



HAL
open science

Généalogies des professionnels du studio d'enregistrement à Bamako (Mali)

Emmanuelle Olivier, Amandine Pras

► **To cite this version:**

Emmanuelle Olivier, Amandine Pras. Généalogies des professionnels du studio d'enregistrement à Bamako (Mali). Cahiers d'ethnomusicologie, 2022, Cultures du numérique, 35, pp.123-149. hal-03913628

HAL Id: hal-03913628

<https://hal.science/hal-03913628v1>

Submitted on 27 Dec 2022

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.

Généalogies des professionnels du studio d'enregistrement à Bamako (Mali)

EMMANUELLE OLIVIER et AMANDINE PRAS

Introduction

Au Mali, comme à peu près partout dans le monde, l'activité musicale va de pair avec l'utilisation des technologies audionumériques. Qu'ils soient urbains ou ruraux, jeunes ou plus âgés, hommes ou femmes, quasiment tous les musiciens maliens se rendent aujourd'hui dans les studios pour enregistrer, composer leur musique et façonner un son. C'est que leur notoriété tient avant tout à leur «visibilité» (Heinich 2012) dans un régime médiatique, au sein duquel le public accède aux nouveaux morceaux par les enregistrements et les vidéo-clips *via* les réseaux sociaux, les plateformes de streaming, la radio ou la télévision. Et lors des performances événementielles, le public vient autant voir, et se faire voir, qu'écouter les musiciens dont beaucoup font usage du play-back, donnant ainsi à entendre la musique telle qu'elle a été produite en studio.

Depuis l'arrivée de la technologie 3G au Mali en 2010 et l'accès à un équipement audionumérique mobile et peu coûteux, les studios d'enregistrement se multiplient à Bamako et dans toutes les régions du pays, pour former le «centre nerveux de la création musicale» (Meintjes 2012: 274). Conçus à la fois pour enregistrer, éditer, mixer et masteriser¹ des pistes musicales, ces studios ne nécessitent qu'une station audionumérique comprenant un ordinateur, une carte son, une paire d'enceintes et/ou un casque pour fonctionner. C'est pourquoi cet équipement a permis à des jeunes férus d'outils informatiques de monter des studios, au Mali et dans le monde entier (Greene et Porcello 2005; Bates

¹ Nous préférons le terme anglais «masteriser» au terme français «matricer» qui n'est quasiment pas utilisé par les professionnels du studio.

2016; Bell 2018). Mais alors que dans les pays du Nord ces studios numériques² sont qualifiés de *home studios* (Moorefield 2005) et relèvent pour une bonne part de pratiques amateurs ou *DIY* (Bell 2018), au Mali ce sont essentiellement des « studios commerciaux » (Thompson 2018) qui s'inscrivent dans une logique de service pour les musiciens et de production pour un public local de masse. Dans ce contexte, la pratique du studio numérique ne fait pas l'objet d'un usage expérimental des technologies et des techniques dans le but d'en explorer les limites (Olivier et Pras à paraître). On a plutôt là affaire à une « créativité standard » (Nowak 2016: 139) qui s'inscrit dans un marché caractérisé par un renouvellement rapide où, pour les musiciens, l'enjeu principal consiste à maintenir et susciter l'attention de leur public.

Sur la scène internationale de la *world music*, la musique instrumentale du Mali est avant tout synonyme de *kora*, de *ngoni*, de *djembe*, ou de guitare électrique³. Mais celle qui est produite localement dans les studios est en majorité électronique, c'est-à-dire « basée sur la génération, le traitement, l'amplification ou la sauvegarde du signal sonore, ou comme tout travail pré-enregistré dont le seul but est d'être retransmis à travers des haut-parleurs » (Veal 2007: 38)⁴. Le temps et le coût de production s'en trouvent considérablement réduits comparés à l'enregistrement des instrumentistes, ce qui a pour effet de permettre à un nombre croissant de chanteurs et de rappeurs de produire leurs idées musicales. La technologie numérique modifie ainsi l'usage local du studio d'enregistrement, qui passe d'un outil de reproduction d'une performance à un outil de « production de la performance » (Stuhl 2014). Il s'agit d'une pratique encore récente au Mali, là où dans les pays du Nord elle est documentée et déclinée au prisme de l'évolution des technologies de l'enregistrement, depuis l'explosion des musiques populaires anglo-saxonnes dans les années 1960 (voir Eno 2017 [1979]). Alors que les musiciens maliens avaient l'habitude de composer et de tester leurs nouveaux morceaux auprès du public avant d'enregistrer les plus populaires, à partir des années 2000, ils se rendent donc directement en studio, parfois avec une mélodie ou des paroles déjà fixées, mais le plus souvent pour improviser, composer et enregistrer l'ensemble sur place.

Au Mali, le travail de studio implique principalement deux personnes: un chanteur ou un rappeur et un seul professionnel du studio, lequel qualifie son métier d'« arrangeur », de « beatmaker » ou d'« ingénieur »⁵. Dans cet article, nous

² Ce que nous appelons dans ce texte « studio numérique » correspond au terme anglophone « digital audio workstation studio » (DAW studio) associé à « DAW-based engineering » (Bates 2016), traduit littéralement par « studio basé sur l'utilisation d'une station de travail audionumérique ».

³ On pense bien entendu à la musique d'Ali Farka Touré et, plus récemment, à celle du groupe Tinariwen.

⁴ Notre traduction.

⁵ Termes en français ou en anglais utilisés localement pour désigner ce métier. Nous avons aussi recueilli de façon isolée les termes de « concepteur » et de « MAO » (Musique assistée par ordinateur).

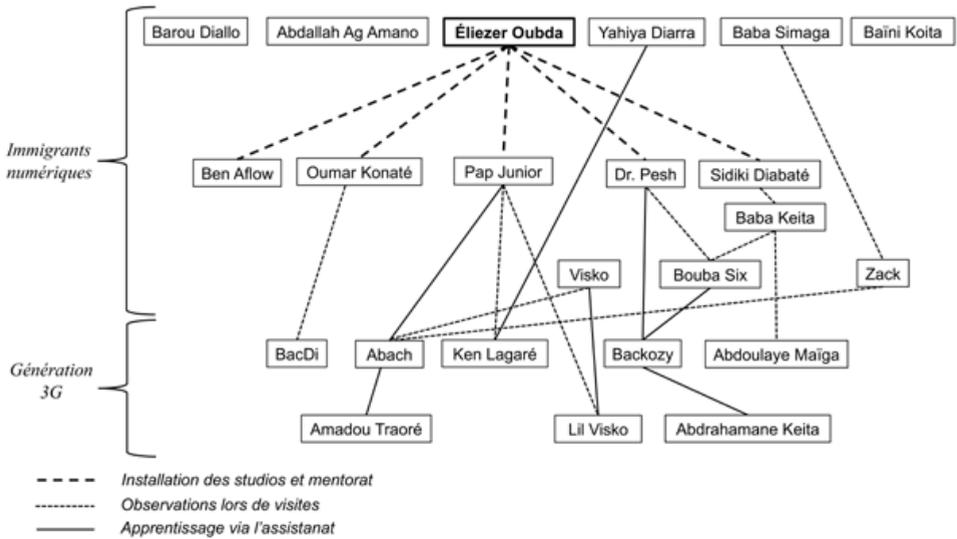


Fig. 1. Éliezer Oubda et les généalogies des arrangeurs/ingénieurs maliens auprès de qui nous avons enquêté de 2014 à 2022.

choisissons de les appeler arrangeurs/ingénieurs pour souligner la différence entre le contexte de production musicale au Mali et d'autres contextes de production, par exemple à Istanbul (Bates 2016) ou, plus proches de Bamako, à Dakar (Péneau 2020) et Abidjan (Olivier 2022), où les tâches d'arrangement et d'ingénierie sonore sont plutôt confiées à deux personnes différentes.

Cet article porte précisément sur la figure de l'arrangeur/ingénieur, restée largement à l'écart des études sur les musiques populaires des pays du Sud⁶, ce qui nous permet par la même occasion d'invalider l'idée du compositeur comme créateur omnipotent, bien trop culturellement située (Olivier 2014). De fait, au Mali les arrangeurs/ingénieurs sont de véritables fabricants de musique et de son : ce sont eux qui composent les parties instrumentales des chants, contribuent souvent aux paroles et à la voix, et donnent un style particulier au morceau en sculptant le son par leur travail d'arrangement et de mixage (Olivier et Pras *ibid.*)⁷. On s'intéressera ici à l'émergence et au développement de la figure et du métier d'arrangeur/ingénieur, à travers une socio-histoire de la musique enregistrée au Mali depuis le premier studio d'enregistrement de Radio Soudan créé à la fin des années 1950 jusqu'aux studios numériques actuels. On verra

⁶ À l'exception des travaux de Barnat (2012), Bates (2016; 2019), Greene et Porcello (2005); Meintjes (2003; 2005; 2009; 2012; 2017) et Steingo (2018).

⁷ Voir les court-métrages réalisés par Toby Bol, Leonard Menon et Kierian Turner, assistants d'Amandine Pras à l'université de Lethbridge, à

partir des sessions d'enregistrement filmées par Olivier et Pras à Bamako en 2018 et 2019 : www.youtube.com/watch?v=ZTqmGKfACLE; www.youtube.com/watch?v=Pcthf7lzzy8; www.youtube.com/watch?v=FDa8uMaONIs; www.youtube.com/watch?v=ZgV18khfZ1l; www.youtube.com/watch?v=hZKoeKtW5bk.

tout particulièrement comment, à partir du début des années 2000, dans une conjoncture politique et technologique favorable, ces arrangeurs/ingénieurs inventent une culture du studio numérique, sans quasiment aucune référence historique au studio analogique. Dans un pays où il n'existe aucun cursus de formation professionnelle aux métiers du son, il s'agira alors de se demander comment se constituent des communautés d'apprentissage, et d'observer les modalités locales d'acquisition de savoirs audiovisuels globalisés.

Notre propos se fonde sur l'ethnographie d'une dizaine de studios d'enregistrement et d'institutions culturelles publiques, entreprise entre juillet 2014 et mars 2022 à Bamako, et sur l'analyse de sessions complètes d'enregistrement produites par des arrangeurs/ingénieurs nés entre la fin des années 1980 et le milieu des années 1990⁸. Une série d'entretiens a également été menée avec une vingtaine d'arrangeurs/ingénieurs, mais aussi avec des directeurs d'institutions culturelles, des rappeurs, des chanteurs, des sonorisateurs, des techniciens de radio et des professionnels des médias locaux. À l'exception d'une rappeuse, d'une DJ, d'une sonorisatrice et d'une technicienne son de radio, tous les informateurs sont des hommes.

Le studio d'enregistrement de Radio Mali et la musique d'État

On peut faire débuter l'histoire des studios d'enregistrement et des métiers du son au Mali en 1957 avec la création de Radio Soudan, qui deviendra Radio Mali à l'indépendance du pays quelques trois ans plus tard⁹. Un premier studio est mis en place au sein même de la radio, sous la supervision du compositeur français Pierre Schaeffer, alors chef du service de la recherche à la Radio-Télévision Française. Plusieurs techniciens du son maliens sont formés dans son célèbre Studio École situé à Maison Laffitte en région parisienne (Damome 2012; Leyris 2021), sans que l'on dispose pourtant d'informations plus précises à leur sujet.

⁸ Ces travaux s'inscrivent au sein de plusieurs projets de recherche financés : pour Emmanuelle Olivier, il s'agit des programmes ANR *De la discomorphose à la numérimorphose. Impact du virage numérique sur la formation des goûts et les usages de la musique au quotidien* (Musimorphoses, dir. P. Le Guern 2013-2015) et *Cultures du numérique en Afrique de l'ouest : musique, jeunesse et médiations* (AFRINUM, 2019-2024); pour Amandine Pras les programmes *Practices and social aspects of the 21st century recording studio* (2018-2020) et *The West African Audio Network* (2020-2024) du Conseil de recherches en sciences humaines canadien (CRSH). Les recherches d'Olivier prennent également place au sein du LMI MaCoTer *Reconfigurations maliennes*.

Cohésions – Territoires – Développement (IRD France – ULSHB, USJPB, USSG Mali, 2016-2026). Nos remerciements vont à Mamadou Kossinantao, notre assistant de recherche et traducteur, ainsi qu'à tous les arrangeurs/ingénieurs qui nous ont accueillies dans leur studio, donné de leur temps et permis de filmer des sessions complètes d'enregistrement. Un grand merci également à celle et ceux avec qui nous avons mené des entretiens pour leur disponibilité et leur accueil.

⁹ Radio Soudan s'inscrit dans le vaste programme de création d'un réseau de radiodiffusion d'Outre-mer qui regroupe les postes des colonies françaises en Afrique occidentale et équatoriale (Damome 2012).

À partir de 1960, le studio de Radio Mali enregistre les performances des griots emblématiques de l'indépendance et des premiers orchestres nationaux, qui sont retransmises sur les ondes radiophoniques comme outils de propagande nationaliste (Schulz 2001 ; Djebbari 2013). Mais il faut attendre le tout début des années 1970 pour qu'une industrie du disque locale voie le jour sur le modèle guinéen (Pauthier 2012). Le ministère de l'Information malien, en association avec le label allemand Bärenreiter-Musicaphon, publie les principaux orchestres, les griots vedettes et des musiciens ruraux, dont les morceaux sont réunis au sein de compilations censées figurer une géographie sonore du pays. Une dizaine d'albums enregistrés au studio de Radio Mali sont publiés avec le soutien financier et la mainmise de l'État malien, dont les musiciens ont alors le statut de fonctionnaires (Olivier 2017a). Quant aux techniciens et ingénieurs du son de Radio Mali, on ignore à peu près tout d'eux, sinon qu'un certain Boubacar Traoré est mentionné pour la « prise de son » sur la plupart des pochettes de vinyles enregistrés au studio de Radio Mali (Doniol 2015). Il semble aussi qu'Ali Farka Touré ait été son assistant, avant d'avoir la carrière internationale qu'on lui connaît.

Un peu plus tard dans les années 1970, des vinyles produits par l'État malien sont publiés par des labels internationaux (RCAM, HMV-EMI, etc.). En 1977, un nouveau label, Mali Kunkan, est créé sous l'égide du ministère de la Jeunesse et des Sports, des Arts et de la Culture, qui publie à son tour la plupart des orchestres régionaux, de nouveau enregistrés au studio de Radio Mali par Boubacar Traoré¹⁰. La musique produite au sein de ces orchestres étant considérée comme « œuvre issue du folklore », elle appartient de fait à l'État malien, tandis que les musiciens n'ont aucun droit de propriété intellectuelle sur elle. C'est la principale raison pour laquelle, dès la fin des années 1970, un certain nombre d'artistes, comme Salif Keita et plusieurs autres membres du célèbre orchestre Les Ambassadeurs du Motel, quittent le Mali pour la Côte-d'Ivoire où une industrie musicale indépendante du pouvoir étatique s'est développée et rayonne sur l'ensemble de la sous-région, initiant là le mouvement ouest-africain de la *world music*. Au milieu des années 1980, les programmes d'ajustements structurels exigés par le FMI conduisent à la privatisation progressive du secteur de la culture et aux premiers programmes de départ volontaire à la retraite pour les musiciens des ensembles nationaux. Faute de studios privés à Bamako, les chanteurs et les chanteuses vedettes de ces formations vont alors enregistrer dans les grands studios de la capitale ivoirienne et entamer une carrière d'artistes indépendants. Adolphe Yacé, musicien, arrangeur et ingénieur du son ivoirien, se souvient de cette période effervescente :

¹⁰ Voir : <https://www.discogs.com/fr/label/138181-Mali-Kunkan>.

C'était les années 1980, 80-90. Pendant tout cette période de la musique ivoirienne, ça boomait. Dans toute la sous-région on venait de partout pour enregistrer au [studio] JBZ et à Nefertiti. Les producteurs maliens, ils faisaient venir six artistes à la fois. Ils bouclaient JBZ pour deux mois. [...] Les artistes maliens et guinéens dans les années 1980, c'est dingue¹¹ !

Le studio Ou Bien-Bogolan et la *world music* malienne

À Bamako, il faut attendre 1988 pour qu'un studio d'enregistrement professionnel privé voie le jour. Il s'agit du studio Ou Bien, qui sera ensuite rebaptisé Bogolan, créé par Philippe Berthier, un ancien disquaire lyonnais, où un autre Français, Yves Wernert, officie comme ingénieur du son¹². Le studio est adossé à une société de fabrication de cassettes analogiques, Ou Bien Productions, associée à la Major EMI jusqu'en 1995, date de son retrait du continent africain. Philippe Berthier fait alors appel à Ali Farka Touré, qui vient juste de recevoir un « Best Traditional World Music Album Grammy Award », pour fonder Mali K7 (Maillot 2002). Le studio Ou Bien et Mali K7 participent ainsi à l'essor d'une « économie de la cassette » (Manuel 1993) qui fait éclore de nombreuses vedettes de la musique malienne comme Oumou Sangaré, Issa Bagayogo ou Amadou et Mariam, même si le coût élevé des sessions d'enregistrement constitue un frein pour beaucoup de musiciens locaux¹³.

Pendant une dizaine d'années, le studio Ou Bien reste le principal lieu d'enregistrement de la musique au Mali, malgré l'installation au début des années 1990 du studio d'Aliyu Adamu Maikano, un célèbre producteur nigérian auparavant établi à Abidjan¹⁴. Quant au studio de Radio Mali, il continue à enregistrer des musiciens qui se produisent en direct dans les émissions radiophoniques, mais son équipement, un enregistreur à bandes de 2 pistes, n'est désormais plus compétitif pour la production d'albums face aux studios privés.

¹¹ Entretien avec Adolphe Yacé effectué par Olivier le 10 mars 2020 à Abidjan. Les entretiens suivants ont été effectués à Bamako par Olivier en 2014, 2017 et 2020, et par Olivier et Pras en 2018, 2019 et 2022, à l'exception de l'entretien avec Éliézer Oubda, qui s'est tenu en 2019 à Ouagadougou, et celui avec Abdallah Ag Amano, effectué par Pras en 2021 à Paris.

¹² Voir : https://www.lemonde.fr/archives/article/1998/12/24/dans-les-coulisses-de-mali-k7-studio-d-enregistrement-de-bamako_3685349_1819218.html. Voir également le documentaire consacré par France 3 à Yves Wernert : http://yveswernert.free.fr/Yves_Wernert_Ingenieur_du_Son/Video.html.

¹³ Le coût des sessions d'enregistrement au studio Ou Bien est très élevé pour la réalité économique locale, en raison de la qualité des prestations, mais aussi de la forte consommation d'électricité que requiert l'équipement. « La journée de studio, c'était 300.000 fca à l'époque » rappelle Baba Simaga, soit 450 euros, une somme inatteignable pour beaucoup de chanteurs et instrumentistes maliens, même soutenus financièrement.

¹⁴ Aliyu Adamu Maikano est connu pour avoir été le premier producteur d'Amadou et Mariam, avec qui il a enregistré pas moins de cinq albums à Abidjan puis à Bamako (Olivier 2022 : 55).



Fig. 2. Studio Bogolan avec Yahya Diarra dans la régie son, Bamako, juillet 2018. Photo Amandine Pras.

En 2002, le studio Ou Bien est racheté par l'ingénieur du son Yves Wernert, puis rebaptisé Bogolan et équipé de consoles numériques¹⁵. Il fonctionne sur le modèle des grands studios¹⁶ hérité des studios analogiques, ce que les arrangeurs/ingénieurs maliens appellent «studio live», soit un studio qui permet d'enregistrer un ensemble de musiciens en multipistes. L'industrie de la musique est alors en plein essor au Mali, favorisée par une certaine stabilité politique du pays et par le succès de la *world music* ouest-africaine sur le marché international. Pendant toute cette première décennie des années 2000, le studio Bogolan accueille des musiciens locaux, mais aussi de nombreux artistes occidentaux attirés par la richesse musicale du pays¹⁷, faisant ainsi émerger une véritable industrie de la musique enregistrée connectée au marché international. Dans le même temps, plusieurs autres grands studios se montent à Bamako, certains initiés par des stars de la *world music* comme Salif Keita (studio Moffou) ou Tiken Jah Fakoly (studio H. Camara), d'autres par des musiciens et ingénieurs du son étrangers comme le Français Julien Souletie alias Manjul (studio Humble Ark) ou l'Américain Paul Chandler (studio Mali Productions).

Mais force est de constater qu'à cette période, il n'y a aucune appropriation locale de la culture du studio, tandis que le métier d'arrangeur/ingénieur n'existe pas encore. La technologie des grands studios relève d'un matériel et d'un savoir importés, qui reste alors inaccessible pour les Maliens. De fait, il faut attendre 2004-2005 pour qu'Yves Wernert forme un unique ingénieur du son ouest-africain, le Burkinabé Éliézer Oubda. Ce dernier, après avoir commencé des études universitaires en médecine et en biochimie à Ouagadougou, s'installe un peu par hasard à Bamako, en suivant des amis vidéastes qui flairent un nouveau marché du vidéo-clip au Mali. Peu après son arrivée, il ouvre un studio numérique, tout en travaillant en free-lance pour le studio Bogolan où il se forme aussi auprès d'ingénieurs du son et de réalisateurs étrangers comme le Français Jean Lamoot¹⁸ ou l'Américain Jerry Boys¹⁹ qui accompagnent les artistes internationaux venus enregistrer au studio. En 2006, au départ d'Yves Wernert pour la France, Éliézer Oubda devient l'ingénieur du son résident de Bogolan. Il y reste jusqu'en 2011, avant de retourner à Ouagadougou où il fonde son propre studio : le Hope Muziks Studio. Depuis 2014, il est également responsable de la sonorisation du Festival du Niger et ingénieur du son du studio de l'Institut Kôrè des Arts et Métiers de Ségou. Renommé autant comme ingénieur du son de studio que comme sonorisateur, il accompagne en tournée de nombreuses stars ouest-africaines (Salif Keita, Toumani Diabaté, Vieux Touré, etc.).

¹⁵ Voir : <http://studiobogolan.com/equipement/>

¹⁶ Il s'agit de ce que le milieu anglophone des studios appelle des «large format studios» (Goold et Graham 2019).

¹⁷ Voir la liste des stars ouest-africaines et internationales de la musique qui ont enregistré au studio Bogolan : <http://studiobogolan.com>.

¹⁸ Sur le parcours professionnel de Jean Lamoot, qui a été l'ingénieur du son entre autres de Noir Désir, Alain Bashung et Salif Keita, voir : <https://deveniringeson.com/jean-lamoot-2/>

¹⁹ Jerry Boys a été l'ingénieur du son du groupe Buena Vista Social Club et d'Ali Farka Touré.



Fig. 3. Éliezer Oubda au studio Bogolan, Bamako, février 2022. Photo Amandine Pras.

L'émergence des studios numériques et d'une culture locale de l'enregistrement

À la fin des années 1990, les tout premiers studios numériques apparaissent à Bamako, équipés d'un ordinateur Atari muni d'un séquenceur qui permet d'enregistrer des instruments MIDI. C'est le début de la programmation musicale, mais qui relève d'un régime technologique mixte, avec un enregistrement de pistes MIDI sauvegardées sur bandes magnétiques et une reproduction sur cassettes analogiques. Si ces « studios Atari²⁰ » connaissent un succès immédiat parmi les musiciens locaux qui voient là un moyen plus rapide et plus économique d'enregistrer leurs projets, ils ne durent pourtant pas. Leur maniement reste complexe et, au début des années 2000, leur technologie est déjà dépassée. Ils sont vite remplacés par les échantillonneurs (Korg) et surtout par les stations de travail audionumériques comme Cubase et FL Studio sur ordinateur PC (Pentium III), qui font entrer le travail de studio dans le tout numérique, en permettant l'émulation des instruments acoustiques et des outils de traitement de signal analogiques²¹.

Les propriétaires de ces studios sont de jeunes hommes Maliens, pour les uns issus de classes sociales très aisées disposant d'un réseau familial à

²⁰ Notre dénomination pour les distinguer des studios entièrement numériques.

²¹ Même si les formats de reproduction restent essentiellement analogiques jusqu'en 2011, date des dernières fabrications de cassettes

analogiques à Mali K7. La reproduction de la musique bascule alors directement dans la dématérialisation, sans quasiment passer par le CD (Olivier 2017a).

l'étranger (essentiellement en France) ou de retour à Bamako après des études supérieures effectuées en France, pour les autres des musiciens qui se sont fait repérer par des producteurs de *world music* et qui font des tournées à l'international. Baba Simaga, après un DEA en sciences économiques effectué à Brest, raconte ainsi :

En France, j'ai vu que c'était plus dans ma chambre que je faisais de la musique. Donc je me suis dit : « Un studio, je peux venir le faire ici ! » Mais pourquoi ne pas faire une entreprise ? Les studios, c'était des studios analogiques ici. Auparavant les Bogolan c'était les grandes consoles, les trucs à bandes, très lourds. Et puis je savais que l'investissement pour avoir ces choses, c'était trop. Mais avec un ordi, une carte son, un séquenceur, un pré-ampli, pff ! On pouvait le faire. Quand j'ai produit pour la première fois une artiste, [...] j'enregistrais dans mon salon, les gens étaient étonnés, et le produit ça sonnait ! Ça c'était en 2003. Je commençais à revenir, j'entrevois de carrément rester ici, parce que je savais qu'il y avait à faire ici. Je savais qu'ici c'était vierge (Baba Simaga, 24 juillet 2018).

L'équipement audio et informatique mobile que ces jeunes se procurent au début des années 2000 n'est alors pas distribué à Bamako et reste hors de portée de la quasi-totalité des Maliens. Seules les administrations publiques commencent à s'équiper en ordinateurs, grâce à une campagne en faveur des NTIC comme facteur de développement, orchestrée par le pouvoir malien sous la houlette des institutions et des bailleurs de fonds internationaux (Chéneau-Loquay 2010). Quant au matériel d'enregistrement, à l'exception d'un nombre réduit de revendeurs proposant des copies « Made in China » de quelques modèles de synthétiseurs, micros et casques, rien n'est disponible à Bamako.

De la même manière, l'accès à internet reste très limité jusqu'à l'arrivée de la 3G en 2010, en raison de son coût élevé, du faible débit et du nombre restreint d'ordinateurs, sans compter les carences dans le déploiement du réseau d'électricité et de celui de la téléphonie fixe. Malgré ces difficultés, les arrangeurs/ingénieurs sont parmi les premiers à en faire usage pour tenter d'accéder aux outils et aux savoirs du studio numérique. Ils se connectent par l'intermédiaire des membres de leur famille qui possèdent un ordinateur sur leur lieu de travail, ou se rendent dans les cybercafés qui se multiplient à Bamako²². Seuls les plus fortunés disposent d'une connexion individuelle : « J'ai demandé au vieux de me trouver l'internet parce que je veux vraiment faire des recherches pour les études, mais en réalité c'était pour le studio [rires] » raconte ainsi Pap Junior (15 juillet 2014). Mais quel que soit leur mode d'accès à internet, ce sont tous des « immigrants numériques » (Prensky 2001) qui, à vingt ans, quelquefois même un peu

²² D'une dizaine de cybercafés en 1997, leur nombre passe à près d'une centaine dix ans plus tard, la plupart implantés à Bamako (Steiner 2011 : 14).

moins, découvrent cette nouvelle technologie en l'absence de toute référence préalable. Leur relation avec le numérique est ainsi nécessairement située, s'inscrivant dans « une socio-histoire des technologies » (Lysloff et Gay 2003 : 15) propre au Mali et à l'Afrique de l'Ouest.

Ces difficultés d'accès combinées à l'absence de référence aux studios analogiques freinent sans aucun doute les débuts du studio numérique. En revanche, ces premiers studios bénéficient d'une conjoncture favorable sur le plan des politiques culturelles, impulsées dans le cadre des Objectifs du Millénaire pour le Développement de l'ONU²³. La première décennie des années 2000 voit ainsi la multiplication des salles de concert et l'organisation de nombreux festivals dans les différentes régions du pays. Une nouvelle génération de musiciens émerge alors, qui s'inscrit d'emblée dans un régime médiatique. Au même moment, la Côte-d'Ivoire, qui constituait la plaque tournante de l'industrie musicale ouest-africaine depuis les années 1970, connaît une crise politique majeure (Banégas et Marshall-Fratani 2003). Les musiciens maliens qui se rendaient dans les studios d'Abidjan se tournent désormais vers Bamako, tandis que des artistes et des ingénieurs du son ivoiriens s'installent dans la capitale malienne.

L'émergence des studios numériques va enfin de pair avec le succès grandissant du rap au Mali. Des groupes pionniers comme Zotto Boys, Fanga Fing et surtout Tata Pound deviennent emblématiques de la jeunesse malienne de la fin du XX^e et du début du XXI^e siècle, entraînant dans leur sillage une nouvelle génération de rappers²⁴. Ces derniers ont le même âge que les premiers arrangeurs/ingénieurs ; certains débute ensemble, quand d'autres sont à la fois rappeur et beatmaker/ingénieur. La musique électronique du rap va se fabriquer *dans* et *par* les studios numériques. Ceux-ci donnent la possibilité au rap malien d'éclore, en mettant à sa disposition une technologie particulièrement adaptée à sa musique, avec des coûts de production à la portée des jeunes rappers et une liberté créative débarrassée du carcan des aînés. De ce point de vue, le rap et le studio numérique sont de puissants facteurs d'émancipation des cadets sociaux que sont les jeunes hommes vis-à-vis des aînés. En retour, le rap va générer une économie de la musique très dynamique au Mali, et susciter la création de nombreux studios numériques. Quant au binôme beatmaker/ingénieur-rappeur, il va se décliner sous la forme arrangeur/ingénieur-chanteur dans tous les styles de musique et devenir rapidement la norme locale en matière d'organisation de la production musicale.

²³ Avec le financement des programmes de l'Union européenne (Héau, Simeone et Ndiya 2006 ; Touré 2006) et des opérateurs téléphoniques comme Orange Mali (Olivier 2017b).

²⁴ Voir : <https://www.musicinafrica.net/fr/magazine/le-rap-au-mali>. Il existe très peu de travaux sur le rap au Mali (Schulz 2012 ; Sangaré et Sidibé 2016) et à notre connaissance, aucun n'en retrace l'historique.

La première communauté d'apprentissage des arrangeurs/ingénieurs

Une première « communauté d'apprentissage » (Orellana 2002) des arrangeurs/ingénieurs « immigrants numériques » se met en place au gré de rencontres et de relations interpersonnelles fortes entre jeunes d'une même génération, mus par une passion et un intérêt communs. L'acquisition des savoirs audionumériques passe pour ces jeunes hommes par un partage de moyens, des échanges réciproques, une capacité à se lier pour résoudre des problèmes qui les touchent tous. Malgré une aide apportée par les quelques ingénieurs du son ivoiriens installés à Bamako, l'absence d'aînés et de l'autorité qu'ils exercent leur permet une plus grande liberté d'action et favorise une atmosphère d'émulation : ces jeunes ont le sentiment d'être défricheurs, même si leur accès au savoir est limité. De fait, ils tâtonnent beaucoup et connaissent de nombreuses déconvenues.

À partir de 2004, cette première communauté d'apprentissage prend véritablement corps autour d'Éliézer Oubda qui fait bénéficier les arrangeurs/ingénieurs maliens de son savoir : il leur fournit des outils audionumériques (plugins, logiciels, etc.) qu'il installe sur leurs ordinateurs, partage des tutoriels avec eux, les conseille, résout leurs problèmes informatiques. Ceux que nous avons rencontrés décrivent une atmosphère effervescente autour d'un Éliézer Oubda passionné, hyper connecté, acharné au travail et en même temps très disponible auprès d'eux.

Éliézer, il aidait trop les studios ; il aidait trop les gens qui avaient un studio. Parce qu'il avait 4 wifi chez lui. Il ne fait que télécharger derrière. Il ne fait que télécharger des trucs, et quand il télécharge, il peut faire X semaines pour apprendre tel logiciel : « Ça peut faire quoi ça ? Ça peut faire quoi ? ». Et quand on parlait chez lui, il nous donnait des logiciels : « Attends, tu fais comme ça, tu fais comme ça. Et ça, ça fait ça. C'est très intéressant, tu fais comme ça ». Et je parlais là-bas avec Sidiki [Diabaté]. On peut faire 2 jours chez lui, 2 jours chez lui. C'est quelqu'un, vraiment. Tous les studios au Mali, tout le monde parlait de lui (Oumar Konaté, 25 juillet 2018).

Un mentorat se met ainsi en place de manière informelle et sans prendre la forme des relations hiérarchisées entre aînés et cadets, d'autant qu'Éliézer Oubda se forme en même temps qu'il partage, avec les arrangeurs/ingénieurs de petites structures, ce qu'il vient d'apprendre en travaillant à Bogolan. Il joue ainsi un rôle d'intermédiaire entre le studio Bogolan et ces premiers studios numériques, permettant de faire passer un savoir hérité des grands studios analogiques à de jeunes Maliens qui n'y auraient pas accédé autrement. Pour cette génération d'immigrants numériques, Éliézer Oubda a certainement été un accélérateur dans la constitution d'un corpus de connaissances en audio. Il a aussi incarné une

nouvelle figure de la réussite, à la fois dans son métier et comme passeur de savoir. Plus encore, il a été érigé au rang de héros par ces arrangeurs/ingénieurs maliens qui ont raconté à l'envi ses faits et gestes, jusqu'à leur donner un caractère religieux : «Éliézer, ça a été une bénédiction. Parce que je l'ai connu à un moment où j'avais vraiment besoin de quelqu'un pour m'encadrer, m'apprendre des choses, me guider. Donc il a été tout ça en fait», raconte Pap Junior (12 juillet 2019). Reprises et déformées au fil du temps, ces histoires ont pris une dimension quasi mythique :

À Bamako, il y a plein de gens que je ne connais pas et qui font une fixation sur moi, parce que les gens ils ont parlé des trucs. Et souvent, il y a des gens qui parlent à côté de moi et qui disent des choses... Je les connais pas, eux ils savent même pas que c'est moi. «Ouais, il y a un monsieur, là, qui peut faire ci, qui peut faire ça!». Ils disent des trucs et souvent je leur dis : «C'est pas vrai». Il y a un gars qui dit, à Ségou, on était assis quelque part, il dit : «Ouais, il y a un Burkinabé qui était à Bamako, il peut faire ci, il peut faire ça, il peut même mixer de chez lui, il peut faire ton son. Il s'appelle Éliézer». Je lui ai dit : «C'est moi», le gars il y croyait pas et je lui disais : «Il faut pas croire ce que les gens racontent» (Éliézer Oubda, 21 juillet 2019).

En dehors de l'autodidaxie, de l'échange de pair à pair et du mentorat, quelques arrangeurs/ingénieurs de cette génération ont pu bénéficier de stages de formation professionnelle. Certains de ces stages ont été organisés conjointement par le ministère de la Culture et par celui de l'Emploi et de la Formation professionnelle dans le cadre de leur politique pour la promotion des industries culturelles²⁵. Par le biais de la coopération internationale, d'autres stages ont été adossés à des festivals ou à des spectacles et ont fonctionné sur le principe du tutorat : des ingénieurs du son étrangers (français pour la plupart) sont venus former des Maliens à l'ingénierie sonore avant de participer ensemble à la régie son d'un festival ou d'un spectacle. Enfin, à partir de 2006, le chanteur Salif Keita a été à l'initiative d'un stage annuel des métiers du son organisé au studio Moffou par Vivendi qui produit ses albums. La plupart de ces stages ont essentiellement porté sur les techniques de sonorisation, au détriment du travail de studio, mais il n'empêche qu'ils ont constitué la première entreprise de formalisation des savoirs audio au Mali.

²⁵ Sous le ministère du cinéaste Cheick Oumar Sissoko. Il s'agit de 6 sessions de 2 semaines chacune, qui, en 2006-2007, ont accueilli 30 stagiaires originaires de plusieurs régions du Mali et dont l'enseignement a été délivré par l'ingénieur

du son congolais Saintrick Mayitoukou. Ces stages se sont du reste appuyés sur son ouvrage, intitulé *Comprendre et pratiquer la sonorisation de spectacle* (2005).



Fig. 4. Pap Junior dans son studio, Bamako, mai 2021. Photo Emmanuelle Olivier.

L'arrivée de la technologie 3G et la multiplication des studios numériques

En 2011, lorsqu'Éliézer Oubda quitte Bamako pour retourner à Ouagadougou où il va ouvrir son Hope Muziks Studio, une nouvelle génération d'arrangeurs/ingénieurs se profile déjà. Le développement de l'internet mobile grâce à la technologie 3G implantée au Mali en 2010, combiné au coût de plus en plus abordable de l'équipement informatique et audionumérique et à son meilleur accès favorisent la multiplication des studios numériques.

À cela, il faut ajouter le succès croissant des musiques électroniques qui touche non seulement le rap, la trap ou l'Afrobeat, très populaires parmi les jeunes Maliens, mais aussi les musiques griotiques ou religieuses comme le zikiri dont le public est largement féminin (Olivier 2014).

Le profil sociologique de cette nouvelle génération d'arrangeurs/ingénieurs se diversifie également. Ils ne sont plus tous issus de familles aisées, même si la plupart ont suivi des études supérieures, à l'université ou au conservatoire. Ils ne sont pas non plus associés au groupe socio-professionnel des « griots » (*jeli* en *bamanan kan*, la langue véhiculaire du Mali). Ils doivent donc s'imposer face à leur entourage familial pour qui le travail du studio, comme celui de musicien, n'est



Fig. 5. Zack dans son studio Zack Prod, Bamako, mars 2022. Photo Amandine Pras.

considéré ni comme une activité professionnelle qui demande des compétences propres, ni comme un métier en accord avec les normes morales de la société.

Personne de notre famille n'a fait de la musique. Moi mon papa est mécanicien, ma maman est sage-femme. Après mon bac, je suis parti à l'université, et j'ai commencé à étudier l'anglais là-bas. J'ai fait quatre ans d'apprentissage en anglais, j'ai ma maîtrise en anglais. Donc avec l'université, je fréquentais les deux ensemble. Je vais à l'école, ensuite je viens à la maison. J'avais mon ordinateur portable. J'ai commencé à faire... il y a les logiciels de studio multimédia. Petit à petit quoi (Issa Sanogo, alias Backozy, 1^{er} décembre 2017).

Outre leur « amour de la musique », beaucoup sont eux-mêmes instrumentistes et/ou chanteurs. Mais ce qui les rassemble est leur rapport avec la technologie numérique : ce sont de jeunes hommes appartenant à la « génération 3G » ou « génération 21 », terminologie locale pour désigner ceux dont les capacités d'action et l'horizon d'attente se situent au sein d'un environnement pleinement numérique. Il y a là l'appropriation très forte d'une technologie qui, pourtant, vient d'ailleurs et porte en elle le spectre postcolonial, mais dont ces jeunes font un outil d'enjeu générationnel. De fait, en une dizaine d'années, la pratique du studio numérique leur a permis d'acquérir un mode d'expression propre et de s'émanciper vis-à-vis de leurs aînés, dans une société malienne où les structures intergénérationnelles restent fortement codées et hiérarchisées.

Même si certaines productions font toujours appel à des instrumentistes, le binôme arrangeur/ingénieur-chanteur, ou beatmaker/ingénieur-rappeur, devient rapidement le modèle standard de la création musicale, ce qui contribue à faire de l'activité d'arrangeur/ingénieur un véritable métier qui entre dans une économie de services. Chanteurs et rappeurs reconnaissent l'apport des arrangeurs/ingénieurs dans la fabrique de leur musique, mais aussi dans l'ascension de leur notoriété. En réalité, les carrières des uns et des autres se co-construisent, au point où l'on dit qu'ils « montent ensemble ». Certains rappeurs en viennent même à citer leur beatmaker dans les paroles de leurs morceaux : « Chaque fois je fais de bons beats ; Lil B On The Beat, ton beat est trop bon »²⁶ chante ainsi le célèbre rappeur Iba One dans son morceau *Djago Kadi Trop* (2020). Depuis 2013, les beatmakers/ingénieurs bénéficient aussi d'une reconnaissance par l'industrie musicale en étant nominés pour les Mali Hip Hop Music Awards dans la catégorie « beatmaker » et « producteur ». Enfin, quelques-uns sont inscrits comme « arrangeur » ou « beatmaker » au Bureau malien du droit d'auteur (Bumda). Cette inscription leur permet de toucher des droits d'auteur, si modestes soient-ils, sur les « sons » et les albums enregistrés,

²⁶ *Sanga ni waati bee ne be ka beat duman bo*, Lilbi on the beat i ka beat ka di trop: paroles

en *bamanan kan* issues de l'album d'Iba One *Mon empire*, volume 1, titre 8: *Djago Kadi Trop*, 2020.

mais elle agit surtout comme un signe de reconnaissance professionnelle qu'ils font valoir auprès de leurs clients. Malgré tout, leur statut professionnel reste mal défini, oscillant entre « technicien » et « artiste », sans que le ministère de la Culture malien n'ait tranché jusqu'à présent²⁷.

La crise malienne et l'absence de formation professionnalisante

Malgré le dynamisme de l'industrie musicale, le rôle essentiel des studios numériques et l'importance croissante de la figure et du métier de l'arrangeur/ingénieur dans la fabrique de la musique, il n'existe toujours pas de cursus en ingénierie sonore professionnalisant au Mali, contrairement aux pays du Nord où la démocratisation de l'audio numérique a généré la multiplication des programmes de formation en technologie musicale (Born et Devine 2015). Le Conservatoire des Arts et Métiers Balla Fasséké Kouyaté²⁸ dispose d'un studio d'enregistrement bien équipé avec du matériel professionnel récent²⁹, mais la formation en audio se limite à un cours d'introduction, sans que les étudiants puissent utiliser le studio pour leurs propres projets³⁰. En revanche, le conservatoire reste l'un des principaux lieux d'échange de savoirs audio numériques pour les jeunes arrangeurs/ingénieurs étudiant au département Musique. Des liens forts de solidarité se nouent entre eux pendant ces années d'étude, qui perdurent par la suite.

La crise politique et sécuritaire qui touche le pays depuis 2012 a également porté un coup d'arrêt aux stages de formation, tout particulièrement ceux organisés dans le cadre de la coopération internationale. Quelques stages ont pourtant repris, l'un adossé au Festival du Niger par Éliézer Oubda³¹, l'autre organisé par l'association Tadiatz³² créée à l'initiative d'Abdallah Ag Amano, un ingénieur du son malien de la première génération, installé en Belgique. Vivendi a également poursuivi sa formation, mais de manière plus irrégulière. Quoi qu'il en soit, un nombre réduit d'arrangeurs/ingénieurs en a bénéficié et la plupart n'en n'a même jamais entendu parler.

27 Même si des discussions sont actuellement en cours au sein du Bumda (Diallo Aïda Koné, directrice du Bumda, communication personnelle, 5 mars 2022).

28 Créé en 2004 par le gouvernement d'Alpha Oumar Konaré dans le cadre d'un contrat entre le Mali et Cuba et de conventions avec plusieurs écoles supérieures d'arts en France, Allemagne, Italie et Canada.

29 Financé par l'Union Européenne, le studio a été installé par l'ingénieur du son belge Benoît Bruwier. Voir : <http://www.originalflavour.be>.

30 En revanche, le studio a servi plusieurs fois de décor dans des vidéo-clips de musiciens vedettes au Mali tels que le rappeur Mylmo ou le chanteur de reggae Général Ballody. À défaut de pouvoir être utilisé pour produire de la musique, c'est l'esthétique de son équipement professionnel qui a été valorisée et rentabilisée. Voir : www.youtube.com/watch?v=QoMAc8Ukevs&list=RDEMOyHIVbx6FOMJvKwbb3AMYg.

31 Ce stage se tient au sein de l'Institut Kôrè des Arts et des Métiers. Voir : <https://ikamsegou.com/nos-formation-ikam-mali/>

32 <https://www.tadiatz.com/formations2020>.

Dans ces conditions, il n'est pas étonnant que la plupart des arrangeurs/ingénieurs de cette génération 3G se présentent spontanément comme autodidactes, mettant en avant les tutoriels téléchargés sur internet comme principal moyen de formation. Ils en reconnaissent cependant les limites, ne serait-ce qu'au regard des langues utilisées, pour l'essentiel le français et l'anglais, dont leur maîtrise est souvent insuffisante pour comprendre l'ensemble des instructions³³. En outre, leur connaissance de l'outil informatique est souvent faible, ce qui donne lieu à des déconvenues dont la plus fréquente est certainement le téléchargement de versions «démon» des logiciels de production musicale :

Il y avait l'FL [Fruity Loops] Démo. Ouais, je travaille avec ça. Je faisais des titres et puis si je ferme l'FL, le lendemain je trouve rien. Bon, j'ai fait 1 mois sans que je sache comment on pouvait cracker l'FL. Après j'ai appelé Gaoussou, j'ai dit : «Gaoussou, tu m'as dit d'apprendre le studio, mais je n'ai plus le courage. Chaque fois que je fais mes pitches, le lendemain je ne trouve rien». Bon, lui il me dit : «Ton FL c'est démo. Tu vas apprendre à le cracker» (Issa Traoré alias Ken Lagaré, 4 juillet 2018).

Une enquête plus approfondie montre cependant que les modalités d'acquisition des savoirs audionumériques sont plus variées, et surtout qu'elles ont évolué depuis le début des studios numériques au Mali. Tout d'abord, l'échange de pair à pair est toujours aussi structurant. Il permet non seulement de confronter et d'échanger des savoirs, mais aussi d'entrer dans une communauté de pratiques. Ce processus collaboratif, où chacun est à la fois donneur et receveur de savoir, témoigne d'un milieu fortement «réseauté» (Crossley et al. 2015)³⁴ :

J'échange avec Élie Zaki, avec Kali, et puis un ami tout près d'ici, on l'appelle Bouasito comme Boua [«grand-père»]. Parce que lui, en studio, je peux dire je connais mieux que lui en mixage, mais en logiciel il connaît plus que moi. J'avais un ami qui est policier maintenant. On l'appelait Mogoba, comme «grand-oncle». [...] j'ai appris plein de choses avec lui aussi. Et puis un ami qui est à Kalaban [un quartier de Bamako], Da Kenji. Lui et moi, on s'échangeait aussi des logiciels, modes de prise, comment utiliser les instruments... (Issa Traoré alias Ken Lagaré, 4 juillet 2018).

Cet échange de pair à pair est complété par des «visites» dans des studios d'enregistrement à la réputation bien établie, tenus par des arrangeurs/ingénieurs que les plus jeunes admirent et cherchent à imiter. Ces derniers doivent faire preuve

³³ C'est la raison pour laquelle, un arrangeur/ingénieur, Zackaria Maïga Tounkara alias Zack, a récemment créé des tutoriels en *bamanan kan*. Voir : www.youtube.com/watch?v=RF_IFGCJZOA et www.youtube.com/watch?v=t96DEAfjgM

³⁴ Même s'il n'est pas exempt de rivalités et de jalousies qui peuvent prendre la forme du maraboutage.

de débrouillardise pour accéder à ces studios, observer et mémoriser ce qui s'y passe, sans pouvoir intervenir. Accompagner un ami chanteur ou rappeur permet ainsi de repérer l'équipement, d'attraper à la volée des informations comme des réglages de plug-ins, de capturer des gestes et des habiletés, mais aussi de s'imprégner de l'ambiance d'un studio et de saisir les relations qui se nouent entre arrangeur/ingénieur et chanteur. De telles visites sont répétées dans plusieurs studios pour permettre d'observer différents types d'équipement et d'identifier des manières de faire qui font le succès de tel ou tel arrangeur/ingénieur :

« J'ai même passé chez Sidiki [Diabaté]. J'ai passé là-bas, j'ai fait 2 semaines là-bas. En ce moment [2008], j'ai des amis, deux amis qui faisaient un album chez Sidiki. C'est en ce moment que j'ai profité. On partait tous les trois ensemble et ils chantaient. Moi je m'installais à côté, je regardais un peu un peu » (Baba Keita, 5 juillet 2019).

On pourrait presque parler là d'une pratique nomade d'apprentissage, sans engagement, dont beaucoup reconnaissent cependant les limites. Les jeunes s'en prévalent malgré tout, mettant ainsi en avant leur filiation, plus symbolique que réelle, avec tel ou tel arrangeur/ingénieur réputé.

L'apprentissage dans un studio : localiser le métier d'arrangeur/ingénieur

Dès qu'ils ont acquis une légitimité dans le milieu de la musique, la plupart des arrangeurs/ingénieurs de la génération 3G accueillent un ou plusieurs apprentis dans leur studio. Certains préfèrent instaurer une relation sur le mode de l'échange de pair à pair, ils qualifient les jeunes d'« assistants » plutôt que d'apprentis, mais beaucoup agissent comme des aînés vis-à-vis de cadets. Le formateur est alors appelé *karamogo*, un terme de respect qui désigne aussi bien l'enseignant que le maître coranique. Pendant toute la durée de sa formation, l'apprenti est « dans sa main », une expression couramment utilisée au Mali pour évoquer les relations de dépendance d'un cadet vis-à-vis d'un aîné, jusqu'à celles qui lient un esclave à son maître. Et à la fin de son apprentissage, il se défait de ces liens en étant « libéré » par son formateur.

Concrètement, les apprentis doivent se plier à l'autorité de leur formateur en le « suivant », c'est-à-dire en lui obéissant et en étant à sa disposition, sans faire preuve de trop de curiosité, ni poser de questions.

C'est le début qui n'est pas facile. Souvent Backozy pouvait venir faire son travail ; quand il finit, il ferme la porte du studio et il s'en va en nous laissant là-bas. On a vu tout ça, mais avec le courage, on a pu tenir. [...] Backozy m'a rien expliqué.

Il ne te dit jamais de faire ça, sauf si tu lui demandes. Et puis si tu poses trop de questions, il s'énerve (Abdrahamane Keita, 26 octobre 2020).

Une relation de confiance se construit malgré tout peu à peu entre eux, qui se traduit pour l'apprenti par le passage progressif d'une observation à une participation périphérique, jusqu'à une pleine participation, de sorte qu'on peut considérer l'apprentissage comme un « mouvement dans la participation, à la fois transformation du statut, de l'identité et des responsabilités de chacun » (Brougère et Bézille 2007 : 152) :

Il y a une très grande différence [entre le début et 2 ans après], parce qu'au début je pouvais partir au studio à 12h souvent à 14h. Je partais trouver que la porte était fermée, je m'asseyais là-bas jusqu'à 20h-21h en train de l'attendre. Mais aujourd'hui c'est lui-même qui m'appelle. On s'est compris et s'il y a un projet, il m'appelle. [...] Lors de son déplacement où il m'avait laissé les projets pour la première fois, quand il est revenu du voyage il les a vérifiés et il a su que c'est bien fait. Il a aussi vérifié mes projets et il a su que ça aussi c'était bien fait. Depuis il ne les vérifie plus (Abdrahamane Keita, le 26 octobre 2020).

Une fois l'apprentissage achevé, apprentis et formateurs n'en restent pas moins liés, au point que certains jeunes affichent publiquement leur filiation en prenant comme pseudonyme le nom de leur formateur auquel ils ajoutent le préfixe « Lil » (diminutif de l'anglais *little*), sur le modèle des rappers américains (et maliens). C'est le cas par exemple de Soumaïla Doumbia qui, une fois formé par Mohamed Cissé alias Visko, s'est fait appeler Lil Visko, « Petit Visko ». Mais sans même cet affichage, chaque arrangeur/ingénieur met en avant son inscription dans une lignée de détenteurs d'un savoir audionumérique, de sorte que l'on peut suivre aujourd'hui des *généalogies* d'arrangeurs/ingénieurs.

Depuis environ 2020, les arrangeurs/ingénieurs maliens de la génération 3G forment donc des apprentis au sein de leur studio. Ce dispositif de transmission des savoirs se généralise, jusqu'à en devenir la norme. Pendant plusieurs mois, voire plusieurs années, le jeune se forme sur le tas, en contexte et dans l'action, sans méthode précise ni contrôle de la part de l'État. Ancré dans les « modèles culturels locaux de construction de l'agir » (Wittoski 2005), cet apprentissage suit les contraintes et les limites du travail d'un studio particulier en devant se contenter de l'équipement existant, ce qui conduit souvent à l'acquisition d'une connaissance partielle, limitée :

Quand tu apprends sur le tas, tu apprends avec les outils que tu as. Donc forcément, ce n'est pas avec une infrastructure adaptée, des équipements adaptés à un aspect pédagogique plus poussé pour comprendre les choses dans leur ensemble (Abdallah Ag Amano, 21 septembre 2021).



Fig. 6. Lil Visko dans son studio, Bamako, mars 2022. Photo Amandine Pras.

La pratique d'arrangeur/ingénieur se construit ainsi sur une logique de contingence, c'est-à-dire en « faisant avec » (Dissanayake 1988) les outils dont on dispose. De la même manière, l'apprentissage favorise l'acquisition de ce qui est faisable sur place, suivant par là-même le principe d'« utilité espérée » (Morgensten et von Neumann 1944) selon lequel la valeur d'un savoir est jaugée à l'utilité qu'il rapporte dans un contexte donné. À cela s'ajoute une faible discoursivité dans la transmission, laquelle passe plutôt par des gestes, des postures, des techniques conduisant à l'acquisition d'un savoir procédural, faiblement réflexif, qui est aussi un « savoir tacite » (Horning 2004). La reproduction prime sur l'apprentissage par « essai/erreur » qui risque de gêner la production, voire entraîner des dégâts. Ce faisant, ce sont aussi les erreurs, les gestes inutiles qui sont transmis, conduisant finalement à une tradition du métier qui génère une esthétique sonore locale, laquelle porte à la fois un style unique de sculpture du son et les stigmates d'un manque de connaissance en techniques de mixage et mastering pour accéder au marché international (Olivier et Pras, à paraître). On retrouve les mêmes modalités d'apprentissage en Afrique de l'Ouest associées à de nombreux domaines, que ce soit la musique griotique (Duran 2015), les études religieuses (Tamari 2006; Nobili 2021), la coiffure ou la menuiserie (Viti 2013). Mais il est intéressant de constater que ces modalités sont également semblables à celles de la plupart des ingénieurs du son durant l'ère analogique³⁵.

³⁵ Jusqu'au début des studios numériques, seuls les tonmeisters européens (Borwick 1973) suivaient des programmes d'enseignement supérieur pour apprendre à produire des enregistrements du répertoire de la musique classique occidentale (Horning, 2004; Pras, Lavoie et Guastavino 2013).

Conclusion

Si les années 1990 font émerger une véritable industrie de la musique enregistrée au Mali, il n'y a pourtant pas d'appropriation locale de la culture du studio analogique, tandis que le métier d'arrangeur/ingénieur n'existe pas encore. De ce point de vue, il est clair que le studio Ou Bien a permis d'émanciper les musiciens maliens en faisant éclore une génération d'artistes vedettes ; mais force est de constater qu'il n'a pas joué ce rôle pour les fabricants de musique que sont les arrangeurs/ingénieurs. À Bamako, le Burkinabè Éliézer Oubda est ainsi le seul ingénieur du son ouest-africain à avoir bénéficié d'une formation délivrée par des professionnels du studio reconnus internationalement, dont le savoir est directement issu de la culture des studios analogiques.

Contrairement à d'autres pays ouest-africains comme la Côte-d'Ivoire, le Ghana et le Nigeria, où les studios numériques se situent dans la continuité des studios analogiques au sein d'une industrie de la musique dynamique dès les années 1970, au Mali il faut attendre l'arrivée de la technologie 3G en 2010 et le développement de la téléphonie mobile pour qu'une véritable culture locale du studio d'enregistrement s'installe. Le savoir des studios numériques se transmet alors très vite entre jeunes Maliens, un mouvement certainement amplifié par le contexte politique national marqué par le coup d'État de 2012 et la crise multidimensionnelle qui s'en est suivie. Dans le milieu de la musique, cette crise a pour effet d'isoler le pays : outre le retour d'Éliézer Oubda à Ouagadougou, les artistes internationaux et leurs ingénieurs du son désertent le studio Bogolan, et la plupart des stages de formation issus de la coopération internationale sont à l'arrêt. Le savoir audionumérique va désormais se transmettre dans un « entre soi », même si la plupart des arrangeurs/ingénieurs vont également chercher des tutoriels sur internet, selon des modalités largement partagées en Afrique de l'Ouest et ailleurs. Ce changement dans les modalités d'acquisition du savoir audionumérique s'accompagne d'un accès au savoir différent entre les premiers arrangeurs/ingénieurs maliens et les suivants. L'un des traits les plus marquants des « immigrants numériques » maliens est que leur acquisition des savoirs audio-numériques s'est faite hors de l'autorité des aînés. Une culture émergeait qui inventait ses propres codes, certes en tâtonnant et sans bénéficier de repères préalables, mais avec un fort désir d'émancipation et de renouvellement du milieu musical. Ce désir est toujours présent parmi les générations suivantes d'arrangeurs/ingénieurs, mais il s'accompagne d'un ré-ancrage local³⁶, que l'on observe particulièrement dans les modalités d'acquisition des savoirs, avec la reprise des relations aînés/cadets. Ce qui est inédit est que ces relations aînés/cadets se

³⁶ D'une autre manière, on observe aussi ce ré-ancrage dans le rap, dont les ressources sont de plus en plus fréquemment puisées au sein du

« folklore » malien, et dont un nombre croissant de rappeurs sont soutenus financièrement par des « patrons » sur le modèle griotique.

développent alors que les formateurs sont encore jeunes et que leur expérience professionnelle est limitée. Mais cet ancrage dans le temps social et les normes relationnelles conduit bien à un « profit de légitimité » (Lahire 2004 : 36) pour ce « jeune » métier d'arrangeur/ingénieur.

En 2022, on ne compte pas moins d'une cinquantaine de studios numériques à Bamako³⁷, sans compter ceux implantés dans les différentes régions du Mali, des villes moyennes jusqu'aux zones rurales. La plupart sont tenus par des arrangeurs/ingénieurs qui en sont propriétaires et qui travaillent seuls (ou avec leurs apprentis). Bien qu'ils soient professionnels, ces studios numériques sont rarement inscrits au registre du commerce ; ils entrent dans le secteur dit « informel » qui, au Mali, relève pleinement de l'économie réelle, créatrice d'emplois et redistributrice (Chabal 2009 ; Roubaud 2009). Malgré une forte concurrence, de nombreux studios génèrent ainsi des profits substantiels. Les arrangeurs/ingénieurs sont généralement payés au forfait, dont le montant varie en fonction de leur réputation, mais aussi de la notoriété des artistes qui font appel à eux, ou bien encore de la relation qui les lie entre eux³⁸. Certains arrangeurs/ingénieurs produisent également des artistes, quand d'autres vendent leurs beats ou travaillent à distance via WhatsApp avec des artistes maliens de la diaspora.

Malgré les perspectives économiques favorables au développement de ce nouveau métier, les arrangeurs-ingénieurs maliens font face à un certain nombre d'obstacles dans le déroulement de leur formation et de leur carrière. Encore aujourd'hui, il existe peu de distributeurs de matériel informatique ou audio de marques professionnelles au Mali. Qui plus est, le prix du matériel vendu sur place est plus cher que dans les pays du Nord, notamment en raison des frais de douane élevés. C'est pourquoi beaucoup d'arrangeurs/ingénieurs n'ont pas d'autre choix que d'acheter du matériel d'occasion dit « France-aurevoir »³⁹. En outre, l'absence de formation professionnalisante depuis le début de la crise politique et sécuritaire de 2012 empêche l'acquisition des techniques de mixage et de mastering qui permettrait aux arrangeurs/ingénieurs d'avoir une carrière internationale. En réalité, tout se passe au niveau des institutions nationales comme s'il n'y avait pas vraiment de besoin en formation audio. Le résultat est un manque d'indépendance de l'industrie musicale malienne, qui reste soumise à un « patronage industriel » (De Beukeulaer et Eisenberg 2018 : 6) exercé par les labels occidentaux, les Majors ou les grands opérateurs téléphoniques, dès lors qu'elle tente d'accéder au marché globalisé.

37 Nombre approximatif établi par notre enquête ethnographique effectuée de juillet 2018 à mars 2022.

38 Les montants sont très variables : de 5000 FCFA (8 euros) pour un « son » dans un studio qui

vient d'ouvrir à plusieurs centaines de milliers de FCFA pour un album dans un studio réputé.

39 « France-aurevoir » désigne l'équipement usagé provenant d'Europe qui a une seconde vie en Afrique.

Références

- BANÉGAS Richard et Ruth MARSHALL-FRATANI
2003 « Côte-d'Ivoire, un conflit régional ? ». *Politique africaine* 89: 5-11.
- BARNAT Ons
2012 *Le studio d'enregistrement comme lieu d'expérimentation, outil créatif et vecteur d'internationalisation. Sonotree Records et la paranda garifunda en Amérique Centrale* Thèse de doctorat. Université de Montréal.
- BATES Eliot
2016 *Digital Tradition. Arrangement and Labor in Istanbul's Recording Studio Culture*. Oxford: Oxford University Press.
2019 « Technological Encounters in the Interculturality of Istanbul's Recording Studios », *Eido pensante* 7/1: 145-171.
- BELL Adam
2018 *Dawn of the DAW: The Studio as Musical Instrument*. Oxford: Oxford University Press.
- BORN Georgina et Kyle DEVINE
2015 « Music Technology, Gender, and Class: Digitization, Educational and Social Change in Britain », *Twentieth -Century Music* 12/2: 135-172.
- BORWICK John
1973 « The tonmeister concept », *Audio Engineering Society Convention* 46. New York: Audio Engineering Society.
- BROUGÈRE Gilles et Hélène BÉZILLE
2007 « De l'usage de la notion d'informel dans le champ de l'éducation », *Revue française de pédagogie* 158: 117-160.
- CHÉNEAU-LOQUAY Annie
2010 « L'Afrique au seuil de la révolution des télécommunications. Les grandes tendances de la diffusion des TIC », *Afrique contemporaine* 234: 93-112.
- CROSSLEY Nick, Siobhan McANDREWS et Paul WIDDOP
2015 *Social Networks and Musical Worlds*. London: Routledge.
- DAMOME Étienne
2012 « Vers un réseau de radiodiffusion outre-mer: les enjeux de la Sorafo », in Karine Le Bail et Martin Kaltenecker, dir.: *Pierre Schaeffer, Les constructions impatientes*. Paris: CNRS Éditions: 118-133.
- DISSANAYAKE Ellen
1988 *What is Art For?* Washington: University of Washington Press.
- DJEBBARI Élina
2013 *Le Ballet National du Mali: Créer un patrimoine, construire une nation. Enjeux politiques, sociologiques et esthétiques d'un genre musico-chorégraphique, de l'indépendance du pays à aujourd'hui*. Thèse de doctorat. Paris: EHESS.
- DONIOL Simon
2015 « L'industrie du disque au Mali », *Music in Africa*. <https://www.musicinafrica.net/fr/magazine/l%E2%80%99industrie-du-disque-au-mali>
- DURAN Lucy
2015 « Growing into music in Mali – perspectives on informal learning in West Africa », in Natassa Economidou Stavrou et Mary Stakelum, dir.: *Every learner counts: democracy and inclusion in music education*. Innsbruck: Helbling Verlag: 49-64.

- ENO Brian
2017 [1979] «The Studio as Compositional Tool», in Christoph Cox et Daniel Warner, eds.: *Audio Culture, Revised Edition: Readings in Modern Music*. New York: Bloomsbury: 127-130.
- GREENE Paul D. et Thomas PORCELLO
2005 *Wired for sound: Engineering and technologies in sonic cultures*. Middletown: Wesleyan University Press.
- HÉAU Laurent, Gian Giuseppe SIMEONE et Alioune Ifra NDIAYE
2006 *Rapport final de la mission d'évaluation et de prospective de l'appui de la CE au secteur de la culture au Mali (Ministère de la Culture du Mali – Délégation de l'Union Européenne)*. Bruxelles. <https://culturelabblog.files.wordpress.com/2015/06/rapport-final-mali.pdf>
- HEINICH Nathalie
2012 *De la visibilité: excellence et singularité en régime médiatique*. Paris: Gallimard.
- HORNING Susan
2004 «Engineering the Performance: Recording Engineers, Tacit Knowledge and the Art of Controlling Sound», *Social Studies of Science* 34/5: 703-731.
- LAHIRE Bernard
2004 *La culture des individus*. Paris: La Découverte.
- LEYRIS Thomas
2021 «Quel matériel pour les radiodiffusions de l'Afrique subsaharienne française? La transgression des normes techniques de la RTF et de l'ORTF par la Société de radiodiffusion de la France d'Outre-Mer (années 1950-1960)», *Artefact. Techniques, histoire et sciences humaines* 14: 349-376.
- LYLOFF René T.A. et Leslie C. GAY eds
2003 *Music and technoculture*. Middletown: Wesleyan University Press.
- MAILLOT Élodie
2002 «Mali K7, l'usine à rêves. Un Français à la tête de l'entreprise malienne». http://www.rfimusique.com/musiquefr/articles/060/article_13157.asp.
- MANUEL Peter
1993 *Cassette Culture. Popular Music and Technology in North India*. Chicago: University of Chicago Press.
- MAYITOUKOU Saintrick
2005 *Comprendre et pratiquer la sonorisation de spectacle*. Bruxelles: Africalia Editions & Zhu Culture Editions.
- MEINTJES Louise
2003 *Sound of Africa! Making Music Zulu in a South African Studio*. Durham et Londres: Duke University Press.
2009 «The politics of the recording studio: A case study from South Africa», in Nicholas Cook, Eric Clarkes, Daniel Leech-Wilkinson, John Rink, dir.: *The Cambridge Companion to Recorded Music*. Cambridge: Cambridge University Press: 84-97.
2012 «The recording studio as fetish», in Jonathan Sterne, dir.: *The Sound Studies Reader*. Londres: Routledge: 265-282.
2017 «Hi-fi Sociality, Lo-fi Sound. Affect and Precarity in an Independent South African Recording Studio», in Tejumola Olaniya, dir.: *State and Culture in Postcolonial Africa. Enchantings*. Bloomington: Indiana University Press: 207-223.

MOOREFIELD Virgil

2005 *The producer as composer: Shaping the sounds of popular music* Cambridge: MIT Press.

MORGENSTEN Oskar et John VON NEUMANN

1944 *Theory of Games and Economic Behavior*. Princeton: Princeton University Press.

NOBILI Mauro

2021 «Écriture et transmission du savoir islamique au Mali: le cas du "sahrawi"», in Elisa Pelizzari et Omar Sylla: *La transmission du savoir islamique traditionnel au Mali. Entre soufisme tijani et écoles coraniques*. Paris: L'Harmattan: 40-88.

NOWAK Florence

2016 *Regional Music Goes Digital: Challenges of the Garhwali Music Industry (North India)*. Thèse de doctorat. Paris: EHESS.

OLIVIER Emmanuelle

2014 «Musiques et globalisation. «Techno-logiques» de la création musicale», *Le temps des médias* 22: 134-148.

2017a «Le droit d'auteur en question. Analyse d'une situation malienne», in Sarah Andrieu et Emmanuelle Olivier, dir.: *Création artistique et imaginaires de la globalisation*. Paris: Hermann: 227-252.

2017b «Les opérateurs téléphoniques comme nouveaux opérateurs culturels: politiques de la musique numérique au Mali», *Politiques de la communication* Hors-série 1: 179-208.

2022 «Individual career paths and multiple connections. Portraits of three arrangers and sound engineers in Abidjan (Ivory Coast)», *Universitas* 574: 41-66.

OLIVIER Emmanuelle et Amandine PRAS

[à paraître] «Creative Uses of Low Tech in Bamako Recording Studios (Mali)», *Journal of New Music Research*: 30 p.

ORELLANA Isabel

2002 *La communauté d'apprentissage en éducation relative à l'environnement: signification, dynamique, enjeux*. Thèse de doctorat. Montréal: Université du Québec.

PAUTHIER Céline

2012 «La musique guinéenne, vecteur du patrimoine national (des années 1950 à 1984)», in Daouda Gary-Toukara, Didier Nativel, eds.: *L'Afrique des savoirs au sud du Sahara (X^e-XX^e siècles)*. Acteurs, supports, pratiques. Paris: Karthala: 129-153.

PÉNEAU Maël

2020 «Remapping the Model of Studio Production Techniques at the Virtual», *Audio Engineering Society Virtual Convention*. Vienna, June 2020.

PRAS Amandine, Catherine GUASTAVINO et Maryse LAVOIE

2013 «The impact of technological advances on recording studio practices», *Journal of the American Society for Information Science and Technology* 64/3: 612-626.

PRENSKY Marc

2001 «Digital Natives, Digital Immigrants», *On the Horizon* 9/5: 1-6.

ROUBAUD François

2009 «La production statistique sur le secteur informel en Afrique: quels enseignements et quelles perspectives?», *The African Statistical Journal* 9: 399-442.

- SCHULZ Dorothea
2001 *Perpetuating the Politics of Praise*. Köln: Rüdiger Köppe Verlag.
- STEINER Béatrice
2011 *Cybercafés de Bamako. Les usages de l'Internet au prisme des classes d'âges et de parenté*. Paris: Karthala.
- STEINGO Gavin
2018 «Actors and Accidents in South African Electronic Music: An Essay on Multiple Ontologies», *Contemporary Music Review* 37/5-6: 554-574.
- STUHL Andy Kelleher
2014 «Reactions to analog fetishism in sound-recording cultures». *The Velvet Light Trap* 74: 42-53.
- TAMARI Tal
2006 «L'Enseignement islamique traditionnel de niveau avancé: cursus, pédagogie, implications culturelles et perspectives comparatives», *Mande Studies* 8: 39-62.
- THOMPSON Paul
2018 *Creativity in the Recording Studio: Alternative Takes*. New York: Springer.
- TOURÉ Amadou Chab
2006 «L'argent de la culture au Mali», *Africultures* 69: 209-213.
- VEAL Michael
2007 *Dub: Soundscapes and Shattered Songs in Jamaican Reggae*. Middletown: Wesleyan University Press.
- VITI Fabio
2013 *Travail et apprentissage en Afrique de l'ouest. Sénégal, Côte-d'Ivoire, Togo*. Paris: Karthala.
- VITTIN Théophile
2002 *L'internet au Mali: acteurs et usages*. Pessac: Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine.
- WITTOSKI Richard
2005 *Formation, travail et professionnalisation*. Paris: L'Harmattan.

RÉSUMÉ À partir d'une enquête ethnographique des studios d'enregistrement menée à Bamako (Mali) depuis 2014, cet article porte sur la figure et le métier d'arrangeur/ingénieur, véritable fabricant de musique et de son. Au fil d'une socio-histoire de la musique enregistrée au Mali depuis le premier studio d'enregistrement de Radio Soudan créé à la fin des années 1950, on verra comment, à partir du début des années 2000, ces arrangeurs/ingénieurs inventent une *culture du studio numérique*, sans quasiment aucune référence historique au studio analogique. Dans un pays où l'accès à internet est limité et où il n'existe aucun cursus de formation professionnelle aux métiers du son, il s'agira de se demander comment se constituent des communautés d'apprentissage, d'observer les modalités locales d'acquisition de savoirs audiovisuels globalisés et de voir comment se dessinent des généalogies d'arrangeurs/ingénieurs.