

## Les lieux de répétition des musiques amplifiées. Défaut d'équipement et malentendus sociaux

Marc Touché

---

### Citer ce document / Cite this document :

Touché Marc. Les lieux de répétition des musiques amplifiées. Défaut d'équipement et malentendus sociaux. In: Les Annales de la recherche urbaine, N°70, 1996. Lieux culturels. pp. 58-67;

doi : <https://doi.org/10.3406/aru.1996.1928>

[https://www.persee.fr/doc/aru\\_0180-930x\\_1996\\_num\\_70\\_1\\_1928](https://www.persee.fr/doc/aru_0180-930x_1996_num_70_1_1928)

---

Fichier pdf généré le 23/04/2018

## Résumé

On sait peu de choses sur la répétition, cette face cachée de la musique, surtout lorsqu'il s'agit des musiques électro-amplifiées. Les multiples groupes de jeunes musiciens qui s'adonnent à ces musiques défient toute définition de genres, tels que le rock, le fun, le reggae, le rap, la dance, etc.). La répétition en cave ou en garage, le bricolage, la clandestinité et la polyvalence sont leur lot commun, mais un mouvement de demande d'équipements spécifiques est en train d'apparaître localement. Comment les institutions peuvent-elles y répondre ?

## Abstract

Marc Touché Rehearsing amplified music :

Lack of facilities and social misunderstandings.

We know very little about rehearsals -the underside of music -especially when they concern amplified, electronic music. The numerous groups of young musicians who play this kind of music can't be classified into one single category such as rock, funk, reggae, rap or dance. Rehearsing in basements and garages, making do, practicing in secret, and being versatile are their common features. But a local movement is developing with the purpose of obtaining specific facilities. How can local institutions respond to their needs ?

## Zusammenfassung

Marc Touché Technische und soziale Probleme bei Proben mit elektronisch verstärkter Musik

Über die Proben, diese versteckte Seite der Musik, weiß man nicht viel -vor allem, wenn es um elektronisch verstärkte Musik geht. Das Genre (ob Rock oder Fun, Reggae, Rap, Dance usw.) ist den Jugendlichen gleich, die solche Musik betreiben. Sie proben in Kellern oder Garagen, basteln ihre Anlagen selbst, existieren nicht öffentlich, und jeder macht alles. Aber schon wird da und dort Anspruch auf entsprechend ausgestattete Einrichtungen erhoben. Wie können die Institutionen reagieren ?

## Resumen

Marc Touché Falta de equipamiento y malentendidos sociales : el ensayo con música amplificada

Poco se sabe sobre el ensayo, esa faz oculta de la música, salvo cuando se trata de músicas electro-amplificadas. Los múltiples grupos de jóvenes músicos que se dedican a estas músicas desafían todo intento de definir géneros, tales como el rock, el fun el reggae, el rap, la dance, etc. El ensayo en sótanos o garajes, la improvisación, la clandestinidad y la polivalencia son sus denomin adores comunes, pero en estos momentos surge un movimiento para solicitar equipamientos específicos. ¿ Cómo pueden responder las instituciones al mismo ?

# LES LIEUX DE RÉPÉTITION DES MUSIQUES AMPLIFIÉES

DÉFAUT D'ÉQUIPEMENT ET MALENTENDUS SOCIAUX

Marc Touché

L'acte de répéter constitue la face cachée des pratiques musicales. Les répétitions des musiques électro-amplifiées<sup>1</sup> par des amateurs en petits groupes sont réalisées malgré la croissante sensibilité sociale et institutionnelle aux pratiques sonores et vibratoires souvent définies en terme de nuisances.

Dans le débat sur la santé, certaines de ces pratiques sont de plus en plus dénoncées, désignées comme étant à risque social et individuel ; ainsi dans diverses plaquettes d'informations, «la musique forte», «l'orchestre Rock», «les concerts rock», «l'orchestre pop»... viennent s'intercaler et flirter avec le marteau-piqueur, l'avion, les motos, l'atelier de chaudronnerie... Du coup ce sujet de la répétition, longtemps d'apparence anodin, est actuellement l'objet d'interrogations et d'actions de la part des ministères de la Culture et de l'Environnement ; par exemple en 1995, ce dernier a mis en place une opération de sensibilisation «100 lieux musicaux insonorisés» destinée aux municipalités. La sélection des sites subventionnés a retenu principalement les musiques amplifiées. Parallèlement le ministère de la Culture par l'intermédiaire de l'I.R.M.A et avec le concours du conseil national du bruit et du ministère de l'Environnement a édité un livre (le troisième sur le sujet, mais abordant pour la première fois le confort sonore), *Volumes-guide de l'acoustique des lieux de musiques amplifiées*.

Sur le sujet de l'acte de répétition, au sens de la réunion pour jouer de la musique (détente, défoulement, travail de création, d'improvisation, de bricolages sonores, entraînement, apprentissage d'un métier rêvé...) il n'y a pas de livre, extrêmement peu de rapports de recherche, quelques très rares courts articles dans les médias lorsqu'il se produit des événements très particuliers tels que ceux des parkings 2000 à Paris au début des années 80 (fermeture d'un grand nombre de locaux de répétition), ou l'inauguration de nouveaux types de service public en matière d'accueil des pratiquants des musiques amplifiées. Ces politiques publiques innovantes sont encore très peu nombreuses, elles sont l'objet d'étonnement, de débats et de nombreuses visites (Le Florida 1993 à Agen est à cet égard exemplaire des mutations en cours dans les années 1990, ainsi que quelques autres équipements inaugurés en 1994 tels que le Cha-

bada à Angers et la Cuisine au Blanc-Mesnil en Seine-Saint-Denis, le Café de la Plage à Maurepas et l'Usine à Chapeaux (1992) à Rambouillet dans les Yvelines...

Avant de devenir concerts et disques les musiques doivent être créées, préparées. Pendant les années 1970, 1980, il se développe un processus de musicalisation de la société, le musical est progressivement utilisé dans quasiment presque tous les champs de nos vies sociales et intimes et devient l'une des modalités de l'habité (marquage identitaire de l'espace sonore, décor plus ou moins permanent, gestion des espaces de cohabitation, transgression de l'ordre des murs et portes) ; tout apparaît simple, magique ; nous disposons instantanément de musiques en conserves stockées sur divers supports audios et audio-visuels. Les musiciens finissent par disparaître de notre champ de représentation et d'interprétation de la production de la musique. Magique, mais au fait ! comment dans un contexte qui est aussi caractérisé depuis 15 ans par l'hyper valorisation du musical dans les pages culture des journaux, par la multiplication des revues et magazines concernant les stars et les instruments au cours de ces vingt dernières années, et depuis 1981 par l'encouragement à faire de la musique, toutes les musiques à travers l'institutionnalisation d'une fête nationale de la musique devenue internationale tous les

1. «Musiques électro-amplifiées» ne désigne pas un genre musical en particulier, mais se conjugue au pluriel pour signifier un ensemble de musiques qui utilisent l'électricité et l'amplification sonore électronique comme élément plus ou moins majeur des créations musicales et des modes de vie (transport, stockage, conditions de pratiques, modalités d'apprentissage...)

A la différence des musiques acoustiques qui nécessitent l'appoint ponctuel de sonorisation pour une plus large diffusion, les «musiques électro-amplifiées» sont créées, jouées à partir de la chaîne technique constituée par :

– micro et pré-amplification (travail sur les fréquences et les effets sonores, de plus en plus caractérisé par un usage abondant des très basses fréquences...)  
– amplification et haut-parleurs.

Pour reprendre les catégories de classement en vogue, le terme de «musiques-amplifiées» représente un outil fédérateur regroupant des univers qui peuvent être très contrastés : certaines formes des musiques de chansons dites de variétés, certains types de jazz et de musiques dites du monde, de fusions ; le jazz rock, le rock'n'roll, le rock, le hard rock, le reggae, le rap, la techno, la house-music, la musique industrielle, le funk, la dance-musique... et tous les bricolages sonores non encore identifiés.

*Les Annales de la Recherche Urbaine* n° 70, 0180 930-III-96 70:58-10 © MFTT

21 juin ; cette fête est un rendez vous de première importance pour la vie publique des groupes des «musiques amplifiées» pour qui cela représente souvent l'unique occasion de jouer sur scène devant un public, par ailleurs c'est un moment privilégié pour mesurer la vitalité de ces pratiques d'amateurs en groupes puisqu'à cette occasion les musiciens sortent de l'ombre des locaux de répétitions ; les groupes locaux sont plusieurs dizaines à jouer à cette occasion dans des villes de banlieues que l'on aurait à tort pensées endormies dans ce registre des pratiques musicales, par exemple je pense ici à Saint-Germain en Laye et à Rambouillet. Comment les musiciens, les apprentis musiciens font ils pour s'exercer pour pratiquer leur art individuellement et/ou collectivement ; où ?, dans quelles conditions sociales et techniques se réalisent les entrées et les installations ainsi que les cheminements socio-sonores dans les pratiques des «musiques électro-amplifiées ?»

## De la musique domestique à la répétition

Les modalités d'apprentissage de ces musiques passent principalement par les supports d'enregistrement et de conservation du son (cassettes audio et vidéo, disques). La répétition commence dans l'espace domestique par la recherche de modèles à partir de ces supports. La plupart des musiciens que nous allons évoquer ont d'abord une approche musicale par le sensible sonore et vibratoire et non par la médiation d'un support écrit. Ils fixent leurs créations sur cassettes, ils travaillent leurs instruments à partir des disques et cassettes. Un temps non négligeable des répétitions et des séances de travail consiste donc à s'immerger, à s'imprégner de la musique avec ou sans casque audio et à émettre de la musique en interaction avec un environnement social et physique. Un local, un volume clos (tel que le sont les lieux de répétition des «musiques électro-amplifiées») a des qualités acoustiques variables ; il peut être plus ou moins absorbant ou réverbérant, et lorsqu'il résonne beaucoup il se transforme en haut-parleur en amplifiant certaines parties du champ fréquentiel ; cela rend la musique pénible à entendre lorsque les lieux de répétition ne sont pas prévus à cet effet d'autant que les pratiques sonores individuelles (par exemple des batteurs) et collectives sont souvent paroxystiques, extrêmes tant en ce qui concerne les niveaux de puissance que les vibrations. Les musiciens sont alors dans des sortes de tonneaux sonores, pris dans les vertiges d'une ivresse très liée à une logique de recherche «d'audibilité» dans des conditions de quasi ou totale inaudibilité pour ces musiques électro-amplifiées. Chaque musicien en agissant sur les possibilités de puissance et de réglage des fréquences sonores «monte le son», «pousse l'ampli», tente alors de s'entendre lui même afin de jouer en place et pour pouvoir apprécier son propre son dans la production musi-

cale collective du groupe. Il entre dans une logique décribelle pour se créer un quant à soi sonore et vibratoire. Un certain nombre de groupes jouent fort non par souci esthétique, mais pour essayer de «s'y retrouver» dans un magma sonore résultat de la rencontre de leur production sonore avec des conditions acoustiques défavorables.

## Opacité des musiques en jeu

Ces musiques se conjuguent au pluriel ; elles sont traversées de choix esthétiques souvent très liés à des modes de vie, à des sociabilités musicales particulières (reggae, punk, rock alternatif, rap, trash, funk, indus, jazz rock, heavy métal, techno, dance...). Le paysage musical dans ce domaine s'est totalement transformé entre les années 50 et aujourd'hui. En effet quoi de commun entre un partage en quelques familles aux frontières encore assez nettes (blues, rock' n' roll, jazz, rhythm'n blues, country, chanson de variétés, bal...) et la nouvelle partition des styles musicaux qui depuis le milieu des années 1970 atteint un nombre incroyable -qui va s'en cesse croissant - de tribus et ou familles musicales aux frontières de plus en plus difficiles à cerner pour l'œil et l'oreille non averti ou branché. Il existe depuis les années 1970 une tendance à la fusion entre les styles qui contri-



*La solution boîte à œufs.*

bue sans cesse à renouveler les catégories de classement. Les pratiquants eux s'y repèrent et nous rappellent par là que les choix musicaux et à fortiori les pratiques musicales sont de formidables outils pour créer de la distinction sociale dans divers domaines mais surtout par rapport à sa propre classe d'âge.

Dans les débats, dans les actions relevant des pouvoirs publics la catégorie «Rock» fut et est encore largement utilisée pour signifier l'ensemble des pratiques hors institutions ; pour dire qu'il ne s'agit pas de

musiques traditionnelles, de musiques classiques. En fait en devenant, un parapluie, un paravent, cette catégorie musicale qui avait eu elle-même quelques difficultés à être reconnue se transforme par divers biais en un outil intellectuel contribuant à opacifier et à brouiller un paysage très diversifié. On arrive ainsi à la production d'images d'Épinal largement admises dans divers milieux d'acteurs intervenant dans des dossiers relatifs aux équipements musicaux de proximité tel que : «les jeunes des banlieues et le rock», «le rock et la violence», «le rock et la révolte», «le rock et le jazz aiment les caves»... Autant de stéréotypes qu'il nous a fallu interroger en allant observer et vivre dans les lieux les plus diversifiés de pratiques musicales. L'imposition de la catégorie Rock qui est elle-même objet de débat dans les micros mondes qui se revendiquent Rock a fini par produire un phénomène de musico-centrisme ne permettant plus de pouvoir analyser ce qui est à l'œuvre dans toutes ces musiques qui depuis des décennies utilisent de façon plus ou moins intensive et extensive l'instrumentarium électro-amplifié.

## Le malentendu sonore et social

«Musiques actuelles» est aussi une catégorie qui contribue à obscurcir les débats. On peut considérer que toutes les musiques qui sont diffusées aujourd'hui sont actuelles et que seules ne le seraient plus celles qui ont cessées d'être transmises. Par contre toutes les musiques qui sont jouées actuellement ne font pas pour leur élaboration et leur diffusion systématiquement appel à la chaîne d'électro-amplification sonore et aux compétences musicales particulières qui lui sont liées.

«Jeunes musiques» est un type de classement qui permet de comprendre pourquoi ces pratiques sont encore peu étudiées et pourquoi il existe un tel malentendu sur lequel nous reviendrons plus tard entre les politiques publiques locales, d'État et les attentes des pratiquants en matière de citoyenneté musicale et d'équipements spécifiques pour leurs pratiques quotidiennes. La notion de «jeunes musiques» masque le fait que ces musiques sont déjà entrées dans la tradition, plusieurs générations de musiciens coexistent ou se succèdent qui se réfèrent à un même instrumentarium basique composé à minima : de micros pour le chant reliés à une sonorisation, d'une batterie (fûts en bois et cymbales en métal), d'une guitare et d'une basse électriques solid-body qui sont reliés à des effets de transformation du son, et à un amplificateur et des haut-parleurs ; sono et amplis étant eux-mêmes branchés sur une source d'énergie : l'électricité. Cette courte et réductrice description présente l'intérêt de rappeler que les guitares et les basses électriques, les claviers électroniques, les samplers et les platines des D.J., ne sont pas des instruments autonomes, des instruments en soi, mais un des éléments d'une chaîne d'objets qui constituent l'instrument électro-amplifié.

Si l'on retient l'image du *guitar héro*, c'est peut-être en lien avec les représentations dominantes que nous avons de ce qui est un vrai instrument de musique à travers le modèle classique ; par exemple la présence d'un manche, d'une touche, de cordes. Alors que le grand changement et bouleversement est constitué par les multiples boutons qui deviennent le clavier, la touche, avec toutes les dernières tendances musicales autour des musiques technos nous sommes projetés dans de nouvelles définitions des instruments de musique qui deviennent totalement électroniques, ils n'ont plus ni anches, ni cordes, ni manches.

Ces musiques deviennent musiques de tradition aussi parce qu'elles sont parcourues de phénomènes générationnels avec des anciens et des novices, ces derniers sont par exemple des très jeunes adolescents qui rentrent en musiques amplifiées en faisant le choix de marques mythiques d'instruments, celles-ci appartenant à une époque dans laquelle ils n'étaient pas encore nés, tel que Fender, Gibson et Ampeg qui représentent des marques américaines phares des années 50 en matière de lutherie de guitares électriques solid-body et d'amplification instrumentale.

On parle beaucoup de «musique des jeunes», certes les classes d'âges adolescentes et jeunes adultes sont particulièrement concernées par les sociabilités des musiques amplifiées, ainsi que le confirment les enquêtes ethno-sociologiques que nous menons depuis le milieu des années 1970 ; mais les lieux de répétition sont remplis de musiciens appartenant à des classes d'âge de 13 à plus de 50 ans. Par contre c'est principalement entre 16 et 21 ans que l'on «entre en musique amplifiée», que l'on s'engage dans un cheminement socio-sonore dans lequel les valeurs attachées à l'image sociale du self-made man ont une grande place, à l'instar d'autres pratiques qui depuis le milieu des années 1970 se développent dans les rues et les espaces publics principalement (skate board...) : elles valorisent l'autodéfinition du statut, l'auto-apprentissage, l'auto-évaluation... Ainsi ce n'est pas le diplôme, les examens qui donnent le titre. On observe ici trois tendances :

– le pratiquant se présente comme musicien (débutant, balbutiant, mais s'attribuant l'identité sociale du musicien pour lui-même et pour ses proches) ;

– interviennent des prescripteurs dans le processus d'auto-définition, ce sont les amis, les pairs du groupe et/ou des micro-réseaux qui se constituent autour de la vie naissante du groupe ou bien auxquels le groupe adhère. Il faut préciser que ces micro-réseaux sont la plupart du temps composés de 10 à 20 personnes ;

– les programmeurs de concerts représentent un type d'évaluateurs-censeurs qui interviennent dans le processus d'auto-déclaration comme pour signifier le passage des étapes dans un cheminement vers la consécration ; mais on peut observer que lorsqu'un groupe ne trouve pas grâce aux oreilles des programmeurs qui sont des intermédiaires entre eux et leur public potentiel, ils se

débrouillent pour organiser leurs propres concerts et par là même viennent réaffirmer leur attachement aux valeurs de l'auto-définition, évaluation, déclaration.

## Ethnologie des musiciens de l'amplification

Les groupes se filment et photographient très rarement en répétition. La mémoire des conditions sociales et techniques de production de ces musiques est essentiellement orale, inscrite dans les aléas et les milles interstices de la vie quotidienne, faites de ruses, de complicités et de rapports de force. Se centrer sur la répétition comme objet de recherche historique et ethnosociologique (temps, lieux, sociabilité, pratiques sonores, politiques publiques, parcours de quête de territoire) c'est appréhender les pratiques musicales par l'un de leurs aspects les plus obscurs, les moins connus ainsi que les moins spectaculaires. Parfois lieux cachés, enfouis, secrets... à chercher minutieusement dans le tissu urbain, il s'agit bien ici d'«explorer la ville» (selon l'expression d'Ulf Hannerz) via ces coulisses, ces cuisines musicales, ces petits laboratoires dans lesquels :

- sont pratiqués divers types de bricolages et de fusions de sons et de rythmes ;

- s'acquièrent des habitudes et des réflexes sonores..., sortes de petites fabriques artisanales où l'on mitonne, met en sons, prépare des produits particuliers qui sont identifiés ou non comme étant du musical dans les relations sociales quotidiennes et dans les rapports sociaux (par exemple : de classe d'âge, de milieux sociaux et ethniques, de générations), nous pensons par exemple à des musiciens de Rock pour qui le Rap et la Techno ne sont pas de la musique mais du bruit suivant à peu près par là le même procès que d'autres leur avaient fait alors que dans les années 1960 ils étaient adolescents-rockers ;

- on s'initie seul ou en groupe à devenir un acteur sonore électro-amplifié, où l'on apprend la longue négociation de sa place de faiseur de sons, ou de faiseurs de bruits, question de point de vue ! Où l'on se socialise entre pairs à la culture décibélique des potentiomètres ;

- et enfin dans lesquels d'une certaine façon des musiciens habitent, résident dans la ville ou la campagne.

Ces musiciens sont issus de divers milieux sociaux avec une sur-représentation des classes moyennes, qui ne peut pas cacher la vitalité des pratiques autour du rap, des musiques africaines, du reggae, du funk qui sont elles principalement le fait de populations vivant dans des grands ensembles HLM tel que le Val-Fourré à Mantes-la-Jolie. Il s'agit de populations qui sont en situations socio économiques très diversifiées dont une part non négligeable de personnes en difficultés pour lesquels le lieu, le temps et les conditions d'accueil de répétitions sont des repères centraux en matière de gestion de leur vie quotidienne et de la construction de leurs projets à venir. De nombreux lieux de répétition constituent des

tanières, des résidences secondaires, parfois des uniques points de repères pour celui qui est en galère psychologique et/ou sociale et qui maintient des formes de liens et une volonté d'intégration à travers son identité de passionné de musiques électro-amplifiées. D'autres qui vivent des situations de déclassement social et/ou d'humiliation, d'échec dans divers domaines de leurs vie, tentent à partir d'un engagement dans une pratique collective d'expression musicale de se construire une image positive d'eux mêmes, mais bien souvent ils se heurtent au malentendu du traitement social des musi-



*Sous-sol de centre commercial au Val Fourré à Mantes-la-Jolie, aménagé par des musiciens.*

ciens par les pouvoirs publics et dans la pratique de la répétition continuent de vivre un mode de vie de galère, d'humiliation alors qu'à l'image du sportif ils souhaitent seulement pratiquer un loisir ici sonore.

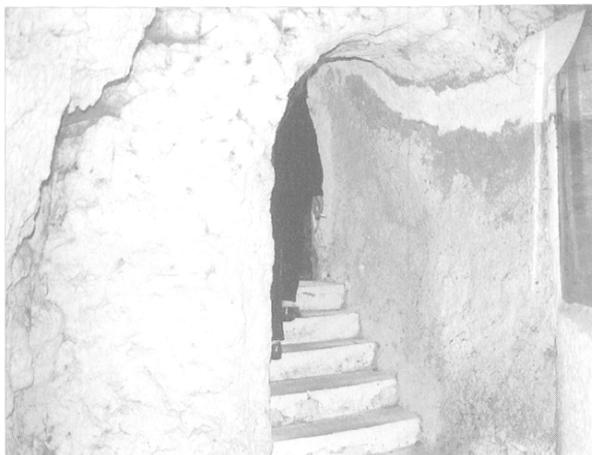
Ces gens vont petit à petit s'installer dans des pratiques autour desquelles se structure la vie ordinaire, que ce soit pour quelques années à l'échelle d'une adolescence, ou bien à l'échelle d'une vie (choix du conjoint ; stratégie d'habitat, d'un travail ; réseaux amicaux, solidarités sociales construites autour de passions musicales ; éducation sonore et musicale des enfants...).

## L'absence de lieux adaptés

A l'exception des lieux bichonnés et très investis par les musiciens, leur univers est marqué par l'état de précarité des espaces, en général souterrains, qu'ils soient squattés, loués, prêtés... Ces quarante dernières années sont caractérisées par cinq variables formant le D.B.I.C.P :

- Dépannage. Bricolage. Incertitude. Clandestinité. Polyvalence. En l'absence d'équipements spécialisés, diverses institutions exercent une activité de dépannage par le prêt de temps et d'espaces clos munis de prises de

branchements électriques. Les institutions spécialisées du travail social et celles polyvalentes de l'animation socio culturelle et culturelle ont été et sont encore des hauts lieux du dépannage et de l'accueil des musiciens qui sont ailleurs en situation de quasi illégitimité de pra-



La grotte, Mantes-la-Jolie. Entrée dans un lieu de répétition non adapté aux pratiques sonores des musiques amplifiées.

tique et d'intermittents conflits de voisinage. Ces équipements sont en règle générale totalement inadaptés tant pour les musiciens que pour les personnes qui y travaillent et subissent les assauts sonores et surtout vibratoires de leurs locataires ou hôtes. Le caractère de polyvalence relatif à des activités amenées à cohabiter fait que les pratiques musicales sont souvent reléguées aux horaires tardifs puisque là aussi une autre sourde rumeur voudrait que le musicien vive la nuit. Ces pratiques apparaissent comme sacrifiées, elles passent après le yoga et tous les autres ateliers. Pourtant de très nombreux pratiquants ont eux aussi une vie scolaire ou professionnelle qui s'accommode mal de pratiques systématiquement nocturnes et répétées de 1, 2 ou 3 fois par semaine, dans de nombreux cas il ne s'agit pas de pratiques qui sont volontairement nocturnes mais qui sont au contraire soumises à la contrainte, parce que «de toutes les manières il faut bien prendre et se satisfaire de ce qui reste»; la répétition en plus d'une difficile quête de lieux est également une non moins difficile quête de temps. On observe ainsi que ces musiciens qui ont choisi d'utiliser les technologies les plus contemporaines et sophistiquées (fragilité du matériel électronique, risque électrique) se retrouvent à ramasser les miettes laissées par les autres activités de loisir. Bien souvent ces musiciens sont en quelque sorte tolérés. Ceci permet encore de mesurer le décalage et l'inadéquation qui se sont développés entre les mœurs sonores d'une époque, l'état des technologies qui avait atteint son caractère référentiel dès la fin des années 60 et d'autre part la prise en compte de ces faits socio-musicaux dans les politiques d'aménagement urbain; qu'il s'agisse de réhabilitation de quartiers, de créations de villes nouvelles, de grandes zones pavillonnaires; com-

ment y pense-t-on ou n'y pense-t-on pas la place des musiciens ?

De nombreux musiciens partagent le sentiment d'être traités comme des «musicos-parias», et d'être des laissés pour compte de l'aménagement urbain en matière d'équipements de loisirs, ils ne manquent jamais de faire la comparaison avec les équipements sportifs et de dire qu'eux aussi ou leurs parents «paient des impôts». Lors de nos enquêtes nous avons été surpris de constater combien les musiciens attendaient réparation, la plupart en appelant à une figure locale représentant pour eux l'équité : leur Maire ; ce personnage revient très souvent dans les récits, il est en quelque sorte un acteur potentiel ou non de ce champ musical.

Fait-on des piscines sans mettre d'eau ? Un plongeur de 10 m avec en-dessous 1,20 m d'eau ? La question paraît saugrenue ! Pourtant dans le cas des «musiques amplifiées» il semble normal de ne pas tenir compte du contenu (les corrections acoustiques et les types de musiques et de sociabilités) mais uniquement du contenant : le local. Il est intéressant de comparer les surfaces attribuées aux pratiques sportives et musicales ; pour ces dernières la concession sera de quelque 20 à 100 mètres carrés pour l'entraînement et la sociabilité de la répétition à l'échelle de villes importantes et moyennes. Ce traitement social de la place du musicien amateur en ville dans un contexte social d'hyper-musicalisation de la vie privée et publique nous entraîne à penser que nous sommes encore dans une société dans laquelle dominerait la représentation de la musique de chambre, c'est à dire de pratiques que l'on exerce dans l'espace domestique.

Les lieux dans lesquels les musiciens sont accueillis et dans certains cas tolérés sont (en plus de leur inadéquation au niveau de l'acoustique) de superficie et de hauteur sous plafond assez petites (souvent de quelques 15 à 25 mètres carrés et de 1 m 80 à 2 m 50) relativement adaptées à des duos ou des trios de musiciens. Si une majorité de groupes sont composés de 4 à 5 musiciens, il n'est pas du tout rare qu'ils soient aussi souvent plus nombreux. Par ailleurs, dans plusieurs styles de musiques ou bien suivant la personnalité des musiciens, ces derniers bougent sautent, dansent, travaillent le mouvement corporel de leur future mise en scène dans le même temps qu'ils s'activent à la mise en sons du répertoire. Sur le temps de répétition se pratique entre autre deux activités simultanées : la construction musicale et d'autre part de la gesticulation et de la danse. Nous voyons ici encore les effets du malentendu qui s'est petit à petit diffusé à partir d'une unique représentation en terme de trios et quatuors Rock. Il s'est ainsi développé un processus de gestion du court terme autour des notions des «tout petits lieux» musicaux de dépannage.

Ces lieux sont parfois laissés à l'état brut, non investis et d'autres fois ils sont bricolés la plupart du temps par les musiciens eux mêmes, leurs murs et plafonds sont souvent recouverts de boîtes à œufs, ces dernières témoignent d'une vieille tradition dans ces milieux musicaux

en matière d'isolation et de correction acoustique, des générations de musiciens ont eu foi en cette méthode. Les comparaisons que certains ont eu le loisir de faire en fréquentant l'un des rares lieux où des acousticiens avaient mis en œuvre de nouvelles technologies de corrections acoustiques, permettent d'introduire par le bouche à oreille dans le milieu des musiciens des exigences plus précises en matière de confort. En tous les cas, toutes les tentatives des musiciens pour assourdir leur local témoignent bien de leur préoccupation de recherche d'une meilleure audibilité dans ces espaces. Imagine-t-on des ateliers de peintres sans lumière ?

Au cœur de l'acte de répéter l'action sonore est centrale ; tout y est quête individuelle et collective d'un beau son, qu'il soit de type *clean* ou bien distordu, saturé. Quels que soient les points de vue esthétiques de ces musiciens ils sont dans des situations de grande difficulté pour réaliser ces travaux de constructions de fresques et murs sonores. Lors de nos observations il nous semblait que les musiciens passaient un temps non négligeable à se bagarrer contre diverses adversités sonores mais aussi climatiques. Nous pensons à de nombreux locaux dans lesquels à la saison chaude il était limite de tenir sans vaciller, nous y étouffions ; de plus lorsque l'on parle de pratiques musicales on oublie de conter combien l'engagement corporel peut y être intense, proche de l'acte sportif ; il suffit pour s'en convaincre d'apprécier le monde des odeurs en cours de répétitions : les corps transpirent, notamment celui du batteur. Il est également remarquable de constater que le corps du musicien, de la musicienne est aussi nié à travers une souvent grande absence de sanitaire (WC, lavabo, douche). Quand arrive la saison d'hiver il n'est pas rare de voir des musiciens jouer et tenter des solos emmitoufflés dans leurs pulls, leurs manteaux et avec même parfois des gants comme s'ils étaient en train de faire de la musique en plein air par grand froid.

Les lieux pour l'instant dédiés à la répétition sont fragiles. Leur durée de vie excède rarement quelques années, les musiciens des années 1960-1970 avaient intégré l'idée qu'ils étaient tolérés ; ceci explique qu'ils se sont souvent montrés peu exigeants vis à vis des collectivités locales car certains craignaient «qu'en demandant plus, on leur reprenne le peu qu'ils avaient pu déjà obtenir» : l'accès à un lieu clos possédant un verrou à clef et au moins une prise pour l'électricité. Ne voyant «rien remonter» et étant sûr que ces groupes se satisfaisaient de ces salles, les élus, les techniciens des mairies ont longtemps pensé que ce dossier avait trouvé sa solution ; de plus très rares sont les personnes représentant des institutions qui pénètrent le temps d'un après midi, d'une soirée dans ces salles de répétitions qui ainsi sont bien maintenues de fait dans leur rôle de face cachée et mystérieuse des pratiques musicales. Tout semblait aller de soi dans le meilleur des mondes, et pourtant au gré des années une majorité de musiciens étouffant au sens propre du terme mais aussi musicalement dans leurs

bocal à musique se sont constitués en groupes de pression locale et par divers relais : associatif, colloques, sociologues, journalistes, professionnels du secteur du spectacle... (les «États du Rock» à la fin des années 80 et plus récemment les «journées Yvelines» dans les Yvelines, «A.R.O à Vitré et les journées nationales d'études sur «les musiques amplifiées et les politiques publiques» du G.E.M.A à Agen), tentent difficilement de faire entendre leur voix et leurs points de vue.

## A la recherche du confort et de l'isolement sonore

En ce qui concerne les relations de voisinage, au delà des règles sonores internes aux milieux des pratiquants, il s'avère que ceux ci dans 98 % des cas se réfèrent à la norme sociale des 22 heures, qui fonctionne comme une règle admise par le milieu. La quasi totalité de notre population ne pouvait faire référence à des textes précis ; pour eux il n'y a pas de réglementation et de loi sur le bruit à l'exception de cette norme des 22 h.

Pour jauger leur pratique sonore diurne et de début de soirée, ces faiseurs de sons souvent paroxystiques se réfèrent au coup par coup aux réactions de leur environnement social proche. Au commencement d'une entrée en musique, les pratiquants n'ont pas une représentation d'eux mêmes en tant que «faiseurs de bruits». Ils ne cherchent donc pas un lieu de pratique en dehors des espaces d'habitation en vue de prévenir le risque social de la réprobation, du conflit, de la plainte.

Mais petit à petit, souvent rapidement, ils font l'apprentissage du conflit sonore, familial et ou de voisinage. L'on peut dire que quasiment tous les cheminements socio-sonores connaissent cette étape. L'attitude générale (après quelques résistances et à l'exception de ceux qui ont l'idée, les moyens, la volonté de transformer leurs logements ou ses dépendances en bunker sonore) sera la fuite, une plus ou moins longue et fructueuse quête de lieux dans son quartier, dans la ville ou sous la forme d'un exode urbain pour cause de pratique sonore (exemple du Hard rock à la ferme). Ainsi, pèlerins en quête du beau son électro-amplifié, à la recherche toujours inassouvie de leurs propres sonorité et «grain de sons» ; «du son qui tue», «qui éclate». Ils iront de lieux en lieux, de squats en institutions, de pièces de pavillons en garages, d'institutions en studios...

Les caractéristiques de ces cheminements de faiseurs de sons devenus faiseurs de bruit dépendent des choix esthétiques, de l'origine sociale, de la situation sociale, mais surtout du capital économique et tout principalement relationnel de la famille proche. Nous avons pu identifier quelques parcours types :

1 - Le parcours du pauvre : de caves d'HLM, en club de prévention..., centre social, salles municipales polyvalentes, en autres caves et squats divers...

2 - Le parcours des classes moyennes (les plus complexes et diversifiés) proche du parcours du pauvre, mais avec parfois des locations de créneaux horaires dans des studios privés, ainsi que des cas d'installation dans des pavillons (ces derniers cas nécessitent une grande solidarité familiale, car les espaces de cohabitation sont assez étroits.

3 - Le parcours des milieux financièrement aisés (pavillons, demeures avec dépendances, locations régulières de studios de répétition privées, création de studios d'enregistrement et de répétition équipés d'informatique musicale et de sampler...)

La quête d'un espace de bricolage et de travail instrumental est essentielle pour la poursuite de l'aventure sonore amplifiée, ces pratiques s'inscrivent dans la durée sur des années voir des décennies, à des rythmes de rencontres au minimum hebdomadaires.

## Quelques types de pratiquants

Pour constituer un répertoire musical ou pour tout simplement s'amuser dans les sons et les rythmes, ces groupes pratiquent divers types de répétition plus ou moins intimes parmi lesquelles :

- le travail individuel dans le local qui sert aussi à l'acte musical collectif, cela permettant d'essayer d'y trouver ses repères sonores,
- l'entre soi du groupe ou d'une sous partie de celui-ci, travail basse-batterie par exemple,
- idem plus des amis régulièrement ou épisodiquement de passages,
- la répétition publique élargie au-delà du cercle des amis et supporters,
- l'entre soi plus l'accompagnement de musiciens professionnels (par exemple les actions développées par l'association Arts Scéniques 78 dans les Yvelines)...

Le temps de la répétition et du groupe représente souvent l'une des modalités de l'entrée directe dans une vie de musiciens, c'est également très souvent le lieu et le temps central de l'apprentissage individuel et collectif contrairement à d'autres types d'entrées en musique par exemple par le biais l'école de musique traditionnelle. Dans ces diverses modalités d'entrées en musique et de réalisations de répétitions nous trouvons :

Les «entrants» souvent novices, prétendant à une place pour répéter, ils balbutient et font leurs premiers pas. C'est aussi le moment où ils passent de l'état social de non-musicien à celui de musicien auto-déclaré. Chez les entrants l'adolescence est le temps fort de l'entrée ; de plus en plus d'enfants de 8 à 12 ans se mettent à la batterie, à la guitare électrique, aux claviers électroniques ; d'autre part on observe des adultes de 25 à 40 ans qui se lancent directement dans une aventure musicale par la médiation des musiques électro-amplifiées et de la pratique en micros groupes ; alors que dans notre société règne encore largement la représentation sociale suivant

laquelle «l'on commence la musique tôt dans l'enfance». En transgressant ces normes les pratiquants disent que pour eux «il n'y a pas d'âge pour jouer, commencer la musique, comme il n'y a pas d'âge pour apprendre à lire, pour lire, pour jouer au ballon, pour apprendre à faire du vélo», ces nouvelles tendances restent à observer plus précisément. Il s'agit alors de jeux sonores d'adultes débutants qui sont atypiques. Ces entrants prétendent à une place sur l'étroit marché associatif et ou public des lieux d'accueil de musiciens, après avoir souvent tenté d'utiliser au maximum les ressources de l'espace domestique privé.

Les «occupants» sont plus ou moins anciens, souvent installés dans des lieux qui représentent un acquis, parfois le résultat d'une micro lutte sociale à l'échelle de la vie locale tant par rapport à d'autres secteurs d'activités, des associations, que des pouvoirs publics... Ils défendent des territoires et des intérêts de faiseurs de sons établis souvent de façons très fragiles et incertaines qui s'unissent en petits clubs associatifs dans lesquels souvent ils parrainent, filtrent les entrants. Tout ce qui touche au partage d'un espace clos dans lequel il y a du matériel, ainsi que ce qui touche aux usages de drogues, alcool, donne souvent lieu à des rituels d'accueil dans lesquels les règles du jeu de cohabitation sont rappelées et les novices mis à l'épreuve de leur comportement pendant plusieurs mois. Avoir accès régulièrement à un local permet d'avoir une sociabilité musicale intensive hebdomadaire ou pluri-hebdomadaire. Ainsi ces occupants habitent dans le moyen terme (quelques années à quelques fois 10 ans et plus) des alvéoles de pierres, de béton ou de métal dans les quelles ils ont «fait leur trou sonore» dans l'espace urbain ou à ses périphéries rurales. La figure sociale de l'occupant permet de rappeler que ces musiques ont déjà une longue histoire dans lesquelles certains ont acquis le statut de l'ancien dans un milieu souvent associé à l'image de la jeunesse, ils deviennent souvent de nouveaux intermédiaires qui sont de véritables modérateurs entre les plus jeunes et les responsables institutionnels. Ceci est remarquable pour mieux appréhender les socialisations musicales dans ces domaines de pratiques. Dans les années 1960-1970 les premières générations de ces musiciens amplifiés expérimentaient de nouvelles technologies ainsi que les relations avec leur environnement social ; les entrants d'aujourd'hui n'arrivent pas en terrains vierges.

A ces deux figures de l'entrant et de l'occupant, nous pouvons associer plusieurs figures types relatives aux stratégies et aux modalités d'occupation des lieux et des institutions, parmi lesquelles :

- Les «pavillonnaires» : cette situation implique souvent une très forte solidarité familiale (parents, conjoint) et de voisinage. Dans cette catégorie nous retrouvons à la fois ceux qui ont installé chez eux un deuxième chez soi spécialisé autour des outils sonores des «musiques amplifiées» ; et ceux qui tentent de s'installer, de négocier leur présence : de la cave au grenier en passant par la

cuisine, le salon, le garage... Dans cette population certains vont connaître la réprobation du voisinage et/ou de l'un des proches. Par contre d'autres vont pouvoir pratiquer sans aucun contrôle, ils sont hors de tout processus de régulation sonore et vibratoire parce que dans ces cas là l'environnement social fuit le lieu et laisse le terrain libre pour quelques heures. Lorsque les musiciens utilisent des espaces domestiques aménagés spécialement, ils occupent en général des plages horaires plus ou moins floues et assez flexibles. La répétition n'est pas dans ce cas là chronométrée et s'étale sur des après-midi entiers, des soirées ; le temps et le lieu de répétition sont composés de moments de musiques écoutées, de musiques jouées, de temps de repos et de palabre importants, d'accueil de copains..., c'est souvent la fatigue qui sonne la fin de la partie musicale de la répétition. Le local est à la fois salon et salle de jeux musicaux.

– Les «clients» des très rares services commerciaux : de fait, ils sont les mieux insérés socialement (comportement de consommateurs amenés à respecter l'établissement et ses règles sous peine d'éviction), souvent des populations en situations socio-économiques privilégiées. Issus très majoritairement du milieu des «anciens», ils savent aussi s'adapter rapidement à divers lieux et à des situations acoustiques contrastées. Les adolescents y sont peu représentés. Dans ces modalités de répétition les musiciens louent des créneaux horaires, pour les moins riches cela constitue un gros effort financier. Ils sont alors dans une logique de gestion économique, chronométrée de l'acte musical. La répétition se fait les yeux rivés à un métronome particulier : la pendule qui égrène les minutes qui se transforment en francs. Il faut gérer ou apprendre à gérer l'acte de la répétition collective sans chef d'orchestre affiché, il faut, comme on peut l'entendre de plus en plus dans des réunions de programmation d'équipements nouveaux : «qu'ils apprennent à rentabiliser et à s'organiser».

– Les «usagers» de services publics : ce fut la catégorie surprise de notre enquête, entre autres parce que près de 80 % des musiciens se sont déclarés en attente de services municipaux pour répéter. Elle comprend à la fois ceux qui font appel aux pouvoirs publics locaux et utilisent concrètement des espaces subventionnés par des collectivités locales ou leur appartenant : services qui sont gérés assez souvent par le service jeunesse ou une association loi 1901 ainsi que moins souvent par le service culturel. Les associations peuvent être des collectifs de musiciens, des clubs de prévention, des cafés musiques, des MJC, des MPT... ceux qui attendent une offre de service et qui en attendant font feu de tout bois pour répéter, pour être musiciens.

En ce qui concerne les modalités d'occupations des lieux nous trouvons ici diverses logiques depuis celles des créneaux de 2 à 3 heures que les musiciens gèrent comme dans le modèle précédent, à l'occupation de matinées, d'après midi, de soirées fixes avec une fréquence hebdomadaire. Dans cette vaste catégorie des

groupes peuvent pratiquer de façon particulièrement isolée, ils ne sont alors confrontés qu'à leur entre soi musical ; et d'autres se retrouver dans des dynamiques de rencontre avec des personnels lorsque ces espaces musicaux ne sont pas uniquement dans une logique de gestion du trousseau de clefs, mais possèdent divers types de salariés et/ou bénévoles (directeur, secrétariat, régisseur, sonorisateur, professeur...) qui participent de la vie musicale et échangent leurs sensations, leurs points de vue avec les musiciens locataires.

## La reconnaissance et l'accueil

Petit à petit d'autres valeurs parcourent le dossier de la répétition : de nouveaux lieux apparaissent avec des puits de lumières, avec plus d'espace (Maurepas 1996, St Germain en Laye 1996 du côté des services municipaux et associatifs ; et par exemple les studios commerciaux Rhapsody à Montreuil 1994). Les musiques électro-amplifiées entrent dans ce que nous identifions être la P.A.S.S.I.C.C.A. : pérennité, accueil, signalé, spécialisé, insonorisé, confort et correction acoustique.

Les années 1990 marquent un tournant dans l'histoire urbaine des musiques amplifiées ; aux trois figures emblématiques de la cave, de la grotte et du garage non aménagés, et à celles des diverses tanières-résidences secondaires amoureusement décorées, meublées ; il faut aujourd'hui ajouter :

– l'existence du secteur associatif et commercial qui semble trouver ses marques et s'installer dans la durée, on peut commencer à parler de pérennité. Ces mini-équipements se mettent petit à petit en place à partir de nouvelles valeurs en matière d'accueil et de confort ;

– l'émergence d'un service public encore très rare et fragile mais très innovant, un service public qui à l'instar de celui des transports est ouvert de jour et en soirée (et pour qui se pose la problématique des ouvertures plus tardives de type nocturne) ainsi que les jours fériés, un service qui prend de plus en plus compte les spécificités technologiques et sonores de ces pratiques ; un service de type expérimental qui est aussi confronté à l'apparition de nouveaux métiers tel que celui de régisseur de studios avec toutes les conséquences qui en découlent en matière de formation et de statut.

Des services publics pour qui se posent les questions fondamentales :

– de la localisation (centre ville, périphéries et sites en développement social urbain, extérieur des villes)

– de la proximité sociale, culturelle, géographique ; tel que cela vient de se passer ces deux dernières années à Mantes-la-Jolie ; où des studios vont être prochainement inaugurés en centre ville dans le centre d'action culturel.

Certains équipements sortent de leur côté clandestin et affichent l'existence d'une activité de répétition sur leur façade ainsi que dans les plaquettes d'information associatives et municipales, ces activités deviennent signalées et de ce fait sont rendues publiques il est par exemple

écrit : «studios de répétition», «salles de répétition», elles ne sont plus anonymes, dans ces rares cas il n'est plus nécessaire de faire partie d'un réseau d'initiés qui a ou avait les bonnes combines pour accéder aux lieux.

## De nouveaux comportements

Ces musiques, depuis ces dernières années ne riment plus systématiquement avec caves, garages.

Divers types de formatages socio-sonores vont être à l'œuvre. Il va falloir suivre curieusement ce que vont faire les pratiquants dans les années à venir, ainsi que les nouveaux comportements socio-musicaux qui pourraient émerger de ces situations inédites d'accueil des «musiques électro-amplifiées» sous toutes leurs formes des rock traditionnels, aux jazz, aux rap, aux musiques en bricolages, en recherches...

Les années 1990 sont devenues des années de transition forte marquant des ruptures – dans les façons de se représenter les domaines sociaux, technologiques, musicaux, ainsi que dans les actions de réhabilitation ou de création d'équipements tant dans le secteur privé commercial (à titre d'exemple : Rock scène à Coignères 78, Rhapsody à Montreuil 93), que public (le Florida à Agen 47, la Cuisine au Blanc Mesnil 93, la MJC de Montluçon 03, et plus récemment le Chabada à Angers, et des projets à Nantes, Annecy, Bordeaux, Mantes la Jolie, Maurepas, Saint-Germain en Laye, Rambouillet...).

Nous passons de lieux aux allures et ambiances rugueuses, de désordre-bohème, bigarrées ou noires, bidouillées, isolées, éventuellement délabrées, poussiéreuses, enfumées, confinées parfois «glauques», réverbérantes, plus ou moins obscures, et pour certaines très appropriées et décorées, chaleureuses, à d'autres technologies high-tech, climatisées, aux odeurs d'eau de javel signe d'un entretien quotidien aux normes d'hygiène en vigueur dans tout service public, *clean* quasi lisses et cliniques, claires, lumineuses, à l'acoustique mate, équipements reliés à divers réseaux électroniques de communication...

Ces équipements neufs ont été conçus par de très rares bureaux d'études (acousticiens, architectes...) qui ont commencés d'acquérir des compétences pointues sur ces domaines particuliers. Certains utilisateurs pensent que l'on peut encore faire des efforts en matière de traitement acoustique entre le tout réverbérant et le tout mat ; en concertation avec un acousticien, ils tentent des modifications et des expériences (par exemple au Florida en 1995, l'opération «travaillons de concert sur la répétition» qui associe des régisseurs, des sonorisateurs, des musiciens, un acousticien...).

Les mots eux mêmes accompagnent ces changements, ainsi on ne parle plus de «locaux» avec tout ce qu'il peut y avoir de péjoratif derrière ce terme, mais de «studios de répétitions», telle une référence aux studios de cinéma, de télévision, d'enregistrement, ainsi qu'à l'habitat. Façons de dire qu'il s'agit tout à la fois de lieux de travail, de créations culturelles, et de modalités de l'habité urbain.

Ces équipements flambant neufs n'ont pas encore trouvé leur âme, mais les travaux d'observations en cours montrent que l'on peut d'ors et déjà affirmer qu'ils trouvent grâce, légitimité et sens pour l'ensemble diversifié de musiciens qui les occupent en complément de répétitions dans d'autres locaux, ou en abandonnant leurs habitudes précédentes, et en ne fréquentant plus que ces nouveaux équipements.

## Un nouvel accès à la musique

Avec la création d'ateliers d'artistes spécialisés pour les musiques et les musiciens électro-amplifiées, une page blanche s'ouvre à nos curiosités et analyses.

La tendance actuelle est de créer non plus des espaces tournés vers un seul genre musical (par exemple le rock, ou le jazz, ou le rap...) mais des pôles d'excellence pour les musiciens amateurs et professionnels qui ont choisi d'utiliser de manières différenciées et plus ou moins intenses et extensives les technologies contemporaines de création, de transformation et de traitement du son. Cette idée de globalité comprend diverses fonctions :

- l'espace de repos et de décompression sonore (sas entre les salles de travail et la rue) après les joutes sonores et vibratoires : lieu de débat, de palabres, d'information sur la vie musicale locale... et la vie en général (par exemple information sur la santé auditive, les embauches...)

- l'accueil des musiciens (à ce sujet, il ne faut pas sous estimer l'hétérogénéité des populations qui viennent jouer ; à la différence des écoles de musiques privées, municipales et d'Etat qui accueillent par principe des publics tous pré-socialisés aux usages institutionnels)

- les salles de répétitions (de 30 à 70 mètres carrés) ; il existe une interrogation actuellement sur l'opportunité de créer des salles de répétitions publiques intégrant les fonctions de répétition-salon que nous avons évoquées au sujet des locaux-tannières construits par des groupes

- la formation (cours, ateliers-stages, accompagnement par des musiciens professionnels de groupes amateurs en répétition – cf. l'action de l'association Art Scéniques 78 dans les Yvelines depuis 1988 –, on sait aujourd'hui qu'il existe des attentes très nombreuses en matière de formation sur le temps collectif de la répétition)

- l'enregistrement («la maquette» sous forme de cassette audio, vidéo ou de compact-disque, représente la carte de visite musicale – sonore et iconographique – des artistes en herbe ou confirmés)

- le concert, la diffusion auprès de publics variés. 76 % des groupes rencontrés souhaitaient jouer en public régulièrement tous les mois. Dans le meilleur des cas, ils donnent de 1 à 3 concerts par an, près de 35 % n'arrivent pas à trouver de possibilités pour exprimer leurs musiques en public, pour faire des premières scènes en vue de concrétiser les balbutiements de leurs carrières d'amateurs ; ou simplement pour tous les autres donner un concert.

Enfin, signe des temps une tanière et l'instrumentarium complet d'un groupe amateur ainsi que leurs productions musicales viennent d'être acquis par le musée des musiques régionales de Montluçon qui est actuellement consacré à la vielle à roue et à la cornemuse (autres instruments de musiques populaires qui se particularisent par le côté distordu et *sustain* du son) ; dans le même cadre sera reconstitué un studio high-tech, ces deux lieux témoigneront des conditions différenciées des sociabilités des «musiques amplifiées» ; ainsi que de la place de ces musiciens dans la société française de cette deuxième moitié de XXe siècle. En règle générale la mémoire de ces musiques d'amateurs de années 60 à 90 est difficile à reconstituer, la plupart des lieux-témoins ayant disparu ou ayant changé de fonctions. Depuis 1989, nous avons entrepris de collecter des récits d'anciens, des documents divers, des photos sur l'histoire de la répétition ; ainsi que des enregistrements sonores que ces groupes de l'ombre ont réalisés en dehors d'un cadre commercial...

L'enquête sur le thème de la répétition des musiques amplifiées a permis de montrer que ce dossier est particulièrement complexe, multidimensionnel. Les enjeux sociaux en matière d'équipements spécialisés mis en réseau avec les autres équipements culturels et de loisirs pour les pratiques musicales sont au centre des grands thèmes de réflexion qui parcourent notre démocratie :

- l'égalité d'accès aux pratiques culturelles
- l'insertion sociale (les pratiques de temps libre support de socialisation) et professionnelle (nouveaux métiers liés à la création de studios)
- la place des adolescents dans la ville (les jeux et sociabilités d'entre soi, ici sonores)
- la politique de la ville (implantation des équipements, relation périphérie-cité HLM et centre-ville...)
- la prévention sonore (nuisances, santé).

Comment informer des pratiquants qui sont dans des situations d'inconfort sonore sur les risques éventuels de certaines pratiques ? Cela n'a pas de sens tant qu'ils sont dans des logiques décibéliques liées pour partie à l'état acoustique des locaux. Par contre dans les nouvelles conditions d'accueil et d'audibilité la prévention, l'information s'intègrent mieux aux pratiques. Les studios de

répétition sont rarement utilisés le matin par les musiciens, il pourraient devenir des lieux spécialisés et ludiques pour sensibiliser, éduquer, socialiser aux divers aspects des cultures des potentiomètres et des usages des «musiques électro-amplifiées», ainsi qu'à la réalisation des cours de musiques ; à l'instar de ce qui se fait dans les sorties scolaires, à la piscine, à la médiathèque, au musée, au théâtre. Ces studios représente un potentiel éducatif et de jeux sonores qui concerne de larges populations au niveau local. Depuis l'épopée des kiosques à musiques les musiciens vont se retrouver visibles dans leurs pratiques ordinaires à l'intérieur de ce que nous avons appelé des «Volumsons». Volume comme le volume sonore et comme le volume à habiter ; son comme le son qui nourrit, comme le sonore, comme quelque chose que l'on peut s'approprier en le partageant parce qu'il est en proximité avec les différents modes de vie concernés. ■

**Marc Touché**

## BIBLIOGRAPHIE

- Augoyard J.-F., Torgue H., 1995, *A l'écoute de l'environnement. répertoire des effets sonores*, Marseille, éd. Parenthèses.
- CENAM, 1984, *Maxi rock, mini bruit, lieux de répétition, des solutions, un guide*, Paris, CENAM.
- CENAM-CIR, 1991, *Scènes de musiques en ville*, Paris, CENAM.
- Hannerz U., 1989, *Explorer la ville*, Paris, Minuit.
- Irma, 1995, *Volumes Guide de l'acoustique des lieux de musiques amplifiées*, Paris, IRMA.
- Le Breton D., 1995, *La sociologie du risque*, Paris, Que Sais-je ? PUF.
- Subileau J., 1994, *Jeunes, musiques et médiation*, vmv, Paris.
- Touché M., 1988, «Musique et vie quotidienne», *Les Annales de Vaucresson*, n° 28.
- Touché M., 1994, *Connaissance de l'environnement sonore urbain, l'exemple des lieux de répétition ; faiseurs de bruits ? faiseurs de sons ? Question de point de vue*, Vaucresson, rapport CRIV CNRS-SRETIE.

**Marc Touché**, sociologue au centre d'ethnologie française au CNRS, mène des enquêtes de terrains sur deux principaux thèmes.

1) les conditions de pratiques des musiques électro-amplifiées ; 2) et les jeunes et les espaces publics à travers l'histoire du skateboard en France. A partir de ces enquêtes de terrain il constitue depuis des années des fonds d'archives sur ces thèmes. Il collabore avec le Musée des Musiques populaires de Montluçon (cornemuse, vieilles...) pour son extension au contemporain, et avec l'éco-Musée de Saint-Quentin-en-Yvelines pour la réalisation d'une exposition sur le «Skateboard et la ville». En collaboration avec des associations (GEMA à Agen et CRY dans les Yvelines), il a mis en place des observatoires locaux des pratiques des musiques amplifiées. Enfin il réalise avec un acousticien et un ORL une recherche sur les prises de risques et les protections auditives dans le domaine des musiques amplifiées.

Quelques publications : M. Touché, M. Fize, *Le Skate, la fureur de faire*, éd. Arcane Beaunieux, 1992 ; M. Touché, *Connaissance de l'environnement sonore urbain, l'exemple des lieux de répétition*, CRIV-CNRS, SRETIE Ministère Environnement, 1994 ; M. Touché, C. Calogirou, M. Crauste, *Skate passion dans la ville nouvelle de Saint-Quentin*, CEF-CNRS, Mission du Patrimoine Ethnologique, avril 1996.