

This is a repository copy of *Généalogies des professionnels du studio d'enregistrement à Bamako (Mali)*.

White Rose Research Online URL for this paper:

<https://eprints.whiterose.ac.uk/199888/>

Version: Submitted Version

---

**Article:**

Olivier, Emmanuelle and Pras, Amandine (2022) *Généalogies des professionnels du studio d'enregistrement à Bamako (Mali)*. *Cahiers d'ethnomusicologie*. pp. 123-149. ISSN 2235-7688

---

**Reuse**

Items deposited in White Rose Research Online are protected by copyright, with all rights reserved unless indicated otherwise. They may be downloaded and/or printed for private study, or other acts as permitted by national copyright laws. The publisher or other rights holders may allow further reproduction and re-use of the full text version. This is indicated by the licence information on the White Rose Research Online record for the item.

**Takedown**

If you consider content in White Rose Research Online to be in breach of UK law, please notify us by emailing [eprints@whiterose.ac.uk](mailto:eprints@whiterose.ac.uk) including the URL of the record and the reason for the withdrawal request.

*Ce document est le manuscrit original d'un article publié par les Ateliers d'ethnomusicologie dans les Cahiers d'ethnomusicologie le 16 décembre 2022.*

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

*Emmanuelle Olivier (CNRS, Centre Georg Simmel)*

*Amandine Pras (Université de York, Département de Musique)*

### **Introduction**

Au Mali, comme à peu près partout dans le monde, l'activité musicale va de pair avec l'utilisation des technologies audionumériques. Qu'ils soient urbains ou ruraux, jeunes ou plus âgés, hommes ou femmes, quasiment tous les musiciens maliens se rendent aujourd'hui dans les studios pour enregistrer, composer leur musique et façonner un son. C'est que leur notoriété tient avant tout à leur « visibilité » (Heinich 2012) dans un régime médiatique, au sein duquel le public accède aux nouveaux morceaux par les enregistrements et les vidéo-clips *via* les réseaux sociaux, les plateformes de streaming, la radio ou la télévision. Et lors des performances événementielles, le public vient autant voir, et se faire voir, qu'écouter les musiciens dont beaucoup font usage du play-back, donnant ainsi à entendre la musique telle qu'elle a été produite en studio. Depuis l'arrivée de la technologie 3G au Mali en 2010 et l'accès à un équipement audionumérique mobile et peu coûteux, les studios d'enregistrement se multiplient à Bamako et dans toutes les régions du pays, pour former le « centre nerveux de la création musicale » (Meintjes 2012 : 274). Conçus à la fois pour enregistrer, éditer, mixer et masteriser<sup>1</sup> des pistes musicales, ces studios ne nécessitent qu'une station audionumérique comprenant un ordinateur, une carte son, une paire d'enceintes et/ou un casque pour fonctionner. C'est pourquoi cet équipement a permis à des jeunes férus d'outils informatiques de monter des studios, au Mali et dans le monde entier (Greene et Porcello 2005 ; Bates 2016 ; Bell 2018). Mais alors que dans les pays du Nord ces studios numériques<sup>2</sup> sont qualifiés de *home studios* (Moorefield 2005) et

---

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

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

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

Sur la scène internationale de la *world music*, la musique instrumentale du Mali est avant tout synonyme de kora, de ngoni, de djembé, ou de guitare électrique<sup>3</sup>. Mais celle qui est produite localement dans les studios est en majorité électronique, c'est-à-dire « basée sur la génération, le traitement, l'amplification ou la sauvegarde du signal sonore, ou comme tout travail pré-enregistré dont le seul but est d'être retransmis à travers des haut-parleurs. » (Veal 2007 : 38)<sup>4</sup>. Le temps et le coût de production s'en trouvent considérablement réduits comparés à l'enregistrement des instrumentistes, ce qui a pour effet de permettre à un nombre croissant de chanteurs et de rappeurs de produire leurs idées musicales. La technologie numérique modifie ainsi l'usage local du studio d'enregistrement qui passe d'un outil de reproduction d'une performance à un outil de « production de la performance » (Stuhl 2014). Il s'agit d'une pratique encore récente au Mali, là où dans les pays du Nord elle est documentée et déclinée au prisme de l'évolution des technologies de l'enregistrement, depuis l'explosion des musiques populaires anglo-saxonnes dans les années 1960 (voir Eno 2017 [1979]). Alors que les musiciens maliens avaient l'habitude de composer et de tester leurs nouveaux morceaux auprès du public avant d'enregistrer les plus populaires, à partir des années 2000 ils se rendent donc directement en studio, parfois avec une mélodie ou bien des paroles déjà fixées, mais le plus souvent pour improviser, composer et enregistrer l'ensemble sur place.

Au Mali, le travail de studio implique principalement deux personnes : un chanteur ou un rappeur et un seul professionnel du studio, lequel qualifie son métier

---

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

<sup>4</sup> Notre traduction.

d'« arrangeur », de « beatmaker », ou d'« ingénieur »<sup>5</sup>. Dans cet article, nous choisissons de les appeler arrangeurs/ingénieurs pour souligner la différence entre le contexte de production musicale au Mali et d'autres contextes de production, par exemple à Istanbul (Bates 2016) ou, plus proches de Bamako, à Dakar (Péneau 2020) et Abidjan (Olivier 2022) où les tâches d'arrangement et d'ingénierie sonore sont plutôt confiées à deux personnes différentes.

Cet article porte précisément sur la figure de l'arrangeur/ingénieur, restée largement à l'écart des études sur les musiques populaires des pays du Sud<sup>6</sup>, ce qui nous permet par la même occasion d'invalider l'idée du compositeur comme créateur omnipotent, bien trop culturellement située (Olivier 2014). De fait, au Mali les arrangeurs/ingénieurs sont de véritables fabricants de musique et de son : ce sont eux qui composent les parties instrumentales des chants, contribuent souvent aux paroles et à la voix, et donnent un style particulier au morceau en sculptant le son par leur travail d'arrangement et de mixage (Olivier et Pras *ibid.*). On s'intéressera ici à l'émergence et au développement de la figure et du métier d'arrangeur/ingénieur, à travers une socio-histoire de la musique enregistrée au Mali depuis le premier studio d'enregistrement de Radio Soudan créé à la fin des années 1950 jusqu'aux studios numériques actuels. On verra tout particulièrement comment, à partir du début des années 2000, dans une conjoncture politique et technologique favorable, ces arrangeurs/ingénieurs inventent une culture du studio numérique, sans quasiment aucune référence historique au studio analogique. Dans un pays où il n'existe aucun cursus de formation professionnelle aux métiers du son, il s'agira alors de se demander comment se constituent des communautés d'apprentissage, et d'observer les modalités locales d'acquisition de savoirs audionumériques globalisés.

Cet article se fonde sur l'ethnographie d'une dizaine de studios d'enregistrement et d'institutions culturelles publiques, entreprise entre juillet 2014 et mars 2022 à Bamako, et sur l'analyse de sessions complètes d'enregistrement produites par des arrangeurs/ingénieurs nés entre la fin des années 1980 et le milieu des années 1990<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Termes en français ou en anglais utilisés localement pour désigner ce métier. Nous avons aussi recueilli de façon isolée les termes de « concepteur » et de « MAO » (Musique Assistée par Ordinateur).

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

<sup>7</sup> Ces travaux s'inscrivent au sein de plusieurs projets de recherche financés : pour Emmanuelle Olivier, il s'agit des programmes ANR *De la discomorphose à la numérimorphose. Impact du virage numérique sur la formation des goûts et les usages de la musique au quotidien* (Musimorphoses, dir. P. Le Guern 2013-2015) et *Cultures du numérique en Afrique de l'ouest : musique, jeunesse et médiations* (AFRINUM, 2019-2024) ; pour Amandine Pras les programmes *Practices and social aspects of the 21st*

Une série d'entretiens a également été menée avec une vingtaine d'arrangeurs/ingénieurs, mais aussi des directeurs d'institutions culturelles, des rappers, des chanteurs, des sonoriseurs, des techniciens de radio, et des professionnels des médias locaux. À l'exception d'une rappeuse, d'une DJ, d'une sonorisatrice et d'une technicienne son de radio, tous les informateurs sont des hommes.

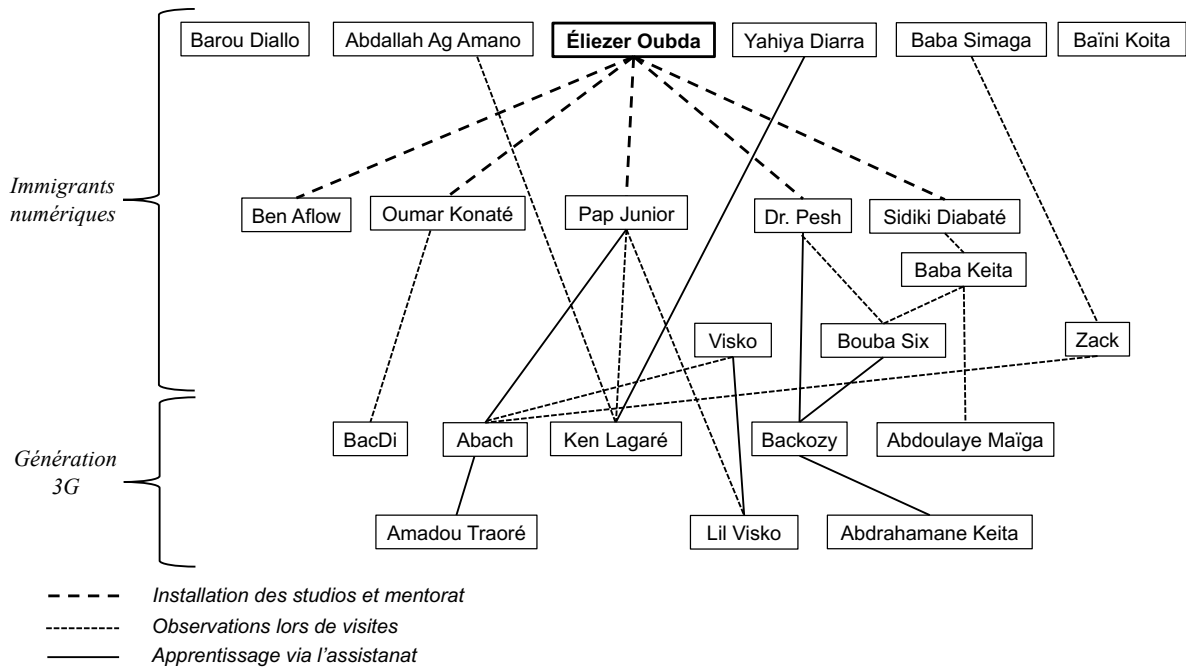


Figure 1 : Éliezer Oubda et les généalogies des arrangeurs/ingénieurs maliens auprès de qui nous avons enquêté de 2014 à 2022.

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

On peut faire débiter l'histoire des studios d'enregistrement et des métiers du son au Mali en 1957 avec la création de Radio Soudan, qui deviendra Radio Mali à

century recording studio (2018-2020) et *The West African Audio Network* (2020-2024) du Conseil de recherches en sciences humaines canadien (CRSH). Les recherches d'Olivier prennent également place au sein du LMI MaCoTer *Reconfigurations maliennes. Cohésions – Territoires – Développement* (IRD France – ULSHB, USJPB, USSG Mali, 2016-2026). Nos remerciements vont à Mamadou Kossinantao, notre assistant de recherche et traducteur, ainsi qu'à tous les arrangeurs/ingénieurs qui nous ont accueillies dans leur studio, donné de leur temps et permis de filmer des sessions complètes d'enregistrement. Un grand merci également à celle et ceux avec qui nous avons mené des entretiens pour leur disponibilité et leur accueil.

l'indépendance du pays quelques trois ans plus tard<sup>8</sup>. Un premier studio est mis en place au sein même de la radio, sous la supervision du compositeur français Pierre Schaeffer, alors chef du service de la recherche à la Radio-Télévision Française. Plusieurs techniciens du son maliens sont formés dans son célèbre Studio École situé à Maison Laffitte en région parisienne (Damome 2012 ; Leyris 2021), sans que l'on ne dispose pourtant d'informations plus précises à leur sujet.

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

Un peu plus tard dans les années 1970, des vinyles produits par l'État malien sont publiés par des labels internationaux (RCAM, HMV-EMI, etc.). En 1977, un nouveau label, Mali Kunkan, est créé sous l'égide du ministère de la Jeunesse et des Sports, des Arts et de la Culture, qui publie à son tour la plupart des orchestres régionaux, de nouveau enregistrés au studio de Radio Mali par Boubacar Traoré<sup>9</sup>. La musique produite au sein de ces orchestres étant considérée comme « œuvre issue du folklore », elle appartient de fait à l'État malien, tandis que les musiciens n'ont aucun droit de propriété intellectuelle sur celle-ci. C'est la principale raison pour laquelle dès

---

<sup>8</sup> Radio Soudan s'inscrit dans le vaste programme de création d'un réseau de radiodiffusion d'Outre-mer qui regroupe les postes des colonies françaises en Afrique occidentale et équatoriale (Damome 2012).

<sup>9</sup> Voir : <https://www.discogs.com/fr/label/138181-Mali-Kunkan>.

la fin des années 1970, un certain nombre d'artistes, comme Salif Keita et plusieurs autres membres du célèbre orchestre Les Ambassadeurs du Motel, quittent le Mali pour la Côte d'Ivoire où une industrie musicale indépendante du pouvoir étatique s'est développée et rayonne sur l'ensemble de la sous-région, initiant là le mouvement ouest-africain de la *world music*. Au milieu des années 1980, les programmes d'ajustement structurel exigés par le FMI conduisent à la privatisation progressive du secteur de la culture et aux premiers programmes de départs volontaires à la retraite pour les musiciens des ensembles nationaux. Faute de studio privé à Bamako, les chanteurs et les chanteuses vedettes de ces formations vont alors enregistrer dans les grands studios de la capitale ivoirienne et entamer une carrière d'artistes indépendants. Adolphe Yacé, musicien, arrangeur et ingénieur du son ivoirien, se souvient de cette période effervescente :

C'était les années 80, 80-90. Pendant tout cette période de la musique ivoirienne, ça boomait. Dans toute la sous-région on venait de partout pour enregistrer au [studio] JBZ et à Nefertiti. Les producteurs maliens, ils faisaient venir 6 artistes à la fois. Ils bouclaient JBZ pour 2 mois. [...] Les artistes maliens et guinéens dans les années 80, c'est dingue !<sup>10</sup>.

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

À Bamako, il faut attendre 1988 pour qu'un studio d'enregistrement professionnel privé voit le jour. Il s'agit du studio Ou Bien, qui sera ensuite rebaptisé Bogolan, créé par Philippe Berthier, un ancien disquaire lyonnais, où un autre Français, Yves Wernert, officie comme ingénieur du son<sup>11</sup>. Le studio est adossé à une société de fabrication de cassettes analogiques, Ou Bien Productions, associée à la Major EMI jusqu'en 1995, date de son retrait du continent africain. Philippe Berthier fait alors appel à Ali Farka Touré, qui vient juste de recevoir un « Best Traditional World Music Album Grammy Award », pour fonder Mali K7 (Maillot 2002). Le studio Ou bien et Mali K7 participent

---

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

<sup>11</sup> Voir : [https://www.lemonde.fr/archives/article/1998/12/24/dans-les-coulisses-de-mali-k7-studio-d-enregistrement-de-bamako\\_3685349\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1998/12/24/dans-les-coulisses-de-mali-k7-studio-d-enregistrement-de-bamako_3685349_1819218.html). Voir également le documentaire consacré par France 3 à Yves Wernert : [http://yveswernert.free.fr/Yves\\_Wernert\\_Ingenieur\\_du\\_Son/Video.html](http://yveswernert.free.fr/Yves_Wernert_Ingenieur_du_Son/Video.html).

ainsi à l'essor d'une « économie de la cassette » (Manuel 1993) qui fait éclore de nombreuses vedettes de la musique malienne comme Oumou Sangaré, Issa Bagayogo ou Amadou et Mariam, même si le coût élevé des sessions d'enregistrement constitue un frein pour beaucoup de musiciens locaux<sup>12</sup>.

Pendant une dizaine d'années, le studio Ou Bien reste le principal lieu d'enregistrement de la musique au Mali, malgré l'installation au début des années 1990 du studio d'Aliyu Adamu Maikano, un célèbre producteur nigérian auparavant établi à Abidjan<sup>13</sup>. Quant au studio de Radio Mali, il continue à enregistrer des musiciens qui se produisent en direct dans les émissions radiophoniques, mais son équipement, un enregistreur à bandes de 2 pistes, n'est désormais plus compétitif pour la production d'albums face aux studios privés.

En 2002, le studio Ou Bien est racheté par l'ingénieur du son Yves Wernert, puis rebaptisé Bogolan et équipé de consoles numériques<sup>14</sup>. Il fonctionne sur le modèle des grands studios<sup>15</sup> hérité des studios analogiques, ce que les arrangeurs/ingénieurs maliens appellent « studio live », soit un studio qui permet d'enregistrer un ensemble de musiciens en multipistes. L'industrie de la musique est alors en plein essor au Mali, favorisée par une certaine stabilité politique du pays et par le succès de la *world music* ouest-africaine sur le marché international. Pendant toute cette première décennie des années 2000, le studio Bogolan accueille des musiciens locaux, mais aussi de nombreux artistes occidentaux attirés par la richesse musicale du pays<sup>16</sup>, faisant ainsi émerger une véritable industrie de la musique enregistrée connectée au marché international. Dans le même temps, plusieurs autres grands studios se montent à Bamako, certains initiés par des stars de la *world music* comme Salif Keita (studio Moffou) ou Tiken Jah Fakoly (studio H. Camara), d'autres par des musiciens et

---

<sup>12</sup> Le coût des sessions d'enregistrement au studio Ou Bien est très élevé pour la réalité économique locale, en raison de la qualité des prestations, mais aussi de la forte consommation d'électricité que requiert l'équipement. « La journée de studio, c'était 300.000 fca<sup>12</sup> à l'époque » rappelle Baba Simaga, soit 450 euros, une somme inatteignable pour beaucoup de chanteurs et instrumentistes maliens, même soutenus financièrement.

<sup>13</sup> Aliyu Adamu Maïkano est connu pour avoir été le premier producteur d'Amadou et Mariam, avec qui il a enregistré pas moins de 5 albums à Abidjan puis à Bamako. Établi dans la capitale ivoirienne à partir des années 1970, Maïkano était producteur et dirigeant de son propre label éponyme (Olivier 2022).

<sup>14</sup> Voir : <http://studiobogolan.com/equipement/>

<sup>15</sup> Il s'agit de ce que le milieu anglophone des studios appelle des « large format studios » (Goold et Graham 2019).

<sup>16</sup> Voir la liste des stars ouest-africaines et internationales de la musique qui ont enregistré au studio Bogolan : <http://studiobogolan.com>.



ingénieurs du son étrangers comme le Français Julien Souletie alias Manjul (studio Humble Ark) ou l'Américain Paul Chandler (studio Mali Productions).



Figure 2 : Studio Bogolan (2018)

Mais force est de constater qu'à cette période, il n'y a aucune appropriation locale de la culture du studio, tandis que le métier d'arrangeur/ingénieur n'existe pas encore. La

technologie des grands studios relève d'un matériel et d'un savoir importés, qui reste alors inaccessible pour les Maliens. De fait, il faut attendre 2004-2005 pour qu'Yves Wernert forme un unique ingénieur du son ouest-africain, le burkinabé Éliezer Oubda. Ce dernier, après avoir commencé des études universitaires en médecine et en biochimie à Ouagadougou, s'installe un peu par hasard à Bamako, en suivant des amis vidéastes qui flairaient un nouveau marché du vidéo-clip au Mali. Peu après son arrivée il ouvre un studio numérique, tout en travaillant en free-lance pour le studio Bogolan où il se forme aussi auprès d'ingénieurs du son et de réalisateurs étrangers comme le Français Jean Lamoot<sup>17</sup> ou l'Américain Jerry Boys<sup>18</sup> qui accompagnent les artistes internationaux venus enregistrer au studio. En 2006, au départ d'Yves Wernert pour la France, Éliezer Oubda devient l'ingénieur du son résident de Bogolan. Il y reste jusqu'en 2011, avant de retourner à Ouagadougou où il fonde son propre studio : le Hope Muziks Studio. Depuis 2014, il est également responsable de la sonorisation du Festival du Niger et ingénieur du son du studio de l'Institut Kôrè des Arts et Métiers de Ségou. Renommé autant comme ingénieur du son de studio que sonorisateur, il accompagne en tournée de nombreuses stars ouest africaines (Salif Keita, Toumani Diabaté, Vieux Touré, etc.).

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

À la fin des années 1990, les tout premiers studios numériques apparaissent à Bamako, équipés d'un ordinateur Atari muni d'un séquenceur qui permet d'enregistrer des instruments MIDI. C'est le début de la programmation musicale, mais qui relève d'un régime technologique mixte, avec un enregistrement de pistes MIDI sauvegardées sur bandes magnétiques et une reproduction sur cassettes analogiques. Si ces "studios Atari"<sup>19</sup> connaissent un succès immédiat parmi les musiciens locaux qui voient là un moyen plus rapide et plus économique d'enregistrer leurs projets, ils ne durent pourtant pas. Leur maniement reste complexe et, au début des années 2000, leur technologie est déjà dépassée. Ils sont vite remplacés par les échantillonneurs (Korg) et surtout par les stations de travail audionumériques comme

---

<sup>17</sup> Sur le parcours professionnel de Jean Lamoot, qui a été l'ingénieur du son entre autres de Noir Désir, Alain Bashung et Salif Keita, voir : <https://deveniringson.com/jean-lamoot-2/>

<sup>18</sup> Jerry Boys a été l'ingénieur du son du groupe Buena Vista Social Club et d'Ali Farka Touré.

<sup>19</sup> Notre dénomination pour les distinguer des studios entièrement numériques.

Cubase et FL Studio sur ordinateur PC (Pentium III), qui font entrer le travail de studio dans le tout numérique, en permettant l'émulation des instruments acoustiques et des outils de traitement de signal analogiques<sup>20</sup>.

Les propriétaires de ces studios sont de jeunes hommes Maliens, pour les uns issus de classes sociales très aisées disposant d'un réseau familial à l'étranger (essentiellement en France) ou de retour à Bamako après des études supérieures effectuées en France, pour les autres des musiciens qui se sont fait repérer par des producteurs de *world music* et qui font des tournées à l'international. Baba Simaga, après un DEA de sciences économiques effectué à Brest, raconte ainsi :

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

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

---

<sup>20</sup> Même si les formats de reproduction restent essentiellement analogiques jusqu'en 2011, date des dernières fabrications de cassettes analogiques à Mali K7. La reproduction de la musique bascule alors directement dans la dématérialisation, sans quasiment passer par le CD (Olivier 2017a).

De la même manière, l'accès à internet reste très limité jusqu'à l'arrivée de la 3G en 2010, en raison de son coût élevé, du faible débit et du nombre restreint d'ordinateurs, sans compter les carences dans le déploiement du réseau d'électricité et celui de la téléphonie fixe. Malgré ces difficultés, les arrangeurs/ingénieurs sont parmi les premiers à en faire usage pour tenter d'accéder aux outils et aux savoirs du studio numérique. Ils se connectent par l'intermédiaire des membres de leur famille qui possèdent un ordinateur sur leur lieu de travail, ou se rendent dans les cybercafés qui se multiplient à Bamako<sup>21</sup>. Seuls les plus fortunés disposent d'une connexion individuelle : « J'ai demandé au vieux de me trouver l'internet parce que je veux vraiment faire des recherches pour les études, mais en réalité c'était pour le studio [rires] » raconte ainsi Pap Junior (15 juillet 2014). Mais quel que soit leur mode d'accès à internet, ce sont tous des « immigrants numériques » (Prensky 2001) qui à vingt ans, quelquefois même un peu moins, découvrent cette nouvelle technologie en l'absence de toute référence préalable. Leur relation avec le numérique est ainsi nécessairement située, s'inscrivant dans « une socio-histoire des technologies » (Lysloff et Gay 2003 : 15) propre au Mali et à l'Afrique de l'ouest.

Ces difficultés d'accès combinées à l'absence de référence aux studios analogiques freinent sans aucun doute les débuts du studio numérique. En revanche, ces premiers studios bénéficient d'une conjoncture favorable sur le plan des politiques culturelles, impulsées dans le cadre des Objectifs du Millénaire pour le Développement de l'ONU<sup>22</sup>. La première décennie des années 2000 voit ainsi la multiplication des salles de concert et l'organisation de nombreux festivals dans les différentes régions du pays. Une nouvelle génération de musiciens émerge alors, qui s'inscrit d'emblée dans un régime médiatique. Au même moment, la Côte d'Ivoire qui constituait la plaque tournante de l'industrie musicale ouest-africaine depuis les années 1970, connaît une crise politique majeure (Banégas et Marshall-Fratani 2003). Les musiciens maliens qui se rendaient dans les studios d'Abidjan se tournent désormais vers Bamako, tandis que des artistes et des ingénieurs du son ivoiriens s'installent dans la capitale malienne.

---

<sup>21</sup> D'une dizaine de cybercafés en 1997, leur nombre passe à près d'une centaine dix ans plus tard, la plupart implantés à Bamako (Steiner 2011 : 14).

<sup>22</sup> Avec le financement des programmes de l'Union Européenne (Héau, Simeone et Ndiya 2006 ; Touré 2006) et des opérateurs téléphoniques comme Orange Mali (Olivier 2017b).

L'émergence des studios numériques va enfin de pair avec le succès grandissant du rap au Mali. Des groupes pionniers comme Zotto Boys, Fanga Fing et surtout Tata Pound deviennent emblématiques de la jeunesse malienne de la fin du XX<sup>e</sup> et du début du XXI<sup>e</sup> siècle, entraînant dans leur sillage une nouvelle génération de rappeurs<sup>23</sup>. Ces derniers ont le même âge que les premiers arrangeurs/ingénieurs ; certains débute ensemble, quand d'autres sont à la fois rappeur et beatmaker/ingénieur. La musique électronique du rap va se fabriquer *dans* et *par* les studios numériques. Ceux-ci donnent la possibilité au rap malien d'éclorre, en mettant à leur disposition une technologie particulièrement adaptée à sa musique, avec des coûts de production à la portée des jeunes rappeurs, et une liberté créative débarrassée du carcan des aînés. De ce point de vue, le rap et le studio numérique sont de puissants facteurs d'émancipation des cadets sociaux que sont les jeunes hommes vis-à-vis des aînés. En retour, le rap va générer une économie de la musique très dynamique au Mali, et susciter la création de nombreux studios numériques. Quant au binôme beatmaker/ingénieur – rappeur, il va se décliner sous la forme arrangeur/ingénieur – chanteur dans tous les styles de musique et devenir rapidement la norme locale en matière d'organisation de la production musicale.

### **La première communauté d'apprentissage des arrangeurs/ingénieurs**

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

---

<sup>23</sup> Voir : <https://www.musicinafrica.net/fr/magazine/le-rap-au-mali>. Il existe très peu de travaux sur le rap au Mali (Schulz 2012 ; Sangaré et Sidibé 2016) et à notre connaissance, aucun n'en retrace l'histoire.

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

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

Un mentorat se met ainsi en place de manière informelle et sans prendre la forme des relations hiérarchisées entre aînés et cadets, d'autant qu'Éliezer Oubda se forme en même temps qu'il partage avec les arrangeurs/ingénieurs de petites structures ce qu'il vient d'apprendre en travaillant à Bogolan. Il joue ainsi un rôle d'intermédiaire entre le studio Bogolan et ces premiers studios numériques, permettant de faire passer un savoir hérité des grands studios analogiques à de jeunes Maliens qui n'y auraient pas accédé autrement. Pour cette génération d'immigrants numériques, Éliezer Oubda a certainement été un accélérateur dans la constitution d'un corpus de connaissances en audio. Il a aussi incarné une nouvelle figure de la réussite, à la fois dans son métier et comme passeur de savoir. Plus encore, il a été érigé au rang de *héros* par ces arrangeurs/ingénieurs maliens qui ont raconté à l'envi ses faits et gestes, jusqu'à leur donner un caractère religieux : « Éliezer, ça a été une bénédiction. Parce que je l'ai connu à un moment où j'avais vraiment besoin de quelqu'un pour m'encadrer, m'apprendre des choses, me guider. Donc il a été tout ça en fait » raconte Pap Junior (12 juillet 2019). Reprises et déformées au fil du temps, ces histoires ont pris une dimension quasi mythique :

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

En dehors de l'autodidaxie, de l'échange de pair à pair et du mentorat, quelques arrangeurs/ingénieurs de cette génération ont pu bénéficier de stages de formation professionnelle. Certains de ces stages ont été organisés conjointement par le ministère de la Culture et par celui de l'Emploi et de la Formation professionnelle dans le cadre de leur politique pour la promotion des industries culturelles<sup>24</sup>. Par le biais de la coopération internationale, d'autres stages ont été adossés à des festivals ou à des spectacles et ont fonctionné sur le principe du tutorat : des ingénieurs du son étrangers (français pour la plupart) sont venus former des Maliens à l'ingénierie sonore avant de participer ensemble à la régie son d'un festival ou d'un spectacle. Enfin, à partir de 2006 le chanteur Salif Keita a été à l'initiative d'un stage annuel des métiers du son organisé au studio Moffou par Vivendi qui produit ses albums. La plupart de ces stages ont essentiellement porté sur les techniques de sonorisation, au détriment du travail de studio, mais il n'empêche qu'ils ont constitué la première entreprise de formalisation des savoirs audio au Mali.

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

---

<sup>24</sup> Sous le ministère du cinéaste Cheick Oumar Sissoko. Il s'agit de 6 sessions de 2 semaines chacune, qui, en 2006-2007, ont accueilli 30 stagiaires originaires de plusieurs régions du Mali et dont l'enseignement a été délivré par l'ingénieur du son congolais Saintrick Mayitoukou. Ces stages se sont du reste appuyés sur son ouvrage, intitulé *Comprendre et pratiquer la sonorisation de spectacle* (2005).

En 2011, lorsqu'Éliézer Oubda quitte Bamako pour retourner à Ouagadougou où il va ouvrir son Hope Muziks Studio, une nouvelle génération d'arrangeurs/ingénieurs se profile déjà. Le développement de l'internet mobile grâce à la technologie 3G implantée au Mali en 2010, combiné au coût de plus en plus abordable de l'équipement informatique et audionumérique et à son meilleur accès favorisent la multiplication des studios numériques. À cela il faut ajouter le succès croissant des musiques électroniques qui touche non seulement le rap, la trap ou l'Afrobeat, très populaires parmi les jeunes Maliens, mais aussi les musiques griotiques ou religieuses comme le zikiri dont le public est largement féminin (Olivier 2014).

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

Personne de notre famille n'a fait de la musique. Moi mon papa est mécanicien, ma maman est sage-femme. Après mon bac, je suis parti à l'université, et j'ai commencé à étudier l'anglais là-bas. J'ai fait 4 ans d'apprentissage en anglais, j'ai ma maîtrise en anglais. Donc avec l'université, je fréquentais les deux ensemble. Je vais à l'école, ensuite je viens à la maison. J'avais mon ordinateur portable. J'ai commencé à faire... il y a les logiciels de studio multimédia. Petit à petit quoi. (Issa Sanogo, alias Backozy, 1<sup>er</sup> décembre 2017).

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



maliennne où les structures intergénérationnelles restent fortement codées et hiérarchisées.



Figure 3 : Studio numérique de Zack (2022)

Même si certaines productions font toujours appel à des instrumentistes, le binôme arrangeur/ingénieur – chanteur, ou beatmaker/ingénieur – rappeur, devient rapidement le modèle standard de création musicale, ce qui contribue à faire de l'activité d'arrangeur/ingénieur un véritable métier qui entre dans une économie de services. Chanteurs et rappeurs reconnaissent l'apport des arrangeurs/ingénieurs dans la fabrique de leur musique, mais aussi dans l'ascension de leur notoriété. En réalité, les carrières des uns et des autres se co-construisent, au point où l'on dit qu'ils « montent ensemble ». Certains rappeurs en viennent même à citer leur beatmaker dans les paroles de leurs morceaux : « Chaque fois je fais de bons beats ; Lil B On The Beat, ton beat est trop bon »<sup>25</sup> chante ainsi le célèbre rappeur Iba One dans son morceau *Djago Kadi Trop* (2020). Depuis 2013, les beatmakers/ingénieurs bénéficient aussi d'une reconnaissance par l'industrie musicale en étant nominés pour les Mali Hip Hop Music Awards dans la catégorie « beatmaker » et « producteur ». Enfin, quelques-uns sont inscrits comme « arrangeur » ou « beatmaker » au Bureau Malien des Droits d'Auteur (BUMDA). Cette inscription leur permet de toucher des droits d'auteur, si modestes soient-ils, sur les « sons » et les albums enregistrés, mais elle agit surtout comme un signe de reconnaissance professionnelle qu'ils font valoir auprès de leurs clients. Malgré tout, leur statut professionnel reste mal défini, oscillant entre « technicien » et « artiste », sans que le ministère de la Culture malien n'ait tranché jusqu'à présent<sup>26</sup>.

### **La crise malienne et l'absence de formation professionnalisante**

Malgré le dynamisme de l'industrie musicale, le rôle essentiel des studios numériques et l'importance croissante de la figure et du métier de l'arrangeur/ingénieur dans la fabrique de la musique, il n'existe toujours pas de cursus en ingénierie sonore professionnalisant au Mali, contrairement aux pays du Nord où la démocratisation de l'audio numérique a généré la multiplication des programmes de formation en technologie musicale (Born et Devine 2015). Le Conservatoire des Arts et Métiers

---

<sup>25</sup> Sanga ni waati bæ ne bæ ka beat duman bɔ, Lilbi on the beat i ka beat ka di trop : paroles en *bamanan kan* issues de l'album d'Iba One *Mon empire, volume 1*, titre 8 : *Djago Kadi Trop*, 2020.

<sup>26</sup> Même si des discussions sont actuellement en cours au sein du Bureau Malien des Droits d'Auteur (Diallo Aïda Koné, directrice du BUMDA, communication personnelle, 5 mars 2022).

Balla Fasséké Kouyaté<sup>27</sup> dispose d'un studio d'enregistrement bien équipé avec du matériel professionnel récent<sup>28</sup>, mais la formation en audio se limite à un cours d'introduction, sans que les étudiants puissent utiliser le studio pour leurs propres projets<sup>29</sup>. En revanche, le conservatoire reste l'un des principaux lieux d'échange de savoirs audionumériques pour les jeunes arrangeurs/ingénieurs étudiants au département Musique. Des liens forts de solidarité se nouent entre eux pendant ces années d'étude, qui perdurent par la suite.

La crise politique et sécuritaire qui touche le pays depuis 2012 a également porté un coup d'arrêt aux stages de formation, tout particulièrement ceux organisés dans le cadre de la coopération internationale. Quelques stages ont pourtant repris, l'un adossé au Festival du Niger par Éliézer Oubda<sup>30</sup>, l'autre organisé par l'association Tadiazt<sup>31</sup> créée à l'initiative d'Abdallah Ag Amano, un ingénieur du son malien de la première génération, installé en Belgique. Vivendi a également poursuivi sa formation, mais de manière plus irrégulière. Quoi qu'il en soit, un nombre réduit d'arrangeurs/ingénieurs en a bénéficié et la plupart n'en n'a même jamais entendu parler.

Dans ces conditions, il n'est pas étonnant que la plupart des arrangeurs/ingénieurs de cette génération 3G se présentent spontanément comme autodidactes, mettant en avant les tutoriels téléchargés sur internet comme principal moyen de formation. Ils en reconnaissent cependant les limites, ne serait-ce qu'au regard des langues utilisées, pour l'essentiel le français et l'anglais, dont leur maîtrise est souvent insuffisante pour comprendre l'ensemble des instructions<sup>32</sup>. En outre, leur connaissance de l'outil informatique est souvent faible, ce qui donne lieu à des déconvenues dont la plus

---

<sup>27</sup> Créé en 2004 par le gouvernement d'Alpha Oumar Konaré dans le cadre d'un contrat entre le Mali et Cuba et de conventions avec plusieurs écoles supérieures d'arts en France, Allemagne, Italie et Canada.

<sup>28</sup> Financé par l'Union Européenne, le studio a été installé par l'ingénieur du son belge Benoît Bruwier. Voir : <http://www.originalflavour.be>.

<sup>29</sup> En revanche, le studio a servi plusieurs fois de décor dans des vidéo-clips de musiciens vedettes au Mali tels que le rappeur Mylmo ou le chanteur de reggae Général Ballody. À défaut de pouvoir être utilisé pour produire de la musique, c'est l'esthétique de son équipement professionnel qui a été valorisée et rentabilisée. Voir : <https://www.youtube.com/watch?v=QoMAc8Ukevs&list=RDEM0yHIVbx6FOMJvKWbb3AMYg>.

<sup>30</sup> Ce stage se tient au sein de l'Institut Kôrè des Arts et des Métiers. Voir : <https://ikamsegou.com/nos-formation-ikam-mali/>

<sup>31</sup> <https://www.tadiazt.com/formations2020>.

<sup>32</sup> C'est la raison pour laquelle, un arrangeur/ingénieur, Zackaria Maïga Tounkara alias Zack, a récemment créé des tutoriels en *bamanan kan*. Voir : [https://www.youtube.com/watch?v=RF\\_IFGCJZOA](https://www.youtube.com/watch?v=RF_IFGCJZOA) et <https://www.youtube.com/watch?v=t96DEAfJlGM>.

fréquente est certainement le téléchargement de versions « démo » des logiciels de production musicale :

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

Une enquête plus approfondie montre cependant que les modalités d'acquisition des savoirs audionumériques sont plus variées, et surtout qu'elles ont évolué depuis le début des studios numériques au Mali. Tout d'abord, l'échange de pair à pair est toujours aussi structurant. Il permet non seulement de confronter et d'échanger des savoirs, mais aussi d'entrer dans une communauté de pratiques. Ce processus collaboratif, où chacun est à la fois donneur et receveur de savoir, témoigne d'un milieu fortement « réseauté » (Crossley et *al.* 2015)<sup>33</sup> :

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

Cet échange de pair à pair est complété par des « visites » dans des studios d'enregistrement dont la réputation est bien établie, tenus par des

---

<sup>33</sup> Même s'il n'est pas exempt de rivalités et de jalousies qui peuvent prendre la forme du maraboutage.

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

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

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

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

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

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

C'est le début qui n'est pas facile. Souvent Backozy pouvait venir faire son travail ; quand il finit, il ferme la porte du studio et il s'en va en nous laissant là-bas. On a vu tout ça, mais avec le courage, on a pu tenir. [...] Backozy m'a rien expliqué. Il ne te dit jamais de faire ça, sauf si tu lui demandes. Et puis si tu lui poses trop de questions, il s'énerve (Abdrahamane Keita, 26 octobre 2020).

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

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

Une fois l'apprentissage achevé, apprentis et formateurs n'en restent pas moins liés, au point où certains jeunes affichent publiquement leur filiation en prenant comme pseudonyme le nom de leur formateur auquel ils ajoutent le préfixe « Lil » (diminutif de l'anglais *little*), sur le modèle des rappeurs américains (et maliens). C'est le cas par exemple de Soumaïla Doumbia qui, une fois formé par Mohamed Cissé alias Visko, s'est fait appeler Lil Visko, « Petit Visko ». Mais sans même cet affichage, chaque

arrangeur/ingénieur met en avant son inscription dans une lignée de détenteurs d'un savoir audionumérique, de sorte que l'on peut suivre aujourd'hui des *généalogies* d'arrangeurs/ingénieurs.



Figure 5 : Studio numérique de Lil Visko (2022)

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

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

La pratique d'arrangeur/ingénieur se construit ainsi sur une logique de contingence, c'est-à-dire en « faisant avec » (Dissanayake 1988) les outils dont on dispose. De la

même manière, l'apprentissage favorise l'acquisition de ce qui est *faisable* sur place, suivant par là-même le principe d'« utilité espérée » (Morgensten et von Neumann 1944) selon lequel la valeur d'un savoir est mesurée à l'utilité qu'il rapporte dans un contexte donné. À cela s'ajoute une faible discursivité dans la transmission, laquelle passe plutôt par des gestes, des postures, des techniques conduisant à l'acquisition d'un savoir procédural, faiblement réflexif, qui est aussi un « savoir tacite » (Horning 2004). De fait, la reproduction prime sur l'apprentissage par « essai/erreur » qui risque de gêner la production, voire entraîner des dégâts. Ce faisant, ce sont aussi les erreurs, les gestes inutiles qui sont transmis, conduisant finalement à une tradition du métier qui génère une esthétique sonore locale, laquelle porte à la fois un style unique de sculpture du son et les stigmates d'un manque de connaissance en techniques de mixage et mastering pour accéder au marché international (Olivier et Pras à paraître). On retrouve les mêmes modalités d'apprentissage en Afrique de l'ouest associées à de nombreux domaines, que ce soit la musique griotique (Duran 2015), les études religieuses (Tamari 2006 ; Nobili 2021), la coiffure ou la menuiserie (Viti 2013). Mais il est intéressant de constater que ces modalités sont également semblables à celles de la plupart des ingénieurs du son durant l'ère analogique<sup>34</sup>.

## **Conclusion**

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

Contrairement à d'autres pays ouest-africains comme la Côte d'Ivoire, le Ghana et le Nigeria où les studios numériques se situent dans la continuité des studios

---

<sup>34</sup> Jusqu'au début des studios numériques, seuls les tonmeisters européens (Borwick 1973) suivaient des programmes d'enseignement supérieur pour apprendre à produire des enregistrements du répertoire de la musique classique occidentale (Horning, 2004 ; Pras, Lavoie et Guastavino 2013).



analogiques au sein d'une industrie de la musique dynamique dès les années 1970, au Mali il faut attendre l'arrivée de la technologie 3G en 2010 et le développement de la téléphonie mobile pour qu'une véritable culture locale du studio d'enregistrement s'installe. Le savoir des studios numériques se transmet alors très vite entre jeunes Maliens, un mouvement certainement amplifié par le contexte politique national marqué par le coup d'État de 2012 et la crise multidimensionnelle qui s'en est suivie. Dans le milieu de la musique, cette crise a pour effet d'isoler le pays : outre le retour d'Éliezer Oubda à Ouagadougou, les artistes internationaux et leurs ingénieurs du son désertent le studio Bogolan, et la plupart des stages de formation issus de la coopération internationale sont à l'arrêt. Le savoir audionumérique va désormais se transmettre dans un *entre soi*, même si la plupart des arrangeurs/ingénieurs vont également chercher des tutoriels sur Internet, selon des modalités largement partagées en Afrique de l'ouest et ailleurs. Ce changement dans les modalités d'acquisition du savoir audionumérique s'accompagne d'un accès au savoir différent entre les premiers arrangeurs/ingénieurs maliens et les suivants. L'un des traits les plus marquants des « immigrants numériques » maliens est que leur acquisition des savoirs audionumériques s'est faite hors de l'autorité des aînés. Une culture émergeait qui inventait ses propres codes, certes en tâtonnant et sans bénéficier de repères préalables, mais avec un fort désir d'émancipation et de renouvellement du milieu musical. Ce désir est toujours présent parmi les générations suivantes d'arrangeurs/ingénieurs, mais il s'accompagne d'un ré-ancrage local<sup>35</sup>, que l'on observe particulièrement dans les modalités d'acquisition des savoirs, avec la reprise des relations aînés/cadets. Ce qui est inédit est que ces relations aînés/cadets se développent alors que les formateurs sont encore jeunes et que leur expérience professionnelle est limitée. Mais cet ancrage dans le temps social et les normes relationnelles conduit bien à un « profit de légitimité » (Lahire 2004 : 36) pour ce « jeune » métier d'arrangeur/ingénieur.

En 2022, on ne compte pas moins d'une cinquantaine de studios numériques à Bamako<sup>36</sup>, sans compter ceux implantés dans les différentes régions du Mali, des villes moyennes jusqu'aux zones rurales. La plupart sont tenus par des

---

<sup>35</sup> D'une autre manière, on observe aussi ce ré-ancrage dans le rap dont les ressources sont de plus en plus fréquemment puisées au sein du « folklore » malien, et dont un nombre croissant de rappeurs sont soutenus financièrement par des « patrons » sur le modèle griotique.

<sup>36</sup> Nombre approximatif établi par notre enquête ethnographique effectuée de juillet 2018 à mars 2022.

arrangeurs/ingénieurs qui en sont propriétaires et qui travaillent seuls (ou avec leurs apprentis). Bien qu'ils soient professionnels, ces studios numériques sont rarement inscrits au registre du commerce ; ils entrent dans le secteur dit « informel » qui, au Mali, relève pleinement de l'économie réelle, créatrice d'emplois et redistributrice (Chabal 2009 ; Roubaud 2009). De fait, malgré une forte concurrence, de nombreux studios génèrent des profits substantiels. Les arrangeurs/ingénieurs sont généralement payés au forfait, dont le montant varie en fonction de leur réputation, mais aussi de la notoriété des artistes qui font appel à eux, ou bien encore de la relation qui les lie entre eux<sup>37</sup>. Certains arrangeurs/ingénieurs produisent également des artistes, quand d'autres vendent leurs beats ou travaillent à distance via WhatsApp avec des artistes maliens de la diaspora.

Malgré les perspectives économiques favorables au développement de ce nouveau métier, les arrangeurs-ingénieurs maliens font face à un certain nombre d'obstacles dans le déroulement de leur formation et de leur carrière. Encore aujourd'hui, il existe peu de distributeurs de matériel informatique ou audio de marques professionnelles au Mali. Qui plus est, le prix du matériel vendu sur place est plus cher que dans les pays du Nord, notamment en raison des frais de douane élevés. De fait, beaucoup d'arrangeurs/ingénieurs n'ont pas d'autre choix que d'acheter du matériel d'occasion dit « France-Aurevoir »<sup>38</sup>. En outre, l'absence de formation professionnalisante depuis le début de la crise politique et sécuritaire de 2012 empêche l'acquisition des techniques de mixage et de mastering qui permettrait aux arrangeurs/ingénieurs d'avoir une carrière internationale. En réalité, tout se passe au niveau des institutions nationales comme s'il n'y avait pas vraiment de besoin en formation audio. Le résultat est un manque d'indépendance de l'industrie musicale malienne, qui reste soumise à un « patronage industriel » (De Beukeulaer et Eisenberg 2018 : 6) exercé par les labels occidentaux, les Majors ou les grands opérateurs téléphoniques, dès lors qu'elle tente d'accéder au marché globalisé.

## Références bibliographiques

Banégas Richard et Marshall-Fratani Ruth

---

<sup>37</sup> Les montants sont très variables : de 5000 FCFA (8 euros) pour un « son » dans un studio qui vient d'ouvrir à plusieurs centaines de milliers de FCFA pour un album dans un studio réputé.

<sup>38</sup> « France-aurevoir » désigne l'équipement usagé provenant d'Europe qui a une seconde vie en Afrique.

2003 « Côte d'Ivoire, un conflit régional ? ». *Politique africaine* 89 : 5-11.

Barnat Ons

2012 *Le studio d'enregistrement comme lieu d'expérimentation, outil créatif et vecteur d'internationalisation. Sonotree Records et la paranda garifunda en Amérique Centrale*  
Thèse de doctorat. Université de Montréal.

Bates Eliot

2016 *Digital Tradition. Arrangement and Labor in Istanbul's Recording Studio Culture*.  
Oxford University Press.

2019 « Technological Encounters in the Interculturality of Istanbul's Recording Studios ». *El oído pensante* 7/1 : 145-171.

Bell Adam

2018 *Dawn of the DAW: The Studio as Musical Instrument*. Oxford : Oxford University Press.

Born Georgina et Devine Kyle

2015 « Music Technology, Gender, and Class: Digitization, Educational and Social Change in Britain ». *Twentieth -Century Music* 12/2 : 135-172.

Borwick John

1973 « The tonmeister concept ». *Audio Engineering Society Convention* 46. New York : Audio Engineering Society.

Brougère Gilles et Bézille Hélène

2007 « De l'usage de la notion d'informel dans le champ de l'éducation ». *Revue française de pédagogie* 158 : 117-160.

Chéneau-Loquay Annie

2010 « L'Afrique au seuil de la révolution des télécommunications. Les grandes tendances de la diffusion des TIC ». *Afrique contemporaine* 234 : 93-112.

Crossley Nick, McAndrews Siobhan, et Widdop Paul

2015 *Social Networks and Musical Worlds*. London : Routledge.

Damome Étienne

2012 « Vers un réseau de radiodiffusion outre-mer : les enjeux de la Sorafom », in Karine Le Bail et Martin Kaltenecker, dir. : *Pierre Schaeffer, Les constructions impatientes*. Paris : CNRS Éditions : 118-133.

Dissanayake Ellen

1988 *What is Art For ?* Washington : University of Washington Press.

Djebbari Élina

2013 *Le Ballet National du Mali : Créer un patrimoine, construire une nation. Enjeux politiques, sociologiques et esthétiques d'un genre musico-chorégraphique, de l'indépendance du pays à aujourd'hui*. Thèse de doctorat. Paris : EHESS.

Doniol Simon

2015 « L'industrie du disque au Mali » *Music in Africa*.  
<https://www.musicinafrica.net/fr/magazine/l%E2%80%99industrie-du-disque-au-mali>

Duran Lucy

2015 "Growing into music in Mali – perspectives on informal learning in West Africa" in Natassa Economidou Stavrou et Mary Stakelum, dir. : *Every learner counts: democracy and inclusion in music education*. Innsbruck : Helbling Verlag : 49-64.

Greene Paul D.et Porcello Thomas

2005 *Wired for sound: Engineering and technologies in sonic cultures*. Middletown : Wesleyan University Press.

Héau Laurent, Simeone Gian Giuseppe, Ndiaye Alioune Ifra

2006 *Rapport final de la mission d'évaluation et de prospective de l'appui de la CE au secteur de la culture au Mali (Ministère de la Culture du Mali – Délégation de l'Union Européenne)*. Bruxelles. <https://culturelablog.files.wordpress.com/2015/06/rapport-final-mali.pdf>

Heinich Nathalie

2012 *De la visibilité : excellence et singularité en régime médiatique*. Paris : Gallimard.

Horning Susan

2004 « Engineering the Performance: Recording Engineers, Tacit Knowledge and the Art of Controlling Sound ». *Social Studies of Science* 34/5 : 703-731.

Lahire Bernard

2004 *La culture des individus*. Paris : La Découverte.

Leyris Thomas

2021 « Quel matériel pour les radiodiffusions de l'Afrique subsaharienne française ? La transgression des normes techniques de la RTF et de l'ORTF par la Société de radiodiffusion de la France d'Outre-Mer (années 1950-1960) ». *Artefact. Techniques, histoire et sciences humaines* 14 : 349-376.

Lysloff René T.A. et Gay Leslie C., dir.

2003 *Music and technoculture*. Middletown : Wesleyan University Press.

Maillot Élodie

2002 « Mali K7, l'usine à rêves. Un Français à la tête de l'entreprise malienne ». [http://www.rfimusique.com/musiquefr/articles/060/article\\_13157.asp](http://www.rfimusique.com/musiquefr/articles/060/article_13157.asp).

Manuel Peter

1993 *Cassette Culture. Popular Music and Technology in North India*. Chicago : University of Chicago Press.

Mayitoukou Saintrick

2005 *Comprendre et pratiquer la sonorisation de spectacle*. Bruxelles : Africalia Editions & Zhu Culture Editions.

Meintjes Louise

2003 *Sound of Africa! Making Music Zulu in a South African Studio*. Durham et Londres : Duke University Press.

2009 « The politics of the recording studio: A case study from South Africa », in Nicholas Cook, Eric Clarke, Daniel Leech-Wilkinson, John Rink, dir. : *The Cambridge Companion to Recorded Music*. Cambridge : Cambridge University Press : 84-97.

2012 « The recording studio as fetish », in Jonathan Sterne, dir. : *The Sound Studies Reader*. Londres : Routledge : 265-282.

2017 « Hi-fi Sociality, Lo-fi Sound. Affect and Precarity in an Independent South African Recording Studio », in Tejumola Olaniya, dir. : *State and Culture in Postcolonial Africa. Enchantings*. Bloomington : Indiana University Press : 207-223.

Moorefield Virgil

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

Morgenstern Oskar et Von Neumann John

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

Nobili Mauro

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

Nowak, Florence

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

Olivier Emmanuelle

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

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

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

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

Olivier Emmanuelle et Pras Amandine

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

Orellana Isabel

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

Pauthier Céline

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

Péneau Maël

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

Pras, Amandine, Guastavino, Catherine, et Lavoie, Maryse

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

Prensky Marc

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

Roubaud François

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

Schulz Dorothea

2001 *Perpetuating the Politics of Praise*. Köln : Rüdiger Köppe Verlag.

Steiner Béatrice

2011 *Cybercafés de Bamako. Les usages de l'Internet au prisme des classes d'âges et de parenté* Paris : Karthala.

Steingo Gavin

2018 « Actors and Accidents in South African Electronic Music: An Essay on Multiple Ontologies ». *Contemporary Music Review* 37/5-6 : 554-574.

Stuhl Andy Kelleher

2014 « Reactions to analog fetishism in sound-recording cultures ». *The Velvet Light Trap* 74 : 42-53.

Tamari Tal

2006 « L'Enseignement islamique traditionnel de niveau avancé: cursus, pédagogie, implications culturelles et perspectives comparatives ». *Mande Studies* 8 : 39-62.

Thompson Paul

2018 *Creativity in the Recording Studio: Alternative Takes*. New York : Springer.

Touré Amadou Chab

2006 « L'argent de la culture au Mali ». *Africultures* 69 : 209-213.

Veal Michael

2007 *Dub: Soundscapes and Shattered Songs in Jamaican Reggae*. Middletown : Wesleyan University Press.

Viti Fabio

2013 *Travail et apprentissage en Afrique de l'ouest. Sénégal, Côte d'Ivoire, Togo*. Paris : Karthala.

Vittin Théophile



2002 *L'internet au Mali : acteurs et usages*. Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine.

Wittoski Richard

2005 *Formation, travail et professionnalisation*. Paris : L'Harmattan.

## **Résumé**

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

## **Notice biographique**

Emmanuelle Olivier est ethnomusicologue, chercheuse au CNRS et enseignante à l'EHESS. Elle travaille en Afrique de l'ouest (Mali, Côte d'Ivoire, Burkina Faso) depuis plus de 20 ans sur les processus créatifs à l'œuvre dans les musiques populaires, en interrogeant l'impact de la révolution numérique sur les pratiques, les métiers et les imaginaires. Elle coordonne actuellement le programme international AFRINUM financé par l'Agence nationale de la recherche sur « Les cultures du numérique en Afrique de l'Ouest : musique, jeunesse et médiations » (2019-2024).

Amandine Pras est ingénieure du son et maîtresse de conférence à l'université de York en Angleterre où elle coordonne la formation de master en production musicale. Depuis sa thèse en sciences de l'information à l'université McGill de Montréal, ses

recherches affrontent la discrimination de genre dans les studios d'enregistrement, et les inégalités raciales et économiques dans l'accès à la formation professionnelle en audio. Diplômée de la Formation supérieure aux métiers du son du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, elle réalise des enregistrements et des documentaires musicaux avec des artistes internationaux de free jazz, musiques contemporaines et expérimentales.