

François RIBAC, Université Paul Verlaine Metz, Laboratoire Lorrain de Sciences Sociales
Thème Mémoires d'enfance

L'autre musique de chambre, comment de jeunes adolescent-es ont appris la musique

Introduction

a) L'importance des techniques du recording dans la musique populaire

En matière de musique(s) populaire(s), les techniques d'enregistrement (au sens des pratiques et des divers objets qui s'y attachent) jouent un rôle crucial durant le processus créatif, les performances et l'apprentissage.

En effet, les musiciens de musique populaire utilisent moins le studio (personnel ou professionnel) pour dupliquer ce qu'ils auraient déjà préalablement répété mais plutôt comme un outil de composition au sein duquel les morceaux sont façonnés pas à pas.

Comme le montrent l'essor du hip hop, de la techno à la fin du vingtième siècle et la place qu'occupent désormais les DJ(s), les outils de reproduction sonore (comme les platine-disques, les consoles de mixages et les échantillonneurs) et l'utilisation de musique déjà enregistrée sont également très présents lors des performances.

En matière d'apprentissage, les répertoires enregistrés et les outils de reproduction sonore servent également d'instructeurs aux jeunes musiciens et musiciennes. Dans la sphère domestique, et tout particulièrement dans leurs chambres, les apprenti-es copient les répertoires enregistrés qu'ils (elles) aiment et, par là même, se familiarisent avec la technique instrumentale, le vocabulaire d'un style et la façon dont les disques sont produits. Souvent, l'enthousiasme pour ces répertoires les amène à fonder des groupes avec leurs pairs, à composer leur propre musique et bientôt à se produire dans l'espace public¹.

Dans cet article, je m'intéresserai à ces formes d'apprentissage, à leur signification et aux débuts de l'activité musicale.

b) Un triple mouvement et de multiples espaces

Précisément, la période d'apprentissage peut être divisée en trois moments : le premier est le processus par lequel des répertoires enregistrés existants sont *importés* dans la sphère domestique. Le second moment consiste en *l'appropriation* de ces musiques par les amateurs dans leurs chambres. Dans un troisième temps, les -désormais- musicien-nes *ré-exportent* leur propre musique dans la sphère publique. Cette circulation, qui implique une multitude de personnes et d'objets, se déroule dans des espaces *hybrides* et interconnectés :

- Villes et lieux de résidence (la sphère domestique, le pâtre de maison, le collègue, le(s) magasin(s) de disques, les médiathèques, les villes voisines, les régions, etc.)
- Réseaux au sein desquels la musique circule (labels et vendeurs de disques, la radio et la télévision, le Web, les pairs, la famille, les transports en commun, etc.)
- Interfaces sur lesquelles la musique est représentée, codée et manipulée (disques, tablatures, logiciels, iPods, clés USB, instruments de musique, etc.).

¹ Un processus que l'on retrouve autant dans la génération des crooners américains qu'à l'époque des Beatles. Gary Giddins *Bing Crosby, a pocketful of Dreams : The Early Years, 1903-1940*. Little, Brown and Company. 2001, Andy Babiuk *Beatles Gear*. Backbeat Books, 2002.

Afin d'examiner ce mouvement à trois temps et ces déclinaisons spatiales, j'ai mené de 2005 à 2007 une recherche de terrain visant à retracer les différentes phases d'apprentissage d'une trentaine de jeunes musiciens et musiciennes né-es au début des années quatre-vingt jouant du rock, du hip hop, de la house music et leurs hybrides et résidant en Seine-Saint-Denis et dans les Yvelines ².

J'ai donc inventorié les répertoires que les membres du panel avaient aimés, imités et partagés aussi bien que les machines de reproduction sonore -y compris domestiques- qu'ils avaient utilisés. Cette démarche a notamment consisté à repérer d'où et par qui venaient toutes ces entités et leurs usages. Puis, je me suis intéressé aux processus individuels d'appropriation, les lieux où ils se déroulaient et comment les membres du panel enregistraient leur propre musique. Enfin, j'ai étudié comment celle-ci était exportée dans la sphère publique en m'intéressant non seulement aux disques et aux concerts des formations mais aussi aux usages du Web et à la circulation du son à l'intérieur des groupes. Dans la mesure où les membres du panel étaient né-es au début des années quatre-vingt, l'étude a permis d'étudier des pratiques avant et après la généralisation de l'informatique musicale et du Web.

c) Cartes de réseaux

Pour reconstituer ces multiples espaces, équipements et itinéraires, j'ai réalisé des entretiens semi-directifs avec les membres du panel, filmé des répétitions et des concerts, recueilli des données visuelles et sonores (interfaces de logiciels, tablatures, pages des sites Internet des formations etc.) mais aussi recouru à des cartographies de réseaux réalisées grâce au logiciel *RéseauLu* conçu et développé par Andreï Mogoutov³. Développées à partir de données extraites des entretiens, les cartes ont permis de représenter sur un même plan des acteurs hétérogènes (humains ou pas, êtres ou discours) qui concouraient à la pratique musicale et de mieux percevoir les différents territoires (le physique et le numérique notamment) où se déployaient ces pratiques.

I. Les débuts

a) Le déclic

J'ai débuté les entretiens en demandant aux membres du panel s'ils se rappelaient d'un déclic les ayant incité à faire de la musique. Plusieurs types de réponses m'ont été données.

Un premier groupe de personnes a fait référence à une « personne phare » (ami-e d'école ou d'internat, parent, membre de la fratrie, musicien local). Dans ce cas de figure, la référence à des pères écoutant beaucoup de musique et encourageant leurs enfants à faire de même est revenue à plusieurs reprises. Deux chanteuses m'ont ainsi raconté comment, durant leur enfance, elles chantaient et dansaient sans cesse avec les disques et avaient rapidement pris l'habitude de s'enregistrer avec un petit magnétophone à cassette. Dans un même ordre d'idées, une des membres du panel a également narré qu'elle découpait les paroles de chansons du hit-parade publiées dans *Télépoche* puis, avec sa meilleure amie, chantait à l'unisson avec les disques des dites chansons. Ces récits ont surtout été rapportés par des femmes. Du côté des hommes du panel, plusieurs ont rapporté qu'ils avaient commencé à jouer d'un instrument ou à se passionner pour un groupe grâce à un modèle/initiateur, par exemple un autre adolescent jouant de la batterie à l'internat ou un rappeur connu et originaire du quartier et dont les cassettes circulaient. Dans ces récits, la passion musicale a donc plutôt coïncidé avec une attraction à l'extérieur de la sphère familiale. Souvent, ces amitiés étaient entretenues par des échanges intenses de cassettes et aboutissaient à la fondation d'un groupe de rock au sein duquel on « recrutait » plutôt en fonction d'affinités personnelles que

2 "La circulation et l'usage des supports enregistrés dans les musiques populaires en Ile de France", recherche commandée par le programme interministériel "Culture et territoires en Ile de France", le Ministère de la Culture et le conseil général de Seine-Saint-Denis, 2007. À noter que le panel comprenait en sus des musicien-nes une Vjette et l'animateur/manager d'un collectif de hip hop.

3 <http://www.aguidel.com/>

de compétences instrumentales.

Dans le deuxième registre de réponses, la vocation a directement été reliée à un répertoire enregistré.

François Ribac : “Est-ce que vous avez le souvenir d’un dé clic ou d’un événement ou d’un disque en particulier qui vous a, comme on dit, lancé dans la musique ?

Francis (bassiste et clavier du groupe de trip hop *Saltlake*) : (...) Ouais carrément... L’album sans titre de Rage Against The Machine (1992)”

Comme Francis, de nombreux membres du panel ont ainsi décrit leur entrée en musique comme la conséquence d’un véritable coup de foudre pour un artiste à la suite d’une émission de télévision, de la radio, d’un disque oublié par un ami à la maison... D’une façon générale, *même ceux et celles qui ont mentionné un tiers associent le début de leur vocation musicale avec un artiste voire même un disque précis*. Par ailleurs, on doit remarquer que même lorsque ces répertoires enregistrés ont été découverts dans l’environnement immédiat (par exemple le quartier, l’école, la sphère domestique), ceux-ci proviennent du marché (via des disques, des cassettes la radio ou la télévision) et sont apparentés à du rock anglophone ; en d’autres mots ils sont *extra-locaux*.

La carte ci-dessous (figure n°1) comprend les artistes qui ont été cités comme des premiers dé clics par les membres du panel et permet de repérer plusieurs tendances.

Premièrement, une forte “gendérisation” des goûts musicaux. De fait, les répertoires-dé clics des garçons du panel ne comprennent aucune femme et la domination du rock métal est manifeste puisque Nirvana, The Red Hot Chili Peppers, Metallica et Guns N Roses sont les groupes les plus cités. Du côté des filles, la pop est très présente avec des artistes comme Madonna, Mariah Carey, Noah, Hole, Mylène Farmer, Alanis Morissette et même si quelques artistes cités sont de groupes de rock ou des chanteurs francophones masculins, les artistes rock les plus mentionnés sont surtout des groupes féminins (Hole) ou mixtes comme The Cranberries, No Doubt ou encore la chanteuse PJ Harvey. En d’autres termes, aux garçons le rock dur et aux filles le répertoire plus pop avec une emphase sur la voix et la danse⁴.

Deuxième fait marquant, la dimension générationnelle de la vocation. En effet, de nombreux répertoires cités par les membres du panel sont apparus au moment où les membres du panel entraient dans l’adolescence, au début des années quatre-vingt-dix. Par exemple l’album *Nevermind* de Nirvana, souvent mentionné comme un choc, publié en 1991 (vendu à 34 millions d’exemplaires dans le monde depuis lors) ou *Music Box* de Mariah Carey paru en 1993 (et qui s’est vendu à 30 millions d’exemplaires⁵). Il y a donc une certaine concordance entre l’arrivée sur le marché de disques et le déclenchement des vocations.

Troisièmement, on peut remarquer une relative différence entre les « répertoires-dé clic » des personnes issues des minorités visibles et le reste du panel ⁶. Les premiers sont pratiquement les seul-es à avoir désigné des artistes de hip hop, de musique africaine (dont certains sont désignés par l’étiquette world-music sur la carte ci-dessous), de soul ou de reggae (pour moitié des artistes francophones) alors que seulement deux artistes noirs américains (Jimi Hendrix et les Jackson Brothers) ont été mentionnés dans les réponses des autres membres du panel.

4 Cette répartition genrée avait déjà été notée par Simon Frith au début des années quatre-vingt en Angleterre dans *The Sociology of Rock* Constable 1978

5 Sources : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Nevermind>
http://fr.wikipedia.org/wiki/Discographie_de_Mariah_Carey#cite_note-mariahdaily-1

6 Les parents de Diop (auteur/compositeur de world music) et Sirène (rappeuse) sont originaires d’Afrique, ceux de Moktar (rappeur) viennent d’Algérie, même chose pour l’un des deux parents de Louis (rappeur), Théo (auteur/compositeur de soul) est né et a passé une partie de son enfance en Guyane.

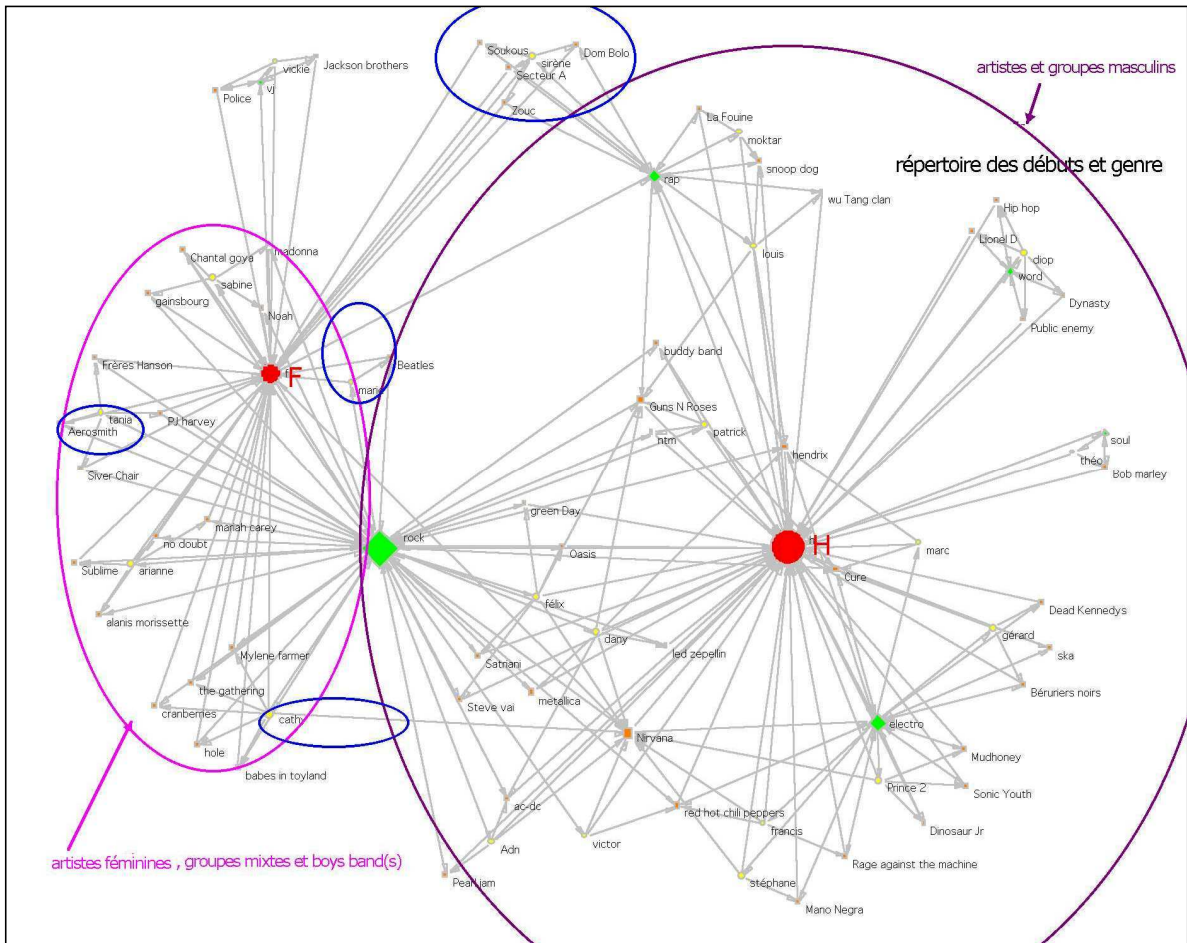


Figure 1 : carte des premiers répertoires

Méthodologie : Plus une entité est citée et plus elle occupe le centre de la carte en même temps que sa taille augmente d'autant (exemple : le groupe Nirvana situé en bas de la carte au centre). Dans toutes les cartes, des liens connectent un certain type de données (par exemple des personnes) avec d'autres (par exemple le genre des personnes ou des répertoires musicaux). Données recueillies en 2005/2006.

Informations : les membres du panel sont représentés par un point jaune et désignés par leurs prénoms, leurs « répertoires-déclic » (artistes ou styles) sont représentés par des carrés marrons. Toutes les personnes sont également affiliées à un genre désigné par les lettres F et H en rouge (femmes ou hommes). Les bulles bleues indiquent des artistes masculins ou des formations mixtes mentionnés par les femmes du panel.

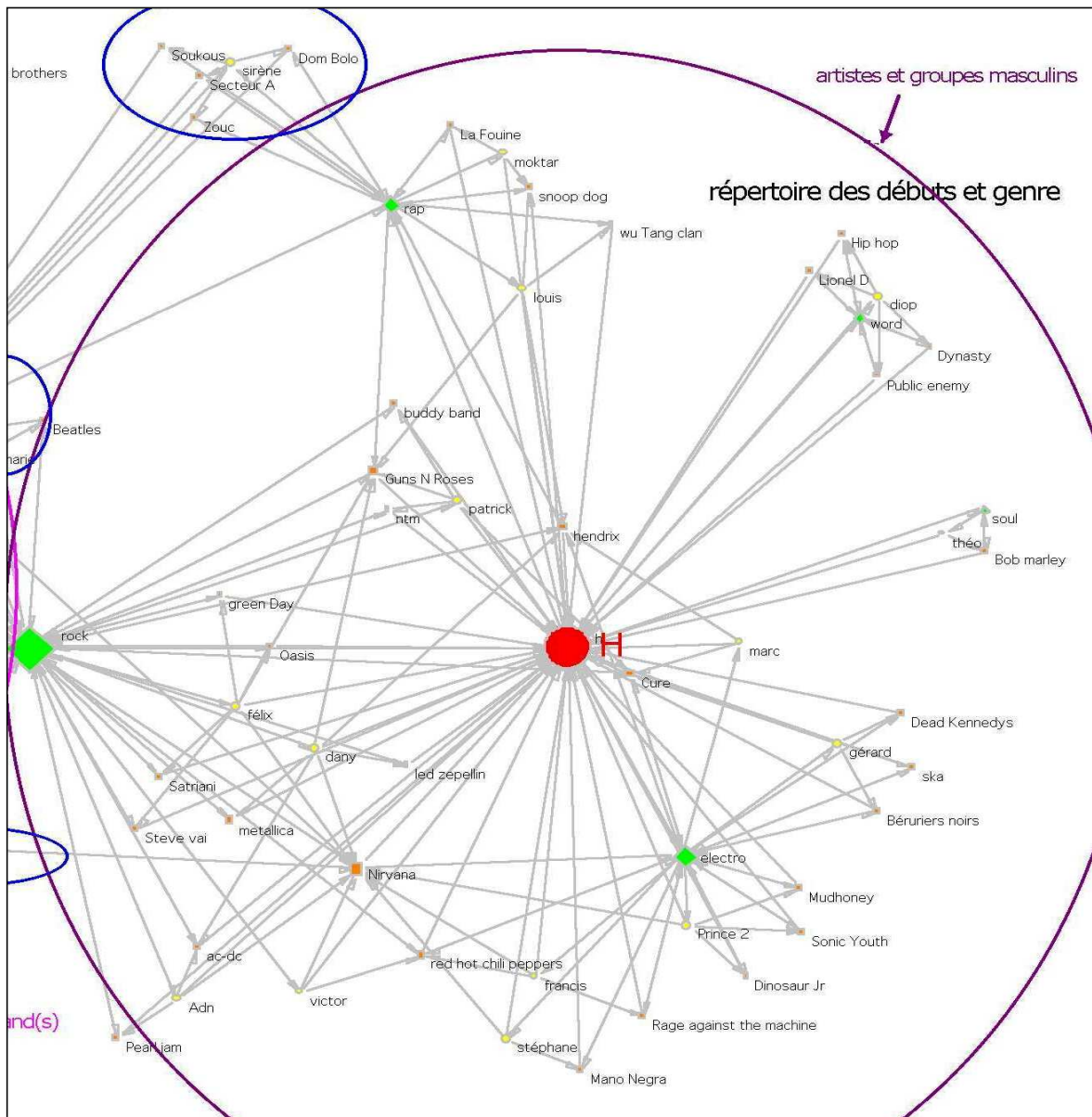


Figure 2 : zoom de la figure 1 qui montre les répertoires mentionnés par quatorze des hommes du panel.

Informations : les personnes (Moktar, Diop, Théo, Marc, Gérard, Prince 2, Stéphane, ADN, Dany, Félix, Patrick, Marc, Patrick, Louis) sont figurées par des ronds jaunes. Les artistes ou formations (carrés marrons) sont Red Hot Chili Peppers (situés en bas et au centre de la carte), Nirvana, Led Zeppelin, AC-DC, Pearl Jam, Metallica, Steve Vai, Joe Satriani, Oasis, Green Day, Guns N Roses, NTM, Buddy Band, La Fouine, Wu Tang Clan, Snoop Dog, Jimi Hendrix, Public Enemy, Dynasty, Lionel D, divers groupes de hip hop, Bob Marley, Cure, Dead Kennedys, divers groupes de Ska, Béruriers Noirs, Mudhoney, Sonic Youth, Dinosaur Jr, Rage against the machine, Mano Negra. Les styles auxquels on peut rattacher ces artistes sont désignés par des losanges verts (rock, rap, électro, reggae et soul et world music). La lettre rouge H signifie "hommes".

Commentaire : la liste de ces répertoires fait apparaître l'absence totale de femmes dans les « répertoires-déclics » des hommes et la prédominance du rock metal et -dans une moindre mesure- de l'électro et du rap.

b) Des répertoires fédérateurs

Toutefois, les trois tendances mentionnées plus haut (âge, genre, appartenance ou pas aux minorités visibles) et répertoriées sur les cartes ne doivent pas être absolutisées car, comme on va le voir, il existe également des points fédérateurs.

En tout premier lieu, l'examen des répertoires montre que le rock est le style qui -au moins de façon tendancielle- réunit un grand nombre de personnes ou, pour le dire autrement, que *le rock est la musique par laquelle la plupart des membres du panel ont débuté leur passion pour la musique.*

En second lieu, il faut noter que les femmes du panel n'ont pas exclusivement cité des artistes féminines mais aussi des chanteurs ou groupes masculins (Aerosmith, The Jackson Brothers ou Serge Gainsbourg).

Enfin, *nombre des membres du panel ont mentionné comme "groupes-déclics" des formations des années soixante-dix* (Beatles, Police, Jimi Hendrix, Led Zeppelin, Cure) qui souvent n'existaient plus au moment où leur passion s'est déclenchée et que leurs parents ne leur prescrivaient pas explicitement. Dès lors, lorsque les membres du panel s'intéressaient à un vinyle de Pink Floyd ou de Stevie Wonder de la discothèque familiale, ils l'enregistraient sur cassette afin de pouvoir l'écouter dans leur chambre avec leur propre lecteur ou un walkman. Ce goût pour des répertoires patrimoniaux montre que la différence générationnelle s'exprimait moins par le style de musique, la plupart des parents appréciant le rock, que par le besoin des adolescent-es de s'aménager un espace sonore à l'écart des adultes et d'utiliser leur propre format d'écoute : la cassette. Conséquemment, *c'est par l'intermédiaire de supports enregistrés que s'est opérée la transmission des répertoires entre les générations*, d'une part, et ces mêmes répertoires servent de *liens* entre les sexes, les générations, les communautés.

La carte ci-dessous (figure 3) permet de constater les points communs et les divergences que RéseauLu a permis de repérer.

II. Quels usages des supports ?

a) Génération cassette

Après avoir examiné le processus d'importation, nous allons maintenant nous intéresser à la phase d'appropriation.

Comme l'ont montré les deux ouvrages pionniers de Bennet et Green, des années soixante au milieu des années quatre-vingt, les apprentis musiciens de musique populaire (en l'occurrence de rock) utilisaient surtout les disques (vinyles ou CD) pour imiter leurs modèles, s'initier au vocabulaire du style qu'ils affectionnaient et se familiariser avec les artifices sonores issus des studios d'enregistrement⁷. Si on le compare à l'enseignement de la musique dans des écoles (classiques ou populaires), ce type d'apprentissage a comme principale caractéristique de se dérouler dans la sphère domestique- le plus souvent dans sa chambre- et de ne pas être considéré par ceux qui s'y adonnent comme une situation éducative. L'autre particularité de cette "méthode" tient au fait que *ce sont les appareils de reproduction et les répertoires enregistrés qui jouent le rôle d'enseignants, de moniteurs*. Les récits des membres du panel montrent que, pour des personnes qui se sont engagées dans la musique dans les années quatre-vingt-dix, les magnétophones à cassette ont quelque peu remplacé les platine-disques et les vinyles des générations précédentes. Écoutons le récit Sabine, chanteuse dans une formation de trip-hop. Celle-ci disposait d'un magnétophone à double cassette et d'un petit dictaphone et raconte comment elle s'est initiée à la musique dans sa chambre, à l'abri du regard de ses parents.

Sabine : “ (...) Donc, ce que je faisais, je branchais mon micro, j'enregistrais une première voix. Ensuite, je rembobinais, je ré-appuyais sur “lecture” et plaçait mon dictaphone devant l'enceinte. J'enregistrais donc la voix de lead (*principale*) avec une harmonisation, la voix de tierce par exemple. Ensuite, je reprenais l'autre cassette, celle du dictaphone, que je remettais dans le lecteur cassette de ma chaîne hi-fi, et je réenregistrais avec mon dictaphone. Là j'avais les deux voix qui passaient sur mon enceinte et j'en rajoutais encore une ! Et je faisais ça quinze fois ! Mais le son était extrêmement pourri au final (éclats de rires)

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

Sabine : Juste la voix. (...) Et je mettais comme ça des voix les unes par dessus les autres. Il y a juste une seule reprise que j'avais faite de Extreme qui s'appelait “More than worth”. La première fois où j'ai rencontré Félix (*guitariste du groupe de Sabine et son compagnon*) je lui avais fait écouter cette cassette et il avait halluciné. Le son était archi moche mais il y avait une dizaine de voix dessus. (...)

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

Sabine : Oui je le prends comme ça, c'était mon pt'it groupe à moi (...)

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

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

Ce récit est assez représentatif de plusieurs autres recueillis durant cette enquête et pour au moins quatre raisons.

Tout d'abord, on voit que moins que reproduire de la musique enregistrée existante -comme la génération des Beatles a pu le faire avec les disques de rock'n roll américain- Sabine a plutôt utilisé des magnétophones domestiques et des cassettes *vierges* pour s'enregistrer et composer son propre monde musical. Son seul emprunt à un répertoire existant (un titre du groupe Extreme) a consisté en une reprise, c'est-à-dire à réinterpréter à sa manière un titre plutôt qu'à l'imiter. Habituee

7 H. Stith Bennet *On becoming a rock musician* University of Massachusetts Press Amherst 1980, Lucy Green *How popular musicians learn, a way ahead for music education* Ashgate Publishing Limited. 2001. Voir également François Ribac *L'avealeur de rock*. La Dispute, 2004

depuis son enfance à chanter toute la journée avec des disques et la radio, ses deux magnétophones ont donné la possibilité à Sabine de fabriquer *elle-même* son playback.

Deuxièmement, la méthode de Sabine a de grandes vertus pédagogiques. L'enregistrement lui a permis de se familiariser avec sa propre voix (une étape décisive pour quiconque veut chanter), de corriger son intonation et sa précision rythmique et de chanter avec des pistes déjà enregistrées - une qualité précieuse en studio-. Le fait que Sabine parle d'ailleurs de cette façon de faire comme "son petit groupe à elle" indique bien que le magnétophone et la cassette l'accompagnaient, qu'ils la supportaient à la façon de "vrais" musiciens.

Troisième point, cette phase de la formation musicale de Sabine s'est déroulée à l'écart des adultes et même des autres adolescent-es. D'une certaine façon, les morceaux enregistrés dans la chambre de Sabine sont un peu l'équivalent sonore de ce que serait le journal d'une adolescente, ils lui ont permis de se construire comme une personne spécifique, autonome, de se (re) trouver. À la différence des générations précédentes qui ont d'abord copié la musique des autres *puis* commencé à composer leur propres morceaux, la génération "cassette" semble avoir fusionné ces deux moments.

Quatrièmement, Sabine est une innovatrice. Un peu à la façon dont les DJ de rap ont détournés les platine-disques et les vinyles de leur premier usage, elle a fait d'un objet de consommation culturelle domestique, son magnétophone, un outil d'apprentissage et de créativité.

b) Génération cassette #2

Continuons à nous intéresser à la cassette. C'est elle que les membres du panel échangent avec leurs pairs, grâce à elle qu'ils et elles enregistrent la radio, avec elle qu'ils apprennent à jouer les parties instrumentales ou vocales d'un morceau, elle qu'ils glissent dans leur walkman et grâce à elle qu'ils conservent leurs "compositions de chambre". Pour la génération née dans les années quatre-vingt, la cassette est le support roi, d'autant que les premiers home studios, avec lesquels on peut enregistrer en multipistes et mixer chez soi, fonctionnent justement avec ce support. Écoutons le récit de Prince 2 (DJ d'*intelligent techno* et batteur de rock) qui acquiert un de ces premiers magnétophones à cassettes 4 pistes et utilise les instruments que les membres de son groupe rock laissent dans sa cave entre les répétitions.

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

FR : D'où venait le clic, tu avais une boîte à rythme ?

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

Même si le dispositif technique de Prince 2 est différent de celui de Sabine, on retrouve le même mélange de bricolage et d'improvisation, le fait de toujours se placer devant le micro en situation de performance et la même disposition à enregistrer *sa* musique. Comme Sabine -et toutes les personnes que j'ai rencontrées pour cette enquête- le fait de fonder un groupe et d'apprendre alors à collaborer avec d'autres a été précédé de cette phase exploratoire et informelle au sein de laquelle les apprentis ont dialogué avec des machines de reproduction sonore. À partir de ces exemples, on comprend que durant la phase d'apprentissage, *les outils de reproduction sonore ont donc joué un rôle au moins aussi important que les répertoires.*

c) Le cas du rap

À ce moment de l'exposé, prêtons attention aux rappeurs du panel qui, tous, étaient issus des

minorités visibles. Pendant une large partie de leur adolescence, ni Louis, ni Moktar, ni Sirène n'ont par exemple disposé d'un appareil de reproduction personnel. Chez Sirène et Moktar, le seul appareil disponible était un lecteur cassette familial tandis que Louis avait accès à la hi-fi (CD et cassette) de ses parents. Comment s'est alors effectué leur apprentissage ? *Avec les supports que Louis, Moktar, Sirène, Diop pouvaient (devaient) trouver ailleurs que chez eux.* Ainsi, Moktar et Diop ont pris l'habitude d'aller écouter des rappeurs plus âgés qui posaient leur flow sur des instrus joués par un DJ dans des appartements voisins⁸. À l'occasion, certains rappeurs du panel ont posé leurs textes sur du rap américain joué par l'auto-radio d'une voiture garée sur le parvis de la cité. Que ces musiques comprennent des textes en anglais ne dérangeait pas les apprentis rappeurs qui, puisque ils ne parlaient pas cette langue, pouvaient poser leurs propres textes sans être gênés. D'autres fois encore, les apprentis rappeurs se réunissaient dans le hall d'un immeuble et les bruits de bouche remplaçaient la boîte à rythme de l'instru dont ils ne pouvaient disposer.

FR : “Or, là y'avait pas de DJ ?

Diop : Nan, si c'était dehors, là c'était plus entre nous. C'était comme ça au free-style, directement y'en avait un p't'être qui était plus chaud donc qu'un autre, alors lui directement il commençait ? Après... C'étaient des trucs qui arrivaient instinctivement sans que ce soit réfléchi ou quoi, si on se retrouvait et c'était un délire quoi.

FR : Y'avait pas d'accompagnement musical ?

Diop : Non, non là y'avait pas d'accompagnement musical (...) y'en avait un qui faisait du beat box et les autres ils rapaient dessus. Voilà, c'est quand même un p'tit peu ça”.

On le voit, ces propos rendent compte de la dimension fondamentalement impromptue de ces séances d'improvisation et cette façon de se lancer sans filet nous rappelle évidemment les récits de Prince 2 et Sabine, s'enregistrant à tâtons, sans trop savoir où ils allaient. Un autre aspect, déjà suggéré un peu plus haut, mérite également d'être souligné. Si c'est bien le rap américain, découvert grâce à des émissions diffusées sur des chaînes de télévision commerciales françaises à la fin des années quatre-vingt, qui leur a servi de déclic, les rappeurs du panel dont les parents sont issus de l'immigration ont d'emblée commencé à écrire et chanter leurs textes *en français*. En faisant de la langue française leur véhicule d'expression, les rappeurs du panel ont donc transmuté du *global* (des répertoires issus du marché et originaires d'Outre-Atlantique) en du *local*. Point d'autant plus intéressant qu'à l'exception d'un chanteur de soul venu de Guyane, tous les autres membres du panel chantaient en anglais ou jouaient de la musique instrumentale. En somme, *le rap américain a servi de véhicule d'intégration à des enfants d'immigrés.*

III. Exporter sa musique

Après l'importation de répertoires enregistrés dans l'espace domestique et les formes d'appropriation, nous allons maintenant prêter attention au processus d'exportation, au moment où les passionné-es de musique se tournent vers les autres. Cette étape qui comprend le partage avec des pairs dans son environnement immédiat (l'école, le pâté de maison, le quartier) et la conquête d'une audience sera évoquée ici dans sa première composante.

a) Partager sa passion

Gérard (clavier et bassiste d'un groupe de trip hop) décrit comment le goût commun pour le rock punk l'a amené à forger de solides amitiés au lycée avec un groupe d'amis.

Gérard : « Ben en fait le début ça c'est joué au lycée, vraiment concrètement où j'ai rencontré dans le cadre de la seconde des copains de classe qui sont devenus de très bons potes et qui avaient...

8 Le flow désigne les textes que les rappeurs posent sur les instrus, nom donné aux accompagnements.

Avec eux, on avaient des goûts musicaux communs qui étaient... On va partir sur du punk, punk et tout ce qui est mouvance autour de ça »

Après que des répertoires musicaux venus d'ailleurs (ici le punk) leur aient servi de vecteurs de socialisation, certains adolescents en viennent à fonder un groupe. Comme Jagger et Richards l'ont fait trente ans auparavant, on commence par jouer les morceaux des groupes que l'on aime (et dont on échange des cassettes) puis, au fur et à mesure des répétitions, la personnalité du groupe s'affirme.

Gérard : “(...) On a décidé de former un trio pour faire des reprises. (...). Les Sex Pistols voilà, du Dead Kennedy et après on a viré vers une influence (...) plus new wave, gothique on va dire (...). En fait, on a commencé à, en fait très vite, on a commencé à jouer chez moi, dans ma chambre vu que la batterie était sur place, c'était le plus simple.

FR : Tu habitais dans une maison individuelle ?

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

Expérimentant à la façon de Prince 2 divers instruments, Gérard va finalement délaisser la batterie pour la basse tandis que son groupe passe progressivement des reprises à des « compos originales ». Pourquoi, là encore, observe t-on ce passage de l'imitation à l'individuation ? Probablement parce les situations et les rôles étant peu formalisés, il est possible d'expérimenter des configurations instrumentales et des morceaux qui, dans un contexte plus académique ou professionnel, ne seraient guère envisageables. Et comment la formation de Gérard travaille t-elle ? Essentiellement par tâtonnements successifs, chacun se greffant sur une cellule musicale (un beat, un riff de guitare, une suite d'accords) qu'un membre du groupe a soumis aux autres, jusqu'à ce qu'un morceau émerge. De fait, tous les récits montrent la même façon *additive* de travailler.

Victor (bassiste d'un groupe de métal et ancien batteur) : “(...) On faisait que d'la compo.

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

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

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

Victor : Oui voilà, on essayait. (...) Oui ça s'improvisait et puis après ça s'calait (...)”

Une façon de faire qui rappelle Diop rapping sur les bruits de bouche mimant la boîte à rythme, le flow de Moktar posé sur le son des autoradios ou Sabine ou Prince 2 improvisant avec leurs magnétophones. En somme, de la chambre au local de répétition le *modus operandi* est sinon identique du moins comparable ; *les disques ont appris aux amateurs comment jouer ensemble.*

b) Collaborer à l'époque numérique

Qu'en est-il à présent alors que, d'une part, les techniques de numérisation du son (synthétiseurs, samplers, logiciels musicaux) et l'Internet se sont généralisées et, d'autre part, que les membres du panel sont (et collaborent avec des partenaires) plus expérimentés ? Approchons nous du groupe de trip hop *Saltlake* (composé de deux garçons instrumentistes/programmeurs de machines et de deux chanteuses/parolières) pour voir comment il procède. Écoutons d'abord comment Stéphane (guitariste de la formation et qui réside à Paris) compose à la maison avec son ordinateur, le logiciel Cubase⁹, sa guitare et un clavier.

⁹ Logiciel musical permettant à la fois de programmer et de piloter des sons et d'enregistrer

FR : “ (...) Tu fais des boucles ?

Stéphane : Exactement, une boucle de rythme, juste histoire d’avoir une base. (...) Je vais balancer un riff, ensuite je vais l’écouter en étant au piano et puis je vais trouver un truc au piano et puis je vais enregistrer tout de suite le petit truc que j’ai trouvé au piano ... (...) Ensuite je mets des cuivres par-dessus, (...) je vais mettre des voix dessus, après je vais mettre des bruitages que j’ai dans ma machine, je vais enregistrer ma voix que je vais inverser et puis ensuite je vais réécouter le tout (...). Ensuite les différentes parties je vais les dispatcher dans le temps pour construire une sorte de morceau.”

Après quoi, Stéphane collabore avec Francis bassiste et clavier du groupe qui, comme les deux autres membres du groupe, réside à Saint-Germain-en-Laye.

Stéphane : “ (...) Francis fait ses compos, moi je fais les miennes (...) et puis ensuite on les écoute, on fait un premier choix (...)

FR : Donc comment vous échangez ? (...)

Stéphane : Alors on a un FTP¹⁰ sur le Net sur lequel on va mettre nos projets Cubase (*c'est-à-dire des morceaux réalisés avec ce logiciel*) (...). Puis moi je vais chez lui, en général une ou deux fois par semaine ou lui vient chez moi (...)

FR : Donc là, quand vous vous retrouvez chez l’un ou l’autre, vous jouez sur les maquettes ?

Stéphane : Comme un groupe, sauf que c’est vraiment éparpillé dans le temps en fait ! (...)

Après quoi, les chanteuses rentrent en scène.

FR : “Et ensuite (...) vous enregistrez les propositions que vous faites instrumentalement sur les maquettes ?

Stéphane : (...) On le fait écouter aux filles qui sélectionnent ce qui leur plaît aussi. (...) On leur grave un CD avec les morceaux, parfois le mp3 est déposé sur une clé USB et, elles, elles ont un créneau de répétition à la Clef (*un salle de répétition à Saint Germain en Laye*) (...). Elles bossent dans leur coin (...). Ben, une fois qu’elles nous disent : 'ben nous on est prêt', (...) on s’installe (...) chez mes parents (...), on installe tout notre matériel et puis on réapprend à jouer en live (...), on essaye de faire que ce soit visuellement le plus actif possible pour que les gens n’aient pas l’impression qu’on met juste la lecture sur un ordinateur quand même et donc on va se répartir tel riff de guitare ou de basse, tel riff de synthé ... (...)”.¹¹

À la lecture de cette description, on retrouve le mode opératoire de l’ère « pré-numérique » : l’improvisation solitaire avec un beat et un appareil enregistreur puis le même principe additif pendant les répétitions sachant qu’ici l’ordinateur a pris la place du magnétophone et est également utilisé durant les répétitions et les performances.

Toutefois, la fabrication des morceaux du groupe *Saltlake* montre des spécificités propres à l’âge numérique. D’abord, l’élaboration des morceaux se déroule dans différents types de sites (les appartements, le local de répétition, le pavillon des parents, les ordinateurs et le FTP du site Internet) et ensuite, la musique enregistrée et les personnes empruntent de multiples canaux de circulation (le RER pour aller d’une ville à l’autre, les rues de Saint-Germain-en-Laye mais aussi le Web et la clé USB destinée aux chanteuses). Grâce à cette conjugaison d’espaces et de canaux les différents membres du groupe peuvent composer ensemble sans forcément être physiquement au même endroit et dans une temporalité élastique. Pour cela, et à la façon dont les adolescent-es transféraient des vinyles sur cassettes, *Saltlake convertit* le son pour qu’il puisse pénétrer dans les divers sites (physiques ou en ligne) où se déroulent la vie du groupe. En somme, les membres de *Saltlake* ne mobilisent pas seulement les ressources propres au numérique (l’informatique musicale, la numérisation des sons, le Web) pour produire de la musique mais aussi *pour compenser la distance qui les sépare*. Autrement dit, l’informatique et le Net communément associés à la déterritorialisation servent à ancrer des individus dans un lieu et à contrario d’une prétendue dématérialisation un

10 FTP = File Transfer Protocol, partie d’un site Web où l’on dépose des données

11 Cette méthode de travail ressemble en tous points à celle utilisée par le groupe de trip hop de réputation internationale Portishead. Voir à ce sujet le documentaire *Welcome to Portishead* de Pascal Signolet. Morgane Productions, France 1998.

nombre considérable d'objets techniques et de réseaux matériels est impliqué. Conclusion, comme durant la période d'apprentissage, les machines de reproduction sonore servent à la fois d'outils d'individuation et de socialisation et c'est le *son qui agit comme un lien social*.



Figure 4 : le groupe de trip hop *Saltlake* en concert à Paris en 2006

En guise de conclusion

Que nous apprennent ces quelques études de cas ?

- Face à une technique, un répertoire venu d'ailleurs, un objet issu du marché, chaque individu a la possibilité d'inventer des usages singuliers puis de les partager avec d'autres. Cette capacité d'appropriation, que l'on pourrait fort bien appeler l'imagination, signifie notamment que lorsque une musique voyage elle se transforme au contact des "autochtones". Mieux, ce ne sont pas seulement les répertoires qui sont transmutés mais aussi les techniques et les objets qui les médiatisent.
- Une technologie globale (une radio, un site de chat, un album de Nirvana) qui réunit des gens vivant à des endroits différents permet aussi à de jeunes adolescents résidant dans le même secteur, et qui ne se connaissent pas, de se retrouver et de faire de la musique ensemble. Ce faisant, les discours sur les effets uniformisants des médias et l'emprise de l'industrie culturelle sur les jeunes paraissent problématiques.
- Comme le suggère les clés USB de Saltlake qui voyagent *dans le RER* et leurs fichiers son déposés sur un FTP *d'une chambre*, les jeunes musiciens-nés vivent, pensent, agissent, communiquent simultanément dans plusieurs espaces. Ceux-ci impliquent du matériel *et* de l'immatériel, du « local » *et* du « global », du "domestique" *et* du « public ». S'ancrer dans le réel, devenir soi-même suppose donc de pouvoir circuler entre ces pôles et pour cela de disposer des équipements domestiques - hier les cassettes aujourd'hui un ordinateur et une connexion Web - qui supportent ce processus, qui leur servent de *moniteurs* durant leur apprentissage.

Citer cet article :

François Ribac, « L'autre musique de chambre, comment de jeunes adolescent-es ont appris la musique », in *Actes du colloque Enfance et cultures : regards des sciences humaines et sociales*, Sylvie Octobre et Régine Sirota (dir), [en ligne] <http://www.enfanceetcultures.culture.gouv.fr/actes/ribac.pdf>, Paris, 2010.