delays ainsi qu'une assistance par ordinateur, les possibilités créatives du compositeur s'en trouvent considérablement élargies. Parmi les disques exclusivement réalisés à l'aide de ce procédé se trouvent les albums "1999" et "The Gates Of Paradise".



L'internet est le dernier des moyens de diffusion né au vingtième siècle mais dix ans après l'explosion du "world wide web" son impact est retentissant.

À la fois moyen d'information et de communication, il accélère les échanges et on peut quasiment tout y faire "en ligne", comme lire son quotidien préféré, y chercher un disque rare ou y acheter des places de concert.

L'internet occupe un rôle central sur le grand échiquier de la mondialisation mais il est assez difficile d'évaluer son influence réelle sur la création musicale elle-même, à un niveau esthétique en tout cas. On peut simplement constater que l'accès illimité à toutes les musiques qu'il offre théoriquement aux artistes (mais la théorie n'est pas forcément la pratique...) coïncide avec la multiplication des styles hybrides, des genres que l'on pourrait aussi qualifier de "transversaux" voire de "musiques puzzle" et qui sont de plus en plus difficiles à définir précisément, même s'ils ont souvent à voir avec l'électronique et l'art du mixage. De la même manière, il serait faux et réducteur d'affirmer que toutes les musiques se ressemblent de plus en plus et que c'est "la faute" d'internet.

S'ajoutant à l'usage exponentiel du son et donc de la musique compressée, internet n'est ni un démon ni la panacée absolue. C'est une réalité avec laquelle il faut compter. Et pour l'instant, dresser des constats (par exemple l'atomisation de certaines scènes musicales) est beaucoup plus simple que de répondre à la question de savoir si oui ou non chaque artiste développe grâce et à travers lui son propre style...

En quelque sorte, la toile contient et cumule le mythe du village global, la réalité de la "sono mondiale" (un terme conçu en 1981 par Jean-François Bizot lorsqu'il fonde Radio Nova) et la vision d'un gigantesque marché virtuel où chacun peut être à la fois acheteur, vendeur, ou simple spectateur, voire tout cela à la fois. Pour ce qui est de la musique en tant que produit, les choses sont encore plus compliquées : les tenants de l'économie la plus libérale qui soit peuvent y donner la main aux alter-mondialistes les plus utopistes, et le concept de commerce équitable s'entrechoque avec celui de la gratuité totale, sans parler de tous ceux qui n'ont aucun concept et qui se contentent d'utiliser la toile comme un moyen de consommation supplémentaire. Et si finalement internet n'était qu'un monde en réduction, ou plutôt un espace qui reproduirait toutes les contradictions du monde... ?

Tout en favorisant les contacts potentiels, le paradoxe d'internet est qu'il participe aussi à un phénomène d'individualisation que l'on retrouve un peu partout. Il permet à toute personne où qu'elle soit de quasiment tout faire derrière son écran, ou demain (et déjà un peu aujourd'hui) avec son téléphone. S'il est vrai que chaque internaute (et la plupart des musiciens le sont aussi) y développe son propre réseau de contacts et sa propre culture musicale, chaque internaute musicien n'y développe pas forcément son propre style.

Pour les créateurs de musique, la diffusion instantanée qu'offre la transmission via le réseau internet est un progrès auquel même Jules Verne n'avait pas pensé... Grâce au web, l'ordinateur est à la fois outil d'information, de création, de diffusion, voire de vente. Sitôt un mix terminé, son auteur peut le mettre sur sa page myspace. En clair, internet permet désormais à un musicien :

- de mettre son travail à la disposition de qui il veut,
- d'envoyer de la musique sous forme de fichiers en temps réel à qui il veut, que ce soit à son collaborateur qui est à l'autre bout de sa rue ou à un partenaire néo-zélandais ou japonais,
- de faire circuler des textes, des partitions, des projets de pochette, des contrats,
- de créer son site web, de l'alimenter régulièrement, d'y dialoguer avec ses "fans", et d'y vendre éventuellement sa production, sous forme physique et / ou digitale.



- d'établir des relations et de faciliter des rencontres, que celles-ci restent "virtuelles" ou qu'elles se concrétisent physiquement.
- et bien sûr de s'informer sur à peu près tout ce qui se passe partout autour du globe en terme de création musicale, de nouveaux courants, de progrès techniques, etc.

Mais l'usage intensif d'internet et son omniprésence dans notre quotidien ont des effets collatéraux sur le statut même du compositeur et du musicien, son environnement social et économique, et donc sur la diffusion de sa musique et son "confort" en temps que créateur. Son attitude et son comportement sont donc touchés et son œuvre peut s'en ressentir.

L'information, la promotion et le marketing ne sont plus les mêmes. Pour certains artistes, il peut être plus intéressant de toucher des cibles communautaires sur la toile plutôt que de passer par les anciennes méthodes de l'attaché(e) de presse qui vend un "produit" aux journalistes. En termes d'image et de visibilité, s'associer à une plateforme de vente ou à un opérateur de téléphonie peut être plus lucratif que d'acheter des encarts publicitaires dans la presse musicale spécialisée.

Les revenus numériques des auteurs, des compositeurs et de leurs interprètes (ce sont parfois les mêmes personnes) sont encore dans un flou artistique. Sans parler du téléchargement illégal qui est devenu pour un grand nombre une habitude qu'il sera quasiment impossible de changer, la répartition des royalties provenant du digital n'est pas aussi cadrée que celle des produits physiques. Droits voisins comme droits d'auteur y sont bafoués, les états de redevances sont confus et ne révèlent que très imparfaitement la provenance des revenus, le "co-branding" (un partenariat entre un label de disques et une marque quelconque) se multiplie sans que l'artiste y ait forcément son mot à dire, les plateformes du type Myspace, Youtube ou Dailymotion n'en sont qu'au début d'une reconnaissance du droit d'auteur et ne génèrent que très peu de reversements... En outre, la mise à disposition de catalogues entiers ne génère pas forcément pour tous les artistes concernés des revenus clairs tels qu'ils devraient être définis contractuellement.

La formule du "speed dating" qui a pour but de sceller de nouvelles relations amoureuses se décline en "speed meeting", des rendez-vous express où un artiste a un quart d'heure pour séduire un producteur ou un agent potentiel. On commence à parler de "coaching" musical en ligne. Même s'il est difficile à définir, tout cela a forcément un impact en terme d'attitude face à la musique, de relations humaines, et forcément de créativité, d'autant plus que les modèles changent vite et que personne ne possède toutes les clefs des mutations en cours et de leurs conséquences.

"En tant qu'"artiste", internet a bouleversé mon approche de la diffusion et de la communication, mon rapport avec le public et mes démarches professionnelles (salles de spectacle, journalistes, etc.), mais cela n'a changé en rien mon approche créative, même si j'utilise beaucoup l'ordinateur. Comme tout le monde, j'utilise internet pour découvrir des musiques, mais j'étais déjà curieux avant internet !"

Jérôme Rousseaux alias Ignatus, auteur-compositeur et poly-instrumentiste français.

"On pourrait parler d'une évolution globale du son qui commencerait avec le 78 tours très lourd et qui se terminerait par le son compressé qui s'envoie en un clic de souris... Elle débiterait avec les grands orchestres, se poursuivrait avec les combos, puis les groupes, et enfin les musiciens solitaires."

Jean-Luc Leray, responsable d'antenne de la radio F.I.P. dans le groupe Radio France.



Fondamentales dans le parcours de beaucoup de compositeurs et dans l'évolution de nombre de musiques, les rencontres sont de natures multiples.

Une page essentielle de l'histoire du rock n'aurait sans doute pas été écrite, si un beau jour de 1960 sur le quai de la gare de Dartford dans le sud-est de Londres, Keith Richards n'avait pas rencontré Mick Jagger, une ancienne connaissance, qui avait sous le bras des disques rares de blues américain, et notamment un 33 tours de Muddy Waters, et s'il n'avait pas accepté sa proposition d'aller les écouter chez lui... Deux générations plus tard, l'Anglais Fyfe Dangerfield, le fondateur des Guillemots, explique qu'il empruntait les albums de Jeff Buckley et de Björk à la discothèque de son quartier et que "leur façon d'insister sur l'émotion autant que sur l'espace sonore" lui ont "ouvert des voies et poussé à écouter aussi du jazz et de la musique classique".

Les rencontres sont fréquemment liées à des voyages qui ont parfois un côté initiatique, comme chez Steve Reich qui a découvert en Afrique les structures rythmiques qui constituent la base de son inspiration. Dans le même ordre d'idées, c'est en rentrant des Etats-Unis que Fela Kuti a commencé à sculpter son "afrobeat". Quant à Jon Hassell, il a mis au point sa technique de trompette qui est au cœur de sa musique à la suite d'un voyage en Inde où il avait séjourné auprès du chanteur Pandit Prân Nath, et le traitement électronique qu'il lui ajoute a certainement à voir avec ses études auprès de Karlheinz Stockhausen. Le voyage, lorsqu'il est pensé de façon intelligente, est synonyme d'ouverture. C'est ce que veut dire Manu Chao quand il dit : "la plus belle chose que je peux faire aujourd'hui dans ma vie, c'est d'aller faire le tour du monde. Si je fais pas ça, je suis le roi des cons."

L'éducation musicale de chacun y est souvent pour beaucoup. Même s'il a découvert plus tard les trios classiques de Charles Ives, l'écriture pour big band de Duke Ellington, le surf-rock de Dick Dale et l'easy-listening d'André Popp, Fred Pallem qui dirige Le Sacre Du Tympan fait remonter l'origine de son approche à ses études avec Olivier Messiaen.

Une rencontre peut aussi se faire par un travail, comme pour Philip Glass, qui, après avoir étudié à Paris avec Darius Milhaud et Nadia Boulanger, a d'abord croisé Ravi Shankar lorsqu'un studio parisien lui fait appel pour transcrire en notation occidentale une partition écrite par le maître indien pour une musique de film. Les deux musiciens se rencontreront effectivement deux ans plus tard et ils collaboreront bien plus tard, mais ce premier contact est déjà pour lui une révélation qui va fortement orienter sa façon de composer.

À condition que les partenaires acceptent le hasard, une rencontre peut aussi être fortuite. Le groupe allemand Can, quatuor instrumental après le départ de leur premier chanteur le Noir américain Malcolm Mooney, ont "trouvé" leur second vocaliste, le Japonais Damo Suzuki, en se promenant dans les rues de Munich. "On a vu cet incroyable personnage qui faisait des incantations dans une langue curieuse qu'on ne comprenait pas, il était en fait en train de mendier, on a parlé avec lui et le soir même il était sur scène avec nous..." De 1970 à 1973, le groupe avec Suzuki enregistrera plusieurs de ses meilleurs albums : "Tago Mago", "Ege Bamyasi", et "Future Days".

En France, où Paris est avec Londres l'une des plaques tournantes des "musiques du monde", de nombreuses rencontres ont eu lieu, et des trajectoires comme celles des Nègresses Vertes, d'Amazigh Kateb et Gnawa Diffusion, et de Rachid Taha en sont des exemples forts. Avant eux, Charles Aznavour l'Arménien, Yves Montand l'Italien et Dalida l'Égyptienne, avant d'être des exemples d'intégration, symbolisent des rencontres entre une origine spécifique et une culture. Faire un portrait de la chanson française aujourd'hui, c'est parler de Thomas Fersen et Vincent Delerm, mais aussi de Mouss & Hakim, Moussu T et Abd al Malik. Une rencontre peut aussi avoir lieu par l'écoute : c'est en entendant Jimi Hendrix que Miles Davis a eu l'idée de brancher une pédale wah wah sur sa trompette, et même si les deux



musiciens n'ont jamais joué ensemble, cela a été crucial dans la suite du parcours du créateur de "Kind Of Blue".

Les rencontres peuvent aussi être liées à des faits de société ou à des événements de géopolitique. En Afrique dans les années quarante, en même temps que des religions animistes se sont christianisées sous l'influence des missionnaires occidentaux, certaines esthétiques comme la musique chorale congolaise ont évolué au contact de leurs chants d'église.

Enfin, la rencontre peut être aussi un aboutissement, comme celle des deux frères Lionel et Stéphane Belmondo avec le flûtiste Yusef Lateef, pour célébrer avec lui les compositions raffinées de Lili Boulanger, ou le point culminant d'une longue construction, et c'est le cas avec Slow Joe & The Ginger Accident le groupe qui illustre cette conférence.

De tout temps, les musiciens occidentaux ont été fascinés par les musiques des autres continents. Cette curiosité pour des cultures lointaines et donc des couleurs différentes se relève déjà chez Lully au dix-septième siècle ou chez Mozart plus tard ("La marche turque"). Plus tard, la culture espagnole, voisine de la notre, a influencé nombre de compositeurs français, d'Édouard Lalo à Maurice Ravel en passant par Georges Bizet.

Et puis, certains compositeurs classiques se sont intéressés au folklore de leur pays. Au cœur de l'Europe orientale, le Hongrois Zoltán Kodály, qui est aussi musicologue, journaliste et folkloriste, recueille les mélodies des campagnes de son pays. Il est accompagné dans cette démarche par son ami Béla Bartók qui participe à ce collectage des musiques populaires hongroises, mais aussi roumaines et serbes, pour alimenter ses propres oeuvres. Quant au Tchèque Leos Janáček, fils d'un instituteur de campagne, il passe plusieurs années à rassembler les chants populaires de son terroir, notant à la fois les inflexions de voix mais aussi les bruits de la nature qui peuvent y être associés ; ses partitions sont teintées de l'esprit, des rythmes et des modes des musiques populaires tchèques.

Le travail de ces compositeurs qui puisent dans leurs racines et dans le folklore de leur terre s'inscrit dans une démarche nationaliste qui est en phase avec la situation socio-politique de l'époque. À travers l'assemblage de deux matériaux, d'un côté une musique écrite et réputée "savante", de l'autre une musique populaire et à priori non écrite, il s'agit non seulement d'enrichir la première par la seconde, mais aussi de reconstruire une identité culturelle.

C'est évident, l'écoute d'autres créateurs et les rencontres avec d'autres artistes est primordiale. Le disque d'un côté, les voyages de l'autre (comme le dit Damon Albarn, "Être dans Blur m'a permis de voyager et d'entendre la musique faite partout dans le monde"), et tous un tas d'autres facteurs, permettent aux artistes de dépasser non seulement leur cultures, mais aussi les époques et le temps ; un musicien électro d'aujourd'hui peut être confronté à une musique ethnique sud-américaine, tout comme il y a trente ans des musiciens de rock tel George Harrison et de jazz comme John McLaughlin pouvaient découvrir les ragas indiens multi-séculaires. Sans parler de l'élément humain qui se trouve au centre d'une rencontre, celle-ci stimule la créativité et il peut en résulter des chocs musicaux passionnants.

"Dans la musique occidentale nous divisons le temps, c'est comme si on prenait une certaine durée et la sectionnait comme on coupe des tranches de pain. Dans la musique indienne on prend des petites unités et on les assemble pour créer des valeurs de temps plus grandes."
Philip Glass, compositeur américain né à Baltimore en 1937.

Les influences en chaîne sont légion dans la musique. Par exemple, Jon Hassell a forgé son style auprès du Pandit Prân Nath et de Stockhausen, et à son tour il a influencé Brian Eno dans son élaboration de l'"ambient music", et plus tard le Norvégien Nils Petter Molvaer et le Français Erik Truffaz. Dizzy Gillespie, en accueillant des percussionnistes cubains dans ses orchestres, a lancé la vague du jazz afro-cubain dont on retrouve aujourd'hui les traces chez les pianistes Roberto Fonseca et Harold Lopez Nussa, Le Velvet Underground a influencé plusieurs générations de groupes rock, des plus anciens tel Sonic Youth aux plus jeunes comme le duo franco-gallois Risqué, et en passant par Chrome, Tortoise, les Stranglers, et bien d'autres.

"C'est de la rencontre que naissent un questionnement et la connaissance de soi."
Philippe Conrath, créateur du festival Africolor en 1989.



Après nous être focalisés sur les familles des "musiques actuelles", nous inaugurons avec cette conférence un cycle centré sur l'importance de la technologie. Cet angle d'approche inédit induit comme d'habitude dans le cadre du Jeu de l'ouïe une prise de recul nécessaire et il fait intervenir la transversalité, afin d'aborder des points cruciaux pour la compréhension des musiques d'aujourd'hui.

Nous aurions pu parler aussi du concert, de la littérature, de l'information en général, du rôle de la publicité, de l'importance de l'image en général, de la vidéo, de la photo et de son rôle d'identification à un clan ou à une communauté.

. Et bien sûr du cinéma ; depuis "Le chanteur de jazz" d'Alan Crosland avec Al Jolson en 1927 jusqu'au récent cycle blues produit par Martin Scorsese avec notamment les réalisateurs Clint Eastwood et Wim Wenders, sans oublier les grands films rock comme "Don't Look Back" de Donn Alan Pennebaker consacré à Bob Dylan, ou encore les longs métrages sur le reggae tels "The Harder They Come" de Perry Henzell et "Rockers" de Theodoros Bafaloukos. Tout cela a eu aussi des effets certains sur le parcours de certains artistes et sur leur œuvre.

Le sujet est vaste et la question était déjà posée dans le cycle "Trans Europe Express" de 2008 : qu'est-ce qui influence les artistes ? Une réponse, sans doute, dépasse et contient toutes les autres : les outils de diffusion sont certes importants, mais ils ne prennent tout leur sens que lorsqu'ils sont maniés (on pourrait presque dire "détournés") par l'enthousiasme et la passion, un dénominateur commun que l'on retrouve chez des fondateurs de labels, des hommes de media, des inventeurs, tous étant des "passeurs", et qui fait office de détonateur auprès du public et des artistes - qui rappelons-le font partie de ce public. Ces "passeurs" jouent à la fois un rôle de créateurs de goûts et de stimulateurs de vocations.

Et puis, on constate une fois encore que l'écoute d'autres musiques, qu'elle passe par le disque, le voyage ou internet, est le plus riche des moteurs et... qu'apprendre à écouter mieux ne peut que renforcer son efficacité.

La plupart des inventions sont tôt ou tard détournées par des créateurs qui veulent élargir leur champ d'action, ou des chercheurs qui les font évoluer :

- **Le haut-parleur** : les artistes du G.R.M. ont inventé leur "acousmonium" qui est un orchestre de haut-parleurs ;

- **La radio** : elle a engendré d'une part des radios pirates et d'autre part des compositions insolites. En 1969, l'Allemand Holger Czukay glisse dans "Canaxis 5" un chant vietnamien qu'il a capté sur une radio ondes courtes ; il renouvelle l'exercice dix ans plus tard avec "Persian Love" sur son album "Movies", un morceau culte du rock parallèle ;

- **La télévision** : Brian Eno a détourné l'écran traditionnel en en faisant un moniteur horizontal ou vertical pour ses installations vidéo à base de musique "ambiante" ;

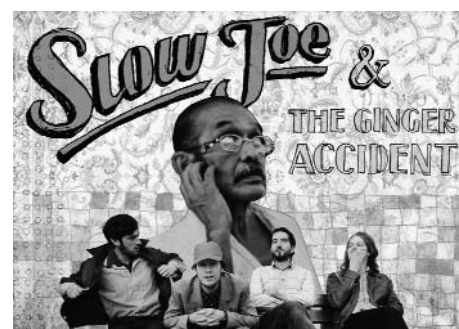
- **Le disque** : il a donné le "scratching" et le "deejaying" dans les cultures hip hop et électro, et plus tard encore le "turntablism" qui est l'art de composer de nouvelles musiques à l'aide de disques existants. Enfin, l'"échantillonnage" en a fait un symbole du recyclage musical, un des exemples les plus parlants étant en 1981 l'album de David Byrne et Brian Eno "My Life In The Bush Of Ghosts", où les vocaux sont remplacés par des chants extraits de disques de musiques ethniques, comme la voix d'un prêcheur noir ou celle d'un évangéliste arabe qui sont injectés sur des "grooves" futuristes. Cette création a marqué son époque et est à la source de bien des développements du rock, du hip hop, des fusions "worldbeat" et bien sûr de la musique électronique ;

- **L'ordinateur portable** : il est devenu à la fois instrument de musique, outil de composition, et "home studio" ;

- **Le téléphone** : après avoir été utilisé dans des œuvres (Kraftwerk a injecté des sonneries et des messages dans "The Telephone Call", le Brésilien Tom Zé a composé un morceau exclusivement à l'aide de sonneries de téléphones mobiles), sa fonction a déjà changé et il s'appête à devenir le médium essentiel du XXI^e siècle.

SLOW JOE & THE GINGER ACCIDENT

L'histoire de Slow Joe & The Ginger Accident ressemble à un conte de fées musical ou à une rencontre dont le scénario aurait été écrit par John Cage et Brian Eno, respectivement armés du "I Ching" chinois et du jeu de cartes "Oblique Strategies"...



En 2006, un musicien de Lyon, Cédric de La Chapelle, est en voyage en Inde dans la région de Goa. Il est à la recherche d'un endroit pour dormir et un monsieur sans âge l'aide en lui recommandant un hôtel. Tous deux se sentent des atomes crochus et ils décident de faire mieux connaissance. Ils passent quelques jours ensemble sur une plage ; Cédric se rend compte que Joe est non seulement un grand amateur de musique populaire américaine qu'il a découvert grâce aux disques et à la radio, en gros d'Elvis Presley à Frank Sinatra. mais qu'il est aussi chanteur amateur. Le Français avec son ukulélé et l'Indien avec sa voix improvisent ensemble. Cédric est séduit par les vocaux et le timbre de Joe et il l'enregistre avec son minidisc.

De retour en France, sans toucher à la voix, c'est-à-dire en la prenant "telle qu'elle" ou en l'échantillonnant, Cédric la place au centre d'une musique rock qu'il imagine pour Joe, qui entre-temps a été rebaptisé "Slow Joe" car chez lui on l'appelle "Joe le lent"... Le projet est ambitieux. Un groupe est constitué et se prépare pour accueillir le chanteur en France : il s'appellera Slow Joe & The Ginger Accident et comprendra, outre Cédric de la Chapelle à la guitare, Lucas Spirli aux claviers, Alexis Morel à la basse et Josselin Varengo à la batterie. Beaucoup d'énergies sont sollicitées, en Inde et à Paris, pour faire aboutir l'entreprise.

Il y aura d'autres entrevues. Cédric retourne régulièrement en Inde et chaque fois il enregistre Joe qui chante a cappella ou dans des "bœufs". Parfois, un enregistrement a lieu dans un studio. Lorsqu'il écoute tel ou tel morceau que Cédric lui fait écouter, il arrive à Joe de réécrire un arrangement.

Tout cela s'est déroulé sur un concours de circonstances. Cédric n'écoutait pas particulièrement de musique indienne, et Joe ne fait pas de référence à l'Inde lorsqu'il chante. Âgé de soixante-cinq ans, celui-ci est issu d'une ancienne colonie portugaise près de Goa, il a vécu dans la rue pendant trente ans et il survit entre Goa et New Delhi, grâce à des "petits boulots". En dehors de Cédric de La Chapelle (qui par ailleurs a un projet solo, "S"), les trois autres membres du groupe n'ont jamais rencontré Joe, ils ne connaissent de lui que sa voix imprégnée d'une raucité blues, quelques photographies, des bouts d'enregistrements vidéo où on le voit en train de chanter et de frapper des rythmes percussifs avec ses mains, et ses textes où il semble transporter un secret personnel chargé d'émotions.

La réunion de cet artiste indien qui donne parfois des concerts en Inde mais qui a toujours refusé les contrats qui lui étaient proposés et de ce groupe français monté pour l'accompagner possède tous les ingrédients du sujet qui nous occupe. Le disque et la radio ont façonné la culture musicale de Joe, Cédric joue du rock en France et possède son propre background, et la suite n'est une succession de rencontres : entre les deux musiciens à Goa, avec les autres membres du groupe à Lyon, avec le public enfin à Rennes, d'abord le 2 décembre à l'Ubu et le lendemain dans le cadre de ce Jeu de l'Ouïe.

Un projet de disque suivra peut-être, ainsi qu'une tournée en Inde à l'automne 2010.

Derrière tout cela se cache une prise de risques musicale, d'autant plus excitante qu'elle recèle aussi une belle aventure humaine et qu'elle est, par essence, totalement unique.

10 - Repères discographiques



- Afrika Bambaataa : anthologie "**Looking for the perfect beat (1980-1985)**", (2001), import Tommy Boy
- Aphex Twin : "**I Care Because Of You**" (1995), Warp / P.I.A.S.
- The Beach Boys : "**Pet Sounds**" (1966), Capitol / E.M.I.
- The Beatles : "**Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band**" (1967), Parlophone / E.M.I.
- Can : "**Future Days**" (1973), Spoon / E.M.I.
- Ray Charles : anthologie "**The Definitive Ray Charles**" (2001), Rhino / Warner Music
- The Ornette Coleman Quartet : "**This Is Our Music**" (1959), Atlantic / Warner
- John Coltrane : "**A Love Supreme**" (1964), Impulse ! / Universal
- Miles Davis : "**Bitches Brew**" (1970), Columbia / Sony Music
- Gil Evans : "**Out of the Cool**" (1960), Impulse ! / Universal
- Fela : "**The two sides of Fela : jazz & dance**" (2002), double CD Barclay / Universal
- Robert Fripp & Brian Eno : "**No Pussyfooting**" (1973), réédition double CD Discipline Global Mobile (import)
- Jon Hassell : "**Power Spot**" (1986), E.C.M. / Universal
- The Jimi Hendrix Experience : "**Axis : Bold As Love**" (1967), MCA / Universal
- Billie Holiday : "**Solitude**" (1952), Verve / Universal
- Robert Johnson : double CD "**The Complete Recordings (1934-1936)**" (1996), Sony Legacy / Sony Music
- Kraftwerk : "**The Mix**" (1991), Kling Klang / E.M.I.
- Led Zepelin : "**Houses Of The Holy**" (1973), Atlantic / Warner Music France
- Paul McCartney : "**McCartney**" (1970), Apple Records / E.M.I.
- Moby : "**Play**" (1999), Mute / E.M.I.
- Nils Petter Molvaer : "**Solid Ether**" (2000), E.C.M. / Universal
- Pink Floyd : "**Dark Side Of The Moon**" (1973), E.M.I.
- Ritchie Hawkin aka Plastikman : "**Consumed**" (1998), Novamute (import)
- Prince : "**Dirty Mind**" (1980), Warner Bros. / Warner Music
- Radiohead : "**OK Computer**" (1997), E.M.I.
- Steve Reich : "**Music for 18 Musicians**" (1976), E.C.M. (Import)
- The Rolling Stones : "**Exile On Main Street**" (1972), Virgin (import)
- Jean Sablon : "**Le crooner français (20 succès et inédits 1930-1951)**" (2002), Forlane
- Soft Machine : "**Third**" (1970), Columbia Sony Music
- Bruce Springsteen : "**Nebraska**" (1982), Columbia / Sony Music
- Karlheinz Stockhausen : "**Kontakte**" (1974), Wergo (import)
- Ali Farka Toure : "**Red & Green**" (1984 et 1988), 2006, double CD World Circuit / harmonia mundi
- The Velvet Underground : "**The Velvet Underground & Nico**" (1967), CD Polydor / Universal, 2001
- Muddy Waters : double CD "**Muddy "Mississippi" Waters Live**" (1979), 2003, Epic / Sony Music
- Weather Report : "**Sweetnighter**" (1973), Columbia / Sony Music
- The Who : "**Who's Next**" (1971), Polydor / Universal Music
- Stevie Wonder : "**Talking Book**" (1972), Motown / Universal Music
- Robert Wyatt : "**Rock Bottom**" (1974), Domino / P.I.A.S.

La bibliographie, la discographie et les recommandations de journaux et de sites internet qui suivent se rapportent à l'ensemble des trois conférences du cycle de conférences-concerts (3, 4 et 5 décembre 2009) :

"Quand technologies, création et écoute se rencontrent dans les musiques actuelles" :

I - L'incidence des moyens de diffusion sur la circulation de la musique,

II - Les supports sonores et leur influence sur notre rapport à l'écoute,

III - L'impact des évolutions technologiques sur la création et la diffusion en concert de la musique.

10 - Repères discographiques (suite)



COMPILATIONS ET ANTHOLOGIES

"Big Apple Rappin' / The Early Days Of Hip-Hop Culture In New York City 1979-1982",
(2006), double CD Soul Jazz / Discograph

"OHM : The Early Gurus Of Electronic Music : 1948-1980"
(2000), triple CD Ellipsis Arts (import)

"Sounds of the South",
coffret de quatre CDs consacré au travail d'Alan Lomax, Atlantic,
(1993) (import)

"Studio One Story",
(2002), double CD + DVD, Soul Jazz / Discograph

11 - Sélection bibliographique

Cette bibliographie est sélective et ne contient que des ouvrages édités en France.

Mishka Assayas : **"Dictionnaire du rock"**, Robert Laffont, collection Bouquins, 2002

Jean-Yves Bosseur : **"La musique du XX^e siècle : à la croisée des arts"**,
Musique ouverte, Minerve, 2008

Louis Chrétiennot : **"Le chant des moteurs : du bruit en musique"**,
L'Écarlate, L'Harmattan, 2008

Nicholas Cook : **"Musique, une très brève introduction"**, Éditions Allia, 2006

Olivier Donnat : **"Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique (enquête 2008)"**,
La Découverte / Ministère de la Culture et de la Communication, 2009

Charlotte Dudignac et François Mauger :
"La musique assiégée : d'une industrie en crise à la musique équitable",
L'échappée, 2008

Guillaume Kosmicki : **"Des avant-gardes aux dance floors"**,
Le Mot et le Reste, 2009

Daniel Lesueur : **"L'histoire du disque et de l'enregistrement sonore"**,
Les Éditions Carnot, 2004

Philippe Tournès :
"Du phonographe au MP3, une histoire de la musique enregistrée - XIX^e - XXI^e siècles",
Éditions Autrement, 2008

Revue **"Art Press 2"** : **"L'art des sons"**, n° 15, novembre 2009

12 - Quelques journaux et sites internet



Les Inrockuptibles,
hebdomadaire
www.lesinrocks.com

Jazz Magazine / Jazzman,
mensuel
www.jazzmagazine.com

Le Monde,
quotidien
www.lemonde.fr

Mondomix,
mensuel
www.mondomix.com

Neosphere,
www.neospheres.free.fr

Rock & Folk,
mensuel
www.rocknfolk.com

Vibrations,
mensuel
www.vibrations.ch

Eldorado,
trimestriel

Présentation

Dossier d'accompagnement
de la conférence / concert
du vendredi 4 décembre 2009
programmée aux
31^{èmes} Rencontres Trans Musicales,
dans le cadre du



projet d'éducation artistique
des Trans et des Champs Libres.

Cycle de trois conférences-concerts :
**“Quand technologies, création et écoute
se rencontrent dans les musiques actuelles”**

Conférence-concert # 2
**“Les supports sonores et leur influence
sur notre rapport à l'écoute”**

Conférence de Pascal Bussy & Jérôme Rousseaux
Spectacle de 78 RPM Selector

Des premiers cylindres phonographiques aux disques en vinyle, de la bande magnétique à la cassette, du compact disc à la compression sonore d'aujourd'hui, les supports sonores ont déjà connu plusieurs révolutions. De plus en plus pratiques, bénéficiant d'une miniaturisation extrême et de prix de plus en plus bas, ils ont énormément influencé notre façon d'entendre et d'écouter.

En rendant la musique accessible à tous, en faisant passer l'écoute d'un état sédentaire à un nomadisme absolu, ces évolutions ont peu à peu permis une démocratisation de la consommation de la musique. Cette conférence nous conduira aussi à l'analyse des comportements sociaux, et nous aborderons notamment les notions de liberté et d'émancipation des jeunes générations, ainsi que le débat actuel autour de la gratuité de l'œuvre musicale.

Afin de compléter la lecture de ce dossier, n'hésitez pas à consulter les dossiers d'accompagnement des précédentes conférences-concerts ainsi que les “Bases de données” consacrées aux éditions 2005, 2006, 2007, 2008 et 2009 des Trans, tous en téléchargement gratuit, sur www.lestrans.com, rubrique Action culturelle.

“Une source d'informations qui fixe les connaissances
et doit permettre au lecteur mélomane de reprendre
le fil de la recherche si il le désire”

Dossier réalisé par
Pascal Bussy & Jérôme Rousseaux
(Atelier des Musiques Actuelles)





L'année 1877 marque la première expérience d'enregistrement de la voix humaine par l'américain Thomas Edison. Celle-ci est effectuée sur un phonographe dont le principe est le suivant : une aiguille, soutenue par un diaphragme et surplombée d'un entonnoir, imprime des "motifs sonores" en relief sur une feuille d'étain qui recouvre un cylindre d'acier actionné par une manivelle.

En France, la déception est grande, lorsqu'on constate que Charles Cros, la même année, a déposé le brevet d'un instrument similaire, le paléophone, mais qui ne verra jamais le jour faute de moyens. Cependant, le phonographe a de gros défauts : la qualité de reproduction du son est faible et se dégrade très vite, et un cylindre ne peut pas être dupliqué. Son usage prioritaire sera par conséquent l'enregistrement de la voix parlée, et il n'est pas encore question de musique. En 1887, Émile Berliner, ingénieur d'origine allemande installé aux États-Unis, a l'excellente idée de remplacer le cylindre par un disque plat, donnant ainsi naissance au gramophone, actionné lui aussi par une manivelle.

Le disque permet une meilleure qualité de reproduction, et surtout, grâce au procédé de moulage galvanoplastique, il peut être dupliqué en nombre. En 1895, un moteur à ressort remplace la manivelle et tout est donc en place pour que cette drôle de machine inonde le monde industrialisé. Uniquement aux États-Unis, le nombre d'appareils utilisés passe de 500.000 en 1900 à 2,5 millions en 1910.

Plus maniable, plus facile à stocker, davantage adapté à la production de masse et de meilleure qualité sonore, le disque plat à 78 tours par minute supplante le cylindre dans les années dix. Jusqu'au milieu du siècle, il sera le grand standard de la musique enregistrée.

À cette époque, ce sont les fabricants de machines qui produisent et vendent les disques et les cylindres, et cinq grandes firmes dominent le marché : trois sont américaines (Edison, Columbia et Victor), une est française (Pathé) et une germano-britannique (Gramophone). À la veille de la première guerre mondiale, on estime à cinquante millions le nombre cumulé de disques et de cylindres vendus dans le monde.

Cette nouvelle manière d'écouter la musique plaît. Il faut dire que c'est une véritable révolution dans le rapport de l'auditeur à la musique puisqu'il peut enfin écouter les airs qu'il possède quand il le désire. Cette pénétration de la musique dans l'ère industrielle va aussi avoir de grandes conséquences sur le rapport entre les artistes et le public. Avant même la radio, qui ne connaîtra son développement qu'après la seconde guerre mondiale, c'est le disque qui consacre les premières vedettes, au premier rang desquelles on trouve le ténor italien Enrico Caruso ; sous contrat avec Victor, il enregistrera près de quatre cents disques jusqu'à sa mort prématurée en 1921.

Les premiers catalogues des fabricants offrent d'abord beaucoup de musique classique et d'opéra. Mais, avec une durée d'écoute de quatre minutes maximum par face, il faut de nombreux disques pour écouter la "Neuvième symphonie" de Beethoven ou un opéra de Verdi comme "Nabucco". Aussi, le disque se révèle vite comme le support idéal pour le répertoire des chansons populaires (airs de café-concert, de music-hall, et d'opéra comique), et les éditeurs phonographiques proposent aussi aux amateurs trouvera des musiques de danse et des marches militaires.

Le développement de ce marché connaît successivement des périodes de croissance faste (les années vingt notamment) mais aussi des moments de forte dépression (les deux guerres mondiales et la crise de 29). Il commence à s'étendre à travers le monde, notamment sous l'impulsion des colons des pays occidentaux qui maintiennent grâce à la musique le lien affectif fort qu'ils ont avec la métropole. Mais le disque n'étant pas un produit de première nécessité, son commerce est volatile.



Jusqu'aux années cinquante, le phonographe continue de bénéficier de nombreuses évolutions technologiques. Les disques sont fabriqués successivement en ébonite, en gomme-laque (obtenue à partir de la sécrétion d'une cochenille asiatique !), en acétate de cellulose, puis en vinyle à partir de 1948. Les appareils bénéficient aussi de l'électricité qui donne plus de régularité à la lecture des disques. Les techniques d'enregistrement progressent également beaucoup, en partie grâce au perfectionnement du microphone qui remplace le "cornet" autour duquel les musiciens devaient se placer, avec souvent un positionnement très étudié. Le micro va beaucoup apporter à la musique classique ainsi qu'aux grands orchestres de jazz car le cornet rendait très mal les nuances du son des big bands.

L'enregistrement électrique commence en 1925 et, avec l'apparition de la cabine (la "control room" ou "salle de contrôle") où se placent les techniciens et les appareils, le studio d'enregistrement ressemble peu à peu à ce qu'il est aujourd'hui. L'objectif est alors de reproduire du mieux possible la réalité de la musique jouée dans un esprit de "fidélité". Puis dans les années 50, les premiers magnétophones multipistes font leur apparition, ainsi que la table de mixage et les hommes clés de ce lieu à part, stratégique et émotionnel à la fois : l'ingénieur du son et le réalisateur artistique, qui parfois sont la même personne, éventuellement augmenté(s) d'un ou plusieurs assistants.

En France, le phonographe touche essentiellement la bourgeoisie, en devenant d'abord un objet rare signe de modernité qui trône dans les salons, puis quasiment un meuble comme sa cousine la radio, mais il touche peu les couches populaires. Aux États-Unis, avec 150 millions de disques vendus en 1929, le phénomène touche la "middle class" dont font quasiment partie les ouvriers qualifiés qui bénéficient alors de meilleurs revenus que, par exemple, leurs homologues français.

"Phonographe : jouet irritant qui redonne la vie à des bruits morts."

Ambrose Bierce, écrivain et journaliste américain (1842-1914), extrait du "Dictionnaire du diable" (1911).

"Tout le monde a besoin d'un phonographe pour son utilité, son économie, sa distraction... Dans les soirées, le phonographe remplace tout seul le programme du chant et de l'orchestre. Dans toutes les classes de la société, le phonographe s'impose." Extrait du catalogue Pathé Frères, 1898.

"D'ici peu les artistes vont, à l'aide des disques, lancer de vrais poèmes symphoniques dans le monde. À la poésie horizontale vient s'ajouter une poésie verticale ou "polyphone". Déjà, on peut prédire le jour où les poètes, lorsque le tourne-disque* et le cinéma seront devenus les seules formes d'expression, jouiront d'une liberté inconnue jusqu'alors qui leur permettra de créer le livre "audible" et "visible" de l'avenir."

Guillaume Apollinaire en 1914, poète d'origine polonaise naturalisé français, né en 1880 et mort en 1918.

* d'autres sources mentionnent cette citation avec quelques variantes, notamment avec le terme "phonographe" à la place de celui de "tourne-disque".

Voici un témoignage sur un épisode de la vie dans un village rural au Congo Belge à la fin des années quarante : "Certains ont un gramophone à manivelle "His Master's Voice" ainsi qu'une collection de disques 78 tours. Il trône sur un dressoir et on se réunit autour de lui pour écouter des mélodies surannées de Tino Rossi ou Rina Ketty. La séance commence par le placement d'une aiguille d'acier que l'on va puiser dans une petite boîte prévue pour les "aiguilles de rechange". Ensuite, on sort la manivelle de son logement et on remonte le ressort jusqu'à la butée. Le disque est déjà choisi depuis belle lurette car on n'a pas un choix illimité. Un chiffon pour le nettoyer puis on le pose délicatement (ça se brise facilement, le vinyle n'existe pas encore), on fait exécuter une torsion comique à la grosse tête de lecture que l'on abaisse vers le début du sillon. Dès que la pointe est posée, on libère une manette latérale qui fait démarrer en "dégueulant" la chanson choisie. Cela donne à peu près : "Scrтч, schrtch, j'attandréeé, schrtch, le jôôôuuur et la nuïïït..." Les dames se mettent parfois à l'unisson."



Le phénomène de consommation de masse du disque amorcé avant la deuxième guerre mondiale s'amplifie nettement pendant les "trente glorieuses", et cela de manière très prononcée dans les pays développés.

Le disque bénéficie tout d'abord d'un "saut" technologique avec l'apparition du microsillon. Moins cher, plus léger, de meilleure qualité, celui-ci permet en outre de restituer des plages de musiques de 20 à 30 minutes sans interruption. Peu après que la compagnie Columbia ait lancé en 1948 le 33 tours, appelé également "Long Playing" d'où les initiales "LP", RCA Victor, sa concurrente, met sur le marché le 45 tours. Finalement les deux formats cohabiteront et ils détrôneront rapidement le 78 tours, devenant même les deux balises de référence de l'industrie du disque. Quant aux appareils qui servent à lire les disques, ils sont eux aussi moins chers, plus légers, et plus souples à l'usage.

Apparu dans les années vingt, le "juke-box", qui est en fait un gros lecteur où l'utilisateur a la possibilité de choisir une chanson parmi une sélection d'une centaine de titres en y glissant une pièce de monnaie, devient pour plusieurs générations de jeunes, d'abord aux États-Unis puis en Europe, le symbole d'une liberté naissante et de découverte de nouveaux frissons musicaux. Ce n'est pas un hasard si son modèle le plus connu, le U.S. Wurlitzer construit par la firme américaine du même nom, est finalement l'un des "personnages" principaux de films aussi différents que le "American Graffiti" de George Lucas Films et des meilleurs "road movies" de Wim Wenders.

Car le boom du microsillon, à partir des années cinquante, est beaucoup une affaire de jeunesse. Bien plus que leurs parents, les "teenagers" bénéficient de temps libre et d'argent de poche, ils ont envie de s'amuser, de profiter de la vie, et ils prônent une farouche indépendance. La musique, et notamment le rock'n'roll, répond à ce désir, et le disque permet à la jeunesse de s'approprier cette musique qui, à cause de son côté rebelle et ses aspects provocateurs, déplaît tant aux aînés. En France en 1966, l'année de "La poupée qui fait non" de Michel Polnareff et de "Yellow Submarine" des Beatles, 42 % des quinze vingt ans possèdent un "tourne-disques".

Face à cet engouement, l'industrie s'organise. Ayant beaucoup souffert pendant la guerre, les entreprises européennes ont pris du retard sur leurs consœurs américaines. Ces dernières se regroupent, innovent techniquement et comprennent vite les nouveaux enjeux qui reposent sur le multi média. En travaillant étroitement avec la radio, la télévision et la presse écrite, et en regroupant plusieurs activités au sein de conglomérats, elles mettent en place des stratégies de mise en avant de vedettes qui deviennent en quelques semaines les "idoles des jeunes". Cette démarche qui n'est autre que du marketing avant que ce terme ne soit omniprésent touche d'ailleurs tous les publics, puisqu'il va du développement de la "variété" (en France des artistes comme Claude François) à l'exposition de chefs d'orchestres à l'image charismatique tel Herbert Von Karajan.

En 1975, le marché mondial du disque représente un milliard et demi d'exemplaires, dont 446 millions aux États-Unis, 200 en URSS, 177 au Japon, 165 en Grande-Bretagne, 113 en France, 107 en Allemagne de l'Ouest et 100 au Canada. Il est dominé par les firmes américaines C.B.S. (Columbia Broadcasting System), R.C.A.-Victor et Warner Bros., mais les Européens sont aussi présents avec les compagnies E.M.I. et Philips qui sont respectivement britannique et néerlandaise. Bien entendu, en U.R.S.S., le disque est un marché d'état. Et puis, dans l'ombre des "majors", de très nombreux labels indépendants découvrent les vedettes de demain ou se positionnent sur des niches de marché spécifiques qui sont trop petites pour intéresser les grandes maisons : musiques folkloriques, jazz, un peu plus tard le metal, mais aussi la musique baroque ou la musique contemporaine. Lorsque leur fragilité est trop grande ou qu'ils arrêtent leur activité, ces labels sont souvent repris par les "majors".

2 - Le disque vinyle (suite)



Aujourd'hui, à la suite de multiples fusions et rachats, il ne subsiste plus que quatre "majors" du disque. Par ordre de taille, il s'agit d'Universal Music, à base de capitaux français et américains, Sony Music, à base de capitaux américains, allemands et japonais, Warner Music qui est 100 % américaine, et E.M.I. Music qui est britannique. Les "majors" représentent 80 % du marché du disque, et les labels indépendants, dont les plus importants en France sont Wagram, Naïve, harmonia mundi et P.I.A.S., se partagent les 20 % restants.

Le 45 tours de 17 centimètres de diamètre et le 33 tours de 30 centimètres de diamètre ont établi pour longtemps les deux formats de base du marché du disque, le "single" et l'album. Le premier s'est décliné en 45 tours simple, en CD single, jusqu'à devenir aujourd'hui un "morceau" numérisé qui peut s'acheter au titre sous forme de fichier. Le second, dans la plupart des "musiques actuelles", reste la norme la plus courante quand il s'agit de proposer une nouvelle œuvre au public. On raisonne toujours en terme de titre et d'album.

Le 45 tours a été fondamental dans l'histoire du rock, de la pop et de la chanson. Quant au 33 tours, il est au centre de toutes les collections de disques rock, pop, jazz, soul et rhythm'n'blues, sans oublier les musiques du monde et la musique classique. Il s'est mué en "album" quand sa pochette simple est devenue double (les Anglais parlent de "gatefold sleeve"). Ce fut d'abord pour pouvoir accueillir un second disque, le premier de l'histoire étant le double 33 tours d'Ella Fitzgerald "Ella Fitzgerald Sings the Cole Porter Songbook", publié par Verve en 1956. Puis à partir de 1967, les Beatles ont lancé avec leur "Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band" la vogue des albums 33 tours, avec un espace de pochette élargi qui autorisait un véritable travail graphique pouvant mettre en valeurs textes et photos.

Entre les "artistes maison", ceux qui sont en licence et ceux qui sont distribués, chacune de ces configurations se rapportant à un type de contrat bien spécifique, on trouve de multiples catalogues chez les "majors". Ne serait-ce qu'en France, Universal Music se divise en plusieurs entités qui sont chacune un centre de profit distinct. Ce sont Barclay, A.Z., Mercury, Polydor, Universal Classics, Universal Jazz, et U.L.M. Quant aux labels représentés par ces entités, ils sont légion. Island, Impulse !, Def Jam, Emarcy, Decca, Deutsche Gramophon, London, No Format !, Concord, Motown, Stax, Prestige, Fantasy, Tuff Gong, E.C.M. et bien d'autres encore, toutes ces étiquettes participant à la force de frappe d'Universal Music France.

3 - La bande magnétique



Le premier "magnetophon" à bande magnétique est mis au point en 1935 par la firme allemande Telefunken. Cet appareil est perfectionné pendant la guerre car il offre, outre une meilleure qualité d'enregistrement et de reproduction que le 78 tours, deux avantages stratégiques :

- il permet d'enregistrer de longues plages de communication sans interruption, une nouveauté très utile pour l'interception et le décodage des messages ennemis,
- couplé à des haut-parleurs ou à une station de radio, il facilite non seulement la transmission mais aussi la répétition de messages de propagande.

Vers la fin de la guerre, les Américains découvrent ce nouvel outil, et dès 1948, la société Ampex propose son premier modèle. Avant de toucher le grand public, il sera d'abord adopté par les professionnels de la radio et du cinéma.

En effet, en dehors des ses atouts mentionnés plus haut, la bande magnétique permet également une recopie fiable et de bonne qualité entre deux magnétophones, ce qui ouvre la voix aux premières transformations sonores (rajouts d'enregistrements ou d'effets, lecture à l'envers, filtrage, etc.). La bande peut également être découpée et remontée, à l'instar de la pellicule cinématographique. Aux États-Unis, Les Paul, le créateur de la guitare qui porte son nom, a été l'un des tout premiers à comprendre l'intérêt du magnétophone. On lui doit notamment l'invention du "son sur son" ("sound on sound"), une technique permettant de cumuler plusieurs prises sur une seule bande, mais aussi la technique de l'écho sur bande ("tape delay") et l'utilisation du "varispeed" qui permet de réaliser des effets sonores en changeant la vitesse de défilement de la bande.

La bande magnétique s'installe alors pour longtemps dans les studios d'enregistrement, et elle rencontre un succès non négligeable auprès du grand public, même si le magnétophone reste un appareil lourd et peu maniable. Cet inconvénient est balayé par la cassette compacte créée par Philips en 1963 et qui va connaître un engouement indéniable. En 1978, ce sont ainsi 300 millions de cassettes qui sont vendues de par le monde, dont deux cents millions aux États-Unis et vingt-deux en France. Pratique, bon marché, elle va dans la voiture, elle permet la confection de ses propres "compilations", elle permet aussi d'enregistrer la voix des grands-parents, les répétitions dans le garage ou son émission de radio préférée...

La bande magnétique a connu plusieurs vitesses de défilement :

- 38,5 centimètres par seconde pour les enregistrements professionnels, par exemple ceux réalisés par les compositeurs électro-acoustiques et les techniciens des radios.
- 19 centimètres par seconde pour les enregistrements amateurs de haut niveau.
- 9,5 centimètres par seconde pour les enregistrements amateurs de niveau moyen.
- 4,75 centimètres par seconde pour les enregistrements amateurs de niveau médiocre. Cette vitesse fut également retenue pour être celle de la cassette audio.
- 2,4 centimètres par seconde pour les enregistrements exclusivement liés à la parole, comme ceux réalisés par exemple sur des dictaphones.

Les autres paramètres de l'enregistrement sur bande magnétique étaient d'une part la taille des bandes correspondant au magnétophone qui les lisait, leur format, et la façon dont les pistes y étaient organisées : piste mono unique, deux pistes mono, deux pistes stéréo, quatre pistes mono ou deux fois deux pistes stéréo.



Le microsillon connaît son apogée en 1978 avec deux milliards de disques vinyles vendus dans le monde, puis il décline. Mais cette chute est rapidement compensée par l'arrivée d'un nouveau format proposé conjointement par le Néerlandais Philips et le Japonais Sony en 1982 : le disque compact ou "CD" (pour "compact disc"). Inusable, plus léger, plus pratique, d'une durée d'écoute supérieure, le CD a de nombreux avantages. Sa précision sonore impressionne, et même si certains regrettent la "chaleur" analogique du vinyle et l'esthétique des pochettes des 33 tours, le grand public l'adopte très vite. Ainsi, dès 1987 le marché du disque retrouve son niveau de 1978, mais il est vrai qu'il est "boosté" par de nombreux facteurs : le développement des radios musicales sur la bande FM, la création des chaînes M.T.V. et M6, ainsi que l'utilisation du "vidéo clip" comme outil promotionnel, sans oublier le début des grosses tournées des vedettes planétaires... Le marché se mondialise ; en amortissant leurs investissements dans le monde entier, les majors du disque peuvent consacrer de gros moyens aux nouveaux rois de la pop comme Michael Jackson, Madonna ou Queen. Aujourd'hui, les ventes du fameux "Thriller" de Michael Jackson sont estimées entre 50 et 60 millions d'exemplaires à travers le monde, ce qui pour un seul album est tout simplement vertigineux (d'autres sources avancent des chiffres supérieurs à 100 millions, ce qui semble exagéré, à moins d'y inclure une estimation du piratage).

L'avènement du CD symbolise parfaitement l'entrée du secteur de la musique populaire dans la mondialisation économique. Il n'y a aucun hasard si, peu de temps après avoir lancé le CD, Sony rachète CBS. Ce phénomène n'est certes pas nouveau puisque les premiers fabricants de phonogrammes exportaient déjà dans le monde entier, mais il s'amplifie. À la fin de années quatre-vingt, les cinq majors du disque totalisent plus des trois quarts du marché mondial : B.M.G. (conglomérat multimédia allemand qui a racheté R.C.A. en 1986), Sony Music Entertainment, E.M.I., Polygram et W.E.A. qui concrétise l'acquisition par Warner Bros. de deux très gros labels indépendants, Elektra et Atlantic.

Le disque compact annonce également l'entrée définitive du numérique dans les foyers, à travers les ordinateurs personnels, les consoles de jeux, et le support DVD. Le CD sert aussi de support pour les jeux vidéos, les logiciels, et il deviendra plus tard enregistreur, détrônant ainsi la cassette audio après le microsillon.

Les ventes de CDs, stimulées notamment en France par l'accès à la publicité télévisée concédée aux majors, continuent à croître jusqu'au tout début des années deux mille. Avec des budgets marketing et promotionnels de plus en plus importants, les majors inventent de nouveaux partenariats pour vendre leurs artistes. C'est par exemple le cas avec "La lambada", lancée en 1989 autour d'un partenariat particulièrement efficace entre CBS, TF1 et Pernod-Ricard, et dont le résultat sera plus de dix millions de disques vendus... Mais, en 2001, la création du programme "Star Academy", basé sur un concept de télé-réalité qui se décline internationalement, et qui est en France le fruit d'une association entre TF1 et Universal, ne suffit pas à compenser ce qui s'avère être une crise durable pour l'industrie du disque. On peut même se demander si "Star Academy", ultime avatar de cette idéologie dont les bases ne sont que financières et "marketing", et qui, en brouillant les notions de talent avec celle de la notoriété éphémère et une force de frappe commerciale, ne pourrait pas être considérée comme l'une des causes du déclin du marché du disque.

La réalité est cruelle : de 2002 à 2008, le marché du CD a été divisé par deux, avec des moyennes annuelles de baisse de 10 à 20 % par an. Si aujourd'hui 76 % des foyers français possèdent un lecteur de CD voire plus (car les ordinateurs et les consoles de jeux les lisent aussi), et 30 % une platine vinyle, la chute semble impossible à enrayer et à vrai dire, le problème économique pour l'industrie phonographique est insoluble. Alors que la fin du 78 tours a été compensée par l'arrivée du microsillon, et celle du microsillon par le CD, la dégringolade du CD n'est que très marginalement compensée par celle du téléchargement légal.

La contenance du premier disque compact (74 minutes) a été choisie en fonction de la durée de la "Neuvième Symphonie" de Beethoven. Les ingénieurs de Sony et de Philips avaient fait le pari de faire tenir cette œuvre fétiche du répertoire classique sur une seule face de ce nouveau support, au lieu de quatre faces de 33 tours vinyle auparavant. Plus tard, le CD a été capable de contenir jusqu'à 80 minutes de musique.



Dans la foulée du disque compact qui supplante la cassette et relègue le disque vinyle à un second rôle, la révolution numérique commence. Au début des années quatre-vingt, seuls quelques studios d'enregistrement manipulent le son sous forme de fichiers, car ceux-ci sont "lourds" et leur transfert s'opère soit par l'intermédiaire d'un disque dur soit via un CD.

En 1993, une équipe de chercheurs européens qui travaille sur la radio numérique met au point le MP3, un format de compression sonore qui révolutionne l'écoute de la musique. La compression rend les fichiers plus légers, un titre de 3'30 passant par exemple d'un poids de trente cinq mégas à moins de dix mégas... La compression altère la qualité du son, notamment dans les aigus, mais c'est cet allègement qui va permettre le transfert des fichiers musicaux sur internet.

La grande force du numérique, c'est qu'il offre des possibilités de copies uniques ou multiples sans modification du signal, ce qui n'était bien entendu pas le cas avec la cassette audio. Désormais, chaque copie est un clone parfait de son "master" qui peut lui-même être une copie de copie... Ce constat étant fait, tout s'emballe. En 1995, les premiers logiciels de lecture de musique sur ordinateur font leur apparition, et trois ans plus tard la technologie "peer to peer" (littéralement "pair à pair") rend possible l'échange de musique entre ordinateurs à travers le système de la mise en réseau. En 1999, le site Napster qui réunit ainsi des internautes désireux d'appliquer cette technique voit le jour, et en 2001 vingt-cinq millions d'utilisateurs de la toile font du troc de fichiers musicaux. Encore plus simple que Napster, KaZaA, en 2004, met progressivement à la disposition de millions d'internautes en réseau un milliard de fichiers en libre accès !

Face à ce phénomène, on peut s'interroger sur l'attitude des maisons de disques. S'ils ont été surpris par l'ampleur et la rapidité du phénomène, internet était pourtant au cœur de leur stratégie ! En 2000, à l'aube du vingt-et-unième siècle, la fusion d'A.O.L. (Internet America Online) et du groupe Time-Warner, puis celle de Vivendi avec Seagram (qui va donner naissance au mastodonte Vivendi-Universal) sont basées sur une volonté de synergies entre la production de contenu (la musique mais aussi le cinéma, la littérature, la presse, les films et les jeux vidéo) et internet. Mais les bénéfices sont moins importants que prévu, et l'éclatement de la bulle spéculative peu de temps après sonne le glas de ces projets, un échec qui échaude les acteurs financiers de la filière. Finalement, c'est du "hardware" (le "matériel", ici informatique) que vient la première réponse significative au téléchargement illégal : en 2003, la firme Apple lance son ingénieux baladeur numérique, le iPod, et le succès est immédiat ; en 2007, plus de trois milliards de chansons en ligne sont téléchargées légalement sur iTunes, le logiciel de lecture et de gestion de bibliothèque multimedia conçu et donné, puisqu'il est distribué gratuitement, par le même Apple.

En 2008, une enquête effectuée par le Ministère de la Culture et de la Communication entend décrypter "les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique". Il en ressort que 57% des plus de quinze ans utilisent un ordinateur au moins une fois par mois, un pourcentage qui monte à 92 % chez les 15-19 ans, une large majorité affirmant "surfer" sur le net "tous les jours ou presque". L'enquête montre aussi très clairement que "les adolescents consultent très majoritairement des sites en rapport avec la musique ou les études". Ainsi, 67 % des 15-24 ans "écoutent ou téléchargent de la musique ou des films", contre 43 % de leurs aînés les 25-34 ans, ce qui est une différence significative pour des tranches d'âge si voisines. Quand on sait que depuis les années soixante les jeunes sont les leaders dans la consommation de la musique, on peut donc lire en filigrane de ces chiffres la confirmation d'un pronostic plutôt pessimiste sur l'avenir du disque.

5 - Le "tout numérique" (suite)



Si les maisons de disques se sont beaucoup focalisées sur le téléchargement illégal, provoquant en France, sous les auspices de la Haute autorité pour la diffusion des œuvres et la protection des droits sur internet, le vote de la loi "Hadopi" (ou loi "Création et Internet"), on peut tout de même craindre qu'une fois encore la filière se soit réveillée trop tard. D'abord, le "peer to peer" n'est pas le seul moyen de copier des fichiers, puisque quiconque possède un ordinateur peut le faire à partir de CDs, d'une clé USB ou d'un disque dur externe : quoi de plus simple que d'aller chez un ami et de copier ses fichiers musicaux ou ses CDs ! Ensuite l'écoute de la musique change et les internautes se connectent de plus en plus sur des sites d'écoute en ligne où de vastes choix de titres sont proposés en toute légalité (voir le chapitre 7).

Du "home studio" à l'écoute de la musique, c'est-à-dire du producteur au consommateur, le "tout numérique" est désormais la règle.

"Qu'on le veuille ou non, on est à la fin du disque. La musique circule autrement... N'allons pas contre l'évidence."
Rémy Kolpa-Kopoul,
journaliste à Radio Nova.

"Pour les jeunes, le vinyle, c'est déjà comme la guerre de cent ans, c'est vieux comme le Moyen Âge, et le CD s'apprête à suivre le même chemin..."
Patrick P., disquaire à Paris
dans un magasin d'une chaîne
de produits culturels.

6 - Le "beau son" : mythes et réalité



Depuis que le support phonographique existe, le mot d'ordre des chercheurs a été la recherche de la plus grande "fidélité" dans la reproduction du son. Avec l'arrivée du disque microsillon 33 tours puis de la stéréophonie, le mot d'ordre sera la "haute fidélité", celle-ci se concrétisant par des générations successives de "chaînes hi-fi", sous forme de meuble, d'éléments séparés, ou de blocs compacts.

Certains concepts d'écoute aujourd'hui abandonnés apparaîtront, comme la quadriphonie dans les années soixante-dix, la première technique de rendu multi-canal, qui annonçait le "surround" de la fin du vingtième siècle et le 5.1 domestique d'aujourd'hui, ce dernier étant rendu possible depuis une source audio ou vidéo provenant d'un ordinateur.

Il y a dans toutes ces démarches une recherche de spectaculaire qui passe par une vision mythifiée de la perfection sonore (le CD en est le meilleur exemple commercial), et qui a sans doute été influencé par notre rapport à l'image, le cinéma étant lui aussi de plus en plus un spectacle où les "effets" comptent souvent autant que le scénario ou le jeu des acteurs. Le spectateur / auditeur doit en avoir pour son argent, on doit lui en mettre "plein la vue" et donc "plein les oreilles".

Dans le même ordre d'idées, on trouve dans les "musiques actuelles" de multiples exemples de "séduction sonore", celle-ci étant un élément fondamental de leur succès, et qui a souvent été rendue possible par une nouvelle technologie, le flair d'un producteur, ou le savoir-faire des artistes eux-mêmes. Il est intéressant de constater qu'un certain "beau son" a émergé avec le disque compact, symbolisé dans la musique pop par le succès d'un groupe comme Dire Straits ; leur explosion, avec leur album "Brothers In Arms" qui sort en 1985, coïncide avec le boom du CD, et les commentateurs comme les fans parlent autant de "belle musique" et de de "beau son" que de "bonne musique". De même, si le reggae a eu un impact planétaire, c'est parce que le son "roots" de ses débuts a été "occidentalisé", notamment par l'adjonction de nouveaux éléments rythmiques et une certaine couleur sonore, voir les premières productions à vocation internationale de Bob Marley organisées par Chris Blackwell et l'équipe de production du label Island.

Cette même recherche de séduction existe dans le jazz cool de la côte ouest (de Chet Baker au Modern Jazz Quartet), dans le rock californien (Steely Dan en tête), la musique planante (Klaus Schulze, Tangerine Dream), une certaine variété française estampillée "ligne claire" (Michel Berger, Michel Jonasz), le trip hop (Portishead, Morcheeba), la "French touch" dans l'électro (Air, Ludovic Navarre alias St-Germain, Étienne de Crécy), la pop dite progressive (Pink Floyd, Yes), sans oublier des productions de soul et de funk (de Marvin Gaye à Zapp) où la texture du son est primordiale.

Tout cela participe d'un même art de la mise en sons, et rappelle fortement ce qui se fait et dans le domaine du design sonore, et dans celui des musiques utilisées pour des publicités où elles ont un rôle clef (Philip Glass pour Samsung ou BMW, Ludovico Einaudi pour Orange). D'ailleurs, les illustrateurs sonores sont souvent des compositeurs savants passés maîtres dans l'art de l'agencement des sons. Sait-on par exemple que certaines griffes sonores comme celle de l'aéroport de Roissy et l'indicatif de l'émission sportive de télévision "Stade 2" ont été réalisées par Bernard Parmegiani, un spécialiste de la musique électro-acoustique et membre du Groupe de Recherches Musicales... ?

Derrière tout cela se cache bien sûr le studio d'enregistrement dont l'évolution au fil du vingtième siècle a été déterminante, permettant l'élaboration de musiques de plus en plus sophistiquées d'une part, et d'autre part se miniaturisant à l'extrême pour aboutir à un "home studio" dont la version extrême est un ordinateur "laptop".

La devise du label E.C.M. (Edition of Contemporary Music), fondé par l'Allemand Manfred Eicher, est : "le plus beau son après le silence". Les artistes principaux de ce catalogue à forte dominante jazz sont Keith Jarrett, Jan Garbarek, Ralph Towner, John Surman et Terje Rypdal, mais on y trouve aussi des minimalistes comme Jon Hassell, Gavin Bryars et Steve Reich, des compositeurs contemporains tels Arvo Pärt, des artistes inclassables comme Stephan Micus, et des œuvres de Bach.



Du côté du public les choses sont plus complexes, et deux catégories d'auditeurs cohabitent. D'une part ceux qui sont à la recherche d'un "beau son" somme toute artificiel, où la quête d'émotions fortes rime souvent avec spatialisation et des effets un peu gratuits. Et d'autre part ceux qui veulent écouter de la musique pour mieux s'y plonger et mieux la comprendre.

On peut distinguer facilement ces deux attitudes :

- l'audiophilie : ses adeptes, les audiophiles, sont à l'écoute du son, et leur vocabulaire où il est question de bande passante, de pré-amplis, d'amplis et de câbles est ésotérique pour les non-initiés, ils parlent davantage de technique que de musique ;
- la mélomanie : ses représentants, une certaine catégorie de mélomanes (car on peut aussi être mélomane en écoutant de la musique dans toutes les conditions possibles, même médiocres), utilise des mots où il est question avant tout de musique et de l'émotion qu'elle provoque. Il s'agit de "rentrer dans la musique", de "suivre les instruments", de profiter et de découvrir.

Quant au son dématérialisé qui passe principalement aujourd'hui par la compression en MP3, son principal paradoxe est qu'il représente pour la première fois dans l'histoire des inventions successives de la reproduction sonore une véritable régression. Comme l'écrit le journaliste Gilles Tordjman, elle "mutile le son et l'audition", et elle demeure, "de l'avis général des spécialistes, le pire standard de toute l'histoire de la musique enregistrée."

Le "vrai beau son" de demain passera sans doute, les progrès et la miniaturisation aidant, par des fichiers sonores de meilleure qualité comme le "wave" qui pourront bientôt circuler et on l'espère supplanter le MP3. Et le moteur central en sera l'ordinateur, qui s'apprête à remporter une victoire définitive sur le CD. En effet, le fait que l'ordinateur procède d'une lecture magnétique à partir d'un disque dur, alors que les meilleures platines CD ne fonctionnent "que" sur une base de lecture optique, est fondamental dans une approche de la restitution sonore qui soit le plus fidèle possible. Avec ses micro processeurs le lecteur CD recompose les pertes occasionnées par une lecture qui n'est jamais parfaite, alors que le "savoir faire" de l'ordinateur passe par le procédé de la copie de fichier sans aucune perte, un peu comme si chaque auditeur était branché en prise directe sur la sortie de la console de mixage du studio d'enregistrement...

Cela dit, gardons en mémoire que l'écoute de la musique est une chaîne fragilisée par son maillon le plus faible. Ainsi, la qualité de rendu d'un fichier numérique aussi fidèle soit-il dépendra aussi de la "carte son" de l'ordinateur (et notamment du "convertisseur" qui transforme l'information numérique en signal analogique), de l'amplificateur, et des haut-parleurs (voire du casque). Dans cette optique, un fichier "wave" écouté sur un téléphone aura une qualité de son nettement inférieure à un 45 tours joué sur une chaîne hi-fi des années soixante-dix !

"Dans le cas du MP3, on a choisi arbitrairement d'enlever du signal tout ce qui est prétendument superflu. Mais on a fait cela sur des critères très discutables. On a réduit les informations pour gagner de la place de stockage. Au départ, le MP3 n'a été conçu que pour accélérer les flux de données sur internet. Et puis on a ouvert la boîte de Pandora, puisque cette circulation s'est faite sans aucune règle."

Lionel Risler, ingénieur du son français spécialiste de la restauration sonore.

"La compression dynamique, appliquée à l'écrasante majorité des musiques actuelles, ne fait qu'aggraver les nuisances déjà bien connues d'un volume sonore excessif. Et cela vaut aussi pour les musiques apparemment les plus "douces". C'est ainsi que deux chercheurs amateurs de rock, Yann Coppier et Thierry Garacino, se sont livrés à de savantes mesures sur l'évolution de la compression dynamique en trente ans. Le résultat est édifiant : le morceau "Rock & Roll" de Led Zeppelin, perçu au début des années 1970 comme l'une des choses les plus violentes jamais enregistrées, n'est que faiblement compressé en comparaison de... "Quelqu'un m'a dit", le premier tube de Carla Bruni." C'est toute la perversité des traitements modernes du son : la ballade un peu douceâtre de la désormais première dame de France se révèle, dans la froide objectivité des mesures scientifiques, bien plus dommageable pour l'appareil auditif que l'hymne hard rock de Led Zeppelin."

Gilles Tordjman, journaliste français, dans "Le Monde" du 29 août 2008.

Quelques exemples de matériel audio très haut de gamme :

- la platine CD américaine Wadia.
Prix : 30.000 € au début des années quatre-vingt dix,
- le lecteur de CD anglais D.C.S.
Prix : 80.000 € en 2005,
- les câbles d'enceintes américains M.I.T.
Prix : jusqu'à 25.000 € la paire,
- les enceintes Grand Utopia du fabricant français Focal.
Prix : 135.000 € la paire.

7 - La consommation de la musique



Du blues au rap et du rock aux musiques électroniques, nous avons montré dans notre cycle sur "Les grandes familles des musiques actuelles" comment étaient nées ces musiques et comment elles avaient évolué, portées par des créateurs, mais aussi dans le sillage de mouvements de société. Mais, si elles correspondent aussi parfois à une manière de vivre et à des attitudes plus ou moins spontanées, ces musiques sont aussi génératrices de produits culturels qui se consomment suivant des règles à la fois suggérées ou dictées par l'industrie et par des comportements individuels et collectifs.

7.1 - Musique sédentaire et musique nomade

L'histoire des supports est bien sûr intimement liée à celle de leurs lecteurs.

Ces derniers étant de plus en plus maniables et de moins en moins chers, on a toujours été vers une écoute moins contraignante et plus libre. Entre

le vieux cylindre et la clef USB d'aujourd'hui, et sans oublier le transistor, l'électrophone portable et le mange disques des années soixante, la cassette, portée par les trois inventions du walkman, du "ghetto blaster", et du radio-cassette automobile, est le point de rupture. Symbole de liberté et d'émancipation, elle rime aussi avec échange et découverte, scellant ainsi une nouvelle forme d'écoute, plus personnelle et plus "sociale".

D'ailleurs, hasard ou pas, le nomadisme qu'elle autorise est concomitant avec le début de l'engouement pour les musiques du monde (les musiques indienne et marocaine notamment), et l'apparition de nouvelles musiques (comme le rock d'avant-garde et le jazz fusion) au sein desquelles les artistes pratiquent eux-mêmes un parcours nomade culturel et musical neuf et stimulant.

L'ordinateur et les appareils de lecture miniatures, aujourd'hui, brisent définitivement la frontière entre musique sédentaire et musique nomade. On a "sa musique" et on l'emporte partout, elle vous suit en voyage, on "la prend" pour animer une soirée chez des amis, elle fait partie de ce qu'on met dans la poche au même titre que sa carte bleue et ses clefs. On peut même l'écouter en solitaire "au casque", dans des conditions de confort sonore raisonnable.

Mais cela a aussi tendance à la dévaloriser, en lui enlevant son côté physique et un certain aspect "émotionnel". De même, depuis déjà quelque temps, la musique est partout, des salles d'attente des aéroports aux magasins de vêtements en passant par les cafés, les restaurants, les ascenseurs et les parkings. Non seulement l'auditeur bouge de plus en plus avec sa musique, mais en plus la musique est présente dans les lieux qu'il fréquente.

Elle devient une bande-son à laquelle on ne prête quasiment plus attention, on l'entend mais on ne l'écoute pas. Ainsi, elle peut être aussi bien le support de "toiles de maîtres" que de "papier peint"...

De nouvelles tendances apparaissent et toutes se rapportent à un nouveau style de nomadisme, puisqu'il peut être pratiqué... en restant chez soi :

- le "blogging", qui est le fait de "se promener" dans la blogosphère, ce terme regroupant tous les journaux mis en ligne sur internet, certains se voulant une alternative aux médias traditionnels ; on peut évidemment aussi écrire soi-même son propre blog ;

- le "podcasting", contraction de iPod et de "broadcasting" (diffusion radio) est le téléchargement sur son ordinateur de programmes courts - comme une émission de radio - à partir d'un site internet ou d'un blog ; selon des paramètres personnels, ces "podcasts" peuvent être mis à jour régulièrement et automatiquement, et désormais ils ont la possibilité d'offrir également de la vidéo.

- le "fightpod", appelé encore "deejaying numérique", permet de faire découvrir à d'autres, sous forme de compétition ou de duel musical, de nouveaux morceaux.

"Le "fightpod", c'est un peu une façon de dire : "écoutez qui je suis".

Ou encore : "dis-moi ce que tu écoutes, je te dirai si je peux te parler"."

Marie-Pierre Bonniol,
fondatrice de l'association Discobabel
et du fanzine "Maximum Rock'n'roll".

7.2 - L'objet disque

Le support, et surtout le disque, est synonyme de culture et d'éducation de l'oreille. Au-delà du phonogramme lui-même, la pochette contient des renseignements sur les musiciens, le producteur, l'arrangeur, etc., elle permet de suivre des parcours et d'enrichir sa connaissance. Son graphisme peut renvoyer à des codes parfois très précis, comme dans les musiques électroniques. Le logo du label lui-même, qu'il s'agisse de Impulse !, Virgin, Kompakt, ou Rough Trade, correspond souvent à un type de production.

Parfois, des photos peuvent être aussi très parlantes, et des textes additionnels, signés ou non par les artistes, expliquent la genèse de l'œuvre.

Tout cela forme une signalétique qui aide le mélomane à pénétrer l'album, à comprendre son processus de création, et à la replacer dans un contexte plus large, qu'il s'agisse d'une école ("l'école de Canterbury" en pop), d'un style (le punk, le free jazz, le reggae), ou d'une famille ou sous-famille musicale (le dub, la musique lounge, le jazz rock).

Malgré les intégrales, les anthologies thématiques, les collections et les coffrets historiques qui ont fleuri sous l'ère du CD, et qui lorsqu'ils sont bien faits sont l'équivalent d'une collection comme La Pléiade en littérature par rapport au livre de poche ou broché (voir les productions du label Rhino), l'objet fétiche par excellence de la culture musicale est le 33 tours vinyle. La plupart des grands courants des "musiques actuelles" sont nés avec lui, en terme de son analogique il représente un aboutissement, et il synthétise une étape de création artistique dans une carrière ("le nouvel album de..."). Même si tous les 33 tours vinyle ont la même taille, il possède moins que le CD ce côté uniforme et interchangeable qui a beaucoup desservi ce dernier. Enfin, malgré son élimination organisée par les "majors" au moment de l'arrivée du compact, il est toujours présent dans le paysage musical, même si en fait seul un petit nombre de gens l'utilisent.

Sous l'influence de la dématérialisation, le nouvel objet prisé aujourd'hui n'est plus un support mais un appareil : le téléphone. Personnalisé, emblématique, appareil de communication tous azimuts (parole, photo, courrier électronique, musique, etc.), il est le totem des temps modernes.

Les premières collections de disques remontent au 78 tours avec des collections d'opéra, de gospel, de blues et de jazz, puis de musique classique et d'opéra, et, si tous les supports se prêtent à la collection, le 33 tours puis le CD en sont souvent la base, soit à travers des "collections musées" où le but est de rassembler des pressages originaux et des éditions rares sans forcément... les écouter, soit dans des collections vivantes qui sont à la fois instrument de loisir et de travail, une règle qui sera celle de l'amateur éclairé, du professionnel, ou de l'artiste, qu'il soit musicien ou deejay.

Au-delà de l'affect et d'une dose plus ou moins forte de nostalgie, le propriétaire d'une collection doit faire face au problème du rangement. Sera-t-il effectué de façon alphabétique, par style, mélangera-t-il les genres, enfin peut-il être régulé par des règles quantitatives, par exemple un maximum de cinq mille pièces (ou le double, ou le triple, ou plus), chaque nouvelle entrée signifiant une sortie ?

Aujourd'hui, nous vivons une période charnière. Pendant longtemps, l'accumulation des objets disques a été non seulement la règle mais surtout le seul moyen d'avoir un accès rapide à un ensemble conséquent de phonogrammes, chacun concevant sa discothèque comme une véritable bibliothèque sonore. Avec la dématérialisation, la musique peut être stockée de façon infinie, soit en prenant beaucoup moins de place sur un ou plusieurs disques durs qui offrent des garanties de très grande qualité sonore, soit de façon virtuelle sur un "locker", une sorte de "casier" personnel auquel on peut accéder de n'importe où en temps réel, via un simple navigateur et une



connexion haut débit à internet. De même, un site comme Deezer, avec ses possibilités de play-lists personnalisées et mémorisables, rend possible l'accès à une collection, sans en avoir l'encombrement. Il reste toutefois, pour ceux que cela intéresse, à régler la question du contenant, c'est-à-dire des pochettes et des renseignements qui y figurent. On peut les synchroniser sur des fichiers textes spécifiques qui accompagneront la lecture de leurs homologues sonores, ou se constituer une base personnelle en les scannant et en les rangeant sur son ordinateur. Le rapport à l'objet disque n'existe plus mais la musique est toujours là.

7.3 - Media et magasins

La recherche d'une musique passe en général par deux étapes qui sont l'information et l'acquisition. La première peut se faire de mille manières, du conseil amical à la lecture d'un journal, et aujourd'hui bien sûr par la toile. À sa manière, chacun est un médium, et la lecture d'un blog peut quelquefois s'avérer plus enrichissante que celle d'un journal spécialisé. Mais il est facile aussi de se perdre sur internet, car la nouvelle géographie musicale d'aujourd'hui passe entre autres par de plus en plus d'artistes et de groupes inclassables.

Il n'est souvent pas facile de distinguer sur la toile le marketing viral du site de fan ou du forum de discussion. L'offre, qui est aussi un moyen de communiquer, est multiple : les réseaux sociaux qui s'appuient sur des communautés comme Myspace, Facebook, Last FM, et Twitter, les blogs qui fédèrent des ensembles d'internautes, enfin YouTube et Dailymotion qui proposent des possibilités vidéo, le tout pouvant bien sûr être interconnecté et renvoyer sur des plateformes de vente ou sur le site d'un artiste. De nouveaux outils apparaissent régulièrement, comme récemment le widget qui est une application permettant d'échanger des informations (la sortie d'un disque, les concerts d'un artiste, etc.). Aujourd'hui, aucune stratégie de lancement d'un projet musical digne de ce nom ne peut raisonnablement se faire sans internet.

Quant aux disquaires traditionnels, leur nombre ne cesse de diminuer. En dehors des chaînes, des grandes surfaces, et de ceux qui sont spécialistes de l'occasion, il y en a aujourd'hui moins de cent en France, alors qu'il y en avait plus de deux mille à la fin des années soixante-dix. Le bon disquaire, comme le bon libraire, c'est avant tout celui qui écoute le client, qui le guide et qui le conseille. On peut trouver beaucoup de choses sur internet, et les comparateurs de prix permettent quelquefois de faire de bonnes affaires, mais la transposition du modèle du disquaire physique sur la toile n'a pas encore vu le jour, et la boutique virtuelle reste à inventer. Cependant, d'ores et déjà le consommateur de musique peut :

- s'informer sur des blogs et sur des sites d'écoute en "streaming" (voir chapitre 7.4),
- lire des journaux, qu'il s'agisse de quotidiens ou de la presse spécialisée française voire étrangère,
- écoute la radio, à travers des possibilités de captation de stations du monde entier,
- visiter quelques magasins virtuels, où il peut acheter soit un produit physique, vinyle ou disque compact, soit un produit numérisé, dans un format plus ou moins qualitatif suivant les sites et les procédés de compression sonore proposés.

7.4 - La question de la gratuité

Dès que le disque a représenté un enjeu économique, deux types d'édition clandestine voient le jour, et dans l'un et l'autre cas bien sûr, les artistes, qu'il s'agisse des auteurs-compositeurs ou des interprètes, ne touchent pas un sou :

"Trouver un bon disque, c'est comme passer dans un village et trouver un vieux restaurant tenu par des gens qui ont conservé les recettes familiales."
Robert Crumb, dessinateur et musicien américain né à Philadelphie en 1943.

"Le téléchargement n'est qu'un des éléments [de la crise du disque]. Mais c'est comme avec l'arrivée du CD en 1983. On prédisait la mort du vinyle, et aujourd'hui il représente encore entre 15 % et 20 % de nos ventes. [Par contre, j'en veux aux majors et à] leur politique d'appauvrissement culturel."
Patrick Kerhousse en février 2008, quelques semaines avant la fermeture de son magasin Rennes Musique à Rennes, après trente et un ans d'activité.

Le label lyonnais sur lequel paraîtra le disque de Slow Joe & The Ginger Accident, le chanteur indien et le groupe français qui jouent ensemble en concert pour la première fois dans le cadre des Trans de Rennes le 2 décembre à l'Ubu, s'appelle Back to Mono Records, en référence à un coffret rétrospectif du producteur américain Phil Spector. Publié en 1991, "Back To Mono" est un ensemble de quatre disques qui comprend tous les grands titres produits par Spector entre 1958 et 1969, et grâce auxquels il a édifié son célèbre "wall of sound" ou "mur du son". On y trouve notamment "Spanish Harlem" par Ben E. King, "To Know Him Is To Love Him" par The Teddy Bears et "Be My Baby" par The Ronettes.

7 - La consommation de la musique (suite)



- d'abord, les disques "piratés". Ils sont issus d'un piratage organisé à grande échelle qui a représenté et représente toujours une véritable économie parallèle sur certains marchés spécifiques comme dans les pays d'Amérique du Sud ou en Chine. Il s'agit de CDs quelquefois sans pochette qui sont dupliqués à partir d'un compact standard (le dernier Madonna ou le dernier Manu Chao) et qui sont vendus bien sûr beaucoup moins cher que la version officielle ;

Ensuite, les disques illégaux ou "bootlegs". Ce sont des enregistrements qui n'étaient pas à priori destinés à être mis sur le marché et qui sont vendus sous le manteau, quelquefois assez cher car ce sont des raretés et donc des objets de collection pour les fans et les connaisseurs. Dans l'histoire du rock, le premier à avoir fait couler beaucoup d'encre est le "Great White Wonder" de Bob Dylan, paru en 1968, qui contenait des répétitions inédites de Dylan et du groupe qui l'accompagnait à l'époque, The Band.

La cassette, avec les possibilités de duplication facile qu'elle apporte, installe une frontière quasi-officielle entre la musique achetée et la musique "non achetée". Tout en offrant une grande liberté à ses usagers, elle contribue au piratage à grande échelle. En Afrique, par exemple, la musique s'est longtemps transmise par les cassettes pirates qui étaient pressées dans des usines clandestines ou artisanales. Dans ce cas également, les artistes, qu'ils soient occidentaux ou africains, ne touchaient aucun droit sur ces ventes.

Avec l'avènement de la galaxie internet, les choses ont encore évolué, et la musique a petit à petit été considérée par beaucoup comme une denrée gratuite. Cette attitude participe d'un phénomène de société : on veut tout payer moins cher, les habits comme les voyages, on est dans l'ère du "discount" voire du "hard discount", alors, pourquoi payer la musique ?

Mais elle repose aussi sur des malentendus qui sont inscrits dans l'esprit de ces musiques elles-mêmes : l'aspect rebelle des rockers, le côté anarchiste des punks, les déclarations libertaires des jazzmen pratiquant le free, la couleur vaguement contestataire de certains chanteurs dits "à gauche", sans parler aujourd'hui de beaucoup de représentants des cultures hip hop et électro qui donnent leur musique car le disque n'est pour eux qu'une source de revenu minime par rapport au concert ou à d'autres activités, tout cela a contribué à persuader une partie du public que la musique était quelque chose non pas sans valeur mais en tout cas sans prix...

Les dernières possibilités offertes par internet confirment cet état de fait.

Un site comme Deezer, qui est parfaitement légal, et dont la devise est "musique gratuite et illimitée", concrétise un fantasme qui était déjà présent dans l'esprit de beaucoup. Il permet une écoute en "streaming", ce qui pourrait se traduire par "écoute en continu sans possibilité de téléchargement".

Pour beaucoup, cette non-possibilité de télécharger n'est pas une contrainte, d'autant que l'utilisateur peut se constituer des listes d'écoute qu'il retrouve avec son "profil" chaque fois qu'il se reconnecte sur le site. Alors, à quoi bon posséder et à quoi bon payer ?

Aujourd'hui, l'avenir qui se dessine, en tous cas pour les jeunes générations, est celui d'une écoute en "streaming", donc sans piratage, par le biais d'appareils mutants, tenant à la fois du "super téléphone" et de l'iPod, comme l'iPhone d'Apple qui est sans doute l'appareil le plus symbolique de ces nouvelles technologies. Mais ce type de comportement entraîne l'industrie du disque dans une crise sans précédent et, dans son sillage, elle laisse sur le bas-côté un nombre croissant d'artistes qui ne sont pas assez "vendeurs".

Si on peut estimer que la crise a de bons côtés en recentrant le travail des artistes sur la scène et en remettant en question les stratégies trop orientées vers le marketing de la plupart des labels, les directeurs artistiques ont de fait moins le droit à l'erreur et ils sont moins prêts à suivre leur intuition et à soutenir un projet original sur plusieurs années. La diversité artistique en souffrira, et donc par ricochet le consommateur.

"C'est tellement nouveau, cette possibilité de pouvoir copier quelque chose ou le donner... sans t'en déposséder toi-même. Si je te donne un livre, je ne l'ai plus. Mais si je te donne un mp3, je l'ai toujours. C'est la multiplication des pains ! Il n'est jamais arrivé dans l'histoire de l'humanité qu'on puisse donner quelque chose sans s'en déposséder, et qu'en plus ce soit quelque chose de la même qualité, complètement identique. En fait, on est concurrencé par quelque chose de non économique, du gratuit total. Comment battre ça ? C'est quasiment impossible."

Laurent Bizot, juriste et fondateur du label indépendant No Format !, où on trouve notamment Ballaké Sissoko & Vincent Ségal, Gonzales, Rocé et Mélissa Laveaux.



La musique et le disque sont pris dans le mouvement général d'une société qui change, et dans lequel internet a bien entendu un grand rôle. Nous sommes dans la civilisation du zapping et les nouveaux modes de consommation de la musique (MP3, streaming, culture de l'iPod) s'y inscrivent. Le problème de la gratuité à laquelle ils sont confrontés se retrouve dans d'autres formes d'art car la dématérialisation touche aussi le cinéma, la photographie, et bientôt le livre. Enfin, les difficultés qui les frappent se rapprochent petit à petit d'autres professions comme celles de la publicité, de la presse, et de l'économie culturelle en général.

Mais la musique est toujours là, plus vivante que jamais. Elle s'échange plus facilement. Elle trouve de nouvelles recettes. Les maisons de disques signent moins d'artistes, et pourtant certains d'entre eux particulièrement inventifs trouvent comment s'exposer sur la toile. Une écoute passive apparaît ? Oui, mais une nouvelle écoute active se met en place, à travers les blogs, les rencontres "fight pod" et les podcasts. Quant aux forums et aux communautés, ce sont les répliques modernes des discussions des étudiants des années soixante ("Tu es Beatles ou tu es Stones ?"). Le consommateur de musique est face à une offre gigantesque, et s'il sait convenablement se guider, il peut utiliser la toile aussi bien comme source d'informations, de découverte, d'audition, et éventuellement d'achat. De plus en plus, les informations que l'on trouve via le net renvoient sur des sites d'achats privés (un artiste seul, un label) ou commerciaux type Amazon, en offrant chaque fois un achat au titre ou un achat physique.

La majorité de la jeune génération ne jure que par YouTube ? Cela veut dire que certes il s'agit d'une rupture générationnelle, que l'image est prépondérante mais que la musique l'intéresse comme on l'a vu précédemment... On annonce la mort du disque et la suprématie du téléphone multimédia ? Différentes écoutes cohabiteront, de l'"écoute kleenex" à l'écoute attentive, et d'ailleurs certains les pratiqueront toutes. Le disque subsistera, en vinyle et en compact, car, même s'il s'agit d'un marché de niche, il y aura toujours une offre et une demande pour des objets bien conçus, et d'ailleurs ce n'est pas sûr que ce soit le premier qui disparaisse avant le second...

"Pour les jeunes, le téléphone est le point de convergence parce que c'est l'objet fétiche. Il est capable de stocker du son, de faire des photos, c'est une extension de la personnalité, un factotum, il représente l'histoire et la mémoire. Aujourd'hui nous sommes dans une ère de communication "no limit". C'est la superposition dont parlait McLuhan. Et demain le téléphone sera en plus télécommande, moyen de paiement, tout en étant au centre de l'économie de la musique..."

Hervé Brasebin, directeur commercial de l'agence de communication Australie, né en 1959.

78 RPM Selector

Formation hors du commun, 78 RPM Selector se présente avec trois mots, "musical", "visuel" et "étrange", dont l'addition éveille déjà la curiosité. Ses trois membres et concepteurs, Yannick Unfricht, Rosita Warlock et Mister Djub veulent "appliquer leurs univers musical au rythme de création d'une troupe de théâtre".

Cultivant l'insolite, oscillant sans cesse entre concert et performance théâtrale, le 78 RPM Selector réalise un spectacle qui relie entre elles plusieurs esthétiques de la culture du vingtième siècle : le jazz, la chanson, le rock'n'roll, le deejaying, la danse contemporaine, le mime, les films des années vingt et trente (on pense notamment à "Freaks, la monstrueuse parade" de Tod Browning), le body art et le beatboxing, auxquels il faut ajouter des clins d'oeils aux débuts de la musique enregistrée, au music hall, au théâtre de rue, au cirque, aux free parties, à l'audiophilie et à la mélomanie, et à tout un esprit d'art populaire qui fait ressurgir refrains de cafés concert et atmosphère de cabaret, le tout étant enrobé d'une poésie omniprésente.



Sur scène, les deux deejays Rosita Warlock et Mister Djub enchaînent des vieux 78 tours, pour la plupart introuvables, sur leurs trois gramophones non électrifiés qui sont des survivants des années 1910... Changeant l'aiguille après chaque disque, nettoyant la galette qui arrive, remontant la mécanique et ajustant le plateau pour que sa vitesse soit en phase, ils se plient au rituel nécessaire pour les faire fonctionner. À leurs côtés, Yannick Unfricht alias Olaf Odgari ou encore "L'homme rouge", et qui se présente comme "danseur mentaliste", s'anime en entamant ses étranges gestuelles muettes, mises au point en s'inspirant à la fois des codes aborigènes et de son passé "indus".

Pour leur première saison qui vient de s'achever, le 78 RPM Selector présentait un show à trois personnages. Pour celle qui commence avec leur double passage aux Trans de 2009, et dont le prélude a été une résidence à l'Ubu, ils inaugurent un nouveau projet en invitant le beatboxer Ezra comme membre à part entière de la formation. Ce pratiquant de la "human beat box" (littéralement : boîte à rythmes humaine) qui a notamment collaboré avec Kid Koala, Wax Taylor, Jacques Higelin et Bauchklang, pousse sa voix dans ses retranchements ; il imite les scratches des 78 tours, des bruits d'animaux, il glisse ici et là un motif rythmique qui peut venir (la liste n'est pas exhaustive...) du jazz, du reggae, du rap ou du rock.

Ainsi, 78 RPM Selector entend constamment réinventer son univers, en présentant chaque année une déclinaison musicale de sa "planète sépia" évolutive, tout en conservant à la base le concept de départ qui est "le mix en ping-pong live sur gramophone". Le mot d'ordre et de construire du rêve avec des "forces poétiques toujours en mouvement".

Impressionnant autant par les techniques qu'il déploie que par l'intensité qu'il dégage, le 78 RPM Selector nous offre un spectacle singulier de haut niveau, un voyage à travers le temps éminemment moderne qui mixe rétro et futurisme, une œuvre-miroir puissante et onirique où chacun d'entre nous trouvera son lot d'émotion.

<http://www.myspace.com/78rpmselector>

"Comment ne pas se sentir proche de cette Dame ? Quand elle comptait déjà de multiples consoeurs étasuniennes, elle semblait si différente et excentrique pour le petit parterre parisien de l'époque, si follement amateur de music hall ! Son aisance sur scène confine à une liberté qu'on cherche aujourd'hui à faire nôtre. Elle l'a fait, pourrait-on dire, quand les autres n'ont pas pu ou pas osé traverser la mer..."

Le 78 RPM Selector, parlant de la chanteuse et danseuse Joséphine Baker, née en 1906 dans le Missouri aux Etats-Unis, et morte en 1975 à Paris. D'origine afro-américaine et amérindienne, elle prit la nationalité française en 1937.

"Le pianiste de jazz Fats Waller défiait régulièrement ses concurrents dans les "rent parties", réunions dans un appartement où, contre une contribution financière qui servait au locataire à s'acquitter de son loyer, on offrait boisson, buffet et joutes nocturnes musicales entre les grands du piano "stride" ou "boogie". Imaginez l'ambiance surchauffée de ces fêtes, très populaires dans les années vingt, qui préfigurent l'esprit des "clashes" qu'on verra naître dans les "sound systems" jamaïcains puis dans les "blocks parties" des années quatre-vingt à New York ! Un esprit 100% urbain dont nous nous délectons de transposer le fond et la forme sur scène."

Le 78 RPM Selector

""Hot" soit "brûlant" : dans la terminologie jazzistique, le mot désigne ces fameuses interprétations qui privilégient l'expressivité et l'imagination aux exécutions "straight" des orchestres de salons qui ne laissent aucune place aux variations. Devinez dans quel pot le groupe sélectionne ses galettes ?"

Le 78 RPM Selector

10 - Repères discographiques



- Afrika Bambaataa : anthologie "**Looking for the perfect beat (1980-1985)**", (2001), import Tommy Boy
- Aphex Twin : "**I Care Because Of You**" (1995), Warp / P.I.A.S.
- The Beach Boys : "**Pet Sounds**" (1966), Capitol / E.M.I.
- The Beatles : "**Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band**" (1967), Parlophone / E.M.I.
- Can : "**Future Days**" (1973), Spoon / E.M.I.
- Ray Charles : anthologie "**The Definitive Ray Charles**" (2001), Rhino / Warner Music
- The Ornette Coleman Quartet : "**This Is Our Music**" (1959), Atlantic / Warner
- John Coltrane : "**A Love Supreme**" (1964), Impulse ! / Universal
- Miles Davis : "**Bitches Brew**" (1970), Columbia / Sony Music
- Gil Evans : "**Out of the Cool**" (1960), Impulse ! / Universal
- Fela : "**The two sides of Fela : jazz & dance**" (2002), double CD Barclay / Universal
- Robert Fripp & Brian Eno : "**No Pussyfooting**" (1973), réédition double CD Discipline Global Mobile (import)
- Jon Hassell : "**Power Spot**" (1986), E.C.M. / Universal
- The Jimi Hendrix Experience : "**Axis : Bold As Love**" (1967), MCA / Universal
- Billie Holiday : "**Solitude**" (1952), Verve / Universal
- Robert Johnson : double CD "**The Complete Recordings (1934-1936)**" (1996), Sony Legacy / Sony Music
- Kraftwerk : "**The Mix**" (1991), Kling Klang / E.M.I.
- Led Zepelin : "**Houses Of The Holy**" (1973), Atlantic / Warner Music France
- Paul McCartney : "**McCartney**" (1970), Apple Records / E.M.I.
- Moby : "**Play**" (1999), Mute / E.M.I.
- Nils Petter Molvaer : "**Solid Ether**" (2000), E.C.M. / Universal
- Pink Floyd : "**Dark Side Of The Moon**" (1973), E.M.I.
- Ritchie Hawkin aka Plastikman : "**Consumed**" (1998), Novamute (import)
- Prince : "**Dirty Mind**" (1980), Warner Bros. / Warner Music
- Radiohead : "**OK Computer**" (1997), E.M.I.
- Steve Reich : "**Music for 18 Musicians**" (1976), E.C.M. (Import)
- The Rolling Stones : "**Exile On Main Street**" (1972), Virgin (import)
- Jean Sablon : "**Le crooner français (20 succès et inédits 1930-1951)**" (2002), Forlane
- Soft Machine : "**Third**" (1970), Columbia Sony Music
- Bruce Springsteen : "**Nebraska**" (1982), Columbia / Sony Music
- Karlheinz Stockhausen : "**Kontakte**" (1974), Wergo (import)
- Ali Farka Toure : "**Red & Green (1984 et 1988)**", 2006, double CD World Circuit / harmonia mundi
- The Velvet Underground : "**The Velvet Underground & Nico**" (1967), CD Polydor / Universal, 2001
- Muddy Waters : double CD "**Muddy "Mississippi" Waters Live (1979)**", 2003, Epic / Sony Music
- Weather Report : "**Sweetnighter**" (1973), Columbia / Sony Music
- The Who : "**Who's Next**" (1971), Polydor / Universal Music
- Stevie Wonder : "**Talking Book**" (1972), Motown / Universal Music
- Robert Wyatt : "**Rock Bottom**" (1974), Domino / P.I.A.S.

La bibliographie, la discographie et les recommandations de journaux et de sites internet qui suivent se rapportent à l'ensemble des trois conférences du cycle de conférences-concerts (3, 4 et 5 décembre 2009) :

"Quand technologies, création et écoute se rencontrent dans les musiques actuelles" :

I - L'incidence des moyens de diffusion sur la circulation de la musique,

II - Les supports sonores et leur influence sur notre rapport à l'écoute,

III - L'impact des évolutions technologiques sur la création et la diffusion en concert de la musique.

10 - Repères discographiques (suite)



COMPILATIONS ET ANTHOLOGIES

"Big Apple Rappin' / The Early Days Of Hip-Hop Culture In New York City 1979-1982",
(2006), double CD Soul Jazz / Discograph

"OHM : The Early Gurus Of Electronic Music : 1948-1980",
(2000), triple CD Ellipsis Arts (import)

"Sounds of the South",
coffret de quatre CDs consacré au travail d'Alan Lomax, Atlantic,
(1993) (import)

"Studio One Story",
(2002), double CD + DVD, Soul Jazz / Discograph

11 - Sélection bibliographique

Cette bibliographie est sélective et ne contient que des ouvrages édités en France.

Mishka Assayas : **"Dictionnaire du rock"**, Robert Laffont, collection Bouquins, 2002

Jean-Yves Bosseur : **"La musique du XX^e siècle : à la croisée des arts"**,
Musique ouverte, Minerve, 2008

Louis Chrétiennot : **"Le chant des moteurs : du bruit en musique"**,
L'Écarlate, L'Harmattan, 2008

Nicholas Cook : **"Musique, une très brève introduction"**, Éditions Allia, 2006

Olivier Donnat : **"Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique (enquête 2008)"**,
La Découverte / Ministère de la Culture et de la Communication, 2009

Charlotte Dudignac et François Mauger :
"La musique assiégée : d'une industrie en crise à la musique équitable",
L'échappée, 2008

Guillaume Kosmicki : **"Des avant-gardes aux dance floors"**,
Le Mot et le Reste, 2009

Daniel Lesueur : **"L'histoire du disque et de l'enregistrement sonore"**,
Les Éditions Carnot, 2004

Philippe Tournès :
"Du phonographe au MP3, une histoire de la musique enregistrée - XIX^e - XXI^e siècles",
Éditions Autrement, 2008

Revue **"Art Press 2"** : **"L'art des sons"**, n° 15, novembre 2009

12 - Quelques journaux et sites internet



Les Inrockuptibles,
hebdomadaire
www.lesinrocks.com

Jazz Magazine / Jazzman,
mensuel
www.jazzmagazine.com

Le Monde,
quotidien
www.lemonde.fr

Mondomix,
mensuel
www.mondomix.com

Neosphere,
www.neospheres.free.fr

Rock & Folk,
mensuel
www.rocknfolk.com

Vibrations,
mensuel
www.vibrations.ch

Eldorado,
trimestriel

Présentation

Dossier d'accompagnement
de la conférence / concert
du samedi 5 décembre 2009
programmée aux
31^{èmes} Rencontres Trans Musicales,
dans le cadre du



projet d'éducation artistique
des Trans et des Champs Libres.

Cycle de trois conférences-concerts :
"Quand technologies, création et écoute
se rencontrent dans les musiques actuelles"

Conférence-concert # 3
"L'impact des évolutions technologiques
sur la création et la diffusion en concert de la musique"

Conférence de Jérôme Rousseaux
Concert de **Complot** diffusé et mixé en 5.1

La création artistique a toujours entretenu des liens étroits avec les outils qui lui sont indispensables. En dehors du chant a cappella, que ce soit pour composer une œuvre ou pour l'"exécuter", le "rendu" de l'artiste dépend beaucoup de l'instrument, et de la "relation" qu'il entretient avec celui-ci.

Au cours du vingtième siècle, l'accélération des découvertes a bouleversé le monde de la musique, et l'ampleur exceptionnelle des évolutions technologiques qu'ont connu tous les domaines d'activité n'a pas épargné le secteur musical, bien au contraire. Ces évolutions ont été pour les musiciens un moyen extraordinaire d'explorer des territoires sonores vierges et de faire découvrir au public des univers sensoriels sans cesse nouveaux.

L'électrification de la guitare dans les années trente, la découverte des synthétiseurs, celle des séquenceurs puis des échantillonneurs, l'avènement du "home studio", la diffusion en système 5.1, voilà autant d'exemples qui nous permettront de mettre en relief l'influence des évolutions techniques sur la création, l'enregistrement et la diffusion en public de la musique.

"Une source d'informations qui fixe les connaissances
et doit permettre au lecteur mélomane de reprendre
le fil de la recherche si il le désire"

Dossier réalisé par
Jérôme Rousseaux, avec Pascal Bussy
(Atelier des Musiques Actuelles)

Afin de compléter la lecture de ce dossier, n'hésitez pas à consulter les dossiers d'accompagnement des précédentes conférences-concerts ainsi que les "Bases de données" consacrées aux éditions 2005, 2006, 2007, 2008 et 2009 des Trans, tous en téléchargement gratuit, sur www.lestrans.com, rubrique Action culturelle.

Préambule : les évolutions mécaniques



Longtemps, les instruments de musique n'ont été qu'un soutien du chant. Mais à partir de la Renaissance, grâce aux progrès de la lutherie, la musique instrumentale prend de plus en plus son autonomie. Ainsi, les évolutions constantes dans les matériaux, les pistons, les systèmes de clés, les tampons ou encore les cordes métalliques permettent l'épanouissement de la musique dite "classique". Ces progrès engendrent également la création de nouveaux instruments.

Voici trois exemples d'évolutions mécaniques significatives :

- Le piano forte. Il est mis au point au début du dix-huitième siècle par Bartolomeo Cristofori. En offrant un toucher et des possibilités de vélocité tout à fait nouvelles, il remplace progressivement le clavecin et suscite une nouvelle manière d'aborder le clavier. Frédéric Chopin, Franz Liszt et les romantiques allemands s'en emparent.
- Le saxophone. Au milieu du dix-neuvième siècle, Adolphe Sax cherche à créer "un instrument qui par son caractère peut se rapprocher des instruments à cordes, mais tout en possédant plus de force et d'intensité". Son ambition de départ pour ce nouvel instrument est de le voir utilisé en musique classique, mais cela n'arrivera que très rarement ; en effet, sa puissance et sa vélocité en feront finalement un instrument de référence d'abord dans les fanfares puis dans le jazz.
- La batterie. C'est grâce notamment à l'invention de la pédale de grosse caisse par Roger Ludwig en 1882 qu'un seul individu assis peut jouer simultanément de plusieurs instruments de percussion. La batterie naît avec le jazz au début du vingtième siècle. Depuis, elle occupe une place incontournable dans l'ensemble des musiques populaires occidentales.



L'électricité permet la transmission, l'enregistrement et l'amplification, dans un premier temps de la voix, puis ensuite d'instruments acoustiques comme les guitares et les claviers. Plus tard, elle ouvre la voie à de nouvelles sonorités.

1.1 - Le microphone, l'enregistrement et la sonorisation

C'est en 1877 que Graham Bell invente le premier microphone réellement utilisable. Son premier usage est le téléphone. Dans le domaine musical, le microphone est tout d'abord employé pour la radio et les enregistrements discographiques. Il révolutionne les techniques de chant et d'interprétation, et il symbolise également les débuts du vedettariat de ces premiers chanteurs de charme à la voix "de velours" qu'on appelle les "crooners". C'est ainsi qu'aux États-Unis, dès la fin des années vingt, Bing Crosby, Nat "King" Cole et Rudy Vallée rencontrent un franc succès.

En 1925, le début de l'enregistrement électrique représente un bon en avant dans la qualité du son. Mais jusqu'aux années cinquante, l'objectif du studio d'enregistrement est strictement de reproduire du mieux possible les sons acoustiques exécutés par les musiciens. Et ce n'est pas si simple : pour chaque morceau enregistré, il s'agit de disposer de la façon la plus intelligente possible les différents instruments, c'est à dire selon leur puissance et leur "place" dans la partition, autour du "pavillon" qui est relié au micro.

La "sono" est le complément indispensable du micro pour les prestations en public. En 1936, la première utilisation d'un micro sur une scène en France, par Jean Sablon qui est alors le "crooner" hexagonal à la mode, fait scandale.

Le micro permet au chanteur de moduler sa voix de baryton pour mieux murmurer ses couplets amoureux aux oreilles de ses admirateurs, et devant les 1.800 spectateurs de la première de son nouveau spectacle, il sera ainsi entendu par la salle entière sans avoir à forcer sa voix. Mais cela ne plaît pas à tout le monde. "Jean sans son" et "Jean qu'a le son court" sont deux des surnoms dont il est affublé. La grande chanteuse "réaliste" Damia, affirmera plus tard que le micro "a tué notre métier", alors qu'Edith Piaf, en l'acceptant, prendra le pas sur sa consœur Marie Dubas.

"Ce n'était pas pour faire plus de bruit, mais pour (...) murmurer en musique une confiance comme on fait à voix basse."

Jean Sablon, chanteur français né en 1906 et mort en 1994.

1.2 - La guitare électrique et l'amplificateur

Au cours des années 30 se développe la mode des big bands et, face aux cuivres et à la batterie, les guitaristes n'arrivent pas à se faire entendre.

1.2.1 - La guitare électrique

Eddie Durham, qui peut être considéré comme celui qui a introduit en 1935 la guitare électrique dans le jazz, racontait que son propre père tuait des serpents à sonnettes et qu'après les avoir fait sécher, plaçait les grelots dans son violon pour l'amplifier mécaniquement. De son côté Georges Beauchamp, guitariste de "lap-steel" qui rencontrait les mêmes problèmes que ses collègues du jazz, s'était associé en 1931 avec un ingénieur, Adolphe Rickenbacker, pour produire les premières "frying pans", autrement dit des "poêles à frire", des guitares au long manche et au corps arrondi dont les micros magnétiques placés au dessus des cordes amplifiaient le son.

Mais les premières véritables guitares électriques qui rencontrent le succès sont des guitares électro-acoustiques (en d'autres termes des instruments acoustiques avec une possibilité d'amplification), comme la Gibson ES-150, commercialisée en 1936 et popularisée par le jazzman Charlie Christian. Le jeune Christian rencontre au milieu des années 30 Eddie Durham qui lui conseille d'acheter une guitare électrique. Christian met alors au point une technique qui consiste à reproduire sur sa guitare amplifiée le discours des saxophonistes ténors et en particulier de Lester Young. Il se fait remarquer par ses improvisations riches d'audaces mélodiques et harmoniques qui sont associées à un swing éclatant. En 1939, il entre dans le fameux orchestre de Benny



Goodman et il enregistre ses premiers titres en compagnie des musiciens les plus prestigieux du moment, Lionel Hampton, Cootie Williams, Benny Carter et Count Basie. Le choc est immense : finis les notes aigrettes et les accords se glissant péniblement dans les plages silencieuses qu'on voulait bien lui accorder ! Grâce à la fée électricité, Christian ne fait pas qu'accompagner les solistes par un jeu ferme d'accords au tempo implacable et enrichi par l'inclusion de nombreuses figures, il se hisse tout simplement à leur niveau, en plaçant dans la musique des riffs imparables et en développant des lignes mélodiques surprenantes avec une articulation sans faille et une attaque rendue très nette par l'emploi du médiator. Hélas, sa carrière fulgurante se terminera trop tôt puisqu'il sera emporté par la tuberculose à vingt-six ans.

La guitare électrique est un instrument neuf qui marque un changement du son et il symbolise pour les musiciens une ouverture sur de nouveaux horizons. Ainsi, l'amplification est utilisée par les joueurs de blues, notamment à Chicago où, dans un milieu urbain dense, elle permet aux guitaristes de s'adresser à un public plus large. Ils vont peu à peu s'adjoindre les services d'autres musiciens (batteres, bassistes, saxophonistes et organistes) et donner naissance dans les années cinquante au blues électrique dont les grandes figures sont B.B. King, Muddy Waters, Howlin' Wolf et Buddy Guy. Ce blues modernisé par l'amplification donnera plus tard naissance au rhythm'n'blues, au rock'n'roll, et à certaines formes de jazz.

De nos jours, une grande partie des guitares électriques sont dites "solid body", car elles ne disposent pas de caisse de résonance et que leur corps est plein. Une des premières "solid body" a été conçue par le célèbre guitariste et inventeur Les Paul au début des années quarante. Sa guitare était appelée log ("la poutre") en raison de sa forme rectangulaire à laquelle s'ajoutait son manche et sa tête. D'autres modèles avaient vu le jour, notamment chez Audiovox et chez Rickenbacker, mais c'est grâce à l'électricien et fabricant d'amplificateurs Leo Fender que la première "solid body" qui connaîtra le succès, la Fender Telecaster, est fabriquée en 1950. La Stratocaster, la guitare électrique la plus répandue et la plus copiée depuis lors, lui succède en 1954, la même année où sort la Gibson Les Paul, aujourd'hui encore un instrument prisé. Leo Fender inventera aussi la basse électrique moderne, qui remplacera les prototypes précédents et se substituera dans la plupart des musiques électriques à la contrebasse utilisées jusque là.

1.2.2 - L'amplificateur

L'amplificateur permet d'amplifier le signal reçu par la guitare en entrée, et de délivrer en sortie le son grâce à un haut-parleur.

Le premier étage de l'amplification est le pré-amplificateur ou pré-ampli, qui regroupe les fonctions d'égalisation ou de tonalité et de réglage de "gain" (la sensibilité d'entrée). Il peut être très utile pour certains musiciens, car si le "gain" est poussé au maximum, il provoque un phénomène de distorsion qui produit un son caractéristique, particulièrement recherché par les guitaristes de blues puis de rock. Dès les années cinquante, des bluesmen comme Guitar Slim et Johnny Guitar Watson commencent à "pousser" leur ampli. En 1951, sur le titre "Rocket 88" de Ike Turner & The Kings Of Rhythm, la guitare et le saxophone sont traités par un ampli défectueux, ce qui donne un son très novateur pour l'époque. C'est une des raisons pour laquelle ce titre de rhythm'n'blues est considéré par de nombreux spécialistes comme le premier morceau de rock'n'roll.

Dans les années soixante, la distorsion s'impose comme une "couleur" à part entière. Et si le solo saturé sur le titre "Don't worry about me" du chanteur country Marty Robbins en 1961 est assez anecdotique, les groupes américains de "rock garage" de cette époque tels The Sonics ou The Monks n'hésitent pas à aller beaucoup plus loin en salissant volontairement le son de leurs guitares et en criant dans le micro. À la fin de cette décennie très riche pour



la musique, Jimi Hendrix s'impose comme un "sorcier du son" : en combinant la distorsion, le larsen, et les premières pédales d'effets fabriquées à l'époque (notamment la "wah-wah"), il entraîne la guitare vers des terres jusque là inexplorées. Quant au Velvet Underground, avec leur titre "White Light / White Heat" en 1967, il construit ce qui est sans doute le premier "mur du son" de l'histoire de la musique. À partir de là, la saturation devient monnaie courante dans le rock et elle prend différentes formes et une intensité spécifique selon les styles : hard-rock, metal, punk-rock, grunge, funk, etc.

De fait, être guitariste, c'est non seulement posséder un style et une technique, mais c'est aussi avoir un son. Citons, associés à des musiciens phares, quelques "couples" guitare / amplificateur qui sont devenus célèbres :

- la Fender Stratocaster et le Marshall à lampes double corps pour Jimi Hendrix,
- la Gibson Les Paul et le Marshall pour Jimmy Page (Led Zeppelin),
- la Gibson SG et le Marshall pour Angus Young (AC/DC),
- la Fender Telecaster et le Fender à lampes pour Andy Summers (The Police).

L'électrification a finalement permis de durcir le son de la guitare et de répondre ainsi à un besoin de plus en plus virulent d'exprimer de manière provocante et agressive un sentiment de révolte et de frustration. Mais aujourd'hui, certaines de ces sonorités dures semblent plus être des clichés, voire des "poses", que l'expression d'une révolte...

"Ce jour-là, Willie Kazart est arrivé au studio avec le cône de son ampli bousillé, car il venait de le faire tomber. Le son était complètement distordu mais ça m'a quand même plu parce que ça sonnait original, nouveau. On l'a rafistolé comme on a pu avec du ruban adhésif et on a enregistré comme ça : le son bizarre de "saxo étouffé" qu'on entend, c'est en fait ce qui est vraiment sorti de l'ampli de la guitare à cette session !" Sam Phillips, producteur de Sun Records à propos de l'enregistrement de "Rocket 88" par Ike Turner & The Kings Of Rhythm en 1951.

1.3 - Les claviers électromécaniques

Dans un instrument électromécanique, les éléments physiques qui servaient d'amplificateur et de résonateur ont été supprimés et un haut-parleur leur a été substitué.

1.3.1 - L'orgue Hammond

L'orgue Hammond a été inventé dans les années trente pour équiper les églises n'ayant pas la place ou les moyens d'avoir un orgue traditionnel à tuyaux.

Le principe de son fonctionnement est celui de la roue phonique, basée sur un ensemble de 91 pignons entraînés par un moteur électrique et tournant chacun devant un électro-aimant générant un champ magnétique. C'est cette combinaison des pignons et du champ magnétique qui donne le fameux "son Hammond". Le modèle le plus connu est le B-3. Mis au point en 1955 et toujours utilisé, il se différencie de ses prédécesseurs par l'utilisation d'un système de percussion et de tirettes linéaires qui permettent au musicien de choisir et surtout de faire évoluer le son pendant qu'il joue. L'orgue Hammond est souvent associé à une cabine Leslie (du nom de son inventeur Don Leslie), une sorte de grand haut-parleur devant lequel tourne un plan incliné qui donne un vibrato naturel très apprécié des organistes. Cette cabine permet également d'apporter une légère distorsion au son.

Cet orgue d'un nouveau genre a énormément influencé la musique afro-américaine. Sa chaleur et son "groove" potentiel en font un instrument de référence dans les musiques jouées par les Noirs américains, qu'il s'agisse du gospel, du blues, du jazz ou de la soul. Dans les années cinquante, Jimmy Smith est le premier à lui donner ses lettres de noblesse, et il est suivi par bien d'autres dont Booker T. Jones, Rhoda Scott et le Français Eddy Louiss. Au cours des décennies suivantes, l'orgue Hammond est utilisé dans d'autres esthétiques : le rock avec Deep Purple, le rock progressif avec Yes et Emerson, Lake & Palmer, la pop psychédélique avec Pink Floyd et Genesis. Aujourd'hui, certains compositeurs de musiques de film ou d'électro apprécient toujours sa couleur, qui fait partie de la palette des sons "vintage" qui ont marqué leur époque.



Mais c'est aussi un instrument lourd et fragile, à tel point que les premiers orgues électroniques qui imitaient le son du Hammond, comme les "combo organs", ont vite eu la préférence de certains musiciens comme Ray Manzarek du groupe The Doors, qui utilisera successivement un Fender Rhodes Piano Bass pour ses lignes de basse, un Vox Continental, puis un Gibson G101. Après plusieurs années d'améliorations, les instruments électroniques légers comme le Roland VK-7, les KORG BX-3 ou CX-3, et le Nord Electro de Clavia voient le jour, reproduisant tous assez bien le mythique "son Hammond".

1.3.2 - Le piano Rhodes ou "Fender Rhodes"

Durant la seconde guerre mondiale, Harold Rhodes est chargé par l'U.S. Air Force de soigner le moral des soldats sur les différentes bases que possèdent les États-Unis. Il imagine alors un piano suffisamment petit et léger pour être facilement transporté. Plutôt que des cordes, son piano fait vibrer des morceaux d'aluminium récupérés sur des ailes de bombardiers. Ce premier modèle ne fait que deux octaves et demi, ce qui ne permet pas de jouer du Chopin mais est suffisant pour accompagner des chanteurs ou des chanteuses.

Harold Rhodes s'associe ensuite avec Leo Fender, le célèbre fabricant de guitares et d'amplificateurs, puis, avec l'apport financier de C.B.S., tous deux perfectionnent l'invention de Rhodes en augmentant le nombre de touches et en rajoutant un haut-parleur, un tremolo, et enfin la stéréo.

C'est Miles Davis qui lance la vogue du Fender Rhodes en poussant Herbie Hancock et Chick Corea à en jouer. Lorsque ce musicien phare du jazz passe à l'électricité à la fin des années soixante, toute cette famille musicale s'en trouve bouleversée, et l'onde de choc s'étend jusqu'à d'autres genres des "musiques actuelles". Ce n'est pas un hasard si Miles Davis est invité au festival de l'île de Wight en Angleterre en août 1970. Là, avec son groupe, il joue un long morceau de 38 minutes totalement improvisé, posant les bases du jazz fusion ou jazz-rock, et donnant du même coup une fabuleuse démonstration de free-jazz (ou de free-rock ?) devant un auditoire médusé !

Le Fender Rhodes connaîtra une période faste dans les années 70 grâce également à Stevie Wonder, Georges Duke, Donald Fagen et Ray Manzarek. Mais comme l'Hammond, il garde de nombreux adeptes encore aujourd'hui à travers le monde et on peut en entendre sur des albums de Radiohead, Portishead, Jamiroquai ou Morcheeba.

1.3.3 - D'autres claviers

Il est impossible ici de citer toutes les "inventions à clavier", du "musical telegraph" à l'"audion piano" en passant par l'"optophonic piano" et l'"ondioline", mais en voici une petite sélection :

- le telharmonium, créé à la fin du XIX^{ème} siècle par l'américain Thaddeus Cahili, est le premier instrument de synthèse musicale. Il produit des sons grâce à des "roues phoniques" (comme pour l'orgue Hammond) qui sont posées devant des micros. Le son est ensuite transmis par téléphone. Il pèse... 200 tonnes ;

- le vibraphone, inventé en 1916, possède un petit moteur électrique qui émet un vibrato caractéristique. Il sera utilisé surtout en jazz, ses maîtres étant Lionel Hampton et Milt Jackson qui fut longtemps l'un des piliers du Modern Jazz Quartet ;

- le "wurlitzer". Proche dans sa conception et dans le son, il a toujours été dans l'ombre du Fender Rhodes, mais a eu de nombreux adeptes après son utilisation par Ray Charles sur "What I'd Say". On peut l'entendre aussi sur des albums de Supertramp et du Pink Floyd ;

"J'avais dans l'oreille une ligne de basse avec les voicings* utilisés par Gil Evans avec son big band. (...) Ce n'était pas simplement que je voulais passer à l'électricité, comme beaucoup l'ont dit, histoire d'avoir quelques trucs électriques dans le groupe. Je cherchais un voicing* qu'un Fender Rhodes pouvait m'apporter. Idem pour la basse : les musiciens doivent utiliser les instruments qui reflètent le mieux leur époque, la technologie leur donnera ce qu'ils veulent entendre".

Miles Davis, peu après la sortie de son album " Bitches Brew " en 1970.

* *Les voicings sont des suites d'accords dans lesquelles des mélodies sont sous-entendues.*

Les débuts du pianiste Herbie Hancock au Fender Rhodes sont éloquentes et ils révèlent comment l'instrument a évolué en temps réel pour coller à ses désirs de musicien. Miles Davis avait demandé à Hancock d'en jouer au cours d'une session. Celui-ci est d'abord réticent car il trouve que c'est un gadget... Puis il se met au clavier et découvre un son chaud, harmonieux, riche et "pêchu". Ensuite, voulant brancher dessus une pédale wah-wah et une chambre d'écho Echoplex, il s'aperçoit qu'il n'y a pas de prise prévue pour cela et qu'il faut qu'il "bricole". En venant au studio, Harold Rhodes constate le problème et il décide d'équiper ses pianos de "jacks" d'insertion d'effets. Enfin, Hancock lui suggère une sortie directe pour le studio, car de plus en plus de musiciens en ressentent la nécessité.



- le "clavinet" de Hohner, créé en 1964, cherche à imiter le son du clavecin. Il est basé sur un système de cordes dont une partie est recouverte d'un fil de laine et dont la résonance est amplifiée. C'est un "clavinet" que l'on entend sur le fameux "Superstition" de Stevie Wonder ;
- le mellotron lit des sons sur des bandes magnétiques à partir d'échantillons pré-enregistrés. Immortalisé par les Beatles sur "Strawberry Fields Forever", il a également été très utilisé par les groupes de rock progressif anglais des années soixante-dix comme King Crimson et Yes.

Avant l'arrivée des synthétiseurs, tous ces instruments permettent aux compositeurs et aux pianistes de s'affranchir de la contrainte sonore du piano en s'appropriant de nouveaux sons. En écoutant le "Superstition" de Stevie Wonder, on constate facilement comment un son et un toucher spécifique peuvent inspirer un artiste et emmener un instrument dans un usage totalement différent de celui prévu au départ.

2 - Les instruments électroniques



L'électronique est la seconde grande révolution technologique dans les musiques modernes.

La musique électronique voit le jour dans les années cinquante, d'abord à partir de générateurs de signaux et de sons synthétiques. Elle est alors réservée à une élite de compositeurs de musique contemporaine et elle se pratique principalement dans de grands studios qui appartiennent à des radios. Puis, à partir des années soixante, elle s'introduit définitivement dans la culture populaire. Cause ou conséquence ? Le fait est que ces nouveaux instruments collent parfaitement à un "air du temps" et à une modernité qui sont faits d'expérimentations et de recherches de sensations nouvelles.

2.1 - Les premiers instruments électroniques

Comme dans les claviers, de nombreux instruments innovants sont créés dans l'entre-deux-guerres. Si la plupart, comme le "Kurbelsphärafon" ou le "trautonium", sont aujourd'hui oubliés, deux sont encore utilisés aujourd'hui.

Le thérémine (ou "theremin vox") est l'un des plus anciens instruments de musique électronique. Inventé en 1919 par le Russe Lev Sergeivitch Termen (alias Léon Theremin), il est composé d'un boîtier équipé de deux antennes et il possède la particularité de produire de la musique sans contact physique avec l'instrumentiste. C'est la distance entre les mains du musicien et les antennes qui module le son, avec des couleurs assez proches de celles proposées cinquante ans plus tard par les premiers synthétiseurs. On peut entendre du thérémine dans les oeuvres de compositeurs classiques tels Edgard Varèse, mais aussi dans la galaxie rock chez Led Zeppelin ("Whole Lotta Love"), The Beach Boys ("Good Vibrations", avec sa variante le "tannerin"), The Bee Gees, Nine Inch Nails, The Pixies, Portishead, Jean-Michel Jarre, Dionysos, etc.

Inventé en 1928 par Maurice Martenot, les ondes Martenot sont un instrument qui utilise des oscillateurs électroniques pilotés par un clavier, avec une "touche d'expression" pour gérer le volume sonore. Il procure des sons particulièrement aigus et "légers", proches parfois de la scie musicale. On peut entendre des ondes Martenot dans les oeuvres de Varèse, d'Olivier Messiaen, Tom Waits, Radiohead, Jacques Brel ("La Fanette", "Le Plat Pays"), Edith Piaf, Yann Tiersen, Arthur H., Gorillaz, et bien d'autres.

Jusqu'aux années soixante, ces instruments sont peu utilisés pour la création musicale. Certains interprètes s'en servent pour jouer des œuvres connues du répertoire de la musique classique, mais c'est surtout dans l'illustration sonore qu'ils seront utilisés, en particulier pour le cinéma et la radio. En 1963, "Les Oiseaux" d'Alfred Hitchcock est par exemple un film sans musique à proprement parler, mais le "mixturtrautonium" d'Oskar Sala permet de produire des sons stridents et agressifs qui viennent s'ajouter aux sons enregistrés des oiseaux. Il est intéressant de noter des démarches similaires dans le domaine de la musique électro-acoustique et des musiques dédiées aux synthétiseurs. Grâce à la série télévisée "Les Shadocks" en 1968, au film "2001, L'Odyssée De L'Espace" la même année, et à "Orange Mécanique" trois ans plus tard, ces nouveaux styles musicaux toucheront d'abord le public par la télévision et le cinéma.

2.2 - La musique électro-acoustique

À partir du moment où il est possible de capter un son et de l'enregistrer, le rapport à la musique des créateurs et des auditeurs change brutalement. Pressentie par Edgard Varèse, une nouvelle esthétique apparaît. La matière sur laquelle travaillent les compositeurs change radicalement et la typologie des timbres n'obéit plus au classement traditionnel entre voix et instruments, vents, cordes et percussions, bois et cuivres, etc. Le processus de création lui-même est bouleversé.



Il n'est pas facile de s'y retrouver, ni de comprendre précisément à l'aide de mots à quoi correspondent les termes de musique électro-acoustique, d'acousmatique, de musique concrète, de musique sérielle ou de musique aléatoire, et de fait les frontières entre tous ces genres sont floues et poreuses. Pour schématiser, on peut dire que la musique électro-acoustique se partage dès le début des années cinquante entre deux orientations différentes :
la musique concrète basée sur le traitement de sons enregistrés,
et la musique électronique.

L'apport de la bande magnétique et son impact sur la musique concrète, et plus tard sur la pop, a été vu lors de la conférence sur "L'incidence des moyens de diffusion sur la création musicale", nous ne reviendrons donc pas dessus. Mais il faut se souvenir que comme pour la musique concrète, c'est dans les laboratoires des radios européennes qu'émergent les premières expériences de synthèse sonore. En 1951, le premier studio de musique électronique ("Elektronische Musik") est créé à Cologne. Puis ce sera Milan, Paris, Tokyo, et enfin les Etats-Unis, avec les premières expériences d'informatique musicale.

En 1952, Karlheinz Stockhausen rejoint Cologne et compose quelques années plus tard ses premières oeuvres électroniques. En 1956 il crée "Chant des adolescents dans la fournaise" mêlant des voix d'enfants (démultipliées par la technique) à des sons électroniques dispersés dans l'espace, l'œuvre étant conçue pour cinq groupes de haut-parleurs répartis géographiquement et permettant de construire une polyphonie spatialisée. Quatre ans plus tard, "Kontakte", pour piano, percussion et bande, confronte le jeu électronique au jeu instrumental sur scène.

Jusqu'ici, la démarche des compositeurs est intellectuelle, et la plupart d'entre eux viennent de la musique contemporaine "savante" qui découle du dodécaphonisme sériel initié par Arnold Schoenberg. La musique électronique est donc l'occasion d'aller encore plus loin dans la remise en question de l'esthétique traditionnelle tonale occidentale. C'est une démarche élitiste qui n'entraîne pas l'adhésion du public mais qui pose des bases incontournables, d'abord pour des artistes comme Frank Zappa et Kraftwerk, puis plus tard pour l'ensemble des acteurs des scènes de musique électronique.

Parmi les précurseurs qui ont su marier électronique et musique populaire, citons Pierre Henry et Michel Colombier, dont la "Messe pour le temps présent", composée pour un ballet de Maurice Béjart, date de 1968.

"Le musicien de musique électronique veut créer ses propres sons. Pas de microphone, mais des générateurs de sons ou de bruits, des filtres, des modulateurs et des appareils de contrôle qui lui permettent d'examiner un signal sonore dans sa structure physique."

Luciano Berio (1925-2003), compositeur.

2.3 - Les synthétiseurs

C'est en 1954-1955 que se franchit une des premières étapes importantes vers un nouveau procédé de production musicale électronique : le contrôle programmé (certains disent même "numériquement" en référence à la nature des tensions de contrôle), jouable en temps réel, d'un équipement de synthèse sonore. Apparaissent alors les premiers synthétiseurs E.M.S. (pour "Electronic Music Synthesizer") : le Mark I, suivi en 1958-1959 du Mark II. Ces appareils sont imaginés et construits par Harry F. Olson et Herbert Belar pour la R.C.A.

Il est généralement admis que Robert Moog, dans les années soixante, est le premier qui ait réussi à réunir en un seul appareil les principaux composants d'un studio d'enregistrement de musique électronique, créant ainsi le premier synthétiseur. Ce nouvel instrument apparaît alors sur les scènes et dans les disques de musique populaire à la fin de la décennie ("Pop Corn", le fameux tube de Gershon Kingsley, date de 1969). Il s'agit d'un synthétiseur analogique qui est encore cher et encombrant, mais qui propose réellement des sonorités totalement nouvelles.



Jusqu'à-là, les nouvelles inventions dont profitaient les artistes étaient encore assez proches des instruments existants. Ce n'est pas le cas avec les synthétiseurs qui permettent d'introduire des timbres neufs, de nouvelles fréquences, et qui ouvrent de plus à la musique un nouveau champ créatif où l'intuition sera capable de supplanter la technique. Comme pour la guitare électrique (et comme pour tous les instruments), différents fabricants vont se distinguer, chacun d'entre eux pouvant s'identifier avec une couleur particulière.

Au départ, les synthétiseurs sont analogiques, et leur principal inconvénient (mais c'est aussi leur charme...) est qu'il est très difficile de retrouver un son précis car il ne peut pas être mémorisé et de nombreux paramètres rentrent en compte dans sa production. Dans les années quatre-vingt, ce "défaut" est balayé par l'arrivée et la banalisation du numérique, avec notamment le DX-7 de Yamaha qui rencontre un grand succès grâce à sa synthèse FM.

Dans le sillage de ces inventions, les nouveaux courants du rock allemand, dès la fin des années soixante, plongent le rock dans un formidable bain d'expérimentation. On y trouve deux écoles principales, la "kosmische musik" ou musique cosmique dont les concepteurs, Klaus Schulze et Tangerine Dream en tête, sont basés à Berlin et produisent des albums où le synthétiseur est l'instrument de base. Et les adeptes d'un rock libertaire et très innovant, baptisé "krautrock" (soit "rock choucroute") de manière un rien condescendante par certains journalistes, mais qu'il faut plutôt qualifier de rock avant-gardiste. Ses principaux représentants en sont Can à Cologne (deux de ses membres sont d'anciens élèves de Stockhausen), Organisation rebaptisé Kraftwerk à Düsseldorf, et Amon Düül à Munich. Tous manipulent des bandes, ont pour mot d'ordre d'expérimenter, remettent en question aussi bien le format de la "chanson" que l'utilisation conventionnelle des instruments et de la voix, ils sont donc naturellement attirés par les synthétiseurs. Can et Amon Düül pratiquent "l'instant composing" ou "composition instantanée". Quant à Kraftwerk, le groupe change de style au milieu des années soixante-dix et invente l'"electro-pop" qui inspirera à la fois les premiers musiciens techno de Detroit et les pionniers du hip-hop à New-York. En ayant ainsi ouvert la pop européenne à l'utilisation massive des synthétiseurs et des machines, le nouveau rock allemand peut aussi se lire comme le point de rencontre névralgique entre la musique contemporaine, le free jazz, et la techno et l'electro.

2.4 - Les séquenceurs, les boîtes à rythmes

À l'origine, un séquenceur est un appareil capable de mémoriser puis de rejouer des "instructions" contrôlant des instruments de musique électronique. Il permet également de "recaler" exactement sur le temps ("quantize") ou de programmer de manière précise des sons pré-enregistrés.

Le résultat est de donner à la musique un côté "carré", un aspect que l'on trouve effectivement dans beaucoup de productions des années quatre-vingt (les courants "new wave", et "indus"), et qui ressurgira plus tard dans la musique techno et electro.

Un séquenceur peut avoir des sons "embarqués". Une boîte à rythme, par exemple, est un séquenceur dédié aux percussions et susceptible de remplacer une batterie. À partir de la décennie 1980, la plupart des synthétiseurs ont un séquenceur intégré, mais celui-ci peut aussi n'être qu'un outil de pilotage. Sous forme de "hardware", il est alors relié à des instruments électroniques via un réseau M.I.D.I. (Musical Instrument Digital Interface), une technologie qui se généralisera avec les synthétiseurs numériques. Des fabricants ont proposé des instruments M.I.D.I. autres que les claviers, comme par exemple la guitare (expérimentée par John McLaughlin), le violon (joué par Didier Lockwood), voire des instruments à vent, mais leur usage est resté marginal. Aujourd'hui, les séquenceurs sont intégrés aux logiciels informatiques.

L'un des tout premiers synthétiseurs, le GX1 qui est fabriqué par Yamaha à partir de 1973, est ainsi constitué : une console de 300 kilos, un pédalier de 87 kilos, et deux "speakers" de 141 kilos chacun.

Voici quelques synthétiseurs qui ont marqué l'histoire de la musique :

- l'ARP 2600 (The Who, Stevie Wonder, Weather Report, Edgar Winter, Jean Michel Jarre, New Order),
- l'E-mu Emulator (The Residents, Depeche Mode, Deep Purple, Genesis),
- l'EMS VCS3 (Roxy Music, Pink Floyd, Brian Eno),
- le Fairlight CMI (Jean-Michel Jarre, Jan Hammer, Peter Gabriel, Mike Oldfield, Pet Shop Boys, The Art of Noise),
- le Minimoog (Pink Floyd, Rush, Yes, Emerson Lake and Palmer, Stereolab, Devo, George Duke),
- l'Oberheim OB-Xa (Rush, Prince, Styx, Supertramp, Van Halen),
- le Roland Jupiter-8 (Rush, Duran Duran, OMD, Huey Lewis and The News),
- le Roland JP-8000 qui est le synthétiseur qui a posé les bases sonores de la "trance music", avec notamment ce son de dent de scie très chaud et typique,
- le Roland TB-303 qui est l'instrument clef de la techno et de l'"acid house",
- le NED Synclavier (Michael Jackson, Stevie Wonder, Laurie Anderson, Frank Zappa, Pat Metheny Group),
- le Yamaha DX7 (Steve Reich, Depeche Mode, The Cure, Brian Eno, U2).



L'aspect répétitif du séquenceur est exploré dès les premiers synthétiseurs analogiques. The Silver Apples, groupe précurseur du mouvement techno, exploite déjà en 1968 la dimension hypnotique de la boucle dans des titres expérimentaux mais néanmoins dansants. Dans le domaine du pop rock, The Who dans "Who's next" (1971) et le Pink Floyd avec notamment l'album "The Dark Side Of The Moon" deux ans plus tard, utilisent les séquenceurs des synthétiseurs. Mais c'est surtout avec le passage au numérique que le procédé va envahir les ondes et les "dancefloors" avec la vogue de l'electro-pop (ou "synthpop") et des groupes comme New Order, Human League, Soft Cell et The Pet Shop Boys. Leurs musiques puisent étonnamment à la fois dans le rock et dans le disco, et il annonce la famille naissante des musiques électroniques et tout particulièrement la techno.

La techno est une forme de musique électronique qui est apparue au début des années quatre-vingt simultanément dans les villes de Détroit et de Chicago. Kevin Saunderson, Jeff Mills, Juan Atkins et Derrick May sont considérés comme les pionniers du genre. Ils intègrent les sons de certains artistes européens comme les allemands Kraftwerk ou encore Jean Michel Jarre en les greffant sur une rythmique simple et puissante, axée sur la grosse caisse. Alors que le genre décolle en Europe à la fin de la décennie, la techno restera très longtemps un genre confidentiel aux États-Unis.

Le mot "techno" regroupe parfois certains styles de musique électronique dansante (la transe, la "house"), mais il est surtout utilisé pour décrire une forme bien particulière qui se caractérise, même si on y trouve parfois des instruments conventionnels comme la voix, par une abondance de sons synthétiques (notamment des ersatz de percussions) joués sur une rythmique généralement régulière (4/4). C'est une musique plutôt rapide (de 120 à 145 bpm ou "beats per minute"), mais on trouve aussi des formes de techno lente aussi bien que d'autres qui sont trépidantes, allant jusqu'à 250 bpm comme dans le genre "hardcore techno".

En fait, le résultat d'un "bon mix" est obtenu par la modification de sons et d'harmoniques complexes. Les instruments électroniques permettent une approche différente de la composition qui ne repose plus uniquement sur une expression "simple" de l'harmonie mais sur des progressions parallèles et complémentaires du grain, de la résonance, et du filtrage des sons, chacun de ces paramètres évoluant tout au long d'un morceau.

La "dramaturgie" d'un morceau de techno n'est pas basé sur la mélodie mais sur le glissement des sons, le tempo, et sur une variation cyclique de la pulsation rythmique. C'est en partie pour cela que la techno a révolutionné le monde de la musique et de la danse, une de ses autres spécificités étant son côté libre et anti-commercial. Connu mondialement, Jeff Mills a toujours refusé de signer sur une major, et l'un des labels cultes de techno américaine s'appelle Underground Resistance, ce qui est un symbole de ses deux côtés de culture parallèle et libertaire.

"Notre musique, c'est la rencontre dans un même ascenseur de George Clinton et de Kraftwerk. Elle est à l'image de Détroit : une totale erreur."
Derrick May, l'un des pionniers de la techno, né en 1969 à Detroit.

2.5 - Les échantillonneurs

Le "sampler" ou échantillonneur est un instrument de musique électronique capable d'enregistrer des sons (des "samples" ou échantillons) et de les restituer à l'identique ou en les modifiant. Le développement des échantillonneurs est étroitement lié au mouvement hip-hop.

L'échantillonneur peut avoir deux fonctions :

- restituer un son ou une boucle rythmique enregistrée par le musicien lui-même, ce dernier pouvant enregistrer un disque, une "ambiance", ou un ou plusieurs musiciens à l'aide d'un micro,

2 - Les instruments électroniques (suite)



- restituer des sons ou boucles "achetés" ou "donnés" à cet effet (certaines boucles rythmiques reconstituent par exemple un piano note par note), pour se rapprocher au maximum d'un instrument acoustique.

Au début du rap, les musiciens qui réalisent les "instrus" (instrumentaux) n'hésitent pas à échantillonner des disques. C'est le cas d'Afrika Bambaataa qui en 1982, est le premier à avoir utilisé un échantillon sur son titre "Planet Rock" et, symbole fort s'il en est, le groupe échantillonné n'est autre que Kraftwerk. Des formations comme Grandmaster Flash & The Furious Five et Public Enemy utilisèrent également l'échantillonneur pour introduire des sons urbains (sirènes, bris de verres...) dans leur musique. Par la suite, l'échantillonnage de disques rencontre des problèmes juridiques (respect et rémunération des auteurs-compositeurs, producteurs et musiciens échantillonnés) et la pratique s'est aujourd'hui raréfiée.

3 - Les effets, le studio



Les instruments changent, mais l'environnement direct de l'instrument et du musicien changent également.

3.1 - Les effets

On entend par "effets" la très large palette de possibilités d'altération du son en continu, basé sur le traitement du signal électrique fourni par les micros.

Un effet peut être produit :

- par un matériel (le "hardware") : une pédale actionnée par le pied du musicien ou un boîtier ("rack") actionné par divers boutons et / ou manettes,
- par un logiciel (un "software" ou "plug-in" lié au logiciel) au sein d'un ordinateur ou d'une console numérique.

Comme pour les synthétiseurs, les effets sont d'abord analogiques et ils deviennent ensuite numériques. Dès les années soixante, les guitaristes sont les premiers grands utilisateurs de pédales d'effets. Mais aujourd'hui, quasiment tous les musiciens travaillent leurs sons en utilisant des effets.

Les effets les plus utilisés :

- la **distorsion** : c'est la saturation d'un étage d'amplification quelconque. Elle est très utilisée en heavy métal et hard rock ;
- la **"fuzz"** : une saturation puissante et typée. Elle est employée par Jimi Hendrix et nombre de groupes notamment dits de rock psychédélique. Le bassiste Hugh Hopper l'emploie dans Soft Machine, et elle est au cœur du riff d'introduction du "Satisfaction" des Rolling Stones ;
- la **réverbération** : il s'agit d'un écho plus ou moins lointain du son original qui simule l'impression que peut produire l'émission d'un son dans une grande pièce fermée ou semi-ouverte ;
- le **"delay"** ou chambre d'écho : il copie le son de la guitare avec un décalage dans le temps qui est paramétré par la durée entre chaque répétition et la variation du volume de ces répétitions en fonction du temps ;
- le **"chorus"** et le **"flanger"** : ce sont des ajouts de légères perturbations en temps et en fréquence au son original, ce qui donne l'impression que plusieurs guitaristes jouent la même partition (une sorte de "delay"). Il est très utilisé par les groupes new wave comme The Cure, et un bon exemple en est aussi le "Come As You Are" de Nirvana ;
- le **"phasing"** : il permet la réinjection du signal avec une variation de phase, voir le titre "Atomic Punk" de Van Halen ;
- la **"wah-wah"** : piloté par une pédale dite "d'expression", il provoque l'exagération d'une partie des fréquences du son : si celle-ci est baissée les aigus sont favorisés, mais si elle est levée, ce seront les graves, l'alternance des deux donnant un effet caractéristique de couinement. Elle a été très utilisée par des guitaristes comme Jimi Hendrix, Frank Zappa, et George Harrison qui a même baptisé un morceau de son nom... ;
- le **"noise gate"** : il permet de couper automatiquement le son lorsque l'instrument n'est pas joué afin d'éviter le souffle produit par l'environnement ;
- le **compresseur** : il donne au musicien la possibilité d'agir sur la dynamique du signal entrant ;
- l'"**octaver**" : il permet d'ajouter un doublage du signal avec un ou plusieurs octaves au-dessus ou en-dessous de celui qui est effectivement joué. Led Zeppelin et The White Stripes en sont de grands adeptes ;
- le **vibrato** et le **tremolo** : ce sont des effets d'ondulation.

Avec l'avènement du "home studio" ou studio domestique, de nouveaux effets électroniques ont vu le jour dans les ordinateurs, comme l'"autopan", le "rotary", ou le "grainalizer"...

Quelques exemples de combinaisons utilisées par des guitaristes :

- la "disto" classique :
distorsion
+ compression (pour dynamiser le son)
+ "noise gate" (pour éviter les larsens intempestifs),
- Jimi Hendrix : la "wah-wah", la "fuzz", l'"univibe" relié aux combis Mashall,
- Jimmy Page (Led Zeppelin) : guitare Gibson (58 Les Paul Standard) et "double-neck" EDS-1275, amplis Mashall 100 watt SLP-1959 et Fender Tonemaster 100 watts, un archet de violon, un Maestro Echoplex, un "harmonizer" Eventide H949.



3.2 - Le studio

Jusqu'au milieu des années soixante, la fonction du studio est de reproduire du mieux possible la musique qui y est jouée en direct. Sous l'impulsion de certains artistes comme les Beatles, les Beach Boys et Jimi Hendrix, mais aussi grâce à l'ingéniosité de certains producteurs et réalisateurs comme Phil Spector, Joe Meek et George Martin, il devient ensuite un élément important de la production de rock et de pop, se muant en un véritable lieu de recherche et de création. Depuis, il n'a pas cessé d'évoluer et aujourd'hui il a plus que jamais une influence primordiale sur le rendu d'une musique et donc sur son succès.

Pour mieux comprendre ce qu'il peut se passer en studio, voici une série de témoignages liés à trois albums majeurs de l'histoire de la musique du vingtième siècle.

The Beatles : "Sergent Pepper's Lonely Hearts Club Band" (1967)

Cet album légendaire qui a propulsé la musique pop vers l'ère moderne a demandé neuf mois de gestation dont cinq mois de studio plein. Une chanson comme "Strawberry Fields Forever" (qui n'est pas sur l'album mais qui a fait partie des mêmes sessions) a demandé vingt-six prises et a nécessité cinquante cinq heures d'enregistrement ! L'album a été enregistré dans les studios d'Abbey Road sur un magnétophone 4 pistes Studer J 37.

George Harrison raconte : "Nous avons enregistré la majorité des chansons dans les conditions du direct [...]. Nous passions des heures à trouver la bonne balance de son entre la basse, la batterie et la guitare avant d'effectuer une prise. La piste de base assurée, nous ajoutons nos "overdubs" en les préparant minutieusement à l'avance. Nous devons tout réussir d'un seul coup. Si une erreur était commise, nous devons tout recommencer à partir de la piste de base."

Pink Floyd : "Dark Side Of The Moon" (1973)

"Le quatuor découvre les ressources des synthétiseurs de recherche et des bruitages (pas, horloges, etc.), Nick Mason place des "noise gates" sur toute sa batterie, l'ingénieur du son Alan Parsons utilise des trucages exclusifs sur les chœurs et le saxophone de Dick Parry, il dérègle intentionnellement une piste du magnétophone pour obtenir un son de guitare électrique particulier. "Money", hit mondial, est même basé sur une boucle de bruits en 7 / 4 !

Cet album révolutionne littéralement le son rock : après cet album, plus rien ne sera comme avant."
Commentaire extrait de la revue "Recording" (février 2002).

Radiohead : "OK Computer" (1997)

Sur cet album, Radiohead expérimente en mélangeant des instruments "classiques" (guitare, basse, batterie, Fender Rhodes, mellotron, etc.) et des techniques de production modernes (notamment des effets numériques et la mise en boucle de batteries). Les musiciens enrichissent leur musique avec des éléments venant du jazz rock (mesures en 7/8 et en 5/4) et du rock allemand avant-gardiste des années soixante-dix. En outre, leur démarche est souvent instinctive et ils exploitent les "accidents".

"Nous étions totalement ignorants", explique Thom Yorke, "Il nous arrivait de nous retrouver à tester les capacités d'un délai numérique en tournant les boutons dans tous les sens et en hurlant "c'est génial !" ... Notre stratégie était simple : il fallait viser et... rater."

"Le studio d'enregistrement comme instrument."

Devise de Brian Eno, compositeur, vidéaste et producteur anglais né en 1948, et également concepteur des "obliques stratégies" ou "stratégies obliques", un jeu de cartes basé sur la notion de hasard et influencé par l'esprit du surréalisme. En plein processus de création, le compositeur ou musicien qui est face à une impasse tire une carte du jeu et doit s'efforcer de réagir à une série de questions ou remarques : "Que ferait votre meilleur ami dans la même situation ?", "Pose le problème en mots aussi clairement que possible", ou encore "Essaye de tricher !".

"L'artiste retrouve rarement sur son disque ce qu'il a dans la tête. Mais les nouveaux instruments et l'évolution du studio lui ont permis de s'exprimer d'une manière spontanée, voir le "sound-painting" des années soixante-dix... Aujourd'hui, et c'est comme ça depuis dix ans, n'importe qui peut enregistrer avec le système audio numérique pro-tools, avec dix-huit pistes à sa disposition ! Mais s'il n'y a pas de talent et de savoir-faire..."

Raphaël Jonin, responsable du studio de mastering J. Raph à Clichy près de Paris, ayant notamment travaillé pour Jane Birkin, DuOud, Vincent Ségal, Elliott Murphy, Lila Downs, Tina Arena, Isabelle Boulay, Sylvain Bœuf, Julio Iglesias, Omar Sosa, et Martial Solal.



Aujourd'hui, tout ou presque est devenu possible, et l'un des derniers logiciels mis sur le marché, le système "Auto-Tune", est l'exemple parfait de l'ambiguïté que portent parfois en eux les progrès techniques. Mis au point en 1997, "Auto-Tune" possède une double fonction de pourvoyeur d'effets sonores et de... correcteur de fausses notes qui ont pu être commises par un chanteur pendant un enregistrement. À force de l'utiliser, cette fonction de correction, qui permet en outre de monter ou de descendre la voix d'une octave donc de "pousser" la voix, a tendance du même coup à la déformer légèrement.

La chanteuse américaine Cher, ou du moins son entourage, ont été les premiers à s'apercevoir du potentiel inédit que recélait cette machine, et le traitement de son chant sur son titre "Believe", en 1998, inaugure une utilisation imprévue de "Auto-Tune". On la retrouve chez le producteur français Mirwais dans son album "Production" en 2000, puis dans "Music", un tube qu'il concocte pour Madonna. Ensuite, nombre d'artistes de rap l'adoptent à leur tour, comme Lil'Wayne et Kanye West aux États-Unis, et Boobaa et Rohff en France, avant quelques interprètes de raï algérien. Le résultat dans tous ces disques est une couleur très spéciale de la voix, qui semble dérailler, être sur un fil d'équilibriste, tout en conservant sa netteté.

Que signifie la notion d'authenticité dans la production de la musique ? Jusqu'où peut-on aller dans sa déformation ? Jusqu'à quel point le marketing peut-il s'emparer de la création ? Nous sommes là aux prises avec des enjeux qui sont à la fois culturels et philosophiques...

3.3 - Le "home studio"

Avant le "home studio", le choix d'enregistrer "à la maison" correspond souvent à un désir d'intimité, de se retrouver "seul avec soi-même", voire de quitter la tension du studio traditionnel.

C'est le cas de Paul McCartney en rupture des Beatles, quand il décide en 1969 d'enregistrer son premier album solo ("McCartney") dans son appartement londonien de Cavendish Avenue avec un magnétophone quatre pistes Studer. C'est un travail à l'aveuglette, car il ne dispose ni d'une console ni d'aucun outil pour travailler le son, et il ne suit que son instinct. Mais la démarche est aussi symbolique, car elle avalise la rupture avec des habitudes de productions sophistiquées que le groupe pratiquait depuis trois ans, et elle signifie un retour à un artisanat rafraîchissant et régénérateur.

Plus de dix ans plus tard, lorsque Bruce Springsteen enregistre "Nebraska" en 1982 sur un 4 pistes TEAC, la technique s'est améliorée et l'entreprise est plus facile, mais il s'agit également de s'évader d'une façon d'enregistrer parfois lourde qui peut provoquer du stress chez les artistes et donc affaiblir leur créativité.

Certains reconstituent chez eux de véritables studios professionnels, à moins qu'ils n'investissent un lieu pour s'y consacrer à la confection d'un projet discographique (l'exemple fameux des Rolling Stones investissant la villa Nellcôte à Villefranche sur Mer pour enregistrer "Exile On Main Street" pendant l'été 1971) mais cela réclame à la fois des moyens importants et la présence, si on n'en possède pas les compétences, d'un ingénieur du son. Ces expériences sont donc rares et ce n'est qu'à partir de la fin des années quatre-vingt que le "home-studio" va réellement se développer, dopé par l'évolution des musiques électroniques, qui peuvent être "mises en boîte" de manière plus souple que la pop, le jazz, ou le rock.

Depuis, les progrès de la micro-informatique ainsi que l'amélioration des performances et la miniaturisation des instruments électroniques font que beaucoup de musiciens de tous styles travaillent désormais dans leurs "home studios". C'est un choix à la fois pratique (faire "du son" chez soi ou dans un local personnel en prenant son temps) et économique, puisqu'une journée de studio coûte de 600 à 2.000 € (ingénieur du son compris) et que pour moins de 10.000 € on peut enregistrer un album "à la maison" dans des conditions relativement bonnes.

"Le logiciel "Auto-Tune" lisse la voix et la prive d'une part de sa vie. Il convient bien à une époque qui met en avant des chanteuses plus sexy que compétentes." Philippe Tessier du Cros, ingénieur du son et réalisateur français ayant notamment travaillé avec Eric Legnini, Djelimady Tounkara, Angélique Ionatos, Aldo Romano et Enrico Pieranunzi.

Quelques exemples d'albums enregistrés "à la maison" :

- 1970 : Paul McCartney : "McCartney" (Apple), sur un Studer 4 pistes ;
- 1973 : Robert Fripp & Brian Eno : "No Pussyfooting" (E.G. / Island), sur un Revox 2 pistes ;
- 1980 : Prince : "Dirty Mind" (Warner Bros.), sur un Ampex 16 pistes ;
- 1982 : Bruce Springsteen "Nebraska" (Columbia), sur un TEAC 4 pistes ;
- 1999 : Moby : "Play" (Mute / Labels), sur son ordinateur personnel et sa console.

"Le home studio, au début c'était une pièce remplie de matos. Aujourd'hui, il est devenu nomade."

Jean-Luc Leray, responsable d'antenne de la radio F.I.P. dans le groupe Radio France.



Bien entendu, le "home studio" ne convient pas à toutes les musiques et la réussite d'un enregistrement reste d'abord une affaire de talent et de savoir-faire, un musicien ne pouvant pas devenir ingénieur du son du jour au lendemain. Mais il a certainement libéré certains artistes de contraintes de temps et d'argent, en leur permettant d'aller au bout de leur démarche artistique. Aujourd'hui, il est en outre intéressant d'observer que dans les musiques électroniques, il y a finalement peu de différence entre le "home studio" et la prestation en concert, le "home studio" se retrouvant "stage studio" sur scène...

3.4 - Le "soundwriting"

Ce terme anglo-américain est apparu dans les années quatre vingt dix. Il se réfère à une nouvelle façon d'aborder la composition qui est directement liée aux évolutions technologiques. Plutôt que de chercher une mélodie à partir d'une grille d'accords, le musicien travaille sur des "textures sonores", des ambiances, des rythmiques ou des boucles qui peuvent être des échantillons.

Il s'agit en quelque sorte d'un "design sonore" qui se caractérise par :

- un travail en groupe ou / et à l'ordinateur, voire avec un ou plusieurs appareils électroniques ;
- un travail vocal "ouvert" plus ou moins mélodique (le "parlé-chanté" dans le rap ou chez Tricky, le chant quasi-lyrique chez Björk). La voix est fréquemment utilisée comme un instrument, elle est éventuellement "trafiquée" ce qui donne parfois une impression d'improvisation et de liberté.

Le "soundwriting" est une approche courante dans les musiques électroniques et dans les scènes hip hop et trip hop. Il a été pratiqué par Can et Kraftwerk dès les années soixante-dix, puis Björk, Portishead, Tricky, Air, et bien d'autres l'ont annexé. On le retrouve aussi chez certains groupes ou chanteurs rock comme Radiohead, David Bowie (avec Brian Eno notamment mais aussi plus tard), et Alain Bashung.

Quelques artistes ont développé une forme de "soundwriting" sans artifice électronique. On peut citer Van Morrison sur "Astral Weeks", Lou Reed et John Cale en solo ou avec le Velvet Underground, Robert Wyatt ou encore Mark Hollis (avec et sans Talk Talk). Beaucoup de groupes de rock composent collectivement dans une recherche à la fois sonore et mélodique, mais leurs compositions restent toutefois basées sur une suite d'accords. Le vrai "soundwriting" se rapporte plus à la construction d'une ambiance, et il n'est pas étonnant que certains compositeurs de musiques de films s'en approchent parfois.

Cette forme d'écriture est une porte ouverte aux non-musiciens, un terrain de chasse où évoluent souvent des "metteurs en sons" (comme on dit "metteur en scène") autodidactes. Aujourd'hui, on y croise même des compositeurs d'un nouveau genre qui sont passés maîtres dans l'art du recyclage, une démarche qui trouve son aboutissement dans les travaux de Two Many DJs et de Birdy Nam Nam. Dans ces sphères de création qui ressemblent souvent à du "work in progress", les deejays sont en général en première ligne, sans doute grâce à deux éléments complémentaires : d'une part ils ont une grande culture musicale et un esprit ouvert, d'autre part leur position de "non musicien" les affranchit du poids historique des règles (écrites ou tacites) qui ont cours dans à peu près toutes les musiques d'aujourd'hui, du rock au slam en passant par le jazz. Ils peuvent donc facilement aller de l'avant.

"Avec les Dust Brothers, on travaille comme des musiciens électro. J'ajoute mon grain de sel en fin de cycle. Une fois qu'on a calé les beats, j'ajoute les parties instrumentales, j'écris les textes et je trouve les mélodies. J'en propose parfois cinq ou six pour un même titre et les Dust Brothers choisissent leurs préférées. " Beck David Campbell alias Beck, chanteur, musicien et auteur-compositeur américain né en 1970 à Los Angeles.

Ce sous-chapitre 3.4 reprend des éléments du dossier d'accompagnement réalisé par Pascal Bussy et Jérôme Rousseau dans le cadre de la conférence-concert du Jeu de l'ouïe "Le songwriting", donnée par Jérôme Rousseau le 9 décembre 2006.

4.1 - De nouveaux outils pour les musiciens

Au fil du temps, les idées et les inventions ont permis aux artistes d'améliorer la densité et la qualité de leurs performances scéniques. Cela s'accorde au fait que de plus en plus, le concert doit être un spectacle, un constat qui a sans doute à avoir avec l'influence de la télévision et une certaine notion de passivité du spectateur devant son petit écran (qui devient de plus en plus... écran géant), voir les applaudissements provoqués ou pré-enregistrés qui ponctuent le moindre "talk show" ou émission de divertissement.

L'équipe technique peut gérer des outils son et lumière, mais ces mêmes outils peuvent être pilotés soit par l'ingénieur du son à la console, soit par l'artiste lui-même grâce à des pédales disposées à ses pieds. La pédale "loop / sample" (boucle / échantillonnage), dont il existe plusieurs modèles parfois agrémentés d'effets, permet de superposer des boucles musicales ou rythmiques. Placée au pied de l'interprète, sa manipulation exige une grande précision. Elle peut permettre à un artiste seul de devenir multi-instrumentiste d'une façon vivante et ludique. Parmi ses utilisateurs, on relève les noms de M, Nofsell et Anaïs.

Désormais, une nouvelle génération de matériel passe par des boîtiers multi-effets, des écrans tactiles, et des capteurs qui aident à contrôler des sons programmés et à commander différentes actions.

Reliés à des ordinateurs, des échantillonneurs (samplers) ou des "expandeurs" (machines qui restituent des sons), les capteurs permettent de contrôler des sons programmés (langage MIDI). Mais ils peuvent également commander des actions visibles ou tactiles via différents actionneurs : moteurs, éclairages, système de projection d'image, aimants, écrans, etc.

Les capteurs les plus utilisés sont ceux qui réagissent à la pression mais il en existe des types sophistiqués qui permettent de capter le mouvement, la présence ou la position, comme le tapis sensible ou le télémètre à ultrasons qui mesure les distances. Ils réclament en général des logiciels sophistiqués comme Max conçu par l'IRCAM. Le chorégraphe Hervé Robbe et le musicien Andrea Cera proposent par exemple un spectacle de danse où la captation du geste est utilisée comme matériau pour le contrôle d'un système de synthèse sonore dédié à la composition musicale.

Lorsqu'ils apparaissent sur scène, les musiciens "hommes machines" ont souvent des allures différentes. Artisans géniaux ou savants fous, leur look excentrique fait aussi partie du spectacle. On peut énumérer des artistes, mi-activistes sonores mi bricoleurs surdoués, qui ont semé des graines fertiles au cours des dernières décennies : l'Allemand Uli Trepte et son concept de "spacebox", David Grubbs en congé de Gastr del Sol armé de sa guitare et de son ordinateur, Khalid K et sa voix "tout terrain" comme un exorciste possible du "tout machine" - même si la voix, elle, reste bien modelable par la technique (l'apprentissage) et la technologie (les boucles sonores).

Aujourd'hui, des initiatives solitaires d'ailleurs cachées sous des pseudonymes comme ceux du Canadien Son Of Dave, du Portugais Legendary Tiger Man ou du Français Rit de Marseille sont des versions modernisées de l'homme-orchestre d'antan, un peu comme si celui-ci était devenu un humain technoïde capable de se livrer tout seul sur scène aux jeux sonores les plus extrêmes. Il est assez passionnant de constater que beaucoup de ces initiatives flirtent avec le blues. Ce n'est pas étonnant, car nous sommes dans la prolongation directe de la dynamique du blues et de la liberté infinie que donne aux musiciens le minimalisme de ses trois accords et de ses douze mesures. La seule différence, c'est qu'une panoplie d'effets électroniques s'y rajoute.

Une exception dans cet univers : le deejay dont le statut a changé au cours des dernières années et qui est passé du statut d'ambianceur à un rôle de quasi-musicien à part entière, partant en tournée et remplissant des salles.

Il est bien seul sur scène et la technologie (ses disques, deux platines,

"Depuis maintenant une bonne dizaine d'années, les artistes de la chanson et du rock peuvent obtenir des programmes de "résidences de création".

Ils bénéficient ainsi de bonnes conditions pour préparer leurs spectacles, et l'artiste peut rôder son concert avec le soutien d'un ingénieur du son, d'un ingénieur lumière, et éventuellement d'un metteur en scène. Les consoles ou périphériques numériques d'aujourd'hui permettent aux ingénieurs son et lumière de prévoir des programmes spécifiques pour chaque chanson de l'interprète qu'ils suivent. La mise au point de ces programmes se fait au cours de la résidence, puis est améliorée au fil des concerts. Ainsi, l'entourage technique peut bien plus qu'auparavant devenir réellement actif et créatif, variant les ambiances, les effets, en accord avec ce que l'interprète cherche à faire passer."

Mathieu Ballet, ingénieur du son, réalisateur et arrangeur français né le 15 janvier 1964 à Montreuil en Seine-Saint-Denis.



éventuellement quelques effets) l'aide à envoûter les foules. Mais ne nous y trompons pas : ses forces premières et irremplaçables, ce sont d'abord sa culture musicale, et ensuite son art du choix et des enchaînements. La remarque vaudra aussi pour le veejay (le "deejay vidéo") qui est apparu dans la mouvance des musiques électroniques et qui peut apparaître en solo, sculptant à la fois des images et des sons.

La programmation électronique permet également les prestations... sans musicien. Il s'agira alors plus d' "installations" que de "concerts", comme par exemple ce spectacle "Contra-Tiempo-Suspendido" de Juan Cristobal Cerrillo, produit par l'I.R.C.A.M. et le Centre Pompidou, pour dix caisses claires et équipement électronique. Chaque caisse claire est équipée de deux excitateurs (un haut-parleur démembré et une pastille piezo) excités pas des signaux audio générés par un patch Max / MSP.

Ce sous-chapitre 4.1 reprend des éléments du dossier d'accompagnement réalisé par Pascal Bussy et Jérôme Rousseaux dans le cadre de la conférence-concert du Jeu de l'ouïe "Être seul en scène", donnée par Pascal Bussy le 7 décembre 2006.

4.2 - La diffusion

Les premières véritables sonos stéréo ou "façades sonores" datent des années soixante. Depuis, des progrès ont été faits dans de nombreux domaines (effets et consoles numériques par exemple) mais la diffusion des concerts reste stéréophonique.

La tentation de la diffusion du son multicanal, que l'on appelle aujourd'hui "surround", est pourtant très ancienne. Ainsi, la tentative infructueuse autour de la quadriphonie est restée limitée à quelques concerts à la fin des années soixante et au cours de la décennie suivante, voir Pink Floyd. Mais comme pour les instruments électroniques, c'est le cinéma qui sera le moteur du système. En 1940 déjà, les studios Disney présentaient le "fantasound" à l'occasion du lancement du film "Fantasia". À New-York, le film est projeté dans une salle de deux mille places ; la bande son qui tient sur quatre bandes reproduit neuf canaux diffusés sur cinquante-quatre haut-parleurs ! Mais l'échec relatif du film et les coûts d'équipement des salles font échouer le lancement du projet. Plus tard, nous en avons déjà parlé, les concerts de musique électro-acoustique et électronique utiliseront des "orchestres de haut parleurs", comme l'"Acousmonium" du Groupe de Recherches Musicales (le G.R.M.) à Paris. Dans ce cadre, les compositeurs et les musiciens entendent donner une dimension supplémentaire à leurs prestations scéniques.

Aujourd'hui, le 5.1 est en passe de réussir son pari. Il s'agit d'un système de diffusion sonore comportant six canaux : trois canaux avant (gauche, centre et droite), deux canaux arrières (arrière gauche, arrière droite), plus un canal dédié aux basses fréquences. Le procédé a été inventé par le Français Dominique Bertrand et il a été installé au Moulin Rouge dès 1985. Les salles de cinéma commencent à s'équiper en 1992, avant que le boom du "home cinema" ne l'impose comme un format standard. C'est ainsi que de plus en plus de DVDs de concerts sont proposés en 5.1, même s'il s'agit souvent de "faux 5.1" avec une simple reprise du mixage stéréo agrémenté de quelques effets latéraux. Le "vrai" 5.1, lui, offre à l'auditeur une perception transformée, dans des proportions équivalentes à celles du passage du mono à la stéréo. Il faut signaler quelques initiatives intéressantes:

- le guitariste Andreas Paolo Perger a mis au point en 1998 une guitare "5.1 surround" où chaque micro correspondant à une corde est géré individuellement pour être ensuite dirigé vers 6 enceintes différentes,
- en novembre 2001, un concert de Britney Spears à Las Vegas bénéficie d'une transmission en 5.1,
- en octobre 2003 a lieu la retransmission en Eurovision d'un concert en 5.1 à Berlin via la radio satellite numérique,
- en octobre 2005, Robbie Williams donne un concert qui est retransmis en 5.1 dans neuf cinémas d'Europe.

4 - Les concerts (suite)



Régulièrement, mais de manière bien plus discrète, des musiciens de musique acousmatique (électro-acoustique) utilisent le 5.1. Mais les surcoûts d'installation d'une part et la nécessité de maîtriser techniquement le format d'autre part sont de sérieux handicaps pour l'utilisation régulière ou même ponctuelle de ce système en concert.

On note tout de même qu'au dernier Festival de Dour (Belgique, juillet 2009), Aphex Twin et Florian Hecker ont fait un concert en 5.1. De son côté, Khalid K, seul sur scène, pilote avec l'aide de pédales qu'il commande au pied, la diffusion des sons en 5.1, gérant ainsi les échantillons qui parsèment son approche unique de musicien bruiteur. Il y a certainement d'autres initiatives qui fleurissent ici et là et l'utilisation de ce standard en concert est certainement amené à se développer ces prochaines années.

"Contrairement à l'image, le son n'a pas de cadre. Le standard 5.1 permet de le fixer et de l'inscrire dans des trajectoires en trois dimensions, de créer des dynamiques inédites dans l'espace, et de produire des mouvements qui traversent l'auditeur."

Nicolas Losson, compositeur de musique acousmatique.



À la fin du dix-neuvième siècle, on trouvait d'un côté une musique dite "savante", basée sur des règles et des connaissances liées à l'écriture de la musique, où le compositeur "pensait" sa musique avant de l'entendre ; et de l'autre une musique dite "populaire", plus directe et plus immédiate, dans laquelle le créateur joue, écrit, et garde ce qui lui plaît ou l'émeut, sa capacité à toucher les autres n'étant lié à aucun bagage technique particulier. Tout cela va voler en éclat au cours du vingtième siècle, et beaucoup de styles musicaux, du jazz aux musiques électroniques, vont se trouver à cheval sur le savant et le populaire.

Tout au long du siècle dernier, le monde s'est considérablement transformé. Les machines, surtout dans le monde occidental, se sont installées dans la vie quotidienne des gens. La population mondiale s'est fortement urbanisée et les possibilités de communication se sont démultipliées.

C'est cette évolution que raconte la musique du vingtième siècle. Un siècle qui a placé le rythme, le timbre et le son au cœur des musiques populaires.

Un siècle qui permet à des artistes de s'exprimer librement sans aucune connaissance théorique musicale (solfège, harmonie, technique instrumentale) ou d'ingénierie. Un siècle où l'utilisation intuitive des machines a redistribué les cartes entre compositeurs, interprètes et mélomanes, un siècle où les plus novateurs n'ont pas été ceux que l'on attendait forcément. Un siècle aussi plein d'accidents, où des instruments ont été détournés de leur fonction d'origine, où il n'est plus nécessaire de savoir jouer d'un instrument pour créer de la musique, et où des idées sont nées d'erreurs de manipulations, ce qui participe évidemment à... la relative "humanité" des machines. Il reste le talent, celui du compositeur et celui de l'artiste : aucune machine ne peut le remplacer car il est incontournable.

Dans le cadre de ce Jeu de l'ouïe, la prise de conscience de tous ces phénomènes était indispensable. Au-delà du recul qu'elle impose, elle nous autorise peut-être d'esquisser une philosophie de la création qui passerait par la curiosité, l'adaptation à la technique, son détournement éventuel, l'acceptation de l'erreur, et ce fameux talent bien sûr. Enfin, pour les mélomanes que nous sommes tous, elle permet d'attiser encore plus notre curiosité et d'augmenter notre plaisir de la découverte et de l'écoute.

"La musique, qui doit vivre et vibrer, a besoin de nouveaux moyens d'expression, et la science seule peut lui infuser une sève adolescente. (...) Je rêve d'instruments obéissant à la pensée et qui, avec l'apport d'une floraison de timbres insoupçonnés, se prêtent aux combinaisons qu'il me plaira de leur imposer et se plient à l'exigence de mon rythme intérieur."

Edgard Varèse en 1917, compositeur franco-américain né en 1883 et mort en 1965.

"J'espère que, grâce à la technique, grâce aux images qu'on projetera sur un mur, grâce à ces essais de polyphonie concentrique, les gens deviendront amateurs de musique jusqu'à devenir musiciens. Il faut qu'il y ait beaucoup de musiciens, ce sera la meilleure façon pour que l'avenir soit calme."

Pierre Henry, compositeur français né en 1927.

COMLOT

Complot Bronswick, devenu Complot tout court, est un groupe à part dans la scène rock française.

Né à Rennes en 1981, la formation affirmait d'emblée sa singularité.

Le "cahier des charges" est de travailler la relation entre les sons et l'image, de retrouver la tradition bruitiste et les racines futuristes des "musiques actuelles", d'imaginer et de mettre en scène des spectacles pour transformer le concert en une performance, la scène en plateau de théâtre, la musique en spectacle total.



En vingt ans d'expériences, Complot a réalisé six albums et a participé à de nombreuses compilations ("Divine", "Rose Selavy", un disque des "Trans Musicales", "On A Faim", "Machina", etc.), s'affirmant comme un groupe unique et singulier. En outre, ses membres ont mis leurs théories à l'épreuve, et trois spectacles en sont le témoignage : "Icare" qui fut monté en 1981 dans un espace industriel abandonné ; "Maïakovski", un drame musical écrit et mis en scène en 1983 en hommage au grand poète russe, à partir de ses textes et de son iconographie révolutionnaire dans le mode soviétique ; enfin, "Radix" avec la Fabrick d'Utopies Fantaisistes, créé et présenté à Leningrad au début de 1991 avant d'être joué quelques mois plus tard à la Grande Halle de La Villette à Paris : plus de deux heures de musique et d'images, un spectacle à mi-chemin entre le cirque, le music-hall, la performance, le théâtre, le concert rock et le cinéma...

Silencieux pendant près de huit ans, Complot se reforme en 2006, en répondant à une commande pour le théâtre, une adaptation de "The Iceman" ("Le marchand de glace") d'Eugène O'Neill, par la compagnie Jean Beucé. Les trois fondateurs historiques de la formation, François Possémé alias Nikolaï Ada, Yves-André Lefeuvre, et Maurice Chesneau alias Paolo C Uccelo, trouvent en eux une nouvelle énergie. Ils ont été rejoints entre-temps par Eric Trochu alias Ert, un ancien musicien de End Of Data, groupe culte de la scène rennaise des années quatre-vingt, qui collabore avec eux depuis le milieu des années quatre-vingt-dix en lui insufflant son goût pour les sons du monde. Autre acteur de cette nouvelle aventure, l'ami Pierre Fablet fondateur de Tohu Bohu, un guitariste activiste infatigable qui a intégré Complot pour le dernier album et ses nouveaux spectacles. Les cinq musiciens produisent une musique très forte ; elle est faite de souffle, de rage poétique, et de groove, et comme toujours elle se confronte à l'image comme un complément logique du matériau sonore.

Au moment où le label Infrastition réédite leur discographie, le constat est évident : il s'agit d'une seconde naissance. Et ce n'est pas un hasard s'ils invitent sur un titre Arnaud Le Brusq, leur tout premier chanteur. La nouvelle vie du groupe a pour socle "Iceman", mais Complot, préservant sa puissance intérieure retrouvée, ne s'y laissera pas enchaîner.

<http://www.myspace.com/complotbronswick>

Le concert-performance
de Complot, mixé et diffusé en 5.1,
vous est proposé grâce au précieux soutien
de l'ESRA et du CREA - Université Rennes 2.

7 - Repères discographiques



- Afrika Bambaataa : anthologie "**Looking for the perfect beat (1980-1985)**", (2001), import Tommy Boy
- Aphex Twin : "**I Care Because Of You**" (1995), Warp / P.I.A.S.
- The Beach Boys : "**Pet Sounds**" (1966), Capitol / E.M.I.
- The Beatles : "**Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band**" (1967), Parlophone / E.M.I.
- Can : "**Future Days**" (1973), Spoon / E.M.I.
- Ray Charles : anthologie "**The Definitive Ray Charles**" (2001), Rhino / Warner Music
- The Ornette Coleman Quartet : "**This Is Our Music**" (1959), Atlantic / Warner
- John Coltrane : "**A Love Supreme**" (1964), Impulse ! / Universal
- Miles Davis : "**Bitches Brew**" (1970), Columbia / Sony Music
- Gil Evans : "**Out of the Cool**" (1960), Impulse ! / Universal
- Fela : "**The two sides of Fela : jazz & dance**" (2002), double CD Barclay / Universal
- Robert Fripp & Brian Eno : "**No Pussyfooting**" (1973), réédition double CD Discipline Global Mobile (import)
- Jon Hassell : "**Power Spot**" (1986), E.C.M. / Universal
- The Jimi Hendrix Experience : "**Axis : Bold As Love**" (1967), MCA / Universal
- Billie Holiday : "**Solitude**" (1952), Verve / Universal
- Robert Johnson : double CD "**The Complete Recordings (1934-1936)**" (1996), Sony Legacy / Sony Music
- Kraftwerk : "**The Mix**" (1991), Kling Klang / E.M.I.
- Led Zepelin : "**Houses Of The Holy**" (1973), Atlantic / Warner Music France
- Paul McCartney : "**McCartney**" (1970), Apple Records / E.M.I.
- Moby : "**Play**" (1999), Mute / E.M.I.
- Nils Petter Molvaer : "**Solid Ether**" (2000), E.C.M. / Universal
- Pink Floyd : "**Dark Side Of The Moon**" (1973), E.M.I.
- Ritchie Hawkin aka Plastikman : "**Consumed**" (1998), Novamute (import)
- Prince : "**Dirty Mind**" (1980), Warner Bros. / Warner Music
- Radiohead : "**OK Computer**" (1997), E.M.I.
- Steve Reich : "**Music for 18 Musicians**" (1976), E.C.M. (Import)
- The Rolling Stones : "**Exile On Main Street**" (1972), Virgin (import)
- Jean Sablon : "**Le crooner français (20 succès et inédits 1930-1951)**" (2002), Forlane
- Soft Machine : "**Third**" (1970), Columbia Sony Music
- Bruce Springsteen : "**Nebraska**" (1982), Columbia / Sony Music
- Karlheinz Stockhausen : "**Kontakte**" (1974), Wergo (import)
- Ali Farka Toure : "**Red & Green (1984 et 1988)**", 2006, double CD World Circuit / harmonia mundi
- The Velvet Underground : "**The Velvet Underground & Nico**" (1967), CD Polydor / Universal, 2001
- Muddy Waters : double CD "**Muddy "Mississippi" Waters Live (1979)**", 2003, Epic / Sony Music
- Weather Report : "**Sweetnighter**" (1973), Columbia / Sony Music
- The Who : "**Who's Next**" (1971), Polydor / Universal Music
- Stevie Wonder : "**Talking Book**" (1972), Motown / Universal Music
- Robert Wyatt : "**Rock Bottom**" (1974), Domino / P.I.A.S.

La bibliographie, la discographie et les recommandations de journaux et de sites internet qui suivent se rapportent à l'ensemble des trois conférences du cycle de conférences-concerts (3, 4 et 5 décembre 2009) :

"Quand technologies, création et écoute se rencontrent dans les musiques actuelles" :

I - L'incidence des moyens de diffusion sur la circulation de la musique,

II - Les supports sonores et leur influence sur notre rapport à l'écoute,

III - L'impact des évolutions technologiques sur la création et la diffusion en concert de la musique.

7 - Repères discographiques (suite)



COMPILATIONS ET ANTHOLOGIES

"Big Apple Rappin' / The Early Days Of Hip-Hop Culture In New York City 1979-1982",
(2006), double CD Soul Jazz / Discograph

"OHM : The Early Gurus Of Electronic Music : 1948-1980"
(2000), triple CD Ellipsis Arts (import)

"Sounds of the South",
coffret de quatre CDs consacré au travail d'Alan Lomax, Atlantic,
(1993) (import)

"Studio One Story",
(2002), double CD + DVD, Soul Jazz / Discograph

8 - Sélection bibliographique

Cette bibliographie est sélective et ne contient que des ouvrages édités en France.

Mishka Assayas : **"Dictionnaire du rock"**, Robert Laffont, collection Bouquins, 2002

Jean-Yves Bosseur : **"La musique du XX^e siècle : à la croisée des arts"**,
Musique ouverte, Minerve, 2008

Louis Chrétiennot : **"Le chant des moteurs : du bruit en musique"**,
L'Écarlate, L'Harmattan, 2008

Nicholas Cook : **"Musique, une très brève introduction"**, Éditions Allia, 2006

Olivier Donnat : **"Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique (enquête 2008)"**,
La Découverte / Ministère de la Culture et de la Communication, 2009

Charlotte Dudignac et François Mauger :
"La musique assiégée : d'une industrie en crise à la musique équitable",
L'échappée, 2008

Guillaume Kosmicki : **"Des avant-gardes aux dance floors"**,
Le Mot et le Reste, 2009

Daniel Lesueur : **"L'histoire du disque et de l'enregistrement sonore"**,
Les Éditions Carnot, 2004

Philippe Tournès :
"Du phonographe au MP3, une histoire de la musique enregistrée - XIX^e - XXI^e siècles",
Éditions Autrement, 2008

Revue **"Art Press 2"** : **"L'art des sons"**, n° 15, novembre 2009

9 - Quelques journaux et sites internet



Les Inrockuptibles,
hebdomadaire
www.lesinrocks.com

Jazz Magazine / Jazzman,
mensuel
www.jazzmagazine.com

Le Monde,
quotidien
www.lemonde.fr

Mondomix,
mensuel
www.mondomix.com

Neosphere,
www.neospheres.free.fr

Rock & Folk,
mensuel
www.rocknfolk.com

Vibrations,
mensuel
www.vibrations.ch

Eldorado,
trimestriel