



HAL
open science

Composer sur son ordinateur. Les pratiques musicales en amateur liées à l'informatique

Serge Pouts-Lajus, Sophie Tiévant, Jérôme Joy, Jean-Christophe Sevin

► To cite this version:

Serge Pouts-Lajus, Sophie Tiévant, Jérôme Joy, Jean-Christophe Sevin. Composer sur son ordinateur. Les pratiques musicales en amateur liées à l'informatique. Ministère de la Culture et de la communication. Département des Etudes et de la Prospective. , 65 p., 2002, Les travaux du DEP. hal-01763002

HAL Id: hal-01763002

<https://hal.science/hal-01763002>

Submitted on 10 Apr 2018

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.

LES TRAVAUX DU DEP

Cette publication est téléchargeable uniquement

COMPOSER sur son ORDINATEUR

Les pratiques musicales en amateur
liées à l'informatique

Serge Pouts-Lajus
Sophie Tiévant
Jerôme Joy
Jean-Christophe Sevin



**Direction de
l'administration générale
Département des
études et de la prospective**

2002

Cette étude, réalisée à la demande de la Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles vivants, a été pilotée par **Jocelyn Pierre**, chargée d'études au département des études et de la prospective (DEP)

Elle a été réalisée par **Serge Pouts-Lajus**, qui dirige depuis 1988 l'*Observatoire des Technologies pour l'Education en Europe*. L'OTE a participé à de nombreux projets européens de recherche et développement et d'analyse des marchés du multimédia éducatif et culturel. Depuis 1997, il coordonne un important programme d'observation et d'analyse des usages des technologies d'information et de communication dans les lieux d'accès publics dédiés à l'éducation et à la culture.

avec la collaboration de

Sophie Tiévant est ethnologue, spécialiste de l'étude des pratiques sociales contemporaines et notamment des pratiques d'usages ; elle participe depuis 1997, aux côtés de Serge Pouts-Lajus, aux études d'observation et d'analyse des usages des technologies d'information et de communication dans les lieux d'accès publics dédiés à l'éducation et à la culture.

Jerôme Joy est compositeur. Il enseigne à L'École Nationale Supérieure d'Art de Nice-Villa Arson et dirige en ces lieux le studio son *AudioLab* depuis 1992. Expert-Internet et chercheur sur les investigations innovatrices et émergentes concernant les nouvelles technologies et la musique.

Jean-Christophe Sevin prépare actuellement un Doctorat de sociologie à l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales de Paris sous la direction d'Antoine Hennion.

REMERCIEMENTS

Nous remercions très chaleureusement tous les musiciens, les professeurs, formateurs et animateurs qui ont accepté de répondre à nos questions, parfois insistantes.

Que soient également remerciés l'ensemble des membres du comité de pilotage.

Les idées et les opinions exposés dans cet ouvrage relèvent de la seule responsabilité des auteurs. Elles n'engagent pas le Ministère de la culture et de la communication.

Responsable de l'étude au DEP : Jocelyn Pierre

Comité éditorial : Jacqueline Boucherat, Gilbert Labelle, Paul Tolila

Responsable des publications : Jacqueline Boucherat

Le développement des nouvelles technologies, plus particulièrement liées à l'informatique, en bouleversant les possibilités d'accès au monde sonore quelles que soient ses formes, interroge de façon pressante les pouvoirs publics sur la pertinence de leurs politiques en direction des pratiques musicales en général, et de l'accompagnement de celles des amateurs, en particulier.

En effet, l'abaissement des coûts d'équipement, la simplification des systèmes, leur performance et la possibilité d'y accéder à partir d'un matériel personnel élémentaire, ainsi que tous les dispositifs de connexion et de mise en réseau, offrent aujourd'hui un potentiel jamais connu d'approche directe d'un univers musical et de processus réservés jusque là aux seuls initiés.

La pratique musicale s'en trouve de fait affectée dans son approche – modes, publics, etc. – et surtout dans sa dimension la plus créative et ludique, créant ainsi de nouvelles situations et de nouveaux besoins.

Soucieuse d'anticiper la demande sociale dans ce domaine, et de mieux travailler à l'évolution des dispositifs d'enseignement, de formation et de suivi des pratiques, la Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles du Ministère de la Culture et de la Communication a donc sollicité le Département des Études et de la Prospective pour un premier chantier de description de profils de musiciens engagés dans cette utilisation de l'informatique.

Le but de l'étude était donc de dégager un tableau des différents types d'amateurs, des matériels utilisés par ceux-ci, de la diversité, voire de la nouveauté des pratiques, et des contextes de celles-ci.

L'interrogation des praticiens sur leurs besoins en termes d'accompagnement, de gestion du matériel, de lieux de rencontre, de formation musicale ou encore d'information, était également demandée pour une première mise en perspective des politiques actuelles en direction de ces amateurs.

Laurent CHASSAIN

Inspecteur de la création
et des enseignements artistiques
Direction de la musique, de la danse,
du théâtre et des spectacles

À domicile, les usages de l'informatique sont majoritairement et de façon croissante des usages de loisirs. Un tiers des utilisateurs déclarent se servir de leur ordinateur pour pratiquer une activité artistique. Parmi eux, certains ayant choisi la musique ont accepté de livrer leur expérience et les émotions procurées par cet investissement. Cette étude sur les pratiques musicales le confirme en offrant de la substance et de la vie à ces constats quantitatifs. En déclinant cette approche qualitative, on découvrirait sûrement alors que le dessin, la photographie, l'écriture trouvent aussi une place de choix parmi les usages de l'informatique domestique.

Si culture et informatique se combinent, l'étude montre que le point de départ, la motivation, et le point d'arrivée, la création, de ces démarches sont toujours la musique. L'ordinateur est un outil ou, plus justement ici, un "instrument" qui, bien que portant en lui ses déterminismes et ses contraintes reste au service de la musique. S'il n'empêche pas les égarements de la vaine virtuosité de ceux qui n'ont rien à exprimer, il est un moyen d'expression "abordable", allégeant les "barrières à l'entrée" dans la pratique musicale pour reprendre un terme d'économiste, des plus inspirés. En particulier, il permet, dans un seul geste d'écrire, d'écouter et de graver le son.

À l'inverse des idées reçues sur l'informatique, l'ordinateur montre ici ses potentialités créatrices. C'est là une vertu du rapport que d'avoir affirmé l'acte créatif des pratiquants amateurs et non pas de l'avoir avancé comme une hypothèse à infirmer. Il a ainsi montré leur passage d'un statut d'interprètes de chefs d'œuvre légitimes (et à légitimer) à celui de coopérants au processus d'émergence et de circulation de créations. Paradoxalement, grâce à la médiation de l'ordinateur, l'amateur ne se voit plus asséner la musique comme un discours mais peut se mettre à converser avec elle et avec ses créateurs.

Jocelyn PIERRE

Département des études
et de la prospective

Contenu du rapport

Le rapport de l'étude est composé de trois parties :

- l'introduction précise la nature et l'étendue du domaine traité ainsi que la méthode utilisée pour l'explorer ;
- la partie centrale est une analyse des entretiens à partir d'une organisation thématique. Nous analysons successivement les profils des acteurs, leur parcours musical, les outils qu'ils utilisent et les moyens qu'ils consacrent à leur pratique, les modalités concrètes des pratiques, les étapes et les ressorts du processus de composition et, enfin, les différentes modalités de diffusion des œuvres produites ;
- la conclusion propose une mise en perspective plus problématique des différentes analyses conduites à partir des entretiens, éclairée par les éléments provenant de la recherche documentaire ; les problématiques traitées concernent la portée artistique, culturelle et sociologique du phénomène observé.

Avant-propos	4
Préface	5
Introduction.....	9
Qui sont-ils ? Qui sont-elles ?.....	15
Extraits d'un entretien avec Clarys, 26 ans, Tours	15
Des hommes, mais aussi des femmes.....	16
De tous milieux sociaux et une majorité de jeunes	18
Le parcours musical.....	20
Extraits d'un entretien avec François, 26 ans, Paris	20
Deux parcours types.....	21
Continuités, ruptures	22
Élément déclencheurs et passages à l'acte.....	24
Les apprentissages	26
Extraits d'un entretien avec Thomas, formateur MJC, Angoulême.....	26
Les apprentissages autonomes.....	28
Les apprentissages institutionnalisés.....	29
Les outils et les moyens	31
Extraits d'un entretien avec John, 22 ans, Toulouse.....	31
Matériels et logiciels.....	32
L'ordinateur comme instrument	33
Le processus de composition.....	36
Extraits d'un entretien avec Alexandra, 24 ans, Paris	36
Composition en configuration "home studio"	37
Composition en configuration <i>lap top</i>	39
Le sampling	40
Le processus créatif	41
La diffusion et les réseaux	46
Extraits d'un entretien avec David, 30 ans, Paris	46
La diffusion en ligne.....	47
La diffusion sur CD.....	48
Les prestations publiques.....	49
Conclusion.....	51
Retour sur le statut d'amateur	51
Retour sur la création musicale en amateur : pour une décolonisation de la culture	53
L'éthique des amateurs.....	58
Annexe : Liste des personnes interrogées.....	62
Annexe méthodologique	64

INTRODUCTION

Le champ de l'étude *Pratiques musicales en amateur liées à l'informatique* se situe à l'intersection de trois domaines : la musique, la technologie et les pratiques amateurs. Ce sont donc les activités définies comme des pratiques musicales utilisant l'informatique et dont les acteurs sont des amateurs qui sont étudiées ici. Pour que cette définition simple soit parfaitement claire, chacune des trois composantes sur laquelle elle se fonde doit l'être ; ce qui, comme nous allons le voir, n'est pas aussi immédiat qu'il y paraît.

Des pratiques musicales...

Les pratiques musicales qui font l'objet de cette étude comportent une part de production musicale effective. Elles excluent les pratiques limitées à l'écoute ou à la reproduction mécanique de musique enregistrée, quand bien même celles-ci feraient appel à des dispositifs informatiques. L'étude se limite également aux pratiques pour lesquelles l'usage de la technique informatique affecte en profondeur la forme et les contenus musicaux produits au point que, sans elle, la production serait impossible ou bien n'aboutirait pas à des résultats musicalement comparables à ceux obtenus. Nous avons également exigé que ces pratiques aient produit des effets stabilisés, susceptibles d'être analysés, ce qui suppose qu'elles aient été établies depuis suffisamment longtemps ou bien revendiquées et assumées véritablement par le musicien lui-même. Nous avons enfin exclu les pratiques qui, quoique remplissant les conditions précédentes, nous apparaissaient comme ponctuelles ou le fait de débutants ; nous n'avons pas retenu, par exemple, les pratiques d'illustration sonore occasionnelle de modules multimédias ni celles de découverte ou d'apprentissage succédant immédiatement à l'achat d'un matériel.

Dans tous les cas où ces conditions sont remplies, en y ajoutant celle du statut d'amateur du praticien qui sera examinée plus loin, nous nous trouvons devant des individus dont le cœur de la pratique est la création de pièces musicales originales, pratique toujours accompagnée d'activités périphériques : écoute de CD enregistrés, participation à des concerts, d'apprentissage des outils - de façon informelle et autodidacte ou dans le cadre de structures spécialisées -, parfois enfin, diffusion des morceaux créés. Les modes sont alors de natures diverses : en ligne via le réseau Internet, hors-ligne sur des CD ou encore, lors de prestations en public.

... en amateur...

Le critère de l'amateurisme est le plus délicat des trois sur lesquels s'appuie la définition du champ de l'étude. Il recouvre en effet une notion pour laquelle il

n'est pas possible de donner une définition précise, tout du moins dans un domaine comme celui de la musique. Le mot est polysémique : il désigne à la fois celui qui pratique mais n'est pas un professionnel et celui dont la passion a fait de lui un connaisseur. Dans le monde des pratiques musicales, la notion d'amateur a pris un sens plus précis : un musicien amateur est une personne qui ne vit pas de sa pratique musicale et n'est pas habitée par le projet de devenir professionnel¹. Les enquêtes menées par le DEP sur les pratiques culturelles des français sont un exemple d'application de cette définition².

Cette condition permet de ranger dans la catégorie des amateurs, tous les adultes exerçant un métier stable sans relation avec la musique. Parmi les personnes interrogées dans le cadre de cette étude se trouvent ainsi : un aiguilleur du ciel, un tailleur de pierre, un conducteur de travaux, une journaliste, un médecin, un commerçant, un cadre d'une chambre de commerce, deux informaticiens (une femme et un homme), un graphiste, un agent de sécurité, un technicien d'éclairage, une professeure de philosophie.

Une première difficulté apparaît avec les adultes dont l'activité professionnelle est en relation avec la musique. La nature exacte de cette activité doit être examinée avant de trancher. Nous avons ainsi été amenés à inclure dans notre groupe de musiciens amateurs un professeur de musique en collège, un vendeur dans un magasin d'informatique musicale, une bruiteuse pour le cinéma, une DJ³, tous ayant affirmé que leur pratique personnelle de création musicale avec l'informatique était, au moment de l'enquête, absolument indépendante de leur activité professionnelle. Professionnels dans un domaine lié à la musique, ils sont aussi, en tant que compositeurs, des amateurs, sans aspiration à la professionnalisation.

Dans le cas des jeunes, étudiants ou à la recherche d'un premier emploi, nous avons considéré la nature des objectifs professionnels annoncés, ce qui nous a conduit, à quelques exceptions près, à écarter les personnes qui, comme certains élèves des classes de composition des conservatoires, se présentaient à nous comme de futurs professionnels. Le dernier cas est celui de jeunes adultes en situation précaire, sans ressources régulières, ne vivant par exemple que du RMI et pour qui la musique, en l'occurrence une musique très urbaine, de type hip-hop, représente une activité dans laquelle ils investissent beaucoup, sans que l'on puisse dire que ce soit dans une perspective de professionnalisation ; c'est pourquoi, nous les avons inclus dans notre champ d'étude.

¹ Les pratiques en amateur peuvent être définies en elle-même, par exemple comme des « *activités pratiquées pour le plaisir, à des fins personnelles ou pour un cercle restreint de proches* » ou par opposition aux pratiques professionnelles qui supposent « *des engagements rémunérés qui attestent la reconnaissance de compétences artistiques, une pratique régulière de déclaration comme salarié et de paiement des cotisations et des charges sociales, un volume d'affaires suffisamment soutenu pour ouvrir fréquemment droit à indemnisation du chômage, une insertion dans des réseaux professionnels.* »

² *Les amateurs – Enquête sur les pratiques artistiques des Français*, Olivier Donnat, Documentation française, 1996. Dans ce document, on recense 5 millions de praticiens amateurs en France dont 27% chantent dans une chorale ou un ensemble vocal et 83% jouent d'un instrument ou pratiquent ces deux activités.

³ Abréviation de *Disc Jockey*. A l'origine, les DJ étaient chargés de choisir et de passer les disques dans les boîtes de nuit. Avec le développement des pratiques de mixage en direct, notamment en musique techno, le rôle des DJ s'est accru ; ils sont aujourd'hui considérés comme des musiciens et des créateurs à part entière.

Les pratiques en amateur sont aussi parfois associées à l'idée de loisir. S'il est probable qu'une telle caractérisation convient bien à certaines formes traditionnelles de pratiques musicales, ce n'est en revanche que rarement le cas chez les musiciens rencontrés. S'ils acceptent d'être considérés comme des amateurs, ils rejettent presque toujours, parfois même avec une certaine vigueur, l'idée que leur rapport à la musique puisse être associé à un loisir, un *hobby* ou, pire, un violon d'Ingres... C'est lorsque l'on considère ce que l'on pourrait appeler l'économie de vie de ces personnes, dans toutes ses composantes - économique, sociale, familiale, affective et aussi, pour ce qui nous intéresse, artistique et créatrice -, qu'il devient manifeste que la pratique musicale n'y tient pas une place secondaire et facultative, typique d'un loisir, mais au contraire, centrale, vitale comme certains d'entre eux le disent parfois, suggérant par là qu'ils s'imaginent plus volontiers changer de métier que renoncer à leur passion pour la création musicale.

Dans ce constat, nous rejoignons Antoine Hennion qui invite à sortir des stéréotypes du « *cousin de province un peu ridicule qui s'obstine à souffler dans son tuba ou un consommateur manipulé, aliéné au marché* »⁴ et suggère au contraire, en prenant l'amateur pour ce qu'il est, c'est-à-dire un usager actif de la musique, de le « *rapatrier ... au centre du monde de la musique* », sans pour autant établir de hiérarchie entre les pratiques d'écoute et de jeu, d'interprétation et de composition, et encore moins entre amateurs et professionnels.

... liées à l'informatique...

Les technologies du numérique envahissent la plupart des dispositifs techniques du quotidien. Les pratiques musicales, concernées elles aussi, évoluent de différentes façons. D'une part, les composants électroniques et les processus informatiques sont de plus en plus souvent introduits dans les équipements du domaine musical : lecteurs de disques, instruments de musique traditionnels, dispositifs d'enregistrement et d'amplification du son, synthétiseurs, échantillonneurs, enregistreurs sans support amovible, boîtes à rythme, lecteurs MP3, etc. D'autre part, les dispositifs informatiques généralistes - essentiellement le micro-ordinateur devenu multimédia -, peuvent aujourd'hui être exploités dans le domaine musical grâce à des logiciels et des périphériques spécialisés : lecteur et graveur de CD audio, logiciels d'édition musicale. Il existe enfin des matériels informatiques dédiés à la musique tels que synthétiseurs, claviers MIDI, échantillonneurs, séquenceurs ou tables de mixage numérique.

La diffusion des technologies issues de l'informatique est telle, dans le domaine de la musique comme dans beaucoup d'autres, que tous les usagers voient aujourd'hui leur pratique, au moins en partie, liée à l'informatique.

Dans le cadre de cette étude où ne sont prises en compte que les pratiques pour lesquelles l'outil informatique est utilisé dans le cadre d'une production, les

⁴ *Figures de l'amateur – Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, avec Sophie Maisonneuve et Émilie Gomart, La Documentation française, 2000 ; *La passion musicale, Une sociologie de la médiation*, Métailié, 1993.

matériels utilisés sont le micro-ordinateur avec ses logiciels de traitement du son et les machines dédiées : synthétiseur, séquenceurs, sampler, etc. Ces équipements sont presque toujours complétés, notamment dans les configurations personnelles dites de *home studio*, par des matériels périphériques de diffusion et d'enregistrement : lecteur et graveur de CD, enceintes amplifiées, micros, connexion à un réseau électronique et éventuellement par des instruments de musique traditionnels incorporant des composants électroniques, guitare et percussions par exemple.

Ce critère technologique nous a conduit à écarter les pratiques des DJ⁵, dites de *DJeeing*, qui ne font appel qu'à des systèmes analogiques électroacoustiques à base de disques vinyle et de mixage non numérique. Il existe des platines de mixage numériques mais elles sont, à notre connaissance, encore peu utilisées chez les DJ. La question de la nature des œuvres (au sens précisé plus haut) produites par un DJ fait encore l'objet de débats sur le statut qu'il convient de leur donner, œuvres musicales originales, performances artistiques ou simplement techniques. Par ailleurs, la frontière qui sépare les amateurs des professionnels est particulièrement indéterminée dans le cas des DJ pour lesquels aucun statut professionnel n'est actuellement reconnu. C'est donc sans trop de regret que nous avons pris le parti de les écarter.

Contexte

Les spécialistes estiment que le développement de ces pratiques chez les amateurs coïncide avec la mise sur le marché, au milieu des années 90, de micro-ordinateurs puissants et de logiciels de traitement du son performants et faciles d'emploi, à des prix abordables, c'est-à-dire, à partir de 1000 €. Par ailleurs, la vogue des musiques électroniques, le succès d'Internet et les multiples applications auxquelles il donne lieu dans le domaine musical stimulent la diffusion de ces pratiques.

Si le domaine est nouveau, il n'en est pas moins vaste. Le sondage effectué chaque année par SVM/GFK sur l'informatique domestique en France signale, entre 2000 et 2001⁶, un doublement de la proportion des foyers "*versés dans la création musicale*". Passant de 6% à 12%, ils représenteraient environ un million de foyers. La proportion reste inférieure à celle des amateurs de "*travail graphique*" (26%) mais sa progression est trois fois plus rapide. Commentant ces chiffres, les journalistes suggèrent d'ailleurs que la création musicale pourrait être une "*lame de fond*" en 2002. Ces données doivent cependant être prises avec prudence car la nature des activités désignées par l'expression "*versés dans la création musicale*" n'est pas précisée par l'enquête ; par ailleurs, celle-ci ne permet pas de distinguer entre pratiques professionnelles et amateurs ni de rapprocher ces trois millions de "créateurs" des cinq millions de musiciens

⁵ Une DJ figure parmi les musiciens étudiés mais ce n'est pas sur sa pratique de DJ que nous l'avons interrogée mais sur celle, parallèle et en amateur, de composition en classe de conservatoire.

⁶ En 2001, 33% des foyers français sont équipés d'un micro-ordinateur (30% en 2000) et 23% sont connectés sur Internet (17% en 2000). L'enquête révèle de très fortes disparités sociales et régionales.

amateurs français. Ces chiffres confirment cependant une tendance de croissance forte, en particulier chez les jeunes, qui pourrait être corroborée par d'autres sources comme celles concernant le marché des matériels et logiciels d'informatique musicale.

Vocabulaire

Dans la suite de ce texte, pour qualifier les pratiques dont il sera question dans cette étude, seront indifféremment utilisés les verbes *faire*⁷, *créer* et *composer*, le premier de ces verbes « faire » étant généralement et spontanément celui qu'utilisent les musiciens amateurs. Pour désigner les résultats de ces pratiques, nous utiliserons indifféremment les mots *morceaux*, *pièces* ou *œuvres*, cette dernière expression étant utilisée dans une acception qui n'est pas habituelle et qui, en tous cas, ne correspond pas aux usages dans le domaine de la musique où elle est réservée aux musiciens reconnus ; c'est d'ailleurs un terme que les musiciens amateurs que nous avons rencontrés n'emploient pas. Or, il n'y a aucune raison de réserver le nom d'œuvre aux seuls candidats au « chef-d'œuvre ». Nous suivons en cela le psychologue Ignace Meyerson⁸ qui fait de la création d'œuvres un trait caractéristique du comportement humain⁹. Le recours au mot œuvre pour désigner les pièces musicales créées par les amateurs ne sous-entend aucun jugement sur la valeur artistique de ces pièces. C'est d'ailleurs pour écarter toute tentation de qualification artistique, dans un sens ou dans un autre, que nous avons choisi d'employer ce terme.

⁷ Nous nous écartons ici du sens habituel donné à l'expression « *faire de la musique* » dans les études sur les pratiques culturelles amateurs, qui désigne simplement le fait de jouer d'un instrument ou de chanter dans une chorale.

⁸ Ignace Meyerson est le fondateur de la psychologie historique. Il incarna, jusqu'en 1950, une alternative à la dissolution de la psychologie dans le champ des sciences cognitives. Il est l'auteur de *Les fonctions psychologiques et les œuvres* (paru en 1946, réédité en 1995 par Albin Michel). Depuis plusieurs années, Françoise Parot s'emploie à populariser la pensée de Meyerson. Voir en particulier « *Pour une psychologie historique – Ecrits en hommage à Ignace Meyerson* », PUF, 1996, et « *Existe-t-il une nature humaine ? – Psychologie historique, objective, comparative* », Institut d'édition Sanofi-Synthélabo, 2000.

⁹ « L'action de l'homme, le travail de l'homme, l'expérience de l'homme sont construction, œuvre. Toute activité humaine aboutit à une forme organisée : objet matériel utile, œuvre d'art ou de science, institution sociale ou religieuse, etc. L'homme est fabricant et incarnateur. A la fois tous ses efforts aboutissent à des œuvres, au sens large, œuvres que souvent il a voulu durables, et, toute son activité est sous-tendue par cette fin et modelée par elle. » (in *L'entrée dans l'humain*, in *Écrits*, Ignace Meyerson, PUF, 1987)

QUI SONT-ILS ? QUI SONT-ELLES ?

Extraits d'un entretien avec Clarys, 26 ans, Tours

chanson

“ Dans ma famille, on fait de la musique ; mon père joue de l'accordéon, ma mère chante ; c'est un hobby familial, rien de plus. J'ai pris des cours de piano, plutôt jazz ; mais ce qui me heurtait, c'était le solfège. [...]

J'ai toujours eu le goût de la composition. Au début, j'avais un problème de confiance en moi. Progressivement, c'est venu, mon envie est passée du passif à l'actif.

En informatique, j'avais une petite expérience en informatique de gestion. J'ai acheté mon premier ordinateur il y a trois ans pour faire de la musique. Six mois avant que je quitte le groupe, un copain rappeur m'a initié à l'informatique musicale ; j'ai bossé 2 à 3 heures tous les jours pendant 6 mois. Ca n'était pas facile. Il faut comprendre toute la logique. Il ne suffit pas de connaître les logiciels. [...]

Composer, c'est devenu comme une drogue ; ça confine à l'autisme. Quand je commence un morceau, je ne lâche plus jusqu'à ce que j'aie fini. J'ai un boulot qui permet ça.

Je suis en train de terminer un premier album avec 8 titres. Je suis fascinée par les grands compositeurs de musique de films (Schiffrin, Williams, etc.) Le genre de musique que je fais, c'est une musique assez filmique, avec de très grosses orchestrations ; j'utilise beaucoup d'instruments sur beaucoup de pistes. Pour certains instruments, surtout les cordes solistes (guitare, harpe), je fais des prises de son avec des instrumentistes. Pour leur montrer ce qu'ils doivent jouer, je chante. Avec l'ordinateur, je fais des habillages sonores à partir de sons de synthèse, de morceaux échantillonnés. Ce qui m'intéresse, c'est le grain. Certains morceaux sont complètement instrumentaux mais le plus souvent, je chante, en anglais. Sur un morceau, j'ai pris une chanteuse lyrique. Tout l'album est dans le même style. [...]

J'écoute beaucoup de musique, de toutes sortes : rock, jazz, certains classiques. L'électroacoustique, non, j'admire mais ce n'est pas ma tasse de thé. Si ça sort du populaire, je ne marche pas.

C'est un milieu machiste. Les filles sont découragées dès le départ parce que, en plus, c'est un travail de longue haleine. Ça prend beaucoup de temps, c'est un choix, c'est de la musique pour soi-même. Non, je ne dirais pas qu'il faut être obsessionnelle. Ce n'est pas une obsession, c'est une passion. Il faut seulement être passionnée. ”

Des hommes, mais aussi des femmes...

En choisissant de commencer par la question du genre, nous souhaitons mettre en relief un résultat relativement inattendu de l'enquête : la présence, sinon importante, du moins beaucoup plus importante que prévu, de femmes dans le milieu des musiques électroniques, quelles soient populaires ou savantes.

Au début de l'enquête, nous n'avons rencontré que des hommes qui déclaraient ne pas connaître de femmes dans ce milieu lorsque nous leur demandions de nous mettre en relation avec elles. Ceci nous amena à envisager l'hypothèse d'une masculinité quasi absolue du champ d'étude en nous fondant sur les explications suggérées par nos interlocuteurs pour expliquer cette particularité :

- dans le domaine des musiques savantes, les femmes sont traditionnellement présentes dans les fonctions d'interprétation, mais le sont très peu au niveau de la direction d'orchestre et encore plus rarement en composition ;
- le milieu des musiques actuelles a toujours été fortement masculin ; les femmes sont rares dans les groupes de rock et presque totalement absentes dans le rap, du moins dans ses composantes musicales ; elles interviennent pour danser, parfois pour chanter, mais le plus souvent dans les chœurs ; il est rare qu'elles participent à la composition ou à la rédaction des textes ;
- la place importante prise par l'informatique, technique réputée rebutante pour les femmes, dans le domaine des musiques électroniques serait le paramètre qui les ferait passer d'un niveau de représentation faible à un niveau quasi-nul ;
- la composition sur ordinateur est une pratique solitaire et dévoreuse de temps ; or, les femmes ont peu de goût pour les activités qui isolent auxquelles elles préfèrent les activités plus socialisantes ;
- comme si cela n'était pas assez, certains suggérèrent même que les femmes, pour des raisons psychologiques qu'ils auraient sans doute quelque peine à élucider, manifesteraient un goût moindre que les hommes pour la création musicale et, plus généralement, pour l'invention¹⁰.

L'un de nos interlocuteurs nous ayant mis sur la piste d'une jeune femme, Alexandra, qui s'est finalement révélée être l'un de nos cas les plus intéressants, de proche en proche, nous en avons trouvé d'autres, en particulier dans les conservatoires où les deux enseignants que nous avons interrogés nous ont signalé que les femmes étaient de plus en plus nombreuses à postuler pour les classes d'électroacoustique. C'est en particulier le cas de la classe d'électroacoustique de

10. De telles interprétations relevant du sens commun sont avancées par les hommes aussi bien que par les femmes.

Gino Favotti au conservatoire Georges Bizet à Paris qui est, dans une très forte majorité, composée de femmes.

Même si la proportion de femmes dans l'échantillon s'est trouvée amplifiée par notre démarche volontariste, il n'en demeure pas moins qu'aux raisons avancées pour expliquer l'absence des femmes dans la musique électronique devront être substituées des raisons qui diront pourquoi, rompant avec une tradition bien établie, elles y sont en réalité si présentes. Les témoignages de celles que nous avons interrogées apportent des éléments de réponse. Les femmes profitent du fait que l'accès à la création est plus ouvert et moins sélectif dans le domaine des musiques électroniques qu'il ne l'est dans les autres domaines musicaux. Les professeurs des classes d'électroacoustique des conservatoires¹¹, par exemple, ne posent généralement pas de condition particulière pour l'inscription des élèves, que ce soit en pratique instrumentale ou en culture musicale ; les femmes en profitent, mais elles ne sont évidemment pas les seules.

Dans le domaine des musiques populaires, techno et rap notamment, où l'informatique est très utilisée, ce ne sont pas les règlements qui font obstacle à la participation des femmes à la partie créative de la musique mais les hommes eux-mêmes qui cultivent, dans les groupes qu'ils forment, une culture et des pratiques traditionnellement machistes. L'utilisation d'une technique réputée difficile, "*trop compliquée pour une fille...*", ne fait que renforcer cette tendance. Pour les femmes, la pratique individuelle de composition sur un ordinateur personnel est la façon la plus simple de débloquer cette situation. Clarys, par exemple, compose aujourd'hui avec son ordinateur personnel des musiques très orchestrées ; mais elle se souvient de ses débuts dans un groupe de rock :

" J'écrivais les textes, généralement en anglais. Les musiques étaient faites par les garçons du groupe. Je voulais aussi composer. Mais eux refusaient toutes mes propositions. Si j'avais aussi fait la musique, ça m'aurait donné trop d'importance dans le groupe. C'était des musiciens accomplis, c'était leur groupe. Ils m'avaient fait venir pour les textes et pour chanter, et pas plus. "

Chanteuse dans un groupe de rap, Joan a connu une expérience semblable ; elle a du faire preuve d'audace et d'insistance pour faire accepter à ses camarades l'idée qu'une fille pouvait aussi se servir d'un ordinateur.

" Il n'y a qu'un garçon dans le groupe qui utilisait l'informatique pour composer et sampler, et je me suis dit : pourquoi pas une fille aussi ? Peut-être qu'il n'y a pas beaucoup de filles parce que, pour composer et sampler, c'est toujours les garçons... "

Pour ces deux jeunes femmes, c'est l'accès à un instrument permettant de composer en dehors des règles du groupe qui leur permet de mettre en œuvre une forme de pratique musicale à laquelle elles aspiraient sans pouvoir satisfaire leur désir. On verra plus loin que l'on retrouve le même schéma d'un dispositif

11. Les classes d'électroacoustique sont toujours des classes de composition. Mais l'inverse n'est pas vrai. Il n'est question ici que des premières.

technique jouant un rôle de facilitateur pour le passage à l'acte, dans de nombreux autres cas, chez les hommes aussi bien que chez les femmes.

De tous milieux sociaux et une majorité de jeunes

Les deux-tiers des praticiens interrogés ont moins de trente ans. Cette particularité reflète d'abord un phénomène général touchant les pratiques musicales en amateur : plus de la moitié des musiciens amateurs abandonnent entre 15 et 24 ans, notamment au moment de la prise de responsabilité familiale ou professionnelle¹². Ce phénomène, qui fait baisser la moyenne d'âge des praticiens amateurs, est amplifié, dans le cas des musiques électroniques, par d'autres facteurs allant dans le même sens. Les équipements informatiques, puissants, faciles à utiliser et bon marché ne sont disponibles que depuis quelques années ; or, les personnes ayant une pratique installée d'interprétation sont évidemment moins enclines que les nouveaux venus à adopter un nouvel instrument ou à se lancer dans la création. De plus, les styles musicaux dans lesquels l'informatique se diffuse le mieux sont les musiques populaires actuelles, rock et hip-hop, essentiellement pratiquées par des jeunes, ainsi que celles qui sont nées en même temps que ces techniques, *techno* et *électronique*. L'usage de l'informatique est peu répandu dans le jazz ; quant à la musique électroacoustique et à la musique contemporaine, les écoles de musique et les conservatoires ayant ouvert très peu de classes spécialisées, accessibles sans condition, les amateurs y occupent une place très modeste.

Il est difficile de trouver des musiciens amateurs de plus de quarante ans ; mais ils existent néanmoins. L'apparition d'une informatique musicale accessible aux particuliers remonte au début des années 1980, époque où les micro-ordinateurs *Amiga* et *Atari*, précurseurs du *MacIntosh* d'*Apple*, étaient adoptés par les graphistes et les musiciens. Certains pionniers de la norme MIDI, comme Bruno, médecin et chanteur, ont persévéré en suivant l'évolution technologique et en constituant une " *banque de données sonores, comme une banque de photos de familles.* "

Dans un genre musical très différent, la musique contemporaine, Philippe représente le cas, rare sans doute, d'un compositeur amateur ayant suivi le parcours complet du conservatoire jusqu'à la classe de composition où il découvre l'électroacoustique qu'il intègre dans des pièces dites mixtes mêlant les instruments analogiques et numériques.

L'éventail des milieux sociaux, tous genres musicaux confondus, est beaucoup plus ouvert que celui des genres et des âges. Nous n'avons rencontré aucune difficulté à identifier des praticiens dans tous les milieux : médecin et aiguilleur du ciel d'un côté, sans emploi et RMIste de l'autre. Il existe cependant une forte corrélation entre groupes sociaux et genres musicaux : les élèves des classes d'électroacoustique appartiennent aux classes moyennes et supérieures et exercent des métiers intellectuels ; les rappeurs sont tous issus de milieux populaires,

12. Olivier Donnat, *Les pratiques culturelles des Français*, op cit.

économiquement défavorisés. Entre ces deux extrêmes, les autres genres, rock, chanson, variété, électronique, sont pratiqués de façon uniforme dans toutes les catégories sociales.

Contrairement à ce que l'on pourrait supposer, le prix des matériels ne semble pas être un facteur plus discriminant pour ce type de pratique que ne l'est celui des instruments traditionnels ou des cours de musique en école. Certes, un ordinateur multimédia et un logiciel d'édition musicale coûtent sensiblement plus cher qu'une guitare, un violon ou même un clavier d'étude, mais il existe également des équipements de base, des séquenceurs comme la *groove box* qui permettent de démarrer avec moins de 500 €. Par ailleurs, l'ordinateur domestique étant un équipement multi-fonction, son coût n'est généralement pas imputé en totalité à la pratique musicale. Il existe enfin une offre publique institutionnelle, très limitée cependant, de formation et de pratique : classes électroacoustiques des conservatoires et centres culturels spécialisés, accessibles aux musiciens sans équipement personnel. Deux des trois élèves de Gino Favotti à Paris ne pratiquent la musique que sur les machines du conservatoire et une large partie des usagers du Florida à Agen ou du CRICA à Strasbourg ne sont pas équipés à titre personnel.

Cette souplesse dans l'accès aux équipements d'informatique musicale, certainement supérieure à ce qu'elle est dans les pratiques traditionnelles, est l'un des facteurs susceptibles d'expliquer la diffusion très large de ces pratiques dans toutes les couches de la société.

LE PARCOURS MUSICAL

Extraits d'un entretien avec François, 26 ans, Paris
chanson, électronique

“ J'ai commencé la musique de façon assez classique pour quelqu'un de mon milieu : deux ans de saxo et solfège en Conservatoire entre huit et dix ans, puis deux ans de solfège tout seul. Ensuite, à partir de douze ans, j'ai fonctionné en autodidacte. J'ai fait du piano pendant un an : c'était une pratique de composition créative, je jouais des trucs à l'oreille, des choses jolies à l'oreille. Ensuite, comme j'avais un frère batteur qui jouait déjà quand je suis né, vers treize, quatorze ans, de façon assez naturelle puisque j'avais toujours entendu ça, je me suis mis à la batterie pour le rythme. À partir de l'adolescence, j'ai joué dans différents groupes : d'abord funk et rock (on jouait des reprises de l'époque), puis blues, jazz rock et, à 22 ans, hardcore metal ; on a fait quelques concerts. Ensuite j'ai fait mon propre travail, plus tourné vers la musique populaire : pop, musiques de film, musique électronique, pour faire de très belles maquettes, voire des CD.

J'ai travaillé pendant cinq ans, à partir de vingt ans, dans la publicité ; mon métier, c'est graphiste mais j'ai quitté l'école de graphiste et j'ai commencé directement en travaillant. Ça m'a permis d'acheter beaucoup de matériel. Je voulais faire de la pub parce que ça mélangeait ce que je savais faire : le son et l'image que je pratique depuis longtemps (photo et vidéo). Au début, mon travail n'avait pas de rapport direct avec la musique mais, ensuite, j'ai beaucoup traîné dans les studios pour voir les rapports image et son. À Noël dernier, je me suis arrêté six mois pour ne faire que de la musique. Et comme j'avais besoin d'argent, j'ai repris le graphisme en free lance [...]

L'informatique, c'est depuis que je suis enfant. J'étais très aficionado de la micro-informatique dans les années 80 avec un Atari, puis un Amiga : je faisais des jeux, mais ce que j'aimais surtout, c'était les ambiances sonores et les musiques des jeux [...]

Le premier usage de mon home studio, c'est que j'essaie de faire un album (CD ou maquette très très propre) avec deux autres personnes. Mais le but n'est pas d'arriver à un objet définitif qu'on puisse vendre ; c'est d'arriver à produire quelque chose qui nous plaît, qu'on pourra ensuite utiliser pour démarcher des maisons de disques, enregistrer en studio et déboucher sur du live : parce que même si, avec mon matériel, il y a la possibilité de faire quelque chose de définitif, il faut beaucoup de temps et des compétences d'ingénieur du son que je n'ai pas. À la différence de la plupart des gens qui utilisent leur studio pour faire un produit fini, nous on sera obligés de sortir de l'appartement pour enregistrer en studio. Moi, je n'ai pas envie de faire une musique d'ordinateur, je préfère vraiment la musique jouée mais, pour ça, il faut vraiment de gros moyens. Pour faire un morceau rock, il faudrait une semaine de travail pour avoir quelque chose de potable et très marqué, un son qui sonne live. ”

Deux parcours types

Deux parcours types d'accès à la musique assistée par l'informatique se dégagent. Le premier se signale par une pratique précoce, l'apprentissage d'un instrument et du solfège en école de musique ou en cours particulier dans les milieux aisés, en fanfare municipale dans les milieux populaires, en chorale dans tous les milieux. La pression familiale joue ici un rôle déterminant : lorsque les parents sont eux-mêmes musiciens, ils considèrent comme allant de soi que leurs enfants perpétuent la tradition. L'adolescence est souvent marquée par une prise d'indépendance qui conduit, soit à l'abandon pur et simple, soit à un changement d'instrument et de style musical ; on passe, par exemple, du répertoire classique et du piano ou de la fanfare à la guitare, à la chanson, au jazz ou au rock. Alain et Jérémie sont deux exemples typiques d'un tel parcours.

“ Je suis d'une famille de musicien [...] À 6 ans, j'ai appris le solfège et le saxophone pour jouer dans la fanfare de mon village, en Haute-Marne. Mais je n'aimais pas cet instrument, et la fanfare non plus, c'était imposé. À 14 ans, j'ai arrêté et je me suis mis à la guitare. ” (Alain)

“ À 4 ou 5 ans, on m'a mis au piano : mon père est un grand mélomane, passionné de jazz ; il joue du piano et de la guitare. J'ai pris des cours particuliers ; j'avais ça en horreur... À 14 ans, j'ai commencé la guitare, d'abord guitare folk puis électrique. ” (Jérémie)

Le deuxième parcours est celui de jeunes issus de milieux défavorisés, dont l'entrée dans une pratique musicale active, généralement par un groupe de rock ou de rap, résulte d'une démarche volontaire. L'entrée est plus tardive et l'apprentissage se fait sur le tas, en regardant les autres faire. Sans formation musicale préalable, hormis les cours du collège et la pratique de la flûte à bec, ces jeunes apprennent, souvent en même temps, la musique et l'informatique, auprès d'amis ou avec le soutien d'une structure culturelle locale.

À côté de ces parcours types, on relèvera quelques cas particuliers, comme celui d'Anne-Lore, née dans une famille de musiciens mais qui commencera la musique tardivement et en autodidacte, ou encore celui d'Alexandre, dont les parents, non musiciens mais marqués par “ *l'idéologie hippie* ”, lui feront apprendre très tôt le piano en autonomie (méthode *Suzuki*) et qui poursuivra sa pratique sans rupture jusqu'à l'âge adulte.

Au début de notre enquête, nous avons fait l'hypothèse que la variété des parcours serait plus grande qu'elle ne l'est en définitive dans notre échantillon, et en particulier que, dans certains cas, la pratique de la musique sur ordinateur aurait pu découler de la pratique de l'informatique ; le goût pour la musique aurait alors procédé du goût pour l'informatique.

Nous n'avons pas rencontré de tels cas ; ce qui ne veut pas dire qu'ils n'existent pas mais qu'ils sont sans doute peu répandus.

En pratique, la relation à la musique commence, dès le plus jeune âge, par l'écoute et le chant, plusieurs années avant tout contact avec l'informatique. Personne ne peut donc et ne pourra sans doute jamais prétendre qu'il a découvert la musique par un logiciel informatique. En revanche, même si nous n'en avons

pas rencontrés, il existe probablement des passionnés d'informatique ayant négligé toutes les occasions antérieurement rencontrées de pratiquer la musique mais qui s'y sont mis sur leur ordinateur, d'abord occasionnellement puis plus sérieusement. Chez ceux que nous avons approchés, l'enchaînement s'est toujours produit dans l'autre sens : c'est leur goût pour la musique qui les a conduits à l'informatique. Même chez Judith et David, qui sont informaticiens professionnels et que l'on pourrait considérer comme des cas limites, informatique et musique se sont développés parallèlement, avec un recouvrement relativement tardif et modeste des deux pratiques dans le cas de Judith, plus profond et plus ancien dans le cas de David. Si cette faible représentation du groupe des personnes venues à la musique par l'informatique devait se confirmer, elle invaliderait, au moins à court terme, l'hypothèse selon laquelle le développement des usages de l'ordinateur entraîne de façon mécanique celui de l'informatique musicale, du moins dans le sens que nous lui avons donné ici d'une pratique stabilisée et créative. Pour autant, rien n'interdit de penser, qu'à plus long terme, la généralisation des usages de l'informatique connectée dans les établissements scolaires, les familles et les institutions culturelles, pourrait entraîner, de la part d'une nouvelle génération d'usagers précoces, de nouvelles formes d'accès et de pratique musicale qui passeraient principalement par l'informatique.

Continuités, ruptures

Le parcours du premier type commence par une formation initiale précoce, souvent solide puisqu'elle se déroule sur plusieurs années, incluant la pratique d'un instrument et l'apprentissage du solfège. La musique électronique et la composition représentent, pour ces usagers, une occasion d'enrichir leur relation à la musique et, dans bien des cas, en satisfaisant un désir latent et inassouvi qui trouve enfin à s'exprimer.

Beaucoup de ceux ayant suivi ce parcours nous disent avoir pressenti, au moment de l'adolescence, que, par défaut de volonté ou de capacité, ils ne seraient sans doute jamais de très bons instrumentistes. Contrairement au schéma habituel qui voit à l'adolescence ou au moment du passage à l'âge adulte, les praticiens amateurs, souvent contraints par la pression familiale, abandonner leur instrument, leur fanfare ou leur chorale, ceux-là conservent intacte leur envie d'une relation forte, passionnée même, avec la musique.

Après avoir arrêté le solfège et la trompette à 15 ans, Didier (41 ans) reprend la musique à 25 ans avec un orgue électronique relié à un ordinateur Atari ; *“ la musique me manquait ”* se souvient-il. Constatant qu'il est un médiocre instrumentiste, Bruno (54 ans) recherche et trouve dans ce qu'il appelle le *“ côté technique de la musique ”* un exutoire à son appétit de pratique : *“ tout ça vient probablement d'une frustration de départ : je chantais faux et je n'ai pas le tempo dans la main, même si je l'ai dans l'oreille. [...] La musique est un pôle très important dans ma vie ”*. Pour ces deux musiciens dont la longévité dans la pratique doit être soulignée, l'informatique a été le moyen de continuer la musique d'une façon gratifiante et, dans leur cas, parce qu'elle était une source de

convivialité. Chez Alexandra, la rupture s'exprime par le refus des contraintes formelles de la musique classique aussi bien que du jazz : *“ L'aspect formel, technique, devenait envahissant, trop professionnel. Or, je n'avais pas le temps et pas l'envie ”*.

Le plus souvent, de façon plus ou moins explicite, c'est le désir de passer à la création qui est présenté par les praticiens ayant une culture et une pratique musicale instrumentale antérieure de type classique, comme le principal attrait de ce nouvel instrument de musique qu'est l'ordinateur. David, né dans une famille de musiciens classiques, n'aura jamais cessé d'être attiré par la musique électronique, Tangerine Dream d'abord puis Vangelis et Jean-Michel Jarre qui restent ses modèles, en dépit du scepticisme de son entourage d'alors : *“ J'ai commencé le conservatoire à 8 ans : solfège, puis guitare classique, chant, percussion, orchestre. Mais, à 15 ans, j'ai tout lâché parce que ce qui m'intéressait, c'était la composition ”*. Un cas comme celui de François, qui a commencé sa carrière de compositeur très tôt (12 ans), est sans doute rare. Plus classique est le parcours de Fred pour qui l'accès à la composition a été plus tardif et a coïncidé mais, dans son cas, de façon radicale, avec l'abandon du solfège : *“ à 16 ans, après deux mois d'usine, je me suis acheté un petit synthé. Et du jour où j'ai oublié le solfège (j'avais fait plusieurs années de conservatoire en solfège et violon, mais je ne voulais pas apprendre...), je me suis laissé aller et je suis parti dans la composition. ”*

Dans certains cas cependant, le passage à la musique électronique se réalise de façon progressive. Philippe et John en sont deux exemples, dans des registres musicaux très différents. Philippe a commencé à l'adolescence par la guitare électrique, apprise en autodidacte ; à trente ans, il est passé à la composition de musique contemporaine au conservatoire et à quarante ans à la musique mixte. John a commencé *“ avec un tourne-disque que je me suis mis à tripoter, puis j'en ai récupéré un deuxième et j'ai mis une table de mixage entre les deux... ”* avant de se mettre à la composition, d'abord avec un sampler puis un ordinateur.

Les jeunes ayant suivi un parcours du second type développent des pratiques musicales créatives sur ordinateur d'une façon radicalement différente. Première occasion qui leur soit offerte, leur accès à la musique passe souvent par une structure socioculturelle ou un groupe de rock ou de rap. La démarche qui a le même caractère individualiste que celle des parcours du premier type se fait cependant ici sans rupture ni rejet de formes musicales pratiquées antérieurement. Si rupture il y a, elle se situe plutôt dans le fait d'introduire une pratique musicale dans une trajectoire et un contexte de vie où elle n'est ni prévue ni facile. C'est le cas classique de Julien qui décide tout seul de faire de la guitare électrique dans sa chambre et qui joue *“ des reprises et puis, ensuite, uniquement des morceaux à moi ”* ; ou encore, celui de Baroudi et de Thomas qui apprennent le rap sur le tas, dans leurs cités d'Agen et de Strasbourg.

Élément déclencheurs et passages à l'acte

Les récits que font les praticiens de leur rencontre avec l'informatique musicale, sont parfois très spectaculaires : une note, un morceau qui saisit, fait vibrer une corde intérieure et oriente le cours d'une vie.

“ Je suis passionné de musique électrique et électronique depuis 1974, depuis le jour où - j'avais 14 ans - ma maman qui était pianiste classique mais avait des goûts très éclectiques m'a fait écouter un disque de variété avec, dans un passage, un son nouveau, un son qui ne ressemblait à rien de ce que j'avais entendu jusqu'alors... C'était un son de synthétiseur, de la musique électronique ; et le morceau, c'était l'introduction d'une chanson d'Elton John, *Funeral for a friend*. Ce son a frappé mon imagination parce que ça ne cherchait pas à imiter un son réel, c'était un son nouveau, beau, magistral, qui emplissait l'espace, une envolée, une montée vibrante de synthé pur et dur... À partir de là, je n'ai plus cherché qu'à trouver les instruments qui faisaient ça. Je voulais jouer de ça, retrouver ça... ” (Fred)

Ce genre d'élément déclencheur n'est évidemment pas l'apanage des musiques électroniques. On le retrouve dans nombre de récits d'instrumentistes passionnés, amateurs aussi bien que professionnels. L'originalité, dans notre domaine d'enquête, est peut-être à rechercher du côté d'une aspiration, non plus à vouloir exprimer soi-même le son ou le morceau entendu, qu'il s'agisse d'un prélude de Bach, d'une chanson de Brassens ou d'un *riff* de guitare, mais à se joindre au groupe de ceux qui “ *font du son* ”.

Dans d'autres cas, le facteur déclenchant peut être la rencontre avec un genre musical, une pièce ou un musicien entendu à la radio ou en concert. Les trois témoignages suivants en fournissent des exemples et se réfèrent à deux artistes qui sont devenus, dans le monde des musiques électroniques, des sortes d'icônes, sources d'inspiration reconnues et souvent citées : Aphex Twin (Richard D. James) et Björk.

“ Quand je suis arrivé à Paris, j'ai allumé la radio et je suis tombé sur Radio Nova. J'ai entendu de la musique Jungle. C'est ça qui a déclenché. Depuis, j'écoute beaucoup de musique électronique. ” (Alexandra)

“ Le premier, c'était Richard D James d'Aphex Twin. Je l'ai entendu à la radio. J'ai fait : c'est trop bien... Je n'avais jamais entendu parler de musique électronique. La techno, l'acid-house, je n'aimais pas vraiment. Et quand j'ai entendu ça, tout de suite, j'ai cherché l'album. Je l'ai commandé à 150 F en import. C'est parti de là. Après, j'allais squatter les ordis de la bibliothèque pour trouver des infos là-dessus. Et puis après, j'étais à fond dans ce qu'on appelle l'electronica. ” (Cedric)

“ J'écoutais beaucoup de musique noire américaine (du soul, du hip hop) et quand la musique électronique est arrivée en France, j'ai vu des concerts avec ordinateur sur scène : Roni Size, qui fait de la jungle drum'n'bass, et aussi Björk et tous les artistes qui gravitent autour d'elle. J'ai aimé et ça me convenait beaucoup plus que les groupes de rock parce que le rock ne me parle pas trop. ” (Audrey)

La rencontre de l'élément déclencheur et le passage à l'acte peuvent également se produire à l'intérieur d'une pratique établie. Anne-Lore, par exemple, découvre la musique électronique de façon presque accidentelle ; à la suite du départ du batteur du groupe dans lequel elle joue, la décision est prise de le remplacer par une boîte à rythme : *“ c'est moi qui m'en suis occupé et ça m'a plu ”*. Ce facteur déclencheur ne peut opérer que si le terrain a été préparé, sensibilisé par une écoute préalable, la musique techno dans le cas de Anne-Lore, la musique électroacoustique dans celui d'Hélène qui découvre l'existence d'un cours près de chez elle en passant devant une affiche mais reconnaît qu'elle y était préparée : *“ chaque fois que j'entendais de la musique électroacoustique, ce genre de musique, j'étais intéressée. ”*

De tels scénarios sont l'apanage de personnes possédant une expérience et un capital culturel dont ils peuvent dans certaines circonstances, se saisir. Ces atouts les réactivent et les orientent vers des pratiques liées à l'informatique. Lorsqu'elles ne disposent pas d'un capital de ce type, le passage à l'acte est provoqué par des rencontres de proximité, dans le quartier où les groupes de rock et de rap se font et se défont. Deux trajectoires semblent se dessiner. Celle de Baroudi, par exemple, qui commence, comme la plupart des débutants, par *rapper* et *scratcher* sur les faces B des vinyles commercialisés qui contiennent des parties instrumentales. Il passe ensuite à l'informatique et à la composition, prolongement imposé par les circonstances mais surtout par la logique d'une pratique qui cherche à s'autonomiser : *“ on avait du mal à trouver des vinyles, surtout à Agen ; et puis, c'était dans la continuité, il fallait qu'on fasse notre propre musique pour avoir une identité propre au groupe ”*. On retrouve ici, mais sans rupture cette fois, la même aspiration vers une pratique musicale créative ; tout comme chez Luc qui, après avoir écouté *“ beaucoup, beaucoup ”* de musique, mais sans jamais en *“ faire ”*, à 23 ans, entraîné par un ami, s'y met, sans complexe et avec enthousiasme : *“ ce qui a déclenché ma rencontre avec la musique, c'est la rencontre avec ces techniques qui permettent de faire ce qu'on veut : c'est à dire le fait, pour quelqu'un qui a beaucoup écouté de musique, de passer à l'acte ”*.

LES APPRENTISSAGES

Extraits d'un entretien avec Thomas, formateur MJC, Angoulême
rap.

“ Anselme a des idées musicales mais il n'a pas envie d'apprendre la musique. En même temps, je n'y crois pas vraiment parce que, comme il est curieux, il va forcément apprendre un instrument. S'il a un ordinateur avec un clavier ou un synthé branché sur l'ordinateur, il va forcément apprendre tout seul. Pour le moment, j'essaie de lui faire jouer des parties au synthé parce que, pour lui, toutes les parties de guitare ou de percussion sont mélangées ; j'essaie de lui faire chanter un truc et de lui faire reproduire ce truc à l'ordinateur pour qu'il utilise l'ordinateur comme un instrument et pas comme une palette graphique où on jetterait des couleurs au hasard.

Lui, il veut découvrir. Son envie de créer est venue avant l'ordinateur ; elle est venue de la curiosité, à force d'écouter de la musique. Avec son petit poste, il fait de la création musicale. C'est gratifiant d'arriver à sortir quelque chose avec trois fois rien... Moi, je faisais pareil à son âge : je bricolais des postes pour faire des bouts de musique.

Oui, il y a des gens qui rentrent dans la musique par l'informatique mais ils sont assez vite limités parce que l'ordinateur est un instrument et, pour composer, comme on se retrouve chef d'orchestre, il faut donc des connaissances en harmonie, en percussion, en orchestration de groupe... Donc, quand on n'a pas ça, on est assez vite limités. Ceci dit, il y a beaucoup de jeunes des banlieues, comme on dit, qui ont appris les bases par eux-mêmes ; et ils font de la musique par le biais de l'ordinateur parce que c'est le moyen le moins cher pour produire de la musique. Mais sinon, je pense que c'est assez rare de trouver des gens qui sont des cracks en informatique et se disent : "tiens, je vais reproduire ce morceau" ; parce que, ça, ça vient d'abord d'un désir de créer ou de reproduire quelque chose... et il se trouve qu'en 2001, le moyen le moins cher, c'est l'ordinateur. C'est comme quelqu'un qui sait se servir d'un papier et d'un crayon, il ne se dit pas forcément : "je vais dessiner". Pour ça, il faut avoir envie de créer ; c'est ça qui déclenche l'apprentissage...

Je pense que s'il y a aujourd'hui un mouvement aussi créatif et développé, c'est parce que c'est hors institution. Ça ne serait sans doute pas pareil s'il y avait des cours de MAO en Conservatoire avec des profs patentés... encore que ça gratifierait tous les autodidactes qui sont chez eux et font aussi bien que les compositeurs patentés... Parce qu'on peut apprendre par soi-même. C'est comme pour la pratique instrumentale : vous pouvez trouver un petit gitan qui joue monstrueusement bien de la guitare, bien qu'il soit analphabète, parce qu'il a grandi dans un milieu qui l'a nourri ; et vous pouvez en trouver un autre qui sort du Conservatoire et qui est très doué aussi. Le petit qui a un ordinateur, s'il a Internet, il a aussi, comme le petit gitan, tout l'environnement autour ; en plus il y a aussi les disques, les rencontres avec d'autres personnes,... ”

L'apprentissage des outils et des instruments qui sont nécessaires à la pratique musicale liée à l'informatique comporte plusieurs volets. Concernant le micro-ordinateur, il s'agit au minimum de savoir se servir des fonctions de base du

système d'exploitation, notamment de celles concernant le traitement des fichiers et d'au moins un logiciel de traitement du son. À ces savoir-faire élémentaires, peuvent s'ajouter ceux concernant d'autres logiciels musicaux, des applications réseau ainsi que d'éventuels matériels périphériques : synthétiseur, séquenceur, platine, sampler, table de mixage, etc. Enfin, les apprentissages peuvent porter sur la musique elle-même, comme objet physique et comme objet de culture.

L'informatique musicale est-elle facile à apprendre ? Oui, par rapport à un instrument de musique traditionnel ; non, par rapport à d'autres logiciels comme le traitement de texte ou les logiciels graphiques. Oui, si l'on se contente des fonctions élémentaires d'un logiciel simple comme *eJay* ; non, s'il s'agit de maîtriser toutes les fonctions de *ProTools*.

Beaucoup de nos interlocuteurs racontent leurs débuts sans mentionner de difficultés particulières d'apprentissage. Bien au contraire, les mots *facile* et *simple* reviennent souvent pour parler des logiciels récents et, plus généralement, de la composition sur ordinateur. Les filles notamment à qui l'on avait prédit des difficultés à dompter des outils techniquement sophistiqués sont, comme Anne-Lore, étonnées de s'en sortir sans trop de peine : “ *au début j'avais une appréhension de l'informatique et puis, finalement, j'ai trouvé que c'était simple* ”. Ce qui n'empêche pas Joan de trouver le logiciel *Fruity Loops*, “ *quand même assez difficile* ” ; sentiment partagé par Clarys qui, malgré son expérience en informatique de gestion, a dû “ *bosses deux à trois heures tous les jours pendant six mois* ” pour “ *comprendre toute la logique* ”.

Autre question, corrélée à celle de la facilité d'apprentissage : les praticiens ayant acquis une culture musicale et une pratique instrumentale préalable peuvent-ils réinvestir leur expérience dans ce nouveau domaine ? Alexandra, pianiste classique et jazz, ne le croit pas. Pour elle, la technique de composition sur ordinateur s'affranchit de toutes les règles :

“ Pour composer, je ne me sers pas du tout de mes connaissances en musique. [...] J'ai un clavier mais je ne le branche presque jamais. Mes instruments, ce sont ma voix, le PC et des CD enregistrés que je sample. L'ordinateur c'est une technique sans règles. ”

Ce point de vue quelque peu extrême n'est pas partagé par tous ; il ne l'est pas, en particulier, par ceux qui, comme Philippe se sont intéressés à l'informatique tardivement et dans le droit-fil d'une démarche musicale continue ; ni par d'autres qui dénoncent les illusions induites par la facilité d'accès à l'informatique musicale et les dangers qu'elle entraîne. C'est le cas d'Audrey qui, à l'inverse d'Alexandra, estime que son passé musical lui est utile et même indispensable :

“ Je ne pense pas que je pourrais faire la même chose si je n'avais pas tout mon passé musical. C'est un leurre de dire que l'ordinateur permet à tout le monde de faire de la musique. ”

Plusieurs des praticiens interrogés reconnaissent implicitement que ces nouveaux instruments leur ouvrent des perspectives radicalement nouvelles parce qu'ils sont accessibles sans culture musicale classique, ni pratique instrumentale antérieure et qu'ils ne requièrent qu'une solide expérience d'écoute ainsi qu'un goût prononcé

pour la musique électronique et l'invention musicale. Si l'accès est objectivement facile et sans condition préalable, il est tout aussi vrai que la maîtrise des instruments réclame du temps et des efforts : “ *c'est ça qui est magnifique avec la MAO : c'est ouvert à tout le monde ; mais, après, il faut travailler, travailler...* ” (Alexandre). Le travail reste donc nécessaire et il n'y aurait, de ce point de vue, rien de neuf par rapport à d'autres pratiques musicales. Aucun ne semble s'y tromper ; mais ces nouveaux venus dans la composition musicale ont également compris que, cette fois, l'héritage qu'ils ne possèdent pas ne sera pas exigé à l'entrée.

En pratique, les apprentissages se réalisent suivant deux modalités, différentes mais compatibles : de façon autonome ou dans un organisme spécialisé. L'une et l'autre se pratiquent indifféremment quels que soient les milieux sociaux et les genres musicaux rencontrés. Pour évoquer la première, nous nous appuyerons sur les témoignages des praticiens ; pour la seconde, sur celle des enseignants et animateurs. Mais dans tous les cas, une partie de l'apprentissage se déroule de façon autonome.

Les apprentissages autonomes

Une majorité de praticiens n'ont jamais pris de cours et s'en sont toujours remis à eux-mêmes ou à des amis pour apprendre. Luc apprend de son ami qui, lui-même, doit sa formation à son oncle.

Dans le domaine du hip-hop, la formation se fait toujours en groupe : Thomas s'est initié à l'informatique avec ses amis, puis il a appris les logiciels *Cubase* et *Logic Audio* en se faisant aider par les vendeurs d'un magasin spécialisé. L'auto-apprentissage, typique et général dans l'informatique moderne, s'étend très naturellement au domaine particulier des applications musicales ; grâce à l'uniformisation des interfaces, le repérage et l'activation des fonctions deviennent très intuitifs. Ceux qui disposent d'un équipement personnel et pratiquent chez eux, utilisent également les sites spécialisés et les listes de diffusion d'Internet comme sources d'information, de dépannage et de mise à jour des compétences techniques.

Certains signalent que l'acquisition des compétences nécessaires à l'utilisation des logiciels de musique suppose des connaissances scientifiques dans le domaine de la physique du son : “ *il ne suffit pas de connaître l'informatique parce qu'il y a aussi beaucoup de physique, plus les connaissances musicales et la rythmique, à mélanger.* ” (Christophe). De même que l'usage du traitement texte a popularisé le vocabulaire de la typographie (fontes, corps, justification, etc.), celui des logiciels de traitement du son popularise le vocabulaire, non pas du solfège et de la musique, mais de la physique et du traitement du son.

Malika, qui compose des chansons, est la seule à mettre l'accent sur la dimension pédagogique ou, plus exactement, didactique, de l'apprentissage de la musique sur ordinateur :

“ L'ordinateur, c'est très bien aussi pour apprendre la musique d'une autre façon. Pour moi qui n'ai pas appris de façon classique, même si j'ai fait des

stages de solfège, avec l'ordi, j'apprends par moi-même : j'apprends à écrire la musique - la ligne de basse, la ligne de batterie, le piano, la guitare... - parce que je vois tout ça juxtaposé et que je peux à la fois le voir et l'entendre [...] ; ça permet de comprendre la musique, ce qu'on entend toute la journée dans nos oreilles : on peut apprendre ce qui se passe, comment chaque instrument est complémentaire de l'autre sans avoir forcément étudié le solfège. ”

Cependant, alors que les procédés de visualisation utilisés par les logiciels rappellent ceux des partitions, aucun de nos interlocuteurs n'utilise jamais le mot partition pour parler de ce qui est représenté sur l'écran.

L'idée selon laquelle l'investissement dans l'apprentissage des logiciels doit se limiter à “ *ce dont on a besoin* ” est très répandue, notamment chez les femmes ; ainsi pour Pauline : “ *l'informatique, ce n'est pas mon dada, ça ne m'intéresse pas. Je ne cherche à comprendre que ce qui me sert* ” ; de même pour Anne-Lore qui, elle, aime bien l'informatique mais, pense-t-elle, pas de la même façon que les garçons : “ *les filles vont moins s'attarder sur les questions techniques que les garçons qui vont toujours chercher à être au courant du dernier truc. Moi, je ne me pose pas trop de questions. Une fois que j'ai les outils et que je sais m'en servir, c'est bon* ”. Cette démarche “ à l'économie ” ne traduit pas nécessairement un intérêt moindre pour la chose technique. Elle est aussi une posture raisonnable qui tient compte du renouvellement rapide des logiciels. Il faut en effet sans cesse se préparer à abandonner une version d'un logiciel pour la suivante et il est, par conséquent, inutile et même contre-productif d'investir de façon excessive dans des fonctions qui évoluent. Certains praticiens pressentent également que la virtuosité, sur ordinateur comme sur tout autre instrument, peut être un piège pour la qualité de l'expression artistique.

Les apprentissages institutionnalisés

On relève au premier abord beaucoup plus de différences que de similitudes lorsque l'on compare les deux types de structures de formation à l'informatique musicale que sont les conservatoires et les centres culturels de quartier. Différence de genre musical, de public, de pédagogie et même de technologie puisque les uns et les autres n'utilisent généralement pas les mêmes logiciels. Dans les conservatoires, l'électroacoustique n'est pas un genre imposé mais elle est, concrètement, le seul genre pratiqué ; les étudiants s'engagent sur une durée longue et ils doivent suivre une démarche pédagogique qui inclut l'écoute et le commentaire d'œuvres, l'apprentissage des outils et la composition de pièces. Les deux enseignants que nous avons interrogés, s'ils ont, l'un et l'autre, des démarches différentes, s'accordent sur les grandes lignes de cette démarche. Les élèves des conservatoires que nous avons interrogés (Anne-Lore, Hélène, Judith, Pauline et Philippe) s'y sont tous sentis à l'aise, estimant qu'elle correspondait exactement à leurs attentes.

Au CRICA et au Florida, on pratique le hip-hop et, marginalement, la techno ; les publics sont des jeunes des cités avoisinantes. Les formations sont courtes : cinq fois deux heures sur cinq semaines pour l'initiation au CRICA par exemple et

trois heures par semaine pendant un trimestre pour l'approfondissement. Ces jeunes, contrairement aux élèves des conservatoires, sont au départ très cultivés dans le domaine musical qu'ils affectionnent : le rap ou la techno. Les animateurs se plaignent pourtant que leur demande soit trop ostensiblement utilitaire et tournée vers la technique alors qu'ils souhaiteraient les éveiller à d'autres styles, même proches, et surtout, leur transmettre les bases d'une culture musicale et technique générale qui leur donnerait de l'autonomie. Par ailleurs, les animateurs interrogés disent avoir conscience que les structures publiques sont encore mal équipées et mal préparées pour susciter une demande dont ils sont convaincus qu'elle existe mais dont ils constatent qu'elle ne parvient généralement pas jusqu'à eux. Alex, animateur du Florida qui bénéficie, il est vrai, d'une longue expérience dans le domaine des musiques amplifiées, note que cette situation est sur le point d'évoluer, à la fois parce que les musiciens du hip-hop enrichissent, par l'informatique, la composante musicale de leur travail et que le champ des musiques amplifiées s'ouvre à des courants nouveaux : *“ des gens qui viennent de la pop, du rock, du hip hop, de la techno et qui se mettent à faire, dans le courant électronique, de la musique un peu concrète, basée sur le silence, atonale, qui utilise beaucoup l'industriel pour récupérer des sons ; mais ce n'est pas l'IRCAM, ça vient "de la rue" ”*. Nous reviendrons sur ce point dans la conclusion de notre étude.

LES OUTILS ET LES MOYENS

Extraits d'un entretien avec John, 22 ans, Toulouse

rap.
" J'ai commencé la musique en tant que chanteur dans un groupe de rap à 14 ans : je chantais sur les instrumentals d'autres artistes, la face B des singles. Je ne sais pas pourquoi j'ai commencé... J'avais un tourne-disque à la maison que je me suis mis à tripoter, puis j'en ai récupéré un deuxième et j'ai mis une table de mixage entre les deux... Et, petit à petit, je me suis mis à acheter du matériel pour composer moi-même : d'abord avec un sampler, puis avec un ordinateur (un Atari que j'ai eu vers 17 ans) pour commander le sampler en MIDI. Au moment où j'ai commencé à travailler avec Thomas, on a eu un ordinateur plus perfectionné : au début un Pentium 200, le sien en fait, et maintenant, un Pentium 600 ; et, de là, les différents logiciels dédiés à la musique : Sound Forge, Making Wave, etc. Cubase, aussi, que j'ai utilisé dès le début sur l'Atari, mais uniquement en travail MIDI.

Avec le Pentium et les logiciels de traitement du son, on a pu s'attacher plus aux sons : on a fait plus attention à l'intensité d'un son, on a pu le modifier, le mixer, etc. Je suis venu à l'ordinateur à cause de la musique et je ne m'en sers que pour ça. On est plus performants dans l'utilisation des logiciels que dans la programmation de l'informatique ; ce qui nous intéresse, nous, c'est les fonctions...

Le rôle du studio (console-table de mixage, sampler, ordinateur) s'est élargi : avant, il servait uniquement pour la création de la musique ; maintenant, on va jusqu'à l'enregistrement et la finalisation d'un morceau. Je prépare les concerts ou les animations (à partir des musiques qu'on a créées ou d'instrumentals d'autres artistes...), je prépare les musiques sur lesquelles je vais écrire, je prépare l'enregistrement. Notre point faible, c'est la table de mixage numérique ; mais, l'étape suivante, c'est 400.000 F... [...]

Même si ça ne marche pas, je continuerai la musique de toute façon parce qu'une fois qu'on a commencé à créer des rythmes qu'on a dans la tête, ça devient un petit geste qu'on n'oublie pas. L'informatique facilite énormément le travail, l'étape de la pensée jusqu'à la composition. Alors que dans la musique traditionnelle, il faut passer par l'apprentissage d'un instrument. "

Matériels et logiciels

La gamme des matériels et des logiciels utilisés est très large. Laurent, sans doute le plus démuné de tous ceux que nous avons rencontrés, a commencé avec “ *rien du tout : un poste radio-cassettes, une platine vinyle en plastique comme on faisait pour les gosses et deux ou trois disques* ”. Devenu un jeune adulte, sa passion pour la musique ne s’est pas démentie, mais son matériel est resté élémentaire : “ *une chaîne hifi, un micro, des effets, une table de mixage et un graveur CD* ” ; il cite l’un de ses amis qui travaille des sons avec le programme *Music 2000*, un best-seller tournant sur *Playstation*... Dans le même quartier de Toulouse et pratiquant le même genre de musique, le hip-hop, Thomas estime la valeur de son *home studio* comprenant ordinateur et carte son puissants, sampler, séquenceur, table de mixage, console numérique, convertisseur analogique/numérique, enceintes amplifiées, à plus de 20 000 Euros. Entre ces deux extrêmes, l’équipement personnel le plus courant est, par exemple, celui d’Alexandra : “ *un PC, une bonne carte son et un bon système d’amplification.* ”

Certains n’ont aucun équipement musical personnel ; c’est le cas de Joan, 19 ans, qui vit chez ses parents et travaille sur le matériel du CRICA. C’est également le cas de trois élèves de conservatoire : Pauline et Hélène, mais aussi Philippe qui est pourtant le seul de tous nos interlocuteurs à composer à l’aide d’un éditeur de partition informatique (*Finale de Coda Technology*), mais uniquement pour des instruments analogiques, et se repose sur les équipements du conservatoire pour la musique électronique. Ces trois derniers cas sont peut-être représentatifs d’une tendance générale dans le champ des musiques électroacoustiques, marquées par une tradition d’utilisation de matériels spécifiques et plus coûteux : les compositeurs amateurs prennent l’habitude de travailler en studio, dans des tranches horaires réservées. Dans le domaine des musiques populaires, l’objectif de tout praticien est de disposer de son équipement personnel, dès qu’il le peut. La situation de Joan est donc exceptionnelle et transitoire ; l’exemple de Laurent montre que même celui qui a de très faibles moyens les investira pour disposer au moins du minimum : une platine, un *Atari*, un vieux PC ou un “ *synthé de base* ” (Audrey).

Pour la majorité des praticiens des musiques populaires, l’équipement personnel est un impératif et, quels que soient leurs moyens financiers, tous se disent prêts à investir pour s’offrir ce qu’il y a de mieux dans ce qui est à leur portée. David qui s’est patiemment constitué, en 10 ans, un studio personnel qui occupe toute une pièce de son appartement, est le seul à estimer qu’il a atteint une sorte d’idéal : “ *aujourd’hui, j’ai tout ce qu’il me faut. Je n’ai aucun projet d’achat* ”. Tous les autres sont capables de dire de quoi ils manquent et ce qu’ils achèteront dès qu’ils le pourront.

On peut, de prime abord, distinguer deux groupes d’équipements matériels : d’une part, le groupe des machines dédiées, séquenceurs, samplers et synthétiseurs qui sont, pour les deux premières, les machines d’entrée des musiciens de la mouvance hip-hop ; d’autre part le micro-ordinateur et ses logiciels spécialisés

pour tous les autres genres. Dans leur évolution, ces deux pôles convergent vers une configuration commune de *home studio* qui réunit l'ensemble de ces matériels. Ainsi les trois studios les mieux équipés de notre échantillon, ceux de David, Thomas et François dont les styles sont pourtant différents (électronique, rap, chanson), sont-ils très proches les uns des autres. Les usages de ces machines dépendent bien sûr des styles musicaux pratiqués et, dans le cas du clavier du synthétiseur, des compétences instrumentales des musiciens. Thomas, sans formation musicale d'aucune sorte, se sert du clavier de son synthétiseur uniquement comme clavier-maître, interface de pilotage des machines qui lui sont connectées. À l'inverse, David et François jouent sur le clavier de leur synthétiseur comme avec celui d'un piano ; même débarrassée de toute tentation de perfection ou de virtuosité, l'interprétation directe reste pour eux une composante importante du processus de composition ; ce qui est également le cas pour certains guitaristes comme Bruno, Didier ou Alex.

En matière de logiciel, *Protools* semble être l'outil le plus utilisé pour l'électroacoustique dans les conservatoires, mais il est coûteux et d'un abord difficile ; il est donc rarement cité par les autres musiciens dont les préférences se partagent entre *Cubase* et *Acid* pour le séquençage, *SoundForge* et *Fruity Loops* pour le sampling. Le passage de l'un à l'autre de ces deux univers ne semble pas poser de problème à Anne-Lore qui travaille avec *Protools* au conservatoire, avec *Cubase* et *Acid* chez elle. Clarys est la seule à mentionner le logiciel *Sonar* dont elle dit préférer l'interface à celle de son concurrent plus répandu, *Cubase* : “ *l'interface, c'est important quand vous savez que vous allez passer des heures devant votre écran* ”. Les praticiens les plus expérimentés, s'ils ont toujours des préférences en faveur de l'un ou de l'autre de ces produits, que ce soit pour leurs performances, leur interface ou tout simplement par la force de l'habitude ou l'influence de l'entourage, disposent souvent de plusieurs logiciels et se disent capables de les utiliser tous. Nous ne nous sommes pas enquis de connaître la provenance de ces produits ; ont-ils été achetés ou piratés (*crackés*) ? Le recours à des versions de démonstration gratuites a été évoqué. Compte tenu de leur prix relativement élevé¹³, en tous cas pour des jeunes sans moyens financiers importants, et de la facilité à se procurer des versions pirates, que ce soit sur CD ou en téléchargement par le réseau, on peut imaginer que les versions acquises en toute légalité ne sont pas les plus nombreuses.

L'ordinateur comme instrument

Certains musiciens amateurs parlent spontanément de leur ordinateur ou de leur séquenceur comme d'un instrument de musique.

“ L'ordinateur, c'est le seul instrument de musique où l'intuitif prime sur la technique. ” (Alexandra)

13. Suivant les versions (*light* ou *pro*), les prix se situent de 50 à 300 Euros.

“ Pour moi, un ordinateur, c'est un instrument au même titre que quelqu'un qui a une guitare ou un piano... ” (Alexandre)

“ C'est un nouvel instrument ” (Audrey)

“ Je joue en même temps d'un autre instrument, la guitare, par exemple. ” (Didier)

“ J'essaie de lui faire chanter un truc et de lui faire reproduire ce truc à l'ordinateur pour qu'il utilise l'ordinateur comme un instrument et pas comme une palette graphique où on jetterait des couleurs au hasard. ” (Thomas, formateur, à propos d'un stagiaire)

L'assimilation de l'ordinateur à un instrument de musique est aussitôt contrariée par une distinction essentielle : cet instrument particulier qui permet de les jouer tous sans en connaître aucun est aussi celui qui les englobe et les nie.

L'ordinateur dispense de l'apprentissage d'un instrument traditionnel mais cette qualité particulière n'est pas exploitée pour faire de la machine un substitut d'un instrument traditionnel, c'est-à-dire un subterfuge : aucun de nos interlocuteurs ne nous dit que grâce à l'ordinateur, il peut se faire passer pour un pianiste, un guitariste ou un batteur. L'ordinateur ne fait que supprimer l'obstacle qui empêche certains musiciens d'accéder à la pratique qui les attire : la création d'œuvres originales. C'est en ce sens qu'ils considèrent et que nous considérerons avec eux, que l'ordinateur est bien un instrument de musique : ce n'est cependant pas un instrument traditionnel d'interprétation, un instrument dont on joue, mais un instrument nouveau, de création et d'invention.

“ T'as des idées et tu peux pas les concrétiser sur l'instrument. Alors qu'avec ça (le PC) tu peux le faire. ” (Cédric)

“ L'ordinateur, pour moi qui ne sais pas jouer d'un instrument, ça apporte beaucoup : comme on fait des rythmiques, des mélodies sur ordinateur, ça nous apprend à composer sans passer par un instrument puisqu'il est déjà dans l'ordinateur. Pour moi, c'est un autre moyen de faire de la musique, c'est même mieux que si je jouais un instrument. C'est comme une découverte. ” (Joan)

“ Pour moi, n'étant pas une instrumentiste accomplie, loin de là, avec l'ordinateur, on peut prendre tout le temps, avancer pas à pas. J'écris ma ligne mélodique et, ensuite, elle est jouée par le synthé qui est à l'intérieur de l'ordinateur ; je peux la jouer en trompette même si je n'ai jamais touché une trompette, et je peux aussi composer les lignes de n'importe quel autre instrument. ” (Malika)

“ Ma voix seule, c'est insuffisant, tandis qu'avec l'ordinateur, je peux la travailler, l'habiller avec d'autres sons, sans avoir besoin de connaître d'autres instruments. ” (Alexandra)

On souligne souvent le caractère obsessionnel des relations que les amateurs d'informatique entretiennent avec leur ordinateur ou leur console de jeu. On pouvait s'attendre, dans certains cas du moins, à retrouver un travers semblable

chez nos interlocuteurs avec leur ordinateur musical, mais l'enquête ne confirme pas cette hypothèse. S'il est vrai que les praticiens consacrent souvent beaucoup de temps à leur passion et peuvent s'y absorber totalement pendant des nuits entières, ce n'est pas à l'objet technique qu'ils se réfèrent pour en parler mais bien à la musique. De ce point de vue, ils ont, avec l'ordinateur, une relation qui est très proche de celle des graphistes multimédias et très différente de celle des informaticiens, amateurs ou professionnels. Pour comprendre cette relation, le plus simple est encore de la rapprocher de celle que les musiciens traditionnels ont avec leur instrument ; mais, compte tenu de la nature particulière de l'instrument ordinateur, c'est avec les instrumentistes compositeurs que ce rapprochement doit être fait et non pas avec les instrumentistes interprètes. La question de la maîtrise technique et de la virtuosité, centrale pour les interprètes, ne l'est pas pour les compositeurs. Il nous a semblé que les praticiens interrogés avaient avec leur ordinateur un rapport très semblable à celui que doivent avoir les compositeurs traditionnels avec, par exemple, leur piano ou leur éditeur de partition, plume d'ivoire ou logiciel spécialisé : ni la qualité technique de l'instrument, ni celle de son usage ne sont des objectifs cultivés en tant que tels. C'est peut-être la raison pour laquelle la relation des praticiens avec leur ordinateur ou leur séquenceur nous a semblé beaucoup plus distanciée selon le sexe que nous pouvions l'imaginer au départ, même si c'est avec des nuances. Cette hypothèse va être confirmée par l'analyse du processus de création où l'on verra que l'ordinateur est un instrument de manipulation de la matière musicale.

LE PROCESSUS DE COMPOSITION

Extraits d'un entretien avec Alexandra, 24 ans, Paris

chanson/electronique

“ Mon outil principal, c'est ma voix. Mais je ne suis pas spécialement douée, je n'ai pas une voix spéciale. Ma voix seule, c'est insuffisant, tandis qu'avec l'ordinateur, je peux la travailler, l'habiller avec d'autres sons, sans avoir besoin de connaître d'autres instruments. Pour composer, je ne me sers pas du tout de mes connaissances en musique. Mon expérience en classique, c'est une expérience d'interprète : on comprend avant d'exécuter. J'ai un clavier mais je ne le branche presque jamais. Mes instruments, ce sont ma voix, le PC et des CD enregistrés que je sample [...]

J'y passe beaucoup de temps. par périodes, pour apprendre, pour sampler, pour faire des prises de son. J'accumule des choses et puis, quand j'ai de l'inspiration, je compose. L'ordinateur, c'est le seul instrument de musique où l'intuitif prime sur la technique.

Ce que je cherche, ce sont des notes isolées. Je les sample. Éventuellement, je les travaille en les mettant à l'envers, en les ralentissant, en les accélérant. Ou bien je les garde telles quelles. Ce sont toujours, des morceaux très courts, quelques secondes, une note ou deux, un petit bout isolé qui fait une sonorité musicale. Une flûte, une batterie ; il ne faut pas que ça soit reconnaissable [...]

L'idée de départ, c'est un air que je peux chanter. Il y a souvent des paroles qui viennent avec, en anglais en général [...]

Chaque morceau que je fais s'adresse à une personne en particulier et pour lui dire quelque chose de particulier. Je ne fais un morceau que lorsque j'ai quelque chose à dire à quelqu'un.

J'enregistre ma voix en utilisant mon PC comme un magnéto. À partir de là, je ne décolle plus. Je peux rester trois jours. C'est une impulsion. Si je dois m'arrêter, alors ça reste à l'état inachevé [...]

Je commence par chercher des samples dans ma banque qui vont bien. Pour certains morceaux, un ou deux suffisent. Le morceau le plus riche, je suis allé jusqu'à six samples différents avec une quinzaine de lignes de chant différentes. Pour chaque ligne de chant, je fais plusieurs prises. Je prends celle où je chante le plus juste. J'ajoute les lignes de voix et les lignes de samples que je fabrique à partir des boucles en calant le rythme et la hauteur. ”

Pour analyser le processus de composition dans ses dimensions pratiques et techniques, nous avons jugé utile et éclairant de distinguer deux configurations : d'une part, celle de *home studio* où l'informatique est utilisée comme dispositif d'enregistrement et de traitement d'éléments musicaux de diverses origines, mais qui se situe dans une tradition de composition fondée sur la mélodie ; l'arrangement, d'autre part, une configuration que nous désignerons ici par le mot *lap top*¹⁴ parce qu'elle s'appuie sur une relation exclusive avec l'électronique et rompt, sur le plan technique et esthétique, avec la tradition précédente.

Après avoir dégagé ce qui caractérise ces deux configurations et les distingue, nous analysons deux questions transversales liées à la composition : d'une part, celle posée par la pratique du *sampling*, d'autre part celle du processus créatif tel qu'il est vécu et relaté par nos interlocuteurs.

Composition en configuration " home studio "

Dans la pratique typique de *home studio*, les équipements informatiques sont exploités comme ceux d'un studio d'enregistrement traditionnel, pour enregistrer, arranger ou mixer des morceaux créés ou empruntés au répertoire. Didier, par exemple, construit les morceaux qu'il compose ou qu'il arrange en partant d'une ligne mélodique et d'une rythmique à partir de laquelle il juxtapose des pistes instrumentales d'accompagnement. La ligne mélodique est parfois jouée sur un instrument acoustique, électrique (guitare) ou électronique (clavier du synthétiseur) ou bien chantée. Il se partage entre des arrangements de chansons qu'il ré-interprète et ré-arrange et des morceaux originaux qu'il compose dans des styles divers qui vont " *du classique au jazz* ". Dans l'extrait d'entretien suivant, il explique, en direct, comment il compose un morceau.

" Si je veux faire un truc un peu jazz, par exemple, je commence par définir un tempo dans *Cubase*. Ensuite, je vais jouer mon tempo sur le clavier pour faire la batterie [...] Maintenant, je la cale bien [...] Je la duplique et, maintenant, j'ai huit mesures de batterie. Donc, là, j'ai un rythme de base. Maintenant, je vais enregistrer des nappes, des harmonies de cordes [...] Maintenant, je vais essayer de mettre une basse ; pour la ligne de basse, j'improvise sur l'harmonie [...] Voilà. Là, j'ai la batterie, une ligne de nappe et une ligne de basse. Mais j'ai pas encore la mélodie ; la basse, c'est un soutien à ce que j'ai fait. Alors, maintenant, on pourrait mettre un piano... [il joue puis réécoute l'ensemble] Ça m'inspire pas beaucoup... On va essayer de mettre un peu plus vite... Ah!, ça va mieux... Bon, maintenant, je vais rajouter une ligne de guitare [...] Bon, j'ai joué faux à un moment, mais l'avantage avec l'ordi, c'est que je ne suis pas obligé de recommencer depuis le début... [il rectifie avec *Cubase*]. Oui, cette dernière ligne, on peut dire que ce serait la mélodie ; encore que c'est plutôt une impro sur les harmonies... [...] Bon, pour finir, maintenant, je vais rajouter de la guitare

¹⁴ *Lap top* signifie : *sur le haut des cuisses*. L'expression caractérise la façon dont sont utilisés les ordinateurs portables. Elle est aujourd'hui employée pour désigner la musique expérimentale produite à l'aide de systèmes matériels légers, modulaires, portatifs et de logiciels en *freeware* ou à développement coopératif tel que *MaxMSP*, des logiciels simples, détournés de leur fonction d'origine pour produire des sonorités nouvelles et offrir des fonctionnalités de traitement du son renouvelées. La manipulation peut se faire en direct, ce qui favorise les pratiques improvisées. Nous empruntons l'expression pour différencier les pratiques de *home studio* traditionnelles et celles de traitement du son.

audio en l'enregistrant par dessus le reste [*ce qu'il fait avec guitare acoustique et micro placé à l'intérieur et connecté à la table de mixage*]. Bon, le résultat n'est pas fameux, mais c'est pas facile d'avoir l'inspiration pour composer et d'expliquer en même temps..."

Les configurations de type *home studio* sont utilisées par les jeunes musiciens comme Audrey, Clarys ou François, mais également par les rappeurs, d'une façon qui a en commun avec celle de Didier de fonctionner par additions successives de pistes sonores. Elle s'en distingue cependant, non seulement par le style musical qui n'est pas assimilable, comme celui de Didier, à la catégorie variétés, mais parce qu'elle se sépare de la logique du studio d'enregistrement traditionnel pour entrer dans une autre logique, celle d'un studio de composition dont nous verrons qu'elle est poussée à son extrême dans la configuration que nous avons baptisée *lap top*. Ces trois musiciens utilisent d'ailleurs rarement les mots "arrangement" et "mélodie" ; ils construisent un morceau selon un processus qui leur est personnel et qui peut s'affranchir ou du moins se démarquer des hiérarchies traditionnelles entre ligne mélodique, paroles, arrangement, interprétation, enregistrement. Devenus maîtres de la fabrication de tous les ingrédients qui aboutiront à une œuvre musicale, ils les font spontanément fusionner et se confondre dans un processus qui mérite plus que jamais le nom de *composition*.

" Je peux enregistrer ce que je fais : par exemple, une suite d'accords que je mets ensuite en boucle et que je peux ensuite assembler avec d'autres accords. Et j'utilise les logiciels dans l'ordinateur pour faire des boucles rythmiques. On peut aussi choisir des dizaines de sons avec l'échantillonneur. J'utilise aussi les effets et un logiciel pour éditer la musique. [...] C'est une musique assez traditionnelle mais avec des instruments nouveaux, un jeu sur le son... D'ailleurs le travail de composition est un peu comme un jeu, interactif. " (Audrey)

" Avec l'ordinateur, je fais des habillages sonores à partir de sons de synthèse, de morceaux *samplés*. Ce qui m'intéresse, c'est le grain. " (Clarys)

" Pour composer, je procède de plein de façons. Je peux partir d'un *sample*, d'une ligne mélodique que je joue sur le clavier et que j'enregistre en MIDI, ou bien parfois sur une guitare. Le dernier morceau que j'ai fait est parti d'un son que j'avais enregistré sur un minidisque. C'était une machine qui remplaçait des rails sur une voie ferrée ; je me trouvais là par hasard ; c'était un son très rythmé, un gros raffut, ça me plaisait alors je l'ai enregistré. Ensuite, je l'ai transféré sur le PC et je l'ai couché sur une piste temporelle sur laquelle j'ai commencé à ajouter des sons, une structure. " (François)

David s'éloigne encore davantage du modèle du studio d'enregistrement dont il reste quelques traces chez les trois jeunes musiciens précédents : composition et enregistrement sont chez lui entièrement confondus. On peut dire qu'il compose en "jouant" sur un clavier ; mais il faudrait peut-être utiliser un autre mot que *jouer* puisqu'il s'agit plutôt de *saisir* les données numériques qui seront exploitées par le système informatique. David suggère d'ailleurs de rapprocher son travail de celui du peintre : " *Je peux jeter un morceau mais garder la même base pour le refaire ; comme quand le peintre fait un paysage ; il fait un premier tableau, il le jette ; il revient en faire un autre, au même endroit, qu'il garde* ".

Composition en configuration *lap top*

Dans la configuration de type *lap top*, la composition est assimilable à un processus de manipulation de la matière sonore. Le musicien se perçoit comme sculpteur d'un matériau qu'il fabrique et travaille avec le même instrument, à toutes les phases de la création: recherche, composition, enregistrement, diffusion. La partie utile de cet instrument n'étant constituée que de quelques circuits électroniques, il devrait, idéalement, pouvoir se glisser dans une poche, d'où le nom de *lap top* pour qualifier cette configuration et signifier que les dispositifs techniques actuels ne sont qu'une étape intermédiaire d'une évolution dont le stade ultime est effectivement le portable¹⁵. Dans l'état actuel des choses, cette configuration ne se distingue pas de la précédente, dite de *home studio*, par des caractéristiques techniques particulières mais par la place et la fonction qu'elle attribue à l'informatique.

Les élèves des conservatoires composent dans cette configuration ainsi que les musiciens qui se présentent eux-mêmes comme des *sound processor*, des manipulateurs de son, de bruit, de *noise* comme le dit Alain. Les processus mis en œuvre dépendent bien sûr de leur culture musicale et des filiations artistiques dans lesquelles ils s'inscrivent, mais elles ont toutes un caractère si personnel qu'il est difficile, à ce niveau, d'en proposer une analyse globale. Nous renvoyons le lecteur aux entretiens d'Alex, Alexandre, Anne-Lore, Cédric, Hélène, Judith et Pauline, dont les esthétiques musicales sont fortement déterminées par l'instrument de composition informatique. Le qualificatif d'électronique est donc celui qui leur convient le mieux, même si d'autres lui sont ajoutés afin de préciser une filiation artistique : électroacoustique ou acousmatique pour les élèves de conservatoire, minimaliste pour Alexandre, alternatif pour Alain, *electronica* pour Cédric. Le basculement dans l'électronique s'accompagne ici d'une prise de liberté par rapport aux formes musicales habituelles, revendiquée depuis longtemps dans le champ des musiques savantes mais qui, dans le domaine qui nous occupe finit par toucher également celui des musiques populaires. Cédric exprime cet affranchissement d'une façon très directe : “ *y a pas de fin, y a pas de début, y a pas de cohérence dans le truc. C'est vraiment de la matière pour l'instant. Et après, j'essaie de faire un morceau, enfin, c'est au sens large du terme morceau quoi. Quelque chose qui ait un sens, simplement* ”. Quoiqu'autodidacte, Alexandre, grâce à sa formation et à sa culture musicale, est en mesure d'afficher de façon explicite le caractère électronique et expérimental de sa musique et de la situer par rapport à d'autres genres : “ *je n'utilise que des sons de synthèse, à la différence de la musique concrète : des fréquences pures, des ondes sinusoïdales pures. C'est de la musique expérimentale, mais électronique au niveau des sonorités* ”. Il est le seul de nos interlocuteurs à travailler sur une machine portable (*Mac G3*).

15. Plusieurs des musiciens interrogés au cours de cette enquête nous ont rapporté la même anecdote de la chanteuse Björk composant dans la campagne ou sur une plage avec une petite machine qu'elle transporte avec elle.

Le sampling

Le *sampling* est, à première vue, l'un des traits marquants de ces nouvelles pratiques musicales. Techniquement, c'est une fonction de *copier-coller* similaire à celle du traitement de texte et présente dans tous les outils logiciels de traitement du son. Cette étude n'a pas pour objet d'en examiner les sources et les conséquences artistiques, mais il convient de souligner que la quasi-totalité des musiciens interrogés le pratiquent. Ce peut être ponctuellement, comme chez David qui a composé un morceau à partir de la voix de Martin Luther King (" *I had a dream...* "), mais le plus souvent il s'agit d'une pratique systématique.

Pour rendre compte à la fois de la façon dont le *sampling* s'intègre au processus de composition et du sens que les musiciens lui donnent, nous nous appuyerons sur les exemples de Thomas et d'Alexandra dont les profils personnels et les styles musicaux sont très différents mais qui composent l'un et l'autre à partir de morceaux *samplés*. Thomas compose dans le style *hip-hop* et Alexandra chante sur des environnements sonores très travaillés, à la manière de Björk.

Thomas collecte ce qu'il appelle des sons, à partir de diverses sources : " *des sons de CD, de vinyles, de synthé ou d'expander, mais aussi des voix, des sons de films ou d'ambiance* ". Il évite les sons naturels qu'il juge trop " *crus* " et affectionne les musiques de films, nombreuses, d'accès faciles et qui sont, à l'inverse des sons naturels, " *des sons déjà travaillés* ". Chez Thomas (comme chez Alexandra) le *sampling* apparaît comme une activité coûteuse en temps, située en amont de la composition proprement dite. C'est avant tout une activité d'écoute systématique, réfléchie et orientée, de morceaux de musique appartenant à des univers musicaux proches ou non de celui du compositeur, ou bien riches en sonorités qu'il recherche. " *Je sample de tout : des petits bruits, des bruitages, des samples de musique, des paroles* " dit-il, en précisant : " *ce que je sample, c'est pas spécialement du rap, pas du tout même ; c'est de tout, absolument de tout, y compris de la musique classique* ". Nous reviendrons sur cette pratique consistant à *sampler* des morceaux déjà *samplés* et, même, ses propres morceaux.

Alexandra, à l'inverse de Thomas, *sample* dans un univers musical plus restreint, proche du sien.

" Pour faire les *samples*, j'écoute des disques, attentivement. Je *sample* toujours à partir de choses que j'aime bien. Quand j'entends un son qui m'intéresse, je reviens en arrière, je découpe, soigneusement, c'est long. J'y passe un temps fou. En une après-midi, je peux *sampler* deux ou trois morceaux, pas plus. [...] J'utilise des CD qu'on me passe ou que j'achète. [...] C'est toujours de la musique électronique. C'est dans cette musique que j'ai le plus de chance de trouver des notes isolées. [...] ce que je cherche, ce ne sont pas des sons électroniques. Je prends plutôt des sons d'instruments analogiques. Mais justement, on en trouve beaucoup, *samplés*, dans les disques de musique électronique. Je recherche des sons qui correspondent aux morceaux que je fais, plutôt lents, déconstruits, glauques... "

Si le morceau *samplé* ne doit pas être trop " *cru* " pour Thomas, il ne doit pas non plus incorporer d'effets sonores trop appuyés car il est destiné à être transformé, déconstruit, défiguré : " *s'ils ont mis trop d'effets (réverb, étouffé...), ça va nous gêner parce qu'on ne peut pas arriver à l'enlever...* ". En effet, le *sampling* ne se

réduit pas à un simple emprunt par *copier-coller* ; il est constitué de deux phases également créatives : la première d'écoute et de sélection comme nous l'avons vu, la seconde de transformation et d'intégration.

Cette deuxième phase est un moment de la composition elle-même. Un *sample*, choisi pour sa sonorité, est prélevé (copié) de la collection pour être inséré (collé) dans un morceau en cours de composition. Cette technique peut être utilisée pour construire une base rythmique que l'on fera tourner en boucle ou bien pour réaliser des effets sonores plus ponctuels. L'une des règles implicites du *sampling* est que le morceau *sample* doit être transformé, travaillé, martyrisé afin de devenir à la fois méconnaissable et conforme à l'intention du compositeur. Cette exigence est bien sûr ambiguë. Elle est artistique puisque les compositeurs recherchent très souvent à traduire des idées musicales qu'ils disent avoir "*dans la tête*". Alexandra *sample* "*une note ou deux, un petit bout isolé qui fait une sonorité musicale. Une flûte, une batterie [...] que [elle] retravaille en les mettant à l'envers, en les ralentissant, en les accélérant*" jusqu'à ce qu'ils traduisent un climat et un style musical qui lui sont propres. Un ou deux *samples* lui suffisent pour créer la totalité de la partie non vocale de ses morceaux. Elle dit procéder de la même façon pour sa thèse de philosophie : "*Je lis plein de bouquins, d'articles, je m'imprègne, je garde très peu, juste ce qui me convient*". La règle de non-reconnaissance des *samples* est aussi plus trivialement juridique : chacun sait que les morceaux empruntés sont protégés par la loi.

Ces deux composantes, artistique et juridique, apparaissent souvent réunies, en particulier chez les rappeurs, en une règle unique où se mêlent honneur, expérience et talent. Avoir des *samples* reconnaissables, c'est un peu "*la honte*", le signe que l'on est un débutant ¹⁶. Ne plus *sample* que ses propres morceaux, sans rien emprunter à l'extérieur, est considéré, par certains rappeurs, comme un aboutissement artistique : "*on fait de la hip hop mais on se considère de plus en plus comme des artistes : il y a de moins en moins de samples dans nos morceaux, et les boucles prises sur les vinyles ressemblent de moins en moins à l'original.*" (Baroudi).

Le processus créatif

Nous nous intéressons ici au cœur de la pratique de création d'œuvres musicales originales. Après avoir analysé la façon dont se déroule la composition, c'est de sa dimension personnelle, psychologique et intime dont il s'agit maintenant. Nous entrons dans une zone qui nous restera en partie cachée, protégée par la discrétion, la pudeur ou, simplement, la difficulté à l'exprimer, évidemment variable d'un individu à un autre. À cette réserve près, nous devons reconnaître que nos interlocuteurs ont souvent été très coopératifs ; certains nous ont ouvert, en quelque sorte, leur cœur, en acceptant de nous parler très librement de ce qui les

16. La plupart des rappeurs commencent par chanter en utilisant les faces B, c'est-à-dire les parties instrumentales, des disques commercialisés. Dans ce cas, le morceau est, dans sa totalité, un *sample*, parfaitement reconnaissable. Tous les rappeurs que nous avons rencontrés ont cherché le plus tôt possible à se démarquer de cette pratique typique des débutants sans moyens.

pousse, au fond d'eux-mêmes, à pratiquer la musique de cette façon, l'état dans lequel ils se trouvent au moment où ils composent et comment ils jugent les fruits de leur travail.

La motivation

Nous avons souvent senti chez plusieurs de nos interlocuteurs, exprimée explicitement ou non, qu'une force intérieure irrésistible les pousse vers la création musicale : *“ la composition, ce n'est pas un plaisir, c'est un besoin. Je ne sais pas d'où ça vient, je ne peux pas m'en empêcher. C'est ma manière d'être ”* (François). Aucun d'entre eux ne nous a semblé être principalement motivé par des buts indirects de réussite financière ou de reconnaissance artistique. François précise que sa pulsion de création est comblée dans l'acte de composition bien plus que dans son résultat : *“ le but c'est d'avoir fait ”*. Le plaisir recherché dans l'activité de composition plutôt que dans d'éventuels effets indirects apparaît souvent comme l'une des principales sources d'entretien de la motivation à poursuivre la pratique musicale. C'est particulièrement net chez les rappeurs comme Christophe et Thomas pour qui composer est certes une voie permettant l'expression personnelle, mais aussi un moyen permettant de se concentrer durablement sur une tâche constructive.

“ Avec un autre DJ de l'association, on a envie de faire quelque chose de plus personnel et de propre à nous-mêmes : pour créer notre musique, pour exprimer ce qu'on a en nous avec toute notre expérience. ” (Christophe)

“ Le plaisir de la composition, c'est aussi d'être posé tranquille devant les machines, d'être canalisé. Pour moi, il n'y a que le sport et la musique qui me canalisent parce que j'ai rejeté l'école très tôt ; c'est dommage, mais on n'est pas bien canalisé à l'école... ” (Thomas)

Les musiciens qui, comme François, Alexandra et David, ont assumé très tôt leur vocation de compositeur, sont rares dans notre échantillon. Le plus souvent, le passage à l'acte traduit une prise de conscience tardive qui exige parfois du courage et de la volonté, en particulier chez les filles.

“ J'ai toujours eu le goût de la composition. Au début, j'avais un problème de confiance en moi. Progressivement, c'est venu, mon envie est passée du passif à l'actif. ” (Clarys)

“ J'avais une appréhension de la composition. J'ai réalisé que je me mettais forcément en jeu. J'avais le sentiment que ce que je faisais venait de "quelque part à l'intérieur de moi" sans vraiment savoir d'où cela surgissait. D'un seul coup, on s'exhibe. Je suis plutôt réservée de caractère. Avec la musique, on s'exprime, c'est encore plus fort que la parole. C'est un vrai plaisir mais c'est difficile. ” (Hélène)

Pour Alexandra qui revendique, elle aussi, le caractère irrésistible de son désir (*“ Je chante depuis que j'ai un an. Je n'imagine pas que je puisse un jour me lasser de chanter ”*), le passage à l'acte se présente d'une façon particulière pour chaque morceau; il répond à des impératifs discrets et intimes : *“ chaque*

morceau que je fais s'adresse à une personne en particulier et pour lui dire quelque chose de particulier. Je ne fais un morceau que lorsque j'ai quelque chose à dire à quelqu'un ”.

Le désir de composer peut aussi s'exprimer dans la frustration lorsque le passage à l'acte est impossible pour des raisons matérielles. C'est le cas de Laurent qui attend avec impatience, si l'on peut dire, d'avoir 25 ans, parce qu'à cet âge il pourra enfin bénéficier du RMI et s'acheter un peu de matériel : *“ écouter, ça ne suffit pas parce qu'au bout d'un moment, on a la tête remplie d'inspirations et d'idées et on veut les exploiter. Et moi, là, je ne peux pas et, ça, c'est très frustrant ”*.

L'inspiration

Comme tous les créateurs, ceux que nous avons interrogés composent selon une démarche qui leur est personnelle. Deux formes canoniques semblent pourtant se dessiner. Le plus souvent, le morceau se construit dans l'interaction avec l'instrument et dure jusqu'à ce que le résultat obtenu soit considéré comme satisfaisant parce qu'il *“ plaît musicalement ”* et qu'il correspond à *“ la musique que j'ai envie d'entendre ”*. C'est typiquement de cette façon que travaillent les musiciens en configuration *lap top* et les rappeurs. Pour eux, la question de l'inspiration ne se pose pas au départ, mais tout au long du processus. Elle n'est pas un phénomène ponctuel situé en amont de la composition, mais un état dans lequel il faudra se trouver et se maintenir.

En général, le point de départ n'est pas la page blanche mais un matériau de base composé de quelques notes, de *samples* que le musicien va *“ retravailler, placer dans le temps ”*, à la suite de quoi, *“ on écoute, on retravaille, ça commence à coller, puis on réécoute, et on se rend compte que c'est bien, que ça vous plaît musicalement... ”* (Christophe).

D'autres musiciens s'inscrivent dans une démarche plus traditionnelle. Leur inspiration se situe en amont de la composition, laquelle consiste à traduire ou à retrouver la musique conçue et peut-être entendue d'abord dans le for intérieur.

“ Les idées musicales me viennent je ne sais pas comment, à tout moment. C'est parfois le matin dans le RER, parfois la nuit pendant le sommeil, parfois dans le studio. J'ai toute la musique dans la tête, toute l'orchestration, je l'entends, dans ses détails. Il ne me reste plus qu'à la réaliser concrètement. Je me suis orienté vers la musique électronique parce que c'était le seul moyen pour moi de réaliser les musiques que j'avais dans la tête. ” (David)

Les élèves de classes de conservatoire qui ont eu l'occasion de réfléchir à leur pratique et ont bénéficié des conseils d'un professionnel sont en mesure de parler de leur démarche de composition en distinguant ces deux composantes, réalisation d'une forme musicale préconçue et interaction avec l'instrument, qui y sont toujours simultanément présentes. C'est le cas d'Hélène.

“ Je travaille des sons et puis je choisis ceux qui ont un intérêt en terme d'esthétique. Je pars avec une idée de forme sonore que j'ai dans la tête. ”

Mais vous ne pouvez pas seulement appliquer ce que vous avez dans la tête ; c'est un aller et retour, un dialogue avec le matériel sonore. ”

La passion qui habite les compositeurs se manifeste dans ce moment enchanté où ils se sentent habités, investis par la musique ; le temps alors ne compte plus et ils s'abandonnent à leur passion créatrice. C'est ce moment que David qualifie de “ délicieux ” et que Clarys rapproche du plaisir de la drogue ¹⁷.

“ Composer, c'est devenu comme une drogue ; ça confine à l'autisme. Quand je commence un morceau, je ne lâche plus jusqu'à ce que j'aie fini. ”
(Clarys)

“ À partir de là, je ne décolle plus. Je peux rester trois jours. C'est une impulsion. ” (Alexandra)

“ Quand je compose, je ne me pose pas de question. La musique arrive, ça sort. [...] Quand je compose la nuit, je suis dans un état délicieux. J'enregistre et je vais me coucher. Dès que je me lève, la première chose que je fais, c'est d'écouter ce que j'ai fait. ” (David)

“ C'est arrivé qu'en 7 ou 8 heures, je construis l'architecture de ma pièce, toute entière (pour une pièce de 4 minutes). Je suis à ce moment dans un état second. Tout se dénoue. Je reste sans boire et sans manger ; tout sort comme ça, d'un coup, tout se construit d'un coup, comme si la pièce préexistait en moi. ” (Hélène)

Philippe, le seul à composer sur partition et sans utiliser l'instrument informatique à ce stade de son travail, déclare que, pour lui, l'activité de composition a surtout l'avantage d'être une activité silencieuse qui convient bien à un musicien amateur, occupé dans la journée par son travail, et qu'il peut ainsi pratiquer le soir sans déranger sa famille.

L'appréciation

Dans de nombreux cas, les musiciens amateurs disent qu'ils composent pour eux-mêmes ; leur but est atteint lorsque le morceau qu'ils ont créé s'accorde à leurs intentions et qu'ils éprouvent du plaisir à l'écouter. Ils sont les premiers auditeurs de leur musique et, dans certains cas, les seuls, lorsque par exemple, n'étant pas pleinement satisfaits d'un morceau, ils l'abandonnent, inachevé, ou bien ne l'enregistrent pas et “ éteignent la machine ”, comme dit David.

Ils se jugent généralement très difficiles avec eux-mêmes, exigeants : “ *La qualité de ma musique, pour moi, c'est fondamental. Je suis très exigeant. Il faut d'abord que ça me fasse plaisir. C'est ce qui compte* ” (François). Le recul est souvent fatal : un morceau jugé réussi à chaud peut être renié quelques jours ou quelques années après : “ *sur le moment, comme on est dans cette émotion, on trouve ça bien parce que ça nous fait sortir quelque chose, ça nous aide à exprimer quelque*

17. On retrouve un semblable rapprochement chez A. Hennion, (*Figures de l'amateur...*, op.cit. pages 183-208).

chose... Mais, après, quand on réécoute ça, on se dit : ouais, bon... ” (Didier). Lorsqu’un morceau est considéré comme réussi, on le fait entendre aux proches, aux amis et, parfois on sollicite des personnes expérimentées, des réactions et des remarques : “ mon beau-frère a une bonne écoute et sait me faire des suggestions. J’écoute ses conseils ” (David).

Certains musiciens qui, comme Bruno et Didier, ont une approche très socialisée et même festive de la pratique musicale, s’écartent de ce modèle. Moins exigeants sur la qualité de leurs œuvres, ils ne cherchent pas toujours le plaisir de l’écoute : “ *Ce que je compose, ce n’est pas automatiquement ce que j’aime écouter* ” (Didier). Moins ambitieux, ils sont surtout attachés aux moments où ils jouent en groupe, improvisent en famille ou composent “ *avec les copains*”. Pour ces musiciens, le plaisir est d’abord celui du jeu, de l’improvisation et même de la composition, mais pas de son résultat : “ *J’aime composer, mais j’aime pas trop écouter après [...] Finalement, la meilleure partie, c’est le temps de composer, pas après...* ”. Préférer le plaisir de la composition au résultat, c’est pour Didier, ce qui caractérise la pratique des amateurs, par rapport à celle des professionnels.

Les rappeurs et les musiciens qui, comme Alexandre ou Malika, envisagent de se produire en public, ont une ouverture plus grande aux jugements de personnes situées au-delà du cercle restreint de leurs familiers : “ *Mon travail est une pratique solitaire [...], mais l’objet principal, c’est d’aller vers le public, vers le vivant* ”. Les amateurs de hip-hop dont la musique est destinée à la scène se montrent les plus sensibles aux réactions de ceux qu’ils considèrent, non pas comme un public puisqu’ils se savent avant tout des amateurs, mais comme des auditeurs potentiels avec lesquels leur musique, si elle est réussie, doit entrer en vibration.

“ Cet été, on a eu une grosse sensation, beaucoup plus forte que d’avoir notre disque en main. On a rencontré des gens qui avaient compris notre morceau ; ça se sentait à la manière dont ils l’expliquaient, au moment où ils mettaient le morceau dans l’ambiance. On avait la même *vib*, le même délire ; ils étaient dans la même vie que nous. ” (Thomas)

LA DIFFUSION ET LES RESEAUX

Extraits d'un entretien avec David, 30 ans, Paris

électronique

“ Je suis d'une famille de musiciens (flûte, alto, guitare). J'ai commencé le conservatoire à 8 ans : solfège, puis guitare classique, chant, percussion, orchestre. Mais, à 15 ans, j'ai tout lâché parce que ce qui m'intéressait, c'était la composition. Au Conservatoire, les méthodes datent du siècle dernier. Au même moment, je me suis passionné pour l'informatique. J'ai d'ailleurs fait des études d'informatique (DUT Sorbonne, une année dans un institut d'informatique) et je suis aujourd'hui administrateur de réseau.

J'ai un home-studio depuis 10 ans ; je le change et je l'améliore tous les ans. Je compose toutes sortes de musique (instrumentale), c'est un mélange de plein de choses : musique symphonique, expérimentale, techno, minimaliste... C'est ce qui me plaît avec la technologie : passer d'un style, d'un genre à un autre. Je n'ai pas d'étiquette. Je compose aussi pour des instruments traditionnels, mais c'est vrai que je ne m'intéresse pas trop à l'instrument ; c'est un moyen de réaliser ce que j'imagine. On a révolutionné la façon de faire de la musique [...]

Au début, je gardais tout. J'étais très fier, je faisais écouter à tout le monde. Et puis, après 10 ans d'expérience, on devient soi-même de plus en plus expert. Je me fie surtout à mon propre jugement. J'écoute dans la voiture. Je grave un CD. Je descends et je fais un tour en voiture pour écouter ce que ça donne [...]

J'ai sorti 3 albums auto-produits. Le premier, j'en avais tiré 200 que j'ai vendus, mais maintenant, je les offre. J'ai reçu des messages de Deep Forest, Laurent Garnier, Didier Marouani. J'ai la licence “ art libre ”, je suis contre le système commercial ; le but, c'est que la musique vive et soit écoutée.

Je reçois beaucoup de mails, j'écoute beaucoup de choses sur le Net, je connais plein de musiciens, mais c'est vrai qu'on ne se rencontre pas. C'est très solitaire et en même temps très connecté. ”

Parmi les musiciens interrogés, une proportion non négligeable n'envisagent aucune autre diffusion de leur musique que celle qui se fait de façon naturelle auprès des proches, ou même, dans le cas d'Alexandra, en se limitant à une seule personne : " *Je pourrais faire de la pâte à modeler ou des dessins. S'il y en a un de bien, je l'accroche au mur, mais je ne vais pas faire une exposition* " (Alexandra). Les jeunes compositeurs débutants tels que Joan et Julien, ou d'autres, plus chevronnés, comme Bruno ou Didier, par modestie ou parce que leur motivation principale repose sur le plaisir de composer ou de jouer, n'envisagent aucune forme de diffusion de leur musique au-delà du cercle de leurs amis. Pour des raisons différentes, les élèves des conservatoires, confrontés aux œuvres du répertoire et aux maîtres reconnus de la musique électroacoustique, n'évoquent jamais la possibilité d'une diffusion de leurs travaux personnels qu'ils ont tendance à considérer comme des exercices ou des brouillons. C'est particulièrement frappant chez Anne-Lore, élève de Christian Eloy à Bordeaux et qui, malgré une longue pratique de scène comme chanteuse d'un groupe de rock puis comme DJ, n'imagine pas que ses compositions d'électroacousticienne puissent être jouées en public ou diffusées.

Pour d'autres cependant, la possibilité d'une diffusion large n'est pas exclue ; elle est envisagée suivant trois modalités concrètes : en ligne, sur CD ou sur scène.

La diffusion en ligne

Tous les musiciens interrogés sont des utilisateurs d'Internet et tous établissent un lien entre le réseau et leur pratique musicale mais l'intensité de ce lien et sa nature sont très variables d'un individu à l'autre.

Parmi les musiciens qui utilisent le réseau pour diffuser leur musique ou pour se faire connaître, deux cas se distinguent, ceux de David et Alex (Anarkhia) qui entretiennent chacun un site Web personnel¹⁸ et se présentent comme des militants de la cause de l'art libre et du *copyleft*¹⁹. Ils déposent régulièrement en accès gratuit sur leur site, des morceaux qui peuvent être téléchargés et utilisés librement. Cette attitude militante est argumentée sur leurs deux sites dans des termes très voisins.

" Mon œuvre est libre, vous pouvez la redistribuer et/ou la modifier selon les termes de la Licence Art Libre. Vous trouverez un exemplaire de cette licence sur le site *Copyleft Attitude* ainsi que sur d'autres sites. " (Neos)

18. Respectivement <http://dschombert.free.fr/> ; <http://mapage.noos.fr/anarkhia/>

19. En opposition au principe du *copyright*, le mouvement *copyleft* milite pour la libre circulation des œuvres de l'esprit. Une définition : " Pour mettre un logiciel sous *copyleft*, nous le mettons d'abord sous *copyright*, ensuite nous ajoutons les conditions de distribution, qui sont un outil légal donnant à chacun le droit d'utiliser, de modifier et de redistribuer le code du programme ou tous les programmes qui en sont dérivés, mais seulement si les conditions de distribution demeurent inchangées. Ainsi, le code et ses libertés sont légalement indissociables. Les développeurs de logiciels propriétaires utilisent le *copyright* pour restreindre la liberté des utilisateurs ; nous utilisons le *copyleft* pour la garantir. C'est pourquoi nous avons inversé le nom, en changeant *copyright* en *copyleft*. " (Stéphane Huc)

(<http://stephane.huc.free.fr/adsl/On47Linux/licence/copyleft.htm>)

“ Les titres de Anarkhia ainsi que ce site sont en *Copyleft* [...] Avec cette licence, appelée aussi “ Licence Art Libre ”, l'autorisation est donnée de copier, de diffuser et de transformer librement les œuvres dans le respect des droits de l'auteur. ” (Anarkhia)

Alex et Malika entretiennent également un site personnel²⁰ mais avec des intentions différentes. Alex, utilisateur intensif des forums et des grands sites mutualistes comme *Vitaminic*²¹, joue spontanément le jeu de la mutualisation désintéressée qui caractérise Internet et propose ses titres en téléchargement avec pour seule ambition d'accroître l'intensité et l'étendue de ses échanges avec d'autres musiciens travaillant dans le même domaine que lui, le rock expérimental. Le site de Malika, membre d'un collectif d'artistes “ *Je hais les artistes* ”²², est plus classiquement le site promotionnel d'un groupe auto-produit qui cherche des débouchés pour se produire sur scène.

Certains musiciens n'ayant pas de site Web personnel n'excluent pas d'en créer un dans l'avenir ; s'ils n'ont pas encore franchi le pas, c'est parfois par défaut de moyens matériels ou de maturité musicale. D'autres qui en ont la possibilité n'envisagent pourtant pas de diffuser ou de présenter leur musique en-ligne.

La diffusion sur CD

Par rapport à la diffusion en ligne, la diffusion sur support CD est à la fois plus simple et plus complexe. Les graveurs de CD sont très répandus sur les PC récents²³, en particulier chez les amateurs de musique. C'est l'un des premiers périphériques dont ils s'équipent lorsque leurs moyens le leur permettent. Il est alors très facile pour un compositeur de graver et de diffuser des copies non dégradées de ses œuvres. La reproduction sur CD au format *wav* qui a l'avantage d'être lisible sur les lecteurs audio ordinaires est préférable à la diffusion dans des formats compressés tels que *MP3* car elle offre une meilleure qualité de restitution. Cependant, une telle diffusion n'est possible qu'à petite échelle. La duplication artisanale est inadaptée pour la fabrication à plusieurs dizaines d'exemplaires et a fortiori davantage. Elle n'est pratiquée que par les musiciens dits “ auto-produits ” comme David, Malika, John et Thomas (pour le groupe *Phonem*) ou Baroudi (pour le groupe *Vème Kolonne*) qui ont produit un ou deux CD à quelques centaines ou milliers d'exemplaires, avec leurs propres moyens ou un soutien institutionnel (le Florida dans le cas du groupe *Vème Kolonne*). David a vendu son premier disque auto-produit à 200 exemplaires mais il a choisi de distribuer gratuitement les deux suivants, à la demande.

L'auto-production de CD est envisagée par plusieurs musiciens tels que Alex (Anarkhia) ou Clarys qui se dit “ *en train de terminer un premier album avec huit titres* ”. François et ses deux complices, compositeurs et musiciens, travaillent,

20. <http://www.alexprod.free.fr> ; <http://mali.ka.free.fr/>

21. <http://www.vitaminic.org>

22. <http://jehaislesartistes.free.fr>

23. 38% des PC domestiques sont équipés d'un graveur (source SVM/GFK, op.cit).

eux aussi, à un album mais dans un esprit différent de celui de Clarys puisqu'ils ont choisi de réaliser une maquette : “ *le but n'est pas d'arriver à un objet définitif qu'on puisse vendre ; c'est d'arriver à produire quelque chose qui nous plaît, qu'on pourra ensuite utiliser pour démarcher des maisons de disques, enregistrer en studio et déboucher sur du live* ”. François est le seul à mentionner la possibilité de diffuser sa musique par l'intermédiaire d'une maison de disques mais c'est avec une très grande ambivalence puisque, quelques instants après avoir évoqué cette possibilité, il s'en écarte de façon radicale en exprimant la méfiance qu'il éprouve vis-à-vis de l'industrie du disque et l'espoir qu'il met, à l'inverse, dans les possibilités de diffusion par le réseau. Pour François et pour plusieurs autres, l'objectif principal reste la scène.

Les prestations publiques

Pour les rappeurs de *Phonem* et de *Vème Kolonne*, pour une chanteuse comme Malika ou pour le groupe que François a constitué, la motivation à composer s'inscrit dans une perspective de prestations publiques sur scène. C'est dans cette modalité de diffusion, plus que dans les deux précédentes, que se mêlent les logiques amateurs et les logiques professionnelles sur lesquelles nous reviendrons dans notre conclusion. Philippe, compositeur confirmé et reconnu de musique instrumentale contemporaine, récemment converti aux musiques mixtes mais inscrit dans la ligne traditionnelle des musiques savantes, écrit lui aussi pour être joué sur scène, par un orchestre, devant un public.

Ces groupes ou ces compositeurs dont le travail est, par nature, orienté vers la prestation scénique ne sont pas les seuls concernés par cette forme de diffusion. Alexandre et David nous offrent deux exemples de compositeurs versés dans la musique électronique, un genre se prêtant a priori moins que d'autres à des performances scéniques ; tous deux se revendiquent également comme des interprètes. Alexandre, au moment où nous l'avons rencontré avait déjà une expérience d'interprétation de ses œuvres en public ou de DJ mixant “ *des œuvres de compositeurs contemporains* ” au cours de performances d'artistes, de pièces de théâtre ou de chorégraphies. David, dont l'un des modèles est Jean-Michel Jarre, préparait un spectacle pour le printemps 2002 et recherchait, dans ce but, un VJ (*vidéo jockey*) susceptible de se produire avec lui sur scène.

CONCLUSION

Dans cette dernière partie, nous nous efforçons de tirer les leçons des observations faites et, notamment, de mettre en lumière d'éventuels effets de rupture par rapport à ce que l'on savait jusqu'à présent des pratiques musicales en amateur. Nous revenons sur la question du statut d'amateur, sur les enjeux spécifiquement artistiques et culturels soulevés par le développement de ces nouvelles pratiques de création musicale puis sur l'éthique des praticiens rencontrés que nous avons interrogés sur les questions légales et morales posées par la numérisation de la musique et par sa diffusion en ligne.

Cette dernière partie s'achève sur un ensemble de recommandations adressées aux pouvoirs publics pour les inviter à prendre en considération ces nouvelles pratiques, davantage et mieux qu'ils ne le font actuellement.

Retour sur le statut d'amateur

La définition et l'usage des termes "amateurs" et "professionnels" varient d'un champ de pratique à l'autre ; ils varient également dans le temps. Ainsi en sport, la professionnalisation est un phénomène récent qui n'a pas affecté toutes les disciplines au même moment et de la même façon. Des différences importantes existent de même dans le domaine artistique. Le statut d'écrivain professionnel, par exemple, reste mal établi si bien que l'on peut être, comme Julien Gracq ou Paul Claudel, tenu pour un écrivain à part entière tout en exerçant, à temps plein, une activité professionnelle d'enseignant ou de diplomate. Chez les instrumentistes, chanteurs et compositeurs classiques, la pratique de haut niveau exige une technicité et un engagement difficilement compatibles avec une autre activité professionnelle. C'est pourquoi, sans doute, la distinction entre amateurs et professionnels recouvre une distinction de niveau de performance.

La musique populaire, moins exigeante sur le plan technique, en particulier pour les compositeurs et les chanteurs interprètes, rapproche, dans un premier temps, la situation de la musique de celle de la littérature : on peut être employé de banque ou étudiant et le soir écrire des chansons qui marqueront leur époque. Le développement, au cours des dernières décennies, d'un gigantesque marché des musiques populaires, a réintroduit en force une séparation nette entre professionnels et amateurs basée cette fois sur une différenciation opérée par le succès et immédiatement convertible en différenciation économique.

Ces deux trajectoires, celle de la musique savante et celle de la musique populaire, aboutissent en définitive au même résultat : les univers professionnels et amateurs de la musique sont soumis à des tensions économiques qui les font diverger de plus en plus nettement. L'existence d'une zone intermédiaire occupée par des amateurs candidats au succès et aspirant à la professionnalisation ou bien par des personnes ayant plusieurs activités professionnelles dont une dans le domaine de la musique ²⁴, ne contredit pas cette tendance générale. Schématiquement, le musicien professionnel est celui qui peut vivre de sa musique parce qu'il enregistre et vend des disques, participe à des spectacles

24. On utilise pour ces personnes la notion de semi-professionnels ou polyactifs.

payants, perçoit des droits pour la diffusion de ses œuvres, etc. L'amateur est celui que ne le peut pas ou ne le veut pas.

Le domaine sur lequel nous avons enquêté est évidemment tributaire de la tendance lourde de marchandisation des biens culturels sur laquelle se fonde la distinction que nous venons d'évoquer entre amateurs et professionnels. Il introduit aussi quelques distorsions qui méritent d'être examinées de près.

C'est à nouveau ici la nature de la pratique, la composition, qui joue un rôle central. Philippe, le seul compositeur de musique contemporaine de l'échantillon, suggère que le statut d'amateur s'accommode beaucoup mieux de la pratique de composition qui est aujourd'hui la sienne que de la pratique instrumentale qu'il exerçait auparavant. La composition lui permet de travailler le soir, dans le silence, sans déranger sa famille. Sur un plan artistique, il observe également que l'amateur, libéré de l'obligation de plaire et de vendre, peut s'exprimer sans contrainte plus naturellement que le professionnel, soumis aux pressions du marché et des pairs. De plus, la composition et tout particulièrement la composition informatique, parce qu'elle n'exige aucune compétence instrumentale et aucun entretien de cette compétence, peut être aisément pratiquée à temps partagé. Enfin, alors que la progression dans la pratique instrumentale exige un investissement lourd et maintenu dans le temps, elle est, en matière de composition, assurée par la seule pratique, quel qu'en soit le volume et même lorsqu'elle est soumise à des interruptions. Ainsi, la pratique musicale basée sur l'informatique laisse aux compositeurs la possibilité d'exercer, à côté de leur pratique musicale, une activité professionnelle rémunératrice. Elle tend donc à rapprocher la situation de ces compositeurs de celle des écrivains en général et, pourquoi pas, de celle d'auteurs comme Gracq ou Claudel, pour les plus doués d'entre eux.

Que font les musiciens amateurs de cette liberté retrouvée ? Ceux qui ont une situation professionnelle établie financent grâce à elle leur activité musicale ; ils peuvent ainsi conserver un profil pur d'amateur et pratiquer la musique sans aucune arrière pensée marchande. David, informaticien, a auto-produit trois albums ; après avoir imaginé de les vendre, il a fini par décider de les offrir à qui le lui demande ; il envisage à présent d'organiser un concert " *à prix coûtant* ". Tous n'adoptent pas une position aussi intransigeante. Certains n'en ont pas les moyens matériels et n'écartent pas l'idée de tirer profit de leur musique. Suivant les cas, ce peut être en se produisant sur scène (Malika, Alexandre, François), en vendant des CD (Baroudi, Thomas) ou dans des formes autres qu'ils n'ont pas encore définies avec précision (Clarys).

Si les approches de certains musiciens s'écartent du modèle pur de l'amateurisme non marchand, elles ne retombent pas pour autant dans celui du professionnalisme classique. Malika, associée à un groupe multidisciplinaire intitulé " *Je hais les artistes* ", ou encore les rappeurs des groupes *Phonem* et *Vème Kolonne* explorent des solutions inspirées des principes de l'économie solidaire. D'autres, comme François ou Clarys, en cours de production au moment de l'enquête, n'avaient pas encore envisagé concrètement la façon d'exploiter les fruits de leur travail, une fois leur album achevé. L'un et l'autre, se disant prêts à explorer diverses voies leur permettant de diffuser leur musique et d'en tirer un profit matériel, excluaient avec virulence les solutions de type " *maison de disques* " ou " *majors* " auxquelles ils préfèrent le recours à des " *agents* " ou des " *petits labels* ", à la fois par modestie et par rejet d'un système dont ils dénoncent les perversions.

Le phénomène d'industrialisation dans le champ des musiques populaires a eu pour effet de brouiller les différences entre amateurs et professionnels. On peut passer d'un statut à l'autre en dehors de toute rationalité artistique, si bien que chaque musicien amateur peut raisonnablement se prendre, en permanence, pour une star en herbe. Au

moment de l'enquête, la meilleure vente de disques était l'œuvre du groupe " *Star Academy* ", amateurs sacrés vedettes en quelques semaines par une émission de télévision, rejoignant ainsi d'autres révélés, quelques mois auparavant, par l'émission, " *Loft Story* ".

Dans ce mouvement de dérégulation artistique, l'informatique apporte à la fois confusion et ordre. De la confusion, car elle met des équipements de niveau professionnel à la portée des amateurs et leur permet ainsi de se rapprocher, dans la forme, au plus près des performances des professionnels et de " *sonner* " comme eux. De l'ordre, ou plutôt une remise en ordre, car elle ouvre de nouveaux espaces de diffusion aux amateurs et aux professionnels qui ne seraient pas tentés par l'ivresse des aventures au sein des grandes maisons de production. Dans ces espaces, qu'ils soient ceux de l'économie solidaire, de l'auto-production ou de la diffusion en ligne, ce que nous avons appelé plus haut la rationalité artistique pourrait trouver à s'exprimer et offrir aux amateurs et aux professionnels un lieu fécond de confrontation.

Pour illustrer cette tendance, nous citerons un exemple qui ne provient pas du domaine des musiques populaires. Philippe, aiguilleur du ciel et compositeur de musique contemporaine a créé une maison d'édition en ligne ²⁵ qui lui permet de diffuser ses partitions et celles d'autres compositeurs auprès d'interprètes, amateurs ou professionnels, à la recherche d'œuvres contemporaines originales. Il conduit cette activité avec le même sérieux et le même "professionnalisme" que la composition, mais elle reste cependant pour lui dans le domaine d'une pratique amateur qui vise justement à " *pallier les lacunes des éditeurs professionnels* ".

Retour sur la création musicale en amateur : pour une décolonisation de la culture

La création comme rupture

La pratique exclusive de composition musicale représente une rupture particulièrement sensible dans les domaines où le répertoire occupe une place prépondérante. C'est le cas des musiques dites savantes et en particulier du domaine classique qui est, par nature, entièrement consacré aux pratiques d'interprétation instrumentale d'œuvres du répertoire. Dans le domaine contemporain, les activités de composition sont plus fréquentes mais elles sont habituellement réservées à une frange très limitée de praticiens amateurs. Le problème le plus délicat que pose l'électroacoustique aux conservatoires et aux écoles de musique n'est pas technologique mais lié à la rupture absolue que représente le passage du répertoire à la création ²⁶.

Dans le champ des musiques populaires, interprétation du répertoire et création d'œuvres nouvelles sont deux formes d'activités plus équilibrées, notamment dans la chanson. En jazz, l'interprétation de *standards* est très courante mais elle laisse une large place à l'invention par l'interprétation improvisée. Même s'il existe un répertoire important dans le rock et dans la chanson, le hip-hop nous a habitué à ce que tout musicien, même débutant et empruntant des plages musicales à des groupes constitués,

25. <http://www.multimania.com/temperaments>

26. Ce constat suppose, bien entendu, que la notion de création musicale soit redéfinie en tenant compte des particularités des musiques électroniques et notamment du fait que les relais intermédiaires habituels (production compositionnelle, diffusion, représentation) y sont fusionnés.

créée au minimum toujours ses propres textes et ses propres scansions. La pratique de création sur ordinateur ne fait donc ici que systématiser une tendance déjà présente. En revanche, la modification est profonde dans le rapport à la pratique instrumentale et à la performance scénique dont l'importance globale se trouve fortement réduite.

Par rapport aux autres genres musicaux pratiqués en amateur, celui qui nous occupe frappe également par le caractère très individuel des pratiques auxquelles il donne lieu. Cette particularité n'est qu'une conséquence logique et directe de la rupture précédemment évoquée. Elle s'inscrit même dans une parfaite continuité avec la tradition de la création artistique, qu'elle soit musicale, littéraire ou plastique, qui, depuis toujours, est une activité globalement individuelle et solitaire. Les compositeurs sur ordinateur de l'enquête ne sont pas ni plus individualistes ni plus solitaires que ne le sont (et ne l'ont toujours été) les compositeurs de musique ou de chansons, les peintres, les écrivains ou même les scénaristes de cinéma. L'ordinateur, dont on dit souvent qu'il isole, n'y est ici pour rien. C'est lorsqu'on ne tient pas compte de la nature réelle de la pratique et qu'on se contente de la rapprocher des pratiques amateurs d'interprétation ou de diffusion scénique qu'on s'étonne de l'isolement des praticiens et qu'on soupçonne, mais à tort, l'informatique d'en être responsable.

Dans leurs témoignages, des praticiens, comme Christophe, suggèrent au contraire que l'instrument informatique, dans certaines circonstances, se prête particulièrement bien au travail collectif.

“ L'autre jour, on a utilisé un nouveau logiciel et on a fait une séquence avec plusieurs sons à côté les uns des autres. On les a placés, joués, retravaillés, et on a rajouté un son de basse. Et ça allait super bien avec le reste. C'était le genre qu'on aime. Le plaisir, c'est d'arriver à fabriquer, à produire ce qu'on aime bien entendre. Et c'est pas uniquement personnel parce qu'on était trois, avec Gwenaël qui est très musicien, et on a tous les trois réagi pareil... ”

Par ailleurs, si certaines des pratiques observées apparaissent désolidarisées des relais reconnus, tels les lieux de formation, de répétition ou de concerts, elles trouvent sur Internet, au sein de collectifs en ligne, d'autres formes de socialité, moins visibles mais tout aussi réelles que celles des communautés localisées traditionnelles.

L'amateur, comme un “ bon sauvage ”

La relégation dans la position humiliante du “ *bon sauvage* ”, souvent réservée au musicien amateur, est analysée et contestée par Antoine Hennion dans le domaine particulier de la musique classique²⁷. Lorsque l'amateur interprète des œuvres du répertoire, il se trouve confronté, à son désavantage, à d'autres musiciens, les professionnels, qui ont généralement une meilleure maîtrise de leur instrument ou davantage de sensibilité. S'il persiste, c'est bien sûr pour se faire plaisir et pour participer à la célébration des chefs-d'œuvre ; c'est en cela qu'il est regardé comme un “ *bon sauvage* ”. De la même façon, l'amateur qui écrit des chansons et invente des mélodies populaires, seul ou en groupe, souffre d'une comparaison également désavantageuse avec les chanteurs et les groupes qui occupent les médias, déplacent les foules ou vendent des disques. Dans les deux cas, qu'il s'agisse d'un “ *médecin supposé jouer du violon (fort bien pour un amateur...)* ” ou d'un “ *groupe de copains qui se fait peur tout seul en imitant ses idoles de rock* ”, l'obstination de l'amateur émeut parce qu'elle est prise pour la trace d'un âge d'or perdu, celui où la musique ne s'était pas encore livrée aux spécialistes. Antoine Hennion démontre que non seulement cette

27. A. Hennion (2001), *Figure de l'amateur...*, op.cit.

conception de l'amateur est historiquement fautive, mais qu'elle est aussi " *profondément pessimiste* ". Les exemples de praticiens que nous ajoutons au dossier qu'il a ouvert nous inspirent de nouveaux arguments pour défendre une conception juste, actualisée et raisonnablement optimiste des pratiques musicales amateurs et de leur impact sur la vie culturelle des sociétés contemporaines. Ce sont ces arguments que nous voudrions à présent tenter de synthétiser.

L'écoute au cœur de la pratique de création

Toute pratique musicale commence par l'écoute et se continue toujours avec elle. C'est à tort qu'on la représente comme essentiellement passive et inférieure à d'autres formes de pratique comme celles consistant à chanter, à jouer d'un instrument ou à lire des ouvrages consacrés aux œuvres ou à leurs auteurs. Antoine Hennion montre qu'au contraire, il faut partir de l'écoute pour analyser les pratiques musicales, quelles qu'elles soient, et il suggère même, qu'au-delà du seul cas des amateurs, c'est toute l'histoire de la musique qui pourrait être reprise en inversant la logique habituelle qui subordonne l'écoute à l'œuvre ²⁸.

Pour analyser les pratiques d'écoute chez les musiciens compositeurs, deux approches sont possibles : on peut tenter de faire la distinction entre une écoute que l'on pourrait qualifier d'ordinaire – que les compositeurs partageraient avec tous ceux qui possèdent des disques et fréquentent les salles de concert – et une écoute orientée qui serait une phase de la composition, un moment du travail de création.

Mais on peut aussi nier la pertinence d'une telle distinction au prétexte qu'être compositeur est un état permanent et que toute musique entendue par un créateur est susceptible de nourrir son inspiration.

Nos observations nous conduisent plutôt à maintenir la distinction entre les deux formes d'écoute pour au moins deux raisons. Nous avons montré, par des exemples, que la pratique du *sampling* et, plus généralement, la composition par collage de fragments sonores comportent une phase importante et spécifique d'écoute et de chasse au son. Par ailleurs, l'écoute est une composante particulièrement importante de la composition, en interaction avec l'instrument chez les musiciens utilisant le support informatique puisqu'ils bénéficient alors du privilège de pouvoir entendre, dès qu'ils la conçoivent, leur œuvre interprétée dans des conditions voisines de celles de la diffusion finale. C'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles les musiciens que nous avons interrogés accordent une attention particulière à la qualité de la sonorisation de leur équipement. Cette écoute de composition prend parfois une forme exacerbée, par exemple chez David à qui il arrive de graver un CD d'une œuvre en cours de composition et d'aller l'écouter en voiture, en roulant. Cette façon de faire dont il semble qu'elle soit courante chez les compositeurs de musique électronique est à la fois une mise à distance du

28. "Lorsqu'on parle de musique, tout de suite on pense à l'œuvre, éventuellement à sa diffusion et à sa réception. Même ce qu'on appelle l'esthétique, qui devrait renvoyer à la sensation elle-même, est presque exclusivement conçu du point de "vue" de l'œuvre et des compétences requises pour l'apprécier. Or l'oreille aussi a une histoire, et cette autre histoire de la musique, écrite, si l'on peut dire, du point de vue de l'auditeur, est obliérée par l'histoire de la musique tout court, centrée sur les compositeurs (la vie, l'homme, l'œuvre...). Utiliser le mot "écoute" à propos de la musique, c'est d'abord cela : opérer un renversement de la perspective pour se placer du côté de celui ou de ceux qui entendent quelque chose d'organisé venant des autres, ou le produisent pour d'autres ; prendre la musique non comme un produit fixé, sur une partition, un disque ou un programme mais comme un événement incertain, un faire en situation, un surgissement à partir d'instruments et d'appareils, de mains et de gestes." A. Hennion, *Figures de l'amateur...*, page 41, op.cit.

On peut également se référer au travail de Peter Szendy, (*Ecoute - Une histoire de nos oreilles*, éditions de Minuit) qui place l'écoute au centre de l'activité musicale et rapproche la pratique de l'arrangement de celle des compositeurs de musique électronique qui signent ou écrivent leur écoute, ou de celles d'un DJ qui nous fait 'écouter ses écoutes'.

travail en cours et une mise en situation d'écoute anticipée, prenant en compte la multiplicité des situations d'écoute possibles.

À côté de l'écoute finalisée par la création, existe chez les musiciens interrogés une écoute non finalisée, pour le plaisir, mais qui est souvent tout aussi importante que la première. Lorsqu'ils en parlent, ce sont les mots de l'émotion, de la passion et la référence au corps qui leur viennent spontanément.

“ J'aime cette musique parce qu'elle est déconstruite ; ce sont des formes non identifiées, non rationnelles. C'est une musique émotionnelle, une musique à effets, sans structures précises. Elle parle directement au corps [...] J'écoute beaucoup de musique électronique. Je vais souvent dans des raves et à des concerts de toutes sortes de musique, afro-brésilien, jungle, tzigane. J'aime les musiques émotives. ” (Alexandra)

“ Le corps a aussi une place très importante dans cette musique parce que pour rentrer pleinement dans l'univers de la musique expérimentale, il faut lâcher prise, et il y a un truc qui se passe au niveau de l'incidence des sons... ” (Alexandre)

On retrouve ici une tension typique de la musique *techno* où s'opposent une forme musicale mécanisée, interprétée par des machines sans âme, avec le débordement d'énergie physique mais aussi d'abandon qui submerge les foules de danseurs. C'est cette même émotion ressentie en concert ou à l'écoute d'un disque qu'ils cherchent à réinventer dans l'écoute de composition. Certains, après avoir expliqué qu'ils écoutent “ *beaucoup, beaucoup de musique...* ”, en viennent à justifier leur passage à la composition par cette formule : “ *je compose ce que j'ai envie d'entendre* ”. En ajoutant ainsi au flux, en créant de la “ *home music* ”, ces amateurs glissent doucement de l'écoute à la création, comme en écho à ces fameuses “ *home pages* ” qui fleurissent sur le Web, dans un climat de tranquille euphorie sociale ²⁹.

La moitié du monde

Les études sur les pratiques musicales en amateur montrent que les femmes y sont traditionnellement majoritaires. Sur ce plan, le domaine de la musique par ordinateur pourrait être considéré comme en régression puisque les femmes, si elles y sont bel et bien présentes comme le montre notre étude, y sont pourtant certainement minoritaires. En rester là conduirait à une grave erreur d'interprétation. Il faut en effet tenir compte de la nature de la pratique pour comprendre que, loin d'être un secteur en régression sur le plan de la féminisation, la pratique musicale en amateur sur ordinateur marque au contraire une rupture nette par rapport à une tradition établie depuis des siècles, celle qui tient les femmes à l'écart de la création musicale.

Dans les conservatoires et les écoles de musique, l'accès aux classes de composition se situe traditionnellement au terme d'un long parcours parsemé d'obstacles. Si les femmes y sont parfois présentes, c'est d'une façon très minoritaire. Dans le domaine du jazz et de la chanson, elles sont surtout des interprètes et beaucoup plus rarement des compositrices. Dans les musiques amplifiées, rock et rap, la situation est, de ce point de vue, pire, dans la mesure où les femmes y sont également sous-représentées en tant qu'interprètes. Le domaine des musiques électroniques, parce qu'il s'appuie sur une technologie qui a pour principale caractéristique de faciliter l'accès du plus grand nombre à la composition musicale, est donc aujourd'hui le seul où les femmes ont la possibilité de regagner du terrain sur les hommes. Cette tendance est déjà manifeste

29. Voir “ Pour un utopisme raisonné ”, Dan Sperber, dans “ Des idées qui viennent ”, Odile Jacob, 1999.

dans le milieu des DJ où les femmes ont assez rapidement trouvé leur place. Notre étude signale l'ouverture d'un deuxième front, celui des amateurs où la même tendance pourrait se voir confirmée.

Qu'apportent les femmes à la musique lorsqu'elles participent à sa création et plus seulement à son interprétation? Gino Favotti, qui a pris le parti de leur ouvrir largement les portes de sa classe d'électroacoustique au conservatoire Georges Bizet à Paris, s'en explique ainsi: " *je leur donne la priorité ; les garçons viennent souvent ici pour la technologie, alors que les filles sont plus créatives sur le plan musical* ". Nous ne nous risquons pas à discuter cette explication qui, si elle provient d'un formateur expérimenté, n'en est pas moins empirique et isolée. Si l'entrée des femmes dans la création musicale devait se confirmer et s'il se confirmait également que cet apport puisse avoir une incidence positive sur la qualité artistique globale des œuvres musicales créées par des amateurs aussi bien que par des professionnels, alors l'informatique pourrait être considérée, au moins dans le champ de la musique, comme l'instrument d'une importante mutation culturelle.

L'œuvre des amateurs

Dans l'introduction de cette étude, nous nous sommes référés à la pensée d'Ignace Meyerson³⁰, père de la psychologie historique, pour justifier le recours au terme " œuvre " servant à désigner les morceaux créés par des musiciens amateurs. Parvenus au terme de cette enquête, nous sommes conduits à nous interroger sur les conséquences de ce choix et, notamment, sur le statut des œuvres d'amateurs par rapport à celles qui seules, habituellement, méritent une telle appellation parce que leurs auteurs sont des artistes reconnus, précisément engagés dans la constitution d'une " œuvre " personnelle.

Confrontée à cette vision traditionnelle de la création artistique, la composition en amateur apparaît d'abord comme libérée de certaines des contraintes qui sont généralement imposées à la composition professionnelle et se manifestent de diverses façons telles que répondre à des exigences de qualité et d'originalité, respecter les impératifs d'une commande ou encore, plaire au plus grand nombre pour vendre au plus grand nombre. À l'inverse, la pratique amateur est l'espace où se déploie le geste artistique gratuit, centré sur l'acte de composition et non plus sur son résultat. C'est justement cette relative insouciance à l'égard de ce qu'il produit qui condamne l'amateur à l'insignifiance ou à la médiocrité, du moins selon les critères par lesquels les œuvres artistiques sont habituellement qualifiées.

Par certains de ses résultats, notre enquête confirme cette vision mais par d'autres, elle la contredit.

Les pratiques de composition en amateur basées sur l'informatique sont marquées par les traditions des genres musicaux dans lesquels chacune d'elles s'inscrit: les électroacousticiens se plient aux règles de l'électroacoustique et les rappeurs à celles du rap. En cela, ils sont tributaires des distinctions établies entre amateurs et professionnels, dans chacun de ces genres. Les nouvelles pratiques musicales sont également marquées par d'importants effets de rupture qui sont liés au phénomène de musicalisation de nos sociétés.

30. Ignace Meyerson est le fondateur de la psychologie historique. Il incarne, jusqu'en 1950, une alternative à la dissolution de la psychologie dans le champ des sciences cognitives. Il est l'auteur de *Les fonctions psychologiques et les œuvres* (paru en 1946, réédité en 1995 par Albin Michel). Depuis plusieurs années, Françoise Parot s'emploie à populariser la pensée de Meyerson. Voir en particulier "Pour une psychologie historique – Ecrits en hommage à Ignace Meyerson", PUF, 1996, et "Existe-t-il une nature humaine? – Psychologie historique, objective, comparative", Institut d'édition Sanofi-Synthelabo, 2000.

Comme tous les créateurs, ceux que nous avons interrogés répugnent à s'inscrire dans un genre musical unique et pré-existant ; ils préfèrent se réclamer du mélange ou du dépassement des genres. Malgré ces dénégations, leurs influences et leurs filiations artistiques ne sont jamais très difficiles à repérer. Comme nous l'avons vu, ils se reconnaissent volontiers des modèles et des maîtres qui les inspirent et dont ils s'inspirent : Björk, Pierre Henry, Aphex Twin, Jean-Michel Jarre, à côté d'autres moins connus, individus ou écoles constituées autour de *labels*.

Dans cette forme particulière de pratique musicale, tous genres confondus, l'absence de répertoire interprétable modifie profondément le rapport des musiciens avec les courants et les modèles dont ils se sentent proches. Alors que les admirateurs de Mozart, des Beatles, d'Edith Piaf ou de l'accordéon musette peuvent remplir leur vie de musicien amateur en interprétant les chefs-d'œuvre des créateurs qu'ils aiment, les admirateurs de Björk et d'Aphex Twin sont totalement privés d'une telle possibilité. Ils se trouvent *de facto* à égalité avec leurs modèles et avec tous les autres compositeurs, amateurs ou professionnels : même matériel, même rapport exclusif d'écoute avec l'œuvre d'autrui, même liberté " *d'ouvrir et de fermer les portes* " comme le dit joliment Hélène, journaliste et compositrice de musique électroacoustique. Dans le pire des cas, les amateurs composeront des titres " *à la manière de...* " mais seule une vision exagérément pessimiste pourrait prétendre que la totalité des œuvres produites par les amateurs seront de ce type.

Il nous semble plutôt que les amateurs, en composant leurs propres œuvres, participent à la vie de mouvements artistiques où leur place n'est pas fixée à l'avance. Ils y sont encouragés par une dynamique artistique, culturelle et même sociologique profonde qui oriente la création contemporaine dans un sens où l'œuvre, objet portant en lui la marque du génie, est remise en cause en faveur d'une perception plus fluide de l'activité artistique comme matériau, ambiance, procès. Cette évolution nous semble totalement en phase avec la remise en cause de l'amateur comme " *bon sauvage* " de la culture, mais aussi avec la dénonciation de la vision " *néo-colonialiste* " de la culture faite par Michel de Certeau³¹.

La création musicale en amateur basée sur l'informatique telle que nous l'avons perçue à travers cette enquête nous semble participer pleinement de ces mouvements. Par un singulier renversement de perspective, les compositeurs amateurs utilisant l'instrument informatique, non seulement ne se trouvent pas en situation de retard par rapport aux marges les plus avancées de la création artistique, mais ils sont, tout au contraire, en pleine phase avec une évolution dont ils n'ont certes pas été à l'origine mais dont ils deviennent aujourd'hui, grâce à la technologie informatique et aux réseaux, les bénéficiaires et, d'une certaine façon, les relais. Si la pratique qui fait l'objet de notre étude nous semble susceptible de bousculer le système de domination culturelle établi, c'est que, dans cette pratique, les amateurs se situent à une place qui n'est habituellement pas la leur dans la vie culturelle : celle d'une avant-garde.

L'éthique des amateurs

Ce que l'on a appelé " *l'affaire Napster* " a mis en pleine lumière, dans le domaine de la musique, la question du respect des dispositions légales protégeant les droits de propriété et de reproduction des œuvres artistiques. Il n'est pas étonnant que les praticiens que nous avons rencontrés se soient sentis particulièrement concernés par ces

questions. Ils le sont à double titre. Amateurs de musique contemporaine et compositeurs “ *chasseurs de samples* ”, ils perçoivent et utilisent Internet comme un terrain de découverte et de capture d’une richesse extraordinaire. En tant que créateurs, ils ne peuvent éviter d’adopter aussi le point de vue des auteurs et de s’interroger sur l’ensemble des enjeux que la numérisation de la musique et sa diffusion en ligne soulèvent. Ces questions, sur lesquelles beaucoup a déjà été dit et dont l’actualité n’est pas prête de se refermer, sont d’une grande complexité et nous ne nous hasarderons pas ici à en proposer une analyse raisonnée. Nous nous en tiendrons à une rapide présentation des pratiques d’Internet que nous avons pu observer en montrant qu’elles sont souvent inspirées ou justifiées a posteriori par une éthique ou une morale de l’échange.

Tous nos interlocuteurs sont des usagers d’Internet mais c’est avec une intensité et pour des usages variés. Nous avons précédemment évoqué le cas de David-Neos et d’Alex-Anarkhia, militants de la cause du *Copyleft*, qui entretiennent un site Web personnel où certains de leurs morceaux peuvent être librement téléchargés. Cette forme d’intervention active sur le réseau est encore minoritaire mais plusieurs (Audrey, Clarys, Thomas) la mentionnent parmi leurs projets de court terme.

Les usages principaux de ceux qui disposent d’un accès à leur domicile se portent sur la recherche d’information dans le domaine de l’informatique et de la musique, sur les échanges interpersonnels avec des musiciens amis et sur le téléchargement de sons et de musique. Chez ces praticiens connectés, le réseau est parfois devenu un outil totalement intégré à la pratique, au point qu’il n’est même plus mentionné dans leurs propos, tant son usage s’est banalisé. Les citations suivantes illustrent la variété des usages et, en même temps, leur convergence vers des pratiques où la communication interpersonnelle, la mutualisation et le partage occupent une place prépondérante.

“ L’informatique m’a permis d’avoir plein d’infos sur la musique, sur Internet. Moi, je suis pour tout ce qui est *Napster* et compagnie, sans aucun problème. Ça permet de connaître, ça remplace rien, ça te permet aussi d’avoir de nouvelles connaissances, donc ça t’influence encore. C’est indispensable. [...] La musique électronique, c’est celle qui est la plus facile à trouver sur Internet, parce que c’est fait par des ordinateurs. En plus, il y a tellement, tellement d’artistes électroniques qui font passer des extraits. ” (Cédric)

“ J'utilise beaucoup Internet : pour voir des sites, télécharger des morceaux. Ce qui a beaucoup changé avec la musique électronique, c'est que c'est un peu souterrain : il y a des maisons de disques indépendantes, on peut passer son morceau directement sur un site ” (Audrey)

“ Franchement, maintenant, sur Internet, on trouve tout ce qu'on veut pour comprendre l'informatique. Il faudrait être bouché pour ne pas y arriver. ” (Alex – Anarkhia)

“ J'ai un accès ADSL. Je l'utilise de plusieurs façons : dans un cadre technique en tant que source d'informations (pour réparer un vieux synthé, par exemple) ; dans le cadre d'échanges de données avec d'autres artistes musiciens (je travaille avec des artistes qui sont à Londres) ; comme source de sons (par exemple, j'ai incrusté une phrase de Bill Clinton au procès Lewinski dans la musique) ”. (François)

Le téléchargement de morceaux sur des sites mutualistes fonctionnant sur la base dite du “ *peer to peer* ”³², légaux ou non, représente un usage important chez les musiciens et notamment chez ceux qui pratiquent le *sampling*. Avec le piratage de logiciels, évoqués à mots couverts ou non par plusieurs de nos interlocuteurs, c’est cette pratique qui pose un problème moral à tous ceux avec qui nous nous en sommes entretenus.

La diffusion des graveurs a aidé à la prise de conscience chez tous les amateurs de musique du coût réel de la fabrication des CD et, au-delà, de données économiques relatives à l’industrie du disque qui étaient jusqu’alors peu connues, du moins du grand public. Le prix de vente d’un CD de musique enregistrée se situe aujourd’hui aux alentours de 20 €; si l’on enlève de cette somme, le prix du pressage et du boîtage (2 €), et les droits perçus par l’artiste (1 €), il reste environ 17 € qui sont partagés entre l’État (3 €), le distributeur et le producteur (7 € chacun). Ce sont ces deux derniers postes que nos interlocuteurs et, au-delà, un nombre important d’usagers de la musique, ont tendance à remettre en cause, quitte, comme le fait François, à simplifier quelque peu l’équation économique. Son raisonnement a cependant l’avantage d’exprimer clairement que, dans l’économie du disque, il accepte la rémunération de l’artiste mais refuse celle des “ *maisons de disques* ”.

“ Si j’achète un disque, je le paie 150 F et il n’y a que 5 F pour l’artiste. Le reste c’est pour que la maison de disque produise des artistes que je n’aime pas. Moi, je ne veux payer que l’artiste que j’aime. ”

Ce rejet des maisons de disques vise d’abord, on s’en doute, celles que l’on appelle les *majors* et qui produisent des artistes que François a plutôt tendance à ne pas aimer. Implicitement, son jugement épargne les petites maisons de disque, les *petits labels*, comme *Ninja Tune* ou *Mego* (parmi ceux cités), qui rassemblent des artistes autour d’une esthétique commune dont ces jeunes créateurs se sentent souvent plus proches. Il peut alors en découler un comportement d’achat qui traduit cette préférence artistique et que Clarys exprime en termes très clairs.

“ Quand c’est un petit label, j’achète, quand c’est une major, je grave. ”

Enfin, l’examen rapide de quelques discothèques personnelles confirme ce que l’on sait par ailleurs : ceux qui piratent le plus sont également ceux qui achètent le plus. Ce constat atténue considérablement la portée des clameurs entendues au moment de l’affaire *Napster*. Là encore, la logique du comportement (lequel acheter ? lequel pirater ?) n’est généralement pas dictée par des considérations pratiques mais par un jugement artistique : “ *j’achète les CD des musiciens que j’aime et que je respecte* ” dit Alexandra pour justifier le fait qu’elle possède tous les disques de Björk.

De ce rapide tour d’horizon des comportements des musiciens et de la façon dont ils les justifient, il ressort quelques indications sur ce que nous pourrions appeler l’éthique ou la morale des musiciens amateurs³³. La position la plus radicale, celle des partisans du *Copyleft*, se présente avant tout comme une remise en cause globale des règles régissant la circulation des œuvres artistiques ; mais les militants qui s’en réclament se contentent d’en appliquer les principes à eux-mêmes et à leurs propres œuvres ; ils souhaitent sa généralisation mais sans prétendre l’imposer par la force. Aucun musicien n’a

32. Après le célèbre *Napster*, les sites fonctionnant sur la logique du “ pair à pair ” suivant laquelle les membres du réseau mettent certains fichiers de leur disque dur à la disposition de tous, se sont multipliés et leur succès, malgré la pression de l’industrie, ne fait que grandir.

33. Le terme éthique est en général préféré à celui de morale pour des raisons qui ne sont pas toujours élucidées. Sur la question de l’éthique d’Internet, voir en particulier : “ L’éthique des hackers ”, Pekka Himanen, Editions Exils, 2001.

revendiqué devant nous une position de rejet du principe du droit d'auteur ni n'a prétendu en refuser, en toutes circonstances, les effets concrets, notamment financiers. En pratique cependant, les moyens dont disposent nos interlocuteurs ne leur permettent généralement pas d'acquérir de façon parfaitement légale toutes les œuvres musicales ou tous les logiciels de traitement du son dont ils peuvent avoir envie ou besoin. Beaucoup se résignent donc parfois (pour certains souvent) à télécharger et à graver des fichiers informatiques en sortant du cadre de ce qui est permis par la loi. Ils ne se résignent pas pour autant à le faire en s'affranchissant de toute règle. Ils reconnaissent la légitimité du droit d'auteur mais en soumettent l'application à une appréciation subjective, indexée sur la qualité artistique qu'ils attribuent à une œuvre ou à un artiste, sur le mode : "je respecte le droit des artistes que j'admire mais je ne respecte pas forcément celui des artistes que je ne connais pas ou que je juge ordinaires, ni celui des maisons de disques et des producteurs dont je conteste la légitimité comme intermédiaires entre les artistes et moi".

À l'heure d'Internet et de la diffusion en ligne, les usagers de la musique se trouvent écartelés entre une position absolument légaliste et une autre, absolument illégaliste, qui sont, pour des raisons pratiques et morales, aussi intenable l'une que l'autre. De façon très pragmatique, chacun se construit, entre ces deux extrêmes, une position personnelle dont il est finalement réconfortant de constater qu'elle est globalement inspirée par des critères esthétiques et moraux.

ANNEXE : LISTE DES PERSONNES INTERROGÉES

Le tableau suivant rassemble les données de base sur les 33 musiciens interrogés.

Prénom	Age	Ville	Profession	Genre musical
Alain	31	Dosches (Aube)	Agent de sécurité	Rock Électronique
Alex	23	Cherbourg	Tailleur de pierre	Électronique
Alexandra	24	Paris	Enseignante	Chanson Électronique
Alexandre	24	Strasbourg	Polyactif	Électronique
Anne-Lore	23	Bordeaux	Étudiante DJ	Électroacoustique Techno
Audrey	23	Strasbourg	Étudiante	Chanson
Baroudi	25	Agen	Animateur	Rap
Bruno	54	Seignelay (89)	Médecin	Rock
Cédric	22	Besançon	Polyactif	Électronique
Christophe	25	Strasbourg	Polyactif	Techno
Clarys	26	Tours	Attachée comm.	Chanson
David	30	Paris	Informaticien	Électronique
Didier	39	Toulouse	Polyactif	Variété
Elsa	20	Strasbourg	Étudiante	Électronique
Éric	22	Paris	Étudiant	Rock
François	26	Paris	Graphiste	Chanson Électronique
Fred	41	Toulouse	Commerçant	Électronique
Guillaume	27	Paris	Enseignant	Électronique
Hélène	39	Paris	Journaliste	Électroacoustique
Jean-Claude	30	Angoulême	Technicien	Variété
Jérémie	26	Cap d'Agde	Étudiant	Électronique
Joan	19	Strasbourg	Étudiante	Rap
John	22	Toulouse	Polyactif	Rap
Judith	31	Paris	Informaticienne	Électroacoustique

Prénom	Age	Ville	Profession	Genre musical
Julien	22	Bordeaux	Étudiant	Rock
Laurent	25	Toulouse	RMI	Rap
Luc	29	Strasbourg	Technicien	Électronique
Malika	40	Louye (Eure)	Polyactive	Chanson
Marc	25	Angoulême	Étudiant	Rap
Olivier	35	Arras	Cadre	Électronique
Pauline	24	Paris	Bruiteuse	Électroacoustique
Philippe	40	Mérignac	Contrôleur aérien	Contemporain
Thomas	22	Toulouse	Polyactif	Rap

Le genre musical pratiqué par chacun d'eux est indiqué de façon approximative. En dehors des genres relativement bien établis tels que *rock*, *rap*, *techno*, *électroacoustique* et *contemporain*, nous avons regroupé, sous le terme *électronique* : les musiques instrumentales composées sur ordinateur et ne se réclamant pas des genres précédents ; sous le titre *chanson* : les musiques où voix et texte occupent une place prépondérante ; sous le titre *variété* : arrangements de mélodies de facture classique.

ANNEXE METHODOLOGIQUE

À notre connaissance, aucune étude du type de celle que nous avons conduite, n'a jamais été réalisée ³⁴.

Notre enquête montre que les pratiques qui nous intéressent ne se déroulent pas toutes dans le cadre domestique mais également dans des classes d'électroacoustique de conservatoire, de hip-hop ou de techno dans des centres culturels de quartier. Il nous suffira d'ajouter que, pour réaliser notre enquête, nous n'avons rencontré aucune difficulté pour identifier, contacter et rencontrer autant de praticiens que nous l'avons souhaité. Nous avons surtout veillé à ce que la variété des genres musicaux, des catégories sociales et des personnes soit la plus large possible. Si notre échantillon vise à être représentatif, ce n'est évidemment qu'en qualité et pas en quantité.

Pour identifier des personnes aussi représentatives que possible de la diversité des situations existantes, nous sommes partis de plusieurs sources :

- le *réseau Internet* : sites Web individuels ou mutualistes ³⁵, groupes de discussion et listes de diffusion thématiques ;
- des *organismes culturels* actifs dans ce domaine : quatre structures travaillant dans le champ des musiques actuelles (*Florida* à Agen, *CRICA* à Strasbourg, *Pôle régional des musiques actuelles de Poitou-Charentes* à Poitiers, *MJC Louis Aragon* à Angoulême) et deux classes d'électroacoustique de conservatoires (classe de Christian Eloy à Bordeaux et de Gino Favotti à Paris) ; ces contacts ont été exploités de deux façons : d'une part pour enrichir notre perception du domaine à partir de l'expérience des animateurs (voir les entretiens retranscrits dans la deuxième partie du rapport), d'autre part pour obtenir des adresses d'élèves ;
- des *manifestations* : festival des cultures urbaines, *Mix Move*, rencontre des *Espaces Culture Multimédia* sur le thème *Musiques et TIC* ;
- des *commerces* : entretiens avec des acheteurs et des vendeurs de matériel d'informatique musicale.

À partir de ces sources, nous avons également procédé de proche en proche, demandant aux personnes interrogées de nous suggérer d'autres contacts.

Nous avons conduit une première série d'une trentaine d'entretiens, par téléphone ou en face à face, suivant les circonstances. Nous avons ensuite retenu dix musiciens pour des entretiens et des observations approfondies en situation, à leur domicile, visant à analyser les conditions détaillées de leur pratique. Tous les entretiens ont été réalisés sous la forme d'entretiens semi-directifs. Les entretiens courts durent de trente à quarante minutes et portent sur l'ensemble des paramètres considérés comme pertinents pour l'enquête : caractéristiques et parcours personnel dans la musique et dans l'informatique, description des pratiques en informatique musicale dans ses aspects

34. Nos recherches documentaires, notamment sur le Web, dans le domaine francophone et anglophone, sont restées, jusqu'à aujourd'hui (janvier 2002), sans succès.

35. Voir la partie documentaire pour un recensement des sites exploités.

techniques et artistiques. Les entretiens longs ont porté sur le processus de création et de composition et sur des questions annexes à propos de la diffusion, de la qualité, du plaisir.

Parallèlement à ces entretiens, des recherches documentaires étaient réalisées dans la littérature et sur le Web. Les quatre personnes ayant participé à l'ensemble de ces travaux d'investigation se sont ensuite réunies pour développer une analyse commune du corpus d'information rassemblé.