



HAL
open science

La technique : rencontres avec les professionnels

Eliane Daphy

► **To cite this version:**

Eliane Daphy. La technique : rencontres avec les professionnels. Les musiques des jeunes (Actes de l'Université d'été, Rennes, 7-11 juillet 1986), sous la direction de Pierre Mayol et Eliane Daphy, Jul 1986, Paris, France. pp.68-70. halshs-00004034

HAL Id: halshs-00004034

<https://shs.hal.science/halshs-00004034>

Submitted on 16 Aug 2005

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Rencontres avec les professionnels : la technique

*Éliane Daphy, rapporteur de la séance, ethnologue
Laboratoire d'anthropologie urbaine (musée de l'Homme / CNRS)
comité de rédaction de la revue «Vibrations»*

[Référence de publication : Eliane Daphy, « Rencontres avec les professionnels : la technique », Pierre Mayol et Eliane Daphy (dir.), *Les musiques des jeunes. Actes de l'Université d'été, Rennes, 7-11 juillet 1986*, Paris, Cenam (Actes de colloque), 1987, pp. 68-70. ISBN 2905528206.
Cf. notice avec sommaire : <http://halshs.ccsd.cnrs.fr/halshs-00004072>
NB. Copie du tapuscrit original modifié envoyé à l'éditeur. Épreuves non remises aux auteurs lors de la parution, erreur dans la saisie du texte, publication d'une version non-corrigée par l'auteur]

Intervenants

Gérard Bourgeat, professeur de musique, sociologue (Groupe de recherches interdisciplinaires sur la musique).

Hervé Jegaden, ingénieur du son, Studio Drop, Rennes.

Gérard Lavigne, musicien, arrangeur.

Marc Touché, sociologue (CNRS), bassiste, ex-sonorisateur.

À partir d'un double constat initial, 1) l'omniprésence de la technique dans l'univers musical contemporain, et 2) les difficultés de traiter de ce sujet objectivement, quatre grands thèmes ont rythmé l'après-midi :

- les processus techniques dans la production musicale (disques et spectacles), les rôles respectifs des hommes et des machines, le pouvoir du technicien sur l'artiste ;
- l'organisation du travail, les filières de formation et d'apprentissage des professionnels, les modalités de l'emploi des techniciens de l'industrie musicale ;

- les transformations apportées par l'introduction des nouvelles technologies dans le champ de la production de la musique, et l'influence de l'informatique sur le travail des musiciens et techniciens, sur les produits et sur le public ;
- la confrontation d'expériences pédagogiques innovantes, et les évolutions futures espérées (ou craintes) introduites dans les cours d'éducation musicale par l'arrivée de nouveaux outils technologiques (du synthétiseur au logiciel de solfège). Pour citer le propos humoristique d'un enseignant : « sonneront-ils enfin, le glas de ces malheureux orchestres composés de flûtes à bec en plastique et de percussions en fer-blanc, dans lesquels nos pauvres élèves massacrent *La Truite* de Schubert sans y prendre aucun plaisir ? »

Approches en mosaïque aux modalités multiples, du cours magistral sur le fonctionnement du studio, improvisé par Lavigne et Jegaden, au débat philosophique passionné sur la spécificité esthétique de la musique rock, le débat a été ancré dans les préoccupations pédagogiques des professeurs d'éducation musicale, soucieux des difficiles conditions d'accès au matériel informatique. Le dialogue a permis une prise de conscience : « Pour mieux comprendre et apprécier une musique, il faut connaître sa fabrication ». La méconnaissance ou le rejet des composantes techniques laissent la porte ouverte aux jugements, et aux *a priori* idéologiques, processus d'autant plus dangereux qu'il ferme aux enseignants l'accès à ce monde imaginaire hautement investi par leurs élèves, celui de la musique.

Leçon de choses

Mais tout débat sur la technique nécessitant une nourriture matérielle sous peine de se transformer en conversation de salons, l'audition d'un montage sonore – réalisé par Lavigne – fournit des exemples sur les rapports entre « révolution technologique » et création artistique. L'écoute de différents sons de guitares électriques – chorus et accompagnements célèbres – permet de comprendre les différents paramètres participant à l'élaboration et la composition d'un son. Elle met en évidence les rôles réciproques de l'instrument (modèles et caractéristiques techniques) et du matériel d'amplification (amplificateur, mais aussi, « effets périphériques » comme la « pédale *ouah-ouah* » – orthographe non garantie, on est dans le domaine de la culture technique non

écrite !). Elle permet également de faire la part des choses entre le savoir-faire spécifique de l'instrumentiste et des savoir-faire techniques des spécialistes du son (pour l'enregistrement et pour la sonorisation de spectacle, les ingénieurs du son et les sonorisateurs utilisant les possibilités de leur matériel selon leurs compétences et leur « feeling »).

Une absence remarquée

La table ronde a réuni des « gens du métier » – ingénieur du son et arrangeur –, des chercheurs ayant en parallèle une pratique musicale alliée à une réflexion théorique (Bourgeat, Touché), une ethnologue non musicienne (Daphy), et des participants en quasi-totalité enseignants. L'absence remarquée des « rockers » de l'Université d'été, pourtant nombreux dans l'assistance depuis le début de l'Université d'été, posa question. Signifiait-elle que les principaux utilisateurs de technique n'éprouvent pas la nécessité de débattre sur ce thème ? Doit-on en conclure que la composante technique est tellement intégrée dans leur pratique quotidienne que le dialogue avec un arrangeur ou un ingénieur du son leur semble superflu ? Pourtant les rockers parlent sans cesse technique entre eux (Bourgeat)... Alors ? L'explication de cette absence remarquée est plutôt à trouver dans les thèmes des ateliers concurrents et simultanés [la production, les médias], et dans la présence de participants réputés à ces ateliers : « L'ingénieur du son n'est pas un personnage magique pour le rocker » (Jegaden). Au contraire, un représentant de firme phonographique ou un journaliste spécialisé – à *fortiori* lorsqu'il s'agit du producteur de la seule émission télévisuelle à présenter de jeunes groupes français ! – sont des personnages attractifs, difficiles d'accès et fort courtisés, puisqu'ils possèdent le pouvoir de sélection, clé de la réussite (Daphy). Le débat, tant attendu par certains, sur le volume sonore des musiques jeunes, et le plaisir pris à écouter « trop fort des chansons en anglais dont on ne comprend même pas les paroles », n'eut donc pas lieu, faute de combattants...

La difficulté du discours sur la technique

Assiégés sous le feu des questions, les animateurs ont volontiers accepté de jouer le rôle de « passeurs », ce qui n'a pas été sans poser quelques difficultés, propres me semble-t-il, à la dimension « culture technique » du dialogue. Il s'agissait pour l'ingénieur du son et l'arrangeur de faire comprendre, par des discours, un ensemble de gestes, de pratiques, tout un savoir faire « professionnel » dont l'acquisition – et donc la transmission – est

de l'ordre de l'acquisition incorporée. L'expression des connaissances procède par un méta-langage, formalisé dans la « langue de métier » : « Ce sont des choses que je sais faire devant ma console, mais que j'ai du mal à expliquer ; entre pros, pourtant, on se comprend, là je ne sais pas comment vous le dire » (Jegaden). De plus, pour bien se servir d'une machine, il n'est pas nécessaire de connaître son « principe technique ». Certaines demandes des stagiaires se sont heurtées à la difficulté « d'expliquer un savoir-faire technique à des non-techniciens », ce qui a permis de réaliser à quel point le studio et la scène sont un milieu de production « comme les autres » et que « être professionnel, c'est partager tout un ensemble de pratiques et de manières de dire qui dépassent le fait de bien jouer d'un instrument de musique ». La situation de cet atelier « technique », dirent les professionnels, était différente des autres ateliers, composés de « journalistes et de producteurs habitués à parler de leur boulot dans leur boulot », et donc coutumiers de la médiation entre participants de milieux différents.

Contradictions linguistiques

Les explications sur le processus technique de l'enregistrement en studio soulèvent la question des termes employés ; il ne semblait pas avoir de consensus entre les animateurs sur un vocabulaire commun pour désigner les opérations techniques ou les lieux de production.

Par exemple, le terme « matrice » ou « master », désignant la bande magnétique réalisée en studio, avait une géométrie variable, utilisé selon les intervenants soit pour le résultat du mixage en studio, soit pour celui de la gravure. De surcroît, lorsque les termes sont d'origine anglo-saxonne (« *master* »), leurs emplois en France ne correspondent pas forcément à celui de la langue originelle. On peut émettre l'hypothèse que ces distinctions linguistiques renvoient à la fois à des différences de niveau dans la connaissance des processus techniques, dans la maîtrise du matériel et donc à différents stades de professionnalisation. Ce que confirmerait que le débat opposant « rockers » et « pros » : « dans le rock, on dit toujours comme ça » *versus* « dans le métier, on ne dit pas ça, c'est inexact ».

Les techniciens professionnels exerçant leur activité dans un secteur de production définie, ils ne connaissent pas précisément l'ensemble du processus technique de fabrication. « À partir de la gravure, après le studio, le produit est terminé pour nous, et il échappe aux musiciens et techniciens qui ont participé à sa

réalisation ; c'est pourquoi je ne connais pas mieux que les professeurs de musique les différentes opérations du pressage en usine » (Lavigne). Dans l'industrie de la musique, cohabitent deux secteurs : un secteur artisanal (travail en studio, concerts), qu'on peut analyser comme le niveau de fabrication des prototypes, et un secteur industriel, qui correspond à la reproduction en série des marchandises (Daphy), cf. l'analyse de Jacques Attali, dans *Bruits*.

L'existence ou non d'un modèle défini d'organisation du travail en studio soulève une polémique entre animateurs. Les « grands studios parisiens » et les « petits studios de rock » ont-ils la même façon de travailler ? Non, selon Bourgeat qui affirme que le rock exige, par ses caractéristiques esthétiques, un mode de production technique particulier. Non, encore, selon Touché : « d'après ma longue expérience de musicien de rock, il existe une manière d'enregistrer particulière aux musiciens de rock ; d'après mes recherches, ces particularismes technologiques s'expliquent par un choix musical pour produire un bon son rock ». « Faux, répond Lavigne, il n'y a pas vraiment de studios spécialisés dans un type de musique, il y a des studios professionnels, et des studios de maquette : des « grands » et des « petits » studios. Ceci-dit, un studio de maquette bien exploité par un bon ingénieur du son peut sortir des produits de qualité professionnelle ». Peut-on limiter l'analyse à des paramètres esthétiques ? Les raisons semblent en réalité beaucoup plus complexes. « Les petits studios sont parfois obligés de faire du bricolage pour des raisons liées à leur insuffisance de matériel, mais je pense que les différences tiennent avant tout au niveau des musiciens avec qui l'on travaille » (Jegaden). « Avant tout, cela s'explique par le bas niveau de maîtrise des musiciens » (Lavigne) ; « Les musiciens de rock plus expérimentés emploient les mêmes techniques d'enregistrement que les musiciens de variétés » (Daphy).

Un exemple : la « voix témoin »

Prenons un exemple : les « rockers » ont l'habitude d'enregistrer ensemble, donc sans utiliser au maximum les possibilités offertes par la technique d'enregistrement multipiste (*rerecording*), qui permet à chaque musicien d'enregistrer « sa » partie sur une piste distincte. De plus, ils éprouvent le besoin de « faire une voix témoin » en début d'enregistrement ; celle-ci sert de guide aux musiciens instrumentalistes et leur permet de « jouer synchro ». La « voix témoin » est remplacée en phase finale par la « voix définitive ». Pour Bourgeat, il s'agit d'une pratique nécessaire, imposée par les spécificités du rock en tant que production musicale : « le feeling et le groupe ». Pour Lavigne, il

s'agit d'une technique employée dans n'importe quel type d'enregistrement de chanson (variétés, jazz, blues, rock, folk...). Lorsque le producteur ou l'ingénieur du son pressentent les futures difficultés qu'auront les chanteurs et les musiciens solistes à respecter le rythme et la justesse de l'arrangement du morceau, qu'il soit écrit ou non-écrit, ils décident de faire une voix-témoin, pour éviter les problèmes.

Ne pourrait-on pas alors considérer que le niveau de compétences des musiciens et leur habitude du studio jouent un rôle fondamental dans ces différences de processus techniques ? (Daphy). Lavigne constate : « Les problèmes étaient identiques quand j'ai débuté, il y a 15 ans. Et je faisais du folk ! En général, les musiciens de rock jouent en studio de façon exceptionnelle ; ils font plutôt de la scène, ou pour être franc, ils répètent dans des caves ! Or la répétition reproduit, à l'exception de la dimension spatiale scénique, les conditions techniques de la scène. Pour mettre en place un morceau, les musiciens le répètent, tous ensemble, jusqu'à ce qu'il tourne bien. En studio, si on oblige ce type de musiciens à enregistrer séparément, ils sont perdus... Pour leur permettre d'être à l'aise, on recrée en studio les conditions de travail de la répétition, mais on ne peut pas dire que cette méthode soit la plus performante pour enregistrer ! ».

Spécificité de musiciens débutants ? de musiciens exécutants de musique populaire ? et bien au-delà du rock, de musique collective non écrite ? La question reste ouverte...

Analyse du débat « Musique/technique » : l'ambivalence

Des discussions intenses furent également déclenchées par la question du rôle et le pouvoir du technicien face à l'artiste (contre ?) ; elles interrogent l'ethnologue-rapporteur, qui se permet de sortir brièvement ici de son rôle strict de rapporteur de séance, pour proposer sur ce thème les quelques pistes d'analyse. Technique et artistique entretiennent dans notre société des rapports complexes, entre le rejet et la fascination. La technique est souvent opposée à l'« inspiration », au « feeling », au « don », attributs de l'artiste. Dans le même temps, on voue un véritable culte aux virtuoses et à leur maîtrise technique, ou l'on soupçonne tel instrument de marque légendaire d'avoir des sonorités exceptionnelles. L'ambivalence est encore plus forte pour la diffusion de masse, et les techniques de production industrielle qui l'accompagnent. Le terme même de « produit artistique » - terme employé dans le milieu de la production musicale - gêne, car il semble contradictoire. Certains vont même jusqu'à affirmer que

« les meilleurs artistes, les plus purs, sont ceux qui refusent d'enregistrer des disques, car il est impossible de transmettre l'émotion sans la présence ».

Les nouvelles technologies sont accusées de perversité, car elles permettraient toutes les tricheries : « Car on sait bien que les techniques modernes d'enregistrement arrivent à faire chanter juste n'importe quel soi-disant chanteur incapable de maîtriser sa voix », affirma un participant. Cette polémique n'est d'ailleurs pas nouvelle ; déjà en 1935, Jean Sablon, surnommé à cette occasion par les journalistes « le chanteur sans voix », déclencha une véritable émeute en utilisant pour la première fois le microphone, jusqu'alors réservé à l'enregistrement, sur scène (cf. l'autobiographie de Jean Sablon : *De France ou bien d'ailleurs*, Robert Laffont, 1979).

Les phénomènes de rejet sont caractéristiques de l'innovation et des transferts de technologies, et les images et les représentations expriment les résistances au changement. Ainsi, lorsqu'on compare le synthétiseur au piano, refusant au premier le « noble statut d'instrument de musique ». Mais la machine fascine, on imagine qu'elle rend possible l'inconcevable (faire chanter juste) ; les techniciens manipulateurs de machines se retrouvent alors dans la situation de « grand-maîtres » de la technique, on cherche à « percer le secret et comprendre le miracle ».

Cette ambivalence des rapports à la technique a été analysée par les chercheurs travaillant sur le thème du changement technique, qui démontrent dans leurs analyses le lien entre cette peur de la machine et la méconnaissance des fonctionnements réels des outils et des processus techniques employés.

Néanmoins, le constat de l'importance du phénomène de ce type à propos de la musique mérite un approfondissement. Les jugements et les fantasmes ne sont-ils pas d'autant plus prégnants qu'ils s'attachent à la musique, expression symbolique dans laquelle l'homme projette son univers de culture idéale, et que l'adhésion à une musique, au-delà du culturel et du social, concerne aussi l'ordre du monde ? Les questions sur « les boîtes à rythme qui remplacent les batteurs », ou sur « les synthés qui mettent au chômage les élèves des conservatoires bien formés » expriment certes un problème réel, celui de la reconversion et de la formation lors de l'introduction de nouvelles technologies. Mais la peur des machines « qui font chanter juste » ou « qui donnent de la voix à ceux qui n'en ont pas » va au-delà de l'angoisse de dépossession des compétences ; elle participe du mythe de l'artiste, élu des dieux, humain vaincu par la machine... « Nous

réécrivons là le mythe de Prométhée », dit sous forme de boutade un enseignant...

La musique, entend-on dire, risque de devenir une production sonore industrielle, automatique, froide, sans âme, produite par des machines... Une expression humaine par excellence, à l'image de l'harmonie du monde, et de celle entre les hommes et leurs dieux (ne parle-t-on pas du dieu créateur en musique ?), risquerait-elle de devenir inhumaine ? Ne pourrait-on pas entendre diabolique ? Le fantasme des « messages subliminaux diaboliques sur les bandes magnétiques à l'envers » traversa l'atelier... L'ingénieur du son nous raconta alors comment il avait commencé sa carrière de technicien par des bricolages assidus et systématiques pour repérer ces fameux messages dont tout le monde parlait : il n'y parvient jamais. Ces expérimentations lui permirent de comprendre que la technique ne permettait pas de miracles, tout en lui apprenant à manipuler correctement un magnétophone, à en connaître le fonctionnement, bases de son futur métier. De la quête magique à l'acquisition d'une logique technique rationnelle, la distance est parfois faible...

Le besoin de matériel pédagogique

La demande des stagiaires, leurs préoccupations et leurs attentes s'organisaient en quasi-totalité autour du besoin de connaissances ; par l'apport concret d'explications techniques, dû à la qualité des intervenants, on a assisté à un dialogue de haut niveau.

En conclusion, il me semble important de signaler qu'a été soulignée à de nombreuses reprises la difficulté d'accès aux connaissances technologiques « réservées aux seuls spécialistes, et inabordables pour le novice ». Les enseignants insistaient sur l'inexistence de documents adaptés au public scolaire dans le domaine des technologies de la musique. Les quelques ouvrages disponibles ont été remis en cause pour leur « passéisme et leur manque d'ancrage dans la réalité culturelle des jeunes », que ce soit les manuels de physique ou d'éducation musicale.

Au moment où l'ensemble de la musique « subit le choc » de l'introduction des nouvelles technologies, émergent des questions concernant le rôle à tenir par les enseignants d'éducation musicale, et sur le contenu de leur formation tant initiale que permanente : « Les élèves attendent de nous certaines réponses. Aurons-nous les moyens de les leur fournir ? ».