



HAL
open science

Cultures du numérique : les localités d'une technologie globale

Emmanuelle Olivier

► **To cite this version:**

Emmanuelle Olivier. Cultures du numérique : les localités d'une technologie globale. Création musicale et électrification sonore en Méditerranée - XXe-XXIe siècle, IFAO, Nov 2022, Le Caire, France. hal-04332537

HAL Id: hal-04332537

<https://hal.science/hal-04332537>

Submitted on 8 Dec 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

CREATION MUSICALE ET ELECTRIFICATION SONORE EN MEDITERRANEE - XXIIE-XXIIIE SIECLE

Colloque 6-7-8 novembre 2022 - IFAO (Le Caire)

Cultures du numérique : les localités d'une technologie globale

Emmanuelle Olivier (CNRS, France)

Je voudrais commencer cette conférence par une photo qui a circulé il y a quelques semaines sur un groupe WhatsApp du Mali auquel je suis abonnée :

On y voit un radio cassette Sony devant lequel se trouvent des cassettes, certaines sur lesquelles figurent la marque d'un label, d'autres qui ont plutôt été enregistrées artisanalement à partir de bandes vierges. Le commentaire parle d'une époque (certainement les années 1980, vu le modèle du radio-cassette) où les Sonrhais, l'une des populations du nord du Mali, ce sont les principaux habitants des villes religieuses de Djenné et de Tombouctou, devaient vendre une partie de leur cheptel de moutons pour pouvoir acheter ce radio-cassette, signifiant par-là que cet objet constituait un produit de luxe, hautement désirable, mais qui a pu aussi fonctionner comme un objet fétiche, auquel les individus ont confié le soin de produire des effets sur les personnes ; ici les effets sont de l'ordre de la médiation sociale ; le propriétaire a pu ainsi acquérir un capital social, du prestige, voire de l'autorité, du fait de posséder un tel objet et de le partager, en faisant écouter les actualités ou de la musique à son entourage (ce qui a certainement permis d'accroître son réseau de sociabilité).

On pourrait faire un colloque entier sur l'économie sociale de ces objets supports d'écoute et moyen d'enregistrement : radio cassette, walkman, synthétiseurs, amplificateurs, téléphone mobile qui interrogent la relation entre ethnomusicologie et technologie.

Pour revenir à ce radio-cassette, quand j'ai commencé à travailler au Mali en 2001, à Djenné, précisément où vivent les Songhay, quasiment tout le monde possédait un radio-cassette (tandis que la télévision était encore réservée aux plus riches ou aux commerçants qui attiraient ainsi le chaland). Les gens utilisaient leur radio-cassette pour écouter des émissions radiophoniques (notamment les annonces de décès), mais aussi de la musique et des prêches religieux. Et beaucoup s'en servaient également pour enregistrer des prêches ou des chants.

Au Mali et dans de nombreux pays du Sud, la cassette analogique, peu coûteuse et facilement reproductible, a ainsi permis de faire émerger de véritables industries locales de la musique (souvent même les premières industries locales de la musique), comprenant l'ensemble de la chaîne de production, de reproduction, de distribution et de diffusion.

Et contrairement à ce que l'on aurait pu penser, le résultat a été une révolution dans le nombre, la qualité, mais aussi la variété de la musique, de ses modes de diffusion et de consommation. Peter Manuel l'a bien montré à partir du terrain indien dans son ouvrage « *Cassette Culture* ».

La cassette analogique a également suscité de petites économies, marchandes ou non, basées sur des pratiques artisanales, « home-made », d'enregistrement et de copie. A Kaboul en Afghanistan, John Baily (2010) observe ainsi certains auditeurs enregistrer eux-mêmes les concerts auxquels ils assistent à Kaboul. En Somalie, Angela Impey étudie les pratiques des Dinka qui enregistrent des lettres audio à l'attention de leur diaspora, adaptant ainsi une pratique ancienne d'autobiographies chantées à la dispersion de cette population causée par la guerre civile (Impey 2013).

À Djenné aussi, les gens enregistrent eux-mêmes les louanges religieuses qui sont psalmodiées lors des cérémonies du Maouloud, pour la commémoration de l'anniversaire du prophète Mohammad. Je voudrais maintenant m'y arrêter un instant.

A Djenné, les cérémonies du Maouloud s'étalent sur les 18 premiers jours du 3^e mois de l'année et réunissent l'ensemble des habitants de la ville et de l'arrière-pays, jusqu'à la diaspora qui prend ses vacances à ce moment-là. Il y a un enjeu énorme pour la ville, et tout particulièrement pour les deux lignages religieux qui organisent les cérémonies, chacun sur une place de la ville située devant leur école coranique.

En 2005 et 2010, lorsque j'ai assisté au Maouloud, les organisateurs enregistraient l'ensemble des cérémonies sur le radio-cassette que vous voyez sur la diapo, cérémonies qui consistent essentiellement à psalmodier collectivement des louanges religieuses dites rasul, c'est-à-dire dédiées au prophète Mohamad, suivi de louanges exécutées individuellement, qui sont de petits poèmes composés par les chanteurs eux-mêmes.

Enregistrer est ici un moyen de conserver et de transmettre des louanges anciennes que les organisateurs du Maouloud collectent à Djenné et dans son arrière-pays, voire jusqu'à Tombouctou, mais aussi de susciter la composition de nouvelles louanges. Les louanges enregistrées deviennent ainsi des références que les jeunes chanteurs s'approprient et « transforment », ce qui accroît leur prestige et celui du Maouloud auquel ils participent.

L'enregistrement des louanges religieuses relève ici d'une patrimonialisation endogène, qui s'inscrit à la fois à l'échelle locale dans un jeu de rivalité entre les deux lignages religieux organisateurs, c'est à qui fera entendre le plus de louanges originales, anciennes ou récemment composées, pour attirer le plus de public ; et dans une patrimonialisation plus globale, celle de la mosquée de Djenné et de la ville ancienne érigée en « patrimoine mondial » (« patrimonial » comme on dit à Djenné) par l'UNESCO en 1988. Il s'agit alors d'attirer le plus de public et de développer un tourisme religieux.

Ces enregistrements circulaient donc à Djenné, mais sans faire l'objet d'une marchandisation. En revanche, il y avait un *attachement* à ces cassettes qui étaient (et qui sont toujours) conservées dans les bibliothèques, à l'instar des *tarikhs*, les manuscrits familiaux.

À côté de ces enregistrements patrimoniaux hors marché, certains chanteurs de louanges religieuses avaient mis en place une petite économie artisanale de la cassette, en enregistrant des performances individuelles de louanges religieuses qui, à l'inverse des performances collectives affichant une unité sonore, font ressortir l'individualité et la créativité de la voix.

Les louanges étaient enregistrées au domicile du chanteur sur son propre radio-cassette avec micro-intégré, ou bien sur le radio-cassette de celui qui en commandait l'enregistrement. La durée d'enregistrement était fixe et dépendait entièrement du support, en l'occurrence une K7 de 60 minutes (les seules disponibles à Djenné). « Enregistrer une K7 » désignait ainsi à la fois le support et le format de l'enregistrement. La rémunération du chanteur était elle aussi déterminée en premier lieu par la durée de l'enregistrement, puis par son talent et son prestige. Cette « économie de la K7 » (Manuel 1993) qui a perduré depuis le début des années 1980 jusqu'en 2011-2012 est demeurée artisanale : chaque K7 enregistrée était un exemplaire unique, mais reproductible. Ce que je trouve particulièrement intéressant est ce double caractère unique et reproductible des cassettes de louanges. La K7 relèvait d'une relation particulière entre deux individus, un interprète et un amateur de louanges religieuses, qui aboutissait à un produit témoignant à la fois du talent du chanteur et du goût du commanditaire de la K7, parfois même de leurs liens sociaux. Ces cassettes étaient conservées par les commanditaires ou faisaient l'objet de dons. Ce qui n'empêchait pas le chanteur d'en faire un petit commerce, en faisant des copies artisanales (à l'aide d'un double enregistreur de cassettes) qui étaient ensuite vendues dans des boutique ou sur les étals de marché

En 2009 : une première cassette de ces louanges religieuses est enregistrée dans un studio de Bamako

L'enregistrement de cette cassette analogique est effectuée dans l'un des premiers studios numériques de Bamako. On se trouve donc dans un régime technologique mixte : numérique pour la production et analogique pour la reproduction. Ce régime va durer un peu plus d'une décennie jusqu'en 2011, date à laquelle l'unique société de reproduction et de distribution de la musique au Mali, Mali K7, arrête la production de K7. La diffusion de la musique est alors directement dématérialisée (sans passer par le CD), et la plupart des musiciens n'ont d'autre choix que de diffuser leur musique en accès libre sur YouTube, les réseaux sociaux, ainsi que quelques plateformes locales de streaming (un terme qui n'est toujours pas très connu au Mali car les gens téléchargent plutôt qu'ils n'écoutent en ligne, en raison du coût encore élevé d'Internet).

Pour revenir au studio où Konou Drambe enregistre, son propriétaire s'appelle Bajini Koïta et il fait office d'arrangeur/ingénieur du son (c'est souvent la même personne qui occupe ces deux rôles au Mali, à l'inverse d'autres pays comme le Sénégal ou la Turquie). Koïta appartient à la première génération des arrangeurs/ingénieurs, celle des « digital immigrants », il s'agit tout au plus d'une dizaine de jeunes hommes issus de familles très aisées férus de musique (rap) et d'outils informatiques qui, au début des années 2000, inventent une culture du studio numérique, sans quasiment aucune référence historique au studio analogique, ce qui n'est pas le cas dans d'autres pays (du Sud) où il y a une continuité entre studios analogiques et numériques (notamment en RCI, mais aussi au Nigéria).

En réalité, il faut attendre 2010, date de l'arrivée de la technologie 3G et de l'internet 2.0, combiné au coût de plus en plus abordable de l'équipement informatique et audionumérique et à son meilleur accès, pour que les studios d'enregistrement se multiplient, et que les Maliens s'équipent en Smartphones qui deviennent vite un « objet de première nécessité » (envoi

d'argent, paiement de factures, achat de musique comme sonneries d'attente ou achat de billets de concert + support d'écoute, d'échange, de conservation de musique.

L'activité musicale que j'observe au Mali, mais que nous observons tous dans la plupart des pays du Nord comme du Sud, va désormais de pair avec l'utilisation de la technologie numérique, ce que Paul Greene a qualifié de « new global soundscape wired for sound » (2005 : 14).

Certes, l'arrivée de la technologie 3G et de l'internet 2.0, tout comme l'accès à un matériel audionumérique mobile et peu coûteux ne se produisent pas au même moment et selon les mêmes modalités partout. Mais force est de constater que la plupart des musiciens se rendent aujourd'hui directement dans les studios pour composer, enregistrer leur musique et façonner un son. C'est que la musique s'inscrit dans un régime médiatique au sein duquel le public accède aux nouveaux « morceaux » bien moins à l'occasion de performances inscrites dans des situations sociales, que par les enregistrements audio, et les vidéo-clips (mais je n'en parlerai pas aujourd'hui), *via* les réseaux sociaux, les plateformes de streaming, la radio ou la télévision. De fait, c'est la musique enregistrée qui donne une visibilité nécessaire aux musiciens pour pouvoir ensuite se produire en public à l'occasion de concerts, de fêtes privées ou de cérémonies religieuses, et gagner ainsi leur vie. Et lors de ces performances événementielles, il n'est pas rare que les artistes chantent en play-back, tandis que le public cherche à retrouver la musique telle qu'elle a été produite en studio. Une nouvelle dialectique se met ainsi en place entre musique enregistrée et jouée sur scène. Enfin, le smartphone s'impose quasiment partout comme le principal support d'écoute, d'échange et de stockage de la musique. Il devient aussi un outil permettant à chacun d'enregistrer et de filmer, pour se constituer des réservoirs de sons et d'images qui nourrissent les mémoires, les imaginaires et la création artistique. Plus encore, il suscite des formats esthétiques inédits (*challenges, meme, reels, etc.*), dont s'emparent les jeunes de tous les continents dans une nouvelle mise en scène de soi.

Un nouvel écosystème musical se met en place sous nos yeux, qui va tout naturellement orienter mon ethnographie à partir des studios d'enregistrement et susciter une réflexion sur les cultures du numérique.

Technologie globalisée vs artefact culturel

Je ne vous apprend rien en disant que la révolution numérique a transformé notre quotidien et reconfiguré notre réalité en faisant émerger de nouveaux modes d'écriture, d'échange, de circulation et de stockage des données, tout comme de nouvelles formes d'autorité, d'économie, d'appréhension du temps et de relation au monde (Rifkin 2001 ; Doueïhi 2013).

Mais il est tout aussi vrai que le numérique, parce qu'il s'ancre dans des environnements sociaux, politiques et économiques contrastés au Nord comme au Sud, et qu'il relève de « socio-histoires des technologies » (Lysloff et Gay 2003 : 15) différentes d'un pays à un autre, se manifeste en autant de formes et d'usages locaux, générant leur propre sens et leur propre contexte. En bref, la relation que chacun entretient avec cette technologie globale est nécessairement située.

C'est précisément ce que je propose d'interroger au prisme de la musique : ce que le numérique *fait* aux cultures et ce que les cultures en *font*. L'appréhension de ce double mouvement me semble en effet nécessaire pour dépasser la notion de « transfert » et l'idée encore répandue selon laquelle cette technologie serait imposée du « dehors », dans un mouvement unilatéral Nord-Sud. Malgré un nombre croissant de travaux en sciences sociales soulignant les différents usages du numérique dans les pays dits du Sud, il reste encore beaucoup à faire pour dessiner une nouvelle cartographie de la musique en régime numérique, qui contribue à abolir des frontières cardinales (et radicales) entre le Sud et le Nord, au profit d'une redistribution de la

géographie des cultures en phase avec la réalité que vivent les individus et les sociétés en régime numérique.

À ce propos, la question des moyens d'accès demeure centrale sur la plupart de nos terrains d'enquête, et oriente, voire contraint, les usages tout comme les capacités d'action. Dans de nombreux pays, la situation économique est en effet caractérisée par des revenus faibles et irréguliers, qui vont de pair avec un nombre réduit de comptes bancaires et de cartes de crédit. Les différences d'accès au réseau restent en outre importantes entre zones urbaines et rurales, sans parler du prix élevé de la connexion pour un débit souvent faible et des dysfonctionnements des infrastructures (Larkin 2013 ; Mattelart et *al.* 2015). Les usagers accèdent à Internet par l'achat d'unités prépayées beaucoup plus que par abonnement, ce qui a pour effet de limiter le temps de navigation et les « pratiques exploratoires » (Beuscart 2017) de la musique qu'Internet est censé favoriser. La réalité est qu'on est souvent loin du « régime d'abondance » promu par les grandes entreprises du numérique (Auray 2011). Et à cela s'ajoute la faible « littéracie numérique » (Granjon 2016 : 2) d'un certain nombre d'utilisateurs, qui limite leurs pratiques de navigation.

Dans un certain nombre de pays, ces contraintes ont cependant conduit, et sans doute accéléré, des « innovations par l'usage » (von Hippel 2005). C'est ainsi, par exemple que la mise en place de services innovants de *mobile-money* (je pense en particulier au M-Pesa mis en place par l'opérateur Vodafone au Kenya en 2007 mais il y en a aujourd'hui beaucoup d'autres, proposés par différents opérateurs téléphoniques comme Etisalat ou Orange) ; beaucoup de ces services de *mobile-money* permettent d'accéder aux derniers sons à la mode directement sur un téléphone portable (Olivier 2020), tout aussi bien que d'envoyer de l'argent à ses proches ou de payer sa facture d'électricité. Des pratiques d'intermédiation inédites se mettent également en place pour pallier une faible connexion. Au Vanuatu et en Papouasie, Denis Crowdy et Monika Stern montrent que la musique peut ainsi circuler d'un smartphone à un autre par des

échanges interpersonnels à partir de personnes ressources, lesquelles acquièrent, à l'échelle locale, une position sociale et une influence forte. Dans d'autres régions faiblement connectées, comme au nord du Mali, se met en place un commerce de fichiers musicaux que ces personnes ressources (souvent des commerçants) achètent « au poids » (en Go), sur des disques durs externes, avant de les revendre à l'unité (Olivier 2017a). Se manifeste là une *matérialité* du numérique, tandis que son « hyper-reproductibilité » (Stieger 1989) doit être repensée à l'aune de nos différents terrains d'investigation.

Sur le plan de la production musicale, les marques professionnelles de matériel audionumérique sont loin d'être distribuées dans tous les pays, à l'inverse des répliques (chinoises) à faible coût et des appareils usagés importés des pays du Nord pour y connaître une seconde vie (en Afrique de l'ouest francophone on appelle ces appareils : « France Aurevoir »). De la même manière, les versions piratées des logiciels de production musicale sont plus souvent utilisées que leurs versions sous licence, trop onéreuses et vendues exclusivement en ligne. À l'inverse de certains pays du Nord où des « cultures tech » se développent autour d'un équipement audio de pointe et très onéreux (je pense tout particulièrement travaux d'Eliot Bates et Samantha Bennett sur les cultures tech liées aux synthétiseurs modulaires), ailleurs cet accès souvent limité au matériel high-tech conduit les professionnels du studio à développer ce que j'ai appelé un *art de la contingence*, mais aussi à rechercher de nouvelles potentialités pour les objets technologiques : autant d'actions qui relèvent plutôt d'une « innovation frugale » (Prabhu et Radjou 2015), voire qui remettent carrément en question une chronologie du progrès fondée sur le paradigme de l'innovation.

Enfin, si le numérique porte la promesse d'une circulation illimitée des contenus, et d'une « notoriété virtuelle » (Beuscart 2008) pour tous les musiciens, force est de constater que l'accès au marché international est loin d'être garanti pour de nombreuses raisons, qui vont de la méconnaissance des normes audio imposées par les grandes plateformes de streaming à

l'absence de labels locaux. Et ce n'est pas le succès planétaire de quelques titres comme *Jerusalema*¹ qui va véritablement changer la donne. De ce point de vue, on peut se demander si le numérique permet une certaine émancipation des Suds, qui seraient alors en mesure d'imposer leurs propres modèles, ou à l'inverse, manifeste une nouvelle forme de « patronage industriel » pour reprendre une expression de Christiaan De Beukelaer et Andrew Eisenberg (2018 : 11), un patronage industriel exercé par le Nord, et tout particulièrement les GAFAs. En revanche, il est clair que le numérique a favorisé le développement de nombreuses industries musicales à une échelle plus réduite et hors des circuits mainstream, avec l'éclosion de véritables *stars de proximité* auxquelles s'identifie un large public, et des circulations Sud-Sud qui dessinent une autre géographie de la musique.

La production musicale et ses nouveaux métiers

Mon premier axe de réflexion concerne la production musicale et ses nouveaux métiers, et part du constat que Louise Meintjes fait en 2012 à propos des studios d'enregistrement numériques qui deviennent le « centre nerveux du processus créatif » / « *the nerve center of creative process* » (Meintjes 2012 : 274). Pour fonctionner, ces studios ne nécessitent qu'une station audionumérique comprenant un ordinateur avec un logiciel de production (FL Studio, Logic Pro, Cubase, ProTools, etc.), une carte son, une paire d'enceintes et un casque.

Dans les pays du Nord, ils sont souvent qualifiés de « home studios » ou de « bedroom studios », mettant ainsi en avant les nouvelles pratiques amateurs ou *DIY (Do It Yourself)* de la musique en régime numérique. Mais sur nos différents terrains d'investigation, ce sont plutôt des « studios commerciaux » (je reprends là une notion travaillée par Paul Thompson 2018) qui

¹ Voir <https://www.youtube.com/watch?v=frxFkI0T62o> pour l'historique du « phénomène Jerusalema » à partir de sa création en 2019 jusqu'à son sacre comme « Meilleur morceau africain de l'année » aux MTV Europe Award 2020 et ses 516 millions de vue sur YouTube [au 26 août 2022], sans parler de ses innombrables *défis* sur TikTok.

s'inscrivent dans des économies de service, souvent caractérisées par une consommation de masse et un renouvellement rapide de la musique.

La première idée que je voudrais développer est la transformation que la technologie numérique opère sur le studio. D'un lieu de reproduction et de fixation de la performance, le studio devient un lieu de production, et plus encore de « production de la performance » (Stuhl 2014) où la musique se répète, se compose, s'arrange, s'enregistre, s'édite, se mixe et se maîtrise sur place. On a donc à faire à une série d'actions et d'interactions en train de se faire, avec leur part d'imprévisibilité, d'autant que les chanteurs ou les instrumentistes se rendent souvent dans un studio avec une idée musicale encore très floue, voire même sans aucune idée musicale. La dimension performative de la musique intègre ainsi pleinement le travail du studio, qui constitue dès lors une situation sociale à part entière.

Le studio numérique modifie également l'organologie. Les instruments live, qu'ils soient acoustiques ou électrifiés, n'ont pas disparu, mais c'est souvent la musique électronique qui domine aujourd'hui (même si elle n'a pas toujours été légitime). Cela conduit à considérer la station audionumérique sur laquelle travaillent arrangeurs et ingénieurs du son comme un véritable instrument musical (Moorefield 2005) et à appréhender les actions homme/machine en termes de gestes musicaux ou de techniques du corps, etc. Il s'agit aussi d'étudier la combinaison entre instruments live et virtuels comme l'a fait Paul Greene dans son ethnographie de la musique pop népalaise (2003) ou Eliot Bates dans les studios d'Istanbul (2016).

Les musiques électroniques comme le rap ou l'Electronic Dance Music et leurs multiples réappropriations locales – je pense au *mahragān* en Égypte, au *coupé-décalé* en Côte d'Ivoire, à la K-Pop de Corée du sud ou encore à la musique *Say yo – Low style* en Thaïlande –, sont fabriquées *dans et par* le studio numérique, mais des genres plus anciens comme les louanges religieuses musulmanes *zikiri* du Mali ou le *mbalax* du Sénégal (Niang Costantini 2022), sont aussi « ré-imaginés numériquement » (Bates 2016 : 23) par le studio. Véritables objets

d'identification pour un large public local (notamment les jeunes, et on parlera certainement du rôle des jeunes dans l'invention de ces cultures numériques), ces musiques nous permettent de poser à nouveaux frais la question de l'authenticité, débarrassée de sa dimension critique en termes de « schizophonie » (Feld 1996).

Le studio numérique redéfinit aussi les rôles et les statuts des différents protagonistes de la création musicale, tout comme le processus-même de création. Il fait émerger des figures et des professions, restées largement à l'écart des travaux ethnomusicologiques et dont le nom varie selon les pays : beatmaker, arrangeur, ingénieur du son, producteur ou designer (Meintjes 2003 ; Bates 2016 ; Olivier et Pras *sous-pressé*). Mis à part quelques rares travaux sur le sujet, on sait bien peu de choses sur ces figures en termes sociologiques (de quelles « classe sociales » ils sont issus, quel statut ils ont), et sur les conditions d'émergence et de développement de ces métiers qui s'inscrivent au sein de « socio-histoires des technologies » (Lysloff et Gay 2003 : 15) différentes d'un pays à un autre. C'est ce que je disais tout à l'heure à propos du Mali où les arrangeurs/ingénieurs inventent une culture du studio numérique sans référence préalable au studio analogique, alors qu'en Côte d'Ivoire, pays voisin, il y a une continuité de savoir et de métiers entre studios analogiques et numériques. Lorsque les structures de formation aux métiers du son sont rares, voire inexistantes comme c'est le cas dans de nombreux pays, on peut se demander quelles sont les modalités du transfert de ces savoirs audionumériques globalisés, de leur appropriation locale et de leur capitalisation. Il s'agit alors de comprendre comment se constituent des communautés d'apprentissage, comment des réseaux professionnels se mettent en place, et sur quels modèles ils s'appuient pour faire émerger des cultures locales de l'enregistrement.

Du point de vue du processus de création musicale, ce sont ces professionnels du studio qui composent le plus souvent les parties instrumentales des chants, qui contribuent aux paroles et à la voix, et en façonnent le son par leur travail d'arrangement et de mixage. On peut parler là

d'une véritable *co-création* entre chanteurs et professionnels du studio, même si le statut de ces derniers oscille souvent entre techniciens et artistes.

S'intéresser à ces figures permet par la même occasion d'invalider l'idée culturellement située du compositeur comme créateur omnipotent, ou à l'inverse, celle de musiques comme produits d'une création collective. Il s'agit bien plus souvent d'un travail collaboratif, une « création distribuée » (Fourmentraux 2005), qui mobilise les musiciens et les professionnels du studio, mais qui peut aussi faire intervenir plus ponctuellement d'autres individus présents dans le studio : comme les producteurs, les managers, ou de simples visiteurs (ce qui invalide aussi l'idée du studio comme fétiche). Notre ethnographie porte ainsi sur les interactions de ces professionnels du studio avec les autres protagonistes pendant toutes les étapes de la production, en étant attentif aux relations qui les lient entre eux : coopération, connivence, autorité, pouvoir, ou tout cela à la fois. Si les professionnels du studio apparaissent souvent comme des « faiseurs de stars » ou des « génies de l'ombre »², seule une enquête ethnographique fine permet de comprendre ce qui se passe entre eux et les musiciens. En revanche, il est clair que la maîtrise de la technologie numérique leur donne une autorité sur les musiciens, qui permet d'équilibrer leur relation de travail, même si, en tant que clients, les musiciens ont souvent le dernier mot.

À propos des procédés de composition en régime numérique, on a beaucoup écrit sur l'usage du sampling et des techniques d'assemblage, mais on s'est beaucoup moins intéressé jusqu'à présent au travail de ces professionnels du studio sur leur station audionumérique, et aux nouvelles formes d'écriture que ce travail génère. Séverine Gabry nous parlera sans doute de ces écritures en termes d'hétérographie. Quant à moi, je voudrais mettre l'accent sur l'élargissement des paramètres de la création musicale au son, par l'intégration des effets audionumériques (compression de dynamique, réverbération, auto-tune, etc.). Certains des

² Autant d'expressions issues de la presse ivoirienne, mais que l'on retrouve dans de nombreux autres pays. Voir : <https://www.fratmat.info/article/209808/culture/musique/musique-ivoirienne-arrangeurs-ces-genies-de-lombre-qui-font-des-stars>.

effets sont dictés par les esthétiques musicales en vogue, différentes ici ou là, ou bien par des contraintes économiques ou encore des limites d'équipement. Quoi qu'il en soit, leur agencement et leurs réglages peuvent être appréhendés comme autant de *manières de faire*, où se joue subtilement la distinction d'esthétiques entre genres musicaux, ou entre professionnels du studio. L'analyse de ces effets audionumériques conduit aussi à la question de la *signature* sonore, c'est-à-dire comment le son produit par ces effets, en tant que propriété esthétique de la musique, participe de la construction des identités culturelles, religieuses, genrées ou encore générationnelles (Bates 2016 ; Meintjes 2003) ? Comment ce son porte des imaginaires ou renvoie à des normes de comportement (Puig 2017) ? Et comment des individus et des groupes s'y reconnaissent et s'en réclament (Amico 2020). Il s'agit là d'une *économie morale et politique du son* qui façonne le goût local de la musique, mais dont on peut aussi interroger les limites et les contraintes, notamment en termes d'accès au marché international.

L'économie des musiques enregistrées

Le deuxième axe principal de ma réflexion sur les cultures du numérique concerne **l'économie des musiques enregistrées**. On voit bien que ces musiques sont fabriquées pour des marchés très divers, du local au global, voire répondent à un usage non marchand, en fonction d'enjeux économiques, de logiques sociales ou de situations politiques contrastées. Au Mali par exemple, Marta Amico montre très bien que la production et la circulation de la musique touarègue s'inscrit dans une logique de réseau communautaire, en marge des circuits d'enregistrement et de diffusion nationaux, témoignant là des politiques de marginalisation de cette population (mis à part la musique touarègue qui entre dans l'industrie de la world music, mais qui est elle aussi en marge des circuits nationaux). De manière plus conjoncturelle, la circulation

d'enregistrements numériques permet aussi à une communauté dispersée par la crise malienne qui sévit depuis 2012 de rester en contact et de dépasser les fractures territoriales (Amico).

À peu près partout, la musique enregistrée relève cependant d'une économie de services. Et de ce point de vue, force est de constater que le numérique n'a pas changé fondamentalement les choses. Que ce soit en Égypte, au Sénégal, en Colombie ou en Mélanésie, les possibilités de monétisation sont faibles pour les musiciens, tandis que les auditeurs consentent peu à payer pour écouter de la musique enregistrée (alors qu'il acceptent de payer pour un concert, ou donner de l'argent aux musiciens lors de cérémonies privées). De fait, la plupart des morceaux circulent librement sur Internet (YouTube), les réseaux sociaux (Facebook, Instagram, TikTok, WhatsApp) ou les plateformes de streaming locales, même si certains musiciens ont des comptes monétisés (mais pas la possibilité partout d'avoir des comptes monétisés, d'où agrégateurs qui proposent de créer des comptes pour les artistes). Dans de nombreux de pays, on remarque aussi le faible taux d'inscription des musiciens aux sociétés nationales de gestion des droits d'auteurs, ce qui pose la question de la pertinence et de l'efficacité des sociétés nationales de gestion des droits d'auteurs.

En revanche, un nombre croissant de musiciens construisent leur notoriété en ligne, laquelle est basée sur des artefacts de visibilité au sein des plateformes de contenus et des réseaux sociaux (Instagram et Tik Tok en tête). À ce propos, la situation qu'on observe dans beaucoup de pays du Sud est très comparable à ce que Jean-Samuel Beuscart (2008) a décrit pour les musiciens autoproduits en France. Ici et là, on retrouve l'usage des mêmes outils issus des modèles économiques des GAFAs, qui permettent d'articuler réseaux relationnels et pratiques promotionnelles socialisantes avec le public.

La plupart de ces marchés se déploient à une échelle locale ou régionale. Ils sont cependant convoités par les GAFAs et les opérateurs téléphoniques internationaux qui tablent sur une

« transformation numérique »³ couplée à une croissance économique des pays du Sud (Berrou et Mellet 2020). Ce que l'on peut voir c'est que les opérateurs téléphoniques développent leurs propres services de contenus musicaux (sonneries de retour d'appel, streaming), tout en soustrayant plusieurs de leurs composantes (notamment la production) à des intermédiaires locaux, Et ils créent des places de marché en permettant à des plateformes locales de délivrer des contenus (à l'acte ou en streaming) via leurs dispositifs de *m-paiement*. De ce point de vue, l'industrie de la musique devient une industrie de data (de données numériques), dans la mesure où l'objectif des opérateurs téléphoniques consiste à vendre du crédit téléphonique et des forfaits internet qui donnent ensuite accès à des contenus, audio et vidéo. Mais plus intéressant encore est de voir ce que certaines populations (en Mélanésie notamment) font de ces data, en les traitant comme des objets d'échange, c'est-à-dire des objets pourvus d'un capital symbolique, qui s'inscrivent dans une longue histoire des dons et contre-dons.

Pratique, outils et enjeux de l'ethnomusicologie

En guise de conclusion, je vous propose de voir en quoi la question des cultures du numérique contribue à renouveler la pratique de l'ethnomusicologie, ses objets ses outils

Les objets tout d'abord : l'une des spécificités dont se prévaut l'ethnomusicologie dès sa création, notamment pour garantir son autonomie par rapport à la musicologie, est d'étudier les musiques de « tradition orale », même si, à mesure que la discipline évolue, il s'agit plutôt d'appréhender toute production musicale, écrite ou orale, à partir de sa dimension performative, garante de son ancrage social (List 1972 ; Nettl 1974 ; Cottrell 2010). L'enregistrement fait véritablement figure de « cadre de référence constant » (Charles Keil 1984 : 91) pour la discipline, en ce qu'il

³ Vocabulaire consacré par l'opérateur Orange, très présent en Afrique.

permet de capter et fixer les performances musicales pour les rendre reproductibles : c'est là la condition nécessaire à leur constitution en objet d'étude scientifique. À partir du début des années 1990, l'ethnomusicologie amorce un *recording turn*, en considérant l'enregistrement non plus comme un outil faisant advenir un objet par la main du seul chercheur, mais comme une pratique culturelle à ethnographier et à questionner. Des travaux émergent sur les industries de la musique enregistrée qui se multiplient dans de nombreux pays du Sud avec l'essor de la cassette analogique. Emmené notamment par Peter Manuel (1993) et Louise Meintjes (1990, 2003), ce nouveau courant ouvre l'ethnomusicologie aux musiques urbaines, de masse, à la mode, qui entrent dans une industrie de la culture globalisée, et qui relevaient jusqu'alors du champ spécifique des Popular Music Studies. Ce changement de perspective s'accompagne d'une prise de conscience que les ethnomusicologues ne sont pas les seuls à utiliser les technologies de l'enregistrement : ici et là, leurs interlocuteurs se les sont appropriés pour les mettre au service de leur propre économie créative. Désormais ils produisent leurs propres albums, sont propriétaires de studios, et écoutent de la musique sur des radio-cassettes.

Mais c'est la conjonction, au début des années 2000, entre le développement du numérique sur la plupart des terrains d'enquête (Greene et Porcello 2005) et l'émergence des Sound Studies dans le champ des sciences sociales (Sterne 2003) qui parachève à mon sens ce *recording turn*, suscitant un nombre croissant de travaux, surtout dans le monde anglophone.

À l'écoute du terrain, notre objet d'investigation reste pourtant le même : il s'agit toujours d'analyser la musique en performance. Mais il se déplace largement dans les studios numériques où toutes sortes de morceaux, des plus « traditionnels » aux hits à la mode en passant par les chants religieux, sont aujourd'hui composés, façonnés et enregistrés en situation, avant même d'être joués devant un public. Dans ce nouveau contexte, les paramètres de l'analyse musicale s'élargissent au son, et de ce point de vue, on peut dire que le *recording turn* est aussi un « *sonic turn* » (Thomas Porcello 2007 : 153).

En s'intéressant au son comme l'un des paramètres de la musique, l'ethnomusicologie ne se dilue pas pour autant dans les Sound Studies. En revanche, elle complexifie son champ d'analyse et met en œuvre une nouvelle interdisciplinarité, avec les recherches en ingénierie sonore. Si quelques travaux intègrent déjà cette interdisciplinarité (je pense à Bates 2016, 2019 ; Barnat 2013, 2015 ; Scales 2012 ; Steingo et Syke 2019 ; Boudreault-Fournier et Devine 2021), il reste encore à lever un verrou scientifique pour appréhender une œuvre comme point d'articulation entre « composition musicale » et « composition sonore » : ici, les sciences de l'ingénierie sonore apportent des outils d'analyse quant au son et ses manipulations techniques ; là, l'ethnomusicologie permet de tester, voire de recalibrer ces outils globalisés à partir des différents terrains d'investigation. Ce recalibrage est d'autant plus important que la très grande majorité des travaux sur le « son » sont actuellement effectués à partir du Nord sur le Nord, malgré les quelques travaux récents que je viens de citer. L'enjeu est ainsi de réviser les pratiques scientifiques de ces deux disciplines, en les ouvrant l'une à l'autre, de sorte à mettre en place un cadre conceptuel pérenne pour l'étude des musiques enregistrées.

Sur un plan méthodologique, cette interdisciplinarité consiste à élaborer de nouveaux outils pour pouvoir décrire et analyser le travail du studio d'enregistrement, c'est-à-dire la chaîne chronologique d'actions et d'interactions entre les différents protagonistes, ainsi que les actions propres sur la station audionumérique. Pour ce faire, ces outils doivent coupler enregistrement audio et vidéo aux captures d'écran d'ordinateur des sessions complètes de studio, synchronisés ensemble. Ces documents constituent alors le corpus d'analyse, mais font aussi office de support d'enquête ethnographique (Olivier et Pras *sous-presses*)⁴, en étant visionnés par la suite avec les différents protagonistes. Sans ces enregistrements audio, vidéo et informatique qui sont autant de « prises d'empreinte », il serait en effet impossible de décrire pas à pas ce qui se passe, alors que les sessions d'enregistrement peuvent durer chacune plusieurs heures.

⁴ Voir également : Pras, Turner, Bol et Olivier 2019 ; Pras, McKinnon et Olivier *sous-presses*.

C'est ce que j'ai commencé à faire à Bamako et à Abidjan depuis 2018, en collaboration avec Amandine Pras, qui est ingénieur du son et enseignante en « sound recording and music production » à l'université de York en Grande Bretagne, et que je vais vous décrire très brièvement.

Notre ethnographie a donc consisté à enregistrer et filmer de nombreuses sessions de production complètes, ce qui ne peut être fait qu'en connaissant bien les différents protagonistes, musiciens et professionnels du studio (ça fait plus de 20 ans que je travaille au Mali). Je filme les interactions entre l'arrangeur/ingénieur et le chanteur, et ce qui se passe dans le studio tels que les visites de musiciens et d'amis, les services de thé, etc.

Amandine filme les gestes de l'arrangeur/ingénieur sur la station audionumérique, et elle enregistre le processus créatif de la production ainsi que l'ambiance du studio et les dialogues avec un microphone stéréo à ruban Royer SF12 qu'elle place juste derrière la tête de l'arrangeur/ingénieur dans l'axe des moniteurs du studio. Dans la mesure du possible, elle recueille également des captures d'écran de la station audionumérique.

Les dialogues sont ensuite transcrits et traduits du bamanan kan, la langue nationale du Mali, en français.

Ensuite, Amandine synchronise les prises de vue, les captures d'écran et les enregistrements stéréo dans Premiere Pro d'Adobe, et elle indexe tous les événements DAW, les décrit et en rapporte la durée. Nous discutons ensuite de cette indexation entre nous et avec les professionnels du studio qui sont filmés pour valider les différentes catégories.

Les tableaux de marqueurs sont ensuite exportés dans Premiere Pro, ce qui nous permet de réaliser des analyses multidisciplinaires.

Voici un extrait d'un montage que nous avons fait à partir de la captation video d'une session d'enregistrement qui s'est tenue en juillet 2018 à Bamako dans le studio de Ken Lagaré, avec Général Ballody, un chanteur de "reggae religieux manding" qui est une star locale.

Vous allez pouvoir identifier les moments où Ballody donne une nouvelle idée à Ken Lagaré qui la programme instantanément, et vice versa ; les moments où Ken propose de nouvelles idées à Ballody. Vous pourrez également saisir comment la présence de la femme de Ken, qui est une griotte connu sous le nom de Fatou Djeli influence le processus de création collective.

Vous pourrez aussi voir comment le studio est ouvert sur la rue, avec des enfants curieux qui ouvrent la porte et regardent ce qui se passe à l'intérieur. Et enfin, vous verrez que Ballody et Fatou Djeli enregistrent eux même des extrait de la scène comme aide mémoire pour Balloy, ou pour mettre directement sur les réseaux sociaux pour Fatou Djeli. Enfin, les dialogues montrent cette vie du studio qui ne se réduit pas à la production de la musique mais qui est aussi un moment de socialité.

Ce travail de captation de sessions entières d'enregistrement et d'enquête sur ce qui se passe avec les protagonistes de la scène a permis de comprendre les usages locaux, et créatifs, des outils numériques. Par exemple, que ce que Ken appelle "mixage" correspond à un travail minutieux de ré-arrangement des parties instrumentales et vocales, que l'on peut qualifier de "sculpture sonore".

Je m'arrête là pour l'analyse de cette session, qui est très riche et qui nous a permis de comprendre les usages locaux des outils numériques, et d'entrer dans la sociabilité d'un studio. Ce pourrait l'objet d'une conférence entière.

*

Au final, étudier la fabrication des musiques enregistrées localement en faisant du studio le lieu central de l'enquête modifie radicalement la position de l'ethnomusicologue vis-à-vis de son

objet d'étude. L'enregistrement n'est plus un outil utilisé pour fixer la musique dans le but de la constituer en objet scientifique. Ce sont les pratiques locales d'enregistrement et leur écosystème, autrement dit les « cultures de l'enregistrement » (Scales 2012 : 3), lesquelles sont aujourd'hui autant de « cultures du numérique », qui deviennent l'objet même de son investigation. Il s'agit là à mon sens d'un tournant épistémologique pour l'ethnomusicologie qui s'est construite et légitimée *avec* et *par* l'enregistrement sonore, jusqu'à développer une sorte de fétichisation pour les objets qu'elle a ainsi fabriquée.

Aujourd'hui, force est de constater que nombre de nos interlocuteurs possèdent un matériel d'enregistrement sophistiqué (souvent bien plus que le nôtre) qu'ils maîtrisent de façon professionnelle, sans compter les amateurs qui enregistrent sur leurs Smartphones toutes sortes de performances : concerts, cérémonies privées et rituels religieux, avant de les échanger et de les faire circuler via Bluetooth, les réseaux sociaux ou les plateformes de streaming.

La musicalisation du quotidien, l'expérience sociale de la musique en régime numérique passent ainsi par une reconfiguration socio-technique. Les technologies de l'enregistrement sont désormais partagées, relevant de la contemporanéité, au sens d'une « co-temporalité » (Fabian 2006 [1983]), des sociétés du Nord et du Sud. Ici et là, les pratiques d'enregistrement révèlent aussi comment les individus et les groupes sociaux se représentent et se donnent à entendre, témoignant tantôt d'une ouverture au monde, tantôt d'un entre-soi, en fonction des situations politiques, économiques ou sociales qu'ils vivent. Les uns enregistrent pour se constituer des réservoirs de sons qui nourrissent les mémoires, les imaginaires et la création artistique (Andrieu et Olivier 2017), quand d'autres font plutôt de l'enregistrement un agent de médiation, de revendication, de réclamation ou encore d'émancipation (Neuenfeldt 2007 ; Scales 2012). Dans tous les cas, les individus et les groupes produisent de l'identité, du lieu, du lien et de la notoriété pour eux-mêmes, en exerçant un choix, et souvent même un contrôle, sur

la manière dont ils sont représentés, ce qui n'empêche pas les relations de pouvoir, notamment celles exercées par l'industrie internationale de la musique (De Beukelaer et Eisenberg 2018).

*

Cette réflexion s'inscrit dans un programme de recherche financé par l'ANR, intitulé « Cultures du numérique en Afrique de l'ouest : musique, jeunesse et médiations » qui réunit depuis 2019 et jusqu'en 2024 une vingtaine de chercheurs statutaires et d'étudiants français, canadiens, maliens, sénégalais, ivoiriens et ghanéens. Il s'articule à un second programme de recherche intitulé West African Audio Network piloté par Amandine Pras et financé par le SSHRC canadien.

Ce programme donne lieu à un numéro des *Cahiers d'ethnomusicologie* qui va sortir avant la fin de cette année, et dont voici la couverture

Merci beaucoup pour votre écoute. Je suis maintenant prête à répondre à vos questions ou à vos commentaires.