



**HAL**  
open science

## Sur l'importance des disques et du recording dans la musique populaire et la techno

François Ribac

► **To cite this version:**

François Ribac. Sur l'importance des disques et du recording dans la musique populaire et la techno. *Mouvements: des idées et des luttes*, 2005, *Techno: des corps et des machines*, 5 (42), pp.54-60. 10.3917/mouv.042.0054 . hal-01327214

**HAL Id: hal-01327214**

**<https://hal.science/hal-01327214v1>**

Submitted on 6 Jun 2016

**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.

## **Sur l'importance des disques et du recording dans la musique populaire et la techno** (article publié dans Mouvements n° 42, numéro spécial sur la techno en 2005)

par DJ @T@K\* (Pseudonyme de François Ribac, compositeur de théâtre musical et auteur de "l'Avaleur de rock" Éditions de la Dispute 2004)

**Depuis qu'Edison a inventé le phonographe un nouveau mode de stockage de la musique est venu s'ajouter au corps des individus et à la notation : les *disques*. Cela signifie, qu'en plus d'aller à la musique (jouer d'un instrument ou assister à un événement musical), la musique vient à nous. C'est donc par l'intermédiaire des enregistrements que, dans une très grande mesure, nous découvrons, aimons, apprenons et *transmettons* la musique. Autrement dit, ce que l'on appelait jadis, et assez improprement, la culture orale, a trouvé son *médium*, un objet léger et bourré d'informations précieuses qui circule et s'échange facilement.**

À partir du moment où les disques ont pénétré dans les chambres des adolescents, ceux-ci n'ont pas tardé à s'emparer de ce qu'ils (elles) entendaient ; le rock s'est diffusé ainsi. Un peu plus tard, certains ont commencé à "jouer" de leurs platines disques : le hip hop était né. Dans la foulée, la techno a suivi. Comme son nom l'indique, la capture et la manipulation des sons enregistrés (échantillonneurs, platines disques, consoles) y occupent une place prépondérante. C'est cette centralité de l'enregistrement qui, en grande partie, caractérise les musiques populaires.

### **Mais à quoi servent tous ces disques ?**

À la fin des années soixante-dix, un sociologue américain, du nom de Stith Bennett, a mené une enquête dans les montagnes du Colorado. Il y a trouvé des jeunes garçons capables de reproduire parfaitement des disques de rock, sans qu'ils aient pris le moindre cours de guitare ou même joués dans un groupe<sup>1</sup>. Bennet a non seulement constaté que les apprentis *reproduisaient le son des disques* mais, de plus, il s'est rendu compte que leur équipement était agencé sur un mode qui rappelait celui d'un studio d'enregistrement. En somme, Bennet a compris qu'en imitant des disques particuliers, les guitaristes de rock incorporaient les principes généraux de l'enregistrement.

Prenons l'exemple d'un-e guitariste électrique se produisant sur une scène et examinons son équipement. Une fois la corde frappée par l'instrumentiste, le son capté par les micros passe par des potentiomètres situés sur la guitare, puis est dirigé dans des pédales de volume, de distorsion et/ou wah-wah (etc.), auxquelles s'ajoute une réverbération. Puis, ainsi traité, le signal aboutit finalement dans un amplificateur personnel doté d'un haut-parleur et de ses propres réglages (niveau, tonalité, compression, réverbération etc.). Parallèlement, le même signal est envoyé dans une console de mixage où il est égalisé (volume, tonalité), spatialisé (panoramiques et réverbération) et diffusé, grâce à des amplificateurs, dans des enceintes placés face au public. Enfin, indépendamment de la sonorisation (c'est le nom du dispositif

---

<sup>1</sup> **H.Stith Bennet** *On becoming a rock musician* University of Massachussets Press Amherst 1980

affecté au public), l'instrumentiste dispose d'un *retour* (bains de pied) ; un haut-parleur disposé vers lui (elle) et qui lui permet d'entendre chaque musicien-n-e-s, à un niveau individualisé. Il y a donc trois chaînes sonores qui fonctionnent simultanément : celle de l'instrumentiste, la sonorisation et le circuit des retours. Or, sans qu'il soit ici possible de s'étendre trop longuement sur ce point, *cette circulation est effectivement une transposition de la chaîne sonore de l'enregistrement*. Effectivement, en studio, chaque son est isolé, sculpté, réparti dans l'espace, mixé dans une console et diffusé dans des écoutes situées dans la cabine technique. En parallèle, il est réinjecté, avec un réglage à la carte, dans les casques des enregistrant-e-s. Le *principe d'organisation* est similaire.

Prenant acte de cette similitude, Bennet a démontré l'existence d'une *importation continuelle des techniques de studio vers la scène* et pour décrire ce phénomène, il a forgé le concept de la *recording consciousness*. La polysémie du mot *recording* est difficile à rendre en français. Dans la langue de Shakespeare (et d'Edison) le terme recouvre en effet bien plus que le simple fait d'enregistrer (to record) de la musique. Il décrit plutôt l'ensemble des activités et des outils qui recourent à l'enregistrement *et* à la reproduction du son<sup>2</sup> en incluant l'aspect mémoriel du disque et un rapport spécifique à la sonorité. Par la stabilité que lui donne le support, *la musique enregistrée devient donc non seulement un élément fondamental de l'écoute mais aussi l'espace (technologique, sensoriel et artistique) de référence de la musique populaire*.

### **Résistance et innovations**

Cependant, la *recording consciousness* crée une frustration entre "l'imitant-e" et ses modèles. Il existe en effet une distance irrémédiable entre la voix du chanteur et celui qui l'imité ou entre le son calfeutré d'un studio et les résonances d'une salle de concert<sup>3</sup>. Même en utilisant la même guitare et le même son, mon toucher ne sera jamais le même que celui de l'instrumentiste qui l'a enregistré. Il y aura toujours une différence *perceptible*. En d'autres termes, *le modèle ne pourra jamais être reproduit à l'identique*. De cette tension, naissent deux phénomènes, qui quoique divergents, sont complémentaires.

D'une part, la résistance que lui oppose son modèle amène l'imitant-e à s'en détacher. Incité-e par ses modèles discographiques à être original-e, et de plus en plus au fait de leurs techniques, l'amateur-e se met à composer sa propre musique et à produire ses propres sons. Procédure à l'origine de tout développement personnel, l'imitation produit un effet exactement contraire à celui que les contempteurs de la musique populaire dénoncent le plus souvent : les (soi-disant) clones délaissent leurs idoles et deviennent eux-mêmes<sup>4</sup>. Et effectivement, la première génération à avoir écrit ses textes et sa musique, celle des Beatles et des Stones, est bien la première à avoir pu disposer d'un pick-up maniable et de disques américains. C'est

---

<sup>2</sup> On pourrait donc traduire le concept de Bennett par la *conscience du son capté*.

<sup>3</sup> Les studios de répétitions de rock et de hip-hop sont presque systématiquement recouverts d'isolants alors que pour du classique, le lieu idéal est une salle dont l'acoustique se rapproche d'une salle de concert. S'il en est ainsi c'est que les technologies électriques assurent la spatialisation et l'amplification du son.

<sup>4</sup> Je décris ici l'itinéraire des instrumentistes, mais on remarquera que la façon dont les enfants ou les jeunes adolescent-e-s délaissent brutalement des répertoires qu'ils (elles) adoraient encore la veille est du même ordre.

donc l'amour du rock'n'roll et du rythm'n blues US (et leur imitation conforme<sup>5</sup>) qui ont donné naissance à la pop anglaise.

Le deuxième phénomène, probablement le moins étudié et que Bennet n'a pas pu percevoir au moment où il a écrit son livre, est au moins aussi intrigant. Si l'on examine l'évolution du matériel et de la pratique instrumentale depuis les années quatre-vingt, on se rend compte que, favorisée par la miniaturisation et l'informatique, la "studioïsation" de la performance s'est considérablement accrue. En effet, les innovations du hip-hop et de la techno *ont justement consisté dans le fait de mettre sur des scènes des techniques de reproduction sonore normalement dévolues à l'écoute domestique ou à la sphère professionnelle*. Et de fait, la platine-disques des scratcheurs et le ghetto-blaster des rappers viennent bien des appartements, tandis que la console de mixage du DJ techno provient effectivement des cabines techniques. De plus, en transformant des outils en instruments de musique, ceux et celles qui les manipulaient *se sont transformés en artistes*, ce qui n'est évidemment pas rien. La translation est donc non seulement technologique mais aussi sociologique. Enfin, ces innovations se sont effectuées hors de l'industrie et même souvent contre cette dernière. Il faut ainsi rappeler que le hip-hop a fait du disque vinyle un objet central, au moment même où, au nom du progrès technique, l'industrie musicale programmait sa disparition au profit du CD. D'une façon comparable, la techno s'est appuyée sur les techniques de numérisation du son et les nouveaux moyens de communication (internet, téléphone) pour investir des lieux inédits ou pour diffuser de la musique en dehors des circuits marchands. Comme les platines disques du hip hop l'avaient fait, les ordinateurs portables se sont transportés sur les scènes.

### **Les disques deviennent la matière première et la mémoire des musique populaires**

Autre fait d'importance, en faisant des disques la matière première de la musique, le hip hop et la techno ont fait de la totalité du répertoire enregistré un matériel potentiellement intéressant. D'une certaine façon, ces deux styles sont moins "modernes" que les rockers. Ils s'intéressent énormément aux généalogies musicales, n'hésitant pas à assimiler (et à revendiquer) des styles antérieurs. Voilà, par exemple, ce que dit du hip hop, un de ses historiens :

"Les ancêtres du rap s'étendent du disco au funk des rues en passant par les DJ de radio, Bo Diddley, les chanteurs de be-bop, Cab Calloway, Pigmeat Markham, les danseurs de claquettes et les comiques de café-théâtre, les Last-Poets, Gil Scott-Heron, Mohammed Ali, les groupes *a cappella* de doo-wop, les jeux de groupe, les comptines qu'on chante en sautant à la corde, les chansons des prisons et de l'armée, le *signifying* et l'ensemble des *dozen squi* remontent aux griots du Nigéria et de la Gambie"<sup>6</sup>

David Toop présente le rap comme une sorte de *synthèse* de la culture afro-américaine antérieure, auxquels participent aussi bien des œuvres que des courants musicaux, des figures singulières (le boxeur Mohammed Ali) que des pratiques quotidiennes (le saut à la corde).

---

<sup>5</sup>. Peu après leur rencontre, Keith Richards épatera Mick Jagger parce qu'il sera capable de *reproduire* à la guitare, et qui plus est à la perfection, les solos de Chuck Berry (Là-dessus François Bon *Rolling Stones, une biographie* Fayard Paris 2002). Rappelons que ni Elvis, ni Sinatra ne composaient leurs chansons

<sup>6</sup>S.H Fernando jr. *The news beats, culture et attitudes du hip-hop* Éditions l'éclat/Kargo Paris 2000. Page 288. Les italiques sont de l'auteur. Cette citation est extraite de l'ouvrage de David Toop *Rap attack 3 African rap to global Hip-Hop* Serpent's Tail London 1999

Cependant, malgré la diversité des sources mobilisées, on comprend que ce qui rend possible la mention de tant de musiques, c'est bien qu'elles sont enregistrées et disponibles sur des disques. On pourrait comparer les disques à des archives d'historiens qui circuleraient librement dans l'espace public.

Si vous lisez des histoires de la techno, vous vous rendrez rapidement compte d'un même goût pour les *filiations*. Ainsi, dans *Techno Rebelle*, Ariel Kyrrou déroule "un siècle de musiques électroniques" (c'est le sous-titre de l'ouvrage) allant des origines lointaines du genre aux "limbes des nouvelles musiques du temps présent"<sup>7</sup>. Notez bien que ses intérêts ne se limitent pas aux musiques électroniques mais concernent de très nombreux styles : easy listening, rock psychédélique, musique contemporaine ou expérimentale, pionniers de l'électronique, world-music, rock(s), jazz, funk, musiques d'ambiance, Wagner, hip-hop, folklores réels et imaginaires, reggae...

Si, maintenant, vous vous entretenez avec des fans de techno (moi par exemple), vous retrouverez régulièrement ce goût pour les "vieilles" musicales : par exemple les musiques de films italiennes des seventies ou le grand Burt Bacharach (c'est lui qui, avec son complice Hall David, a écrit la musique originale de « Toute la pluie tombe sur moi »)<sup>8</sup>. Souvent la *want-list* des amateurs techno ressemble donc plus à un inventaire à la Prévert qu'à un pur catalogue de musique électronique<sup>9</sup>. Certains diront sans doute, que si le "goût techno" se constitue par associations et glissements<sup>10</sup>, c'est qu'il s'est forgé à coups de zapping télévisuel et de surf sur le net mais, en ce qui me concerne, je ne le crois pas. Je pense tout simplement que cette diversité des attachements renvoie à la quantité incroyable de disques dont nous disposons depuis qu'Edison a inventé le phonographe.

Plus généralement, on peut remarquer que la mise à disposition sur supports enregistrés d'un répertoire immense a également favorisé l'hybridation stylistique. Si nous avons aujourd'hui de l'acid jazz, c'est bien parce que des amateurs et des artistes aiment la techno et le be bop. Le foisonnement des étiquettes stylistiques n'est donc pas le résultat d'une atrophie du goût musical mais, au contraire, la conséquence de la variété des répertoires disponibles. Voilà qui n'a guère à voir avec la tribalisation dont on nous parle régulièrement.

Finalement, le caractère imprévu de toutes ces innovations (et de ces rencontres) saute aux oreilles. De la même façon que les répertoires et les généalogies sont perpétuellement l'objet de réévaluations, la culture populaire a la capacité de s'approprier des outils initialement destinés à des usages et d'en faire autre chose. La raison en est probablement qu'un-e amateur-e bidouillant dans sa chambre bénéficie d'un temps et d'une liberté d'expérimentation que le monde professionnel ne permet guère. En définitive, le caractère

---

<sup>7</sup> Ariel Kyrrou *Techno Rebelle, un siècle de musiques électroniques* Éditions Denoël X-trême Paris 2002

<sup>8</sup> Pendant la confection de ce dossier consacré à la techno, un membre de l'équipe m'a ainsi fait parvenir la musique du film *Vampyros Lesbos*, composée en 1970 par Manfred Hubler et Siegfried Schwab

<sup>9</sup> Comme son nom l'indique, la *want-list* est une liste de disques que les amateurs déposent chez les disquaires et/ou diffusent sur Internet. La mienne compte environ 300 références en CD et je la remets continuellement à jour.

<sup>10</sup> Un journaliste anglais s'est essayé, d'une façon assez systématique, à ce petit jeu et le résultat est proprement fascinant. Cf. Paul Morley *Words & Music* (2003) Bloomsbury London 2004

populaire du rock, du hip hop ou de la techno ne tient ni à son audience, ni à ses liens avec le peuple, ni même à la place qui occupe la danse mais à l'association entre les supports et les amateur-e-s : ceux et celles qui pratiquent sans compter.

Il me semble que les traditions sociologiques et philosophiques qui critiquent la "passivité" des consommateurs, devraient regarder d'un peu plus près ce *playground* de la musique populaire. Ce qui est en cause, ce n'est pas seulement le fait que, dans la généralité de leurs analyses, la diversité des individus leur échappe, mais qu'elles soient incapables d'appréhender *la nature fondamentalement dynamique de la relation entre les personnes et les techniques*. Il est probable que cette incapacité découle d'une attention trop exclusive portée aux discours des acteurs et au fait de privilégier certaines technologies au dépend d'autres<sup>11</sup>.

## **Des instructeurs silencieux aux éducateurs fantômes**

### **Le précédent de l'imprimerie**

Dans son livre sur les premiers temps de l'imprimerie<sup>12</sup>, Elisabeth Eisenstein a montré que l'Europe n'était pas passée de la culture orale à l'écrit mais de la culture du manuscrit à celle de l'imprimerie, c'est-à-dire d'une culture de la rareté des sources écrites à leur reproduction et à leur diffusion dans le cadre d'un marché. Un des aspects les plus passionnants de son livre concerne les transformations que le livre imprimé a introduit en matière de transmission du savoir et d'apprentissage. Fondamentalement, la reproduction par les imprimeurs de manuscrits, normalement conservés dans des endroits peu accessibles et souvent tenus à l'écart par l'église, a permis une *rationalisation du savoir*. Ayant accès aux fac-similés de ces manuscrits, les érudits purent (enfin) comparer les différentes versions (réalisées par les copistes) et débusquer les (nombreuses) erreurs. L'édition et la circulation de ces ouvrages, dans toute l'Europe, permirent à des débats (et à des polémiques) de se nouer, en même qu'elle encourageait les interprétations singulières. Une fois éditées, ces interprétations purent, à leur tour, être commentées et réfutées. En un mot, la diffusion du livre imprimé favorisa le pluralisme, la liberté d'expression et l'individualisme.

“Lorsque Kepler était étudiant à Tübingen, les astronomes devaient choisir entre trois théories distinctes. Un siècle plus tôt, alors que Copernic était à l'université de Cracovie, les étudiants pouvaient s'estimer heureux d'en apprendre une (...) La naissance de deux théories planétaires différentes en un seul siècle n'atteste pas d'une stagnation culturelle ou de la présence d'une force d'inertie. Au contraire, elle révèle une percée cognitive d'un genre sans précédent.”<sup>13</sup>

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

---

<sup>11</sup> Voir par exemple : Theodor W. Adorno *Introduction à la sociologie de la musique* 1968-74 (Traduit de l'allemand par Vincent Barras et Carlo Russi) Editions Contrechamps Genève 1994 et Theodor W. Adorno *Le caractère fétiche de la musique et la régression de l'écoute* 1973 (Traduit de l'allemand par Christophe David) Editions Allia Paris, 2001

<sup>12</sup> Elisabeth L. Eisenstein *La révolution de l'imprimé à l'aube de l'Europe moderne* (Traduit de l'anglais par Maud Sissung et Marc Duchamp) Hachette Littératures 1991

<sup>13</sup> Ibidem page 266

“Tycho<sup>14</sup> devint astronome contre la volonté de son tuteur et étudia tout seul. Il échappa à la relation traditionnelle maître- élève en utilisant des textes imprimés“<sup>15</sup>

Pour employer les termes de Jonathan Sterne (dont on lira la contribution dans ce même numéro), en s’arrachant au *face-to-face*, Tycho se donna les moyens de penser par lui-même. Pour ce faire, il s’aida des nouveaux supports de savoirs, les livres imprimés qu’Eisenstein désigne très justement comme des “*instructeurs silencieux*“<sup>16</sup>. En comparant les différents ouvrages d’astronomie entre eux et en les mettant en relation avec ses propres observations du ciel, Tycho se forgea peu à peu une opinion sur des phénomènes et des théories. À partir de là, il reformula entièrement certaines notions, sur les comètes ou l’orbite de la lune, que ses maîtres ne lui auraient jamais laissé le loisir d’envisager et encore moins de vérifier. *Bien qu’ils fussent silencieux, les livres transmirent à Tycho des savoirs qu’il confronta à ses propres expériences et observations*. Il avait donc moins besoin d’un maître que d’ouvrages fiables et diversifiés, fussent-ils muets. Une fois établies ses convictions, que faisait-il ? *Il écrivait un livre, diffusé par un éditeur, pour soumettre aux autres érudits ses théories et leur assurer la pérennité*.

### **D’un support à l’autre**

Je voudrais relever les nombreuses similitudes entre les livres imprimés et les disques édités.

-Comme l’auteur d’un livre s’adresse au lecteur à travers ses théories ou ses fictions, les musicien-n-e-s nous transmettent leur musique à travers leurs disques. À partir de l’écoute et de l’imitation de ces œuvres, les musicien-n-e-s de musiques populaires s’initient au style musical de leurs modèles et à la technologie du recording. Comme la génération des Stones à appris le rock avec son *Decca’s Dansette machine*, un tourne-disques bon marché et portable, idéal pour les chambres d’adolescent-e-s<sup>17</sup>, la génération techno s’initie à la manipulation du son avec les lecteurs/enregistreurs de son temps : ordinateurs et samplers. Autrement dit, *la maniabilité des supports et des lecteurs* a permis à plusieurs générations d’auditeurs de forger leur propre conception du monde (musical). D’une façon identique au livre de Tycho, les disques encouragent le processus d’individuation des utilisateurs.

-Comme les livres imprimés établissaient un savoir commun, le répertoire enregistré est devenu une banque de savoir collective. À partir de ce répertoire, on peut aisément débattre entre érudit-e-s (Mick Jagger a rencontré Keith Richards dans un train alors que celui-ci avait sous son bras une pile de disques), construire des généalogies et/ou opérer différentes relectures d’une même source sonore (cf. les Djs). De la même façon que les écrits servent de base aux discussions (et aux controverses) scientifiques, *les supports enregistrés sont devenus le matériau même de certains styles musicaux* et tout particulièrement de la techno.

-Nous avons vu que Tycho étudiait et travaillait à la maison puis soumettait ses travaux au jugement public. Il en est également de même en matière de musique populaire et en particulier pour la musique électronique. Comme on l’a vu, les protagonistes du rock, du hip hop et de la techno n’ont cessé d’exporter dans l’espace public (raves, clubs, rencontres, festivals, labels de disques) des pratiques d’abord apprises et élaborées dans des chambres ou des cabines

---

<sup>14</sup> Tycho Brahe, astronome danois (1546–1601)

<sup>15</sup> Ibidem, page 258

<sup>16</sup> Ibidem, voir notamment les pages 118, 308, 310, et 319.

<sup>17</sup> Je remercie Simon Frith de m’avoir transmis ces précieuses informations.

techniques. Le fait que les ordinateurs et les raves représentent conjointement la techno nous confirme ce point.

### **Épilogue ; un chat sur internet entre deux amateurs**

-Est ce que Tycho était un autodidacte ?

-Non, il avait préalablement appris à lire.

-Est ce les DJs sont des autodidactes ?

-Non plus.

-Mais, il n'existe quasiment pas d'écoles pour les DJs ?

-C'est vrai, mais il est fréquent d'apprendre des choses sans être explicitement dans une situation éducative

-Alors qui sont les instructeurs ?

-Des supports qui transportent du savoir pratique et puis d'autres passeurs : des images, des notices techniques, des forums internet, des personnes bienveillantes. C'est cet ensemble qui fait qu'une technique est *sociale*.

-Comment est ce que ces supports arrivent à l'amateur ?

-À peu près de la même façon que les livres arrivaient à Tycho, par l'intermédiaire d'un vendeur ou d'un collègue. Bien entendu, les réseaux ont eu peu changé depuis le 16e siècle.

-Donc si je récapitule, il y a trois acteurs principaux dans cette pièce : les supports, ceux qui les lisent et ceux qui les diffusent.

-Exactement, même si de nombreux autres rôles sont distribués

-En somme la boucle (loop) est bouclée ?

-Oui, je crois que l'on peut dire les choses comme ça.