

L'ENREGISTREMENT EN ETHNOMUSICOLOGIE

INTRODUCTION A UNE ANTHROPOLOGIE DES PRATIQUES D'ENREGISTREMENT CHEZ LES ETHNOMUSICOLOGUES FRANCOPHONES

Julien Podolak

Formation Supérieure aux Métiers du Son

Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris

Directrices de mémoire : Emmanuelle Olivier et Amandine Pras

Septembre 2016

Résumé

L'ethnomusicologie étudie la musique dans son contexte. Pour des raisons historiques, la discipline a massivement investi les champs de l'oralité (performance et transmission). L'investigation s'articule alors en premier lieu autour d'une ethnographie de terrain, au sein de laquelle l'enregistrement va constituer tout à la fois un outil d'analyse, un moyen de conservation ainsi qu'un vecteur de transmission.

Cette recherche se propose d'étudier de manière qualitative les singularités des pratiques d'enregistrements des ethnomusicologues francophones dans le contexte actuel de l'ethnomusicologie, et celui de la diffusion de ses enregistrements.

Elle s'appuie sur des entretiens qui ont été menés auprès de huit acteurs de la production sonore ethnomusicologique. Ces entretiens ont été analysés avec la méthode de la *théorie* ancrée (Glaser & Strauss, 1967) pour être mises en relations, et comparés avec le modèle de la direction artistique de Pras *et al* (2013), ainsi que les critères sonores de Noly (1998).

L'analyse des données recueillies lors des entretiens permet de révéler que les techniques de captation en ethnomusicologie francophone sont nombreuses (de l'enregistrement « reportage » à l'enregistrement en studio), établies en fonction du terrain, et empiriques. Ces pratiques témoignent à la fois d'un manque de connaissance en prise de son, et de l'empreinte de l'industrie discographique. Cependant, la singularité des stratégies ethnomusicologiques résiderait dans l'approche des chercheurs vis-à-vis de la direction artistique : l'enregistrement ne relève pas seulement d'un processus de création, mais également d'un processus de recherche anthropologique.

Enfin, une discussion est menée autour des principales problématiques qui sont apparues lors des entretiens, de leur analyse et de leur comparaison.

Mots clefs : anthropologie des pratiques d'enregistrement ; ethnomusicologie ; direction artistique ; médiation ; paysage sonore ; recherche et création ; situation d'observation.

Remerciements

Je tiens à remercier très chaleureusement Emmanuelle Olivier et Amandine Pras, les deux directrices de ce mémoire, pour leur aide, leurs relectures, la finesse de leurs conseils et leur investissement tout au long de ce travail.

Je remercie l'ensemble de mes informateurs : Ons Barnat, Pierre Bois, Jérôme Cler, Jean During, Christian Lahondes, Frédéric Léotar, Serge Noël-Ranaivo et Ariane Zevaco, pour leur agréable collaboration et tout ce qu'ils m'ont permis de découvrir. Je remercie en particulier Jérôme Cler et Ariane Zevaco pour notre amitié et nos rencontres musicales.

Merci à Georges Andrès pour la relecture de ce mémoire et ses conseils pertinents.

Merci à la FSMS, aux enseignants et particulièrement à la promo 2012 pour ces quatre années.

Merci à Denis Vautrin qui me guide dans les métiers du son depuis maintenant 7 ans.

Merci au département « Réalisation du Son » de l'Université de Musique Frédéric Chopin à Varsovie et à l'ensemble des étudiants, pour la richesse de ce premier semestre en Pologne.

Podziękuję wydziału Reżyserii dźwięku Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie i swoim studentom, za skarby z tego pierwszego semestru w Polsce.

Je voudrais remercier tout particulièrement Leszek Kamiński, qui a changé ma manière de penser la musique dans le mixage. *Chciałbym podziękować szczególnie Leszekowi Kamińskiemu, który zmieniał mój sposób myślenia muzyki w miksowaniu.*

Merci à ma famille, et tout particulièrement mon grand-père, qui ont su éveiller ma curiosité.

Merci à mes colocataires Timothée Quost et Thibault Gomez pour leur soutien quotidien.

Merci à Mathilde pour ses relectures et son soutien sans faille.

Table des matières

Résumé	1
Remerciements	2
Avant-propos	7
Introduction	8
Partie I : revue de littérature	9
I- L'ethnomusicologie et le terrain	9
I.1- L'anthropologie	9
I.1.1- Une définition de l'anthropologie	9
I.1.2- le courant évolutionniste	10
I.1.3- Malinowski et le fonctionnalisme.....	10
I.1.4- Lévi-Strauss et l'anthropologie structuraliste.....	11
I.1.5- L'anthropologie contemporaine et la réflexivité.....	12
I.2- L'Ethnomusicologie	13
I.2.1- Éléments de définition	13
I.2.2- Le laboratoire de l'ethnomusicologue : des archives au terrain ?	14
a) La musicologie comparée et les archives de Berlin	14
b) L'après seconde guerre mondiale et le particularisme	14
c) La numérisation des archives	15
I.3- Le terrain comme condition nécessaire à l'ethnomusicologie	16
a) Une définition du terrain	16
b) L'accès aux données « brutes »	16
c) L'ère numérique, la mondialisation et le bouleversement des terrains	17
Bilan	18
II- L'enregistrement : un guide de terrain ?	18
II.1- Enregistrer pour sauvegarder et analyser	19
a) La sauvegarde	19
b) L'analyse	20
II.2- Des situations et des contraintes	24
a) L'enregistrement en ou hors situation : entre contraintes, performance et contexte	24
b) Quelques implications méthodologiques et éthiques de l'enregistrement	
ethnomusicologique	26
II.3- La validité écologique : problématique méthodologique de l'enregistrement	
ethnomusicologique ?	27
a) Définition de la validité écologique	28
b) Vanité de la validité écologique dans le cadre ethnomusicologique ?	28
c) Pertinence et réflexivité.....	29
Bilan.....	31

III- L'ethnomusicologie et le terrain de l'enregistrement.....	31
III.1- Du musée au marché de l'art	31
a) Les musiques du monde entre « musiques traditionnelles » et <i>world music</i> : quelles approches ? Quels publics ?	31
b) Quelle authenticité dans la collection discographique de musiques « traditionnelles »? ...	36
III.2- <i>How to get the best artistic result</i> , ou le rôle du directeur artistique d'enregistrement.....	39
a) le studio d'enregistrement.....	40
b) Le modèle de Pras <i>et al</i>	40
III.3- Le studio d'enregistrement comme espace de création : un terrain en cours en ethnomusicologie	43
a) De la variation aux régimes de créations	43
b) Musique Mbaqanga et ethnographie de studio en Afrique du Sud	45
c) Une étude des processus de créations in situ en ethnomusicologie : du Mali au Bélize ...	46
Problématique	49
Partie II : Méthode d'investigation	50
I- Objectifs, questions de recherche et approche méthodologique	50
II- Méthode	50
II.1-Participants	50
II.2- Collecte des données	52
a) Les entretiens	52
b) Le guide d'entretien.....	53
III- Analyse	54
III.1- Des données brutes aux données intermédiaires	54
III.2- L'analyse de contenu des données intermédiaires	55
III.3- La comparaison des concepts émergents avec les modèles préexistants.....	57
Partie III : Présentations de l'analyse des entrevues.....	58
I- Les défis du terrain.....	58
I.1- Les contraintes du terrain	59
I.2- Les résistances	60
I.3- L'enregistrement accentue le rapport observant/observé.....	61
I.4- L'absence d'ingénieurs du son professionnels	62
II- La collaboration avec le terrain.....	63
II.1- Le son de l'environnement : bruit de fond ou paysage sonore ?	63
II.2- Atténuer les résistances du ou des musiciens	65
II.3- Une ethnomusicologie participative.....	67

III- L'équipement, la prise de son et la post-production	70
III.1- L'équipement.....	70
III.2- Techniques de prise de son.....	71
III.3- Quel studio d'enregistrement ?.....	72
III.4- La post-production	74
IV- L'enregistrement qui révèle.....	76
IV.1- Enregistrer pour analyser	76
IV.2- Un enregistrement « naturel »	78
IV.3- Un enregistrement lisible	79
V- La diffusion des enregistrements	81
V.1- Faire découvrir une collection	81
V.2- Transmettre à un public	82
V.3- La qualité attendue	84
VI- Comparaison des concepts émergeant avec les critères de Noly et le modèle de Pras <i>et al</i>	86
VI.1- Comparaison avec les critères proposés par Le livre des techniques du son	86
VI.2- Comparaison avec le modèle de Pras <i>et al</i>	87
Partie IV : Discussion critique.....	91
I- Quelles sont les pratiques de l'enregistrement chez les ethnomusicologues francophones ?.....	91
I.1- Du reportage amateur au studio professionnel	91
I.2- In vivo ou ex situ ?	92
II- Quelles sont les différences et les points communs avec le modèle du directeur artistique d'enregistrement établi par Pras <i>et al</i> ?	93
II.1- L'ethnomusicologue réalisateur de disque : du chercheur au producteur	93
II.2- L'intermédiaire entre le terrain et le public	93
II.3- De l'observation à la participation au processus de création.....	94
II.4- l'enregistrement comme catalyseur anthropologique à plusieurs dimensions.....	94
III- Quels sont les critères sonores de l'enregistrement partagés entre les ethnomusicologues et les ingénieurs du son ?.....	95
Bilan : Qu'est-ce qui caractérise les pratiques de l'enregistrement chez les ethnomusicologues francophones ?.....	96
Conclusion.....	97
Liste des figures	100
Références	101
Annexes.....	105

Que signifie le souci de vérité lorsqu'il s'agit d'art ?
Jean During, 1992

Avant-propos

Ce mémoire s'inscrit dans la continuité d'une réflexion critique vis à vis des pratiques d'enregistrement de la musique, qui débuta lors de mon séjour à Varsovie, au premier semestre de l'année scolaire 2015-2016. Au cours de cet échange universitaire avec l'*Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina*, j'ai appris une autre langue (le polonais), j'ai été confronté à un autre contexte socio-politique, et j'ai pratiqué des techniques d'enregistrement *différentes* de celles que j'avais apprises à la FSMS et observées lors de mes stages sur des productions françaises.

Cette immersion m'a permis de passer de la « découverte » à « l'intégration » des pratiques que j'ai rencontrées. Mes références, en termes de techniques d'enregistrement, mutaient : d'abord critique envers ces méthodes *différentes*, puis fasciné, pour finalement les adopter comme référence en fin de séjour. C'est en vivant au cœur du contexte que j'ai eu le sentiment de mieux comprendre ces pratiques, fondées sur une économie, un « bricolage » et une optimisation permanente des moyens. On déplaçait le couple principal au centimètre près, on accordait d'autant mieux la batterie à la tonalité du morceau que la qualité des microphones laissait à désirer, on partait à la recherche du moindre matériau absorbant dans l'université pour traiter le studio S1, véritable salle de bain d'un point de vue acoustique. On nous enseignait qu'un Shure SM57 sonnait bien mieux sans transformateur, et c'est alors que s'amorçait une véritable « cuisine électronique » (plonger le corps du micro dans de l'eau bouillante permet de détendre la colle qui maintient le composant dans le corps du micro) pour obtenir un meilleur son. C'est également en pratiquant le polonais et sa richesse spectrale que j'exerçais mon oreille à leur exigence des hautes fréquences, et m'adaptais à leurs goûts esthétiques du son.

Il me semble avoir observé de *l'intérieur* et de *l'extérieur* : d'abord en tant qu'étudiant français qui découvre de *dehors* les pratiques des étudiants polonais, puis se considère au bout d'un certain temps comme « l'un des leurs » et les observe alors du *dedans*. En revenant en France, j'observais dans un premier temps du *dehors* les pratiques françaises (en tant qu'ancien étudiant polonais), puis finalement du *dedans*, mais sous un autre regard, moins *ethnocentré* qu'avant mon séjour.

C'est donc cette première confrontation à la différence qui me poussa à reconsidérer ma pratique de la prise de son. Cette expérience de mise en perspective de la pratique avec la culture polonaise et son contexte socio-historique me fit considérer la discipline en tant qu'objet culturel d'étude.

L'ethnomusicologie m'est alors apparu comme le prétexte idéal pour prolonger cette observation critique : les ethnomusicologues ont bien une pratique de la prise de son¹, mais ne semblent pas (ou très peu) la décrire, bien que la discipline s'insère de plus en plus dans une démarche *réflexive*. En tant que violoniste qui pratique des musiques extra-occidentales (des musiques classiques arabes, balkaniques et gréco-turques), *différentes* de celle de mon éducation musicale occidentale, l'ethnomusicologie est un objet de fascination, mais que j'appréhende de *dehors*, en tant que jeune musicien-ingénieur du son. De la même manière que mon statut d'étudiant erasmus en *reżyseria dźwięku*² ne me fit pas devenir polonais, cette étude ne me fera pas devenir ethnomusicologue, mais elle prolonge le champ des réflexions concernant la pratique d'enregistrement

¹ Un cd à vocation illustrative accompagne la lecture de ce mémoire. Écouter les pistes n°1 et n°2.

² Littéralement « réalisation du son ».

Introduction

Bernard Lortat-Jacob, dans son article *Argument* (2004) établissait une filiation entre la technologie de l'enregistrement sonore et l'ethnomusicologie, la considérant comme « fille de Charles Cros et d'Edison » (*ibid.*). En effet, même si le titre « ethnomusicologie » n'est apparu que dans les années 1960 (*ibid.*), « il n'est pas exagéré de penser, avec Béla Bartók, qu'elle se développa grâce à cette technologie » (*ibid.*). De cette manière, l'enregistrement sonore est devenu l'un des outils privilégiés pour l'investigation des musiques de traditions orales. Cependant, peu d'écrits s'attardent à définir et décrire cette pratique, pourtant fondatrice de la discipline.

De la même manière que l'ethnomusicologie étudie le phénomène musique dans son contexte (Merriam, 1964), cette recherche se propose d'étudier les pratiques d'enregistrement des ethnomusicologues francophones³ dans son cadre : quel est le projet de recherche de l'ethnomusicologie ? et dans quelle mesure l'enregistrement s'insère dans ce projet ?

Ce mémoire se propose, en quelque sorte, de définir l'identité d'une stratégie d'enregistrement en s'intéressant à ce qui la *différencie* d'autres pratiques de captation sonore.

« L'identité est un produit de la différenciation par enrichissement – par l'accumulation de traits significatifs, dont la juxtaposition, l'arrangement systématique constituent une structure. » (Devereux, 1964).

Ainsi, dans un premier temps, il s'agira de décrire et délimiter l'environnement dans lequel s'insère cette pratique, et d'observer *comment* elle s'y insère. Mais également, cette première partie analyse comment l'enregistrement et le cadre de diffusion pénètrent la discipline ethnomusicologique.

Les écrits concernant les pratiques concrètes d'enregistrement des ethnomusicologues étant limités, des entretiens auprès de 8 spécialistes ont été menés. Les informations recueillies seront alors analysées de manière à qualifier ces techniques de captation, et non pas les quantifier.

Elles seront ensuite comparées avec des modèles et des critères concernant habituellement des méthodes d'enregistrement d'ingénieurs du son et de directeurs artistiques. Cette comparaison est réalisée dans le but de faire émerger d'éventuelles singularités des pratiques d'enregistrement des ethnomusicologues francophones.

Enfin, une réflexion critique de ces stratégies ethnographiques sera proposée, mise en relation avec le contexte de l'ethnomusicologie.

³ Cette recherche interroge les participants d'une école « Francophone » d'ethnomusicologie, cette dernière regrouperait à la fois des chercheurs français, canadiens francophones, suisses et belges.

Partie I : Revue de littérature

Si on veut comprendre l'Homme, on peut, à la manière du philosophe, se replier sur soi-même et essayer d'approfondir les données de la conscience, on peut essayer de regarder ce qui dans les manifestations de la vie humaine est le plus proche de nous, considérer notre histoire depuis ses origines gréco-romaines jusqu'au temps modernes, ou bien on peut essayer d'élargir la connaissance de l'Homme pour y inclure même les sociétés les plus lointaines et qui nous paraissent les plus humbles et les plus misérables, de manière à ce que rien d'humain ne nous reste étranger⁴

Claude Lévi-Strauss

I- L'ethnomusicologie et le terrain :

Alan Parkhurst Merriam définissait en 1964 l'ethnomusicologie comme l'étude de la musique dans la culture⁵, considérant ainsi la discipline comme anthropologique⁶. Cette définition sera précisée par la suite, on s'attardera dans un premier temps à définir brièvement l'anthropologie.

I.1- L'anthropologie :

I.1.1- Une définition de l'anthropologie :

« La démarche anthropologique prend comme objet d'investigation des unités sociales de faible ampleur à partir desquelles elle tente d'élaborer une analyse de portée plus générale, appréhendant d'un certain point de vue la totalité de la société où ces unités s'insèrent » (Augé, 1979).

L'anthropologie se définit actuellement comme la science des diversités culturelles et sociales, et de façon plus générale comme la science de l'homme/la femme en société. Elle place les spécificités des sociétés et des cultures au cœur de sa démarche, et utilise l'analyse comparative pour saisir les invariants propres de l'Homme. En d'autres termes, « le projet de l'anthropologie est d'articuler les rapports du local et du global, de penser l'autre et le même sous leurs aspects les plus divers » (Kilani, 2009).

Elle revendique le droit et le devoir d'une observation minutieuse de « la particularité du particulier » (Bazin, 2000), et produit des descriptions de l'Homme (*ibid.*).

La citation de Claude Lévi-Strauss ci-après permet de saisir la distinction qui réside entre l'anthropologie et la sociologie :

« Dans son propre effort pour dégager des significations et des interprétations, c'est sa propre société [que le sociologue] vise d'abord à expliquer, ce sont ses propres catégories logiques, ses propres perspectives historiques qu'il applique à l'ensemble » (Lévi-Strauss, 1958).

⁴ Voir <https://www.youtube.com/watch?v=0fDnrP4aLLQ> (archive INA)

⁵ « For me ethnomusicology has to be defined as « the study of music in culture » (Merriam, 1960) » (Merriam, 1964)

⁶ The anthropology of music (Merriam, 1964)

Le sociologue appartient au système global qu'il étudie (*ibid.*), alors que l'anthropologue étudie l'Homme dans un système « autre » ou « différent » (Bazin, 2000).

Cette notion d'Altérité (ou de différence ?⁷) a été abordée de différentes manières au cours de l'histoire de la discipline. Un bref historique des principaux courants de pensées permettra de mieux situer le cadre dans lequel l'anthropologie s'insère.

I.1.2- le courant évolutionniste :

De la seconde moitié du XIX^{ème} siècle jusqu'aux années 1920, les écoles évolutionnistes ont dominées la réflexion anthropologique : l'étude portait alors sur l'origine des institutions culturelles et sociales contemporaines. Cette recherche des origines s'accompagnait d'une classification et d'une comparaison avec d'autres cultures, pour schématiser l'évolution générale d'une société. Le comparant était systématiquement la société industrielle, « moderne » et « civilisée », on cherchait donc le modèle de l'évolution à travers l'expérience historique et idéologique de l'Occident (Kilani, 2009).

I.1.3- Malinowski et le fonctionnalisme :

L'anthropologue britannique d'origine polonaise Bronisław Malinowski (1884-1942) va proposer un véritable tournant dans l'anthropologie culturelle et sociale. Au lieu d'expliquer la société à partir de la seule histoire ou des influences qu'elle rencontrait, à la manière évolutionniste, il s'agit désormais de trouver l'explication dans la société elle-même, dans la cohérence de sa structure et de sa fonction. L'autonomie et la spécificité de chaque configuration culturelle devient une condition primordiale à la recherche anthropologique. Un nouveau regard est porté sur l'individu. Une place primordiale est accordée au travail de terrain, et à la participation à la vie villageoise en particulier : il va prôner l'emploi de la méthode dite d'observation-participation (*ibid.*).

Après une investigation *totale* et de *longue durée* dans la réalité locale, le chercheur doit aboutir à une synthèse de la culture, l'idée étant que « sa propre expérience [au chercheur] de l'expérience de l'indigène devienne l'expérience du lecteur » (*Ibid* 2009) . Des stratégies narratives sont alors mises en place pour le texte ethnographique, comme l'utilisation du temps présent, de la mise en scène de la participation de l'auteur à la vie indigène et de l'emploi de la voix active dans le texte. Ce renouveau du texte ethnographique aboutira à un nouveau genre littéraire : la monographie (*ibid.*). Le fonctionnalisme part de l'hypothèse que les systèmes sont *clos*, les avancées pratiques se basent sur l'observation-participation et une investigation totale de la société étudiée (*ibid.*).

⁷ Voir https://www.canal-u.tv/video/universite_de_tous_les_savoirs/l_anthropologie_en_question_alterite_ou_difference.948

I.1.4- Lévi-Strauss et l'anthropologie structuraliste :

Pour Lévi-Strauss, concevoir l'ethnologie comme une description exhaustive des diversités autonomes rend toute comparaison impossible, et ne permet donc pas de réaliser le projet anthropologique :

« ou bien les sciences de l'homme seront structuralistes ou bien elles ne seront pas, car c'est seulement en étant structuraliste qu'elles peuvent arriver à simplifier leurs données, à trouver une réalité profonde plus simple et plus maniable que l'effroyable diversité et multiplicité des apparences qui sont nos données brutes ». ⁸

Il considère que la structure propre d'une société prime sur la réalité sociale. L'ensemble des principes et des relations qui régissent les systèmes symboliques sont des données de la réalité sociale et appartiennent à l'inconscient structural (*ibid.*) :

« La manière dont des centaines ou des milliers de sociétés ont données chacune leur solution à un des problèmes de la vie humaine, qu'il s'agisse du mariage, qu'il s'agisse du droit, qu'il s'agisse des techniques, qu'il s'agisse des rites religieux ou des pratiques magiques... notre seule chance de pouvoir dominer tout cela c'est de concevoir que chaque solution apportée par une de ces sociétés exprime quelque chose qui est commun à tous [...] c'est bien cette structure, c'est à dire ces rapports invariants entre des termes qui sont eux-mêmes prodigieusement diversifiés et d'apparences arbitraires, que nous essayons de dégager ». ⁹

L'anthropologie structurale cherche à obtenir un modèle, une matrice génératrice qui est à l'origine des complexités sociales et culturelles au sein d'une société donnée¹⁰. L'obtention d'un modèle est remis en question dans la méthodologie de la recherche anthropologique. En effet, la démarche structurale divise la recherche en trois parties : l'ethnographie (collecte des données), l'ethnologie (les premières synthèses) et l'anthropologie (la généralisation théorique).

« La démarche postule une définition de l'observation qui écarte aussi bien l'expérience vécue par l'ethnographe que les expériences et les théories indigènes » (Kilani, M. 2009).

Il ne rend ainsi plus valable sa définition du « fait social total » qui « ne signifie pas seulement que tout ce qui est observé fait partie de l'observation mais aussi et surtout que l'observateur est lui-même une partie de son observation »¹¹. Dans ce sens, il rejoignait les réflexions de Devereux sur la problématique de l'observation dans l'investigation scientifique. En effet, la difficulté d'obtention de résultats scientifiques dans les sciences humaines et les sciences du comportement, donc de l'ethnologie en particulier (Devereux, 1967), réside dans le fait qu'observant et observé sont de même nature, et ce mécanisme d'observation est réciproque : l'observant est lui-même observé. Cette situation induit de nombreuses contre-réactions qui viennent perturber l'expérience (*ibid.*).

⁸ Voir *Le siècle de Lévi-Strauss*, arte documentaire 2016 <https://www.youtube.com/watch?v=eyF530hZBqY>

⁹ *ibid.*

¹⁰ *ibid.*

¹¹ *ibid.*

Le seul moyen scientifique de palier à cette situation, selon Devereux, est de considérer que l'observateur appartient à la situation d'observation, et qu'il ne peut être négligé dans le résultat de l'observation. En d'autres termes, encore une fois « l'observateur est lui-même une partie de son observation ». C'est ainsi que cette notion de modèle, établie à travers les situations d'observations sur le terrain qui nourrissent les ethnographies, devient trop relative à l'anthropologue pour être pertinente.

I.1.5- L'anthropologie contemporaine et la réflexivité :

La prise de conscience des limites de la discipline, les mouvements de décolonisation qui vont bouleverser la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, et l'uniformisation via la mondialisation vont plonger la discipline dans une crise des valeurs qui va une nouvelle fois interroger la discipline sur son cadre et sa méthode (Kilani, 2009). L'anthropologie est désormais considérée comme *réflexive* (*ibid.*).

La réflexivité consiste à soumettre à une analyse critique non seulement la pratique scientifique du chercheur (opérations, outils et postulats), mais également les conditions sociales de toute production intellectuelle (Rui, 2010), il s'agit alors d'analyser l'implication de l'ethnologue dans la situation comme condition d'un savoir anthropologique (Leservoisier, 2005).

« Certes, toute connaissance scientifique reste partielle dans la mesure où elle est construite par un chercheur qui occupe une place et une relation donnée par rapport à l'objet d'étude. C'est ce qui explique qu'il n'y ait pas une seule, mais une pluralité de descriptions possibles du même phénomène social. Pour autant, ce constat ne doit pas être un aveu d'impuissance ni un prétexte à une remise en cause du caractère scientifique du travail, mais doit être au contraire un encouragement à une démarche comparative, afin que chaque interprétation vienne enrichir la connaissance du phénomène étudié. Le croisement des regards doit ainsi permettre de saisir une réalité sous différents angles. » (*ibid.*)

L'Anthropologie contemporaine va continuer d'investir les diversités culturelles (épaulée par l'UNESCO et son entreprise de sauvegarde patrimoniale), mais va également étudier les nouvelles dynamiques socio-culturelles engendrées par la mondialisation et les contextes post-colonialistes et post-communistes. (Kilani, 2009)

Yassen Vodenitcharov écrivait :

« La musique engendre des sentiments, la culture en choisit les symboles. » (2008), il aurait pu rajouter que « ces symboles s'expriment eux-mêmes dans la musique », puisque c'est notamment l'un des objets d'étude de l'ethnomusicologie. Pour Arom, la musique est l'un des moyens d'expression par lequel un groupe culturel construit son identité (Arom et Alvarez-Péreyre, 2007). C'est aussi dans ce sens que l'ethnomusicologie est anthropologique (Merriam, 1964).

I.2- L'Ethnomusicologie :

I.2.1- Éléments de définition :

De la même manière que l'anthropologie et la sociologie étudient la diversité des actions humaines pour enrichir la définition de l'Homme (Kilani, 2009), l'ethnomusicologie et la musicologie participent à la définition du phénomène musique à travers ses différentes manifestations. (Arom et Alvarez-Péreyre, 2007).

Alan P. Merriam répertorie de nombreuses définitions de la discipline : alors que Gilman propose « une étude des musiques exotiques et orientales ¹² » en 1909, Nettl définira, en 1956, l'ethnomusicologie comme la science des musiques des populations extra-occidentales ¹³ (Merriam, 1964).

Pour Arom et Alvarez-Péreyre, l'ethnomusicologue se doit de révéler la systématique musicale qui sous-tend les répertoires (2007), mais ne sachant pas dissocier la pure grammaire musicale de son espace culturel, c'est la conjonction entre l'anthropologie, la linguistique, l'ethnologie et la musicologie qui permet d'établir une classification de la musique d'une société donnée. Aussi, l'étude des musiques traditionnelles contribue à la compréhension des systèmes symboliques : le repérage des fonctions de la musique, la connaissance des circonstances dans lesquelles elle intervient dans la société, la facture instrumentale, etc. Le chercheur s'attacherait avant tout à l'étude des différents aspects du phénomène musique dans les sociétés qui relèvent de l'oralité (*ibid.*).

Également, l'ethnomusicologue et le musicologue partageraient de nombreuses préoccupations : les principes qui régissent l'organisation de la matière sonore, les modalités de leur fonctionnement, la mise en œuvre des patrimoines, des répertoires, des genres. Mais, contrairement à la musicologie historique, l'ethnomusicologie investit l'univers de l'oralité, pour découvrir qu'il procède de codes qui lui sont propres et qu'il met en œuvre des procédés tout à fait originaux. Par l'originalité des matériaux et des approches musicales, l'ethnomusicologie enrichit la musicologie. L'ethnomusicologie a déjà permis d'autres approches dans la musique savante occidentale, comme le témoigne de nombreuses œuvres de compositeurs comme Béla Bartók, György Ligeti, Steve Reich, Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen ou Pierre Boulez (*ibid.*).

La limite de cette définition s'exprime en sa forme structuraliste. De la même manière qu'en anthropologie, la démarche structuraliste est aujourd'hui remise en cause depuis les années 1980 (Olivier, 2012). L'ethnomusicologie s'intéresse également aux dynamiques des évolutions musicales, aux nouveaux genres musicaux émergents en contexte de mondialisation, et aux musiques populaires de diffusions commerciales (*ibid.*).

¹² The study of exotic music properly comprised primitive and Oriental forms (1909)

¹³ The science that deals with the music of peoples outside of Western civilization (1956)

1.2 .2- Le laboratoire de l'ethnomusicologie : des archives au terrain ?

a) La musicologie comparée et les archives de Berlin :

Le 27 avril 1899, les premières archives sonores sont fondées à Vienne, avec la création de la commission des Archives phonographiques (phonogram-Archive) à l'académie royale autrichienne des sciences par le physionomiste Sigmund Exner (1846-1926).

En septembre 1900, une institution semblable est fondée à Berlin, par le psychologue Carl Stumpf. Il utilise le premier appareil capable d'enregistrer et de reproduire des sons (le phonographe) pour l'enregistrement d'un ensemble musical du Siam à Berlin en septembre 1900¹⁴. Simultanément, Stumpf pose les fondations du *Phonogramm-Archiv* de Berlin, qui allait collecter des milliers d'enregistrements dans les années qui suivirent, devenant ainsi rapidement le centre de l'école berlinoise de musicologie comparée.

Dans le cadre de la musicologie comparée, le matériel enregistré était analysé suivant une approche universaliste : l'idée était d'obtenir des connaissances sur la musique de l'humanité, et non d'apprendre autant que possible sur une culture musicale particulière. Cette approche universaliste trouve sa correspondance physique dans la constitution d'archives visant à regrouper en un seul lieu des enregistrements provenant du monde entier.

Les possibilités du phonographe en termes de conservations d'événements sonores éphémères, d'étude des sons isolés de la situation dans laquelle ils ont été produits, permet de séparer la phase de terrain de celle d'analyse, alors réalisée dans le milieu des archives. Les archives sont donc l'équivalent du laboratoire dans les sciences naturelles.

Durant cette période, le plus grand défi technique était la préservation des enregistrements, puisque les cylindres de cire ne pouvaient être copiés sans une importante détérioration. (Mengel, 2009)

b) L'après seconde guerre mondiale et le particularisme :

On passe d'une approche universaliste et comparative vers une perspective particulariste, toujours d'actualité : on décrit de manière détaillée chaque culture musicale étudiée.

Ce virage est d'abord marqué par l'introduction d'un nouveau terme pour désigner la discipline : l'ethnomusicologie.

Après la seconde guerre mondiale, Kurt Reinhard (1914-1979) incarne un nouveau courant dans la discipline. Après la guerre, il prend la direction du *Phonogramm-Archiv* de Berlin, qu'il restructure entièrement : le *Phonogram-archiv* de Berlin devient alors le « *Département d'ethnomusicologie, de technologie des médias et de l'archive phonographique de Berlin* ». Cette nouvelle institution possédera une collection d'instruments de musiques, et les nouvelles valeurs de la recherche seront le travail de terrain, le relativisme culturel et la spécificité culturelle. Ces valeurs se réfèrent à la méthodologie développée dans le cadre de l'anthropologie sociale et culturelle à l'époque de Bronisław Malinowski¹⁵. Alors que les enregistrements sur cylindres ne fournissent que du son, les phénomènes musicaux vécus et observés peuvent être décrits de manière plus exhaustive, y compris le comportement des acteurs impliqués, les concepts musicaux et les productions sonores elles-mêmes. Dans ce sens, la valeur des enregistrements sonores est mise en perspective avec les données non sonores d'une culture musicale.

¹⁴ Voir http://www.t-h-a-i-l-a-n-d.org/talkingmachine/boosra_mahin/rainer.html

¹⁵ Voir le paragraphe 1.1.3- Malinowski et le fonctionnalisme

Après la seconde guerre mondiale, l'enregistrement à bande se démocratise, et on assiste à une amélioration de la qualité technique, ce qui va faciliter les enregistrements, en particulier sur le terrain. Aussi, avec la bande magnétique, les chercheurs de terrain dépendent moins des techniciens de l'archivage pour garantir la conservation et la copie des matériaux.

Ce développement du particularisme affaiblit la position des archives en tant qu'institution de recherche (*ibid.*).

c) La numérisation des archives :

En 1982, on assiste à l'apparition du disque compact, le CD, qui deviendra rapidement le premier média numérique. C'est le début d'une longue période de numérisation des archives, qui commencera par la publication de collections d'archives sous forme de disques.

Si l'on considère que la tâche principale des archives est de préserver leurs documents et de les rendre accessible (Auffret, 2005), les nouvelles technologies issues du numérique devraient être les bienvenus. Mais la situation n'est pas si simple.

En effet, mis à part les situations financières, techniques et logistiques, l'obstacle principal reste le droit, notamment du droit à l'image, du copyright, le droit de diffusion.

Changer la législation du copyright impliquerait que même les archives qui détenaient anciennement les droits et les contrats d'usage devraient en obtenir de nouveaux afin de pouvoir diffuser leurs matériaux sur internet. Un tel processus peut se révéler complexe lorsque les compositeurs ou interprètes disposent d'un accès limité à internet.

Les archives conservent aussi des matériaux « secrets », comme des documents de cérémonies secrètes dans leur propre culture. Il faut ainsi considérer la situation morale et légale de chaque collection, voire de chaque document (Mengel, 2009).

Voici quelques exemples de projets qui offrent aujourd'hui un large catalogue de ressources en ligne :

- Le *Cylinder Preservation and Digitalisation Project* de l'Université de Californie Santa Barbara¹⁶. Son catalogue concerne plutôt les musiques populaires urbaines dont les droits sont échus (*ibid.*).
- *Smithsonian Global Sound*¹⁷ préserve et diffuse des musiques du monde dans une perspective commerciale. Les usagers peuvent acheter des morceaux isolés ou des albums complets. Les universités, bibliothèques et conservatoires peuvent s'abonner. *Global sound* est reconnu pour la gestion des droits et le paiement aux artistes impliqués (*ibid.*).
- Le projet *TELEMETA* est une application Web multimédia française qui permet de consulter les fonds d'archives sonores et leurs documentations associées. L'objectif est de faciliter le travail des chercheurs et la diffusion des données du catalogue numérisé. Un des enjeux majeurs est également de standardiser les formats audio et les métadonnées afin d'assurer la réutilisation des sources et leur conservation à long terme, en prévision d'un système de sauvegarde mis en place par l'Institut des sciences humaines et sociales (SHS) du CNRS. Cet outil peut être adapté simplement aux particularités des bases de données de chaque centre d'archives et il est compatible avec d'autres systèmes. Il contient des outils de recherche, des fonctions adaptées à la navigation dans des fichiers audiovisuels, des outils d'analyse acoustique ainsi que des « marqueurs » permettant de documenter l'archive à un

¹⁶ Voir <http://cylinders.library.ucsb.edu/>

¹⁷ Voir <http://www.smithsonianglobalsound.org/>

instant précis. Le partage en ligne des données permet un travail collaboratif avec tous les acteurs de la recherche et d'optimiser l'enrichissement de la documentation. Il propose aussi l'export et le partage des données audio, compressées (mp3) ou non (wav, flac). Le Muséum National d'Histoire Naturelle (MNHN) et le Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM) sont aussi impliqués dans le projet, ainsi que la BNF pour la conservation des anciens supports (Simonnot, 2011).

Nous venons de voir comment, à partir des courants de la pensée anthropologique (de l'évolutionnisme au fonctionnalisme de Malinowski), ethnomusicologique (de l'universalisme au particularisme), des évolutions des valeurs des centres d'archivages et des progrès techniques de l'enregistrement, le terrain va prendre une place prédominante dans l'investigation ethnomusicologique.

I.3- Le terrain comme condition nécessaire à l'ethnomusicologie :

L'ethnomusicologue Geneviève Dournon déclare que : « Le travail sur le terrain constitue - pour les sciences humaines et en particulier pour l'ethnologue et l'ethnomusicologue - une étape obligée de la recherche. » (1996)

Simha Arom et Denis-Constant Martin rejoignent cet avis : « L'ethnomusicologie, quelle que soit la conception qu'on en a, quels que soient les domaines dans lesquels elle opère, suppose un « travail de terrain » » (2015).

a) Une définition du terrain :

« Le terrain est d'abord une expérience. Une expérience double : des autres et de soi-même. C'est la création artificielle d'une situation sociale a priori temporaire, même si elle doit être de longue durée, où l'on fréquente des gens avec lesquels on n'a aucune relation préalable et qui n'ont pas demandé qu'on vienne s'intéresser à eux et encore moins qu'on s'installe à demeure. » (Copans, cité par Arom et Martin, 2015)

Jean Copans, anthropologue et sociologue français, définit ainsi le terrain comme une situation sociale provoquée par le chercheur.

Au sens de Simha Arom et de Denis-Constant Martin, le terrain est le *lieu de l'enquête* (2015). Pragmatiquement parlant, il peut s'agir d'une aire géographique ou linguistique, d'une région rurale, d'une ville, d'une banlieue, d'un village, mais aussi d'une salle de concert, d'un atelier de lutherie ou d'un studio d'enregistrement (*ibid.*).

b) L'accès aux données « brutes » :

Seule l'enquête sur le terrain permet un contact direct avec les musiciens, leurs proches, leurs musiques, et leurs instruments, l'idée étant de conserver un témoignage direct qu'aucun schéma ou notation, aussi précise soit-elle, ne saurait remplacer (*ibid.*). Ce contact direct va constituer les données brutes de toute recherche ethnomusicologique, et ces données seront d'autant

plus importantes que la discipline creuse dans des répertoires de transmissions orales (Nattiez et Schulte-Tenckhoff, 1999). Dans les musiques classiques occidentales, c'est avec la partition qu'on tente de transmettre et de préserver l'identité de l'œuvre telle qu'elle est conçue par le compositeur. Pour les musiques de traditions orales, le point de départ est ce qui existe comme manifestation sonore et que l'enregistreur va capter (*ibid.*).

Néanmoins, la manifestation sonore captée ne constitue pas pour autant la source ou l'origine de la production musicale. En effet, Si toutes les pratiques musicales s'inscrivent dans l'histoire et diverses interactions humaines, celles qu'étudie l'ethnomusicologie doivent être considérées comme contemporaines de l'instant où elles sont observées, et non comme des témoins d'un passé révolu. Les études ethnomusicologiques sont susceptibles d'éclairer les mécanismes de mutations musicales seulement dans la mesure où un siècle de collectage et d'enregistrements permettent de constater la constance de certains répertoires, et l'évolution d'autres (*ibid.*).

Néanmoins, Riccardo Canzio relativise cette notion de « donnée brute » qu'on collecterait sur le terrain : « Quand on fait du terrain, on croit recueillir des données qu'on appelle brutes. Mais un terrain n'est jamais neutre, et l'évaluation des données obtenues l'est encore moins. » (1995).

c) L'ère numérique, la mondialisation et le bouleversement des terrains

A partir de la seconde guerre mondiale, le développement des moyens de communication et d'enregistrements s'est nettement accéléré, ce qui a permis la circulation et la mise en relation de cultures très éloignées les unes des autres (Menguel, 2009).

Désormais, de nombreuses ressources sont accessibles par les supports actuels. Le Smartphone, qui permet à la fois de consulter, télécharger, enregistrer et échanger, et par son large accès, change la forme et l'usage des processus de la transmission musicale : le musicien n'accède plus seulement au répertoire de son village, mais à une constellation de manifestations musicales (Olivier, 2014).

Pour Yassen Vodenicharov :

« Le « dialogue des cultures » devient quotidien. Cela ne forme pas une culture commune, mais plutôt une mosaïque d'expériences culturelles commune. » (2012).

Emmanuelle Olivier, dans ce cadre, cite alors le sociologue sénégalais Abdoulaye Niang :

« C'est précisément ce qui conduit Abdoulaye Niang à se demander ici « ce que l'on peut aujourd'hui, dans un contexte de très forte circulation et accessibilité des modèles culturels, considérer comme relevant du dedans et/ou du dehors ». » (2014).

Bilan :

Nous venons de voir que l'ethnomusicologie, en tant qu'étude de la musique de « l'autre » dans sa culture est une discipline qui relève à la fois de l'anthropologie, puisqu'elle participe à l'étude des diversités et des cadres des productions humaines, et de la musicologie, puisqu'elle enrichit la connaissance des procédés musicaux. Le terrain est le siège de la performance musicale dans son cadre socio-culturel, et correspond ainsi au « laboratoire » du chercheur. Dans un contexte d'accessibilité croissante vers de nouvelles expériences culturelles, ces terrains voient leurs frontières muter. De la même façon que le musicologue étudie la partition en tant résultat du processus de création du compositeur et vecteur de transmission de l'œuvre, l'ethnomusicologue va travailler sur la production sonore, qu'elle soit envisagée comme processus ou résultat de ce processus.

II- L'enregistrement : un guide de terrain ?

Geneviève Dournon rappelle brièvement l'objectif de l'enregistrement en tant que document sonore, et donc, implicitement, celui de la collecte :

« L'archivage des documents musicaux et/ou audiovisuels dans diverses institutions (musées, universités, conservatoires, librairies musicales, centres de formation) est destiné à assurer la sauvegarde et la pérennité des traditions musicales et à en permettre l'analyse.

Les archives ainsi constituées représentent un fonds précieux pour la diffusion et la mise en valeur - notamment sous forme d'émissions radiophoniques, de publications discographiques - à l'intention d'un public de plus en plus curieux de sa propre culture, ou d'autres cultures que la sienne, et dont la capacité de comprendre le monde s'est développée » (1996).

Ainsi, le document sonore/audiovisuel sert à l'analyse, ainsi qu'à la sauvegarde, cette dernière se réalisant ici de deux manières : par l'établissement de fonds conservés par les institutions (*l'archivage*) et par leur dissémination (*la diffusion*).

II.1- Enregistrer pour sauvegarder et analyser :

a) La sauvegarde :

L'enregistrement est dès le départ un acte d'archivage. En effet, l'article L.211-1 du livre II du code du patrimoine définit les archives comme :

« l'ensemble des documents, quels que soient leur date, leur forme et leur support matériel, produits ou reçus par toute personne physique ou morale, et par tout service ou organisme public ou privé, dans l'exercice de leur activité »¹⁸.

L'enregistrement permet de photographier la manifestation sonore, et constitue le premier document capable de la restituer dans le cadre des musiques orales (Nattiez et Schulte-Tenckhoff, 1999). En musique classique occidentale, rappelons que le premier document d'archive est la partition. Dans le cadre des musiques orales, la transcription est *descriptive* plutôt que *prescriptive* (Arom et Alvarez-Péreyre, 2007).¹⁹

Ces archives seront conservées au sein d'institutions publiques ou privées, qu'on appelle par extension dans le cas des documents audio-visuels, des archives (Mengel, 2009). C'est l'analogue des bibliothèques. Pour ce qui est de la transmission de ces documents, ce n'est pas nécessairement les centres d'archivages qui vont en premier lieu se charger de diffuser ces documents, du moins en France. En effet, l'éclatement de l'ORTF en 1974 a conduit notamment à la séparation entre les archives audiovisuelles nationales et la radio : l'INA constitue une institution publique indépendante de Radio-France²⁰, on sépare en partie, de cette manière, le stockage des archives de leur diffusion.

Ces documents sonores vont aussi constituer un moyen de transmission des répertoires. Ce fût par exemple le cas pour une partie du répertoire iranien, cristallisé par le *radif* : un corpus de plusieurs centaines de mélodies modales types ordonnées en douze-systèmes modaux. C'est un répertoire-modèle, lié à un maître ou une école (During, 1988).

« Compte tenu de la nature du répertoire-modèle et des conditions dans lesquelles il est joué, autorisant une marge d'interprétation et d'improvisation considérable, il semble beaucoup plus approprié de recourir à l'enregistrement afin de fixer le contenu du répertoire. Dans les années 1970, les jeunes musiciens, lassés des fadaises distillées par la majorité des programmes radiophoniques, redécouvrirent avec émerveillement les enregistrements des maîtres du passé. » (*ibid.*)

Un phénomène analogue s'est produit avec les chants coptes²¹ :

« Les chants coptes, en particulier les hymnes, sont souvent longs et fastidieux dans leur apprentissage [...] des chants pouvant durer de vingt à trente minutes, une langue et une prononciation complexe à maîtriser... tant d'aspects concourant à une difficulté d'exécution certaine et à la nécessité d'un solide apprentissage en amont.

« Ce psaume est particulièrement difficile et long, comment l'as-tu appris ? »

« Mais grâce aux cassettes bien sûr ! ». » (Gabry, 2010)

¹⁸ Il s'agit de la dernière modification de cet article, datant du 7 juillet 2016.

¹⁹ Mais la différence entre transcription prescriptive et descriptive a été théorisée avant, par Benjamin Ives Gilman dès 1908, puis par Charles Seeger en 1958.

²⁰ Voir <http://www.institut-national-audiovisuel.fr/nous-connaitre/entreprise/1974-1985.html> pour plus de détails.

²¹ Communauté chrétienne d'Égypte

b) L'analyse :

James Porter rappelle, lors du symposium concernant les « Documentary Sound Recordings » à Philadelphie en 1974, en quoi le phonographe va constituer un outil d'ampleur à la discipline :

« L'invention du phonographe en 1877 par Thomas A. Edison en 1877 aux Etats-Unis, et Charles Cros en France, eut un profond impact sur l'étude des musiques de transmissions orales, à la fois dans les sociétés occidentales et non-occidentales.

Avant cette invention, les musicologues devaient relever les variables de la performance uniquement à l'oreille et à la main, et directement lors de la performance. La répétition mécanique de ces variables par le phonographe permis tout d'abord une transcription plus précise du phénomène musical, et ensuite permis d'étudier avec de plus amples détails les variations d'une interprétation à l'autre d'une même pièce »²² (Porter, 1974).

L'enregistrement permet ainsi une transcription plus approfondie des répertoires, puisqu'il permet *a posteriori* une répétition du matériau enregistré, et sa comparaison avec d'autres versions, pour ne citer que les avantages les plus évident.

Cependant, face à une organisation non-strictement monodique de la texture musicale (polyphonique ou hétérophonique), la transcription à partir du seul résultat sonore de l'enregistrement peut s'avérer difficile, voire impossible en raison de la complexité.

« Rappelons que toute recherche ethnomusicologique qui explore la musique comme système de sons, passe par deux étapes essentielles. En effet, pour analyser une musique, il faut nécessairement la représenter au moyen de ce que Charles Seeger a appelé une *transcription descriptive*. Mais toute tentative pour matérialiser la structure d'une musique est précédée par une étape de captation, étape qui n'est pas problématique lorsqu'elle a pour objectif l'analyse de monodies, mais il en va tout autrement pour la transcription de plusieurs sons simultanés, dans la mesure ou l'usage d'un seul microphone rend délicat toute analyse détaillée ultérieure »²³.

Nous allons voir comment certaines techniques d'enregistrements ont été pensées pour répondre à cette problématique :

²² « The invention of the phonograph contemporaneously in 1877 by Thomas A. Edison in the United States and Charles Cros in France had a profound effect on the study of orally-transmitted music as it had been observed and described in both Western and non-Western societies.

Before this invention, musicologists were obliged to notate the variables of music performance by the use of ear and hand alone, transcribing directly in the performance situation. The mechanical repetition of such variables by the phonograph permitted first of all a more accurate transcription of the musical phenomena, and secondly allowed variations from performance to performance of the same item or items to be studied in greater detail. »

²³ Voir <http://fredericleotar.com/films/> : « Mini-mic – des hauts parleurs de gameboy pour enregistrer un luth d'Asie centrale »

i. Simha Arom et le re-recording :

Simha Arom est sans doute l'ethnomusicologue le plus connu pour l'utilisation des techniques de l'enregistrement dans une perspective d'analyse du matériau musical. Face à la complexité des polyphonies pygmées rencontrées en République Centrafricaine, et avec les limitations des enregistreurs deux-pistes de l'époque²⁴, il utilisa la méthode du re-recording pour obtenir les différentes voies constitutives d'une polyphonie.



Fig. 1 : séance de re-recording chez les Pygmés Aka

Le chercheur doit disposer, en plus de son ou ses deux microphones, de deux magnétophones portatifs stéréo (M1 et M2) dont l'un permet l'enregistrement à la fois d'une entrée au niveau ligne, et d'une entrée au niveau microphone (M2).

Dans cette entrée ligne sera branchée la sortie de l'autre magnétophone (donc de M1).

Il doit aussi pouvoir brancher plusieurs casques sur le même magnétophone.

Son procédé suit le protocole suivant :

- Enregistrement du *tutti* : il s'agit de l'enregistrement de la pièce musicale avec la totalité de ses exécutants.
- Enregistrement de la première voix : une fois l'enregistrement du *tutti* terminé, et la bande rembobinée, l'enregistreur M1 sera utilisé en mode lecture, le signal sera envoyé à M2. Le microphone sera désormais branché en M2. Le premier musicien aura son casque branché en M2, sur lequel il entendra à la fois ce qu'il joue, et le *tutti*. Un ou plusieurs autres casques seront distribués à un ou plusieurs experts locaux (un chef de groupe ou un ancien) et encore un autre pour le chercheur. Ces experts locaux contrôleront directement, c'est à dire lors de la prise, la validité de l'exécution. Le magnétophone M2 enregistrera donc sur une piste la première voix, et sur l'autre une nouvelle fois le *tutti*.

²⁴ Voir son article *The Use of Play-Back Techniques in the Study of Oral Polyphonies* publié en 1976

- Enregistrement de la deuxième voix : Le chercheur rembobinera l'enregistrement de M2, et les bandes obtenues seront à leur tour lues par M1. Le second musicien entendra dans son casque à la fois son interprétation, et celle du premier musicien (mais à ce moment-là, le chercheur peut choisir s'il lit la bande correspondant à l'exécution du premier musicien, ou au *tutti*).

Ce procédé est répété autant de fois qu'il y a de musiciens.

Ainsi, le chercheur dispose de chacune des parties séparées. Il pourra ensuite les transcrire séparément, les comparer, et les analyser. Pour Arom, l'un des avantages supplémentaires que présente cette méthode est la collaboration avec des musiciens locaux sous plusieurs formes pour leur contrôle en temps réel de ce qui est enregistré : ils ne sont plus des « observés », mais des participants-collaborateurs.

Emmanuelle Olivier a proposé une analyse critique de ce procédé d'enregistrement²⁵.

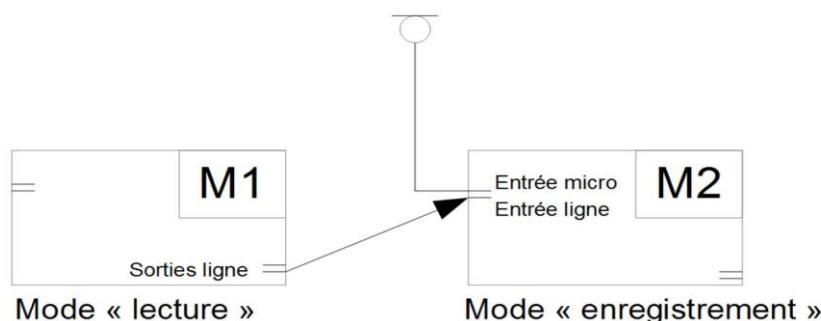


Fig. 2 : schéma du procédé de re-recording de Simha Arom

ii. Frédéric Léotar et le système microphonique miniaturisé²⁶:

Frédéric Léotar a rencontré en Asie centrale des répertoires polyphoniques exécutés par un musicien unique : des mélodies instrumentales et vocales qui transitent de l'instrument à la voix. Le barde chante et s'accompagne d'un luth à deux cordes métalliques, le dutâr. Les microphones conventionnels ne permettant pas de capter le son de chacune des cordes séparées de 1 cm, et le procédé de re-recording ne pouvant s'appliquer dans son cas, il a fait appel à un ingénieur en électronique, Martin Hermant, qui a mis au point un système permettant d'isoler chacune des cordes. Ce système semble prolonger le principe expérimenté par Dehoux pour l'étude du répertoire de Sanza Gbaya en République Centrafricaine :

« le « truc » imaginé par Dehoux pour isoler en cours de jeu les parties gauche et droite de l'instrument est ingénieux : intercaler un étouffoir (pâte à modeler) sous les lames à supprimer. » (Borel et Dehoux, 1990). Il s'agit d'une isolation *mécanique*, alors que le système Léotar & Hermant propose une isolation *électromagnétique* : la technologie des microphones à simple bobinage permet de réduire la zone de captation autour des microphones. L'espace de captation étant très réduit sur chaque micro, ces derniers doivent être positionné dans l'axe de la corde, et à une distance

²⁵ Voir l'ouvrage Ndroje Balendoro. *Musiques, terrains, disciplines*, 1995

²⁶ Idem : <http://fredericleotar.com/films/> : « Mini-mic – des hauts parleurs de gameboy pour enregistrer un luth d'Asie centrale »

de 3mm. L'ingénieur a aussi conçu le système de telle sorte à minimiser l'impact de ce dernier sur le timbre lors de son utilisation, et à ne pas troubler le jeu du barde.

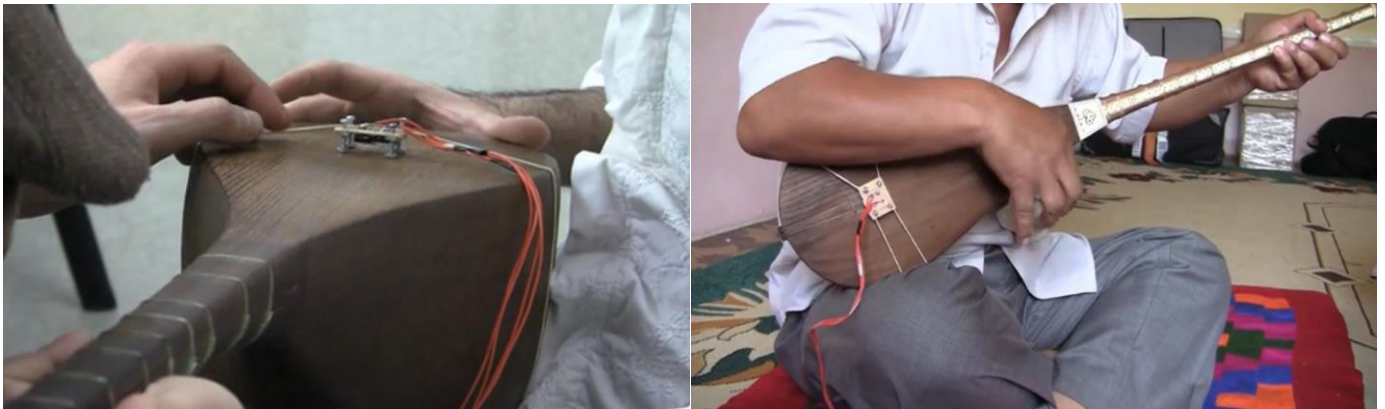


Fig. 3 et 4 : système Léotar & Hermant sur luth dutâr

Pour la voix, on peut observer qu'il se sert d'un microphone serre-tête :



Fig. 5 : système FL sur luth dutâr + microphone serre tête sur chanteuse Karakalpake²⁷
Ainsi, ce système permet au chercheur de disposer à la fois de chaque mélodie séparée jouée

²⁷ La République du Karakalpakistan est une province à l'ouest de l'Ouzbékistan située entre le Turkménistan et le Kazakhstan.

sur chacune des cordes, et de la mélodie chantée (avec une légère diaphonie du luth sur la voix dans le microphone « serre-tête »).

Ces deux exemples illustrent comment l'enregistrement interagit au cœur de la recherche, et comment il peut s'adapter à la problématique de transcription pour l'analyse.

II.2- Des situations et des contraintes :

« Il faut savoir que, le plus souvent, le chercheur-collecteur est seul pour mener à bien toutes les opérations : contacts et relations, enquête et recueil des informations, prises de vue et de son, acquisition des objets. En fonction de ces contingences, il (ou elle) va souvent devoir opérer dans l'événement musical une sélection des parties qui lui paraissent essentielles et que les conditions, le lieu et son équipement lui permettent d'enregistrer ou de filmer. Rappelons aussi les difficultés de l'enregistrement sur le vif. Autant les bruits divers (conversations, appels, pleurs d'enfants, toux intempestives, klaxons, aboiements et autres cris d'animaux, tintamarre de la forge, vent, pluie tombant sur un toit de tôle, etc.) sont constitutifs du « paysage sonore », autant ils se révèlent désastreux pour la prise de son. S'y ajoute aujourd'hui une autre nuisance, la sonorisation généralisée des événements musicaux. Il en résulte que beaucoup de bandes magnétiques doivent subir des traitements en laboratoire pour passer la rampe de la diffusion (combien de documents d'archives ne sont audibles que par le seul spécialiste...). » (Dournon, 1996)

a) L'enregistrement en ou hors situation : entre contraintes, performance et contexte :

Lorsque l'enregistrement est réalisé dans la situation habituelle de l'événement sonore, son principal avantage est d'obtenir un document qui rende compte du contexte dans lequel la musique se joue (Arom et Martin, 2015).

« Cette captation est précieuse si la recherche se situe dans la perspective de l'écologie sonore qui vise à l'analyse du *soundscape* (paysage sonore) pour mieux comprendre les relations entre les êtres vivants et leur environnement, telles que médiatisées par le sonore »²⁸ (Arom et Martin, 2015)

Ainsi, l'enregistrement *in situ* permet la captation de l'environnement sonore sur lequel (et/ou avec lequel ?²⁹) la performance musicale s'exprime. En effet, rappelons que le milieu sonore désigne :

« l'ensemble des relations fusionnelles, naturelles et vivantes qu'entretient un acteur social avec le monde sonore. » (Amphoux, 1997). Cet environnement témoigne du comportement rituel ou social dans lequel s'insère la musique (Giuriati et Ricci, 1997), dans ce sens, extraire la musique de son environnement sonore, c'est aussi l'extraire de sa source. Aussi, le paysage sonore peut, une fois capté, permettre au chercheur lors de la réécoute de replonger dans son expérience du terrain, en tant que « déclencheur de la mémoire³⁰ » (Park, 2008).

²⁸ Écouter la piste n°8

²⁹ Écouter la piste n°7 et 9

³⁰ « Trigger of memory »

Mais bien évidemment, l'environnement sonore peut aussi (en pratique : surtout) être masquant pour l'événement musical :

« M. Schafer parle volontiers à ce sujet de paysages Lo-Fi (*low fidelity*). Il définit ainsi cette abréviation : Appliqué à l'étude du paysage sonore, un environnement lo-fi est celui dans lequel les signaux sont si nombreux qu'il en résulte un manque de clarté ou un effet de masque. Apparus avec la révolution industrielle, ces paysages sonores sont caractéristiques des villes et révèlent une "congestion sonore", une abondance sonore telle que "le rapport signal/bruit est égal à un ; à ce stade, il devient impossible de savoir, lorsqu'il y a un message, ce qu'il faut écouter... Un son clair disparaît dans le bruit général... » (Roulier, 1999).

Dans cette optique, il revient de savoir en premier lieu si cet environnement sonore *structure* d'une quelconque manière ou non l'événement musical, s'il y *participe* ou s'il le *caractérise*, autrement dit s'il est *pertinent* (nous reviendrons plus tard sur cette notion).

En d'autres termes, l'étude du paysage sonore doit s'établir en connaissance de causes de la limite entre l'étude du cadre dans lequel le phénomène musical se réalise, et la caractérisation de cet événement musical.

Ainsi, l'environnement sonore peut être d'autant plus contraignant s'il n'appartient pas au phénomène musical, mais à son cadre. Il ne constitue qu'une partie des nombreuses contraintes que peut rencontrer le chercheur enregistrant *in situ*. Sans prétendre proposer une liste exhaustive des difficultés qui peuvent entraver l'intelligibilité du fait musical³¹, rappelons la mobilité des musiciens et acteurs d'un rituel ou leur entrée en transe (nous pouvons citer les derviches tourneurs à titre d'exemple), mais aussi que le chercheur risque d'être perçu comme un intrus et peut lui-même se sentir comme tel : lors d'un rituel funéraire, par exemple, il n'est pas aisé d'exhiber son enregistreur. Pour obtenir des conditions plus favorables le chercheur peut alors *provoquer* l'enregistrement, organiser la performance « hors-contexte », lorsque cela est possible. Cette question se pose par exemple pour les rituels : il est rare de pouvoir les reproduire hors-contexte (Arom et Martin, 2015).

Également, l'enregistrement en contexte permet de respecter la *performance* et son cadre :

« la forme et la performance sont au système musical ce que la parole et l'énonciation sont à la langue. Travailler sur la forme, c'est reconnaître qu'une pièce musicale n'est pas une production en soi, désincarnée, mais qu'elle prend sens dans un « monde » (Bazin 1999-2000 : 42) dont il s'agit de comprendre le fonctionnement ou, mieux, l'« arrangement » (*ibid.*). » (Olivier, 2004)

L'analyse de la performance musicale³² dans son cadre nécessite par définition un enregistrement en-contexte³³.

Emmanuelle Olivier explique notamment que l'analyse de la *forme* de l'exécution lors de la performance permet en réalité de mieux saisir comment les musiciens interprètent *in vivo* leurs musiques :

³¹ Pour un exemple de contraintes insolubles, écouter la piste n°7

³² Pour plus d'informations, voir notamment l'article de Regula Qureshi *Musical sound and contextual input: a performance model for musical analysis*

³³ La piste n°6 permet de relativiser cet énoncé. En effet, il s'agit d'un enregistrement d'un concert du Dhikr qâdirî khâlwatî de la zâwiya hilaliya à la Maison des Cultures du Monde, donc hors-contexte, mais qui permet néanmoins d'accéder à certains éléments de la performance, comme le tournoiement du soliste par exemple.

« Penser la forme à la fois comme processus et comme accomplissement éphémère de ce processus a des implications théoriques et méthodologiques fortes. On entre de fait dans une ethnomusicologie dont l'enjeu n'est plus de mettre au jour les propriétés d'une musique, mais de comprendre comme des musiciens *agissent*. Décrire une action, ou une série d'actions, c'est expliquer comment elle est produite et ce qu'elle produit, c'est-à-dire quelles en sont les intentions, les modalités de mise en oeuvre (tactiques), les réalisations (prise de décision, conduites) et les effets. C'est aussi placer l'individu musicien au coeur de la mise en forme de la musique, en mesurant son apport, singulier, à la construction de la pièce musicale et sa capacité à la trans-former. » (*ibid.*)

b) Quelques implications méthodologiques et éthiques de l'enregistrement ethnomusicologique :

Si ce qui est enregistré est voué à la conservation et à l'analyse, il se doit d'être intelligible (Dournon, 1996).

Ce critère d'intelligibilité se mesure à la bonne compréhension et à la lisibilité du discours musical qu'offre la représentation sonore. Sous l'angle des techniques du son, et en particulier de l'ouvrage *Le livre des techniques du son – l'exploitation*, l'intelligibilité se construit par la réunion de :

- i) la clarté et la précision de l'interprétation du discours musical
- ii) la maîtrise des critères de construction de l'*image sonore*³⁴ : autrement dit par la cohérence de la répartition des différentes sources, du volume de chacune par rapport aux autres, et de l'équilibre entre la largeur du sujet (*ie* l'ensemble des sources) et la largeur globale (*ie* le sujet ainsi que l'acoustique de la salle)
- iii) la maîtrise des critères d'équilibre spectral et dynamique : les sources doivent être cohérentes en niveau entre elles au cours de leur évolution dynamique (donc au cours de l'évolution de leurs niveaux au cours du temps) et dans leur répartition fréquentielle (donc entre les différents registres des graves, des médiums et des aigus)
- iv) la maîtrise de la réverbération, en particulier du rapport son direct/son réverbéré, et l'homogénéité de la décroissance temporelle et spectrale de la réverbération.
- v) la transparence acoustique : le lieu doit être silencieux (donc comporter le moins possibles de sources sonores extérieures au sujet), la coloration spectrale induite par l'acoustique du lieu doit être la moins masquante possible pour les sources.

Ainsi, on voit que la complexité de la réalisation d'un enregistrement intelligible réside dans la relation de l'ensemble des éléments de la chaîne : de la source, de sa répartition dans le lieu, du système de captation microphonique et de son placement, de l'enregistreur (magnétophone, enregistreur DAT, interface audio-numérique, etc). (Mercier et Noly, 1998)

Pour de nombreuses raisons évidentes, le matériel d'enregistrement du chercheur doit lui permettre une mobilité aisée. (Arom et Martin, 2015)

³⁴ L'image sonore correspond à la représentation mentale d'une ou d'un ensemble de sources sonores implantées dans un environnement acoustique donné ou à créer, en l'absence totale de la vision de ces sources. De cette manière, la notion d'image sonore est liée à celle d'écoute acousmatique. (Mercier et Noly 1998)

L'enregistrement pouvant être diffusé, le chercheur doit convenir avec les musiciens du cadre dans lequel s'opérera cette éventuelle diffusion (Fernando, 2011). La notion d'auteur étant parfois discuté dans le monde des musiques non-occidentales³⁵, car parfois anonymes ou sous propriété d'une collectivité (Olivier, 2014), les cadres juridiques de la diffusion des enregistrements ethnomusicologiques sont souvent complexes et en constantes mutations.³⁶

Cependant, les collections de disques spécialisées dans la publication des enregistrements que les chercheurs ramènent du terrain – parmi les plus reconnues aujourd'hui : OCORA Radio-France, AIMP Musée d'ethnographie de Genève, et INEDIT Maison des Cultures du Monde – opèrent dans des cadres juridiques contrôlés qui servent aussi bien l'auteur que les musiciens ayant participé aux enregistrements (Fernando, 2011). Il s'agit souvent de contrats de « cession de droits »³⁷.

II.3- La validité écologique : problématique méthodologique de l'enregistrement ethnomusicologique ?

Jean Lambert spécifiait que : « Autant qu'une menace, le magnétophone est inutile et encombrant, car il appauvrit et dérange l'expérience. » (1995)

C'est au sein de son terrain au cœur de la société yéménite qu'il soulève la légitimité de l'enregistrement dans l'obtention de résultats représentatifs à la recherche ethnomusicologique, face à des musiciens plus que perturbés par l'enregistrement : ils peuvent refuser de jouer s'ils savent qu'ils risquent d'être enregistrés.

Cela s'explique en partie par rapport au statut de la musique dans la société yéménite : dans une tradition monothéiste et islamique, la musique correspond à une *distraktion des choses de la religion*, (*ibid.*) : la musique est moralement négative pour tout croyant qui se respecte. De même, *l'homme d'honneur yéménite* est impassible, masque l'expression de ses sentiments qui est à l'opposé de tout ce que représente le musicien. Pour ces raisons, la pratique musicale, du moins chez les citadins des classes moyennes et aristocratiques, est une pratique honteuse, souvent pratiquement clandestine (*ibid.*).

« Le refus d'enregistrer fait donc partie d'un refus plus général de jouer en public, ou, comme disent les gens de Sanaa, d'« apparaître » (*yizhar*). » (*ibid.*)

Ainsi, dans ce cas, l'enregistrement correspondrait à une expérience compromis par rapport au contexte (ici religieux).

³⁵ Mais aussi en musique occidentale, voir par exemple l'article d'Amandine Pras *La création musicale observée et auto-observée. Enjeux épistémologiques et méthodologiques* (à paraître) et *L'échantillonnage dans l'improvisation: Rencontre de deux instigateurs du free jazz avec un jeune artiste de la scène noise à New York* (2015)

³⁶ Nous n'aborderons pas plus précisément ces problématiques dans ce mémoire. Pour plus de détails, voir l'introduction de *Composer avec le monde* (2014) d'Emmanuelle Olivier.

³⁷ Pour plus de détails, voir <https://www.service-public.fr/professionnels-entreprises/vosdroits/F22667>

a) Définition de la validité écologique :

« le concept de validité écologique, qui concerne la « naturalité » voire le caractère régulier ou normal du fonctionnement du sujet, peut aussi s'interpréter comme une exigence vis-à-vis de la situation expérimentale. En effet, l'expérimentation ne peut informer sur ces comportements ou processus « normaux ou réguliers » qu'à la condition d'être écologiquement valide, c'est-à-dire d'induire ou de mettre en situation le sujet pour qu'il applique à la situation expérimentale des traitements similaires à ceux qu'il aurait dans le monde « réel ». » (Guastavino, 2009)

Ainsi, une expérience est écologiquement valide si la situation expérimentale permet au sujet de se comporter de la même manière que dans le monde réel.

Ce concept est résumé de la façon suivante par Schmukler : « la validité écologique questionne si l'on peut généraliser le comportement observé en laboratoire au contexte naturel »³⁸ (Schmukler, 2001).

Autrement dit, est-ce que le comportement du sujet en laboratoire est représentatif de son comportement hors-laboratoire ?

La question de la validité écologique s'articule autour de trois problématiques (*ibid.*) :

- la nature de l'environnement expérimental : le cadre de l'expérience est-il représentatif du cadre habituel du sujet ?³⁹
- le stimuli utilisé lors de l'expérience : est-il « naturel » pour le participant ?⁴⁰
- la réponse de l'observé employée en tant que mesure : est-elle « habituelle », « naturelle » ?

Dans le cadre de l'enregistrement ethnomusicologique, la question de la validité écologique se poserait alors de la façon suivante : est-ce que l'interprétation du musicien lors de l'enregistrement est significative de son interprétation en situation habituelle ? Dans le cas des musiciens Yéménites auxquels Jean Lambert se référait, la « situation habituelle » est une situation de quasi-clandestinité et l'enregistrement est alors vécu comme média de dénonciation (Lambert, 1995). C'est ainsi qu'enregistrer ces musiciens dans ce cadre ne peut garantir une représentation significative de leur interprétation.

b) Vanité de la validité écologique dans le cadre ethnomusicologique ?

Dans le cadre de la psychologie, Schmukler rappelle la trivialité de montrer qu'aucune situation ne peut être strictement écologiquement valide, et de cette manière, remet en question l'emploi de la validité écologique comme critère de pertinence de la recherche en psychologie (2001).

³⁸ « Ecological validity has been taken to refer to whether or not one can generalize from observed behavior in the laboratory to natural behavior in the world. »

³⁹ « ecological validity involves maintaining the integrity of the real-life situation in the experimental context while remaining faithful to the larger social and cultural context. Of course, an important and unresolved issue involves determining of **whom the environment should be representative. Whose real-life context should the experimental context simulate?** » (*Ibid*)

⁴⁰ « Neisser (1976) vociferously reminded researchers that **the artificial situations and stimuli used in experiments differ from the real world in critical ways, with the study of such artificial stimuli often irrelevant to understanding the phenomena in which one is interested.** » (*Ibid*)

Pour Devereux, dans toute situation comportant un observant et un observé de même nature, l'observant, qui est lui-même observé, va perturber l'expérience, et ces perturbations sont elles-mêmes des données pertinentes (Devereux, 1967).

L'idée « est d'accepter et d'exploiter la subjectivité de l'observateur, d'accepter le fait que sa présence influence le cours de l'événement observé aussi radicalement que l'« observation » influence (« perturbe ») le comportement de l'électron (cf Heisenberg). L'analyste du comportement doit apprendre à admettre qu'il n'observe jamais le comportement qui « aurait eu lieu en son absence » et qu'il n'entend pas le même récit qu'un même narrateur eût fait à un autre que lui.

Par bonheur, ce qu'on appelle les « perturbations » dues à l'existence et aux activités de l'observateur, lorsqu'elles sont correctement exploitées, sont les pierres angulaires d'une science du comportement authentiquement scientifique. » (*ibid.*)

Autrement dit, la situation d'enregistrement provoque des perturbations qui peuvent être enregistrées, mais ces dernières pourront constituer des connaissances anthropologiques : en effet dans le cas de Lambert les résistances des musiciens face à l'enregistrement lui permis de mieux saisir le cadre dans lequel s'inscrivait la société yéménite :

« Un de mes amis, un grand musicien, que j'ai appelé dans mon livre Husayn Aghâ, me disait pour s'excuser de son refus de me laisser l'enregistrer : « si mon père entend une cassette de moi dans le souk, il me fera emprisonner, il me l'a promis ». » (Lambert, 1995)

Aussi, même s'il prétend avoir fait « une ethnomusicologie sans magnétophone », il n'a dans aucun cas réalisé une ethnomusicologie « sans enregistrement » :

« Beaucoup de musiciens refusent formellement tout enregistrement, d'autres l'acceptent avec intermittence, mais sont profondément perturbés par la présence du microphone. Dans mes enquêtes sur le chant de Sanaa, j'ai été confronté en permanence à ce problème, **qui m'a en grande partie dicté la méthodologie suivie avec mes informateurs...** » (*ibid.*)

Ainsi, l'enregistrement et la résistance que ses informateurs exprimaient envers cet outil le guidèrent sur la démarche ethnologique à adopter en conséquence : l'apprentissage par transmission orale. (*ibid.*)

Dans ce sens, l'enregistrement a constitué un guide efficace à l'élaboration d'une stratégie d'enquête en fonction des contraintes incluses dans les méthodes habituelles d'ethnographie par rapport au contexte.

c) *Pertinence et réflexivité :*

Si la validité écologique ne constitue pas un critère rigoureusement pertinent pour l'investigation ethnomusicologique, le questionnement sur la validité des données récoltées et la manière de collecter reste une question qui articule les pratiques des chercheurs :

« Les procédures qui seront soumises aux musiciens – ou auxquelles ils seront soumis – demeureront pertinentes dans le contexte culturel qui est le leur. Autrement dit, que les interrogations que le chercheur soumettra aux musiciens et surtout, la façon dont il les soumettra, feront sens pour eux – car ces derniers doivent pouvoir y répondre. » (Fernando, 2004)⁴¹

⁴¹ Voir <http://www.cairn.info/revue-l-homme-2004-3-page-284.html>

En effet, selon Arom la recherche ethnomusicologique doit se construire à partir du principe de *pertinence* pour en assurer la cohérence. Ce concept se réfère aux problématiques suivantes :

- Qu'entend-on par « musique » dans une culture donnée ?
- Qu'est-ce qui est significatif dans telle société et qui ne le serait pas dans une autre ? Autrement dit qu'est-ce qui structure le phénomène musical de cette société ?
- Au sein d'une société donnée, quelle est la nature des liens entre le musical et le non-musical ?
- Qu'est-ce qui est musicalement spécifique à cette culture, et qu'est-ce qui est musicalement partagé ? (Arom et Martin, 2015)

Dans le protocole de re-recording d'Arom, celui-ci insiste sur la présence d'experts locaux qui « surveillent » chacune des parties pour valider la performance en cours.

L'écoute des enregistrements avec les participants ou d'autres experts locaux est une manière de faire émerger des commentaires concernant l'enregistrement réalisé : quelle est la qualité de l'interprétation ? Est-ce qu'on entend ce qu'on devrait entendre ? (Dournon, 1996)

Également, dans ce souci de pertinence des résultats obtenus, il convient d'interroger la subjectivité du chercheur dans son entreprise :

« Il faut souligner la dimension intersubjective de l'enquête ethnologique, et rendre compte des procédures d'enquêtes et des contextes de nos interventions. » (Leservoisier, 2005)

Comme il a été présenté plus haut dans le cas de l'anthropologie⁴², l'approche réflexive du chercheur et la comparaison des interprétations suscitées permettent d'objectiver les résultats (*ibid.*), de telle sorte que « les interprétations restent au service d'un projet de compréhension du réel » (Kilani, 1990 cité par Leservoisier, 2005).

« La réflexivité, tout en étant une procédure d'objectivation de la recherche, est une condition de production de connaissances. » (Leservoisier, 2005)

⁴² Voir le paragraphe « I.1.5- L'anthropologie contemporaine et la réflexivité »

Bilan :

Malgré le cadre contraignant dans lequel il s'insère et les questions d'ordres méthodologiques qu'il soulève, l'enregistrement correspond à un élément central de l'ethnographie, au point où Bernard Lortat-Jacob définira l'ethnomusicologie comme la « Fille de Charles Cros et d'Edison »⁴³. Qu'il s'agisse d'un vecteur de transcription (Arom, Léotar), d'un support de sauvegarde patrimonial (Dournon, During), d'un élément de réminiscence (Park) ou d'un outil proscrit dans certaines sociétés (Lambert), il va suivre autant que permettre, et même parfois *guider* l'ethnographie. Pour que son efficacité musicologique soit réelle, il se doit d'offrir une représentation intelligible. Les contraintes du terrain qui viennent entraver l'enregistrement obligent d'ailleurs le chercheur à se questionner sur ce qu'il est véritablement *pertinent* de capter. Ce *contenu* pourra ensuite servir à la transmission des répertoires, ils pourront être diffusés par le biais d'émissions radiophoniques, et vont même pénétrer l'industrie audiovisuelle, passant ainsi du terrain aux collections discographiques.

III- L'ethnomusicologie et le terrain de l'enregistrement :

Nous avons vu que l'enregistrement ethnomusicologique s'articulait autour de deux pôles qui s'interconnectent quotidiennement : l'analyse et l'archivage. Pour Michel Auffret, l'archivage pérenne des données a pour objet une triple fonction qui doit s'inscrire dans la durée : la conservation du document, la préservation de son intelligibilité, et son accessibilité (2005). La diffusion des archives sous formes d'émissions radiophoniques, de mises en lignes des documents, et de réalisations de disques, va de cette manière contribuer à l'accessibilité de ces archives. L'industrie du disque va participer à cette diffusion : l'enregistrement d'ethnomusicologue vient s'introduire dans les mécanismes périlleux de l'offre et de la demande, sous le joug des collections discographiques de « musiques du monde ».

III.1- Du musée au marché de l'art :

a) Les musiques du monde entre « musiques traditionnelles » et *world music* : quelles approches ? Quels publics ?

Ces étiquettes suscitent de nombreux débats, néanmoins elles existent et semblent témoigner d'une distinction faites par les chercheurs et les réseaux de distributions.

i) La World Music⁴⁴, une métisse de l'industrie discographique ?

World Music est une appellation commerciale, forgée par quelques acteurs de la production discographique anglaise à la fin des années 1980 : il s'agirait d'une « musique du monde » adaptée aux goûts des auditeurs occidentaux de musique pop ou rock (Barnat, 2016) concoctée spécialement par des labels comme Real World Records, Buda Musique, Ethiopiques, ou World Circuit Records. Parmi les premiers à s'être lancés dans ce créneau commercial – fondé sur l'exploitation de

⁴³ Voir <http://www.cairn.info/revue-l-homme-2004-3-page-7.htm>

⁴⁴ Écouter la piste n°17.

musiques non-occidentales et destinées à une consommation internationale – Chris Blackwell, en Jamaïque, s'impose comme modèle. En créant en 1959 son label Island Records, il visait d'abord à diffuser en Angleterre des disques produits en Jamaïque. Son partenariat avec Bob Marley, au début des années 1970, allait permettre au reggae jamaïcain de toucher une audience plus seulement locale, mais progressivement internationale (*ibid.*).

Plus tard, Peter Gabriel créait le festival WOMAD, dont la première édition, en 1982, célébrait les diverses formes musicales, chorégraphiques et plus généralement artistiques des quatre coins du monde⁴⁵.



What a fantastic WOMAD weekend that was! We had plenty of sunshine, delicious food and of course music from every corner of the globe.

Fig. 6 : édition 2016 du WOMAD festival

En 1989, le Real World Records de Peter Gabriel prolongeait le projet WOMAD :

« Les liens musicaux générés au festival WOMAD ont donné confiance à Real World Records dans le fait que cet état d'esprit pouvait être transposé en contexte d'enregistrement. Ainsi, le label Real World est reconnu pour réunir des musiciens qui partagent la musique plus qu'un héritage culturel.⁴⁶ »

Ainsi, le dessein proposé par Real World Records, en tant que label discographique, serait de réunir des musiciens d'horizons musicaux différents, et de produire le résultat de cet union par le biais du disque :

« Désormais, vous pouvez vous promenez dans les magasins des grandes rues et trouver des disques de musiques de tous les continents, beaucoup d'entre eux portant le logo Real World. Il y a grande variété de styles, de caractères et de genres sur les disques qui portent ce logo, mais ils ont tous une chose en commun – la qualité de l'enregistrement et la production est superbe.⁴⁷ »

Nous allons aborder dans peu de temps le rôle du réalisateur artistique d'enregistrement et sa responsabilité dans cette ambitieuse tâche.

⁴⁵ Voir <http://womad.org/peter-gabriel-womad/>

⁴⁶ Voir <https://realworldrecords.com/world-music/> : « The musical relationships generated at WOMAD festivals gave Real World Records confidence that something of this special spirit could be translated into a recording context. Consequently, the Real World label has become renowned for bringing together musicians who share an empathy with music in general, rather than a shared cultural background »

⁴⁷ *Ibid* : « Now, you can stroll into high street stores and find CDs of music from every continent, many of them bearing the Real World colour bar logo. There's an enormous variety of styles, moods and genres on CDs that bear this logo, but they all have one thing in common – the quality of the recording and the production is superb »

La *world music* serait une musique populaire de diffusion commerciale. Nous allons rapidement nuancer ce propos à l'aide des chiffres recueillis par Laurent Aubert en 1997 :

« La World Music, c'est une part de marché qui représente, en 1996, plus de 12 % des ventes en magasin pour l'Europe. Ce sont près de 250 000 titres disponibles, dont environ 10 000 nouveautés chaque année. » (cité par Mallet, 2002)

ii) Les collections discographiques de musiques « traditionnelles » : distribution d' « authentique » ?

La « musique traditionnelle » est une notion véhiculée par les ethnomusicologues et certaines institutions culturelles comme la Maison des Cultures du Monde, et certaines collections et émissions spécialisées de Radio-France (Bayard, 1991).

« Elle est tributaire de concepts que les anthropologues, les sociologues, les historiens tiennent aujourd'hui pour confus. » (*ibid.*)

- *Qui sont ces collections de musiques « traditionnelles » ?*

Il s'agit d'OCORA Radio-France, INEDIT/Maison des cultures du monde, la collection de l'UNESCO, la collection du Musée de l'Homme, la collection du Musée d'Ethnographie de Genève (MEG), Folkways Records aux Etats Unis, pour ne citer que les plus connues. Toutes publient des archives ou des enregistrements d'ethnomusicologues et sont des organismes subventionnés. (Barnat, 2016)

- *A qui s'adressent-elles ?*

Elles s'adresseraient à un public d'amateurs éclairés :

« Ocora a une idée assez précise de sa cible. Non seulement elle a conscience d'être sur un marché étroit, une niche, mais elle a même la volonté de cibler une audience étroite. Le discours que l'on rencontre à Ocora est un discours anti-culture de masse et anti-variété. Ocora vise un public d'amateurs éclairés. L'éditorial du catalogue de 1979 précisait que la collection s'adressait à « un public sensibilisé, mais pas forcément spécialisé ». » (Da Lage, 1998)

L'histoire de la collection INEDIT/Maison des cultures du monde est intéressante car révélatrice d'une pensée patrimoniale du disque, et de son lien avec les réseaux de distributions français de la musique classique. En effet, l'histoire de la maison des cultures du monde est à ré-contextualiser avec celle de son fondateur : Chérif Khaznadar. Il avait été nommé directeur de la maison de la culture de Rennes, et il participa à la création du Festival des arts traditionnels de la ville de Rennes en 1974⁴⁸, festival assurant la continuité, d'une certaine manière, du Théâtre des nations à Paris, grand moment des cultures étrangères en France entre 1954 et 1973, dans lequel on présentait certaines formes artistiques « totales » des cultures étrangères, comme l'opéra de Pékin,

⁴⁸ Voir par exemple la présentation du programme de la première édition du festival d'arts traditionnels de la ville de Rennes : <http://www.ina.fr/video/RXF01003252> et quelques extraits de la cinquième édition : <http://www.ina.fr/video/RXC00000952>

du théâtre Nô, du Kathakali indien. C'est lors de ce festival des Arts traditionnels à Rennes qu'on verra pour la première fois les derviches tourneurs par exemple.

La collection discographique ARION, qui publiait essentiellement des disques de musiques classiques, et sa fondatrice Ariane Segal vont alors proposer d'enregistrer les concerts, et publier les enregistrements dans la série « Festival des Arts traditionnels » pendant une dizaine d'années.

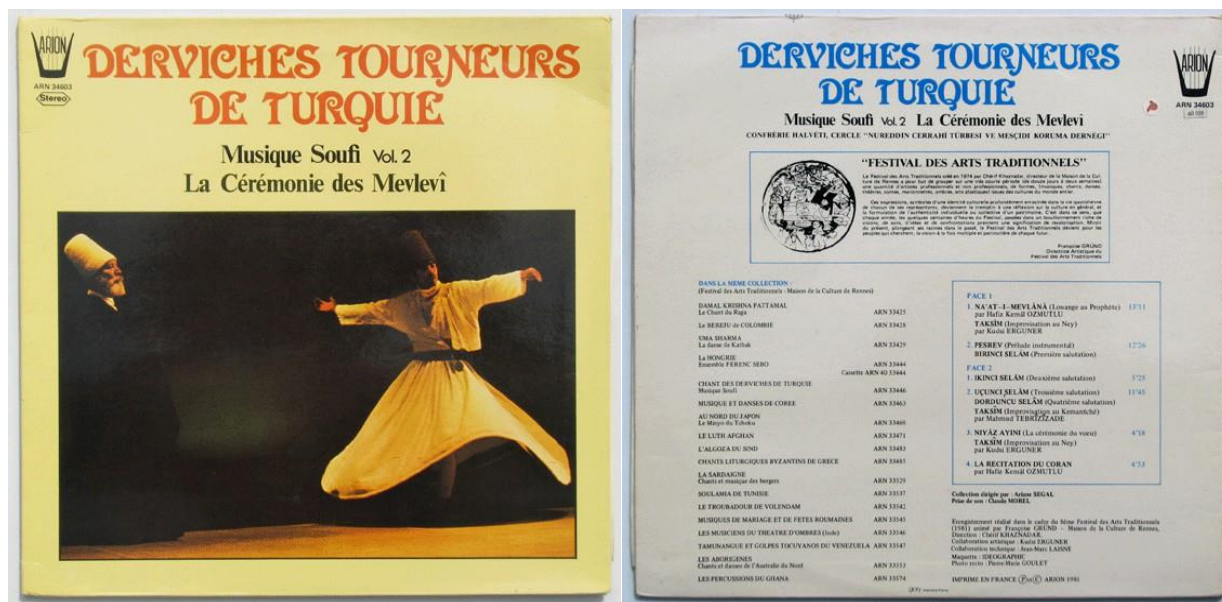


Fig. 7: exemple de Vinyle de la collection ARION, série « Festival des Arts traditionnels »

Plus tard, il allait quitter la maison de la culture de Rennes, et participer à la fondation de la Maison des Cultures du Monde à Paris, Boulevard Raspail.

« En 1982, la Maison des Cultures du Monde voit le jour à l'inspiration de Chérif Khaznadar. Déjà à l'initiative du Festival des arts traditionnels à Rennes, il est le premier à offrir en France une scène permanente aux formes spectaculaires traditionnelles et à reconnaître leur valeur artistique.

En 1985, Françoise Gründ fonde le label INEDIT (disques de musiques de tradition savante ou populaire) : 145 références, 75 pays, 180 prix et récompenses à ce jour. »⁴⁹

Lorsque Chérif Khaznadar a quitté la maison de la culture de Rennes, le festival des arts traditionnels a cessé, mais la Maison des Cultures du Monde a démarré à Paris, et cette collaboration avec ARION a continué pendant quelques années, jusqu'à ce qu'Ariane Segal parte en retraite en 1984-85. Manuela Matalon Ostrolenk reprit la suite et stoppa la collaboration avec la Maison des Cultures du Monde. La collection INEDIT voit ainsi le jour.

Au départ, donc, dans la continuité de la série du Festival des Arts Traditionnels, il s'agissait d'enregistrer les concerts et de les publier.

Le label assurait aussi sa distribution. Elle sera un temps distribuée par Harmonia Mundi, jusqu'en 1988. Ils se rapprocheront ensuite de Auvidis (qui sera racheté plus tard par le label Naïve).

En 1987-88, le ministère de la culture du Maroc souhaite enregistrer l'intégralité de son répertoire classique arabo-andalou : il s'agissait de plus de 80 heures de musiques. Aucune collection française

⁴⁹ D'après le site de la Maison des Cultures du Monde : <http://www.maisondesculturesdumonde.org/missions-et-histoire/historique>

n'étant prête à se lancer dans cette vaste entreprise, la collection INEDIT va relever le défi à l'aide de l'ethnomusicologue Habib Hassan Touma. En 1992, l'intégrale des Nûbas marocaines sont publiées chez INEDIT, c'est alors la première fois qu'une véritable anthologie de ce répertoire est proposée. Ils prolongeront cette approche anthologique dans le répertoire Azerbaïdjanais. Plus tard, des ethnomusicologues viendront ainsi proposer leurs enregistrements à la collection, qu'elle associera aussi avec les enregistrements des concerts réalisés au sein de la Maison des Cultures du Monde, toujours dans ce souci de présenter des anthologies.⁵⁰

Dans le cas de la collection INEDIT, on voit ainsi que son histoire a été tracée en partie par les festivals français d'Arts traditionnels, et sa distribution assurée par des distributeurs de musiques classiques.

La séparation entre musique « traditionnelle » et *World Music* aurait pour fondement des préoccupations marchandes, les musiques classées dans la catégorie « traditionnelle » (et donc présentées comme plus « authentiques ») engrangeant nettement moins de recettes que celles de la World (Barnat, 2016).

On aurait donc, d'un côté, des maisons d'éditions privées, liées aux circuits de diffusion de la pop-rock, proposant un métissage entre des pratiques musicales « authentiques » et les attentes d'auditeurs occidentaux du monde de la pop, et d'un autre côté, des collections discographiques subventionnées, dans lesquelles les ethnomusicologues publient leurs enregistrements, garantissant ainsi une authenticité. En effet :

« La collection Ocora Radio France présente un éventail unique au monde des meilleures musiques traditionnelles ; qu'elles soient savantes, religieuses ou populaires, elles sont toujours présentées avec le même souci d'authenticité et de qualité » (Serge Noël-Ranaivo cité par Da Lage, 1998)

L'authenticité étant bien entendu une notion controversée par les ethnomusicologues eux-mêmes, surtout dans l'optique d'une réalisation discographique :

« Ce qu'on appelle communément et confusément l'authenticité ? Mais authenticité pour qui, et selon quel point de vue ? Ou plus simplement le soin porté à la sélection et à la documentation par l'auteur du disque ? » (Lortat-Jacob, 1991)

⁵⁰ D'après l'entretien réalisé auprès de Pierre Bois le lundi 23 mai 2016, à la Maison des Cultures du Monde.

b) Quelle authenticité dans la collection discographique de musiques « traditionnelles » ?

1) Une « authenticité » triée pour l'élaboration d'une collection :

« l'établissement d'une collection relève d'un tri, d'une organisation du réel, oeuvre de celui que l'on pourrait appeler un 'médiateur prescripteur de l'offre', le directeur artistique ou le comité, dans le cas d'Ocora. Ce tri est ensuite occulté pour nous présenter un objet cohérent, la collection et son mode d'existence matérielle que sont le catalogue et les mises en rayon. Cet objet particulier est censé représenter « le monde des musiques traditionnelles ». Le médiateur prescripteur construit, dans la cohérence de cet objet, une légitimité pour des représentations du monde. Mais l'objet ainsi produit dépasse l'opération du médiateur prescripteur. En effet, ces représentations sont réinvesties par un « consommateur-auditeur ». Nous sommes donc en présence d'une construction historique de représentations du monde. » (Da Lage, 1998)

Le label de musiques « traditionnelles » va de cette manière véhiculer cette notion d'authenticité en proposant (pour ne pas dire : en imposant) un tri sur plusieurs échelles :

- les musiques qu'elles proposent, en l'occurrence, dans le cas d'OCORA ou d'INEDIT, celles qui font l'objet d'études par les ethnomusicologues (*ibid.*)
- les enregistrements qu'elles vont diffuser : quels sont les enregistrements les plus *représentatifs* de la culture que le disque va représenter (avec la figure de l'ethnomusicologue qui va garantir cette *pertinence*) et les plus *digestes* (Barnat, 2016) (c'est notamment le rôle des conseillers artistiques) pour un public d'amateurs éclairés (Da Lage, 2016).
- à l'échelle d'un titre : si la musique est trop répétitive pour les oreilles occidentales, et que le support se limite à 70 minutes, il faut alors réduire à quelques minutes un événement musical qui peut s'étaler sur plusieurs heures.⁵¹

Le temps est venu d'utiliser les mots de ceux qui définissent la musique traditionnelle :

« La musique traditionnelle est une musique de relations ou d'interrelations qui relie ses protagonistes d'une manière très forte - dans une interdépendance obligatoire. Tout se passe de manière à rendre les producteurs et de récepteurs agissant conjointement, en même temps ou en alternance, virtuellement impossibles à distinguer les uns des autres. Les récepteurs ne sont en aucun cas une simple audience ordinaire ; ils sont appelés à contribuer, et sont le plus souvent en fait des acteurs eux-mêmes, devenant pour un instant protagoniste secondaire. »⁵²
(Lortat-Jacob 1984, cité par Mallet, 2002)

⁵¹ À ce sujet, l'émission *Carnet de voyage. Décontextualisation des musiques traditionnelles : Le transfert à la scène* montre que le phénomène est similaire à la représentation scénique. <http://www.francemusique.fr/emission/carnet-de-voyage/2014-2015/decontextualisation-des-musiques-traditionnelles-le-transfert-la-scene-03-22-2015-19-00>

⁵² « Traditional music is a music of relationship or interrelationship which links its protagonists in a very strong manner – in a compulsory interdependence. Everything happens in such a way as to make producers and receivers, acting together, at the same time or in alternation, virtually indistinguishable from each other. The receivers are in no case just an ordinary audience ; they are called upon to contribute and, most often are actually actors themselves, becoming for a moment, secondary protagonist »

En d'autres termes, ce n'est pas la musique qui serait traditionnelle, mais l'événement sonore liant les musiciens et leur public qui relèverait du traditionnel.

L'enregistrement constitue un processus de mise en objet de l'événement sonore : en étant reproductibles, les sons gravés sur le support s'inscrivent dans une temporalité appréhendable. L'enregistrement va faire de la musique un objet autonome, décontextualisé. Nous passons donc du phénomène artistique à l'objet d'art.⁵³

De cette manière, l'enregistrement décontextualise, sauf pour le chercheur qui a vécu le terrain (Park, 2008), et brise les liens d'interdépendances entre les *producers* et les *receivers* de la performance. L'enregistrement seul ne peut donc pas, en essence, retranscrire ce qui relève du traditionnel dans la musique, dans la définition de Bernard Lortat-Jacob. Néanmoins, les enregistrements sont souvent accompagnés de livrets généralement écrits par les chercheurs eux-même (*ibid.*).

Pour compléter les propos de Bayard, la notion de musique traditionnelle serait une notion créée par la discipline, et véhiculée aux auditeurs par les collections discographiques qui légitimeraient ce terme puisqu'ils diffusent, en partie, des enregistrements d'ethnomusicologues.

ii) Des enregistrements de terrains ?

Nous avons vu précédemment que la notion de terrain est très large, correspondant simplement au lieu de l'enquête, délimité par le choix de l'ethnomusicologue. Aussi, rappelons que les enregistrements sont bien souvent provoqués par les ethnomusicologues, les lieux sont choisis, et il existe en réalité un très large panel de situations d'enregistrements, mais qu'on peut catégoriser en « enregistrements en situations » ou « enregistrements provoqués ».

Les enregistrements publiés dans les collections discographiques empruntent à des sources encore plus étendues. En effet, ces collections discographiques publient des enregistrements d'ethnomusicologues sur le « terrain » (avec toutes les déclinaisons que nous venons d'aborder), des enregistrements de concerts de musiques « traditionnelles » réalisés par des ingénieurs du son ou des ethnomusicologues (par exemple dans le label INEDIT), des ingénieurs du son sur le terrain (pour OCORA et INEDIT), des archives appartenant aux autres radios européennes (dans le cadre de l'UER pour OCORA⁵⁴) ou des archives datant de l'époque coloniale (dans le cadre d'OCORA).

Aussi, on assiste à la production de disques réalisés en studio d'enregistrement par des ingénieurs du son⁵⁵ et des ethnomusicologues comme par exemple le disque : *IRAN Mozafar Shafii et l'ensemble Râst*⁵⁶ de Jean During aux éditions OCORA. Néanmoins, « au service de la tradition musicale » (Zevaco, 2011) comme l'atteste la citation suivante :

« Finalement, ce disque apparaît comme une œuvre de composition et de création, à travers un enregistrement en studio qui pourrait être considéré comme aux antipodes des normes de l'ethnomusicologie ou des enregistrements de musique traditionnelle, car « hors contexte ». Pourtant, c'est bien le contexte traditionnel qui est ici créé musicalement : convivial, intime, naturel. Le disque correspond finalement très bien à la vision de la musique persane définie par Jean During dans son livre publié en 2010 (Musiques d'Iran. La tradition en question. Paris Geuthner) : un idéal

⁵³ D'après la conférence du 10 juin 2016 d'Emmanuelle Olivier au CNSMDP.

⁵⁴ D'après l'entretien réalisé auprès de Serge Noël-Ranaivo, le 2 juin 2016 à la Maison de la Radio.

⁵⁵ Écouter les pistes n°14, n°15 et n°16.

⁵⁶ Pour un extrait de ce disque, écouter la piste n°13.

d'intimité, de convivialité, de connaissance, tendu entre la nostalgie du passé et un besoin d'innovation nécessaire à la vie même de la musique.

L'ethnomusicologue met ici son savoir au service de la tradition musicale » (*ibid.*)

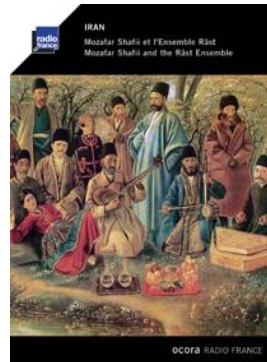


Fig. 8 : Pochette de l'album : IRAN Mozafar Shafii et l'ensemble Râst

iii) Critique d'approches du disque : pour une réflexion sur l'authenticité :

Comme l'exprime Park, l'enregistrement ethnomusicologique va véhiculer une représentation qui constituera alors une référence culturelle :

« Le son enregistré devient une référence de la culture dans laquelle le son a été produit »⁵⁷ (Park, 2008)

Dans son article *Approches du disque ethnique : quatre disques de musique d'Asie Centrale* publié en 1992, l'ethnomusicologue Jean During critique la distance qui sépare la représentation que les musiciens proposent à travers les enregistrements de leur propre musique en Asie centrale de celles que l'on peut trouver dans les collections discographiques européennes qui se disent « authentiques ». La clarté de l'article m'empêche de reformuler un propos aussi clair :

« Le parti pris de⁵⁸ [...] fut de respecter le volume et la « balance » réelle entre les voix décapantes des ménestrels et le gazouilli imperceptible du dotâr. Y avait-il des problèmes techniques ? (Sur une photo, le micro est placé à hauteur de la bouche et loin de l'instrument, ce qui devient encore plus gênant dans les pièces en solo). Sinon pourquoi tenter de rendre l'ambiance de la yourte, sans l'odeur âcre du feu de bois et les lourdes senteurs de la laine brute ? Pourquoi rechercher l'authenticité du son, alors qu'on a de toute façon abstrait la musique de son contexte et de son ambiance, qu'on a découpé la performance en plages indexées, que l'on passe d'une fête Boukharienne à une cantillation de la Torah, du Zohar, puis du Coran ? Pourquoi livrer un son brut, sec, du type input-output, alors que les musiciens eux-mêmes sont avides de dopages acoustiques (amplification, balance, écho, vibrato, etc.) ou au moins épris du beau son. Que signifie le souci de vérité lorsqu'il s'agit d'art (même si le label musique d'art est parfois impropre) ? Je citerai seulement un contre-exemple : le grand santuriste persan Madjid Kiâni a fait placer, déplacer et changer les micros du studio d'OCORA durant quatre heures, avant d'obtenir le son qui lui plaisait⁵⁹.

⁵⁷ « The recorded sound becomes a reference to the culture in which the sound was produced. »

⁵⁸ Écouter la piste n°3.

⁵⁹ Écouter la piste n°4.

Evidemment lorsque le disque est paru, un critique soit-disant musical a objecté que le son n'était pas authentique ! Tout simplement parce que pour la première fois il entendait le santur comme l'entend l'interprète lui-même (qui a les oreilles à vingt centimètres de la caisse) et non du fond d'une chapelle romane. De même, quel bakhshy ne souhaite-t-il pas que son instrument sonne un peu plus fort, ou mieux ? » (During, 1992)

C'est ainsi qu'il ouvre la voie à la réalisation artistique en ethnomusicologie, mais qu'il limiterait au cadre de la production discographique. Pour Anthony Seeger, l'acte de « produire » un enregistrement (nous allons revenir très prochainement sur ce terme) serait notamment dans le but obtenir un document exploitable :

« Le collecteur devrait se considérer comme producteur. Tous les enregistrements de terrains sont produits, ils ne sont pas de simples sons ou événements « objectifs » [...] et leur utilité dépend, dans une large mesure, du processus d'enregistrement du collecteur. »⁶⁰ (Seeger, 1986)

III.2- How to get the best artistic result, ou le rôle du directeur artistique d'enregistrement :

À partir d'une ethnographie des enregistrements studio de musique de variété en France dans les années 1980, Hennion (1989) définit le directeur/réalisateur artistique d'enregistrement (*record producer* en anglais, *Tonmeister* en allemand, *reżyser dźwięku*⁶¹ en polonais) comme le responsable de la représentation sonore/musicale proposée par des musiciens à un auditoire, soit un *intermédiaire* entre la musique et son public. Ce rôle d'agent contrôlant et interagissant avec l'intégralité de la chaîne de production, depuis l'interprétation musicale jusqu'au *master* final, proviendrait d'une suggestion du compositeur Arnold Schoenberg⁶² (Borwick, 1973).

Les directeurs artistiques se compareraient à des photographes capturant et regroupant les instants les plus significatifs (Pras *et al*, 2013).

Lors d'une séance d'enregistrement où les musiciens sont susceptibles de répéter et d'enregistrer plusieurs fois le même passage, le rôle du directeur artistique est décrit de la façon suivante :

« un directeur artistique d'enregistrement interagit avec les musiciens pour les aider à proposer leur meilleure interprétation possible et rester créatif malgré le défi des conditions de studio »⁶³ (*ibid.*)

⁶⁰ « The collector should consider him or herself to be a producer. All field recordings are produced ; they are not simply « objective » sounds or events [...] and their usefulness depends to a great extent upon the collector's on the recording process itself »

⁶¹ Ce qui signifie littéralement « réalisateur du son »

⁶² « As long ago as June 1946, the composer Arnold Schoenberg, in a letter to the Chancellor of the University of Chicago, was suggesting that the music department should offer classes for 'soundmen' (a near translation of tonmeisters): 'Soundmen will be trained in music, acoustics, physics, mechanics and related fields to a degree enabling them to control and improve the sonority of recordings, radio broadcasts and sound films. »

⁶³ « a record producer would interact with the musicians to help them perform at their best level and persist in being creative in spite of the challenges of studio conditions. »

a) le studio d'enregistrement :

Ces « conditions de studio » doivent dans un premier temps être situées en fonction de ce qu'il est communément appelé *studio*. En musiques populaires (considérées *de diffusions commerciales*), Hennion définit le studio comme :

« ...une pièce entièrement isolée acoustiquement de l'extérieur et dont l'intérieur a été transformé en chambre quasi sourde. Il a été doublé avec des surfaces de polyèdres de différentes formes et matériaux destinés à absorber sous tous les angles le spectre complet des fréquences émises dans le studio. La plupart des studios sont mis en place dans des bâtiments standards, mais ils ont été conçus comme de véritables coquilles suspendues ou chambres sur pilotis séparés du monde extérieur par une mince couche de vide »⁶⁴ (1981, cité par Hennion, 1989).

Il s'agit ainsi d'un lieu isolé de l'extérieur et traité acoustiquement, véritable laboratoire pour les réalisateurs (Hennion, 1989) :

« Les producteurs travaillent ici leurs expériences musicales. »⁶⁵ (*ibid.*)

Les musiciens peuvent alors être séparés pour qu'ils soient traités indépendamment les uns des autres (*ibid.*).

En musiques classiques acoustiques, les axiomes diffèrent : la source s'équilibre au sein d'une acoustique dans laquelle elle interagit, et c'est pour cette raison que la musique sera captée dans son lieu (Jecklin, 1981). Le lieu est alors une salle de concert, un salon, une église, etc et a assez peu de points communs avec la définition de Hennion. Néanmoins, le rôle du directeur artistique en musique classique demeure en essence comparable à celui du directeur artistique de musiques populaires (Pras *et al*, 2013), c'est dans cette mesure que nous considérerons que les « conditions studio » sont, de manière générale, des conditions d'enregistrements liées à la production discographique.

b) Le modèle de Pras *et al* :⁶⁶

Par le biais de questionnaires et d'entretiens, Amandine Pras a constitué un corpus de données qui lui permis de faire émerger, à partir de méthodes qualitatives issues de la psycholinguistique et de la *grounded theory* (nous définirons plus tard cette méthode) les compétences propres aux *record producers* (*ibid.*). Cette étude aux méthodes d'analyse mixte (*grounded theory* et psycholinguistique) permis notamment de hiérarchiser les compétences.

⁶⁴ « ... a room entirely isolated from the outside acoustically and whose interior has been transformed into a quasi deaf chamber. It has been lined with surfaces of polyhedra of various shapes and material that are meant to absorb from all angles the complete spectrum of frequencies, from wherever they are emitted in the studio. Most studios are set up in standard buildings, but veritable suspended shells or rooms on stilts separated from the outside world by a thin layer of vacuum have been conceived. »

⁶⁵ « Producers work up their musical experiments there. »

⁶⁶ Toute cette partie est issue de l'article *Record Producers' best practises for artistic direction – From light coaching to deeper collaboration with musicians* (Pras A., Cance C. & Guastavino C., 2013 Journal of New Music Research)

Ces compétences sont classées en trois catégories :

- La mission de la direction artistique : s'adapter au *contexte esthétique*, proposer une *écoute supplémentaire*, *orienter*, *feedbacks* (critiquer et optimiser), et permettre le *meilleur résultat artistique possible*.
- L'interaction avec les musiciens : regroupant les qualités d'*observation*, d'*adaptation à la situation*, d'assurer un rôle d'*intermédiaire entre les artistes et une audience*, d'*adapter son langage*, de *gestion du groupe (managing)* et savoir *faire face aux sensibilités des musiciens*.
- Les compétences de communication : *créer une bonne atmosphère* et *permettre la confiance et l'honnêteté*.

Mission Of Artistic Direction	Interaction With Musicians	Communication Skills
Aesthetic Context*	Observing	Create A Good Atmosphere*
Extra Set Of Ears*	Adapting To Situations	Allow Trust And Honesty*
Guidance*	Intermediating Between Artists And Audience	
Feedback	Adapting Language	
Best Possible Artistic Result	Managing	
	Coping With Artists' Sensitivity	

*Concepts already identified in [Pras and Guastavino \(2011\)](#), documenting the perspective of musicians and sound engineers.

Fig. 9 : classification des concepts dans le modèle de Pras et al (2013)

La dimension psycholinguistique de l'analyse permet de proposer un modèle en cinq niveaux d'implication artistique du directeur artistique en fonction du contexte d'enregistrement :

- Le niveau 0 : Le directeur artistique « prend la température de la situation » pour identifier ce que les musiciens proposent et peuvent proposer afin de réagir en fonction des besoins des musiciens. En d'autres termes, il *observe* pour mieux *réagir*.
- Le niveau 1 : le rôle d'intermédiaire entre les artistes et un public.
Le musicien ne pouvant être impliqué de la même manière entre *l'écoute* et l'interprétation, le directeur artistique résout ce conflit en tant qu'auditeur attentif extérieur et en prolongeant l'écoute des musiciens.
- Le niveau 2 : la communication verbale :
Le réalisateur relève les problèmes d'intonation, de précision rythmique, de tempo, d'intensité et de clarté de l'interprétation.
Il va alors adapter son langage aux musiciens et à leurs sensibilités afin de garantir la meilleure collaboration possible. De nombreuses techniques peuvent permettre d'assurer une collaboration saine et efficace, comme le *bluff*, motiver les musiciens, réserver les compliments aux meilleures prises, équilibrer la distribution des commentaires collectifs et individuels, etc.

- Le niveau 3 : du guide au directeur :
Les producteurs doivent réaliser un compromis entre adapter leur langage pour mieux collaborer, et imposer leur point de vue à la performance en cours.
- Le niveau 4 : la collaboration artistique :
Il doit permettre au musicien de révéler lors de l'enregistrement sa meilleure interprétation possible.
Dans certains cas, cette collaboration peut se transformer en soutien psychologique, dans la limite des aptitudes du réalisateur artistique.

Levels of Producer Artistic Involvement	Meta-categories		Concepts	
			Abstract	practice
Not involved Less involved ↓	0	From Context To Situation	Aesthetic Context*	(a) Observing (b) Adapting To Situations
	1	Intermediary Role	Extra Set Of Ears*	Intermediating Between Artists And Audience
	2	Verbal Communication	Feedback	Adapting Language
More involved	3	Direction	Guidance*	Managing
	4	Artistic Collaboration	Best Possible Artistic Result	Coping With Artists' Sensitivities

*Concepts already found in [Pras and Guastavino \(2011\)](#), documenting the perspective of musicians and sound engineers.

Fig. 10 : Modèle de la direction artistique en fonction de différentes implications des producteurs

Ce modèle semble faire écho au questionnement de Vincent Dehoux dans son article *Feuilles de route* publié en 1996 :

« Doko et Sénouane chantent parce qu'ils se trouvent en climat de confiance totale. Créez de telles situations – ne serait-ce pas là notre fonction principale ? – et vous aurez de véritables prouesses musicales, en dehors de quoi vous n'aurez qu'une expression conventionnelle. »

Le producteur s'insère et participe au cœur du processus d'interprétation des musiciens. Hennion avait déjà révéler l'importance de la figure du réalisateur artistique d'enregistrement dans une sociologie de la musique contemporaine :

« Dans le studio de musique populaire, nous sommes dans une pièce qui mérite le nom de laboratoire à la fois pour les réalisateurs et pour les sociologues. [...] C'est un laboratoire pour les sociologues, s'ils acceptent l'idée que ce qu'il s'y passe peut les aider à mesurer les forces en jeu dans la musique, alors que normalement ils sont confrontés uniquement à des objets déjà construits, hermétiquement scellés dans leur propre logique, ne laissant aucune trace de leur dynamique. »⁶⁷ (Hennion, 1989).

⁶⁷ « In the popular music studio, we are in a room that merits the name laboratory both for producers and for sociologists. [...] It is a laboratory for sociologists, if they accept the idea that what happens there can help them measure the forces at play in music, whereas normally they are confronted only with objects already constructed, hermetically sealed in their own logic, leaving no sign of their dynamic. »

III.3- Le studio d'enregistrement comme espace de création : un terrain en cours en ethnomusicologie :

« Tandis que marins, soldats, missionnaires et commerçants occidentaux sillonnaient les côtes d'Afrique de l'ouest dès le XV^{ème} siècle, leurs hôtes, dont on aurait tort de croire qu'ils furent de passifs témoins, assimilaient également les conséquences de cette intrusion ? En d'autres termes, tandis que l'Europe conquérante se familiarisait avec la figure de l'Africain, celui-ci, de son côté, commençait à intégrer cet autre au teint pâle dans son propre univers symbolique et artistique »⁶⁸. Les musiciens vont intégrer le studio dans leurs pratiques musicales, d'une certaine manière comme d'un instrument « colon », pour « leurs » musiques. De la même manière que les statuettes anthropomorphiques comportant au moins un élément colon (chapeau du colonisateur, fusil, lunettes, etc) constituaient une partie de l'art « colon » des Africains était longtemps rangé à tort dans la catégorie « souvenirs pour touristes »⁶⁹, les musiques de diffusion commerciale du non-occidental étaient rangées dans la catégorie « world music », est leur étude était ainsi rejeté par les ethnomusicologues⁷⁰, considérant qu'il s'agissait d'une création de l'occidental à partir des éléments extra-occidentaux.

En réalité, il faut dans un premier temps rappeler que la notion de *processus créateur* se limitait, en ethnomusicologie, à un processus de variation, et ceci jusque dans les années 1990 (Olivier, 2012).

a) De la variation aux régimes de créations :

« Le travail de l'ethnomusicologue a principalement consisté à étudier les éléments invariants du système musical (paramètres, grammaires règles). L'individu, souvent appelé « détenteur de la tradition », n'a cependant pas été exclu de ces travaux mais considéré comme un simple usager du système musical, un « porteur de la structure » (Passeron, 1990), sa part de « créativité » (et non de création) étant réduite au principe de variation. » (Olivier, 2012)

Quatre étapes de l'histoire de l'ethnomusicologie francophone semblent se dégager :

i) L'article *Réflexions sur la création musicale collective* de Constantin Brailoiu en 1959 :

Ancré dans le paradigme structuraliste des années 50, la musique est considérée comme générée à partir d'une *structure* immuable que le détenteur de la tradition souhaite préserver. Ainsi, les répertoires évoluent, mais s'articulent autour d'un même système. La part de création ne peut ainsi que se limiter à la *variation*.

« le désir d'innover, mobile capital du créateur cultivé, ne tient en vérité aucune place dans les préoccupations du « primitif ». Par rapport à quoi innoverait-il ? Son souci est de sauvegarder son bien, non de le remplacer. Bien mieux, ce comportement psychique met l'homme moderne devant un fait qu'il tarde encore à saisir : c'est l'intemporalité des créations dites primitives » (Brailoiu, 1959, cité par Olivier, 2012).

⁶⁸ D'après le texte d'introduction de l'exposition temporaire (du 15 juin au 8 octobre 2016) *Homme noir, Homme blanc* au Musée du Quai Branly,

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Le 30 septembre 1997, lors d'une entrevue avec Véronique Mortaigne, journaliste chez *le Monde*, Gilbert Rouget s'inquiète du mode de métissage induit par la World qui lui semble relever plus de la destruction que d'un processus endogène. (Mallet, 2002)

Cette considération va perdurer jusqu'aux années 1980, et même après, en particulier chez certains ethnomusicologues étudiant les musiques africaines (*ibid.*).

ii) L'improvisation dans les musiques de traditions orales, publication sous la direction de Bernard Lortat-Jacob en 1986 :

L'improvisation est alors envisagée comme « composition en temps réel » (*ibid.*) à partir de « règles ou de modèles que les musiciens manipulent, combinent ou bricolent de façon plus ou moins originale à chaque performance improvisée » (*ibid.*). Quelques années plus tard, en 1998, l'ouvrage *In the course of performance* de Bruno Nettl et Melinda Russel va prolonger ce discours. La notion d'improvisation est alors discutée en tant que composition, mais leur analyse s'ancre dans les pratiques collectives afin de faire émerger un système explicatif qui regrouperait ces pratiques, et non de présenter les singularités des différents improvisateurs (*ibid.*).

iii) La fin des années 1990 :

A partir des années 1997-1998, les travaux de Zemp et d'Olivier vont amener l'ethnomusicologie contemporaine à envisager le processus de création comme objet de la discipline, envisageant alors la musique comme « objet et savoir-faire spécifiques, production esthétique et manifestations du social. » (*ibid.*). Les études s'intéressent alors aux moyens de communications et à leurs technologies, à la circulation des créations locales et globales dans une dynamique de mondialisation. La *world music* est alors envisagée comme une domination unilatérale du Nord sur le Sud, ce qui n'est pas sans poser certains problèmes pour la recherche ethnomusicologique (Mallet, 2002). On ne considère donc pas encore véritablement que le non-occidental est capable de s'approprier les outils occidentaux pour les faire siens.

iv) Des années 2000 à aujourd'hui : l'appropriation et la création partagée :

Le processus d'*appropriation* devient central, témoignant l'ajustement et la négociation d'éléments extérieurs avec des éléments locaux, et suivant une logique de circulation du contenu musical (Olivier, 2012).

« L'appropriation et la transformation de musiques ou de danses impliquent en effet leur traduction puis leur réinterprétation « par le biais des catégories de pensée de la culture native » (Mary, 1999) qui, en retour, peuvent en être aussi modifiées. Au sein de ces nouvelles musiques, les éléments appropriés et transformés peuvent cependant garder, souvent le temps de la mémoire, la trace de leur histoire et de leurs précédents usages. » (*ibid.*)

Ces étapes d'*appropriation* et de *transformation* de matériaux existants constituent les premières étapes d'une étude sur les processus de création. La recherche tend alors à classer les différents processus en *régimes de créations* oscillant entre « renouvellement » (filiation) et « innovation » (rupture) (*ibid.*).

La question du rôle du compositeur dans ces *régimes de créations* se pose alors, d'autant plus qu'il s'avère que la création va être en réalité *partagée* : entre le compositeur lui-même et les différents acteurs qui vont s'engager dans ce processus de création.

C'est ainsi que le rôle du *producer*, du *réalisateur artistique d'enregistrement* devient alors un objet de l'étude ethnomusicologique.

Julien Mallet écrira même en 2002 dans son article *World Music : une question d'ethnomusicologie ?* que « l'ethnomusicologue devra repérer l'intervention du directeur artistique » (Mallet, 2002).

C'est alors que l'ethnomusicologue va considérer le studio d'enregistrement comme son terrain de recherche, en tant qu'espace de création de ces nouvelles traditions musicales locales, comme le montre les recherches de Louise Meintjes et son ouvrage *Sound of Africa ! Making Music Zulu in a South African studio*, Ons Barnat et sa thèse concernant les musiques garifunas *le studio d'enregistrement comme lieu d'expérimentation, outil créateur et vecteur d'internationalisation* et les recherches en cours d'Emmanuelle Olivier sur les musiques de variété religieuses et leurs productions en studios d'enregistrements à Bamako.

b) Musique Mbaqanga et ethnographie de studio en Afrique du Sud :

Le genre Mbaqanga étonne par la simple difficulté de le définir : synonyme de « popular commercial African Jazz » dans les années 1950 (Meintjes, 2003), il serait développé à partir du *kwela* (style musical sud-africain des années 50 caractérisé par le jeu jazzy d'un tin wistle, flûte à 6 trous) d'un mélange de mélodies africaines, du *marabi*⁷¹ et du Jazz américain.

Dans les années 60, le terme désigne un nouveau style qui combine des musiques néo-traditionnelles urbaines, du *marabi*, jouée par des guitares électriques, des violons, des saxophones (qui remplaceront le tin wistle), des accordéons et des percussions (*ibid.*).

Mais plus qu'une simple définition, la réaction de cette musicienne sud-africaine face à la difficulté de définir ce genre musical semble plus révélatrice : « Mbaqanga ? C'est notre musique ! »⁷² (Meintjes 2003, citant la musicienne nommée Jane).

Le studio s'avéra pour l'ethnologue Louise Meintjes le terrain *pertinent*, puisque présentant les multiples facettes artistiques, politiques et économiques d'un genre à la recherche de son propre « son ». En effet, elle écrira quelques lignes plus tard :

« Mbaqanga dans les années 1990 est d'abord une présentation d'un son Sud-Africain, une disposition de l'Afrique du Sud ou de l'esprit Africain sur une scène étrangère, une expérience exotique, et une catégorie marketing [...] Mbaqanga est à la fois le plaisir du souvenir, parfois de la ré-expérience, une étincelle dans la sombre époque de l'apartheid, et un renouveau de cet esprit et de ce son en réponse à l'actualité. Il est constitué au moyen d'un réseau fluide et mouvant de relations artistiques et professionnelles qui coulent à travers et autour de la forme sonore.⁷³ » (*ibid.*)

Ainsi, c'est en étant au cœur du studio qu'elle entra dans la caractéristique de cette forme musicale. Elle propose une description du processus de création qui s'enracine dans les différentes étapes qui animent l'activité du studio d'enregistrement : la prise de son, l'arrangement, la composition, le montage et le mixage.

⁷¹ Pour plus d'informations, voir http://www.southafrica.info/about/arts/922563.htm#.V7jPb_mLS5g

⁷² « Mbaqanga ? It's our music »

⁷³ « Mbaqanga in the 1990s is at once a presentation of one South African sound, a display of South African or African spirit on a foreign stage, an exotic experience, and a marketing category [...] Mbaqanga is both the pleasure of remembering, sometimes re-feeling, a glittering heyday that took place in the dark era of apartheid and a revival of that spirit and sound in response to the contemporary moment. It is constituted by means of a fluid and shifting network of artistic and professional relationships that flow through and around sonic form. »

Elle décrit notamment son sentiment de stupéfaction face à la créativité des acteurs qui encadrent les musiciens :

« Comme du patch jusqu'à la table, le studio est le centre névralgique du processus de création, le savant fou, le patron de l'industrie, dont vous ne pourrez jamais vous représenter en observant [...] Je ne serai jamais capable de détailler la pensée créatrice d'un artiste analysant scientifiquement les composantes du son qu'il entend des enceintes de monitoring, choisissant parmi plusieurs options sur la façon de l'améliorer, et d'enregistrer les changements à travers des ajustements micro-électroniques analogiques ou numériques de l'équipement devant lui. Qu'est-ce qu'il entend ? ⁷⁴ » (*ibid.*)

Ce phénomène montre bien qu'il ne s'agit pas d'un métissage imposé par un prescripteur occidental, mais bien d'une *appropriation* des artistes sud-africains d'un procédé occidental de création : le studio d'enregistrement.

On a pu largement observer ce phénomène d'appropriation de manière réciproque en Occident ⁷⁵ : chez le compositeur György Ligeti par exemple, le principe de la micro-polyphonie serait de la même manière une appropriation du compositeur du principe d'hétérophonie des musiques populaires de Transylvanie qu'il avait très tôt observé, transcrit et analysé comme un procédé « donnant de l'épaisseur à une ligne monophonique » (Gallot, 2010).

c) Une étude des processus de créations *in situ* en ethnomusicologie : Du Mali au Belize⁷⁶

Ons Barnat et Emmanuelle Olivier vont, dans le prolongement de Louise Meintjes, réaliser des ethnographies de studio qui vont questionner à la fois le processus d'une création partagée entre des acteurs (les musiciens, les arrangeurs, les réalisateurs), les collaborations et les négociations en jeu, les outils et leur appropriation par le local pour le local⁷⁷.

i) Musique garifuna, succès mondial d'un genre et « retour aux sources » par la production discographique :

Dans sa recherche doctorale, Ons Barnat montre comment le succès international d'une hybridation d'une tradition locale (la *paranda*, musique *Garifuna* du Belize, afro-descendante qui rencontre les expressions autochtones d'Amérique centrale) aux codes d'écoutes des auditeurs de *world music* (donc avec le métissage d'éléments musicaux occidentaux) a permis de revaloriser au sein même de son terrain un genre passé de mode. L'ethnographie du « studio de plage » dans son intégralité (prise de son, arrangement, choix des effets et des instruments, « ordre de passage » des musiciens, utilisation de Digital Audio Workstation, etc) pour la réalisation de l'album *Laru beya*⁷⁸ d'Aurelio Martinez, lui permis d'accéder au métissage en cours.

⁷⁴ « Like the patchbay to the board, the studio is the nerve center of the creative process, the mad scientist, the head of the industry, which you'll never be able to figure out by observing [...] I would never be able to detail the creative thought of an artist scientifically analyzing the sound components of what he hears on the monitors, choosing from multiple options for how to improve it, and registering the changes through microelectronic analog or digital adjustments on the equipment in front of him What does he hear ? »

⁷⁵ La piste n°19 présente un exemple d'*appropriation* d'une « turquicité » par des musiciens français établis à Istanbul.

⁷⁶ Le Belize est un pays d'Amérique centrale situé au sud du Mexique et à l'est du Guatemala.

⁷⁷ Même si l'attente d'un succès auprès des auditeurs occidentaux reste réelle.

⁷⁸ Écouter la piste n°18.

Cette ethnographie lui permis par exemple de relever les éléments rythmiques *garinagu* des éléments *reggae* ou d'autres musiques de diffusions commerciales. Il explique aussi comment son intégration au processus de réalisation de l'album (en tant qu'assistant du réalisateur Ivan Duran) lui permis d'entrer au cœur du processus de création (Barnat, 2012).



Fig. 11 : Local utilisé pour l'enregistrement de l'album Laru Beya

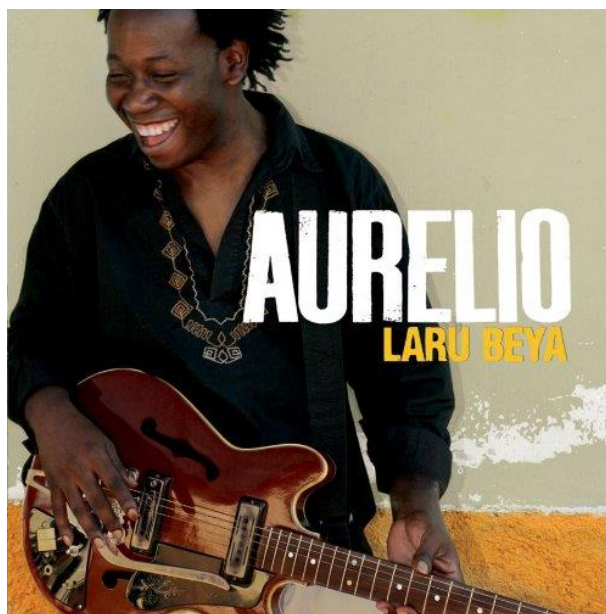


Fig. 12 : Pochette de l'album d'Aurelio Martinez produit par Stonetree Records

ii) Artisanat de l'enregistrement pour une production locale de musique actuelle religieuse dans les studios de Bamako :

Emmanuelle Olivier montre l'élargissement esthétique des louanges religieuses chantées qui utilisent à la fois l'intégration de mélodies dans le style du répertoire ancien (*mahudu*, lui-même s'appropriant des mélodies de chants populaires maliens) et la composition de mélodies originales dans un style « hybride » qui emprunte à celui de répertoires populaires très divers (musique griotique, reggae, hip hop, variété internationale, etc.) (Olivier, 2012). Elle montre aussi comment le travail de collaboration avec le producteur en studio participe à la composition, dans un souci de distribution locale.

Cette distribution locale est à contextualiser avec le statut de l'enregistrement au Mali. D'abord vecteur d'une identité nationale dans les années 1960, à la sortie de la colonisation française, les musiciens sont des fonctionnaires qu'on enregistre dans l'unique studio de Radio Mali, et qui doivent présenter la richesse de la musique malienne. Ces enregistrements sont publiés par la société allemande Bärenreiter-Musicaphon pour le compte de l'État malien. L'enregistrement est donc d'abord politique (Olivier, sous-presse).

À la fin des années 1980, suite à une restructuration des institutions publiques africaines commanditée par le FMI pour réduire la dette des pays d'Afrique, la plupart des musiciens fonctionnaires sont mis à la retraite.

La privatisation de la musique va de pair avec l'émergence de la technologie de la cassette analogique. Le premier studio d'enregistrement privé est d'ailleurs lié à l'industrie de la cassette (le Studio Bogolan créé en 1988), et on assiste à une première industrie locale de production et de reproduction de la cassette. Un artisanat, plus ou moins informel, de l'enregistrement se développe avec les radiocassettes avec double cassettes (pour pouvoir reproduire les enregistrements).



Fig. 13 : Pochette du vinyle *Cordes Anciennes - Première Anthologie De La Musique Malienne*
1970

Récemment, le numérique a beaucoup modifié le paysage sonore Malien : depuis l'arrivée de la 3G au Mali en 2010, on assiste à une multiplication de studios d'enregistrements relativement modestes, qui se rapprocheraient des home-studios occidentaux, mais où la très grande majorité des musiciens maliens vont enregistrer et produire de nouvelles expressions locales. Le studio va considérablement intervenir dans cette nouvelle production du local.⁷⁹

⁷⁹ Données recueillies lors de la conférence d'Emmanuelle Olivier du 10 juin 2016 au CNSMDP. Voir également Olivier (sous-presse).

Problématique :

De nombreux articles et quelques milliers d'enregistrements⁸⁰ témoignent de l'existence d'une réelle pratique de l'enregistrement, d'une pratique du studio (comme l'atteste l'article d'Ariane Zevaco sur le disque de Mozafar Shafii et l'ensemble Râst) et d'allusions à la direction artistique d'enregistrement (pour Seeger en 1986, During en 1992 et Dehoux en 1996). Mais à part quelques descriptions de la technique du re-recording d'Arom et quelques maigres pages dans de lourds ouvrages qui se limitent à rappeler que le matériel se doit d'être « mobile, ergonomique et solide », que les enregistrements se font « en situation » ou sont « provoqués »⁸¹, nous n'avons pas eu accès à de plus profondes descriptions concernant la pratique de l'enregistrement chez les ethnomusicologues.

Alors que les « carnets de voyage plus ou moins précis d'explorateurs attentifs ou d'ecclésiastiques curieux » (Lortat-Jacob 2004) ont longtemps constitués l'unique source concernant les musiques qu'ils rencontraient (*Ibid* 2004), l'ethnomusicologie n'a fait que débiter l'archivage de ses méthodes d'enregistrement, pourtant constitutives de la discipline. Nous sommes ainsi, de manière analogue, face à une société « orale » des pratiques de l'enregistrement, mais apte à décrire la manière dont les musiciens d'autres sociétés s'enregistrent (comme nous avons vu dans le cas de Barnat, Olivier, Meintjes mais aussi During).

Est-ce que les pratiques de la discipline ne diffèrent pas de celles de l'enregistrement de la musique classique ou des musiques populaires, et qu'ainsi la description de ses méthodes d'enregistrements ne ferait que répéter ce que l'on trouve déjà dans les ouvrages de techniques du son ?

En d'autres termes, existe-t-il une spécificité au sein des pratiques d'enregistrement des ethnomusicologues, et si oui quelles sont-elles ?

⁸⁰ Plus de 13000 enregistrements sont édités aux archives du CREM (<http://crem-cnrs.fr/archives-sonores>), 171 disques OCORA, 143 disques INEDITS...

⁸¹ Comme *Précis d'ethnomusicologie* (Arom et Alvarez 2007), *L'enquête en ethnomusicologie : Préparation, Terrain, Analyse* (Arom et Martin 2015), ou encore *Guide pour la collecte des instruments et musiques traditionnelles* (Dournon 1996)

Partie II : Investigation

I- Objectifs, questions de recherche et approche méthodologique :

Dans cette étude, nous souhaitons cerner les logiques sous-jacentes aux différentes pratiques de l'enregistrement dans le milieu ethnomusicologique francophone. Il nous faut donc, dans un premier temps, éclaircir *ce qui caractérise* ces pratiques.

Ainsi, nous nous efforcerons de répondre à la question : *Qu'est-ce qui caractérise les pratiques de l'enregistrement chez les ethnomusicologues francophones ?*

Cette interrogation centrale s'articulera autour de trois points :

1. Quelles sont les pratiques de l'enregistrement chez les ethnomusicologues francophones ?
2. Quelles sont les différences et les points communs avec le modèle du directeur artistique d'enregistrement établi par Pras *et al.* ?
3. Quels sont les critères sonores de l'enregistrement partagés entre les ethnomusicologues et les ingénieurs du son ?

Notre étude ne cherche pas, en quelque sorte, à *mesurer* ces pratiques ou les *quantifier*, mais bien à les *observer*, et les *définir*. Cette étude sera donc *qualitative*.

Notre étude qualitative s'est fondée sur la collecte et l'analyse de données discursives provenant de huit professionnels francophones du milieu de l'enregistrement ethnomusicologique. Cette étude s'articule donc autour de huit entretiens individuels semi-dirigés.

II- Méthode

II.1-Participants :

Les entretiens ont été réalisés auprès de cinq ethnomusicologues, deux gérants de collections discographiques et un ingénieur du son, sachant que l'un des participants est à la fois gérant d'une collection discographique et ethnomusicologue. Ces participants ont été choisis pour leurs contributions à la recherche ethnomusicologique, pour leurs expériences du terrain, pour leurs rôles dans la diffusion des enregistrements, et pour l'intérêt qu'ils portaient à la question même de l'enregistrement. Le tableau suivant présente les participants avec de plus amples détails.

Prénom NOM	profession(s) principale(s)	Terrain(s)	Expérience	Pratique de l'enregistrement ?	tranche d'âge
Ons BARNAT	Ethnomusicologue -musicien- réalisateur artistique	Île de la Réunion, Amérique centrale	Docteur en ethnomusicologie, post-doctorant au groupe de Recherche-Création en Musique (GRECEM) à l'Université Laval à Québec	oui	30-40 ans
Pierre BOIS	Directeur du label INEDIT- Conseiller artistique à la Maison des Cultures du Monde	Cameroun, Syrie	Docteur en ethnomusicologie, Chevalier des arts et des lettres	oui	60-70 ans
Jérôme CLER	Ethnomusicologue -musicien	Turquie, Balkans, Colombie	Docteur en ethnomusicologie, professeur d'ethnomusicologie à l'Université Paris- Sorbonne	oui	50-60 ans
Jean DURING	Ethnomusicologue -musicien	Iran, Baloutchistan, Xinjiang, Pakistan, Azerbaïdjan, Tadjikistan	Directeur de recherche émérite au Centre de Recherche en EthnoMusicologie (CREM)	oui	60-70 ans
Christian LAHONDES	Ingénieur du son Radio-France	Mongolie, Iran, Crête	Ingénieur du son à Radio- France depuis 1986	oui	40-50 ans
Frédéric LEOTAR	Ethnomusicologue -réalisateur	Asie centrale : Touva, Ouzbékistan, Karakalpakstan, Kirghizistan, Kazakhstan, Sibérie méridionale	Docteur en ethnomusicologie, professeur d'ethnomusicologie à l'Université de Montréal	oui	40-50 ans
Serge NOEL- RANAIVO	Gérant du label OCORA-Radio- France		Coordinateur éditorial d'OCORA-Radio-France depuis 1993	non	50-60 ans
Ariane ZEVACO	Anthropologue des pratiques musicales- ethnomusicologue	Iran, Afghanistan, Tadjikistan	Doctorante en anthropologie sociale et ethnologie à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS)	oui	30-40 ans

Tableau 1 : présentation des participants

Le milieu de l'ethnomusicologie francophone est lié à certaines universités (comme l'Université Sorbonne Paris 8, l'Université Paris-Ouest, l'EHESS, l'Université Laval à Québec, Université de Montréal), à certains musées (comme le Musée de l'Homme, le musée du Quai Branly, le Musée d'Ethnologie de Genève), à certains centres de recherches (comme le CNRS-CREM), à certaines collections discographiques (comme OCORA et INEDIT) et à une certaine activité associative (comme l'association ethnomusiKa⁸² à Paris). L'ethnomusicologie francophone est un milieu restreint (par exemple, l'annuaire de la Société française d'ethnomusicologie⁸³ ne compte que 229 membres⁸⁴). Les relations universitaires (lors de directions de travaux) et les relations de terrains vont resserrer les liens qui unissent les ethnomusicologues francophones. La figure suivante présente quelques relations qui unissent les participants.

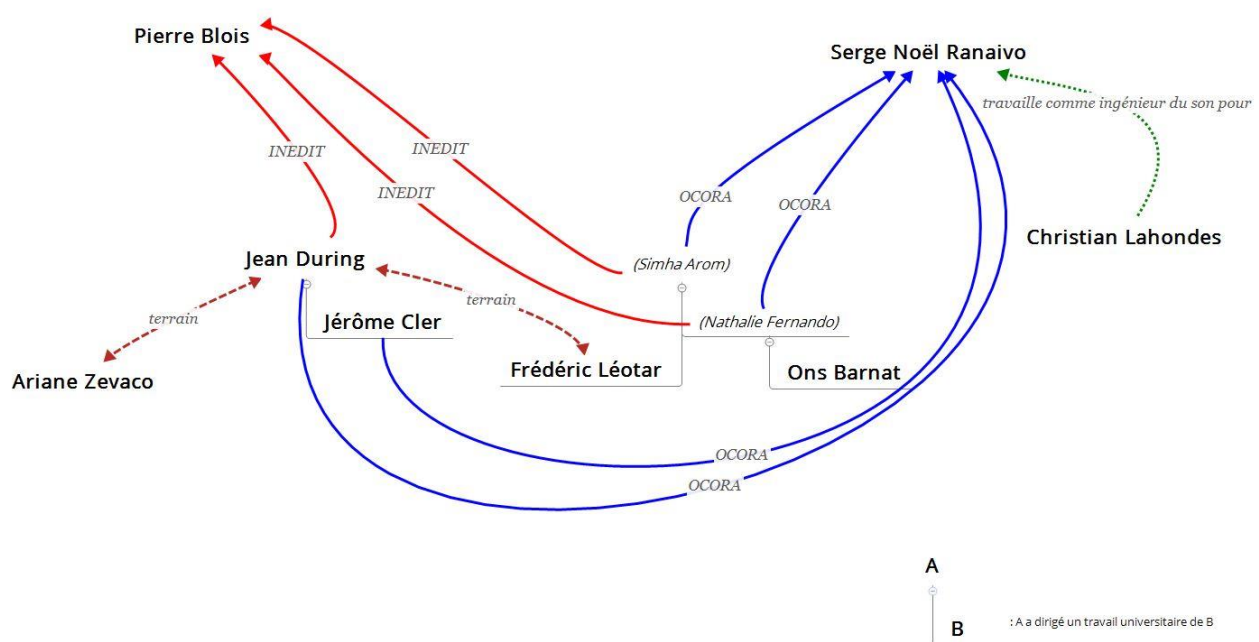


Fig. 14 : relations interpersonnelles

II.2- Collecte des données :

a) Les entretiens :

Avant toute chose, rappelons que les données de cette étude sont de deux natures, *brutes* et *intermédiaires*, mais proviennent d'une même source : les entretiens individuels. Les données *brutes* sont les paroles des participants, les données *intermédiaires* sont les *paroles transcrites-reformulées*.

⁸² Voir <http://ethnomusika.org/>

⁸³ Voir <http://www.ethnomusicologie.fr/la-sfe/annuaire/>

⁸⁴ Le 4 septembre 2016.

La collecte des données *brutes* a été effectuée entre le 23 avril 2016 et le 14 juin 2016. Nous avons pris contact avec les participants par email, et un formulaire de consentement (disponible en Annexe 1) leur a été transmis.

Les entretiens, d'une durée comprise entre une demi-heure et deux heures, se sont déroulés dans des lieux choisis par les participants. Parfois, pour des raisons géographiques, l'entretien a été réalisé par skype.

Prénom NOM	Lieu	Durée +/- 5min	Date
Ons BARNAT	Skype Paris-Montréal	1h30	14/06/16
Pierre BOIS	Maison des cultures du monde, Paris	2h	23/05/16
Jérôme CLER	Domicile du participant, Paris	1h05	23/04/16
Jean DURING	Skype Paris-domicile du participant, France	1h20	29/05/16
Christian LAHONDES	« Bistro - Le Passy », Paris	1h10	18/05/16
Frédéric LEOTAR	Skype Paris-Montréal	40min	10/06/16
Serge NOEL-RANAIVO	Maison de la Radio, Paris	1h	02/06/16
Ariane ZEVACO	Skype Paris-domicile du participant, France	1h20	02/06/16

Tableau 2 : description des entretiens

Les entretiens ont été enregistrés avec un enregistreur Zoom H1, ou avec le logiciel « Amolto Call Recorder for Skype » lorsque Skype était le moyen de communication. Une fois les entretiens terminés, ils ont été transcrits littéralement dans leur intégralité à l'aide du logiciel « Transcriber ».

b) Le guide d'entretien :

Un guide d'entretien (disponible en Annexe 2) me permettait de vérifier au cours de l'interview si je disposais de réponses aux questions que je souhaitais traiter.

Certaines questions ont été posées à chaque fois, comme

« Que cherchez-vous à enregistrer ? »,

« Pourriez-vous me décrire le matériel d'enregistrement que vous utilisez ? »,

« À quoi vous servent les enregistrements ? ».

Lors des entrevues en face à face, je prenais des notes au cours de l'entretien non pas pour transcrire ce qui était dit, mais *comment* c'était dit : ainsi, lorsqu'un comportement me semblait révélateur d'un doute, je décrivais brièvement l'expression faciale, bégaiement, le geste ou la direction du regard qui me faisait douter. Je m'efforçais de rester impassible, mais agréable, et d'amener le participant vers ce qu'il ne m'avait pas encore dit et me questionnais. Les entretiens sur Skype n'étaient pas réalisés avec vidéo, pour des raisons de connexions internet.

Étant donné la diversité des personnalités rencontrées et des cadres dans lesquels se sont effectués ces entretiens, il m'est arrivé de me trahir moi-même. En guise d'exemple, une phrase énoncée par l'un des participants :

«...mais je sens une certaine frustration dans votre discours, comme si vous vous disiez : "c'est quand même dommage, ces traditions sont absolument formidables, elles sont rares, et elles sont si mal enregistrées" »

Ces « écarts de conduites » et ces « comportements suspects » des participants sont importants à évoquer pour mieux comprendre la manière dont j'ai analysé les données : j'ai adopté une approche réflexive.

III- Analyse :

L'étude comporte deux niveaux d'analyse. En effet, à partir de nos *transcriptions descriptives* nous avons effectué une analyse de discours, dans la limite de nos connaissances en la matière, pour obtenir les *paroles transcrites reformulées*.

Nous avons dans un deuxième temps analysé ces *paroles transcrites reformulées* avec la méthode de la *Théorie ancrée*⁸⁵, que nous rappellerons brièvement.

III.1- Des données brutes aux données intermédiaires :

Pour convertir les *transcriptions descriptives* en *paroles transcrites reformulées*, j'ai reformulé de manière plus littéraire les paroles transcrites, transposant ainsi, en quelque sorte, une langue *parlée* en une langue *parlée écrite*.

Je me suis inspiré des méthodes de transcriptions proposées par l'ethnomusicologie structurale⁸⁶, qui a pour objectif de passer d'une notation *brute* à une notation *culturellement significative*. Cette méthode suit le modèle suivant :

- L'établissement d'une partition *étique* : le transcripteur s'efforce de relever tous les sons contenus dans l'enregistrement. C'est l'analogue de la *transcription phonétique* en linguistique.
- L'établissement d'une partition *émique* : les déviations mélodiques et rythmiques qui ne sont pas considérées par les musiciens comme significatives sont effacées. C'est l'équivalent de la *transcription phonémique* en linguistique.

J'ai procédé de manière analogue dans la transcription des entretiens : en effet la transcription intégrale correspondrait dans ce cas à une *transcription étique*, et cette transcription intégrale à laquelle nous avons soustrait les répétitions, les bégaiements, les fautes de langues, c'est à dire ce qui n'est pas significatif, constitue une *transcription émique*.

⁸⁵ La *Théorie ancrée* est une traduction de *grounded theory*, l'approche de théorisation empirique et inductive développée en 1967 par Glaser et Strauss (Paillé, 1994).

⁸⁶ Voir Arom, S. & Alvarez-Péreyre, F. (2007). *Précis d'ethnomusicologie*. Paris. CNRS éditions.

Par exemple, lorsqu'un participant s'exprimait de telle manière :

J'avais...un heu un un...un vague pfff enregistreur enfin à cassette qu'était pas très enfin avec un micro qu'était pas très bon,

je le reformulais en :

J'avais un enregistreur à cassette qui ne disposait pas d'un bon microphone.

Aussi, à l'aide des notes prises lors des entretiens en face à face, j'observais d'avantage la cohérence des propos formulés dans les moments décrits comme « suspects ».

Enfin, lorsqu'à la relecture je détectais un biais dans mes propos qui orientait la réponse du participant, je l'indiquais en rouge dans la reformulation.

Cette étape de reformulation se doit d'être validée par le participant pour s'assurer que nos *paroles transcrites reformulées* correspondent bien à ce qu'il a voulu exprimer lors de son entretien.

III.2- L'analyse de contenu des *données intermédiaires* :

La *théorie ancrée* est une méthode d'analyse qualitative permettant une théorisation à partir d'un corpus collecté : il s'agit d'une démarche aboutissant à une *théorie ancrée* dans les données recueillies. Cette méthode d'analyse se déroule en six étapes : la *codification* des données (« de quoi est-il question ? »), la *catégorisation*, la *mise en relation* (« en quoi et comment les catégories sont-elles liées ? »), l'*intégration* (« de quel phénomène plus général sommes-nous témoins ? »), la *modélisation*, et la *théorisation*, c'est à dire l'établissement d'un système explicatif des données recueillies. Chaque étape est passée au crible d'une comparaison constante entre la théorie qui se dégage et les données collectées (Paillé, 1994).

Une fois nos reformulations validées, nous allons les relire en essayant de faire émerger ce *qui est dit* en identifiant des *concepts émergeant*. Concrètement, nous commençons la lecture d'une première reformulation d'entretien :

La première fois que je suis parti dans le village natal de X j'avais un enregistreur cassette qui ne disposait pas d'un très bon micro, mais j'enregistrais uniquement pour moi, dans l'idée que je puisse réécouter, pour rejouer des choses : c'était pour apprendre du répertoire. Je n'avais pas du tout réfléchi à la question de la prise de son, c'était un monde que j'ignorais complètement.

On voit par exemple la présence de deux *concepts émergeant* dans ce passage : *l'enregistrement pour apprendre la musique* et *les ethnomusicologues n'ont pas de formation académique à l'enregistrement*.

De cette manière, au cours des différents entretiens vont émerger de nouveaux concepts, ou pourront s'inclure dans d'autres : c'est le cas de ce deuxième concept qui, au fil de l'analyse des différents entretiens, se transformera en *les ethnomusicologues n'ont plus de formation académique à l'enregistrement* : en effet l'un des participants racontera que dans le milieu des années soixante-dix les étudiants en ethnomusicologies du Musée de l'Homme étaient sensibilisés à la prise de son : ils étaient initiés et la qualité des prises de son, en plus de la qualité musicale de ce qui était capté, était attendue.

Lorsque la totalité des entretiens sont analysés et que la totalité des concepts sont apparus, les entretiens sont une nouvelle fois relus et confrontés avec l'intégralité des concepts. À ce stade, nous classons et mettons en commun les différents concepts de chaque entretien, en précisant en face de chaque concept le ou les participants qui l'ont évoqué.

Nous avons réalisé ces phases de *catégorisation* et de *mise en relation* en deux étapes :

- Nous avons regroupé les *concepts* en *sous-catégories* lorsque cela s'avérait possible, comme illustré dans la figure suivante :

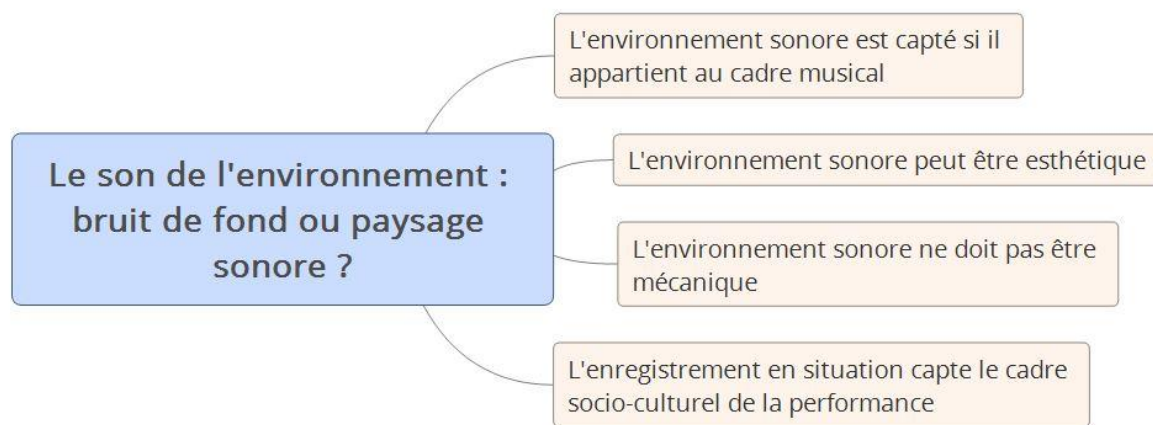


Fig. 15 : concepts émergeant (à droite) et sous-catégorie (à gauche)

- Nous avons regroupé les *sous-catégories* et *concepts émergents* (ceux qui ne s'incluaient pas dans une sous-catégories) en *catégories*.

Cette hiérarchie est ensuite intégrée dans un tableau général de la manière suivante :

(Catégorie)		
(Sous-catégorie 1)	(concept émergent 1)(code couleur)	partagé par (initiales du ou des participants)
	(concept émergent 2)(code couleur)	partagé par (initiales du ou des participants)
	...	partagé par (initiales du ou des participants)
	(concept émergent n)(code couleur)	partagé par (initiales du ou des participants)
(Sous-catégorie 2)	(concept émergent 1)(code couleur)	partagé par (initiales du ou des participants)
	(concept émergent 2)(code couleur)	partagé par (initiales du ou des participants)
	...	partagé par (initiales du ou des participants)
	(concept émergent m)(code couleur)	partagé par (initiales du ou des participants)
...	...	...
(Sous-catégorie p)	(concept émergent 1)(code couleur)	partagé par (initiales du ou des participants)
	(concept émergent 2)(code couleur)	partagé par (initiales du ou des participants)
	...	partagé par (initiales du ou des participants)
	(concept émergent q)(code couleur)	partagé par (initiales du ou des participants)

Tableau 3 : organisation en catégories, sous-catégories et concepts

III.3- La comparaison des concepts émergents avec les modèles préexistants :

Afin de mieux cerner les caractéristiques et les singularités des pratiques de l'enregistrement chez les ethnomusicologues francophones auprès de qui nous avons enquêté, nous avons comparé certaines caractéristiques émergentes avec des modèles établis.

Ainsi, nous avons comparé les concepts émergents de l'étude par théorie ancrée d'Amandine Pras sur les directeurs artistiques d'enregistrement avec ceux de notre étude.

Pour les pratiques plus en lien avec la prise de son, nous avons comparés les critères sonores d'enregistrement qui ont émergé de cette étude avec ceux proposés dans *Le livre des techniques du son*.

Nous sommes désormais en mesure de faire émerger des consensus, d'exposer les pratiques des ethnomusicologues qui se distinguent ou se croisent avec celles de l'ingénieur du son interrogé, d'exposer la fonction de l'enregistrement attendue par les ethnomusicologues par rapport à celle attendue des directeurs de collections discographiques. De cette manière, nous pouvons désormais observer s'il existe des spécificités dans les pratiques d'enregistrement des ethnomusicologues étudiés, les identifier et les discuter.

Partie III : Présentation de l'analyse des entrevues

77 concepts ont émergé de l'analyse, que nous avons regroupés en cinq catégories : « les défis du terrain », « la collaboration avec le terrain », « l'équipement, la prise de son et la post-production », « l'enregistrement qui révèle », et « la diffusion des enregistrements ». Chaque catégorie est présentée dans ce chapitre avec le détail des concepts qui s'y rapportent. Des citations des entrevues viennent illustrer ces concepts. Pour la présentation des résultats, la convention suivante a été adoptée :

- Pour indiquer les participants concernés :

Nom du participant	Initiale
Ons Barnat	OB
Pierre Bois	PB
Jérôme Cler	JC
Jean During	JD
Christian Lahondes	CL
Frédéric Léotar	FL
Serge Noël-Ranaivo	SNR
Ariane Zevaco	AZ

Tableau 4 : initiales des participants

- Pour indiquer la nature des participants concernés :

Concept partagé uniquement par des Ethnomusicologues (PB compris)

Concept partagé uniquement par CL (ingénieur du son)

I- Les défis du terrain :

Les 12 concepts de cette catégorie sont regroupés en quatre sous-catégories : « Les contraintes du terrain », « Les résistances », « la situation d'enregistrement accentue le rapport observant/observé » et « absence d'ingénieurs du son professionnels sur le terrain ».

I.1- Les contraintes du terrain :

Le tableau 5 présente les cinq concepts identifiés pour les contraintes de terrain, soit « les contraintes climatiques », « les contraintes d'espace », « les contraintes politiques », « le bruit », et « l'inattendu ». Nous observons que l'ingénieur du son a mentionné chacun des cinq concepts.

Les contraintes du terrain	Les contraintes climatiques	CL,FL
	Les contraintes de lieu	AZ,CL
	L'inattendu	CL,JD
	Les contraintes politiques	JC,JD,CL
	Le bruit	CL,JD,PB

Tableau 5 : Les contraintes du terrain

- Les contraintes climatiques :

Les conditions de températures sont parfois hostiles, et le matériel doit rester opérationnel dans ces conditions, illustré par cet exemple de Christian Lahondes : *J'ai fait un enregistrement dans une yourte, [...] à -20° (CL)*

- Les contraintes d'espaces :

L'espace peut être limité, et entraver le chercheur lors de sa captation, comme l'explique Ariane Zevaco lors d'une ethnographie dans la région montagneuse du Pamir au Tadjikistan : *Cet hiver, au cœur du Pamir, j'étais hébergée pendant quelques jours dans une famille. Ils ont organisé une soirée avec toute la famille. Voyant que j'enregistrais, ils ont amené d'autres amis musiciens. Nous étions peut-être une vingtaine de personnes dans 10m².*

Les gens étaient assis autour d'une nappe remplie de victuailles. Pratiquement parlant, c'est assez difficile de poser le micro sans qu'une tasse de thé ne soit renversée. Dans ces moments-là, je passe mon temps à surveiller l'équipement. (AZ)

- Les contraintes politiques :

Les contraintes sont parfois d'ordre politique, ce sont d'ailleurs les plus évoquées par les participants. Celles-ci ont systématiquement été abordées chez les participants qui ont travaillé en Asie centrale : Voici trois anecdotes

Je suis allé en Mongolie faire un premier disque et nous devions normalement aller en Mongolie Intérieure, mais suite à des problèmes de VISA, nous n'avons pas eu les autorisations pour aller enregistrer un dieu du Mohin khuur, l'instrument à tête de cheval. (CL)

Au Tadjikistan le rapport à l'enregistrement est très formaté par la politique soviétique. A l'époque communiste, un musicien était convoqué à la radio, ou à la télévision, et devait enregistrer ce qu'on lui demandait d'enregistrer. C'est encore le cas, même en contexte post-communiste, sauf que désormais, les musiciens doivent payer, ce qui n'était pas le cas auparavant. Donc le rapport historique, politique et financier a formaté ce rapport à l'enregistrement, ce qui peut expliquer les

résistances qu'il m'arrive de rencontrer aux premiers abords, ou le fait qu'ils veulent enregistrer quelque chose de « commandé » par moi. (AZ)

Souvent ces gens ont connu des personnages qui viennent des villes, qui sont des envoyés du ministère de la culture, qui viennent enregistrer, qui viennent faire de la collecte : des folkloristes qui venaient en cravate, cela les mettait en face d'une hiérarchie sociale forte, qui pouvait provoquer soit un blocage, soit une stratégie de résistance : ils jouaient quelques morceaux puis disaient : « voilà c'est tout...je ne sais rien de plus... ». (JC)

- Le bruit :

Les terrains sont parfois très bruyants. Voici deux exemples pour lesquels les participants ont trouvé la même solution vis à vis bruits extérieurs de la rue, dans des villes particulièrement bruyantes :

Quand je faisais mes premiers enregistrements avec mon REVOX, j'accrochais des matelas aux fenêtres pour faire une chambre sourde ! A Karachi, j'ai dû aller dans un studio parce qu'il n'y avait aucun endroit calme, et même quand j'écoutais mes enregistrements avec le casque, je devais repasser la bande pour vérifier si c'était un klaxon à l'extérieur ou dans l'enregistrement. (JD)

On est parti à Oulan Bator, dans la capitale, et on a fait venir les musiciens [...] et je les ai enregistrés dans ma chambre d'Hôtel, j'ai utilisé mon matelas pour protéger la fenêtre, à cause du bruit. (CL)

- L'inattendu :

Deux participants ont mentionné la nécessité d'être capable d'enregistrer à n'importe quel moment (JD).

Même dans le cadre d'un enregistrement OCORA ou pour une émission de Radio France, l'ingénieur du son explique :

Au départ tu pars avec une feuille de route en te disant que tu vas enregistrer deux-trois personnes mais tu ne sais pas où tu vas, c'est aussi ça le concept. (CL)

I.2- Les résistances :

Le tableau 6 présente les trois concepts « des résistances émergent dans le rapport à l'étranger », « les résistances proviennent des musiciens non-professionnels » et « des résistances peuvent provenir d'un contexte religieux », que nous avons regroupés dans la sous-catégorie « Les résistances ».

Les résistances	Les résistances proviennent des musiciens non-professionnels	FL
	Des résistances émergent dans le rapport à l'étranger	JC,JD,FL,AZ
	Des résistances peuvent provenir d'un contexte religieux	AZ

Tableau 6 : Les résistances

Des résistances peuvent se manifester à l'arrivée d'un chercheur qui est étranger. FL raconte :

Quand j'arrive au fin fond du Karakalpakstan avec mon sac à dos et mes appareils, avec éventuellement des personnes qui m'accompagnent du ministère, ou d'ailleurs, ou des collègues anthropologues, là il peut y avoir un mouvement réfractaire.

Ici la vidéo ou l'audio ne font pas trop de différence, c'est le rapport psychologique à l'étranger qui va nécessiter de négocier. (FL)

Parfois les musiciens refusent d'enregistrer pour des raisons religieuses :

Il arrive aussi qu'ils ne veuillent pas enregistrer, par exemple lorsqu'ils considèrent que le texte est trop religieux pour être enregistré. Il m'est par exemple arrivé de demander régulièrement, pendant deux années, une récitation que je voulais. Le chanteur a fini par accepter, mais n'a pas souhaité le réécouter, considérant que c'était justement trop religieux pour être enregistré, et que cela n'aurait pas dû être enregistré. (AZ) Les résistances dépendent aussi du statut socio-professionnel du musicien :

En fait les résistances, dans mon expérience, ne viennent pas des musiciens professionnels qui ont déjà l'habitude d'être exposés, qui passent à la télévision, à la radio, et ont des entretiens. [...]

Les musiciens professionnels sont très heureux si ils sont filmés ou enregistrés, car cela peut leur offrir une opportunité de se produire en dehors de leur pays. Pour les autres musiciens, l'opportunité est moins évidente. (FL)

I.3- L'enregistrement accentue le rapport observant/observé :

Dans le Tableau 7, trois de nos participants partagent les concepts « En situation d'enregistrement l'observé se sent d'avantage observé, et se met alors en représentation ». Seulement deux considèrent que l'enregistrement peut être intrusif.

L'enregistrement accentue la situation observant/observé	En situation d'enregistrement l'observé se sent d'avantage observé, et se met alors en représentation.	JC,FL,AZ
	L'enregistrement peut être intrusif	JC,AZ

Tableau 7 : L'enregistrement accentue le rapport observant/observé

La situation d'enregistrement accentue le rapport observant/observé,

Il y a un côté intrusif dans le sens où les gens se mettent en représentation, parfois cela change le ton de la conversation, (AZ)

Cela peut provenir du poids politique de l'enregistrement, par exemple comme en ex-Union Soviétique, comme l'exprime Frédéric Léotar :

je travaille dans des pays ex-soviétiques, c'est à dire où le rapport à l'image est très important parce que politique : les gens se positionnent d'une certaine manière à l'image, en fonction de ce qu'ils pensent qu'elle va transmettre (FL)

Ce rapport accentué par l'attitude de représentation impliqué peut modifier l'interprétation des musiciens :

J'ai vu comment ils étaient lorsqu'on les filmait pour la Télévision en Turquie...c'est différent parce qu'ils savent que c'est la télévision (JC)

Aussi, l'enregistrement peut être vécu comme étant intrusif,

[...]prendre le matériel quand il se passe quelque chose : c'est toujours difficile car on pense qu'on risque de troubler l'ambiance, puisque tout à coup on amène un élément étranger : l'enregistrement. (JC)

mais, éventuellement, moins que la captation vidéo :

J'ai fait certains enregistrements uniquement avec la caméra, c'est souvent très intrusif pour eux, beaucoup plus que l'enregistrement sonore : un micro, une fois posé, peut-être oublié au bout d'un moment. La caméra, c'est autre chose, c'est un œil (AZ)

I.4- L'absence d'ingénieurs du son professionnels :

Comme le montre le Tableau 8, la grande majorité des participants ont évoqués l'absence d'enseignement à la prise de son dans les formations académiques d'ethnomusicologie.

Absence d'ingénieur du son professionnel	Le manque de moyens financiers ne permet pas de collaborer avec des ingénieurs du son	PB,JD
	La prise de son n'est plus une discipline enseignée aux ethnomusicologues	OB,PB,JC,FL,SNR,AZ

Tableau 8 : Absence d'ingénieurs du son professionnel

Pierre Bois explique pourquoi les ethnomusicologues ne font pas appel à un ingénieur du son sur le terrain :

La Maison des Cultures du Monde n'avait pas les moyens de financer le terrain des ethnomusicologues avec lesquels elle travaillait, et encore moins de leur fournir un ingénieur du son. En plus, ils tiennent à leur liberté : les terrains sont longs, parfois plusieurs mois, et les enregistrements se font souvent inopinément, grâce à des opportunités, il est donc difficile de planifier les enregistrements. (PB)

Mais surtout, la prise de son n'est plus une discipline enseignée aux ethnomusicologues :

Quand, jeune étudiant en ethnomusicologie, je suis parti pour la première fois avec mon enregistreur, un magnétophone à bandes Uher et une paire de micros AKG, j'avais déjà une petite expérience de l'enregistrement, pour le plaisir, et mes camarades et moi-même avons reçu une petite formation par Tran Quang Hai et les conseils de Jean Schwarz, l'ingénieur du son du département d'ethnomusicologie du musée de l'Homme. Et puis nous discussions avec des personnalités comme Simha Arom, Bernard Lortat-Jacob, Hugo Zemp, qui faisaient des enregistrements magnifiques, de très bons preneurs de son qui travaillaient avec un couple au bout d'une perche. (PB)

Malheureusement, que ce soit en ethnomusicologie ou en anthropologie, on n'est pas formé à ça [la prise de son] (AZ)

Je n'avais pas du tout réfléchi à la question de la prise de son, c'était un monde que j'ignorais complètement [...] Je n'avais absolument rien appris sur la prise de son. (JC)

II- La collaboration avec le terrain :

Les 18 concepts de cette catégorie sont regroupés en trois sous catégories : « le son de l'environnement : bruit de fond ou paysage sonore ? », « atténuer les résistances du musicien » et « une ethnomusicologie participative ».

II.1- Le son de l'environnement : bruit de fond ou paysage sonore ?

Dans le tableau 9 sont regroupés les concepts qui répondent à la problématique de la captation du paysage sonore :

En fait la question pourrait être posée différemment : quelle est la pertinence de la relation entre la musique qui est jouée et le paysage sonore qui est derrière ? (PB)

Le son de l'environnement : bruit de fond ou paysage sonore ?	Le paysage sonore est capté s'il appartient au cadre musical	PB,FL
	Le paysage sonore peut être esthétique	OB,PB,JC
	Le paysage sonore ne doit pas être mécanique	PB,FL,SNR,AZ
	L'enregistrement en situation capte le cadre socio-culturel de la performance	PB,FL,AZ

Tableau 9 : Le son de l'environnement : bruit de fond ou paysage sonore ?

La problématique de la captation de l'environnement sonore qui accompagne la musique a été abordée de deux façons : celle de la pertinence, comme l'exprime Pierre Bois avec l'exemple du Kecak Balinaï, et celle de l'esthétique, comme l'ont exprimé trois de nos participants :

Pour mieux saisir de quelle manière l'environnement sonore peut s'intégrer dans la performance musicale, il donne l'exemple du Kecak Balinaï :

ce chant balinaï, assez connu, qui s'appelle le kecak, ressemble à une cérémonie de possession. Plusieurs hommes se rassemblent autour d'une lampe ou d'un feu à la tombée de la nuit, au moment où grenouilles et crapauds se mettent à coasser, accompagnés par les insectes et quelques oiseaux nocturnes. Ils se mettent à pousser des cris semblables, c'est époustouflant ! Et par-dessus quelques chanteurs superposent des hululements. On ne sait plus si ce sont les animaux dans les jardins autour que l'on entend ou les chanteurs. Donc là effectivement c'est pertinent. (PB)

Aussi, l'environnement sonore peut être considéré comme esthétique,

Là-bas, la nuit a une sonorité : on entendait le bruit des grillons filtrés par les bambous dans les plages de silence du disque ! (JC)

et sa captation peut alors caractériser l'enregistrement :

Je dirais que l'environnement ambiant offre une signature sonore que tu ne pourrais pas retrouver en studio. (OB)

Il a déjà été noté que les bruits ambiants peuvent être contraignant chez la majorité des participants, particulièrement les bruits d'origines mécaniques :

J'ai une allergie personnelle aux bruits mécaniques, aux groupes électrogènes et aux mobylettes qui passent au lointain, je déteste ça. (SNR)

Je me rappelle d'un enregistrement dans une pièce fermée du collège de musique de Douchanbé, sans double-vitrage. On entend le bruit des voitures, et ça pollue vraiment l'enregistrement, qui serait à part ça très bien. (AZ)

Néanmoins, pour Frédéric Léotar, si le bruit mécanique fait sens, alors il va le capter :

En 96, sous la yourte avec un collègue, on entendait le son d'une centrifugeuse manuelle, répandu durant l'époque soviétiques. [...] Ces centrifugeuses sont très solides, manuelles, bruyantes. Elles font un bruit de moteur, [...] j'étais avec ce collègue-là, et [...] il a commencé à chanter diphonique, pour imiter ce son de centrifugeuse. C'est une forme de paysage sonore, mécanique, puisque c'est une machine, mais qui renvoie à une époque. Lui, il entendait non pas le bruit d'un moteur, mais il entendait des sortes d'harmoniques, et il a commencé à jouer avec. Il l'a fait vraiment de manière très esthétique, et moi j'ai allumé l'appareil, j'ai enregistré, ça l'a stimulé dans son chant. C'était pour illustrer le fait qu'en réalité les chanteurs diphoniques sont pris d'une émotion par un élément extérieur, et là en termes de paysages sonores, ils imitent souvent des bruits de la nature avec leur gorge, ce qui donne des productions absolument fantastiques, et dans ce cas-là c'était incarné dans cette machine.⁸⁷ (FL)

⁸⁷ Écouter http://lasteppemusicienne.oicrm.org/extrait_7/hoomej_de_centrifugeuse/

Pour trois participants, le cadre socio-culturel est capté lors d'un enregistrement réalisé en situation :

En réalité si il y a une tasse qui est cognée par quelqu'un durant l'enregistrement, cela fait partie de l'événement en tant que tel, et c'est une épaisseur aussi qu'on ressent dans le son qui est joué par le musicien, d'autant plus qu'un barde [auquel le chercheur se référait] ne joue pas sans public. (FL)

ce qui peut être important, par exemple dans une étude anthropologique :

Les enregistrements proviennent beaucoup de l'atmosphère et de l'environnement. Et l'environnement dit beaucoup de choses : c'est l'enregistrement que j'attendais depuis deux ans qui a été pollué par le bruit des voitures au collège de musique. Mais cette pollution sonore, finalement, en dit long sur les conditions du collège de musique. (AZ)

II.2- Atténuer les résistances du ou des musiciens :

Le Tableau 10 présente les stratégies proposées par sept de nos participants pour atténuer les résistances lors de la situation d'enregistrement du ou des musiciens :

Atténuer les résistances du ou des musiciens	Ne pas trop fatiguer les musiciens	CL
	Rassurer les musiciens	CL
	L'ethnomusicologue : une personne de confiance pour les musiciens	JC, JD
	Enregistrer dans un cadre qui se rapproche du cadre habituel des musiciens peut atténuer certaines résistances de la situation d'enregistrement	OB,PB,SNR
	La discrétion pour atténuer certaines résistances de la situation d'enregistrement	JD,CL,AZ
	Des résistances atténuées dans un cadre officiel	JD

Tableau 10 : Atténuer les résistances du ou des musiciens

Comme il a été précisé précédemment, des résistances entre le musicien et l'ethnomusicologue peuvent surgir lors de l'étude. Pour les atténuer, le chercheur peut s'efforcer de réaliser une ethnographie discrète :

Dans un contexte très rituel et rare des derviches au Kurdistan, je demande si je peux enregistrer, « pas de problème me dit-on, mais cache toi du chanteur, car dès qu'il voit que quelqu'un enregistre, il chante moins bien ». Ils ont d'ailleurs l'habitude de s'enregistrer : ils viennent avec des radiocassettes et des walkman. J'ai donc enregistré en me cachant, et une fois fini je suis allé voir le chanteur pour le prévenir, il a ri et m'a dit "seul un chasseur peut chasser un chasseur". (JD)

Aussi, l'enregistrement peut se faire dans un contexte qui se rapproche du cadre habituel des musiciens. Comme le rappelle Serge Noël-Ranaivo :

La notion de terrain n'existe que pour l'ethnomusicologue qui arrive. Pour les musiciens, ce n'est pas un terrain, c'est chez eux. (SNR)

Le producteur Ivan Duran, que Ons Barnat a assisté dans le cadre de sa recherche doctorale, semble prendre en compte ce principe, comme l'atteste l'ethnomusicologue :

Je connaissais un peu son processus de création, son approche de transporter le studio quelque part pour éviter de faire venir des musiciens traditionnels qui n'ont pas l'habitude de travailler en studio, [...] autant ramener le studio dans les endroits où ils sont à l'aise. (OB)

Aussi, Jean During explique que les résistances liées à la situation politique peuvent être amoindries dans un cadre officiel :

En Asie centrale, pendant la période soviétique, presque tout se passait finalement officiellement. Là, les musiciens étaient presque sommés d'être au service du professeur étranger qui vient les enregistrer, mais cela ne les oblige pas, ils le font absolument de bon cœur et sont ravis. Actuellement c'est encore le cas en Chine : le document officiel rassure les musiciens : avec un papier d'une instance quelconque, passer trois heures avec un étranger ne sera pas un problème. (JD)

L'ethnomusicologue doit être une personne de confiance pour les musiciens :

je n'aurais jamais sorti mon matériel sans avoir eu tout cette relation de confiance. Il faut parfois attendre. (JC).

Éventuellement, pour rendre la situation d'enregistrement plus confortable pour le musicien, l'ingénieur du son Christian Lahondes essaye de ne pas trop les fatiguer :

J'essaye de ne pas prendre trop de temps, de ne pas trop les [les musiciens] fatiguer. (CL)

et les rassurer :

[...] lui [le musicien] expliquer dans quel cadre on le faisait, comment on le faisait, pourquoi on le faisait comme ça, [...] après je suis allé là-bas, j'étais dans l'empathie complète (CL)

II.3- Une ethnomusicologie participative :

Il est intéressant de constater que la majorité des concepts de cette sous-catégorie sont partagés uniquement par des ethnomusicologues, à l'exception du concept « L'ethnomusicologue : intermédiaire entre le terrain et l'auditoire ».

Une ethnomusicologie participative	L'enregistrement et celui qui enregistre constituent un élément de l'ethnographie	PB,FL,AZ
	La pratique musicale qui permet au chercheur d'enregistrer	JC,JD
	L'attitude participative pour quitter le rapport observant-observé	OB,FL
	Provoquer une situation inédite pour les musiciens	JC,PB
	Une collaboration qui va permettre aux musiciens de donner le meilleur	JD,AZ,FL
	Capter la meilleure intervention musicale	OB,
	L'ethnomusicologue : intermédiaire entre le terrain et l'auditoire	JD,PB,SNR

Tableau 11 : une ethnomusicologie participative

L'enregistrement perturbe la performance pour celui ou celle qui n'est pas habitué,

Dès l'instant où vous mettez deux micros devant quelqu'un, surtout si ce n'est pas un artiste professionnel, ce qu'il produit va s'en trouver d'une certaine manière faussé [...] toute activité, dès lors qu'elle est mise en représentation, s'en trouve altérée. (PB).

C'est ainsi que le chercheur peut considérer dès le départ qu'il appartient à l'ethnographie, et puisqu'il ne peut qu'être présent dans ce cadre, décider d'assumer d'autant plus sa présence :

Je crois qu'il faut assumer la présence de la caméra et en faire un des éléments de l'ethnographie, car il y a toujours un contexte qui entoure la caméra, et qui va prédéterminer ce qui se passe. La caméra découle du rapport entre celui qui filme et ceux qui sont filmés, donc le film n'a aucune valeur objective en tant que tel, mais a une grande valeur subjective, et il faut justement étudier cette valeur subjective (FL).

C'est aussi dans cette mesure que l'enregistrement est subjectif, et révèle les stratégies de l'ethnologue :

L'enregistrement dit énormément de choses du travail de l'anthropologue ou de l'ethnomusicologue : sur sa manière d'envisager la musique, la production musicale, et le lien qu'il entretient avec les musiciens. (AZ)

Pour trois chercheurs sur cinq, la pratique musicale établit un lien privilégié entre l'ethnomusicologue et les musiciens, ce qui leur permet de les enregistrer :

Quand ils comprennent qu'on est musicien, alors le rapport change (JD)

Pour la Turquie, ils voyaient que je faisais cela [enregistrer] aussi pour ma propre pratique musicale, et j'étais à leurs yeux un envoyé de Talip [le maître du chercheur, qui est natif du terrain]. Et donc eux ils le faisaient, ils enregistraient beaucoup aussi pour lui. (JC)

Je me sens peut-être moins à l'aise avec le statut du chercheur blanc arrivant dans un pays et qui enregistre les gens tel quel, sans rien toucher, et puis revient ensuite devant sa communauté scientifique pour présenter ses recherches. J'ai toujours été plus à l'aise, en tant que musicien, de jouer avec les gens, déjà de créer un lien, et forcément si on fait de la musique ensemble il faut qu'on s'accorde sur le même langage codifié. (OB)

Pour l'ethnomusicologue Ons Barnat, l'attitude participative du chercheur permettrait de rompre la hiérarchie du rapport observant/observé, et donc d'accéder plus facilement à certaines données :

Concrètement je me sentais appartenir à l'équipe, je ne sentais pas la barrière chercheur/observateur-observé. Quand je filmais, j'étais assis à côté d'Ivan en tant qu'assistant. [...] j'ai eu accès à des données qui ne m'auraient jamais été révélées aussi facilement si j'avais été un chercheur extérieur à l'équipe. (OB)

Frédéric Léotar assume pleinement sa présence pour conduire l'ethnographie, ce qui relève naturellement une certaine implication de sa personne dans le contexte :

Quand elle me dit « moi je suis l'une des meilleures de mon village pour endormir les petits enfants » ou alors « moi je peux endormir ma petite-fille à volonté », là je lui propose « ah oui? ah d'accord!...et on peut le faire là avec la caméra? » et voilà : je la prend au mot, je joue avec elle pour la pousser un peu dans ses retranchements. (FL)

Éventuellement, le chercheur peut provoquer des situations inédites pour les musiciens :
les réunir,

Quand c'était en Turquie, une chose qui faisait provoquer les enregistrements, c'était de réunir des musiciens qui ne sont pas forcément dans le même village pour les faire jouer ensemble (JC).

ou les enregistrer dans un cadre inhabituel :

Ils [les musiciens et l'ethnomusicologue] ont d'abord enregistré dans la cour du temple du village, comme ils le faisaient d'habitude avec leurs costumes de scène et le bruit des cyclomoteurs qui passaient sur la route. Ils ont écouté le résultat, discuté et conclu qu'il fallait changer de lieu, aller dans un endroit plus reculé. Mais ils ont aussi compris qu'ils n'avaient pas besoin de jouer et de danser, qu'il leur suffisait de chanter puisqu'ils n'étaient pas filmés. Ils pouvaient donc se concentrer uniquement sur la réalisation musicale. (PB)

L'ethnographie va s'ancrer dans une collaboration entre l'ethnographe et son sujet, pour un meilleur résultat artistique :

Il y a celui qui enregistre qui compte : Jean During connaît ces musiciens, il est proche d'eux, donc ils vont donner musicalement plus...c'est au-delà de la machine. (FL)

Certaines fois, la réécoute de l'enregistrement peut stimuler les musiciens :

il m'arrive fréquemment de leur faire écouter ce qu'ils viennent de faire, ils sont souvent d'abord surpris de la qualité, et cela les stimule pour jouer d'avantage. (AZ)

Pour Ons Barnat, l'attitude participative de l'ethnomusicologue peut amener le chercheur à capter la meilleure intervention musicale :

En tant que réalisateur, pour moi, il est plus important de capter le moment où le musicien te livre quelque chose, où l'émotion est présente, le sentiment est transmis, etc. (OB)

Enfin, l'ethnomusicologue est considéré comme un intermédiaire entre le terrain et le public, notamment pour les directeurs de label :

Je pense que l'ethnomusicologue demeure un personnage-clé car il a l'expérience du terrain. Lors d'un montage en studio de musique pygmée, Arom demandait à l'ingénieur du son : "j'aimerais qu'on retrouve le son un peu mouillé de la peau du tambour quand ils frappent, ça fait une sorte de « slap », de « shlurp », et j'aimerais l'entendre" et l'ingénieur du son a donc essayé de le faire ressortir. (PB)

Il y a toujours des entretiens au préalable, on discute du projet, ce sont des gens [les ethnomusicologues] qui musicalement connaissent leur sujet. (SNR)

III- L'équipement, la prise de son et la post-production :

Les 18 concepts de cette catégorie sont regroupés en quatre sous-catégories : « l'équipement », « la post-production », « quel studio d'enregistrement ? » et « la post-production ».

III.1- L'équipement :

Trois de ces six concepts ont émergés uniquement lors de l'analyse d'entretien de l'ingénieur du son Christian Lahondes : « protéger l'autonomie du matériel », « avoir un matériel de secours » et « avoir des outils polyvalents en prise de son ». Les trois autres (« un matériel portable », « un matériel robuste » et « un matériel familier ») sont partagés soit par une grande majorité des ethnomusicologues (pour « un matériel portable ») soit pas une minorité (« un matériel familier »).

L'équipement	Un matériel portable	OB,PB,JD,CL,FL,AZ
	Un matériel robuste	JD,CL,FL,AZ
	Un matériel familier	CL,FL,SNR
	Protéger l'autonomie du matériel	CL
	Avoir un matériel de secours	CL
	Avoir des outils polyvalents en prise de son	CL

Tableau 12 : L'équipement

Ils utilisent un matériel relativement portable,

J'ai investi dans un Stellavox d'occasion, c'était une superbe machine, à la qualité superbe, mais plus tard est arrivé le digital et là, la qualité a vraiment baissé, mais c'était pratique. Par rapport à un Stellavox, c'était moins lourd que lorsque je me baladais dans le Xingjang avec 15 kg de bandes magnétiques plus l'appareil ! (JD)

voire miniaturisé,

Quand j'ai fait l'acquisition du Zoom H4...(OB).

Certains attendent que le matériel soit robuste,

Je voudrais investir dans un enregistreur performant et qui dure (AZ)

et qu'il leur soit familier :

Ce qui me rassure, c'est de bien connaître mon matériel, savoir comment l'utiliser, comment le placer [le microphone], plus que la qualité. Il y a tellement de type d'outils qui permettent de faire plein de choses, mais encore faut-il savoir jusqu'où peut-on aller avec le matériel dont nous disposons. (FL)

L'ingénieur du son interrogé s'efforce de protéger l'autonomie de son matériel,

Il faut penser que quand tu vas faire un enregistrement et que tu n'as pas de secteur, il faut protéger ta batterie, et en plus dans des conditions de froid, la batterie n'a pas le même comportement. Je fais tous les tests avant de partir avec les outils que j'ai devant moi, je teste, j'enregistre, je prends des disques durs et des cartes flash, je vérifie l'autonomie des appareils en fonctionnement réel avec les différents microphones[...]. Pourquoi Schoeps, pourquoi MKH4088, pour leur technologie : l'un consomme très peu, donc pour garder de la batterie plus longtemps, et l'autre est très résistant sur ce qui est hydrométrie et température (CL)

de prévoir des solutions de secours :

Je prends toujours deux enregistreurs : le « main », et un enregistreur de secours, un « spare », qui ne fait pas de multipistes, encore pour le poids. (CL)

et de disposer d'outils polyvalents en prise de son :

l'avantage du Schoeps c'est qu'il a des bagues, et je prends souvent des mk5 et des mk6, et je peux donc avoir des directivités différentes, je peux me permettre de faire des couples différents. [...] je gagne en poids. (CL)

III.2- Techniques de prise de son :

Le Tableau 13 présente deux concepts, dont l'un est partagé à la fois par Serge Noël-Ranaivo, le coordinateur éditorial de la collection OCORA, et deux ethnomusicologues (« Placer les sources »). Le deuxième concept de ce tableau (« L'importance du local d'enregistrement ») est partagé à la fois par Christian Lahondes, et par deux ethnomusicologues.

Techniques de prise de son	Placer les sources	JC,AZ,SNR
	L'importance du local d'enregistrement	JC,JD,CL

Tableau 13 : Techniques de prise de son

Des participants peuvent être amenés à placer les musiciens,

Je n'ai jamais eu l'occasion d'enregistrer en multipistes, j'ai toujours eu mon couple AKG, en configuration XY. Quand j'avais trois musiciens à enregistrer ce n'était pas un gros problème. Là, c'était quand même très difficile de savoir donner de la présence à la voix. Il fallait vraiment placer les musiciens, et il nous a fallu du temps avant d'avoir quelque chose de bien. Pour l'équilibre de l'ensemble, il fallait qu'on le fasse nous-même, uniquement par les positions des musiciens. La tambora, une sorte de grosse caisse, devait être bien à sa place, qu'on entende le violon, qui est très discret, par rapport à l'ensemble. Donc il fallait mettre le violon et la chanteuse plutôt en avant : situation qu'eux ne connaissaient pas, et il fallait qu'ils puissent se voir quand même normalement, c'était très intéressant...(JC)

⁸⁸ Microphone Sennheizer Cardioïde

ce qui est d'ailleurs recommandé par Serge Noël-Ranaivo dans certains cas :

J'incite beaucoup à tricher dans les traditions où on a voix et percussions. Parce que là, on a un phénomène psycho-acoustique qui fait que quand on est présent, cela nous paraît équilibré, mais parfois quand on réécoute ce qu'on a enregistré, on n'entend plus que les percussions ! Il faut l'anticiper : on adapte, c'est un défaut humain, mais les micros, eux, n'adaptent pas. Il ne faut pas hésiter à négocier avec les musiciens pour que les percussions puissent être éloignées (SNR)

Certains participants accordent une certaine importance à l'acoustique du local d'enregistrement :

je trouve que les conditions d'enregistrement sont plus importantes : si le local est bon on aura un « plus » conséquent ! (JD)

III.3- Quel studio d'enregistrement ?

Le Tableau 14 regroupe les concepts qui s'articulent autour de la notion de studio d'enregistrement. Même si la grande majorité des participants considèrent que « le studio aseptise », la majorité des ethnomusicologues rappellent que « la frontière entre studio et terrain n'est pas évidente en pratique ». Eventuellement, le studio peut être utilisé pour enregistrer, même chez les ethnomusicologues (en tout cas Jean During l'utilise), ou abordé comme terrain (pour Ons Barnat).

Quel studio d'enregistrement ?	La frontière entre studio et terrain n'est pas évidente en pratique	PB,JC,JD,CL,SNR,AZ
	L'enregistrement en studio aseptise	OB,PB,JD,FL,SNR,AZ
	Un lieu dédié à l'enregistrement	JD,CL
	Le studio comme terrain	OB

Tableau 14 : Quel studio d'enregistrement ?

En pratique, la frontière entre terrain et studio n'est pas évidente pour la majorité des participants :

Dans certaines formes de musique classique par exemple, qu'elle soit indienne, persane justement ou d'Asie centrale, ce sont par essence des musiques de chambre, donc déjà des musiques qui se jouent dans des lieux restreints et prévus pour l'écoute musicale. Finalement ce sont déjà des studios. Si par terrain on entend campagne et plein air, c'est différent. (SNR)

La pièce devenait un studio d'enregistrement. (JC)

il y a une forme d'hypocrisie par rapport à la notion de terrain, par exemple lorsqu'on dit "c'est un enregistrement de terrain", alors qu'on a préparé le lieu, qu'on l'a choisi, que ce soit un studio ou une pièce adéquat. (AZ)

On a fait des missions tous les 3-4 mois. Je partais avec un de nos régisseurs qui avait une très bonne oreille et on enregistrait sur place. On enregistrait en stéréo multi-micros, c'était du mixage en direct, dans des studios de fortune. (PB)

Même s'ils peuvent considérer que le studio aseptise la performance musicale,

Pour moi le studio aseptise, jusqu'à un certain point, l'interaction que génère la musique. Pour vous donner un exemple : lorsque j'étais au Kazakhstan, en 99, j'avais commencé à travailler avec le barde Almas Almatov, très reconnu dans toute sa région. A chaque fois qu'on allait quelque part, de maisons en maisons, je pouvais enregistrer. On était tous dans la pièce avec le barde, et moi je demandais de faire le moins de bruit possible. Il me disait alors : « tu sais, il faut être vigilant, car si les gens doivent faire attention au bruit qu'ils font ça va refroidir la performance ». C'est un petit peu le risque du studio pour moi. (FL)

ils sont amenés à l'utiliser pour enregistrer les musiciens, comme pour l'ingénieur du son Christian Lahondes et l'ethnomusicologue Jean During :

Pour moi il faut que ce soit bien, que ce soit beau, et finalement en studio c'est aussi possible d'y arriver, comme pour mon CD Ouïgour Nava. Une experte [de la musique classique ouïgoure], Mukaddas Mijit, a dit dans sa critique que c'est un disque magnifique, correspondant exactement au goût un peu ancien, qui est celui des maîtres et non des officiels de la culture. Donc finalement on y est arrivé ! (JD)

On a eu une énorme chance, on est allé dans un studio dans le musée de la musique traditionnelle iranienne, dans un musée qui essaye de garder vivante cette musique là et ses instruments [...] à Téhéran. Là on avait un vrai studio, mais ça je ne le savais pas... j'ai utilisé le plateau mais pas la cabine, où il y avait un Studer et Protools. On a enregistré entre deux productions, comme dans un studio privé. (CL)

ou, comme Ons Barnat, à le considérer en tant que terrain,

Ma recherche assume complètement mon utilisation du studio comme un terrain et comme un laboratoire expérimental à la fois pour le chercheur, et pour les musiciens qui l'utilisent comme un outil créatif. (OB)

pour analyser la situation d'enregistrement,

les trois chapitres centraux constituent vraiment l'étude ethnographique et sémiologique d'un enregistrement studio, donc de l'album « Laru beya » d'Aurelio Martinez, où j'analyse vraiment la provenance des chansons. C'est une analyse chanson par chanson décortiquées en fonction du multipistes, du métissage rythmique, et mis en relation avec mon journal de bord de l'enregistrement et mon carnet de terrain. (OB)

et le processus de création :

je peux faire de la recherche-création, c'est à dire parvenir à une production artistique et une production scientifique, c'est à dire réfléchir à analyser le processus de création, à la manière dont les gens se mettent ensemble pour créer une musique qui soit significative, et en même temps, sans rester seulement observateur, mais en devenant acteur. Tout ceci pour obtenir non seulement des résultats de recherche, mais aussi des résultats artistiques. (OB)

III.4- La post-production :

Le Tableau 15 révèle que quatre concepts sur six sont partagés uniquement par des ethnomusicologues, le concept « la post-production pour reconstituer l'acoustique de départ » provient uniquement de l'entretien avec Christian Lahondes, et « la post-production pour corriger les défauts de la prise » est partagé par les deux représentants des collections discographiques.

La post-production	La post-production comme outil analytique	OB,PB
	La post-production pour corriger les défauts de la prise	OB,PB,SNR
	La post-production pour améliorer la performance	JD, PB
	La post-production pour reconstituer l'acoustique du lieu de départ	CL
	Approche corrective de l'ingénieur du son	OB,PB
	La post-production en vue de la publication	PB,JD

Tableau 15 : La post-production

La post-production (c'est à dire les étapes de traitements de l'enregistrement, comme le montage, le mixage et le mastering, qui, ici, suivent la prise de son) peut également être considéré comme outil d'analyse,

Lors de l'enregistrement, on est dans l'instant et on est sollicité par une multitude d'informations visuelles. Au moment de la post-production, on s'arrête quand on veut, on reprend où on veut, on n'est plus obligé de travailler dans cette continuité. Et c'est alors qu'on se pose la question « où est le premier temps ? », on peut contourner cette difficulté-là, mais la question surgit tout de même. (PB)

corriger les défauts de la prise,

quelque chose [...] qui permette de corriger un petit peu. (SNR)

ou, de manière plus habituelle, améliorer la performance musicale avec le montage,

J'avais fait un disque pour Ocora avec un REVOX lorsque je vivais à Téhéran, et là je vous assure que j'ai fait 100 montages avec du scotch sur la bande magnétique... parce qu'à chaque fois le chanteur commençait "o,ho o oh hum hum...bon allez, on recommence : ohohoh tadiladitadadaaaaa...ah oui d'accord jusque-là c'est bon, je fais la suite". Editer sans ordinateur c'est vraiment héroïque ! (JD)

et reconstituer la situation captée lors du mixage :

L'idée principale est de capter le moment pour le retranscrire à l'auditeur, et même lorsqu'on va faire de la post-production, parce que j'enregistre en multipiste, on va être le plus naturel possible, on va essayer d'être dans des réverbérations qui ressemblent à celles d'une pièce, mais pas de réinventer un espace. (CL)

L'ingénieur du son est souvent considéré comme correctif,

Le premier disque que j'ai publié dans la collection de l'ORSTOM était une série d'enregistrements d'un luthiste syrien que nous avons fait à Alep, avec les moyens du bord. J'avais un Revox A77 et deux beaux micros électrostatiques Neumann. Par contre les bandes magnétiques étaient rares et leur qualité très inégale car on n'en trouvait pas en Syrie. L'ingénieur du son du centre des traditions orales à l'ORSTOM a fait un travail formidable avec des égalisations différentes en fonction des différents types de bande magnétique que j'avais utilisés. (PB),

ou, dans le cadre d'une publication, réalise le montage,

Il est arrivé qu'on soit obligé d'éditer des enregistrements intégraux. Le problème s'est posé avec un candomblé du Brésil. La cérémonie durait 85 minutes et on était obligé de la ramener à 79 minutes. Pour l'essentiel, le travail de l'ingénieur du son a consisté à poser les index de plages afin d'identifier chaque partie, mais à un moment donné il a fallu couper et enlever un chant qui n'était pas essentiel. Mais pour cela, l'aval de l'anthropologue était indispensable. (PB)

et le mixage : Avec l'enregistrement Ouïgour que j'avais fait à Urumqi, j'étais très embarrassé d'avoir 8 pistes à manipuler. Comme je me trouvais à Téhéran, je suis alors allé dans un studio. On a passé 4 heures à mettre tout en ordre, à peu près à mixer. (JD)

IV- L'enregistrement qui révèle :

Les 16 concepts de cette catégorie sont regroupés en trois sous-catégories : « l'enregistrement pour l'analyse », « enregistrement naturel » et « enregistrement lisible ».

IV.1- Enregistrer pour analyser :

Dans cette sous-catégorie sont regroupés les concepts qui abordent le potentiel heuristique⁸⁹ de l'enregistrement (pris en tant que résultat sonore et processus de captation). En effet, comme présenté dans le Tableau 16, la grande majorité des ethnomusicologues considèrent qu'ils enregistrent pour répondre à une problématique analytique et que l'enregistrement révèle le contexte. Aussi, une majorité considère que l'enregistrement permet de révéler les stratégies profondes mis en jeu lors de la performance, et que l'enregistrement est un moyen d'apprendre la musique qu'elle capte.

Enfin, l'ingénieur du son propose un autre concept que les ethnomusicologues : « Faire de la prise de son, c'est aussi réfléchir sur ce qui est significatif de capter ».

L'enregistrement pour l'analyse	L'enregistrement pour apprendre la musique	OB,JC,JD,FL
	L'enregistrement qui révèle les stratégies profondes du musicien lors de la performance	OB,JC,FL,AZ
	L'enregistrement qui révèle le contexte	OB,JC,JD,FL,AZ
	L'enregistrement pour rendre compte de la représentation que les musiciens se font de leur propre musique.	AZ
	L'enregistrement peut rendre compte du goût des musiciens	PB,JD,AZ
	La qualité doit être définie en fonction de l'appréciation du musicien	AZ
	L'enregistrement pour répondre à une problématique analytique rencontrée sur le terrain	OB,JC,JD,FL,AZ
	Faire de la prise de son, c'est aussi réfléchir sur ce qui est significatif de capter	CL

Tableau 16 : Enregistrer pour analyser

L'enregistrement peut être une manière d'apprendre la musique :
[le studio] *c'est aussi une autre façon d'apprendre sur la musique* (OB)

C'était dans l'idée que je puisse réécouter, pour rejouer des choses : c'était pour apprendre du répertoire (JC)

⁸⁹ L'adjectif **heuristique** qualifie ce qui **aide à la recherche**, à la découverte des faits ou des théories, ainsi que ce qui tend à trouver. Voir <http://www.toupie.org/Dictionnaire/Heuristique.htm>

J'ai enregistré d'abord pour avoir de la matière, parce qu'on n'a pas forcément la capacité de mémoriser tous ces répertoires, donc le premier objectif de l'enregistrement : avoir des traces pour pouvoir d'abord m'en servir comme musicien (JD).

Aussi, la situation d'enregistrement peut permettre de révéler les stratégies profondes du musicien lors de la performance,

quand elle [la grand-mère] me dit "moi je suis l'une des meilleures de mon village pour endormir les petits enfants" ou alors "moi je peux endormir ma petite-fille à volonté". Et là je lui propose « ah oui ? ah d'accord !... et on peut le faire là avec la caméra ? » et voilà : je la prend au mot, je joue avec elle pour la pousser un peu dans ses retranchements. D'ailleurs, ce n'était pas du tout un moment opportun pour endormir la petite fille qui a mis 9 minutes à s'endormir, ce qui est très long là-bas. C'était donc pour moi un moment vraiment exceptionnel parce j'ai justement pu assister à toutes ses stratégies pour qu'elle arrive à endormir la petite. Donc je pense qu'il faut pleinement assumer la présence de la caméra et le rapport sur le terrain avec les personnes qui sont là et qui jouent aussi un jeu, d'autant plus que je travaille dans des pays ex-soviétiques, c'est à dire où le rapport à l'image est très important parce que politique : les gens se positionnent d'une certaine manière à l'image, en fonction de ce qu'ils pensent qu'elle va transmettre. (FL)

et le contexte dans lequel s'insère cette pratique :

Je décris aussi ce qui est autour [de la musique] : les réflexions des musiciens entre eux par exemple, ce qui me sert énormément parce que je travaille beaucoup sur les relations sociales, et justement l'enregistrement capte énormément de relations sociales : c'est incroyable le nombre de réflexions que j'entends à posteriori. Quand on a enregistré dans différents contextes, c'est intéressant. Comme je travaille aussi sur la poésie cela me permet de mettre en perspective différentes versions : différentes versions de poèmes mais aussi différentes versions rythmiques, tout ceci en fonction des contextes. (AZ)

Aussi, l'enregistrement, lorsqu'il est réécouté, peut révéler la représentation que les musiciens se font de leur propre musique,

J'essaie de rendre la représentation que les musiciens se font de leur propre musique. C'est aussi pour ça que je leur fais réécouter. Mon but n'est pas d'imposer mon point de vue, mais d'avoir accès au leur. (AZ)

et éclaircir leurs goûts,

Alors il y a aussi les goûts, cela mérite réflexion et pour les accepter pour ce qu'ils sont : par exemple le goût des Orientaux pour la réverbération⁹⁰ (PB)

je les fais réécouter. Parfois ils veulent refaire, parce qu'ils ne sont pas satisfaits de leur interprétation ou qu'ils ont fait des erreurs, et c'est très intéressant concernant leur vision de la qualité musicale. Ce peut être également parce qu'un instrument est trop fort, ou qu'on distingue mal ce qu'on aurait dû entendre, selon eux. (AZ)

notamment s'il est réalisé en fonction de l'appréciation du musicien :

Je ne peux pas dire ce qui est authentique, c'est à eux de me le dire. (AZ)

⁹⁰ Écouter la piste n°20

Enregistrer peut permettre au chercheur de répondre à une problématique analytique rencontrée sur le terrain, qu'elle soit musicologique,

pour répondre à ma problématique de transcription des mélodies du dûtâr que j'ai pu rencontrer sur le terrain (FL)

ou anthropologique :

Elles ont filmé ce qui étaient important pour elles : le décor de la maison par exemple, et c'était très riche. Comment aurais-je pu savoir que le décor de la maison était important pour elles autrement ? Je n'aurais même pas pensé à le leur demander. Elles ont filmé ce qu'elles pensaient que je devais savoir. (AZ)

L'enregistrement est, pour moi, anthropologique dans la mesure où les musiciens ont leur mot à dire, et où ils interagissent dans la situation d'enregistrement. (AZ)

Éventuellement, l'enregistrement peut être considéré comme un vecteur d'analyse, dans la mesure où, pour Christian Lahondes, faire une prise de son c'est aussi réfléchir sur ce qu'il est pertinent de capter :

Faire une prise de son c'est surtout comprendre ce qu'on fait, ce qu'on doit capter, pour quelle musique (CL)

IV.2- Un enregistrement « naturel » :

Le Tableau 17 présente les critères qui permettraient de qualifier un enregistrement de « naturel ». Il est intéressant de constater qu'aucun des quatre concepts de cette catégorie n'est partagé que par des ethnomusicologues. Néanmoins, le concept « L'enregistrement doit être neutre, au sens de non coloré », est seulement partagé par les deux représentants des collections discographiques.

Enregistrement « naturel »	L'enregistrement qui essaye de reproduire la réalité sonore du moment et du contexte	OB,JC,JD,CL,FL
	L'enregistrement qui essaye de reproduire l'impression sonore du moment	PB,CL,SNR
	L'enregistrement doit être neutre, au sens de non coloré	PB,SNR
	L'enregistrement ne doit pas être flatteur	PB,CL

Tableau 17 : Une enregistrement « naturel »

L'enregistrement ethnomusicologique tente de restituer la réalité sonore du moment :

En ethnomusicologie, [...], moi et d'autres, on essaye de reproduire la réalité sonore du moment et du contexte, sauf si c'est un bruit de tracteur par exemple, et encore ! (FL)

ou au moins d'en reproduire l'impression sonore :

Gilbert Rouget me disait "quand on enregistre, on doit être conscient que l'on ne rend pas compte de la réalité, il faut donc tricher". On sait très bien que quand on entend ce que l'on voit, la perception est très différente de l'écoute acousmatique. L'œil aide à sélectionner les différents plans sonores ; mais quand on n'a plus le regard, il faut tricher, [...] pour essayer de retrouver l'image sonore que l'on a perçue au moment de l'enregistrement live. (PB)

Pour deux de nos participants, l'enregistrement doit être « neutre », dans le sens de non-coloré,

Pour l'esthétique, c'est d'être le plus transparent possible, et surtout que le résultat soit le plus neutre possible du point de vue résonances et réverbérations, donc quelque chose qui soit le plus neutre possible (SNR)

et peu « flatteur » :

Je suis un peu réticent à l'écoute d'enregistrements de musique classique que j'entends aujourd'hui. Je les trouve en définitive bien flatteurs. Ceux que je préfère sont ceux qui ont été réalisés dans les années 70 et 80. Ça me gêne quand le son devient un peu trop chatoyant. (PB)

le MKH 20⁹¹ est quand même vraiment flatteur donc je n'ai pas voulu prendre ça (CL)

IV.3- Un enregistrement lisible :

Le Tableau 18 présente les critères qui permettraient de définir un enregistrement comme étant « lisible ». Il est intéressant de constater que seulement quatre concepts ont émergés, exprimés par une minorité des participants.

Enregistrement « lisible »	La présence est une condition nécessaire à la qualité d'un enregistrement	JC,JD,CL
	L'enregistrement doit être intelligible	PB
	L'enregistrement-microscope	PB,FL
	Les paramètres audio à prendre en compte dans l'analyse musicologique	OB

Tableau 18 : Un enregistrement « lisible »

L'enregistrement doit, pour Pierre Bois, être intelligible,

Pour nous, la qualité de l'enregistrement c'est avant tout sa clarté, sa lisibilité, (PB)

et pouvoir servir de microscope, dans le sens de voir ce qu'on ne voit pas à l'œil nu ou ce qu'on n'entend pas lors de l'évènement sonore :

évidemment dans ce cas-là l'enregistrement est surtout important à des fins heuristiques, c'est à dire pour tout ce que je n'ai pas pu capter à l'oreille et pour justement rebondir dans une optique de retourner auprès des informateurs (FL)

⁹¹ Microphone Sennheizer omnidirectionnel.

La « présence » serait essentielle pour tout enregistrement de qualité, puisqu'un enregistrement « raté » manque de présence,

Le son "naturel" n'est pas forcément bon. J'ai raté un disque une fois comme ça, car juste avec deux micros omni dans un studio : la voix manquait de présence. Une autre fois je m'en suis tiré par chance (avec le même genre de musique) car le local avait une acoustique parfaite (JD)

et qu'un enregistrement apprécié est « présent » :

j'ai eu des enregistrements qui avaient une présence extraordinaire là !(JC)

Pour Ons Barnat, les paramètres de l'enregistrement sont à prendre en compte dans l'analyse musicologique :

Je suis persuadé qu'on doit prendre en compte les paramètres technologiques du studio d'enregistrement dans l'analyse musicologique, (OB)

V- La diffusion des enregistrements :

À l'exception du concept « l'enregistrement est réalisé dans le cadre d'une co-production », les 12 autres concepts de cette catégorie sont regroupés en trois sous-catégories : « faire découvrir un collection », « transmission vers un public » et « la qualité attendue ».

V.1- Faire découvrir une collection :

On peut remarquer grâce au Tableau 19 que « le problème d'accessibilité des archives » est un concept partagé par les deux représentants des collections discographiques. Aussi, il est intéressant de constater que le concept « enregistrer pour collectionner » est partagé à la fois par l'ingénieur du son et les deux labels.

Faire découvrir une collection	Le problème d'accessibilité des archives	PB,SNR
	La publication des archives	SNR
	Enregistrer pour collectionner	CL,PB,SNR
	L'enregistrement qui capte l'inédit	PB,JD,CL
	Enregistrer ce qui manque à la collection	SNR
	Enregistrer des gens peu connus	CL

Tableau 19 : Faire découvrir une collection

Les archives sont peu accessibles :

à l'époque où ces gens venaient me voir avec des cassettes, l'internet n'existait pas, ou il commençait tout juste à balbutier, et donc c'était compliqué ou impossible pour eux de créer des archives et de les diffuser en les mettant en ligne. (PB)

et le disque d'ethnomusicologie aurait commencé avec la publication des archives :

Des enregistrements ont été faits, mais évidemment au début la question des disques n'était pas du tout le sujet principal. Je suppose, parce que l'histoire n'est pas très claire non plus, que des enregistrements se sont accumulés et que c'est tombé dans les oreilles de certaines personnes qui ont trouvé cela intéressant, et donc les premiers 33 tours seraient sortis en 57. (SNR)

Aujourd'hui encore, certaines archives sont publiées :

L'idée a donc été de contacter les radios membres de l'UER en leur proposant de publier certaines de leurs archives. On va alors publier des disques de musiques de Hongrie, des Pays-Bas, de Lettonie, etc. et cela a permis d'élargir assez rapidement le champ européen. (SNR)

Le label de musiques traditionnelles est conçu dans un souci de collectionner :

[SNR] essaye de faire une collection la plus vraie possible, la plus proche possible d'"une certaine réalité". (CL)

et dans ce sens, les enregistrements doivent compléter la collection,

Comme le catalogue est déjà existant, on ne part pas de zéro. On fait le point entre ce qu'on a déjà fait : est-ce qu'on l'a bien fait ? est-ce qu'on peut encore le refaire ? est-ce que les choses ont évolué musicalement depuis ? et où n'est-on pas encore allé ? (SNR)

la musique classique Ouïgoure (muqâm) n'avait jamais été enregistrée, ou alors de manière fragmentaire. J'étais en très bon termes avec plusieurs musiciens d'Urumqi et je leur ai proposé de prendre le risque d'enregistrer. Je parlé de risque parce je n'avais pas de quoi les payer et qu'ils ne toucheraient de l'argent que si le disque était publié. Ils ont dit "ok!" et puis on est alors allé dans le studio de l'Académie. (JD)

présenter un caractère inédit,

Pour nous l'intérêt est de publier quelque chose d'exceptionnel, par son ampleur par exemple : je pense aux musiques de gamelan de Solo (Java centre), un magnifique coffret de 4 disques enregistré en multipiste dans un pavillon de musique à Surakarta (Solo) sous la direction de Marc Benhamou et de Rahayu Suppangah. Rien là de très original car il y a déjà beaucoup de disques de cette musique du centre de Java, mais c'était le premier à proposer une anthologie assez complète du répertoire. Sinon il fallait que ce soit des répertoires et des patrimoines inconnus. (PB)

ou éventuellement enregistrer des musiciens peu connus :

pour aller enregistrer des musiciens ou très peu connus, ou une musique qu'on ne connaît pas ou qu'on aimerait connaître, ou parce qu'en France, nous ne disposons pas d'enregistrement de cette musique. (CL)

V.2- Transmettre à un public :

Le Tableau 20 nous permet de remarquer que la majorité des participants considèrent que l'enregistrement est un vecteur de transmission. Egalement, la moitié des personnes interrogées évoquent que le public est une cible. Bien évidemment, les deux coordinateurs des maisons de disques ont partagé ce concept, mais également : Jean During (rappelons qu'il a publié une cinquantaine de disques) et Ons Barnat (auteur de la thèse *Le studio d'enregistrement comme lieu d'expérimentation, outil créatif et vecteur d'internationalisation*).

Aussi, la majorité des ethnomusicologues ont évoqués des « considérations commerciales pour les musiciens », un autre indice révélateur du fait que l'ethnomusicologue n'est plus seulement musicien-chercheur, mais également producteur.

Transmission vers un public	La publication est destinée à un public	OB,PB,JD,SNR
	L'enregistrement comme vecteur de transmission	OB,PB,JC,JD,SNR,AZ
	Le disque est un moyen de sauvegarde, une sauvegarde par dissémination	PB,JC
	Enregistrer pour publier	JC
	Considérations commerciales pour les musiciens	AZ, JD,OB,JC

Tableau 20 : transmettre à un public

Une collection s'adresse à un public :

Une collection et surtout être vraiment ouvert au plus large public. (SNR)

Un disque est un objet artificiel, je considère que c'est un objet de médiation culturelle, c'est mieux que rien, si on a envie de faire connaître des belles musiques à d'autres personnes, on est obligé de passer par ces formes d'objets, pour le moment, donc ça ne me pose pas de problèmes particuliers. [...] Je trouve cela assez légitime de choisir de montrer uniquement certaines choses, en précisant qu'il existe d'autres choses qu'on a écartées pour certaines raisons, par exemple pour des raisons techniques de durées par rapport au support qu'on utilise. (SNR)

et se conçoit dans un souci de médiation avec ce public :

Je dirais plus comme document d'archive que comme album destiné à être vendu à des gens qui sont censés l'écouter plusieurs fois. Si on achète un disque 10 à 15 €, c'est dommage d'entendre des bruits qui parasitent la musique. (PB)

J'avais des chants, presque des épiques, mais religieux du Badakhchân, dans un style qui est en train de disparaître. C'est extrêmement prenant, mais à condition de comprendre ce qu'ils chantent. Je n'ai jamais voulu faire le CD en France, par contre je l'ai sorti en Iran, parce qu'ils chantent en Persan, et pour l'Iran c'est tout à fait recevable et très intéressant. De la même manière : qu'est-ce que peuvent apprécier des Japonais ne comprenant pas le français en écoutant du Brassens ? (JD)

L'enregistrement est considéré comme vecteur de transmission :

Je me suis rendu compte, beaucoup plus tard, de la valeur que pouvaient avoir ces enregistrements auprès de vieux et grands maîtres qui sont presque tous morts avant les années 80, qui étaient des représentants d'une vieille école, et qui n'avaient pas vraiment eu d'élèves : il manquait une génération. C'était donc extrêmement important : parfois un appareil tournait pendant que ces gens-là parlaient, et je vois maintenant que c'est publié en CD. [...] très tôt, puisque ça a commencé dans les années 70, j'ai pensé que l'enregistrement devait servir à diffuser des musiques mal connues. (JD)

Une donnée qu'il ne faut pas négliger est l'importance qu'ils [les musiciens tadjiks] accordent à des enregistrements qui ont été fait de leurs parents, grands-parents ou arrière-grands-parents : certains sont prêts à aller jusqu'à Moscou ou Saint Pétersbourg pour récupérer des enregistrements qui ont été fait de leurs ancêtres ! Cela montre beaucoup de choses sur le rapport qu'ils entretiennent à la mémoire et à l'héritage, parce qu'ils revendiquent cet héritage-là. (AZ)

C'est révélateur de voir que ces musiciens veulent être de la partie actuellement. Ils ne veulent pas être considérés comme des "tristes tropiques" dans des boîtes qu'on a scellé à exposer dans un musée. (OB)

Le disque est ainsi conçu comme un moyen de sauvegarde par dissémination :

Le cd est aussi une forme de sauvegarde... La sauvegarde par dissémination en fait, c'est ça l'idée...(JC)

le problème qui se posait c'était la dissémination de l'enregistrement, le faire connaître. Et il y avait peu de centres qui étaient capables d'accueillir ces matériaux [...] le disque avait son sens à cette époque parce que c'était un moyen de dissémination facile, les musiques du monde étaient en plein « boum » à la fin des années 80 et au début des années 90. On a vendu des milliers de CD de ces

Nûba du Maroc. C'était un excellent moyen de diffuser la musique, encore fallait-il que ces disques profitent économiquement à tous les acteurs de la production. (PB)

Aussi, Jérôme Cler considère la publication de l'enregistrement aussi importante qu'un écrit :
à mon avis faire un cd de terrain c'est aussi important qu'écrire un livre, parce que les gens ne se rendent peut être pas compte qu'un cd ne se publie pas comme ça : moi j'ai attendu 15 ans pour en faire certains. Le tout premier « musique des yaylas » d'Ocora, ça a été dans les trois ans. Le cd de baglama, j'ai puisé dans 20 ans d'archives. Les Bektasi c'est pareil, j'enregistrais leurs rituels pendant des années... c'est 15 rituels à peu près et chacun dure environ 6 à 7 heures. (JC)

Dans ce contexte de diffusion, des considérations commerciales vont s'introduire dans la démarche du chercheur :
beaucoup de musiques étaient méconnues, aussi j'ai commencé à enregistrer pour OCORA. Là j'ai mis le doigt dans l'engrenage, j'en suis maintenant à plus que 50 CDs commerciaux. (JD)

Par exemple, Ons Barnat se positionne comme producteur :

Donc à chaque fois que je faisais un voyage, je voulais enregistrer une chanson, vraiment en me positionnant comme directeur artistique, comme réalisateur, mais en utilisant l'approche ethnomusicologique, dans le sens analyse des genres musicaux "traditionnels" ancestraux, et qu'est-ce que ces musiciens, les musiciens avec qui je travaille, ont à dire par rapport à la réalité sociale actuelle de leur pays. (OB)

Les enregistrements vont aussi permettre aux musiciens de se produire en concerts, l'ethnomusicologue est alors pratiquement le manager des musiciens :

Ils [les musiciens] étaient ravis qu'on fasse des CDs radio-France, ils sont venus une fois à la maison de la radio, saluer justement Serge Noël-Ranaivo, jouer dans des festivals, etc. (JC)

j'ai pu m'en servir [des enregistrements] pour promouvoir des musiciens, par exemple pour les faire inviter à des festivals. (AZ)

V.3- La qualité attendue :

Le Tableau 21 illustre que la grande majorité des participants partagent le concept « la qualité audio pour une éventuelle publication, et la publication garantit que l'enregistrement est de qualité audio ».

La qualité attendue	La qualité audio pour une éventuelle publication, et la publication garantit que l'enregistrement est de qualité audio	OB,PB,JC,JD,CL,FL,SNR
	La qualité musicale pour une éventuelle publication	OB,PB,JD,CL
	L'enregistrement est réalisé dans le cadre d'une coproduction	CL,SNR

Tableau 21 : La qualité attendue

Dans le cadre d'une publication, on attend que l'enregistrement soit de qualité sonore, *il me faut une qualité, c'est certain, et puis j'y tiens dans la perspective de produire ensuite* (FL)

mais, en même temps, cette notion de qualité serait systématiquement prouvée par la publication. Le raisonnement serait le suivant : « il faut que l'enregistrement soit de qualité pour être publiable, mais s'il est publiable, c'est qu'il est de qualité »,

il faut avoir du matériel de qualité mais il y a maintenant tellement de matériel de qualité, que moi tout ce que j'ai pu enregistrer sur le terrain j'ai pu le produire après sous forme de disques et dvds sans aucun problème.(FL)

Avec le meilleur cassette-portable de l'époque, (un Sony), plus des micros AKG dont le défaut compensait les faiblesses de la cassette métal, j'ai pu faire des enregistrements commercialisables. En tout cas deux de mes enregistrements sur ces cassettes sont sortis. (JD)

alors que les éditeurs phonographiques attendent que l'enregistrement soit avant tout inédit, qu'il complète une collection, et qu'il soit adapté aux goûts du public :

on essayait de privilégier des répertoires et des patrimoines inconnus et en ce cas, la qualité sonore passait au second plan dans nos exigences éditoriales (PB)

Il ne faut pas qu'il y ait de défaut rédhibitoire : tout ce qui est saturation ce n'est pas possible, la sous modulation ce n'est pas génial non plus, donc il faut assurer une certaine fourchette dynamique. (SNR)

Les exigences en termes de qualité audio sont ainsi à modérer. Bien entendu, la qualité musicale est attendue pour une éventuelle publication :

Je plaide pour une qualité musicale c'est la priorité. Une belle musique, quelque chose qui stimule l'esprit et l'oreille (JD)

Certaines fois, dans le cadre d'OCORA par exemple, les enregistrements sont réalisés par des ingénieurs du son dans le cadre d'une coproduction :

J'ai aussi enregistré au festival "MASA", un festival de musique en Côte d'Ivoire, des musiciens pygmées qui jouaient avec des défenses d'éléphant une musique qui était jouée normalement pour le roi du Zaïre, l'ex-Congo, et aussi le dernier maître de la Rumba Zaïroise. C'était pour Radio France q, mais ce n'était pas dans le cadre d'OCORA. Françoise Degeorges travaille souvent avec les éditions musicales de Radio France OCORA, le théâtre de la ville et pleins d'autres personnes (CL)

Ce qu'on arrive à faire c'est de combiner l'intérêt d'OCORA pour tel ou tel sujet, et de susciter l'intérêt de France musique via le relais de l'émission de musique traditionnelle du moment qu'il peut y avoir. C'est Françoise Degeorges qui gère ça [à France Musique], et donc on combine un peu les choses : ça permet d'envoyer quelqu'un pour une émission, un vrai preneur de son, comme Christian [Lahondès] par exemple, du coup de faire des enregistrements supplémentaires qui peuvent servir à un disque et de revenir avec tout ça, et à ce moment-là il y a double production. Il y a production radiophonique, le disque qui sort, et quand le disque sort on fait un nouveau relais radiophonique pour la sortie du disque, donc ça fait un écosystème disons vertueux. (SNR)

VI- Comparaison des concepts émergeant avec les critères de Noly et le modèle de Pras et al :

VI.1- Comparaison avec les critères proposés par *Le livre des techniques du son* :

Le tableau 22 présente une comparaison entre les critères qui ont émergés de l'analyse, et les critères de Noly :

Familles de critères (<i>Le livre des Techniques du son</i>)	critères (<i>Le livre des Techniques du son</i>)	concepts abordés lors des entretiens	partagés par
Critères de construction	Largeur		
	Profondeur		
	Relief		
Critères d'équilibres	Equilibre spectral		
	Equilibre dynamique		
	Equilibre de construction		
Critères de définition	Définition	L'enregistrement-microscope	PB,FL
	Intelligibilité	L'enregistrement doit être intelligible	PB
	Transparence	L'enregistrement doit être neutre, au sens de non coloré	PB,SNR
Critères de localisation	Localisation principale		
	Localisation ponctuelle		
Critères de réverbération	Quantité de réverbération (son direct/son réverbéré)		
	Homogénéité		
	Profil dynamique de la réverbération		
		L'importance du local d'enregistrement	JC,JD,CL
		Placer les sources	JC,AZ, SNR
		L'enregistrement qui essaye de reproduire la réalité sonore du moment et du contexte	OB,JC,JD,CL,FL
		L'enregistrement qui essaye de reproduire l'impression sonore du moment	PB,CL,SNR
		L'enregistrement ne doit pas être flatteur	PB,CL
		La présence est une condition nécessaire à la qualité d'un enregistrement	JC,JD,CL

Tableau 22 : Comparaison des critères sonores des participants avec les critères sonores de Noly

Uniquement trois critères sont abordés par nos participants, dont un seul serait partagé uniquement par des ethnomusicologues (l'enregistrement-microscope). Néanmoins, plusieurs insistent sur l'importance du local d'enregistrement (ce qui signifie une certaine sensibilité aux paramètres de réverbération), et placent les musiciens (ce qui influence l'intégralité des paramètres : l'équilibre dynamique, spectral, de construction, les critères de localisations, etc). Ils n'ont pas verbalisé suffisamment clairement les raisons qui les guidaient lors du placement pour que nous identifions les paramètres en jeu.

Le critère de « présence » est apparu plusieurs fois. Cependant, *Le livre des techniques du son* n'aborde ce critère qu'en ces termes :

« L'ingénieur du son s'apparente dans sa démarche au portraitiste peintre ou photographe. Il est impératif que le sujet du portrait soit reconnaissable sans la moindre hésitation. Mais l'artiste garde la liberté de saisir une expression fugitive du visage qu'il fixera sur sa toile ou sa pellicule, expression qu'il pourra encore accentuer ou interpréter à l'aide d'un éclairage approprié. En prise de son, cet éclairage s'obtient en dosant présence et plans sonores. » (Noly, 1993)

Ainsi, la présence se référerait ici à un alliage de critères de définition, et d'équilibre (dans le cadre d'un enregistrement de plusieurs musiciens).

De nombreux critères esthétiques ont été explicités : l'enregistrement doit resituer la réalité acoustique de l'instant, ou au moins en reproduire l'impression sonore. Aussi, l'enregistrement ne doit pas être trop flatteur. Ce dernier critère, contrairement aux deux précédents, n'est pas partagé par la majorité des participants.

VI.2- Comparaison avec le modèle de Pras :

L'intégralité des concepts présentés dans le modèle de Pras, à l'exception du concept « retours sur la prestation musicale », ont trouvés un équivalent dans les pratiques spécifiques des ethnomusicologues (à travers les concepts partagés uniquement par les ethnomusicologues), ce qui nous permet d'affirmer que l'ethnomusicologue adopte dans ses pratiques d'enregistrement un véritable rôle de directeur artistique.

Néanmoins, étant donné que nous n'avons pas adopté un niveau d'analyse psycholinguistique à nos transcriptions descriptives, nous ne pouvons donc pas, en toute rigueur, ordonner ces critères par niveaux d'implications, comme présenté dans le modèle de Pras.⁹²

⁹² Voir la section I-III-2. *How to get the best result*, ou le rôle du directeur artistique.

Catégorie (Modèle de Pras)	Concepts (modèle de Pras)	Concepts abordés lors des entretiens	partagés par
Mission du directeur artistique	Contexte esthétique	Le paysage sonore est capté s'il appartient au cadre musical	PB,FL
		Le paysage sonore peut être esthétique	OB,PB,JC
		Le paysage sonore ne doit pas être mécanique	PB,FL,SNR,AZ
		L'enregistrement en situation capte le cadre socio-culturel de la performance	PB,FL,AZ
		Le paysage sonore est capté s'il appartient au cadre musical	PB,FL
		Enregistrer ce qui manque à la collection	SNR
		La qualité doit être définie en fonction de l'appréciation du musicien	AZ
	Une oreille extérieure	La pratique musicale qui permet au chercheur d'enregistrer	OB,JC,JD
	Retours sur la prestation musicale		
	Direction	L'enregistrement et celui qui enregistre constituent un élément de l'ethnographie	PB,FL,AZ
	Le meilleur résultat artistique possible	Capter la meilleure intervention musicale	OB,
		L'enregistrement qui capte l'inédit	PB,JD,CL
		Une collaboration qui va permettre aux musiciens de donner le meilleur	JD,AZ,FL
		La qualité musicale pour une éventuelle publication	OB,PB,JD,CL
		L'enregistrement qui révèle les stratégies profondes du musicien lors de la performance	OB,JC,FL,AZ
		Ne pas trop fatiguer les musiciens	CL

**Tableau 23 : Comparaison des concepts émergeant des entretiens avec la catégorie
« Mission du directeur artistique »**

Catégorie (Modèle de Pras)	Concepts (modèle de Pras)	Concepts abordés lors des entretiens	partagés par
Interaction avec les musiciens	Les observer	Les résistances proviennent des musiciens amateurs, et non des professionnels	FL
		Des résistances émergent dans le rapport à l'étranger	JC,JD,FL,AZ
		Des résistances peuvent provenir d'un cadre religieux	AZ
		L'enregistrement peut être intrusif	JC,AZ
		Une des contraintes de l'enregistrement est que l'observé se sent d'avantage observé, et se met alors en représentation	JC,AZ
	S'adapter à la situation	Provoquer la situation optimale pour les musiciens	JC
		Enregistrer dans un cadre qui se rapproche du cadre habituel des musiciens peut atténuer certaines résistances de la situation d'enregistrement	OB,PB,SNR
		La discrétion pour atténuer certaines résistances de la situation d'enregistrement	JD,CL,AZ
		Des résistances atténuées dans un cadre officiel	JD
	Un intermédiaire entre les musiciens et leur public	L'ethnomusicologue : un intermédiaire entre le terrain et l'auditoire	JD,PB,SNR
		La publication est destinée à un public	OB,PB,JD,SNR
		L'enregistrement pour rendre compte de la représentation que les musiciens se font de leur propre musique	AZ
		L'enregistrement peut rendre compte du goût des musiciens	PB,JD,AZ
	Adapter son langage		
	Le managing	Considérations commerciales pour les musiciens	AZ, JD,OB,JC
		Une collaboration qui va permettre aux musiciens de donner le meilleur	JD,AZ,FL
	Faire face à la sensibilité des artistes	L'attitude participative pour quitter le rapport observant-observé	OB
		Rassurer les musiciens	CL

**Tableau 24 : Comparaison des concepts émergeant des entretiens avec la catégorie
« Interaction avec les musiciens »**

Catégorie (Modèle de Pras)	Concepts (modèle de Pras)	Concepts abordés lors des entretiens	partagés par
Compétences en communication	Créer une bonne atmosphère	Provoquer une situation inédite pour les musiciens	JC,PB
	Permettre la confiance et l'honnêteté	L'ethnomusicologue : une personne de confiance pour les musiciens	JC,JD

**Tableau 25 : Comparaison des concepts émergeant des entretiens avec la catégorie
« Compétences en communication »**

Partie IV : Discussion critique

I- Quelles sont les pratiques de l'enregistrement chez les ethnomusicologues francophones ?

La multitude des concepts qui émergent des entretiens réalisés permet, dans un premier temps, de révéler la complexité d'une pratique située au cœur de l'ethnographie, tout en étant insérée dans un processus de médiation, parfois commerciale. La délimitation du terrain par le chercheur et les défis qui lui sont associés vont participer aux choix de l'ethnomusicologue dans la mise en place technique de l'enregistrement.

I.1- Du reportage amateur au studio professionnel :

Les entretiens ont permis de révéler cinq catégories de dispositifs techniques :

i. L'enregistrement portable/miniaturisé :

C'est la solution « reportage » ou « documentaire » : un enregistreur portable et au moins un couple de microphones. C'est la solution la plus connue. Les enregistreurs portables semblent aujourd'hui remplacés par les enregistreurs bon-marchés (entre 100 et 400€) miniaturisés, c'est à dire des systèmes qui intègrent les microphones à l'enregistreur, proposés par les compagnies Zoom, Tascam, Olympus, Sony ou même Nagra, et des enregistreurs au format minidisque (bien que ce dernier soit obsolète). De nombreux chercheurs sont satisfaits de cette solution pour l'ergonomie qu'elle propose. Cependant, certains considèrent, comme Frédéric Léotar, que les solutions trop miniaturisées sont à proscrire, puisque moins robustes. L'ingénieur du son Christian Lahondes est lui dans une configuration de « reportage », sécurisée : en effet, il va travailler soit avec un Fostex six pistes, soit avec un Sound Device 788 de huit pistes, tout en prévoyant un enregistreur 2-pistes de secours.

i. Le studio nomade :

À la suite des travaux de sa thèse, Ons Barnat a développé un modèle de studio nomade à partir d'un enregistreur Zoom H4 relié à son ordinateur en USB. Il utilise alors l'enregistreur comme interface audionumérique externe ; l'autonomie de son installation étant fonction de celle de son ordinateur. Il peut ainsi utiliser des logiciels audio (comme LogicPro dans son cas), par exemple. Pour générer une boucle sur laquelle les musiciens vont jouer, ou pour faire des montages pendant la séance d'enregistrement, ou encore enregistrer en multipistes⁹³.

Cette solution paraît intéressante dans le compromis qu'elle propose en termes d'ergonomie. Néanmoins, elle demeure soumise à une qualité technique « amateur » : peu de souplesse dans l'optimisation des gains d'entrées, basse qualité des microphones intégrés et de leurs préamplificateurs, etc ⁹⁴.

⁹³ le Zoom H4 dispose de deux entrées externes en plus de ses deux microphones intégrés

⁹⁴ Ce mémoire ne propose pas une étude quantitative ou qualitative des systèmes « miniaturisés ». Néanmoins, les résultats d'une telle recherche permettraient de discuter plus largement des avantages et des inconvénients de ces systèmes.

ii. Le studio en contexte :

C'est l'exemple des productions de Stonetree Records auxquelles Ons Barnat a participé sur l'album *Laru Beya* : le matériel du studio est déporté dans un lieu proche du milieu de vie des musiciens à enregistrer. La manière d'enregistrer reste comparable à celle du studio traditionnel : re-recording, choix de la microphonie, matériel de qualité professionnelle, interaction avec le réalisateur artistique, etc. Mais elle est difficilement transportable. Il est important de noter que ce type de configuration se rapproche du concept de «project-studio⁹⁵ » qui s'est développé ces dernières années, aussi bien en musiques acoustiques qu'en musiques amplifiées.

iii. Le studio professionnel hors-contexte :

C'est l'exemple habituel du studio d'enregistrement, qui peut s'appréhender de différentes manières. Par exemple, pour Christian Lahondes, qu'il s'agisse de l'enregistrement dans une chambre d'hôtel à Oulan-Bator en Mongolie, ou de l'enregistrement dans un home-studio en Crête ou encore dans un studio professionnel en Iran, il privilégie la proximité avec les musiciens, en se plaçant lui-même près d'eux.

iv. Les systèmes expérimentaux :

Il s'agit des systèmes de captation adaptés à un besoin particulier, le plus souvent d'ordre musicologique. Par exemple, il s'agit du système de Frédéric Léotar adapté au luth dutâr⁹⁶. Néanmoins, la captation expérimentale est aussi utilisée dans un cadre anthropologique : Ons Barnat travaille désormais sur un projet d'ethnographie immersive, basée sur un système de captation et de reproduction à 360°, pour le son et l'image. L'idée de ce projet, le *Music Legacy Project*, est de proposer une expérience immersive interactive en 360° dans laquelle des données extra-musicales sont disponibles en parallèle de la représentation musicale⁹⁷.

1.2- *In vivo* ou *ex situ* ?

L'analyse fait émerger une incohérence dans le propos des participants concernant la gestion des bruits de l'environnement dans leurs enregistrements musicaux. À la fois ils veulent étudier la musique dans son contexte, et donc rendre compte de ce contexte à travers l'enregistrement, mais ce contexte ne doit pas « sonner mécanique »⁹⁸. Ainsi, la majorité des chercheurs cherche dès la captation à extraire le bruit ambiant urbain⁹⁹.

Or, les travaux de Ricci (1996) et son anthropologie sonore de l'Italie du Sud ont montrés la pertinence d'une ethnographie des paysages sonores. Il est d'autant plus intéressant de remarquer que la plupart des ethnomusicologues acceptent qu'une poule traverse, qu'un petit enfant vienne voir ce qu'il se passe ou qu'un bruit de vaisselle cognée soit inscrite dans l'enregistrement, mais ils refusent, presque catégoriquement, le bruit d'une voiture ou d'un cyclomoteur, surtout si l'enregistrement doit être publié (Jean During, Jérôme Cler). Cette remarque suggère que le contexte est ainsi manipulé par des choix de captation.

⁹⁵ Le « project studio » est un studio d'enregistrement mis en place dans un lieu « autre » que le studio d'enregistrement en tant que lieu. Il peut s'agir d'une salle de concert, d'un salon, d'une église, etc.

⁹⁶ Voir le paragraphe

⁹⁷ Voir <http://www.musiclegacyproject.com/>

⁹⁸ À l'exception de Frédéric Léotar, comme nous l'avons abordé plus haut, et dans une certaine mesure Ariane Zevaco.

⁹⁹ Encore une fois à l'exception de Frédéric Léotar et Ariane Zevaco

Il semblerait aussi que la délimitation du terrain et sa manifestation sonore soient, en partie, imposées par le cadre de diffusion (que tous nos participants se doivent de respecter), qui souhaite nier certaines composantes du « fait social total ».

Ces composantes renvoient avant tout au paradigme de la modernité (liée à l'urbanité), que l'ethnomusicologie française a longtemps refusé d'intégrer dans sa pratique, préférant étudier les musiques rurales, caractéristiques de petites sociétés bien délimitées (Lortat Jacob, 2004).

Ainsi, si l'enregistrement ethnomusicologique souhaite restituer « une musique dans son contexte », il me semble que l'intégration des paysages sonores pourrait constituer une singularité à la production discographique ethnologique, se distinguant ainsi du disque « traditionnel » dans la représentation qu'il offre de la musique. Cela permettrait ainsi d'approfondir les recherches qui étudient les liens entre *ce qui est joué* et *ce qui est autour*, donc d'enrichir les analyses de performances. MILSON¹⁰⁰ et son projet d'anthropologie des milieux sonores semble amorcer un nouveau départ pour l'anthropologie et l'ethnomusicologie.

II- Quelles sont les différences et les points communs avec le modèle du directeur artistique d'enregistrement établi par Pras *et al* ?

II.1- L'ethnomusicologue réalisateur de disque : du chercheur au producteur

Le mécanisme de commercialisation des archives, qui aurait débuté dès la première publication d'OCORA en 1957 (Serge Noël-Ranaivo¹⁰¹), a transformé l'ethnomusicologue en réalisateurs d'enregistrements. En effet, alors qu'il se contentait d'accumuler ses enregistrements dans des institutions publiques à vocation de conservation et d'analyse, aujourd'hui il publie ses enregistrements dans des collections discographiques. Ces enregistrements restent des vecteurs de médiations, mais qui doivent satisfaire un public majoritairement occidental.

La comparaison avec le modèle de Pras *et al.* (2013) a montré que l'ethnomusicologue adopte des pratiques de réalisateur d'enregistrement. En effet, seul le niveau de « retour sur la performance musical » n'apparaît pas dans les pratiques des chercheurs. Au lieu de l'éloigner de la discipline, cette position de réalisateur va lui permettre d'aller plus loin dans son travail de recherche : en effet, en accompagnant les musiciens pour qu'ils donnent « le meilleur » lors de leur performance, il accédera également à des données ethnographiques bien plus pertinentes que si les musiciens avaient joué uniquement pour « satisfaire la recherche », ce qui confirme les propos d'Anthony Seeger (1986) et Vincent Dehoux (1996).

II.2- L'intermédiaire entre le terrain et le public :

L'ethnomusicologue devient l'expert du terrain par son expérience et son intégration. Les maisons de disques considèrent l'ethnomusicologue comme l'expert qui saura juger des choix de la médiation : il est souvent lui-même musicien et interprète les répertoires de son terrain (Jean During et Jérôme Cler), il produit des enregistrements, il participe au choix des pistes, à la post-production, et démarche des concerts pour les musiciens auprès de festivals ou d'émissions radiophoniques.

¹⁰⁰ Voir <http://milson.fr/>

¹⁰¹ Il admet cependant qu'il n'y a pas de vraiment de versions officielles.

Dès la prise de son, et même parfois dans le choix de ce qu'il va enregistrer (dans l'exemple de Jean During qui a expliqué que la musique Ouïgoure était peu présente dans les collections des éditeurs phonographiques), le chercheur intègre les attentes des labels : caractère « inédit » de l'enregistrement, limitation des bruits ambiants, etc.

Aussi, l'ethnomusicologue peut décider à quel public un enregistrement peut s'adresser, illustré par l'exemple de Jean During et des chants du Badakhchan distribué dans un label Iranien plutôt qu'un label français pour des raisons liées à la langue. Des musiciens professionnels peuvent aussi voir chez l'ethnomusicologue un moyen d'internationalisation. C'est de cette manière qu'il représente, aussi bien du point de vue des collections discographiques que des musiciens qu'il enregistre, un intermédiaire entre le terrain et le public.

II.3- De l'observation à la participation au processus de création :

Pras *et al.* (2013) ont trouvé que tous les réalisateurs d'enregistrement qu'elles ont interrogés ont insisté sur l'importance d'observer les musiciens en amont de la production pour mieux interagir avec eux. L'ethnomusicologue peut être amené à capter cette observation, dans le cas d'Ariane Zevaco et de ses enregistrements de la musique d'État au Tadjikistan, où elle a enregistré à la fois les répétitions, les discussions des musiciens en dehors des répétitions et le concert, ou d'Ons Barnat qui décrit et relève l'interaction réalisateur artistique/musicien en studio. Mais également, l'ethnomusicologue peut s'impliquer dans le processus de création lors de l'enregistrement : par exemple lorsqu'il joue avec le rapport politique à l'enregistrement pour obtenir des résultats plus complets (Frédéric Léotar), lorsqu'il provoque la rencontre de musiciens dans un cadre d'enregistrement (Jérôme Cler), qu'il adapte le cadre de la performance au public (Pierre Bois¹⁰²), ou qu'il compose lui-même des œuvres à enregistrer (Jean During).

On passe ainsi d'une *observation* à une *participation*, puisque l'observateur devient participant. Cette nouvelle situation permet éventuellement de rompre la hiérarchie entre l'observant et l'observé, accentué dans un contexte d'enregistrement.

Cette démarche prolonge notamment la recherche ethnomusicologique en renseignant sur la *manière* dont le musicien interagit. En multipliant ces participations et en les comparant, une double recherche s'établit : celle concernant l'analyse de performance et la manière dont le musicien interprète avec le chercheur, mais également la manière dont le chercheur influence, voire oriente, le résultat.

Leur position semblerait donc plus proche de celle d'un musicien qui produit son propre groupe que celle d'un professionnel du studio extérieur au groupe.

II.4- l'enregistrement comme catalyseur anthropologique à plusieurs dimensions :

La situation de représentation, en fonction du cadre socio-professionnel du musicien, du contexte politique ou religieux, participe au résultat sonore, et c'est de cette manière que l'enregistrement est anthropologique (Ariane Zevaco).

En effet, si la situation politique ou religieuse a formaté le rapport entre l'enregistrement et le musicien, c'est bien lors de la situation d'enregistrement qu'il sera concrétisé.

¹⁰² Écouter <http://www.francemusique.fr/emission/carnet-de-voyage/2014-2015/decontextualisation-des-musiques-traditionnelles-le-transfert-la-scene-03-22-2015-19-00>

En réalité, le cas d'*une ethnomusicologie sans magnétophone* de Lambert montrait déjà à quel point la situation d'enregistrement est anthropologique : ces résistances révélaient les restrictions imposées dans le contexte religieux Yéménite.

La réécoute des enregistrements réalisés par les musiciens peut susciter l'explicitation d'indices culturels de leur part. En donnant l'« outil enregistrement » aux musiciens, on peut éventuellement accéder à ce qui leur semble important de montrer : l'exemple d'Ariane Zevaco illustre bien ce propos, mais également les ethnographies de studio de Meintjes, Barnat et Olivier.

III- Quels sont les critères sonores de l'enregistrement partagés entre les ethnomusicologues et les ingénieurs du son ?

L'étude a montré que les ethnomusicologues ont peu de critères sonores pour décrire le rendu et les priorités de leurs enregistrements. Cette étude considère que la qualité technique d'un enregistrement réside en partie dans l'optimisation des critères de Noly, qui vise à proposer une représentation acousmatique cohérente. Lors des entretiens avec les ethnomusicologues, tous admettent que l'enregistrement ne doit pas être saturé, certains sous-entendent qu'ils recherchent un bon équilibre entre les sources, ou encore parlent de *présence* sans pour autant définir ce critère. Néanmoins, il me faut rappeler que Noly ne propose pas de véritable définition de la présence¹⁰³, et que je n'ai pas engagé les participants à préciser ce terme.

Les concepts de qualité audio donnés par les ethnomusicologues sont très liés au cadre de diffusion. En effet, les ethnomusicologues considèrent que ce que Da Lage nomme la « disquabilité » (1998) d'un enregistrement témoigne de sa qualité, notamment audio, alors que les collections discographiques doivent parfois publier des enregistrements dont cette qualité laisse à désirer¹⁰⁴. Il semblerait cependant qu'un malentendu réside entre les éditeurs phonographiques et les ethnomusicologues : les premiers jugent la qualité d'un enregistrement à sa rareté, sa qualité musicale, sa capacité à répondre aux attentes d'un public¹⁰⁵ et à compléter la collection, sans accorder une priorité à la qualité technique, tandis que les ethnomusicologues pensent qu'elle est la condition nécessaire à la diffusion.

Malgré une pratique de la prise de son adaptée au terrain, empirique et autodidacte (à l'exception de Ons Barnat), ils travaillent d'une manière comparable à celle d'ingénieurs du son en musique acoustiques en ce qui concerne le placement de la source, la prédominance du couple, et les choix de l'acoustique).

¹⁰³ Mais plutôt une comparaison avec la photographie. Voir **Comparaison avec les critères proposés par *Le livre des techniques du son***

¹⁰⁴ D'après les entretiens réalisés auprès de Serge Noël-Ranaivo et Pierre Bois.

¹⁰⁵ À relativiser, car : « ce public est objectivement mal connu des producteurs de disques et notamment des maisons de disques de musiques traditionnelles. Ocora n'échappe pas à la règle et ne réalise aucune étude de marché. » (*ibid.*)

J'ai apprécié nombre d'enregistrements pour leur richesse musicale¹⁰⁶, leur présence¹⁰⁷, leur lisibilité concernant la performance¹⁰⁸, mais j'ai été souvent déçu par le timbre¹⁰⁹ ou l'équilibre des sources¹¹⁰.

Je pense qu'une réflexion plus approfondie sur l'acoustique des lieux de production musicale permettrait notamment, dans le souci d'étudier la musique dans son contexte, une meilleure réflexion dans la manière de la capter.

Certains musicologues ont déjà participé à cette réflexion, comme le témoigne les travaux de Anne-Marie Deschamps :

« Une question se pose : l'évolution de la musique qui accompagne l'*ars nova* a-t-elle été provoquée par l'architecture gothique, ses dimensions, et par les rites adaptés à ces lieux ? » (2002)

L'ethnomusicologue ne s'intéresse pas qu'aux musiques de « plein air », mais aussi aux musiques produites en studio, dans des édifices religieux, des salles de concerts, à certaines musiques de chambre (au sens premier du terme), etc. Je n'ai pas pu, jusqu'à présent, lire d'études ethnomusicologiques qui prennent en considération l'acoustique du lieu de production musical dans leur recherche.

Bilan : **Qu'est-ce qui caractérise les pratiques de l'enregistrement chez les ethnomusicologues francophones ?**

On constate un décalage entre la richesse des pratiques ethnomusicologiques de direction artistique et leurs techniques d'enregistrements utilisées : en effet, les ethnomusicologues interrogés enrichissent le modèle de Pras *et al.* (2013) en considérant non plus la direction artistique comme un processus de création seul, mais également comme un processus de recherche. Cependant, leurs stratégies de prise de son révèlent leur manque de connaissances techniques, voire de considération¹¹¹.

Rappelons que la prise de son n'est pas (ou au mieux : peu) enseignée aux ethnomusicologues, néanmoins, l'association ethnomusiKa, bien connue du réseau des ethnomusicologues parisiens, a proposé des ateliers de prise de son à l'IRCAM avec Julien Aléonard¹¹², ancien étudiant FSMS.

Au final, les ethnomusicologues francophones pratiquent une véritable direction artistique d'enregistrement qui s'insère dans un processus de recherche anthropologique, signature de la pratique d'enregistrement dans leur discipline.

¹⁰⁶ Exemple en piste n°2 (mais la totalité des pistes présentes sur ce disque pourrait illustrer ce propos)

¹⁰⁷ Exemple en piste n°10

¹⁰⁸ Exemples en piste n°6 et n°8

¹⁰⁹ Exemples en piste n°3 et 5

¹¹⁰ Exemple en piste n°21

¹¹¹ pour information, un seul ethnomusicologue a pu me préciser le modèle des microphones utilisés

¹¹² Voir <http://ethnomusika.org/2013/01/30/atelier-prise-de-son-samedi-2-mars-2013/>

Conclusion

Contributions de la recherche :

Cette étude est la première, à ma connaissance, qui enquête sur les pratiques de l'enregistrement en ethnomusicologie. Elle élargit le champ de réflexions concernant la captation du lien entre musique et contexte, dans la considération de l'environnement sonore ambiant, du contexte politique et religieux, et du statut socio-professionnel du musicien.

Elle révèle que les pratiques d'enregistrement des ethnomusicologues francophones s'insèrent bien dans un processus de recherche à la fois musicologique et anthropologique, mais également dans une entreprise de médiation. Cette dernière, qui se fonde ici sur la constitution d'une collection discographique, dédiée à un public occidental (même s'il n'est pas clairement défini), s'introduit dans les pratiques d'enregistrements des chercheurs, constituant un hybride qui ne satisfait pas complètement ni les exigences anthropologiques, ni celles des collections de disques.

La comparaison des résultats de l'enquête a permis d'enrichir le modèle de direction artistique d'enregistrements modélisé par Pras *et al.* (2013). En effet, l'évaluation des démarches ethnomusicologiques, à travers l'analyse des entretiens, permet de considérer la direction artistique d'enregistrement non pas uniquement comme processus de création, mais également comme un processus de recherche anthropologique. La direction artistique n'est plus seulement abordée comme étant la manière d'obtenir le meilleur résultat artistique, mais aussi le meilleur résultat de recherche.

Limitations :

Lors de la collecte, les entretiens auraient pu être renouvelés jusqu'à épuisement des informations, dans le but de vérifier, valider, préciser et approfondir les données. Éventuellement, j'aurais pu réaliser un focus groupe avec l'ensemble de mes informateurs pour leur indiquer mes résultats, et ainsi trier, par leurs propos, leurs réactions et leurs débats, ce qui relève d'un consensus, d'une pratique liée à une école ou un terrain, ou d'une pratique idiosyncratique.

Cette étude se limite à des participants francophones et il serait intéressant de la mener auprès d'une plus grande diversité de chercheurs. Aussi, parmi les chercheurs francophones, cette recherche aurait pu interroger des ethnomusicologues qui ont travaillé sur d'autres terrains, par exemple l'Afrique centrale, l'Océanie, l'Inde, l'Europe et la France.

Enfin, peut-être que le principal biais de cette recherche fût son projet : son désir d'aboutir à un modèle explicatif, à un consensus des pratiques ethnomusicologiques de l'enregistrement, à une signature de leur artisanat du son.

Perspectives :

Une ethnographie des pratiques d'enregistrement chez les ethnomusicologues francophones (en se positionnant par exemple à la manière d'un stagiaire en observation) permettrait de préciser nettement les informations concernant la manière d'enregistrer.

Une étude similaire auprès des ethnomusicologues américains anglophones pourrait être réalisée. En effet, l'histoire de la discipline, la production de l'enregistrement¹¹³ et la politique des éditeurs phonographiques étant différentes, la comparaison des résultats de cette étude avec ceux de ce mémoire préciserait les éventuelles spécificités françaises.

Du point de vue de la discipline ethnomusicologique, les ethnographies de studio doivent prolonger les travaux d'Hennion, Meintjes, Barnat et Olivier. Cependant, de la même manière que les ethnomusicologues sont souvent des musiciens qui étudient le musical dans son contexte, l'ethnomusicologue gagnerait à être véritablement ingénieur du son pour mieux saisir la singularité des processus de création impliqués dans l'enregistrement. Ainsi, les recherches en ethnomusicologies enrichiraient également les connaissances et les pratiques des métiers du son. Mais plus que cela : puisque la prise de son est un moyen de créer une représentation, véhiculée à un public, et qu'elle constitue également du point de vue du chercheur un moyen de revivre le terrain (Park, 2008), puisque, comme l'a évoqué Christian Lahondes lors de son entretien, la prise de son « c'est aussi réfléchir sur ce qui a du sens de capter », alors, une pratique plus approfondie et méthodique de la prise de son permettrait à la fois au chercheur de revivre le terrain de manière plus évidente (en offrant une représentation plus conscientisée par le chercheur), et de réaliser une médiation plus claire et plus intelligible des musiques étudiées.

J'invite les réalisateurs artistiques et les ethnomusicologues à dialoguer ensemble pour enrichir mutuellement leur appréhension de la musique, considérée à la fois comme production esthétique et culturelle, et comme résultat d'une captation sonore.

Conclusion personnelle :

À ma propre échelle, cette recherche m'a permis de réévaluer ma pratique de la direction artistique, en considérant désormais qu'il ne s'agit pas uniquement d'une situation d'enregistrement, mais d'une situation sociale centrée sur la performance musicale. Le rapport observant/observé devient hiérarchie lors d'une situation d'enregistrement : les musiciens sont observés en continu par le directeur artistique, alors qu'ils ne peuvent qu'écouter l'enceinte de talk-back qui diffuse sa voix lors de ses remarques. Pour rompre cette hiérarchie qui peut induire certaines résistances, je compte adopter une conduite davantage participative, telle qu'abordée par les ethnomusicologues : multiplier les séances d'écoutes pour comprendre les goûts et la conduite d'interprétation des musiciens, participer à l'élaboration artistique de leur projet, et considérer les hiérarchies sociales en jeu dans le groupe afin de mieux les accompagner, plutôt que les diriger.

¹¹³ Écouter les pistes n°22 et 23.

La principale limitation méthodologique résiderait dans mon biais en tant que musicien-ingénieur du son. En partant du principe que le résultat de l'enregistrement lie « son » et « musique » de manière interdépendante, et que l'influence sur la qualité de l'un influence la qualité de la totalité, j'oriente, malgré moi, les résultats et leur interprétation. C'est ainsi que j'invite un « non-ingénieur du son » à reprendre l'étude et à comparer ses résultats avec les miens. Néanmoins, je considère que c'est ce qui fait l'intérêt de cette étude, laquelle propose un point de vue différent : de l'extérieur en ce qui concerne l'ethnomusicologie, de l'intérieur pour l'enregistrement du son.

Cette étude pourrait être menée par des « non-ingénieur du son » et d'autres méthodes afin de comparer les résultats obtenus, et ainsi de séparer dans les résultats ce qui proviendrait de mes biais méthodologiques (la théorie ancrée au service d'un projet structurale) ou personnels.

Liste des figures :

Fig. 1 : séance de re-recording chez les pygmés Aka

<http://www.francemusique.fr/emission/carnet-de-voyage/2014-2015/le-carnet-de-voyage-de-simha-arom-06-14-2015-19-00>

Fig. 2 : schéma du procédé de re-recording de Simha Arom

Fig. 3 et 4 : système Léotar & Hermant sur luth dutâr

capture d'écran du film « mini-mic – des hauts-parleurs de gameboy pour enregistrer un luth d'Asie centrale »

<http://fredericleotar.com/films/>

Fig. 5 : système FL sur luth dutâr + microphone serre tête sur chanteuse Karakalpake (*ibid.*)

Fig. 6 : édition 2016 du WOMAD festival,

publié le 3 août 2016 sur le site <https://realworldrecords.com/media/news/>

Fig. 7 : exemple de Vinyle de la collection ARION, série « Festival des Arts traditionnels »

<https://www.discogs.com/fr/Confr%C3%A9rie-Halv%C3%A8ti-Cercle-Nureddin-Cerrah%C3%AF-T%C3%BCrbesi-Ve-Mes%C3%A7idi-Koruma-Dern%C3%A8gi-Derviches-Tourneur/release/3538407>

Fig. 8 : Pochette de l'album : IRAN Mozafar Shafii et l'ensemble Râst

<http://editions.radiofrance.fr/?s=IRAN+Mozafar+Shafii+et+l%27ensemble+R%C3%A2st&submit=Recherche>

Fig. 9 : classification des concepts dans le modèle de Pras *et al*

Pras *et al*, 2013

Fig. 10 : Modèle de la direction artistique en fonction de différentes implications des producteurs (*ibid.*)

Fig. 11 : Local utilisé pour l'enregistrement de l'album Laru Beya photo d'Ons Barnat, Barnat, 2012, p102

Fig. 12 : Pochette de l'album d'Aurelio Martinez

http://www.stonetreerecords.com/albums/laru_beya.php

Fig. 13 : Pochette du vinyle Cordes Anciennes - Première Anthologie De La Musique Malienne 1970

<https://www.discogs.com/fr/Various-Cordes-Anciennes-Premi%C3%A8re-Anthologie-De-La-Musique-Malienne-5/master/598232>

Fig. 14 : relations interpersonnelles

Fig. 15 : concepts émergents (à droite) et sous-catégorie (à gauche)

Références :

- Amphoux, P. (1997). Paysage sonore urbain. *Introduction aux écoutes de la ville*.
- Arom, S. & Alvarez-Péreyre, F. (2007). *Précis d'ethnomusicologie*. CNRS Éditions.
- Arom, S. & Martin D.-C. (2015). *L'enquête en ethnomusicologie. Préparation, terrain, analyse*. Editions VRIN.
- Auffret, M. (2005). L'archivage pérenne des documents numériques. *JRES Marseille*.
- Augé, M. (1979). Symbole, Fonction. *Histoire*. Paris, Hachette.
- Barnat, O. (2012). *Le studio d'enregistrement comme lieu d'expérimentation, outil créatif et vecteur d'internationalisation*. Thèse de doctorat en ethnomusicologie. Université de Montréal.
- Barnat, O. (2015). Disques de world music. *Revue musicale OICRM*, 2(2).
- Bayart, J. F. (1991). Avant-propos. *CEMOTI*, 11(1), 5-7.
- Bazin, J. (2000) *L'anthropologie en question : altérité ou différences ?* Vidéo consultée sur : https://www.canal-u.tv/video/universite_de_tous_les_savoirs/l_anthropologie_en_question_alterite_ou_difference.948
- Borel, F., & Dehoux, V. (1990). Chants à penser Gbaya (Centrafrique). *Cahiers d'ethnomusicologie*
- Borwick, J. (1973, September). The Tonmeister concept. In *Audio Engineering Society Convention 46*. Audio Engineering Society.
- Canzio, R. (1995). Après le terrain : Réflexions sur les textes, la méthodologie et le discours ethnographique en ethnomusicologie. *Cahiers de musiques traditionnelles*, 173-191.
- Da Lage, É. (1998). La collection de disques de « musiques du monde », exemple de pratiques de médiation. *Études de communication. langages, information, médiations*, (21), 67-81.
- Dehoux, V. (1996). Feuilles de route. *Cahiers de musiques traditionnelles*, 131-146.
- Deschamps, A. M. (2002). La naissance de la polyphonie écrite et la déambulation dramatique dans l'espace sonore de l'architecture gothique. *L'architecture gothique au service de la liturgie : Actes du Colloque organisé à la Fondation Singer-Polignac*. Paris, 145-154.
- Devereux, G. (1964) *La renonciation à l'identité*. Paris, Petite Bibliothèque Payot
- Devereux, G. (1967) *De l'angoisse à la méthode dans les sciences du comportement*. Flammarion.
- Dournon, G. (1996). *Guide pour la collecte des musiques et instruments traditionnels*, éditions UNESCO

- During, J. (1988). Conservation et transmission dans les traditions musicales du Moyen-Orient Les données nouvelles. *Cahiers de musiques traditionnelles*, 1, 100-111.
- During, J., & Levin, T. (1992). Approches du disque ethnique : quatre disques de musique d'Asie centrale.
- Fernando, N. (2004). Expérimenter en ethnomusicologie. *L'Homme*, (3), 284-302.
- Fernando, N. (2011). Brèves de terrain : Questions sur l'éthique de la recherche en ethnomusicologie. *Cahiers d'ethnomusicologie*, 101-122.
- Gabry, S. (2010). L'enregistrement des chants coptes. Vers une fossilisation du répertoire ?. *Revue des traditions musicales des mondes arabe et méditerranéen*, 4, 67-82.
- Gallot, S. (2010). *György Ligeti et la musique populaire*. Symétrie.
- Guastavino, C. (2009). Validité écologique des dispositifs expérimentaux. D. Dubois (éd.), *Le Sentir et le Dire. Concepts et méthodes en psychologie et linguistique cognitives*, Paris, L'Harmattan (Coll. Sciences Cognitives).
- Giuriati, G., & Ricci, A. (1997). Ascoltare il mondo. Antropologia del suoni in paese del Sud d'Italia. *Cahiers d'ethnomusicologie*.
- Hennion, A. (1989). An intermediary between production and consumption: the producer of popular music. *Science, Technology & Human Values*, 14(4), 400-424.
- Jecklin, J. (1981). A different way to record classical music. *Journal of the Audio Engineering Society*, 29(5), 329-332.
- Kilani, M. (2009). *Anthropologie. Du local au global*. Armand Colin.
- Lambert, J. (1995). " Ceux qui n'étaient pas là ne pourront jamais comprendre..." Une ethnomusicologie sans magnétophone ?. *Cahiers de musiques traditionnelles*, 85-104.
- Leservoisier, O. (2005). Introduction : L'anthropologie réflexive comme exigence épistémologique et méthodologique. *Terrains ethnographiques et hiérarchies sociales*, Paris, Karthala, 5-32.
- Lévi-Strauss, C. (1958). *Anthropologie structurale*. Paris, Plon.
- Lortat-Jacob, B. (1992). Laurent Albert. Musiques traditionnelles. Guide du disque. Genève : Georg/Ateliers d'ethnomusicologie, 1991. 256 p. *Cahiers d'ethnomusicologie*. (5), 285-286.
- Lortat-Jacob, B., & Olsen, M. R. (2004). Argument. *L'homme*, (3), 7-26.
- Mallet, J. (2002). « World Music » Une question d'ethnomusicologie ?. *Cahiers d'études africaines*, (4), 831-852.

- Meintjes, L. (2003). *Sound of Africa ! : making music Zulu in a South African studio*. Duke University Press.
- Meintjes, L. (2003). The Recording Studio of Fetish. *The Sound Studies Reader*, 265-82.
- Mengel, M. (traduit de l'anglais par Laurent Aubert) (2009). Des archives poussiéreuses à l'avenir numérique. *Mémoire vive*. Tabou. Musée d'ethnographie de Genève.
- Mercier, D. & Noly, S. (1998). Chapitre 1 : la prise de son stéréophonique. *Le livre des techniques du son : L'exploitation*. Dunod.
- Merriam, A. P., & Merriam, V. (1964). *The anthropology of music*. Northwestern University Press.
- Olivier, E. (2004). Performance musicale et situation sociale : Analyse de deux mises en forme d'un chant ju|'hoan de Namibie. *Cahiers de musiques traditionnelles*, 65-88.
- Olivier, E. (2012). Ethnomusicologie, création musicale et globalisation. *Musiques au monde. La tradition au prisme de la création*, 7-25.
- Olivier, E. (2014). *Composer avec le monde* (Vol. 10, No. 1, pp. 7-27). Editions Mélanie Seteun.
- Paillé, P. (1994). L'analyse par théorisation ancrée. *Cahiers de recherche sociologique*, (23), 147-181.
- Park, J. W. (2008). *Analysis of Ethnomusicological Field Recordings Using Electroacoustic Listening Methods* (Doctoral dissertation, University of Florida).
- Porter, J. (1974). Documentary Recordings in Ethnomusicology: Theoretical and Methodological Problems. *Association for Recorded Sound Collections—Journal*, 4(2).
- Pras, A., Cance, C., & Guastavino, C. (2013). Record Producers' Best Practices For Artistic Direction—From Light Coaching To Deeper Collaboration With Musicians. *Journal of New Music Research*, 42(4), 381-395.
- Pras, A., & Lavergne, G. (2015). L'échantillonnage dans l'improvisation : Rencontre de deux instigateurs du free jazz avec un jeune artiste de la scène noise à New York. *Musicae Scientiae*, 19(4), 433-451.
- Qureshi, R. B. (1987). Musical sound and contextual input: a performance model for musical analysis. *Ethnomusicology*, 31(1), 56-86.
- Roulier, F. (1999). Pour une géographie des milieux sonores. *Cybergeog: European Journal of Geography*.
- Rui, S. (2012). Réflexivité. *Sociologie*.
- Schmuckler, M. A. (2001). What is ecological validity? A dimensional analysis. *Infancy*, 2(4), 419-436.

Schulte-Tenckhoff, I. (1999). L'ethnomusicologie : structuralisme ou culturalisme ? Entretien avec Jean-Jacques Nattiez. *Cahiers de musiques traditionnelles*, 12, 153-172.

Seeger, A. (1986). The role of sound archives in ethnomusicology today. *Ethnomusicology*, 30(2), 261-276.

Simonnot, J. (2011). TELEMETA, un projet Web pour les archives sonores de la recherche. *Bulletin de liaison des adhérents de l'AFAS*, 36(36).

Vodenitcharov, Y. (2012). Les musiques traditionnelles et la mondialisation, *Musique et globalisation : Une approche critique*, éditions Delatour france

Zevaco, A., & During, J. (2011). Iran : Mozafar Shafii et l'Ensemble Râst. *Cahiers d'ethnomusicologie*.

ANNEXE 1 :**Formulaire de consentement préalable à l'entretien**

Sujet : Cette recherche a pour but d'identifier les rôles, les problématiques et les pratiques de l'enregistrement de terrain dans le cadre d'une recherche ethnomusicologique.

Procédure : Cette étude sera menée sous la forme d'un entretien qui peut durer entre une demi-heure et une heure et demie. Pendant cet entretien, vous serez invité à parler de votre expérience en tant qu'ethnomusicologue et/ou ingénieur du son, mais aussi en tant que musicien ou directeur de maison de disque. Cet entretien sera enregistré (audio), et ne sera utilisé que dans le cadre de projet de recherche.

Droits du participant : Votre participation est volontaire, il vous est permis de refuser de répondre à n'importe quelle question ou de stopper l'entretien à tout moment. Vous avez le droit de réécouter tout ou partie de l'enregistrement audio et d'en exiger sa destruction.

Confidentialité : Votre nom n'apparaîtra pas dans les publications résultantes de cette enquête sans votre accord préalable.

Discussion sur l'idée de la recherche : Sentez-vous à l'aise de poser des questions à tout moment au cours de l'entretien. Je serais ravi de discuter avec vous de mon sujet de recherche ou de mon point de vue.

Déclaration du participant :

« J'ai lu la description du projet de recherche et par la présente, j'accepte de participer. J'ai pris connaissance des conditions d'utilisations des résultats de cet entretien, et du fait que mon identité restera confidentielle si je le désire. »

Nom : _____

Date : ____/____/____

Cette étude est menée par Julien PODOLAK
Contacter julien.podolak@gmail.com pour plus d'informations.

ANNEXE 2 :

Guide d'entretien

Informations générales

Bonjour M/Mme X

Je vais commencer par vous demander de vous présenter, en abordant votre parcours, vos terrains passés et actuels, votre pratique musicale, vos démarches de recherche
Comment définiriez-vous votre approche de l'ethnomusicologie

Le terrain

Je m'intéresse dans le cadre de mon mémoire aux pratiques de l'enregistrement de terrain en Ethnomusicologie, peut être pourriez-vous me décrire ce qui pour vous correspond au terrain, en d'autres termes où et quand commence et finit le terrain ?

L'enregistrement

Enregistrez-vous les musiciens sur leur terrain ? (Si non, développez...)

Quand et comment leur proposez-vous de les enregistrer ?

Pourriez-vous décrire rapidement le matériel que vous utilisez et comment vous l'utilisez ?

Qu'est-ce que vous cherchez à enregistrer ?

Qu'est-ce que vous cherchez dans l'enregistrement, à quoi vous sert-il ?

ANNEXE 3 :**Liste des extraits audio du CD d'accompagnement**

Piste	Artiste	Titre	Durée de l'extrait	Collecteur	Extrait de l'album :	Label	Référence	Notes
1	Pygmés Baka	Hut Song	00:04:55	Simha Arom	Cameroon: Baka Pygmy Music	Smithsonian Folkways Recordings /Auvidis-UNESCO	UNES08029	provided courtesy of Smithsonian Folkways Recordings
2	Female vocal trio from the village of Zhelenitza	Harvest Song 1	00:01:47	"Jus Autor," Sofia	Bulgaria	Smithsonian Folkways Recordings /Auvidis-UNESCO	UNES08019	provided courtesy of Smithsonian Folkways Recordings
3	Gurbandury Bayramdurdyev	Dälmi	00:01:16	S. Zeranska-Kominek	La musique des Bakhshy	AIMP	XXII/VDE 651	Dans l'attente de l'autorisation de AIMP pour une diffusion limité
4	Majid Kiani, Djamchid Chemirani	Dastgâh e Sega	00:03:48	non informé	Tradition de l'Iran III : Le santour	Harmonia Mundi	190395	Dans l'attente de l'autorisation d'Harmonia Mundi France pour une diffusion limité
5	Alim Qâsimov	Tesnif mugam tesnif dashti	00:02:26	Pierre Simonin	Mugam d'Azerbaïdjan : Anthologie du mugam vol 2	INEDIT/Maison des Cultures du Monde	W 260012	Avec l'aimable autorisation de INEDIT/Maison des cultures du monde
6	Muhammad Hakim	Maqsûm	00:03:39	Pierre Bois	Chant soufi de Syrie. Dhikr qâdirî khâlwatî de la zâwiya hilaliya, Alep	INEDIT/Maison des Cultures du Monde	W 260109	Avec l'aimable autorisation de INEDIT/Maison des cultures du monde
7	Pygmés Baka	The « Water Drum »	00:01:15	Simha Arom	Cameroon: Baka Pygmy Music	Smithsonian Folkways Recordings /Auvidis-UNESCO	UNES08029	provided courtesy of Smithsonian Folkways Recordings
8	Pygmés Baka	Song for Gathering Mushrooms	00:02:34	Simha Arom	Cameroon: Baka Pygmy Music	Smithsonian Folkways Recordings /Auvidis-UNESCO	UNES08029	provided courtesy of Smithsonian Folkways Recordings
9	Yoshio Kurahashi	Takiochi	00:01:34	Stan Kakudô Richardson	Japon – Honkyoku, musique zen pour Shakuhachi	INEDIT/Maison des Cultures du Monde	W 260134	Avec l'aimable autorisation de INEDIT/Maison des cultures du monde
10	Bushman Juoansi From Namibia	Arc de Chasse	00:01:26	Emmanuelle Olivier	Namibia – instrumental music	OCORA RADIO FRANCE	C 560179	Avec l'aimable autorisation d'OCORA RADIO FRANCE
11	Chi Bulag	Asar	00:03:44	Christian Lahondes	Mongolie : chants et morin khuur	OCORA RADIO FRANCE	C 560224	Avec l'aimable autorisation d'OCORA RADIO FRANCE
12	Nergui Ganzorig	Khunin Joroo	00:02:34	Christian Lahondes	Mongolie : chants et morin khuur	OCORA RADIO FRANCE	C 560224	Avec l'aimable autorisation d'OCORA RADIO FRANCE

13	Mozafar Shafii, ensemble Râst	Dastgâh-e Shur - Tasnif	00:05:15	Jean During	Iran – Mozafar Shaffi et l'ensemble Râst	OCORA RADIO FRANCE	C 560228	Avec l'aimable autorisation d'OCORA RADIO FRANCE
14	Mohammad Motamedi	Âvâz Masnani Mokhâlef, Segâh	00:01:47	Christian Lahondes	Mohammad Motamedi – Iran : Chant Classique	OCORA RADIO FRANCE	C 560257	Avec l'aimable autorisation d'OCORA RADIO FRANCE
15	Mohammad Motamedi	Sâz-O Âvâz Bayât Esfahân	00:01:41	Christian Lahondes	Mohammad Motamedi – Iran : Chant Classique	OCORA RADIO FRANCE	C 560257	Avec l'aimable autorisation d'OCORA RADIO FRANCE
16	The Sinawi Ensemble	Pusal, gutgeori	00:01:36	Kim Sun-Kook, Oh Young-Hun	Corée – L'Art du Sinawi : Un héritage chamanique	INEDIT/Maison des Cultures du Monde	W 260153	Avec l'aimable autorisation de INEDIT/Maison des cultures du monde
17	Andy Palacio, the garifuna collective	Watina (I called out)	00:04:44	Ivan Duran	Andy Palacio & the garifuna collective - Watina	Stonetree Records	STR030	Dans l'attente de l'autorisation de Stonetree Records pour une diffusion limitée
18	Aurelio Martinez	Yange	00:03:54	Ivan Duran, Ons Barnat	Aurelio – Laru Beya	Stonetree Records	STR032	Dans l'attente de l'autorisation de Stonetree Records pour une diffusion limitée
19	Oksit	Şu Köyceğiz Yolları	00:01:45	non informé	Yanartas – Chimères	Oksit Musik	non informé	Avec l'aimable autorisation d'Oksit Musik
20	Munir Bachir	Maqamat mukhâlîf, awshâr, sîgâh, sabâ	00:03:47	non informé	Munir Bachir, maqamat	INEDIT/Maison des Cultures du Monde	W 260131	Avec l'aimable autorisation de INEDIT/Maison des cultures du monde
21	Ensemble Kedisan	Gambuh	00:01:21	François Picard	Gambuh – Drame musical Balinais	INEDIT/Maison des Cultures du Monde	W 260094	Avec l'aimable autorisation de INEDIT/Maison des cultures du monde
22	Homayun Sakhi	Kataghani	00:04:01	Theodore Levin	Music of Central Asia vol. 3 : Homayun Sakhi : The Art of the Afghan Rubâb	Smithsonian Folkways Recordings	SFW40522	provided courtesy of Smithsonian Folkways Recordings
23	Academy of Maqam	Suporish Talqin-i Ushshâq	00:00:55	Theodore Levin	Music of Central Asia vol. 2 : Invisible Face of Beloved : Classical Music of the Tajiks and Uzbeks	Smithsonian Folkways Recordings	SFW40521	provided courtesy of Smithsonian Folkways Recordings. 2006 GRAMMY Award Nominee for Best Traditional World Album.