

Présentation

Dossier d'accompagnement
de la conférence / concert
du jeudi 3 décembre 2009
programmée aux
31^{èmes} Rencontres Trans Musicales,
dans le cadre du



projet d'éducation artistique
des Trans et des Champs Libres.

Cycle de trois conférences-concerts :
**“Quand technologies, création et écoute
se rencontrent dans les musiques actuelles”**

Conférence-concert # 1
**“L'incidence des moyens de diffusion
sur la circulation de la musique”**

Conférence de Pascal Bussy
Concert de Slow Joe & The Ginger Accident

Depuis toujours, les musiciens se nourrissent naturellement de ce qu'ils entendent dans leur environnement immédiat, en y ajoutant bien sûr leur personnalité et leur émotion. Au cours de cette conférence, nous expliquerons pourquoi la généralisation des outils de diffusion modernes (radio, disque, cassette, télévision, internet, etc.), couplée au phénomène de la mondialisation, a permis aux musiciens du 20^e siècle de découvrir des styles et des pratiques de plus en plus éloignés et différents de leur propre vécu.

Le rôle de la radio de l'armée américaine dans la propagation du rock en Europe, celui des disques de musique cubaine en Afrique, celle des "soundsystems" des deejays jamaïcains sur le hip-hop émergeant dans les ghettos américains, voilà quelques exemples qui nous permettront de dégager des tendances et de les organiser en "familles d'influences", sans oublier les chocs musicaux qui résultent de rencontres entre musiciens de différentes cultures, générations et, quelquefois, d'époques.

Afin de compléter la lecture de ce dossier, n'hésitez pas à consulter les dossiers d'accompagnement des précédentes conférences-concerts ainsi que les “Bases de données” consacrées aux éditions 2005, 2006, 2007, 2008 et 2009 des Trans, tous en téléchargement gratuit, sur www.lestrans.com, rubrique Action culturelle.

“Une source d'informations qui fixe les connaissances
et doit permettre au lecteur mélomane de reprendre
le fil de la recherche si il le désire”

Dossier réalisé par
Pascal Bussy, avec Jérôme Rousseau
(Atelier des Musiques Actuelles)





Tenter de décrire les processus de la création musicale ressemble à un pari impossible. Nous sommes là comme devant l'infini, car chaque compositeur possède son propre vécu, ses propres expériences, et ses influences qui peuvent être diverses. Tous ces éléments se combinent, à des degrés variables, au pouvoir émotionnel de celui qui crée. De chacun de ces mondes intérieurs, de chacune de ces additions aux multiples inconnues, il va surgir une pièce de musique. Et, si on peut parfois la rattacher facilement à un style, et même considérer l'ensemble de l'œuvre d'un compositeur comme faisant partie d'une école ou d'un courant, il n'empêche que cette pièce de musique sera unique.

Que ce soit dans les musiques écrites, dans les musiques improvisées, et même dans les musiques de tradition orale, la création reste un mystère.

Chaque compositeur se nourrit de manière "naturelle", il puise dans son époque, dans son environnement et dans sa culture au sens large du terme, il capture quelquefois "l'air du temps", mais il ajoute à tout ce socle sa personnalité, son inconscient et son émotion. Cela est vrai pour tous, qu'il s'agisse d'Olivier Messiaen retranscrivant les chants de la linotte et de la chouette dans les campagnes françaises pour alimenter son "Catalogue d'oiseaux", de Mick Jagger et Keith Richards en train de peaufiner le riff de "Satisfaction" qui deviendra l'un des hymnes mondiaux du rock'n'roll, ou de Richard D. James alias Aphex Twin en pleine méditation créative dans son "home studio", préparant un nouveau chapitre de ses travaux de "techno intelligente".

Et puis, nous allons le voir en nous concentrant sur les "musiques actuelles" qui sont au cœur de notre démarche dans ce Jeu de l'Ouïe, beaucoup de progrès techniques du siècle dernier, axés sur la diffusion, ont encore accéléré les choses. Renforcés par le phénomène de la mondialisation, au même moment où ils élargissaient considérablement l'offre musicale du public, ils proposaient aux compositeurs (qui sont ne l'oublions pas eux aussi des auditeurs faisant partie du public) des sources d'inspiration encore plus étendues, les confrontant ainsi à une masse d'information, de cultures, et donc de possibilités nouvelles. Autant de paramètres qui viennent s'ajouter à la mystérieuse alchimie de la création.

L'Anglais Damon Albarn a composé pour tous les groupes qu'il a fondés, de Blur à Gorillaz en passant par The Good, The Bad And The Queen. Il est l'un des musiciens de rock parmi les plus ouverts aux musiques du monde et, sans oublier son activité de producteur (pour le groupe de chaâbi El Gusto ou Amadou et Mariam), il a aussi écrit un opéra inspiré d'un roman chinois. Dans sa culture personnelle, on trouve trois axes qui ont certainement eu une influence sur ses travaux :

- il a passé son enfance et son adolescence dans un milieu artistique puisque sa mère était décoratrice de théâtre, et que son père a été l'un des managers du groupe Soft Machine, était ami de Cat Stevens, et a travaillé pour la BBC,

- il a toujours eu des goûts musicaux très éclectiques, aimant autant le compositeur classique Vaughan Williams que des groupes comme les Kinks, et plus tard les Jam et les formations de ska anglais tels Madness et les Specials,

- il a profité des tournées internationales du groupe Blur pour s'ouvrir à d'autres cultures musicales.



Il est bon de rappeler que l'imprimerie est la première technologie qui a permis à la musique de se propager. C'est grâce à elle que les premières partitions ont pu être copiées non plus de manière manuelle et artisanale, mais à grande échelle, et cela dès la Renaissance, en Italie puis en France. Le phénomène concerne la musique religieuse comme les chants grégoriens, mais aussi la musique profane. C'est de cette époque que datent les premières tablatures, d'abord établies pour le luth qui est l'un des instruments phares du moment.

En fixant une composition sur le papier, des musiciens peuvent l'exécuter, et certains d'entre eux devenir compositeurs à leur tour en s'en inspirant.

Les partitions jouent plus tard un rôle important dans le développement de la musique classique, et c'est au seizième siècle que sont publiés les premiers recueils de chansons de rue, et notamment les complaintes que l'on appellera également "bluettes" car elles sont présentées dans des cahiers à couverture bleue. On peut aussi rattacher à l'histoire de l'imprimerie et des partitions

l'avènement de l'édition musicale et la naissance de la notion de droit d'auteur, deux aspects de l'industrie de la musique qui restent aujourd'hui fondamentaux dans son économie, toutes familles musicales confondues bien sûr.

Au début du vingtième siècle, les partitions de certains thèmes de blues, de gospel, de jazz, et évidemment de chansons (les "petits formats" dont l'origine remonte au dix-huitième siècle) auront un effet décisif dans les développements respectifs de toutes ces esthétiques. De nos jours encore, les partitions permettent aux musiciens professionnels comme aux amateurs de jouer les morceaux de Duke Ellington, les titres des Beatles ou les chansons d'Alain Bashung, et quelquefois de s'en inspirer pour nourrir leurs propres créations. Les partitions ne font pas que permettre à une œuvre d'être jouée en concert, elles sont pour beaucoup le moyen de s'approprier une musique et elles restent par conséquent, dans les musiques occidentales (les choses sont différentes dans les musiques de tradition orale) un vecteur de circulation essentiel.

3.1 - L'objet musical par excellence

Même si aujourd'hui ses ventes déclinent de manière inexorable au point de remettre en question son avenir, le disque est depuis un siècle l'objet central de la vie musicale et il va le rester encore quelque temps, autant sous sa forme analogique (le disque vinyle) que sous sa forme digitale (le disque compact). En outre, les formats qu'il a imposés, qu'il s'agisse du "single" (un morceau ou une chanson durant entre trois et quatre minutes) ou de l'"album" (un recueil de plusieurs de ces morceaux durant entre trente et soixante-dix minutes), resteront longtemps les "mètres étalons" de la création musicale.

Depuis les débuts de l'industrie phonographique dans les années 1910 et 1920, le disque est un produit à la fois marchand et culturel, et sa diffusion exponentielle au fil du vingtième siècle est le moteur du développement de toutes les musiques "populaires". Pour tous ceux qui s'intéressent à la musique et pour ceux qui en créent, le disque est fondamental. La magie de certaines de ses étiquettes (Chess, Imperial, Stax, Island, Impulse !, Blue Note, etc.), la notoriété quasi-mythique auprès du grand public de certains noms (Vogue, Barclay, Philips, etc.), l'apparition du jukebox dans les années vingt, et enfin ses supports successifs, de la cire au disque compact en passant par le vinyle, sont autant de chapitres de son histoire qui s'étend sur un siècle.

À plusieurs reprises, le disque va être dopé par des médias qui sont en pleine ascension. La radio poussera les industriels à concevoir des faces plus longues pour éviter de couper une œuvre et installer par là une plus grande fluidité dans ses programmes, accélérant par là l'apparition du format 33 tours.

Vingt ans plus tard, d'abord aux Etats-Unis et en Angleterre puis en France, l'apparition des classements et des hit-parades fait monter de façon constante les chiffres de vente en installant un étrange système de prime au gagnant qui perdure aujourd'hui, et qui rend de plus en plus compliquée l'accession à la notoriété des artistes qui pratiquent des musiques moins commerciales et moins médiatisées. À travers ses grandes émissions de variétés qui voient le jour au milieu des années soixante, puis de l'évolution du paysage médiatique de la fin du vingtième siècle (la naissance de MTV, celle de M6, puis l'autorisation de la publicité télévisée pour le disque), la télévision ne fera qu'accentuer ce phénomène.

3.2 - Le disque : un moteur de la création

Le disque accompagne les évolutions du gospel, du blues, du jazz, de la chanson, et des musiques dites "du monde", et il contribue fortement à l'installation pérenne de toutes ces esthétiques et de leurs sous-familles. Il est étroitement associé à la naissance du rhythm'n'blues et de la soul, du rock et de la pop, du rap, et de la musique électronique.

3.2.1 - Le blues et le jazz

Le maintien du blues comme une musique vivante et vivace doit énormément au disque. Il passe à la fois par de nouveaux enregistrements de jeunes artistes, par le travail de mémoire de certains labels (Fat Possum, Music Maker / Dixiefrog), les collections "Maison de Blues" et "Saga Blues" chez Universal Jazz France), et par les rééditions et anthologies de catalogues historiques comme ceux de Prestige, Atlantic, Vanguard, Columbia, et bien d'autres encore.

Le disque est essentiel dans l'implantation du jazz dans l'hexagone. Le Hot Club de France, créé par Hugues Panassié en 1932, est une association d'amateurs qui se procurent des disques encore rares et chers, se les font découvrir mutuellement, et s'en servent comme instruments d'information de base pour agrandir leur cercle de militants. L'un de ces activistes les plus



passionnées, Charles Delaunay, fonde la revue Jazz Hot en 1935, puis se lance dans la production de disques deux ans plus tard en créant le label indépendant Swing, qui publiera 400 disques 78 tours puis quelques microsillons. La première session d'enregistrement de la jeune compagnie a lieu en avril 1937 et elle réunit Coleman Hawkins, Benny Carter, André Ekyan, Alix Combelle, Stéphane Grappelli, Tommy Benford, Eugène d'Hellemmes et Django Reinhardt. Cette initiative de label et le casting même de ce premier disque sont très symboliques des liens très forts qui sont en train de s'installer à travers le jazz entre les Etats-Unis et la France, et qui perdurent aujourd'hui. C'est aussi Charles Delaunay qui fonde en 1945 la maison Vogue, qui intégrera le catalogue Swing, et dont l'un des premiers "tubes" sera "Les oignons" de Sidney Bechet, puisqu'il dépassera le million de ventes. Il est impossible de quantifier le nombre de musiciens - et de futur musiciens - de jazz français, professionnels et amateurs, qui ont été touchés par ce tout ce travail où le disque est prédominant, mais il est certainement important, tout comme celui des mélomanes qui ont pu découvrir le jazz, à l'instar de Jean Cocteau qui en parlait en disant "c'est de la poésie, c'est de la très grande musique", ou encore "c'est de la musique de chambre avec des solistes incomparables".

Les premiers réalisateurs artistiques jazz de l'époque, Delaunay chez Vogue mais aussi Édouard Ruault (le futur Eddie Barclay) chez Blue Star, bénéficient de l'apparition du microsillon qui fait passer le disque d'objet précieux à produit de masse. À la fois hommes de culture et hommes d'affaires, ils inventent en quelques années la "position" du directeur artistique et jettent les bases d'un certain art de la publicité qui préfigure le marketing. L'un de leurs principaux concurrents, le label Philips où Jacques Canetti est déjà responsable du secteur de la chanson, s'est adjoint les services de Boris Vian pour le jazz en 1956 ; ces deux directeurs artistiques, ainsi qu'Eddie Barclay qui leur emboîte le pas en 1957 avec l'étiquette qui porte son nouveau nom, ont eux aussi compris l'importance du disque en tant que nouveau médium culturel, mais aussi... commercial.

Le "V-disc" ou "victory disc" ("disque de la victoire" en français) est le nom générique que porte une série de 78 tours éditée de 1943 à 1948 pour stimuler le moral des soldats américains combattant puis stationnant en Europe. Enregistrements originaux ou licenciés à d'autres compagnies, 905 au total ont été publiés. Les styles musicaux y étaient variés, de la musique classique à la chanson de music hall en passant par la musique de danse, mais c'est sans aucun doute le jazz qui en a le plus "profité", comme un témoignent plusieurs sessions originales organisées avec les solistes les plus prestigieux du moment (Louis Armstrong, Art Tatum, Lionel Hampton, etc.). En outre, ces "victory discs" ont eu une influence non négligeable dans la propagation du jazz en Europe.

3.2.2 - Le rock

Le 3 mars 1951, Ike Turner, guitariste, pianiste et chef d'orchestre, enregistre "Rocket 88" avec le chanteur Jackie Brenton au studio Sun de Memphis. Le 12 avril 1954, Bill Haley et son groupe The Comets "mettent en boîte" "Rock Around The Clock" au Pythian Temple de New York. Le 5 juillet 1954, Elvis Presley enregistre "That's All Right (Mama)" au studio Sun de Memphis en compagnie du guitariste Scotty Moore et du contrebassiste Bill Black. Ces trois enregistrements, qui deviendront des disques, sont pour beaucoup d'historiens les dates fondatrices du rock'n'roll.

On peut en trouver d'autres dans le développement de cette musique qui va devenir la famille la plus populaire des musiques d'aujourd'hui, et elles sont toujours liées au disque. Tous deux publiés en 1967, "Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band" des Beatles et "The Velvet Underground & Nico" du Velvet Underground symbolisent d'une part l'acte de naissance de la pop moderne pour le premier, et d'autre part celui du rock urbain pour le second.



Dans le rock le disque est à la fois une œuvre et un medium d'émulation. "Rien en moi ne bougea vraiment jusqu'au jour où j'entendis pour la première fois Elvis Presley. Sans lui, les Beatles n'auraient jamais existé !", racontait John Lennon qui ajoutait : "Ma principale ambition était de devenir aussi célèbre que lui..."

En 1965, c'est en entendant "The House Of The Rising Sun" par le groupe anglais The Animals que Bob Dylan décide de passer à l'électricité et que son folk qu'il a forgé à l'écoute de Woody Guthrie et Pete Seeger devient folk rock. Plus tard, Tom Waits expliquera que l'album "Trout Mask Replica" de Don Van Vliet alias Captain Beefheart, paru en 1969, avait "libéré [sa génération] de la servitude, de la forme, de la structure, de la répétition, des influences".

Aujourd'hui, des professions de foi similaires pourraient être faites par de nombreux musiciens et groupes qui ont décidé de faire de la musique ou d'orienter celle qu'ils avaient commencé à faire, suite à l'écoute d'albums comme "OK Computer" de Radiohead, "Homework" de Daft Punk, ou "Dummy" de Portishead. La "liste" est bien sûr infinie mais le disque est toujours au cœur des mutations du rock. D'ailleurs, aucune conversation entre deux musiciens n'est possible sans la phrase rituelle : "au fait, tu as écouté le dernier... ?"

3.2.3 - Les musiques du monde

Au Mali, Ali Farka Touré, guitariste et chanteur et personnage central des musiques africaines contemporaines, rappelait que les disques de musique mandingue parus autrefois sur Ocora le label de musique ethnologique de Radio France, l'avaient "aidé à trouver sa propre voie", certainement parce que Charles Duvelle l'auteur de ces enregistrements avait réalisé en les collectant un véritable travail de sauvetage de langages musicaux en train de disparaître, une entreprise qui touchait forcément le Malien. En Éthiopie, les disques de soul et de rhythm'n'blues américain qui sont importés dans un pays aux frontières très fermées provoquent l'émergence de l'éthio-jazz, une musique très particulière basée sur le groove et la transe et dont les ambassadeurs les plus connus sont le chanteur Mahmoud Ahmed et le percussionniste Mulatu Astatke.

En Afrique et plus globalement dans beaucoup de pays alors encore colonisés par les pays d'Europe occidentale (comme le Vietnam par la France), le gramophone est l'un des acteurs d'une révolution qui amène en même temps l'avion, l'appareil photographique, et le groupe électrogène, et il a souvent une forte influence sur les populations locales et à travers elles sur l'évolution de leurs musiques, comme par exemple au Congo la rumba congolaise.

L'influence des musiciens d'Afrique de l'Ouest par la musique cubaine est passée par le disque et par le voyage. Ce sont d'abord des marins cubains qui s'arrêtent dans des ports comme Dakar et dont les 33 tours animent les soirées et inspirent des musiciens locaux. Ensuite, au début des années soixante, en raison d'une proximité politique entre les deux pays, plusieurs musiciens maliens, à la tête desquels l'arrangeur Boncana Maïga avec son groupe Maravillas de Mali (Les Merveilles du Mali), partent étudier au conservatoire de La Havane. Lorsqu'il rentre dans son pays, il a posé les bases d'une musique africano-cubaine qu'il a longtemps portée avec le producteur sénégalais Ibrahim Sylla au sein de la formation Africando. On trouve aujourd'hui les traces de ce courant chez les Sénégalais d'Orchestra Baobab et chez les "Maliens de Paris" Amadou et Mariam.

Les musiques de Jamaïque doivent beaucoup au disque, et cela par plusieurs biais. D'abord à travers les "sound systems" de Kingston qui étaient des discothèques ambulantes et qui permettaient de diffuser les derniers disques auprès de la population. Ensuite par l'alimentation de ces "sound systems" dont les propriétaires comme Clement "Coxsone" Dodd s'approvisionnaient

L'origine de ce qu'on appelle aujourd'hui le "white label", soit "disque à étiquette blanche", en fait un disque non labellisé qui est censé provoquer la curiosité car personne ne connaît sa provenance, vient des batailles de "toasters" et de "deejays" en Jamaïque dans les années soixante. Pour enrayer la concurrence et conserver l'exclusivité d'un titre pour leur "sound system", ceux-ci enlevaient tout simplement l'étiquette du vinyle qu'ils diffusaient. Aujourd'hui, la pratique du "white label" reste courante dans les milieux du rock alternatif, du dub, et de la musique électronique, la différence étant que les disques sont pressés en quantités réduites (quelques centaines d'exemplaires parfois), et sont présentés sous des pochettes génériques, sans étiquette et donc de façon anonyme.



régulièrement aux Etats-Unis où ils allaient travailler comme saisonniers ; c'est ainsi que le reggae naquit, influencé notamment par les grooves du blues et du rhythm'n'blues et par les groupes vocaux américains. Enfin par l'"invention" du dub qui est né d'une erreur technique, l'ingénieur du son Osbourne Ruddock alias King Tubby ayant oublié la piste vocale du morceau qu'il était en train de copier d'une bande magnétique sur un disque. Au lieu de le jeter, il diffusa le disque le soir même dans le "sound system" de l'un de ses amis, et la réaction du public lui révéla le potentiel que pouvait générer ce genre de manipulations... Au-delà du dub, c'est aussi de cette source inattendue que provient la technique du remix, qui a été annexé par la pop, le funk, le disco, le rap et l'électro. Le pas en avant qu'a incarné le dub, c'est le recyclage dans un nouveau morceau de musique d'un motif rythmique déjà existant. Par exemple, le morceau fétiche des débuts du rap américain, le "Rapper's Delight" du groupe Sugarhill Gang, n'est rien d'autre que le "Good Times" de Chic sur lequel rappent Wonder Mike, Master Gee et Big Bang Hank. Nous sommes en 1979 et à l'aube d'une philosophie musicale nouvelle, basée autant sur la création que sur le recyclage...

3.2.4 - Le rap et l'électro

À son tour, le rap doit énormément au disque. Par son emprunt au reggae à travers le "toasting", pratiqué par les "toasters", un mot ancêtre de "deejay" qui tire son origine du nom anglais du grille-pain et qui signifie littéralement "celui qui chante en faisant "sortir" les mots". À travers l'adaptation du principe du "sound system" jamaïcain qui est à l'origine du duo de base de la musique rap, le couple "M.C." ou "maître de cérémonie" et le deejay. Et aussi grâce au "scratching" inventé par le New-Yorkais Grand Wizard Theodore à partir d'une erreur (comme le dub), puisqu'il avait glissé maladroitement la tête de lecture de sa platine sur le vinyle qu'elle était en train de lire, mais qu'il avait trouvé le son provoqué plutôt intéressant... À ce moment-là, le disque était clairement devenu un instrument de musique et la platine un élément de percussion...

Il aura une troisième utilité pour les instrumentaux de rap : celui d'offrir une source inépuisable de sons à échantillonner. Ce n'est pas un hasard si sur la pochette du "Endtroducing" de Josh Davis alias D.J. Shadow, en 1996, le premier album de "abstract hip hop music", et qui est construit uniquement à partir de "samples", figure la photo d'un intérieur de magasin de disques vinyles.

Quant aux musiques électroniques actuelles, elles sont souvent portées par des créateurs qui possèdent une grande culture musicale qui passe par le disque autant que par la technique. Qu'ils s'agisse de deejays comme Laurent Garnier et Jeff Mills ou de compositeurs aux visions plus intimistes tels Alexander Kowalski ou même Moritz von Oswald, ils sont tous des adeptes du recyclage et ils croient toujours en l'objet disque.

"J'adore la musique classique. Je crois que ça me vient de la découverte de "Pierre et le loup", lorsque j'étais encore au jardin d'enfants. J'écoute encore le disque aujourd'hui !"

Michael Jackson, chanteur et auteur compositeur américain, né en 1958 et mort en 2009.

Chanteuse de jazz et également auteure-compositrice, l'Américaine Madeleine Peyroux raconte que ses parents lui ont fait écouter "les trésors du jazz, du vieux blues, et du swing texan". Serge Gainsbourg évoque son écoute des disques d'Art Tatum ou de Jackie McLean. Ces témoignages sont révélateurs du rôle du disque en tant que médium stimulant la créativité. Aujourd'hui, il est possible et facile d'effectuer des parcours ou des recherches à travers l'histoire du disque et des labels pour retrouver le son d'une époque, l'évolution d'un style ou d'un musicien précis, et la couleur d'une musique. Longtemps après leur fixation, les enregistrements continuent à nous renseigner et à nous informer.

"Il y a vingt ans, un jeune qui voulait se lancer dans la musique s'achetait une guitare. Aujourd'hui, son choix ira plutôt vers une paire de platines Technics." Christian Marclay en 1998, musicien, compositeur et plasticien américain né en 1955 en Californie.

"Ce que fait un deejay traditionnellement, c'est mélanger plusieurs vinyles de manière linéaire, chaque disque après l'autre. La modification qu'il apporte, c'est le rapprochement entre deux disques. J'ai voulu aller plus loin que ça, je voulais modifier chaque disque avant de les mélanger les uns aux autres. J'ai donc retravaillé chaque titre pour en dégager ce qui me semblait le plus important : une ligne de basse ici, un pied de caisse là, une charley ailleurs. Et à partir de là j'ai commencé à créer une composition originale, comme un puzzle. Dans un sens, je me suis approprié les morceaux d'autres musiciens pour créer ma propre composition. Mais c'est également ce que fait un deejay traditionnel par ses choix et les associations qu'il crée, non ?"

Ritchie Hawtin alias Plastikman ou F.U.S.E., deejay et producteur canadien né en 1970.



Après être devenue dans les années 1920 un outil destiné au grand public, la radio acquiert rapidement un statut de medium privilégié, et des stations naissent un peu partout dans le monde, diffusant des programmes d'informations et de divertissements. Les progrès techniques aidant et les émetteurs étant de plus en plus puissants, les ondes des radios ne connaissent pas les frontières et elles sont peu à peu capables de franchir les océans. Suite logique de cet état de fait, les radios deviennent dans des contextes géopolitiques spécifiques de conflits voire de guerres des instruments stratégiques, car même si elles peuvent être quelquefois brouillées, leurs ondes sont capables de transporter des messages sur le terrain de l'adversaire. Beaucoup de créateurs de musique vont bénéficier de cet impact de la radio, et contrairement à l'attitude "passive" de l'auditeur de base ("écouter une émission"), ils feront preuve d'une écoute "active" qui sera pour eux synonyme de connaissance et d'apprentissage au service de leur art. Les exemples de ce rôle fondamental de la radio abondent :

- dans les années 1930 et 1940, dans le sud des Etats-Unis où la ségrégation est très forte, les stations blanches diffusent de la musique country et de la musique folk, et les stations noires de la musique gospel et du blues. Le racisme a beau être omniprésent, tout le monde écoute quasiment de tout, et cela a un résultat très fort sur le parcours de nombre d'artistes. Des artistes noirs comme les pionniers du blues Big Bill Broonzy et Reverend Gary Davis ont été nourris par la country, et Ray Charles, qui a très bien expliqué cette "double influence radiophonique", a à son actif une discographie très riche, où l'on trouve certes principalement des albums de blues et de rhythm'n'blues, mais aussi de country et de pop.
- après la seconde guerre mondiale, les radios qui émettent depuis les bases américaines installées en Europe aident le rhythm'n'blues et le rock'n'roll à s'installer dans des pays comme l'Allemagne, la France, et les Pays Bas. C'est notamment par ce biais que des chanteurs comme Johnny Hallyday et Dick Rivers découvrent Elvis Presley et Chuck Berry. Alan Stivell, inventeur de la harpe celtique électrique, situe le début de son inspiration en 1957-58, quand il a "entendu pour la première fois des guitares électriques à la radio."
- pendant la longue période de ségrégation en Afrique du sud, la radio permet à la population noire d'écouter de la musique pop blanche, et cela pousse des artistes comme Brenda Fassie à forger leur propre musique que l'on peut considérer comme de l'"afro-pop".
- pendant la guerre froide, la radio joue un rôle central dans le parcours d'artistes des pays de l'est, car c'est principalement en écoutant les stations d'Allemagne de l'Ouest qu'il restent informés des évolutions du rock et du jazz. Jamais un groupe comme The Plastic People Of The Universe, qui s'est formé à Prague en 1968 juste après la mise au pas du pays organisée par l'Union Soviétique, n'aurait pu exister et maintenir son niveau d'inspiration et de créativité sans la possibilité d'écouter en cachette les radios de l'ouest ni celle de découvrir des disques importés clandestinement. Même si nous les connaissons moins, le même constat peut-être fait pour les artistes des scènes chinoises.
- dans les années cinquante et soixante en Jamaïque, on capte facilement les radios américaines, et c'est en écoutant les programmes musicaux de certains animateurs, avec leur élocution rapide typique et leur talent dans l'enchaînement des titres, que plusieurs deejays de Kingston comme The Great Sebastian, Count Machuki, et Duke Reid, adaptent leur phrasé et s'en servent pour perfectionner l'efficacité de leurs "sound systems".

La radio est multiple. Au-delà de son double rôle de "vecteur de liberté" et de "moteur d'évolutions", n'oublions surtout pas sa position centrale en tant que source d'information mais aussi de diffusion de masse. Aux Etats-Unis, les disc-jockeys au micro de leurs radios sont essentiels dans l'explosion du rock. À Memphis, Dewey Phillips est la courroie de transmission décisive du 45 tours d'Elvis Presley "That's All Right (Mama)" auprès de ses auditeurs et par extension du grand public. À Cleveland, Alan Freed est surnommé "le père du



rock'n'roll" car c'est lui qui aurait inventé l'expression, empruntée à l'argot de la population noire et qui était un synonyme de "faire l'amour", "rock" signifiant "balancer" et "roll" voulant dire "rouler".

À Détroit, de la fin des années soixante-dix au milieu des années quatre-vingt, le disc-jockey Charles Johnson, qui sous son pseudonyme The Electrifying Mojo avait atteint un statut de personnage culte, a joué un rôle essentiel dans l'élaboration et la construction d'une nouvelle scène musicale actuelle. En effet, parmi les auditeurs de son programme quotidien, de 22 heures jusqu'à 2 ou 3 heures du matin, se trouvaient Juan Atkins, Kevin Saunderson et Derrick May les trois "inventeurs" de la "Detroit techno", et dans la génération suivante leurs héritiers Richie Hawtin et Carl Craig. Tous attestent que l'émission, avec notamment des playlists éclectiques qui faisaient se côtoyer funk, rock, soul, new wave et jazz, a profondément marqué leur développement personnel. C'est aussi chez The Electrifying Mojo que le célèbre Jeff Mills a commencé sa carrière de deejay, sous le pseudonyme The Wizard (Le sorcier). Se souciant peu des formats imposés par les radios, ce disc-jockey pas comme les autres avait en fait pratiqué l'inverse, puisque c'est lui qui avait imposé sa formule d'émission aux radios qui l'accueillaient, c'est d'ailleurs pourquoi il a souvent changé de station...

En France, des émissions comme "Pour ceux qui aiment le jazz" et "Salut les copains", apparues sur Europe 1 respectivement en 1955 et 1959 et animées par Franck Ténot et Daniel Filipacchi, ainsi que "Le pop club" sur France Inter qui est créé en 1965 par José Artur, sont décisives dans la propagation du jazz, de la chanson et du rock en France, et elles ont alimenté et suscité nombre de vocations d'amateurs de musique, de journalistes, d'organiseurs de concert et de musiciens. À l'opposé, ce sont les radios périphériques, Europe 1 et RTL en tête, qui inaugurent au milieu des années cinquante l'ère du matraquage radiophonique qui est toujours en vigueur aujourd'hui et dont le but avoué est d'influencer le public et de le pousser à acheter un disque - sur les ventes duquel telle ou telle radio touche parfois un pourcentage...

En diffusant partout dans le monde les disques des artistes de grande variété puis de pop américaine et anglaise, de Frank Sinatra à Michael Jackson et Madonna en passant par Elvis Presley, les Beatles, et quelques autres, la radio, ou plutôt les radios de quasiment tous les pays du globe, ont contribué à en faire des stars planétaires. Le même phénomène s'est produit avec Bob Marley, et dans une moindre mesure avec Manu Chao. Cette diffusion massive et "globale", soutenue dans certains cas par des tournées mondiales régulières, par le travail des majors du disque, et favorisée par la suprématie de l'anglais qui est la langue que la plupart de ces artistes emploient, a commencé bien avant même que l'on ne parle de mondialisation, et elle a certainement eu un impact sur la création musicale de beaucoup d'artistes de toutes les scènes musicales du monde entier, tant dans le format des chansons que dans la couleur des rythmiques. Par contre, il existe évidemment des musiques pop très intéressantes au Japon, en Australie, ou en Scandinavie, mais comme elles ne sont pas poussées par les mêmes enjeux économiques, la plupart du temps on ne les connaît pas au-delà de leurs frontières...

La radio a également été très présente sur le terrain de l'illégalité, qui correspondait à l'esprit libertaire et subversif du rock des années soixante et soixante dix. Une station comme Radio Caroline qui émet au large de l'Angleterre depuis les eaux internationales à partir de 1964, et dix ans plus tard les radios libres qui voient le jour un peu partout en Europe de l'Ouest sont un instrument décisif dans la diffusion de la contre-culture et de toutes les musiques qui lui sont liées, essentiellement dans les familles rock et pop, et un peu plus tard le rap. Aujourd'hui en France, beaucoup de stations de "la bande F.M.", dont la libéralisation a eu lieu en 1981, sont les héritières des radios libres de la fin des années soixante-dix et du début des années quatre-vingt, mais la



plupart d'entre elles sont devenues des radios commerciales qui diffusent des programmes souvent interchangeables. Pour s'informer intelligemment sur la créativité musicale, les mélomanes doivent plutôt écouter certaines radios associatives qui subsistent telle Radio Aligre et Radio Libertaire à Paris, certaines radios indépendantes comme Radio Nova et T.S.F., ou des programmes spécifiques de radios du groupe Radio France, de France Culture à France Musique en passant F.I.P. et France Inter. D'ailleurs, certaines d'entre elles développent en collaboration avec des labels de disques des collections qui reprennent leur "couleur" ou un de leur programme fétiche ; c'est le cas de Radio Nova avec notamment sa série "Nova Tunes", et de F.I.P. avec ses disques estampillés "Live à F.I.P."

Media de masse par excellence, et même si son offre a décuplé en termes de nombre de chaînes disponibles, la télévision ne brille pas aujourd'hui par l'information musicale et donc l'impact qu'elle peut avoir sur des créateurs potentiels semble limité. Mais cela n'a pas toujours été le cas, et paradoxalement, à l'époque où l'information politique était muselée de manière beaucoup moins sournoise qu'aujourd'hui, une émission comme Pop 2 au début des années soixante dix permettait de suivre l'actualité rock avec à la clef une revue de presse et des entretiens et des extraits de concerts avec par exemple Frank Zappa, John Lennon, Gong, Robert Wyatt, et beaucoup d'autres, sans oublier les Rolling Stones et les Beatles qui démarraient leurs carrières solo.

Plus près de nous, le petit écran a tout de même été le vecteur de phénomènes atypiques mais bien réels, comme au milieu des années quatre-vingt l'émission animée par Sidney "H.I.P. - H.O.P." sur le rap et la dance hip hop. En même temps que les programmes de Radio Nova sur le même sujet, elle a certainement poussé des artistes comme les fondateurs de N.T.M. à se lancer dans l'aventure du rap français.

"Le pop club" de France Inter, qui a existé de 1965 à 2005, a eu plusieurs indicatifs : des thèmes inédits signés par les compositeurs de jazz Claude Bolling et Henri Texier, par les chanteurs Serge Gainsbourg, Pierre Perret, par Areski et Brigitte Fontaine, par le duo pop franco-américain Chagrin d'Amour, ainsi que le titre "Jessica" du groupe américain The Allman Brothers.

Disparu en 2008, le journaliste Daniel Caux, qui travailla longtemps pour France Culture et France Musique et fut aussi organisateur de concerts et auteur de nombre de textes pour des pochettes de disques, a été un "passeur" essentiel pour nombre d'écoles musicales et entre ces écoles : le free jazz américain (Sun Ra, Albert Ayler, etc.), les minimalistes américains (Terry Riley, Steve Reich, etc.), les avant-gardistes européens (Arvo Pärt, le Penguin Cafe Orchestra), les musiques traditionnelles du Maghreb, et les musiques électroniques et techno d'Europe et des Etats-Unis.

Voici comment se décomposait une émission type de The Electrifying Mojo :

- de 22h à 23h : la séquence "The Landing Of The Mothership", avec la présentation du programme de la soirée, agrémentée d'effets spéciaux,
- de 23h à 23h30 : une sélection de nouveautés,
- de 23h30 à minuit : une séquence de "slow jams" pour les amoureux,
- de minuit à 1h du matin : "The Midnight Funk Association", axée sur le répertoire de George Clinton, Zapp, The Gap Band, Prince, etc.
- de 1h à 3h du matin : alternance de plusieurs séquences avec portrait d'un artiste, dialogue avec les auditeurs, et un "Star Wars" qui était une "bataille de titres" entre deux groupes connus avec vote du public.

C'est ainsi que l'on pouvait écouter dans une même émission Billie Holiday, Human League, Cabaret Voltaire, Prince, Kraftwerk, Duke Ellington, Parliament et les B-52's. Il arrivait aussi à The Electrifying Mojo de parler de sujets divers, de lire ses propres écrits poétiques, et il mettait un point d'honneur à "passer de la musique blanche pour les Noirs et de la musique noire pour les Blancs", renvoyant par là même au rôle de la radio dans les États du sud du pays.



Depuis la mise au point de la bande magnétique et l'invention des premiers magnétophones dans les années trente, ce support a sous-tendu bien des étapes de l'évolution des "musiques actuelles". Peu de temps après son apparition, elle apparaît dans les studios des radios et contribue au même titre que le disque longue durée à une plus grande souplesse dans la conception des programmes et donc à un confort d'écoute amélioré pour l'auditeur. Le blues, le jazz et les musiques de variétés à base de chanson vont en bénéficier. Dans les années 1950, l'avènement du Nagra, un magnétophone portable, permet non seulement aux journalistes de faire des reportages en extérieur, mais aussi aux ethnomusicologues d'effectuer des collectages sonores autour du globe (jusqu'à présent, John et Alan Lomax avaient travaillé avec un studio mobile et un système de disques vierges). Plusieurs d'entre eux, comme l'Américain Robert Palmer, l'Anglais Hugh Tracey, et le Français Charles Duvelle, ont laissé des témoignages très précieux, notamment sur les musiques africaines.

Ce sont les créateurs des musiques contemporaines qui font basculer la bande magnétique vers d'autres territoires. En 1948, le Français Pierre Schaeffer invente le terme de "musique concrète" et la même année il donne un "concert de bruits" et il compose son "Étude aux chemins de fer" en utilisant une bande magnétique qu'il a découpée et recollée. L'un des pères de la musique électro-acoustique avec Pierre Henry, Schaeffer fonde en 1958 le Groupe de Recherches Musicales (G.R.M.). Tous les deux ont réalisé le potentiel créatif que permet la bande magnétique, avec montages, trucages et effets sonores inédits à la clef. Au même moment, l'Allemand Karlheinz Stockhausen démarre à Cologne son studio de musique électronique ("elektronische Musik") et il compose "Kontakte" qui est une pièce pour bande magnétique, piano et percussion. Quant à John Cage, philosophe autant que compositeur et inspirateur du mouvement Fluxus, il compose pour la bande magnétique dès le début des années cinquante avec son impressionnant "Williams Mix". Dans les années soixante, des pièces comme "Cartridge Music" et "Variations" montrent que la musique électronique lui sert à élargir son vocabulaire, toujours dans le cadre de sa conception de musique "aléatoire" où la chance et l'imprévu sont intégrés au jeu du compositeur et de ses interprètes. En 1969, Cage, qui revendique le "mixed media", fait cohabiter dans son morceau "HPSCHD" sept clavecins amplifiés, de multiples bandes enregistrées, et des effets de lumière. "Être artiste", disait ce créateur épris de liberté, "c'est d'être engagé par soi-même, et non par quelqu'un d'autre."

Quelques musiciens de l'école minimaliste américaine ont également travaillé avec la bande magnétique. Citons Terry Riley qui, en s'inspirant aussi de la musique indienne, a élaboré en 1967 pour son "Poppy Nogood And The Phantom Band" un appareillage pour saxophone, orgue, et dispositif à bande magnétique ("tape delay"), Steve Reich qui a été un des premiers à véritablement travailler sur la bande magnétique comme matériau principal d'une œuvre, voir ses morceaux "It's Gonna Rain" (1965) et "Come Out" (1966), ainsi que Pauline Oliveros qui, aux côtés de son fondateur Morton Subotnick, a collaboré aux recherches du San Francisco Tape Music Center.

Toutes ces expériences influencent nombre de compositeurs de la sphère pop qui sont en pleine ébullition créative, et ce n'est pas un hasard si on trouve Stockhausen parmi la galerie de personnages qui illustrent la pochette du "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band" des Beatles en 1967. Avec l'aide de leur producteur George Martin, ceux-ci iront loin dans les expérimentations, et ils seront l'un des tout premiers groupes à incorporer dans leurs morceaux des bouts de musique qui passent à l'envers, des bruitages et des effets, tout cela étant réalisé à l'aide de collages de bandes magnétiques.

Jimi Hendrix utilisera aussi le studio comme personne ne l'a fait avant lui, et cela passera autant par un choix délibéré de la prise de son (les niveaux de réglage entre la voix et les différents instruments) que par les effets utilisés (comme justement le "tape delay" avec bande magnétique). Un exemple



frappant de cette approche est sa version du morceau de Bob Dylan "All Along The Watchtower" sur son album "Electric Ladyland" (1968).

Au même moment, Soft Machine et Pink Floyd en Angleterre, et la formation australo-franco-anglaise Gong en France pratiquent également l'art du collage, tandis que plusieurs groupes allemands tels Can, Kraftwerk, et un peu plus tard Neu ! et Cluster, vont jusqu'à considérer le studio à la fois comme un outil de production et comme un instrument de musique à part entière. Dans cette perspective, la bande magnétique est un élément de base qui permet souvent d'"éditer" un morceau de musique, comme le font le metteur en scène et son monteur pour un film.

Mise sur le marché à la fin des années soixante, la cassette audio, qui n'est rien d'autre qu'une bande magnétique miniaturisée, donne une énorme impulsion à la circulation de la musique. Par sa petite taille, elle symbolise un nomadisme de l'écoute qui se renforce avec l'apparition de son lecteur fétiche le "walkman" en 1979, et elle autorise des échanges beaucoup plus faciles et spontanés entre amateurs et créateurs du monde entier. Elle permet aussi de faire face à des situations géopolitiques particulières et contribue notamment à faire pénétrer le rock dans les pays du bloc de l'Est. Elle s'insère aussi dans les réseaux du "mail art" et joue un rôle non négligeable dans l'effervescence des labels indépendants des années quatre-vingt, une période où plusieurs petits labels indépendants européens, américains, ou japonais publient des séries limitées de cassettes contenant des œuvres originales de musiciens et de groupes de rock alternatif comme Pascal Comelade, Eyeless In Gaza et This Heat dans des emballages incongrus : boîtes en métal, litre de lait, boîte d'allumettes, pochette plastique, cône en carton, etc.

Dans les réseaux amateurs comme professionnels, la cassette a aussi beaucoup circulé sous la forme de "mixtape", soit littéralement "bande mixée".

Celle-ci pouvait avoir plusieurs fonctions :

- d'une façon privée, permettre à quelqu'un de réaliser ses propres compilations de morceaux pour les faire connaître à ses amis et connaissances,
- d'une façon professionnelle, faciliter les contacts et les relations entre musiciens pour faire écouter une nouvelle composition, une idée d'arrangement, etc. D.J. Shadow a démarré sa carrière quand le patron d'une radio californienne est tombé par hasard sur l'une de ses cassettes "mixtapes"...
- d'une façon publique, fournir le moyen à un créateur, compositeur, musicien ou deejay, de diffuser sa musique de façon parallèle, en dehors des grands circuits commerciaux.

Sous ce dernier aspect, les "mixtapes" ont connu un grand succès au début de la culture hip hop. D'une part elles pouvaient se dupliquer plus rapidement qu'un disque donc elles permettaient une instantanéité dans la diffusion d'un nouveau titre ou de son remix ; d'autre part elles étaient le support idéal du "ghetto blaster" sur lesquelles elles pouvaient d'ailleurs non seulement être lues mais aussi être copiées pendant le temps réel de l'écoute, collant ainsi parfaitement aux côtés "culture parallèle et militante" du rap. Aujourd'hui, on continue quelquefois à appeler "mixtape" un ensemble de titres qui circulent sous forme de disque compact voire de format numérique compressé.

Dans les années quatre-vingt et jusqu'au milieu des années quatre-vingt dix, beaucoup de jeunes musiciens travailleront sur des magnétophones à cassettes "4 pistes". Bon marché, ces appareils leur permettent de réaliser des enregistrements multi-pistes basiques sur de simples cassettes audio, et, même si la qualité sonore n'est pas optimale, de s'initier au travail en studio et de présenter leur travail à leurs partenaires potentiels, labels, éditeurs ou tourneurs.

5 - La bande magnétique (suite)



À la fin des années quatre-vingt, Sony lance le format D.A.T. ("digital audio tape") qui propose un enregistrement numérique de très bonne qualité, le but du fabricant japonais étant clairement de remplacer la cassette traditionnelle.

Cela s'avèrera un échec auprès du grand public, mais la D.A.T. sera très utilisée par les professionnels, et cela jusqu'à son remplacement par les CDs gravés par les ordinateurs.

Tombée en désuétude de nos jours, la bande magnétique a été le premier support d'écoute qui soit devenu aussi un support créatif. Tant dans la restitution de la musique que dans les possibilités qu'elle offrait à sa conception, elle annonçait en filigrane la révolution du digital.

Dans "Williams Mix", un collage pour bande magnétique huit pistes que John Cage compose d'octobre 1952 à janvier 1953 en s'inspirant des notions de hasard et de chance proposées par le "I Ching" chinois, il utilise six familles de sons classées de A à F : les sons A (bruits urbains), les sons B (bruits de la campagne), les sons C (sonorités électroniques), les sons D (des sons produits manuellement), les sons E (des sons produits à base de vent), et les sons F (des "petits" sons qui doivent être amplifiés). Environ six cents enregistrements spécifiques ont été nécessaires pour construire le morceau, dont une version, montée avec la collaboration de cinq collaborateurs et plusieurs assistants a été donnée en public en mars 1953 à l'Université de l'Illinois, dans le cadre du Festival des Arts Contemporains.

Au début des années soixante-dix, le guitariste Robert Fripp, fondateur du groupe King Crimson, met au point en s'inspirant du travail de Brian Eno sur "Discreet Music" son système "Frippertronics" qui est basé sur son jeu de guitare et une bande magnétique qui passe en boucle dans deux magnétophones Revox. La guitare est enregistrée sur l'appareil de gauche, puis le signal sonore passe sur l'appareil de droite avant d'être renvoyé et ré-enregistré sur l'appareil de gauche, Fripp contrôlant et modifiant le tout avec notamment une pédale "fuzz box". La réalisation la plus célèbre qui utilise ce procédé est l'album "No Pussyfooting" (1973), enregistré en duo par Robert Fripp et Brian Eno. Pour Fripp, les "Frippertronics" correspondent aussi à une volonté de créer dans le cadre d'une "petite unité mobile et intelligente", qui est à l'opposé du contexte dans lequel évolue un groupe de rock traditionnel.

Au milieu des années quatre-vingt-dix, Robert Fripp fait évoluer son concept "Frippertronics" vers celui de "Soundscaping". Grâce à la technologie digitale et à travers elle de nouvelles formes de synthétiseurs et de delays ainsi qu'une assistance par ordinateur, les possibilités créatives du compositeur s'en trouvent considérablement élargies. Parmi les disques exclusivement réalisés à l'aide de ce procédé se trouvent les albums "1999" et "The Gates Of Paradise".



L'internet est le dernier des moyens de diffusion né au vingtième siècle mais dix ans après l'explosion du "world wide web" son impact est retentissant.

À la fois moyen d'information et de communication, il accélère les échanges et on peut quasiment tout y faire "en ligne", comme lire son quotidien préféré, y chercher un disque rare ou y acheter des places de concert.

L'internet occupe un rôle central sur le grand échiquier de la mondialisation mais il est assez difficile d'évaluer son influence réelle sur la création musicale elle-même, à un niveau esthétique en tout cas. On peut simplement constater que l'accès illimité à toutes les musiques qu'il offre théoriquement aux artistes (mais la théorie n'est pas forcément la pratique...) coïncide avec la multiplication des styles hybrides, des genres que l'on pourrait aussi qualifier de "transversaux" voire de "musiques puzzle" et qui sont de plus en plus difficiles à définir précisément, même s'ils ont souvent à voir avec l'électronique et l'art du mixage. De la même manière, il serait faux et réducteur d'affirmer que toutes les musiques se ressemblent de plus en plus et que c'est "la faute" d'internet.

S'ajoutant à l'usage exponentiel du son et donc de la musique compressée, internet n'est ni un démon ni la panacée absolue. C'est une réalité avec laquelle il faut compter. Et pour l'instant, dresser des constats (par exemple l'atomisation de certaines scènes musicales) est beaucoup plus simple que de répondre à la question de savoir si oui ou non chaque artiste développe grâce et à travers lui son propre style...

En quelque sorte, la toile contient et cumule le mythe du village global, la réalité de la "sono mondiale" (un terme conçu en 1981 par Jean-François Bizot lorsqu'il fonde Radio Nova) et la vision d'un gigantesque marché virtuel où chacun peut être à la fois acheteur, vendeur, ou simple spectateur, voire tout cela à la fois. Pour ce qui est de la musique en tant que produit, les choses sont encore plus compliquées : les tenants de l'économie la plus libérale qui soit peuvent y donner la main aux alter-mondialistes les plus utopistes, et le concept de commerce équitable s'entrechoque avec celui de la gratuité totale, sans parler de tous ceux qui n'ont aucun concept et qui se contentent d'utiliser la toile comme un moyen de consommation supplémentaire. Et si finalement internet n'était qu'un monde en réduction, ou plutôt un espace qui reproduirait toutes les contradictions du monde... ?

Tout en favorisant les contacts potentiels, le paradoxe d'internet est qu'il participe aussi à un phénomène d'individualisation que l'on retrouve un peu partout. Il permet à toute personne où qu'elle soit de quasiment tout faire derrière son écran, ou demain (et déjà un peu aujourd'hui) avec son téléphone. S'il est vrai que chaque internaute (et la plupart des musiciens le sont aussi) y développe son propre réseau de contacts et sa propre culture musicale, chaque internaute musicien n'y développe pas forcément son propre style.

Pour les créateurs de musique, la diffusion instantanée qu'offre la transmission via le réseau internet est un progrès auquel même Jules Verne n'avait pas pensé... Grâce au web, l'ordinateur est à la fois outil d'information, de création, de diffusion, voire de vente. Sitôt un mix terminé, son auteur peut le mettre sur sa page myspace. En clair, internet permet désormais à un musicien :

- de mettre son travail à la disposition de qui il veut,
- d'envoyer de la musique sous forme de fichiers en temps réel à qui il veut, que ce soit à son collaborateur qui est à l'autre bout de sa rue ou à un partenaire néo-zélandais ou japonais,
- de faire circuler des textes, des partitions, des projets de pochette, des contrats,
- de créer son site web, de l'alimenter régulièrement, d'y dialoguer avec ses "fans", et d'y vendre éventuellement sa production, sous forme physique et / ou digitale.



- d'établir des relations et de faciliter des rencontres, que celles-ci restent "virtuelles" ou qu'elles se concrétisent physiquement.
- et bien sûr de s'informer sur à peu près tout ce qui se passe partout autour du globe en terme de création musicale, de nouveaux courants, de progrès techniques, etc.

Mais l'usage intensif d'internet et son omniprésence dans notre quotidien ont des effets collatéraux sur le statut même du compositeur et du musicien, son environnement social et économique, et donc sur la diffusion de sa musique et son "confort" en temps que créateur. Son attitude et son comportement sont donc touchés et son œuvre peut s'en ressentir.

L'information, la promotion et le marketing ne sont plus les mêmes. Pour certains artistes, il peut être plus intéressant de toucher des cibles communautaires sur la toile plutôt que de passer par les anciennes méthodes de l'attaché(e) de presse qui vend un "produit" aux journalistes. En termes d'image et de visibilité, s'associer à une plateforme de vente ou à un opérateur de téléphonie peut être plus lucratif que d'acheter des encarts publicitaires dans la presse musicale spécialisée.

Les revenus numériques des auteurs, des compositeurs et de leurs interprètes (ce sont parfois les mêmes personnes) sont encore dans un flou artistique. Sans parler du téléchargement illégal qui est devenu pour un grand nombre une habitude qu'il sera quasiment impossible de changer, la répartition des royalties provenant du digital n'est pas aussi cadrée que celle des produits physiques. Droits voisins comme droits d'auteur y sont bafoués, les états de redevances sont confus et ne révèlent que très imparfaitement la provenance des revenus, le "co-branding" (un partenariat entre un label de disques et une marque quelconque) se multiplie sans que l'artiste y ait forcément son mot à dire, les plateformes du type Myspace, Youtube ou Dailymotion n'en sont qu'au début d'une reconnaissance du droit d'auteur et ne génèrent que très peu de reversements... En outre, la mise à disposition de catalogues entiers ne génère pas forcément pour tous les artistes concernés des revenus clairs tels qu'ils devraient être définis contractuellement.

La formule du "speed dating" qui a pour but de sceller de nouvelles relations amoureuses se décline en "speed meeting", des rendez-vous express où un artiste a un quart d'heure pour séduire un producteur ou un agent potentiel. On commence à parler de "coaching" musical en ligne. Même s'il est difficile à définir, tout cela a forcément un impact en terme d'attitude face à la musique, de relations humaines, et forcément de créativité, d'autant plus que les modèles changent vite et que personne ne possède toutes les clefs des mutations en cours et de leurs conséquences.

"En tant qu'"artiste", internet a bouleversé mon approche de la diffusion et de la communication, mon rapport avec le public et mes démarches professionnelles (salles de spectacle, journalistes, etc.), mais cela n'a changé en rien mon approche créative, même si j'utilise beaucoup l'ordinateur. Comme tout le monde, j'utilise internet pour découvrir des musiques, mais j'étais déjà curieux avant internet !"

Jérôme Rousseaux alias Ignatus, auteur-compositeur et poly-instrumentiste français.

"On pourrait parler d'une évolution globale du son qui commencerait avec le 78 tours très lourd et qui se terminerait par le son compressé qui s'envoie en un clic de souris... Elle débiterait avec les grands orchestres, se poursuivrait avec les combos, puis les groupes, et enfin les musiciens solitaires."

Jean-Luc Leray, responsable d'antenne de la radio F.I.P. dans le groupe Radio France.



Fondamentales dans le parcours de beaucoup de compositeurs et dans l'évolution de nombre de musiques, les rencontres sont de natures multiples.

Une page essentielle de l'histoire du rock n'aurait sans doute pas été écrite, si un beau jour de 1960 sur le quai de la gare de Dartford dans le sud-est de Londres, Keith Richards n'avait pas rencontré Mick Jagger, une ancienne connaissance, qui avait sous le bras des disques rares de blues américain, et notamment un 33 tours de Muddy Waters, et s'il n'avait pas accepté sa proposition d'aller les écouter chez lui... Deux générations plus tard, l'Anglais Fyfe Dangerfield, le fondateur des Guillemots, explique qu'il empruntait les albums de Jeff Buckley et de Björk à la discothèque de son quartier et que "leur façon d'insister sur l'émotion autant que sur l'espace sonore" lui ont "ouvert des voies et poussé à écouter aussi du jazz et de la musique classique".

Les rencontres sont fréquemment liées à des voyages qui ont parfois un côté initiatique, comme chez Steve Reich qui a découvert en Afrique les structures rythmiques qui constituent la base de son inspiration. Dans le même ordre d'idées, c'est en rentrant des Etats-Unis que Fela Kuti a commencé à sculpter son "afrobeat". Quant à Jon Hassell, il a mis au point sa technique de trompette qui est au cœur de sa musique à la suite d'un voyage en Inde où il avait séjourné auprès du chanteur Pandit Prân Nath, et le traitement électronique qu'il lui ajoute a certainement à voir avec ses études auprès de Karlheinz Stockhausen. Le voyage, lorsqu'il pensait de façon intelligente, est synonyme d'ouverture. C'est ce que veut dire Manu Chao quand il dit : "la plus belle chose que je peux faire aujourd'hui dans ma vie, c'est d'aller faire le tour du monde. Si je fais pas ça, je suis le roi des cons."

L'éducation musicale de chacun y est souvent pour beaucoup. Même s'il a découvert plus tard les trios classiques de Charles Ives, l'écriture pour big band de Duke Ellington, le surf-rock de Dick Dale et l'easy-listening d'André Popp, Fred Pallem qui dirige Le Sacre Du Tympan fait remonter l'origine de son approche à ses études avec Olivier Messiaen.

Une rencontre peut aussi se faire par un travail, comme pour Philip Glass, qui, après avoir étudié à Paris avec Darius Milhaud et Nadia Boulanger, a d'abord croisé Ravi Shankar lorsqu'un studio parisien lui fait appel pour transcrire en notation occidentale une partition écrite par le maître indien pour une musique de film. Les deux musiciens se rencontreront effectivement deux ans plus tard et ils collaboreront bien plus tard, mais ce premier contact est déjà pour lui une révélation qui va fortement orienter sa façon de composer.

À condition que les partenaires acceptent le hasard, une rencontre peut aussi être fortuite. Le groupe allemand Can, quatuor instrumental après le départ de leur premier chanteur le Noir américain Malcolm Mooney, ont "trouvé" leur second vocaliste, le Japonais Damo Suzuki, en se promenant dans les rues de Munich. "On a vu cet incroyable personnage qui faisait des incantations dans une langue curieuse qu'on ne comprenait pas, il était en fait en train de mendier, on a parlé avec lui et le soir même il était sur scène avec nous..." De 1970 à 1973, le groupe avec Suzuki enregistrera plusieurs de ses meilleurs albums : "Tago Mago", "Ege Bamyasi", et "Future Days".

En France, où Paris est avec Londres l'une des plaques tournantes des "musiques du monde", de nombreuses rencontres ont eu lieu, et des trajectoires comme celles des Nègresses Vertes, d'Amazigh Kateb et Gnawa Diffusion, et de Rachid Taha en sont des exemples forts. Avant eux, Charles Aznavour l'Arménien, Yves Montand l'Italien et Dalida l'Égyptienne, avant d'être des exemples d'intégration, symbolisent des rencontres entre une origine spécifique et une culture. Faire un portrait de la chanson française aujourd'hui, c'est parler de Thomas Fersen et Vincent Delerm, mais aussi de Mouss & Hakim, Moussu T et Abd al Malik. Une rencontre peut aussi avoir lieu par l'écoute : c'est en entendant Jimi Hendrix que Miles Davis a eu l'idée de brancher une pédale wah wah sur sa trompette, et même si les deux



musiciens n'ont jamais joué ensemble, cela a été crucial dans la suite du parcours du créateur de "Kind Of Blue".

Les rencontres peuvent aussi être liées à des faits de société ou à des événements de géopolitique. En Afrique dans les années quarante, en même temps que des religions animistes se sont christianisées sous l'influence des missionnaires occidentaux, certaines esthétiques comme la musique chorale congolaise ont évolué au contact de leurs chants d'église.

Enfin, la rencontre peut être aussi un aboutissement, comme celle des deux frères Lionel et Stéphane Belmondo avec le flûtiste Yusef Lateef, pour célébrer avec lui les compositions raffinées de Lili Boulanger, ou le point culminant d'une longue construction, et c'est le cas avec Slow Joe & The Ginger Accident le groupe qui illustre cette conférence.

De tout temps, les musiciens occidentaux ont été fascinés par les musiques des autres continents. Cette curiosité pour des cultures lointaines et donc des couleurs différentes se relève déjà chez Lully au dix-septième siècle ou chez Mozart plus tard ("La marche turque"). Plus tard, la culture espagnole, voisine de la notre, a influencé nombre de compositeurs français, d'Édouard Lalo à Maurice Ravel en passant par Georges Bizet.

Et puis, certains compositeurs classiques se sont intéressés au folklore de leur pays. Au cœur de l'Europe orientale, le Hongrois Zoltán Kodály, qui est aussi musicologue, journaliste et folkloriste, recueille les mélodies des campagnes de son pays. Il est accompagné dans cette démarche par son ami Béla Bartók qui participe à ce collectage des musiques populaires hongroises, mais aussi roumaines et serbes, pour alimenter ses propres oeuvres. Quant au Tchèque Leos Janáček, fils d'un instituteur de campagne, il passe plusieurs années à rassembler les chants populaires de son terroir, notant à la fois les inflexions de voix mais aussi les bruits de la nature qui peuvent y être associés ; ses partitions sont teintées de l'esprit, des rythmes et des modes des musiques populaires tchèques.

Le travail de ces compositeurs qui puisent dans leurs racines et dans le folklore de leur terre s'inscrit dans une démarche nationaliste qui est en phase avec la situation socio-politique de l'époque. À travers l'assemblage de deux matériaux, d'un côté une musique écrite et réputée "savante", de l'autre une musique populaire et à priori non écrite, il s'agit non seulement d'enrichir la première par la seconde, mais aussi de reconstruire une identité culturelle.

C'est évident, l'écoute d'autres créateurs et les rencontres avec d'autres artistes est primordiale. Le disque d'un côté, les voyages de l'autre (comme le dit Damon Albarn, "Être dans Blur m'a permis de voyager et d'entendre la musique faite partout dans le monde"), et tous un tas d'autres facteurs, permettent aux artistes de dépasser non seulement leur cultures, mais aussi les époques et le temps ; un musicien électro d'aujourd'hui peut être confronté à une musique ethnique sud-américaine, tout comme il y a trente ans des musiciens de rock tel George Harrison et de jazz comme John McLaughlin pouvaient découvrir les ragas indiens multi-séculaires. Sans parler de l'élément humain qui se trouve au centre d'une rencontre, celle-ci stimule la créativité et il peut en résulter des chocs musicaux passionnants.

"Dans la musique occidentale nous divisons le temps, c'est comme si on prenait une certaine durée et la sectionnait comme on coupe des tranches de pain. Dans la musique indienne on prend des petites unités et on les assemble pour créer des valeurs de temps plus grandes."
Philip Glass, compositeur américain né à Baltimore en 1937.

Les influences en chaîne sont légion dans la musique. Par exemple, Jon Hassell a forgé son style auprès du Pandit Prân Nath et de Stockhausen, et à son tour il a influencé Brian Eno dans son élaboration de l'"ambient music", et plus tard le Norvégien Nils Petter Molvaer et le Français Erik Truffaz. Dizzy Gillespie, en accueillant des percussionnistes cubains dans ses orchestres, a lancé la vague du jazz afro-cubain dont on retrouve aujourd'hui les traces chez les pianistes Roberto Fonseca et Harold Lopez Nussa, Le Velvet Underground a influencé plusieurs générations de groupes rock, des plus anciens tel Sonic Youth aux plus jeunes comme le duo franco-gallois Risqué, et en passant par Chrome, Tortoise, les Stranglers, et bien d'autres.

"C'est de la rencontre que naissent un questionnement et la connaissance de soi."
Philippe Conrath, créateur du festival Africolor en 1989.



Après nous être focalisés sur les familles des "musiques actuelles", nous inaugurons avec cette conférence un cycle centré sur l'importance de la technologie. Cet angle d'approche inédit induit comme d'habitude dans le cadre du Jeu de l'ouïe une prise de recul nécessaire et il fait intervenir la transversalité, afin d'aborder des points cruciaux pour la compréhension des musiques d'aujourd'hui.

Nous aurions pu parler aussi du concert, de la littérature, de l'information en général, du rôle de la publicité, de l'importance de l'image en général, de la vidéo, de la photo et de son rôle d'identification à un clan ou à une communauté.

. Et bien sûr du cinéma ; depuis "Le chanteur de jazz" d'Alan Crosland avec Al Jolson en 1927 jusqu'au récent cycle blues produit par Martin Scorsese avec notamment les réalisateurs Clint Eastwood et Wim Wenders, sans oublier les grands films rock comme "Don't Look Back" de Donn Alan Pennebaker consacré à Bob Dylan, ou encore les longs métrages sur le reggae tels "The Harder They Come" de Perry Henzell et "Rockers" de Theodoros Bafaloukos. Tout cela a eu aussi des effets certains sur le parcours de certains artistes et sur leur œuvre.

Le sujet est vaste et la question était déjà posée dans le cycle "Trans Europe Express" de 2008 : qu'est-ce qui influence les artistes ? Une réponse, sans doute, dépasse et contient toutes les autres : les outils de diffusion sont certes importants, mais ils ne prennent tout leur sens que lorsqu'ils sont maniés (on pourrait presque dire "détournés") par l'enthousiasme et la passion, un dénominateur commun que l'on retrouve chez des fondateurs de labels, des hommes de media, des inventeurs, tous étant des "passeurs", et qui fait office de détonateur auprès du public et des artistes - qui rappelons-le font partie de ce public. Ces "passeurs" jouent à la fois un rôle de créateurs de goûts et de stimulateurs de vocations.

Et puis, on constate une fois encore que l'écoute d'autres musiques, qu'elle passe par le disque, le voyage ou internet, est le plus riche des moteurs et... qu'apprendre à écouter mieux ne peut que renforcer son efficacité.

La plupart des inventions sont tôt ou tard détournées par des créateurs qui veulent élargir leur champ d'action, ou des chercheurs qui les font évoluer :

- **Le haut-parleur** : les artistes du G.R.M. ont inventé leur "acousmonium" qui est un orchestre de haut-parleurs ;

- **La radio** : elle a engendré d'une part des radios pirates et d'autre part des compositions insolites. En 1969, l'Allemand Holger Czukay glisse dans "Canaxis 5" un chant vietnamien qu'il a capté sur une radio ondes courtes ; il renouvelle l'exercice dix ans plus tard avec "Persian Love" sur son album "Movies", un morceau culte du rock parallèle ;

- **La télévision** : Brian Eno a détourné l'écran traditionnel en en faisant un moniteur horizontal ou vertical pour ses installations vidéo à base de musique "ambiante" ;

- **Le disque** : il a donné le "scratching" et le "deejaying" dans les cultures hip hop et électro, et plus tard encore le "turntablism" qui est l'art de composer de nouvelles musiques à l'aide de disques existants. Enfin, l'"échantillonnage" en a fait un symbole du recyclage musical, un des exemples les plus parlants étant en 1981 l'album de David Byrne et Brian Eno "My Life In The Bush Of Ghosts", où les vocaux sont remplacés par des chants extraits de disques de musiques ethniques, comme la voix d'un prêcheur noir ou celle d'un évangéliste arabe qui sont injectés sur des "grooves" futuristes. Cette création a marqué son époque et est à la source de bien des développements du rock, du hip hop, des fusions "worldbeat" et bien sûr de la musique électronique ;

- **L'ordinateur portable** : il est devenu à la fois instrument de musique, outil de composition, et "home studio" ;

- **Le téléphone** : après avoir été utilisé dans des œuvres (Kraftwerk a injecté des sonneries et des messages dans "The Telephone Call", le Brésilien Tom Zé a composé un morceau exclusivement à l'aide de sonneries de téléphones mobiles), sa fonction a déjà changé et il s'apprête à devenir le médium essentiel du XXI^e siècle.

SLOW JOE & THE GINGER ACCIDENT

L'histoire de Slow Joe & The Ginger Accident ressemble à un conte de fées musical ou à une rencontre dont le scénario aurait été écrit par John Cage et Brian Eno, respectivement armés du "I Ching" chinois et du jeu de cartes "Oblique Strategies"...

En 2006, un musicien de Lyon, Cédric de La Chapelle, est en voyage en Inde dans la région de Goa. Il est à la recherche d'un endroit pour dormir et un monsieur sans âge l'aide en lui recommandant un hôtel. Tous deux se sentent des atomes crochus et ils décident de faire mieux connaissance. Ils passent quelques jours ensemble sur une plage ; Cédric se rend compte que Joe est non seulement un grand amateur de musique populaire américaine qu'il a découvert grâce aux disques et à la radio, en gros d'Elvis Presley à Frank Sinatra. mais qu'il est aussi chanteur amateur. Le Français avec son ukulélé et l'Indien avec sa voix improvisent ensemble. Cédric est séduit par les vocaux et le timbre de Joe et il l'enregistre avec son minidisc.



De retour en France, sans toucher à la voix, c'est-à-dire en la prenant "telle qu'elle" ou en l'échantillonnant, Cédric la place au centre d'une musique rock qu'il imagine pour Joe, qui entre-temps a été rebaptisé "Slow Joe" car chez lui on l'appelle "Joe le lent"... Le projet est ambitieux. Un groupe est constitué et se prépare pour accueillir le chanteur en France : il s'appellera Slow Joe & The Ginger Accident et comprendra, outre Cédric de la Chapelle à la guitare, Lucas Spirli aux claviers, Alexis Morel à la basse et Josselin Varengo à la batterie. Beaucoup d'énergies sont sollicitées, en Inde et à Paris, pour faire aboutir l'entreprise.

Il y aura d'autres entrevues. Cédric retourne régulièrement en Inde et chaque fois il enregistre Joe qui chante a cappella ou dans des "bœufs". Parfois, un enregistrement a lieu dans un studio. Lorsqu'il écoute tel ou tel morceau que Cédric lui fait écouter, il arrive à Joe de réécrire un arrangement.

Tout cela s'est déroulé sur un concours de circonstances. Cédric n'écoutait pas particulièrement de musique indienne, et Joe ne fait pas de référence à l'Inde lorsqu'il chante. Âgé de soixante-cinq ans, celui-ci est issu d'une ancienne colonie portugaise près de Goa, il a vécu dans la rue pendant trente ans et il survit entre Goa et New Delhi, grâce à des "petits boulots". En dehors de Cédric de La Chapelle (qui par ailleurs a un projet solo, "S"), les trois autres membres du groupe n'ont jamais rencontré Joe, ils ne connaissent de lui que sa voix imprégnée d'une raucité blues, quelques photographies, des bouts d'enregistrements vidéo où on le voit en train de chanter et de frapper des rythmes percussifs avec ses mains, et ses textes où il semble transporter un secret personnel chargé d'émotions.

La réunion de cet artiste indien qui donne parfois des concerts en Inde mais qui a toujours refusé les contrats qui lui étaient proposés et de ce groupe français monté pour l'accompagner possède tous les ingrédients du sujet qui nous occupe. Le disque et la radio ont façonné la culture musicale de Joe, Cédric joue du rock en France et possède son propre background, et la suite n'est une succession de rencontres : entre les deux musiciens à Goa, avec les autres membres du groupe à Lyon, avec le public enfin à Rennes, d'abord le 2 décembre à l'Ubu et le lendemain dans le cadre de ce Jeu de l'Ouïe.

Un projet de disque suivra peut-être, ainsi qu'une tournée en Inde à l'automne 2010.

Derrière tout cela se cache une prise de risques musicale, d'autant plus excitante qu'elle recèle aussi une belle aventure humaine et qu'elle est, par essence, totalement unique.

10 - Repères discographiques



- Afrika Bambaataa : anthologie "**Looking for the perfect beat (1980-1985)**", (2001), import Tommy Boy
- Aphex Twin : "**I Care Because Of You**" (1995), Warp / P.I.A.S.
- The Beach Boys : "**Pet Sounds**" (1966), Capitol / E.M.I.
- The Beatles : "**Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band**" (1967), Parlophone / E.M.I.
- Can : "**Future Days**" (1973), Spoon / E.M.I.
- Ray Charles : anthologie "**The Definitive Ray Charles**" (2001), Rhino / Warner Music
- The Ornette Coleman Quartet : "**This Is Our Music**" (1959), Atlantic / Warner
- John Coltrane : "**A Love Supreme**" (1964), Impulse ! / Universal
- Miles Davis : "**Bitches Brew**" (1970), Columbia / Sony Music
- Gil Evans : "**Out of the Cool**" (1960), Impulse ! / Universal
- Fela : "**The two sides of Fela : jazz & dance**" (2002), double CD Barclay / Universal
- Robert Fripp & Brian Eno : "**No Pussyfooting**" (1973), réédition double CD Discipline Global Mobile (import)
- Jon Hassell : "**Power Spot**" (1986), E.C.M. / Universal
- The Jimi Hendrix Experience : "**Axis : Bold As Love**" (1967), MCA / Universal
- Billie Holiday : "**Solitude**" (1952), Verve / Universal
- Robert Johnson : double CD "**The Complete Recordings (1934-1936)**" (1996), Sony Legacy / Sony Music
- Kraftwerk : "**The Mix**" (1991), Kling Klang / E.M.I.
- Led Zepelin : "**Houses Of The Holy**" (1973), Atlantic / Warner Music France
- Paul McCartney : "**McCartney**" (1970), Apple Records / E.M.I.
- Moby : "**Play**" (1999), Mute / E.M.I.
- Nils Petter Molvaer : "**Solid Ether**" (2000), E.C.M. / Universal
- Pink Floyd : "**Dark Side Of The Moon**" (1973), E.M.I.
- Ritchie Hawkin aka Plastikman : "**Consumed**" (1998), Novamute (import)
- Prince : "**Dirty Mind**" (1980), Warner Bros. / Warner Music
- Radiohead : "**OK Computer**" (1997), E.M.I.
- Steve Reich : "**Music for 18 Musicians**" (1976), E.C.M. (Import)
- The Rolling Stones : "**Exile On Main Street**" (1972), Virgin (import)
- Jean Sablon : "**Le crooner français (20 succès et inédits 1930-1951)**" (2002), Forlane
- Soft Machine : "**Third**" (1970), Columbia Sony Music
- Bruce Springsteen : "**Nebraska**" (1982), Columbia / Sony Music
- Karlheinz Stockhausen : "**Kontakte**" (1974), Wergo (import)
- Ali Farka Toure : "**Red & Green**" (1984 et 1988), 2006, double CD World Circuit / harmonia mundi
- The Velvet Underground : "**The Velvet Underground & Nico**" (1967), CD Polydor / Universal, 2001
- Muddy Waters : double CD "**Muddy "Mississippi" Waters Live**" (1979), 2003, Epic / Sony Music
- Weather Report : "**Sweetnighter**" (1973), Columbia / Sony Music
- The Who : "**Who's Next**" (1971), Polydor / Universal Music
- Stevie Wonder : "**Talking Book**" (1972), Motown / Universal Music
- Robert Wyatt : "**Rock Bottom**" (1974), Domino / P.I.A.S.

La bibliographie, la discographie et les recommandations de journaux et de sites internet qui suivent se rapportent à l'ensemble des trois conférences du cycle de conférences-concerts (3, 4 et 5 décembre 2009) :

"Quand technologies, création et écoute se rencontrent dans les musiques actuelles" :

I - L'incidence des moyens de diffusion sur la circulation de la musique,

II - Les supports sonores et leur influence sur notre rapport à l'écoute,

III - L'impact des évolutions technologiques sur la création et la diffusion en concert de la musique.

10 - Repères discographiques (suite)



COMPILATIONS ET ANTHOLOGIES

"Big Apple Rappin' / The Early Days Of Hip-Hop Culture In New York City 1979-1982",
(2006), double CD Soul Jazz / Discograph

"OHM : The Early Gurus Of Electronic Music : 1948-1980"
(2000), triple CD Ellipsis Arts (import)

"Sounds of the South",
coffret de quatre CDs consacré au travail d'Alan Lomax, Atlantic,
(1993) (import)

"Studio One Story",
(2002), double CD + DVD, Soul Jazz / Discograph

11 - Sélection bibliographique

Cette bibliographie est sélective et ne contient que des ouvrages édités en France.

Mishka Assayas : **"Dictionnaire du rock"**, Robert Laffont, collection Bouquins, 2002

Jean-Yves Bosseur : **"La musique du XX^e siècle : à la croisée des arts"**,
Musique ouverte, Minerve, 2008

Louis Chrétiennot : **"Le chant des moteurs : du bruit en musique"**,
L'Écarlate, L'Harmattan, 2008

Nicholas Cook : **"Musique, une très brève introduction"**, Éditions Allia, 2006

Olivier Donnat : **"Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique (enquête 2008)"**,
La Découverte / Ministère de la Culture et de la Communication, 2009

Charlotte Dudignac et François Mauger :
"La musique assiégée : d'une industrie en crise à la musique équitable",
L'échappée, 2008

Guillaume Kosmicki : **"Des avant-gardes aux dance floors"**,
Le Mot et le Reste, 2009

Daniel Lesueur : **"L'histoire du disque et de l'enregistrement sonore"**,
Les Éditions Carnot, 2004

Philippe Tournès :
"Du phonographe au MP3, une histoire de la musique enregistrée - XIX^e - XXI^e siècles",
Éditions Autrement, 2008

Revue **"Art Press 2"** : **"L'art des sons"**, n° 15, novembre 2009

12 - Quelques journaux et sites internet



Les Inrockuptibles,
hebdomadaire
www.lesinrocks.com

Jazz Magazine / Jazzman,
mensuel
www.jazzmagazine.com

Le Monde,
quotidien
www.lemonde.fr

Mondomix,
mensuel
www.mondomix.com

Neosphere,
www.neospheres.free.fr

Rock & Folk,
mensuel
www.rocknfolk.com

Vibrations,
mensuel
www.vibrations.ch

Eldorado,
trimestriel