

Dominique Morisset  
MO7- Musiques actuelles amplifiées  
Promotion 2005/2007

Directeur de mémoire :  
Laurent Gossaert

**GUITARE ELECTRIQUE**  
**ET**  
**REVOLUTION MUSICALE**

**LA GUITARE ELECTRIQUE :  
OUTIL DE « DEMOCRATISATION MUSICALE » ?  
NATURE ET FONDEMENTS D'UNE « AUTODIDAXIE » RELATIVE.**

# SOMMAIRE

<b><u>INTRODUCTION</u></b> .....	3
<b>I - <u>GUITARE ELECTRIQUE ET REVOLUTION MUSICALE</u></b> .....	4
1-1 La Guitare électrique : Historique et évolutions majeures .....	4
1-2 Un nouveau langage .....	7
<b>II - <u>DES APPRENTISSAGES SPECIFIQUES</u></b> .....	10
2-1 Le Disque .....	10
2-2 Les Groupes .....	12
2-3 Synthèse de l'interview d'Arnaud Fournier.....	13
<b>III - <u>« L'ENSEIGNEMENT » DE LA GUITARE ELECTRIQUE</u></b> .....	15
3-1 L'autodidaxie chez les musiciens des musiques actuelles amplifiées .....	15
3-2 Des parcours singuliers.....	17
3-3 Enquête : chiffres et paradoxes.....	19
<b>IV- <u>DE NOUVEAUX « OUTILS » POUR DE NOUVELLES PRATIQUES :</u></b> .....	24
4-1 Des outils politiques .....	24
4-2 Le Marché .....	25
4-3 L'informatique .....	26
<b><u>CONCLUSION</u></b> .....	28
<b><u>ANNEXES</u></b> .....	29
Interview d'Arnaud Fournier.....	
<b><u>BIBLIOGRAPHIE</u></b> .....	32
<b><u>LIENS</u></b> .....	33

## INTRODUCTION

La guitare est un instrument dont l'évolution aura été saisissante. Au-delà des esthétiques, elle a offert au cours des dernières décennies, des terrains d'expérimentations à peu d'autres pareils.

Elle n'a jamais cessé d'être une fenêtre ouverte sur de nouveaux territoires, comme si un geste, finalement, reliait l'expression dépouillée des premiers bluesmen du Mississippi, aux bourdonnements d'harmoniques, aux fulgurances noisy de quelques un de ses explorateurs actuels.

L'invention de la guitare électrique liée à la naissance du Jazz, engendre une véritable révolution musicale à travers le Blues puis le Rock and Roll. Cette révolution fut l'un des facteurs parmi d'autres, d'une forme de démocratisation de la pratique musicale. De ce fait, il semblerait bien qu'elle ait contribué au changement de certaines méthodes d'apprentissages. Les groupes et les disques en devinrent les éléments essentiels.

Aujourd'hui encore, il en résulte chez les guitaristes électriques, une « autodidaxie revendiquée ». Il apparaît utile de s'interroger sur la nature de ses fondements et d'en vérifier divers aspects. S'il demeure un intérêt à cette « autodidaxie relative », est-il possible de la transposer à d'autres instruments, d'autres esthétiques ?

Bien entendu, il serait bien présomptueux et fort naïf, de considérer la guitare électrique comme « l'outil » de démocratisation de la pratique musicale.

En effet, il est nécessaire de s'attacher également aux divers éléments jouant un rôle central dans ce processus : les volontés politiques, économiques, et les avancées technologiques qui en découlent. Tout d'abord, prenons connaissance des évolutions majeures de la guitare électrique.

## I- LA GUITARE ELECTRIQUE ET LA REVOLUTION MUSICALE

### 1-1 LA GUITARE ELECTRIQUE : HISTORIQUE ET EVOLUTIONS MAJEURES :

L'idée d'électrifier un instrument est présente dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Le procédé découvert en 1876 (le principe du téléphone) qui permet de changer les sons en courant alternatif au moyen d'un transformateur, est à l'origine de la mise au point d'instruments électroacoustiques et électriques. En effet, la radiophonie se développe aux USA dès 1910 grâce aux premiers postes à galène.

Quelques années plus tard, les laboratoires de la compagnie Bell mettent au point le premier microphone. Il devient possible d'enregistrer, de transmettre et de reproduire des sons sous forme d'ondes électriques. En 1923, Lloyd Loard, ingénieur de chez Gibson, décide d'appliquer cette technique à la guitare. Cette évolution technologique « sort » de l'ombre cet instrument jusque là relégué au second rôle, derrière l'hégémonie des cuivres dans les orchestres. Il faut attendre 1931 pour qu'une guitare électrique soit commercialisée.

En 1938, à la demande du grand guitariste de Jazz Charlie Christian qui accompagne la formation de Benny Goodman, Gibson développe la guitare Electro –Spanish 150 plus communément nommée « ES 150 ». Aux alentours de 1940, Lester William Polfus, mieux connu sous le nom de Les Paul, se construit une guitare solid body<sup>1</sup>. La première commercialisation de cette fameuse Gibson Les Paul, date de 1951.

Nous éviterons ici l'inventaire de toutes les autres marques d'instruments, sachons seulement que la commercialisation massive du « Les Paul Model » par la firme Gibson, propulse la guitare électrique au devant de la scène des musiques populaires. L'invention de la guitare électrique aura permis aux guitaristes de prendre un rôle soliste au sein des orchestres. Il faut également prendre en compte la nécessité de la puissance sonore face aux types de concerts devant des publics immenses, qui vient renforcer cette notion de « popularisation ». Nous verrons dans les paragraphes suivant comment la guitare a suscité la création de nouveaux styles musicaux et comment elle est devenue un véritable objet de culte.

---

[1] Guitare à corps plein : à l'inverse des « demi caisses », ou « caisses pleines ». Il n'y a donc pas de caisse de résonance.

En 1974, s'ensuit une nouvelle révolution ; le constructeur Roland met au point la guitare synthétiseur : six micros autonomes recueillent les sons de chacune des cordes. Il devient possible de programmer par exemple un son de contrebasse sur les deux cordes les plus basses, et un timbre de trompette sur les quatre autres, le tout grâce à un dispositif électronique. A cette période, des guitaristes tels que Robert Fripp<sup>2</sup>, John Mac Laughing<sup>3</sup>, Pat Metheny<sup>4</sup>, Lee Reetenour<sup>5</sup>, placeront ces nouveaux moyens techniques au centre de leur processus créatif.

Toutes ces avancées technologiques ont engendré un engouement incroyable pour la guitare électrique. Elles ont permis l'émergence d'un nouveau langage musical, voire de nouvelles méthodes d'apprentissages. En effet, la guitare électrique permet des effets qui seraient impossibles avec un instrument acoustique. Si les techniques de jeu pour guitare permettent de créer quelques effets sonores intéressants, les effets électroniques offrent une très large palette d'altération du son en continu, basé sur le traitement du signal électrique fourni par les micros. Tous les guitaristes électriques utilisent ces boîtiers électroniques branchés entre l'instrument et l'amplificateur. La quintessence du son d'un guitariste se trouve dans le choix et le dosage de chacun de ces effets sonores. Ces effets ont participé à l'évolution du jeu des guitaristes.

Ils ont déterminé diverses façons de jouer et ont influé directement sur des nouvelles méthodes de composition. Voici deux exemples concrets :

---

[2] Robert Fripp est né le 16 mai 1946. C'est un guitariste britannique rendu célèbre pour avoir fondé le groupe de Rock progressif : King Crimson. Il a participé également à des albums de David Bowie (Heroes), de Peter Gabriel et de Brian Eno.

[3] John McLaughlin est né le 4 janvier 1942. C'est un guitariste de jazz fusion originaire du Yorkshire en Angleterre. Après avoir joué entre autres avec Miles Davis, il forma le célèbre Mahavishnu Orchestra dans les années soixante dix.

[4] Patrick Bruce Metheny est né le 12 Août 1954 à Lee's Summit, Missouri USA. C'est un guitariste américain de jazz et leader du Pat Metheny Group. Sa popularité démarre en 1975 avec l'album Bright size life (avec Bob Moses à la batterie et Jaco Pastorius à la basse).

[5] Lee Ritenour est un guitariste de Jazz. Il est né le 11 janvier 1952 à Hollywood. Il débute sa carrière vers l'âge de 16 ans en jouant avec les Mama's and the Papa's. Longtemps demeuré par la suite musicien de studio, Lee Ritenour est un guitariste assez influencé par les sonorités latines (il a joué avec Wes Montgomery et Joe Pass). Il débute une carrière solo vers la fin des années 70.

a) La distorsion :

Quand l'amplificateur (à transistor ou à lampe) " sort " de ses limites de fonctionnement normal, il se produit un phénomène d'écrêtage du son. Cette caractéristique, appliquée à un son de guitare, produit ce son " rock " si caractéristique. Le *Hard Rock* et tous ses dérivés (Hard Core/ Métal/etc.), n'auraient tout simplement pas existé sans cet effet. Le jeu de guitare a été déterminé en fonction de ce traitement sonore : Le style naît de la technique et c'est bien là un élément essentiel.

b) La pédale de boucle :

Nommée également *Loop sampleur*, est donc un échantillonneur. Elle permet de jouer une partie de guitare, de l'enregistrer et de la diffuser immédiatement. On peut ensuite superposer autant de pistes souhaitées. Elle offre des possibilités d'arrangements qui étaient jusque là impossibles pour un seul guitariste, c'est pourquoi on l'utilise de plus en plus couramment. Elle est même devenu un outil d'apprentissage : elle permet de pouvoir jouer diverses grilles d'accords et de s'exercer à jouer les thèmes et les chorus, tout cela grâce à une manipulation extrêmement simple.

Les deux citations suivantes semblent résumer très justement cette première partie : *Le rock est entièrement tributaire de la technologie*<sup>6</sup>. *La technologie multiplie les perspectives de la création*<sup>7</sup>. De nombreuses musiques sont liées à la technologie et certaines plus que d'autres. Que seraient les œuvres de Chopin si le clavicorde n'avait pas évolué vers le piano dit, moderne ? De même, le tempérament égal est un bon exemple de corrélation entre la science, la

---

[6] Patti Smith : poète et chanteuse rock, naît le 30 décembre 1946 à Chicago aux Etats-Unis. Elle se fait connaître à New York au début des années 70 grâce à ses écrits. En 1975, elle enregistre ensuite *Radio Ethiopia*, un album rock et expérimental. Elle éclata la grille cadencée de la musique et plus particulièrement celle du rock.

[7] Peter Gabriel : chanteur leader du groupe Genesis au début des années 70. Né le 13 février 1950 à Londres, c'est au sommet de sa gloire qu'il quitte le groupe pour se lancer dans une carrière solo en 1975. Avec son premier album éponyme sorti en 1977, il explore des territoires plus cérébraux, plus sombres, en incorporant des beats électroniques à sa musique (collaborations avec Brian Eno). Cet album, à l'image des deux suivants toujours éponymes, fait de Peter Gabriel un artiste respecté par la critique. Peter Gabriel explore de nouvelles voies musicales, notamment en enregistrant des bandes originales de films et en développant son entreprise Real World.

technologie et la création. Ainsi, à condition de rencontrer un succès auprès des artistes, une avancée technologique, ne va-t-elle pas systématiquement donner lieu à de nouveaux courants musicaux, à de nouvelles formes d'écriture ?

## 1-2 LA GUITARE ELECTRIQUE : UN NOUVEAU LANGAGE

Il semble évident que n'importe quelle forme d'art est le reflet de la société dans laquelle elle évolue. Or, à l'aube des années trente, la majorité des musiciens de blues et de Jazz sont des afro-américains et font partie des classes les plus défavorisées.

Par conséquent, la notion « d'instrument populaire » de la guitare électrique prend ici tout son sens : *Le blues ne fut d'abord qu'une rumeur. On racontait qu'en Amérique, les musiciens qui la colportaient, tous noirs évidemment, s'y sacrifiaient comme à un culte obscur. Descendants des esclaves du sud profond, ces afro-américains étaient imprégnés par ce qui avait pu survivre de leur traditions africaines : le blues, rite païen et considéré par la majorité des blancs américains comme rite « paillard ». Le terme « blues » vient de la contraction de « blue devils » (les diables bleus).*<sup>8</sup> Dans les années soixante dix, la guitare électrique règne en « maîtresse absolue ». Les guitaristes jouent des solos de plus en plus « interminables » (naissance du terme *Guitar-heroes* : *Jimi Page, Jimi Hendrix, Ritchie Blackmore*). Cette suprématie durera jusqu'aux années quatre-vingt. Après quelques périodes « d'accalmie électronique », il est indéniable que la guitare électrique connaît ses nouvelles heures de « gloire » aujourd'hui : Il suffit pour s'en convaincre d'observer cette renaissance du *Rock and Roll* à travers les médias (radio, télévision, Internet) : *The Killer, White Stripes, Placebo, Muse...* Les réformations des groupes tels que *Deep Purple, Status quo, Scorpions*, connaissent de véritables succès et les « nouveaux » *guitar-héros* (Satriani, Malmsteen, Steve Vai, John Five, Rhon Thal), remplissent les Zénith. Rappelons le, le *Rock and Roll* est une musique populaire découlant directement du Blues et du Jazz. Son émergence a été déterminante dans cet engouement formidable pour la guitare électrique. « *Le 5 juillet 1954, le jeune Elvis Presley*

---

[8] VANDERMISSEN Jean-marie, *Led Zeppelin, le règne des seigneurs*, Camion blanc, Paris, 2005, p.14.

*enregistre That's all right Mama aux studios Sun. Cette séance est aujourd'hui considérée comme la date fondatrice du Rock and Roll et célébrée comme telle, cinquante ans plus tard, partout dans le monde. »*<sup>9</sup>

La guitare électrique est d'abord perçue comme un instrument de « rébellion » ; une rébellion contre l'autorité parentale et contre tous les facteurs oppressant de la société ; une rébellion qui se radicalise politiquement à partir des années soixante dix (Hyppies, mouvement contre la guerre du Viêtnam, etc.). C'est une « réaction » à l'Histoire (la seconde guerre mondiale et les traumatismes qui en découlent). La guitare électrique devient par conséquent un élément unificateur de la jeunesse, elle devient un langage, un mode de vie et un moyen de communication que la plupart des jeunes voudront s'approprier.

Il est impossible d'évoquer la « révolution de la guitare électrique » dans les années soixante dix, sans faire allusion à certains de ses instigateurs, notamment à l'un des plus célèbres : Jimi Hendrix.<sup>10</sup> *Tout son jeu était profondément ancré dans la tradition du blues et il est évident qu'il a beaucoup écouté ses pairs avant de suivre sa propre route. Il a marqué de son empreinte indélébile toutes les générations suivantes de guitaristes, mais également des grands Jazzmen (Miles Davis, entre autres).*<sup>11</sup> Il est également indéniable que *la contribution de Jimi Hendrix est un véritable langage pour les musiciens de son époque : distorsion énorme mais contrôlée, effets de larsen, wha-wha, et toute la panoplie du guitariste de blues avec ses notes tirées, triturées. Jimi était un autodidacte, et jouait de la guitare en toute liberté, complètement détaché des contraintes techniques.*<sup>12</sup> *En 1967, lorsque Jimi Hendrix sort son premier album « Are You Experienced », on assiste bien à une révolution musicale (...) présentant des sonorités complètement inédites, concoctées à partir d'une imagination débordantes, (...) appuyée par un puissant cocktail d'effets spéciaux obtenus grâce*

---

[9] MAZZONELLI Florent, *L'Odyssée du Rock*, Hors collection éditions, Baumes les dames, 2005, p.3.

[10] Jimi HENDRIX (1942-1970) : guitariste américain de rock. Chanteur et guitariste virtuose, il expérimenta dans ses compositions des sonorités qui révolutionnèrent le blues et le rock. Il poussa l'expérimentation psychédélique et technologique dans ses retranchements les plus extrêmes (Electric Ladyland, album, 1968).

[11] QUINSAC François, « Jimi Hendrix- Jimi Hendrix avait-il le blues ? », *Blues Magazine*, Association Blues édition, Décembre 2006, N°42, p.60.

[12] Ibid., p.61.

à l'électronique.<sup>13</sup> Si Jimi Hendrix pose les bases d'un nouveau « langage guitaristique », il s'inspire et adopte *les attitudes, les apparences, les codes de sa génération, s'inscrivant ainsi totalement dans le mouvement, ce qui lui permet d'obtenir la reconnaissance des acteurs de cette quasi révolution culturelle des sixties : la jeunesse blanche ; car en effet, le public de ce surdoué de la guitare est en grande majorité blanc, et cela fait de lui le premier artiste noir à avoir passé la barrière raciale de manière aussi radicale*<sup>14</sup>.

Cette remarque nous renvoie ainsi à ce qui est évoqué en début de ce chapitre, à savoir cette « dimension sociologique » de la guitare électrique. Si nous tentons de transposer ce phénomène à notre pays, à notre époque et à notre sujet, il est clair que la prise en compte de l'enseignement de la guitare électrique, et donc des musiques actuelles, est une ouverture vers une nouvelle tranche de la population. *C'est à ce titre que cette ouverture peut avoir un caractère « social », voire politique si on souligne que ces écoles sont financées par des fonds publics.*<sup>15</sup>

On peut s'interroger sur la nécessité et sur les moyens de défendre l'enseignement de la guitare électrique alors que ses interprètes les plus représentatifs semblent ne pas en avoir bénéficié ?

De même, quel est le sens d'un cours de guitare électrique ? La guitare électrique ne s'apprendrait-elle pas uniquement en groupe ? Et si oui, pourquoi cela serait-il l'apanage de cet instrument uniquement ? Pourrions nous considérer que les spécificités de l'apprentissage de la guitare électrique, puissent être généralisables aux autres instruments et esthétiques ? N'est-ce pas aussi en cela que réside l'intérêt de son enseignement ?

Un exemple : J'ai dispensé des cours de guitare classique à des enfants de 7 à 13 ans. Je me basais entre autres sur les méthodes Carulli et Bégon<sup>16</sup>. Seulement, je demandais systématiquement à mes élèves de créer une composition personnelle à partir d'un morceau appris. Je n'attendais pas nécessairement l'excellence mais une appropriation de la musique par l'élève, ce qui me paraît être primordiale. Lors des auditions, j'ai eu l'occasion d'apprécier les fruits de cette approche : Mes

---

[13] Ibid., p.62.

[14] Ibid., p.64.

[15] COPPOLLA Frédéric, *Musiques Actuelles. Créer un enseignement*, Cefedem Rhône-Alpes, 2002, p.26.

[16] Méthodes régulièrement utilisées par les professeurs de guitares classiques.

élèves étant tout simplement plus détendus, plus sereins, ils gagnaient par conséquent en musicalité. J'ai transposé la façon dont j'avais appris la guitare électrique à la guitare classique, notamment en développant la créativité. Je ne vois pas pourquoi cette notion de créativité serait exclusive à la guitare électrique et aux musiques actuelles...

## II - DES APPRENTISSAGES SPECIFIQUES :

A l'époque de la « révolution », de « l'explosion » de la guitare électrique, celle-ci ne s'enseignait pas dans les écoles de musique. Or, il fallait bien l'apprendre quelque part ou de quelques façons que se soit .Ce « quelque part » fut bien souvent localisé en sous-sol , dans les caves, les greniers, les garages aménagés, avant que les premières MJC ne prennent en compte les demandes des musiciens. Les « méthodes de guitare » existant à peine et ne représentant pas encore le marché que l'on connaît aujourd'hui, les musiciens apprenaient « sur le tas », c'est à dire en « groupes » et « sur les disques ».Voici donc ces deux éléments cruciaux et directement liés à cette « Révolution » de la guitare électrique.

### 2-1 LE DISQUE :

L'avènement du Jazz, du Blues, du Rock& Roll, est inhérent à l'invention de l'enregistrement et donc des supports discographiques. Qu'on le regrette ou non, le disque a bien inventé une nouvelle forme de transmission. Cette nouvelle écriture fait abstraction de la « barrière des études solfègiques ». Elle ne nécessite pas un travail préalable pour la comprendre, même si ce point de vue peut être contesté, dans la mesure où « l'écoute » est bien une acuité que l'on peut travailler et perfectionner avec le temps. Dans tous les cas, le disque permet de diffuser abondamment une musique non enseignée, mais enseignable par cette voix. *S'il fallait trouver les précurseurs, qui ont fait du disque une mémoire, ce serait peut-être les jazzistes. C'est dans cette musique que l'on a commencé à considérer la musique enregistrée comme le répertoire du genre. Dans le jazz, les musiciens, repiquent les solos, les voicings<sup>17</sup>, les walkings-bass<sup>18</sup> et les plans de batterie dans*

---

[17] *Façon dont les notes s'enchaînent et se transforment dans les marches harmoniques.*

*les disques* » (...) *Le disque transforme notablement la pratique professionnelle et amateur de la musique en s'imposant comme un partenaire et en définissant de nouvelles normes.*<sup>19</sup>

C'est donc bien avec « le jazz » que le disque devient un outil indispensable de l'apprentissage musical. Cet outil révolutionnaire transcenda rapidement les genres musicaux et, au-delà du disque lui-même, c'est bien l'invention de l'enregistrement qui est une véritable révolution. Pierre Schaeffer disait à ce propos qu'il ne faisait pas de partitions, qu'il n'en avait pas besoin et que la partition, c'était la bande : *La capture des objets sonores et leur traitement au gré des possibilités techniques offertes par la science reçoivent un appui inespéré avec l'invention du magnétophone en 1951. Est ainsi nettement tracée la ligne entre le sonore, perçu comme existence en soi, et le musical, qui relève du jugement de valeur et s'inscrit dans une culture.*<sup>20</sup>

Tout simplement par absence d'enseignement de certaines pratiques musicales, le disque est devenu à un moment un support, voire un outil pédagogique, notamment pour la guitare électrique.

Attachons nous à ces deux objets : le 78 tours (1920/ 1950) ; le vinyle (1950/ 1983). La première période correspond à l'émergence du Jazz, la deuxième à celle du Blues.

C'est bien l'invention et la diffusion sur le marché de ses supports discographiques (nouvelle forme d'écriture) qui a accompagné, démultiplié les prémices la révolution de la guitare électrique des années cinquante et soixante-dix ainsi que les courants musicaux qui lui sont intimement liés.

---

[18] *Lignes de basses*

[19] RIBAC François, *Education permanente, action culturelle et enseignement : Les défis des musiques actuelles amplifiées, Enseigner la musique n°8*, Edition-Cefedem Rhône-Alpes /CNSMD de Lyon, p.107.

[20] DENIZEAU Gérard, *Guide de la musique, une initiation par les œuvres*, Larousse édition. Paris, 2005, p.235.

## 2-2 LES GROUPES

Au tout début des années soixante, de plus en plus de musiciens fondent des groupes et commencent à jouer la musique de leurs idoles, en l'occurrence le *Rock and Roll* américain. Si au début la guitare électrique était mêlée à de grands orchestres de Jazz, avec l'explosion du *Rock*, on l'envisage plutôt accompagnée d'une batterie et d'une basse, voire de quelques autres instruments. La base restant toute de même la trilogie (pour ne pas dire la trinité), « Guitare /Basse/Batterie ». Les méthodes d'apprentissage de ces instruments se sont nourries réciproquement. Pour ma part, j'ai commencé à jouer en groupe avant même de maîtriser la guitare. J'ai appris en relevant deux ou trois morceaux sur quelques disques, et surtout en composant avec le peu d'outils dont je disposais. Ce sont bien plus les autres musiciens qui m'ont appris à jouer de mon instrument plutôt que n'importe quel cours de guitare. C'est d'abord la pratique collective qui a donné un sens à ma pratique musicale. Cette « entrée » en musique est la plus commune chez les guitaristes électriques et chez les praticiens des musiques dites « actuelles » (la majorité des adolescents prenant des cours de guitare électrique jouent en groupe). La synthèse de l'interview d'Arnaud Fournier (chapitre suivant) illustre cette réalité.

Au regard de ces divers éléments, il semble que la guitare électrique mais aussi les autres instruments liés au *Rock and Roll*, aient bien participé à une forme de « démocratisation de la pratique musicale ». Ainsi, nous pourrions dire que c'est bien plus les groupes de *Rock and Roll*, que la guitare électrique seule qui ont été déclencheurs de cette « démocratisation ». Ce phénomène s'est d'ailleurs accentué avec la naissance du *Punk Rock*<sup>21</sup> (1977).

---

[21] Le punk est un mouvement culturel contestataire apparu entre 1976-1977 au Royaume-Uni, puis aux États-Unis, avant de se répandre dans le reste du monde, la France étant l'un des pays non anglo-saxons où ce mouvement eu un impact très représentatif. C'est une révolte contre les valeurs établies, qui privilégie l'expression brute et spontanée. Le punk est porteur d'une volonté de « tabula rasa » mais aussi d'un renouveau musical et culturel, l'émergence d'une nouvelle énergie, synonyme d'une liberté de création maximum.

Malgré tout, sans la guitare électrique, certains courants musicaux n'auraient tout simplement pas existé : sa distorsion<sup>22</sup> a servi la violence du *Punk Rock et du Heavy Métal*<sup>23</sup>, sa Reverb<sup>24</sup> a déterminé le son du *Rock à Billy*<sup>25</sup>, son Flanger<sup>26</sup> celui du rock des années quatre vingt.

### 2-3 SYNTHESE DE L'INTERVIEW D'ARNAUD FOURNIER<sup>27</sup>

On constate qu'Arnaud, à l'instar de la majorité des guitaristes électriques, considère la notion d'autodidaxie (même si l'on peut contester ce terme), indissociable de cet instrument.

Nous devons porter notre attention sur le fait qu'Arnaud joue de la trompette depuis l'âge de huit ans, et ce, en ayant bénéficié d'un enseignement au conservatoire. Ses « entrées en musiques » sont totalement différentes selon les divers instruments pratiqués : il y a bien sur l'âge, l'instrument proprement dit, mais comment expliquer qu'Arnaud ait appréhendé le saxophone exactement de la même manière que la guitare électrique ? De même, est-ce le hasard si Arnaud se met à apprécier vraiment la trompette à partir du moment où il commence à jouer de la guitare électrique ? La guitare électrique et ses méthodes d'apprentissages n'a t-elle pas, d'une certaine façon, libéré la pratique musicale d'Arnaud ? Cette pratique « libérée » ne pourrait-elle pas s'étendre à d'autres instruments ? Attachons nous tout de même au fait qu'Arnaud reste beaucoup moins intuitif à la trompette qu'à la guitare électrique. Est-ce lié à une difficulté relative de l'instrument, ou plutôt à certaines méthodes d'apprentissage ? Albert Einstein

---

[22] Effet électronique branché entre la guitare et l'ampli. La distorsion du son est obtenue par la saturation d'un effet quelconque.

[23] Le Heavy métal naît dans les années 1970. Il puise son inspiration dans des groupes de hard rock qui, en combinant blues et rock, ont créé un hybride aux sonorités lourdes et épaisses, centré sur les impulsions de la batterie et de la guitare à la distorsion très amplifiée.

[24] Effet électronique branché entre la guitare et l'ampli. C'est plus ou moins lointain du son original, simulant l'effet que peut produire l'émission d'un son dans une grande pièce fermée ou semi-ouverte.

[25] Variante du Rock and Roll qui apparaît en 1954 et qui intègre une bonne portion de musique Hillbilly (country).

[26] Effet électronique branché entre la guitare et l'ampli. Il s'agit d'un effet retard variable de courte durée (de 1 à 10 millisecondes) qui est simplement mélangé au signal d'entrée. Il modifie profondément la répartition des harmoniques en amplifiant certaines fréquences et en occultant d'autres.

[27] Voir annexes p.28.

disait que la connaissance tuait l'imagination. Kesiah Jones<sup>28</sup> déclara refuser de prendre des cours afin de ne pas pervertir son jeu et de ne pas freiner sa créativité. Arnaud défend le même point de vue dans l'interview, même s'il considère que les cours peuvent être bénéfiques pour certains. Lorsque l'on déchiffre un solo de guitare de Jimi Hendrix, on comprend aisément que celui-ci faisait totalement abstraction des règles musicales.

Cela dit, Arnaud est conscient que sa formation au conservatoire a été d'une aide considérable : elle lui a permis de comprendre très rapidement ce nouvel instrument. Ceci nous renvoie à ce phénomène observé par Jérôme Guibert<sup>29</sup> : *Toutefois, que voit-on ? Que ceux qui ont fréquenté une école de musique s'en tirent beaucoup mieux. C'est ce que les statistiques indiquent. Ces musiciens, qui disposent d'un savoir de l'écrit, s'en sortent dès lors mieux que les autres (...)* *L'école de musique demeure donc un facteur qui joue un rôle non négligeable, même si dans le discours, on le contourne et qu'on se garde de s'en revendiquer.*<sup>30</sup> Voici un constat et un argument qui permettrait de défendre l'enseignement de la guitare électrique en école de musique si tel était le sujet de notre mémoire. En tout cas, il semble bien que la guitare électrique dispose d'attraits et de méthodes d'apprentissages spécifiques, toujours intimement liés à cette notion relative « d'autodidaxie », de « plaisir immédiat » et de « facilité apparente ». Comme le défend Arnaud et comme nous l'avons déjà mentionné, la guitare électrique, les disques, les groupes sont intimement liés au Jazz, Blues, et au Rock and Roll.

C'est bien cette émancipation des codes et des règles, ajoutées aux nouvelles technologies, qui semble fonder ces notions d'autodidaxie et par conséquent, une certaine forme de « démocratisation » de la pratique musicale... Il apparaît utile de définir quelque peu cette notion de démocratisation. La démocratisation signifie l'action de démocratiser. Démocratiser une pratique quelconque veut dire que l'on

---

[28] Guitariste chanteur afro-américain. (Funk, Afro jazz).

[29] GUIBERT Jérôme est sociologue et écrivain. Il intervient régulièrement lors de colloques sur les musiques actuelles. Il est l'auteur du livre : *Les nouveaux courants musicaux*. Cet ouvrage ouvre des pistes de réflexion sur l'authenticité de l'œuvre musicale dans la société marchande.

[30] Extrait d'un débat autour *des cultures techniques et reproduction sonore dans la musique populaire*, Enseigner la musique n°8, op. cit., p.124.

met cette pratique à disposition de tout le monde ; on la rend accessible aux plus grand nombre...

### III-« L'ENSEIGNEMENT » DE LA GUITARE ELECTRIQUE

#### 3-1 L'AUTODIDAXIE CHEZ LES MUSICIENS DES MUSIQUES ACTUELLES AMPLIFIEES

Nombreux sont ceux qui considèrent que la guitare électrique s'apprend de façon essentiellement autodidacte. Certes, mais dans quelles mesures ? Cette idée n'est-elle pas aussi, une conséquence de l'intrusion tardive de la guitare électrique en école de musique ? Bien souvent, les guitaristes avançant cette idée, veulent signifier par là, qu'ils n'ont pas appris la musique à l'école, mais en jouant avec les autres. Il ne s'agit donc *pas d'autodidaxie mais d'un long apprentissage qui se nourrit de multiples sources et d'expériences variées de la musique. C'est cet aspect informel (lente appropriation hors des institutions), qui explique le sentiment d'avoir appris seul. Même s'il n'y a pas d'écoles, il y a néanmoins de multiples modèles et précepteurs.*<sup>31</sup>

En effet, la définition de l'autodidacte est : *une personne qui apprend par elle-même, en dehors des institutions éducatives. L'autodidaxie est un terme générique qui qualifie habituellement l'action d'une personne à se former elle-même, dans un cadre qui lui est propre, d'une façon plus ou moins éloignée des structures et institutions enseignantes et formatives*<sup>32</sup>. Il est commun de présenter de grands musiciens ou écrivains en tant qu'autodidactes. Nous pensons à Rousseau, à Andrés Ségovia<sup>33</sup> et notamment à Jimi Hendrix. Pourtant, il semble bien qu'ils aient eu des maîtres, sous une forme ou sous une autre. Comme le souligne Paul Ricœur<sup>34</sup> : *Tout autodidacte est un imposteur.*<sup>35</sup> Précisément, à la lecture de la

---

[31] RIBAC François, Cultures techniques et reproduction sonore dans la musique populaire, Ibid., p.105.

[32] <http://fr.wikipedia.org>,

[33] Guitariste classique, virtuose du 20<sup>e</sup> siècle (1893-1987), ayant influencé de nombreux compositeurs contemporains. Il semblerait qu'il ait appris « seul » la guitare. Il développa de nouvelles techniques et fut maître de Narcisso Yépes (autre guitariste virtuose espagnol, 1927-1997).

[34] Paul Ricœur : 1913-2005. Philosophe Français. Il s'est attaché à explorer les questions de la volonté, du temps, des valeurs dans la perspectives morale.

[35] <http://fr.wikipedia.org>.

première partie de ce mémoire, nous prenons bien conscience de l'héritage culturel du blues chez Jimi Hendrix. En effet, un parcours d'apprentissage non conventionnel n'implique pas de n'avoir été aidé de personne. L'auteur d'un livre même s'il n'est pas contemporain est de facto un enseignant potentiel de son lecteur.

A contrario, l'approche constructiviste de l'apprentissage implique que toute personne qui apprend est autodidacte dans la mesure où quelque soit la qualité de l'enseignement, aucune connaissance ne peut être simplement transférée à quelqu'un, sans qu'il y prenne part. De même, il est nécessaire de prendre en considération le fait que l'autodidaxie est souvent présentée ou imaginée comme un acte de rébellion contre un système éducatif dominant. Ce point précis suscite d'autres interrogations : revenons un instant à cette période de « l'explosion » de la guitare. Il était alors évidemment impensable d'imaginer que la guitare électrique puisse être enseignée dans les institutions. Le Jazz était alors toujours considéré comme une « musique mineure et rebelle », alors le *Rock and Roll* ! D'ailleurs, même si la situation semble avoir évolué, la guitare électrique n'est encore pas enseignée dans toutes les ENM et les CNR.

Lors de notre « révolution guitaristique », quand bien même la guitare électrique et la musique *Rock* aient été « acceptées » dans les institutions, on peut se demander si leurs musiciens respectifs se seraient appliqués à l'apprendre par des voix institutionnelles. En effet, l'idée intrinsèque de revendications contestataires ne risquait-elle pas de perdre de son sens même, à partir du moment où l'instrument et sa musique relative devenaient « intégrés » ? Ceci est un autre débat que l'on a connu avec l'intégration du Jazz dans les CNR et avec les musiques actuelles aujourd'hui. Mais, en se posant ces questions, on s'interroge directement sur la possibilité d'enseigner toute activité artistique ; et s'il est commun de décréter que la guitare électrique s'apprend « seul », ne semble t-il pas, que de toute manière, il n'y avait pas beaucoup d'autres solutions auparavant ?

### 3-2 DES PARCOURS SINGULIERS :

Il apparaît donc que ces fameux « autodidactes » n'aient pas forcément tous choisis leur « autodidaxie ». Cela dit, comme nous l'avons évoqué précédemment, une certaine partie de la population est réfractaire à la démarche même de s'inscrire dans un CNR ou dans une ENM. Qu'on se l'avoue, qu'on le reconnaisse ou non, il y a forcément à prendre en compte cette notion de « barrière culturelle ».

*A l'âge de 14 ans, j'ai pris un an de cours particuliers de guitare classique chez un professeur (un peu de lecture de notes, accompagnement). L'instrument m'a tout de suite plu, bien plus que le cours lui-même. Ce professeur était peu attentif à ce qui pouvait m'intéresser ou non. Malgré tout, le fait est, que j'eus l'envie de continuer l'instrument. L'année suivante, j'ai pris des cours de guitare électrique dans une école de musique privée. Je n'y ai strictement rien appris. Ce fut un fameux « laboratoire anti-pédagogique » et je m'efforce à chaque cours que je dispense d'être aux antipodes même des professeurs que j'ai pu y rencontrer. Ayant saisi « l'escroquerie » de cette école, je décide de prendre des cours dans une ENM. Je me retrouve en première année de solfège avec de jeunes enfants (aucune négociation possible - décalage d'âge - je m'ennuie). Le professeur de guitare prit soin de me prévenir que nous ferions de la guitare classique et QUE de la guitare classique. Pas facile avec ma guitare électrique, surtout pour un adolescent qui veut jouer du Rock and Roll. Je crois m'être enfui au bout de deux cours. A partir de ce moment, je me suis dit que ce que j'avais à apprendre, je l'apprendrai seul et que, somme toute, je ne serais peut être pas plus mal loti. C'est ce que je fis... L'apprentissage de mon instrument s'est fait de façon quelque peu anarchique et j'ai joué en groupe avant de « savoir jouer ». Ma pratique musicale n'avait de sens que si elle était collective.<sup>36</sup>*

L'extrait précédent semble illustrer la pensée et le parcours de la majorité des guitaristes de rock (au sens le plus large). Une fois de plus, il est intéressant de prendre en considération ce que dit Gêrôme Guibert à ce sujet: *J'ai mené des enquêtes de terrain dans les pays de la Loire. On révèle que 70 % des musiciens*

---

[36] Rapport de stage de tutorats. Cefedem des Pays de Loire. 2006. Guitariste Electrique. Musiques actuelles amplifiées.

*de musiques amplifiées déclarent avoir appris la musique seuls. Ce qui interroge la question de l'école pour ces musiques (...) Un cinquième de cette population a fréquenté une école de musique, mais ceux là ont arrêté cet enseignement lorsqu'ils avaient entre 12 et 14 ans, se déclarant avoir été dégoûté de la musique pendant plusieurs années avant de reprendre en constituant des groupes.*

Ce constat n'est pas sans évoquer *Le Renard et le Raisin* de La Fontaine, où l'animal ne pouvant accéder à une grappe, se persuade du fait que celle-ci ne lui conviendrait pas. Il finit par estimer que de toute manière, il n'aimait pas le raisin... Ainsi, de part et d'autre (élèves et professeurs), nombreux sont ceux qui considèrent encore qu'il n'y pas lieu d'enseigner la guitare électrique dans les écoles de musique.

Le débat n'est-il pas déjà tronqué ? Il semble bien que le problème ne réside pas dans l'introduction de la guitare électrique dans les écoles spécialisées de l'enseignement musical, mais plutôt dans l'acceptation d'un public différent. Même si selon Pierre Bourdieu<sup>37</sup>, l'école ne fait que légitimer, perpétuer les inégalités scolaires : *On lit dans les chances d'accéder à l'enseignement supérieur, le résultat d'une sélection qui, tout au long du parcours scolaire, s'exerce avec une rigueur très inégale selon l'origine sociale des sujets ; en fait, pour les classes les plus défavorisées, il s'agit purement et simplement d'élimination.*<sup>38</sup>

N'est-il pas légitime d'attendre d'une école de musique publique, qu'elle soit pour tous les publics ? Il me semble que les problématiques liées à l'enseignement général rejoignent étroitement celle de l'enseignement musical. Nous pouvons d'ailleurs établir un lien direct avec les volontés de Maurice Fleuret<sup>39</sup> : *Le retard*

---

[37] Pierre Bourdieu : 1930-2002 ; sociologue français. Fondateur d'une sociologie critique de la modernité, il a proposé une approche nouvelle du monde social, accordant une fonction majeure aux structures symboliques dans des domaines comme l'éducation, la culture, l'art, les médias, la politique, etc.

[38] BOURDIEU Pierre, PASSERON Jean Claude, *Les Héritiers*, Les éditions de minuit. Paris, 1964, p.12.

[39] Maurice FLEURET. (1933-1990) Compositeur, musicologue et homme politique. Il fut responsable de la musique au Musée d'Art moderne de Paris. Il créa les Journées de musique contemporaine et les Semaines musicales internationales de Paris. Il est l'instigateur de la fête de la musique qui a lieu tous les 21 juin depuis 1982. Il rédigea un rapport sur la musique dans lequel il souhaitait que l'Etat vienne en aide aux artistes. Sous la cohabitation, il fut directeur de la musique et de la danse au Ministère de la Culture de 1981 à 1986.

*le plus grave de la France vis-à-vis de ses voisins musicalement développés, c'est celui de l'enseignement général. La place de la musique à l'école maternelle, à l'école primaire, au collège, au lycée et même à l'université n'a jamais pu être fixée de manière consistante et stable, malgré la priorité proclamée de tous les plans, mesures et lois qui se sont succédées depuis 1969. Les parts d'horaire plus ou moins libérées, les interventions ponctuelles de musiciens professionnels, les ateliers facultatifs, les diverses options proposées dans les cursus, l'action des conseillers pédagogiques (aujourd'hui 250 là où il en faudrait 10 000), rien de tout cela ne peut pallier l'absence de prise en considération de la musique comme matière de formation générale.<sup>40</sup>*

Ceci nous amène à considérer cette notion de « barrière culturelle » nommée en introduction de ce chapitre. En effet, si l'enseignement musical apparaît insuffisant dans l'enseignement général, si une certaine partie de la population ne s'inscrit que difficilement dans les écoles de musique spécialisées, alors quelles places, quels lieux restent-ils pour apprendre la musique, ou plutôt les musiques ? Il s'avérerait donc que pour de nombreux musiciens et notamment pour « nos guitaristes électriques », cette « autodidaxie » fut probablement « subie », avant d'être « revendiquée ». Ces effets ont eu des conséquences diverses : des réussites, mais aussi des attentes et des besoins non assouvis, qui ont engendré chez certains, une singularité et une sinuosité du parcours musical...

### 3-3 ENQUETES : CHIFFRES ET PARADOXES :

#### a) Chiffres :

S'il est commun d'avancer l'idée précédemment évoquée, qu'une partie de la population ne fréquente que rarement les écoles publiques d'enseignement spécialisé de la musique, en revanche il semble plus difficile de trouver des statistiques et des chiffres précis, indiquant l'état des lieux à l'échelle nationale. A travers la prise en compte des quotients familiaux, l'enquête suivante, réalisée auprès de diverses écoles (privées, institutions, associatives) avait pour but de nous permettre de porter un regard un peu plus objectif sur la situation.

---

[40] Maurice Fleuret cité par Anne Veitl & Noémie Duchemin, *Une politique démocratique de la musique* (n°10), Comité d'histoire du ministère de la culture, p.348.

Or quelques difficultés sont apparues : tout d’abord, si les écoles publiques prennent en compte les différents quotients familiaux<sup>41</sup>, ce n’est ni le cas des structures associatives<sup>42</sup>, ni celui des écoles privées<sup>43</sup>. Attachons nous précisément à la guitare électrique : il s’avère que son enseignement (hors jazz) reste extrêmement minoritaire dans les établissements spécialisés de l’enseignement de la musique. Comment faire une enquête sur un public qui n’existe pas, ou du moins qu’on ne retrouve pas dans toutes les structures étudiées ?

Les catégories sociales :

Prenons connaissance du tableau ci-dessous et rappelons que le quotient familial est le revenu mensuel d’un foyer, divisé par le nombre de ses membres (sachant qu’un parent seul compte deux parts).

Tranche	1	Moins de			381 Euros
Tranche	2	de	382	à	537 Euros
Tranche	3	de	538	à	668 Euros
Tranche	4	de	669	à	909 Euros
Tranche	5	de	910	à	1191 Euros
Tranche	6	de	1192	à	1453 Euros
Tranche	7	de	1454	à	2000 Euros
Tranche	8	de	2001	à	2544 Euros
Tranche	9	de		à	3090 Euros
Tranche	10	au dessus			

Grille des quotients familiaux d’après l’Arrêté Municipal n°434.Ville de Rezé.

- 
- [41] Notons que les quotients familiaux des élèves, ont été délivrés par les écoles de façon totalement anonyme. De ce fait, il était impossible de disposer d’éléments spécifiques aux élèves inscrits en cours de guitares électriques.
- [42] Certaines répertorient leurs élèves selon leurs catégories professionnelles, mais ne modifient pas leurs tarifs.
- [43] Leurs directeurs respectifs ont systématiquement insisté sur le fait qu’ils ne classaient pas leurs élèves selon leurs catégories sociales, et qu’ils n’avaient pas à dévoiler de telles informations.

Prenons comme objet d'étude l'école municipale agréée de Musique et de Danse de la Balinière (44400 Rezé). Observons ci-après le récapitulatif des tarifs (2006-2007) ainsi que le récapitulatif des élèves par tranche et catégorie (2006-2007) :

Récapitulatif des tarifs (2006-2007)

Quotient familial des Rezéens	Tarifs 1° catégorie (instruments ou plusieurs activités musicales collectives)	Tarifs 2° catégorie (1 atelier collectif ou 2 activités de tarif unique)	Tarifs 3° catégorie (cours de danse pour les instrumentistes)	Tarif unique (orchestre, chorales, spectacle vocal, ensemble)
1	63,15 Euro	34,26 Euro	25,71 Euro	41,64 Euro
2	83,64 Euro	44,19 Euro	33,15 Euro	41,64 Euro
3	104,04 Euro	54,00 Euro	40,50 Euro	41,64 Euro
4	122,85 Euro	65,13 Euro	48,84 Euro	41,64 Euro
5	143,19 Euro	75,03 Euro	56,28 Euro	41,64 Euro
6	162,06 Euro	86,04 Euro	64,53 Euro	41,64 Euro
7	181,89 Euro	95,46 Euro	71,58 Euro	41,64 Euro
8	201,78 Euro	106,92 Euro	80,19 Euro	41,64 Euro
9	221,64 Euro	116,88 Euro	87,66 Euro	41,64 Euro
10	240,99 Euro	126,81 Euro	95,10 Euro	41,64 Euro
Elèves non Rezéens	381,57 Euro	152,79 Euro	114,60 Euro	41,64 Euro

Récapitulatif des élèves par tranche et catégorie (2006-2007) :

Quotient familial des Rezéens	Tarifs 1° catégorie (instruments ou plusieurs activités musicales collectives)	Tarifs 2° catégorie (1 atelier collectif ou 2 activités de tarif unique)	Tarifs 3° catégorie (cours de danse pour les instrumentistes)	Tarif unique (orchestre, chorales, spectacle vocal, ensemble)
1	10 élèves	13 élèves	0 élève	0 élève
2	11 élèves	8 élèves	2 élèves	1 élèves
3	32 élèves	16 élèves	1 élèves	0 élève
4	69 élèves	39 élèves	4 élèves	2 élèves
5	106 élèves	66 élèves	11 élèves	0 élève
6	78 élèves	43 élèves	8 élèves	0 élève
7	62 élèves	43 élèves	3 élèves	0 élève
8	11 élèves	6 élèves	1 élèves	0 élève
9	2 élèves	5 élèves	0 élèves	0 élève
10	4 élèves	1 élèves	0 élèves	0 élève
N'ayant pas fourni leur carte de quotient	12 élèves	15 élèves	0 élèves	86 élèves
Gratuité	3 élèves	0 élève	0 élève	1 élèves
<b>Total Rezéens</b>	<b>400 élèves</b>	<b>255 élèves</b>	<b>30 élèves</b>	<b>90 élèves</b>
			Total éléments cotisations Rezéens	<b>775 élèves</b>
Elèves non Rezéens	15 élèves	10 élèves	2 élèves	27 élèves
Gratuité	2 élèves	0 élève	0 élève	1 élèves
<b>Total non Rezéens</b>	<b>17 élèves</b>	<b>10 élèves</b>	<b>2 élèves</b>	<b>28 élèves</b>
			Total éléments cotisations non Rezéens	<b>57</b>

Le critère principal d'appartenance à la catégorie des classes moyennes (indépendamment du capital) est communément compris entre 1500 et 4000 euros net mensuel. Par conséquent, sur la totalité des 775 élèves rezéens inscrits, 677 élèves font partie des classes moyennes, ce qui représente 87,35 % des inscrits. Les quotients 1, 2,3 regroupent quant à eux 94 élèves, soit 12,2 % des inscrits. On voit bien évidemment que se sont les classes moyennes qui sont le plus largement représentées. Pourtant, si nous nous attardons un instant sur les tarifs de l'école de la Balinière, ne serait-il pas exagéré de les considérer comme trop élevés ? Ceci nous renvoie à cette notion « d'héritage » et de « barrière culturelle »<sup>44</sup>. Il n'en ai pas moins vrai que les élèves qui prennent des cours de guitare électrique chez des particuliers, dans des écoles associatives ou privées, sont issus également des classes moyennes. Pourtant le coût de leur enseignement est multiplié au moins par trois... Je défends ce point de vue en me basant sur mon expérience personnelle et sur celle de mes collègues officiant libéralement.

#### b) Paradoxes :

Les diverses écoles où l'on enseigne la guitare électrique depuis de nombreuses années (Jazz, rock, blues, métal, etc.), tels que le MAI (Nancy), Jazz à Tours (Tours), Atla (Paris), Ciam (Bordeaux), ont un coût financier considérable. Pourtant de nombreux élèves n'hésitent pas à mettre en œuvre les moyens nécessaires (prêts, aides financières) pour suivre les cursus adaptés à leurs attentes. N'est-il pas regrettable que l'enseignement des musiques dites « actuelles » (souvent nommées « musiques populaires »), soit celui dont le coût est le plus élevé et par conséquent, seulement à la portée d'une minorité ?

Nous l'avons déjà évoqué précédemment, mais même si la situation évolue, il semble que la guitare électrique soit encore peu enseignée dans les institutions, alors que les écoles privées et associatives ne peuvent répondre aux demandes exponentielles des élèves guitaristes : j'ai mené une seconde enquête que j'ai tenté de synthétiser dans le tableau suivant.

---

[44] Evoqué page 16 dans le paragraphe 3-2 : Des parcours singuliers.

Sources : <http://mediatheque.cite-musique.fr/simclient/integration/cim/list...>

	<b>Pays de la Loire</b>	<b>Bretagne</b>	<b>Ile de France</b>
<b>Nombre d'écoles</b>	16	19	267
<b>Cours de guitare classique</b>	15	16	222
<b>Total en pourcentage</b>	93,75 %	84,21%	83,14%
<b>Cours de guitare électrique</b>	3	2	56
<b>Total en pourcentage</b>	18,75%	10,52%	20,97%
<b>Cours de Piano</b>	16	16	233
<b>Total en pourcentage</b>	100%	84,21%	87,26%
<b>Cours de Saxophone</b>	15	13	197
<b>Total en pourcentage</b>	93,75%	68,42%	73,78%

L'enseignement de la guitare électrique est ici mis en comparaison avec celui d'autres instruments tels que le piano, le saxophone, et la guitare classique. Bien entendu, cette enquête pourrait être contestée, dans la mesure où nous nous sommes attachés à ne faire figurer que trois régions. Néanmoins, ces quelques chiffres sont représentatifs de la situation à l'échelle nationale.

On discerne que pour 312 écoles référencées, l'enseignement de la guitare électrique est représenté entre 10,52 % et 20,97% ; tandis que l'on évolue entre 84,21 % et 100 % pour le piano ; et entre 68,42% et 93,75 pour le saxophone.

Nous percevons donc que l'enseignement de la guitare électrique reste encore extrêmement minoritaire, et cela malgré une forte demande de la population.

Les quelques écoles dispensant des cours de guitare électrique ont des listes d'attente considérables. Alors « l'autodidaxie électrique » est-elle une cause ou bien une conséquence ?!

Même si aujourd'hui, il demeure une réelle volonté d'ouvrir les écoles de musiques aux musiques dites « non savantes », il appartient aux politiques, aux professeurs de musique, de créer des liens avec les secteurs privés et associatifs, car ces derniers ont rempli une partie du vide laissé par les institutions. Ils ont ainsi répondu aux aspirations d'un public qui ne trouvait de place nulle part ailleurs. Il est utile de préciser que des ENM telles que celles de Dole et de Villeurbanne (première école à avoir créé un département rock et par la suite un

DEM musiques actuelles) sont des exemples « d'imprégnations culturelles mutuelles ». Ces institutions répondent aux attentes d'un public de plus en plus large. Elles constituent des lieux « privilégiés » pour l'enseignement des musiques actuelles.

Ainsi, dans un avenir de plus en plus proche, « notre guitariste électrique » ne serait-il plus condamné à se « débrouiller seul » ou bien à « casser sa tirelire » pour apprendre à jouer de son instrument ? Quels bénéfices en tirera-t-il ? Il devrait avoir de plus en plus le choix, ce qui sous-tend déjà un principe d'égalité et donc un facteur supplémentaire d'une certaine « démocratisation de la pratique musicale ».

#### **IV -DE NOUVEAUX « OUTILS » POUR DE NOUVELLES PRATIQUES :**

##### **4-1 DES OUTILS POLITIQUES :**

Il serait présomptueux et fort naïf de considérer que la guitare électrique, à été l'outil déterminant de la « démocratisation de la pratique musicale ». Il est utile de préciser que ce mémoire traite entre autre, de la guitare électrique comme l'un des outils d'une certaine « démocratisation de la pratique musicale » et non au sens bien plus large, de la démocratisation de la culture. En effet, la culture précédée par le terme de démocratisation, concerne davantage la connaissance des grandes œuvres du patrimoine national et caractérise en grande partie les idées d'André Malraux, mises en place à partir de 1959.<sup>45</sup>

Nous devons saisir l'importance des volontés politiques avant toutes choses, car même si cet état de fait n'est pas sans déplaire à bon nombre de professeurs, il apparaît bien que, *comme la politique s'en est toujours mêlée depuis les origines, toute affaire musicale est une affaire d'état, à tout le moins une responsabilité de l'administration publique.*<sup>46</sup>

---

[45] « Le Ministère chargé des Affaires culturelles a pour mission de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de français... » Décret n° 59-889 du 24 juillet 1959.

[46] Maurice Fleuret cité par Anne Veitl & Noémi Duchemin, *Une politique démocratique de la musique*, op. cit., p.347.

#### 4-2 LE MARCHE :

*La musique fait partie des puissants générateurs économiques de revenus. Il y a actuellement 13 159 stations de radio aux Etats-Unis. L'américain moyen est exposé à plus de 1600 messages commerciaux par période de 24 heures. La plupart de ces annonces publicitaires sont accompagnées de musique (...) On vend chaque année dans le monde, près de dix millions de guitares et pour un milliard de dollars de partitions.<sup>47</sup> De même, chaque année, les français achètent en moyenne 300 000 guitares, 200 000 claviers électroniques, 40 000 pianos, 15 000 violons, altos, violoncelles ou contrebasse et autant d'accordéons.<sup>48</sup>* Notre siècle continue donc d'être le témoin d'une vague sans précédent dans l'acceptation de la guitare comme instrument utilisé pour l'expression artistique. A aucune autre époque de son histoire la guitare n'a été aussi appréciée comme instrument de concert. Retenons que du 21 octobre 2005 au 30 avril 2006, s'est déroulée au musée de la communication de Berne, en partenariat avec le Deutsches Technikmuseum Berlin et le Landesmuseum für Technik und Arbeit de Mannheim, une exposition sur la guitare électrique (« Légendes et vibrations »). Il faut également prendre en compte le « foisonnement permanent » des méthodes de guitares électriques traduites dans de nombreuses langues. Les logiciels informatiques dédiés à cet instrument ne sont pas en reste et connaissent le même essor (Guitar-Pro/ Power Tab).

La mondialisation, les lois du libre échange ont eu une incidence directe sur la guitare électrique et, par répercussion sur son enseignement... En effet, depuis les vingt dernières années, de part l'hégémonie du marché japonais, les coûts de production de la guitare électrique ont incroyablement chutés. Aujourd'hui, n'importe quel magasin de musique offre « des packs guitares » et tous « s'alignent » sur les prix les plus bas pour séduire la clientèle. Concrètement, pour 169 euros, le pack comprend une guitare électrique ainsi qu'une housse, un ampli combo 10w, une sangle, un câble jack/jack, un accordeur... Il apparaît

---

[47] KULLOCK Hans, L'enseignement des musiques actuelles. Problématiques- Réflexions Solutions. Allez-y mais pas trop fort ! Regard de l'intérieur, M.M. Editions, Nancy, 2006, p.9.

[48] Maurice Fleuret cité par Anne Veitl & Noémi Duchemin, *Une politique démocratique de la musique*, op. cit., p.357.

évident que ces baisses considérables des prix contribuent à ce phénomène de démocratisation de la pratique musicale.

#### 4-3 L'INFORMATIQUE :

*Nous pouvons constater aujourd'hui, que l'informatique et l'ordinateur sont pleinement entrés dans la sphère privée et familiale(...)Aujourd'hui plus de 12,5 millions de foyers sont équipés en micro-ordinateurs, soit 1,3 millions de foyers de plus par rapport à la fin 2004. (...)La France est au premier rang européen quant aux nombres de lignes hauts débits*.<sup>49</sup> Le but n'est pas ici de prouver à quel point l'utilisation de l'informatique est devenu un moyen incroyablement bénéfique à la pratique, voire à l'enseignement musical. Simplement, nous pouvons nous demander de quelle manière l'utilisation intensive d'Internet, ainsi que des nombreux logiciels de musique, a influé sur les attentes des élèves. Ces nouveaux outils ont-ils modifié la fonction même du professeur ? Quel est le rôle de ce phénomène ? Autrement dit, est-il un facteur supplémentaire d'une certaine forme de « démocratisation » de la pratique musicale ? Aujourd'hui, la majorité des élèves (même les plus jeunes), vont « à la pêche » sur la toile, rechercher des informations selon leurs besoins. Majoritairement, leur but premier est bien d'apprendre à jouer un morceau qu'ils connaissent. A ce stade précis, ils se « passent » volontiers du professeur. Il existe un logiciel nommé « Guitar-Pro » que la plupart des élèves guitaristes possèdent. Ce logiciel est un éditeur de partitions multipistes. Ils ont ainsi la possibilité de visualiser et d'écouter la partition, grâce à un rendu relativement fidèle des effets guitare, ainsi qu'à un affichage optimisé pour l'écran. Ils peuvent également y trouver des outils d'aide au quotidien, tels un dictionnaire d'accords, des exercices de gammes, etc. Il est possible de profiter des centaines de milliers de partitions disponibles sur Internet, le seul pré-requis étant seulement de savoir lire une tablature. Le fait de présenter ce logiciel, ne doit pas occulter le nombre incommensurable de cours diffusés en ligne sur Internet ( les cours interactifs, les vidéos pédagogiques, les forums où de

---

[49] Sylvain Harrant - Informatique, musique et pédagogie ; Quelles mutations, émergence de nouvelles relations Pages 18 à 19.

nombreuses leçons sont données gratuitement, les innombrables méthodes téléchargeables librement, etc.).

Ces nombreux et nouveaux moyens semblent influencer autant sur le statut du professeur que sur celui de l'élève. Par exemple j'approfondis beaucoup moins qu'auparavant le travail sur l'enchaînement des accords avec mes élèves. L'élève dispose de tous les outils nécessaires pour les travailler en dehors du cours. Certaines étapes sont ainsi franchies rapidement. Le professeur n'est donc plus, ni le seul à détenir le savoir, ni le seul à pouvoir le transmettre. En effet, il semble donc bien que l'élève guitariste d'aujourd'hui dispose d'une somme d'informations, de connaissances, de moyens, mille fois supérieure à ce qui pouvait exister auparavant.

Nous pouvons également considérer que ces nouvelles pratiques, liées à l'apprentissage de la guitare électrique, ont bien contribué à de nouvelles exigences de la part des élèves. Ils attendent souvent du professeur plus un rôle d'accompagnateur. Ceci nous amène à un autre débat qui pourrait également à lui seul, être le sujet d'un mémoire :

Comment s'adapter à ces évolutions et se repositionner ? Comment accompagner l'élève, sans que cet accompagnement ne devienne un cours uniquement « à la carte », ne répondant qu'à un phénomène de mode, et donc à une certaine logique de marché ? Comment être à l'écoute sans être au service ? De même, l'ordinateur est présenté ici comme l'un des outils d'une certaine démocratisation de la pratique musicale. Or, n'y a-t-il pas un risque que de par son coût, il ne devienne également un objet ségrégatif supplémentaire ? N'est ce pas déjà le cas ?

## CONCLUSION

Au regard des divers éléments exposés tout au long ce mémoire, il semble légitime de considérer la guitare électrique comme l'un des outils d'une certaine « démocratisation musicale ». S'il s'avère que cet instrument doit ses principales évolutions aux guitaristes de Jazz, ce sont bien les *guitar-héræ*s des années soixante dix qui lui délivrèrent ses véritables heures de gloires. Ces nouveaux guitaristes firent alors voler en éclats les règles musicales établies. Même si la guitare électrique ne détient pas « l'exclusivité » de cet « éclatement des codes », pour des raisons de modes et de profits, c'est bien elle qui fut hissée au devant de la scène. On lui attribua alors paradoxalement une valeur « subversive ».

Son « épopée » est intimement liée à l'invention de l'enregistrement : le disque, outil indispensable de l'apprentissage musical, transcenda rapidement les esthétiques et déclencha de nouvelles impulsions. La multiplication des groupes en fut un des exemples majeurs.

Bien entendu, il est nécessaire de mettre en relation ces divers éléments avec les volontés politiques, les moyens économiques et les avancées technologiques. C'est bien la somme de ces différents points, qui confère à la guitare électrique cette notion « d'autodidaxie » tant évoquée. D'ailleurs ce concept n'est pas lié uniquement à cet instrument (Batterie, Basse électrique, Platine Dj), ni aux musiques actuelles (musiques traditionnelles).

D'un point de vue didactique, il apparaît utile de profiter des spécificités de l'approche de la guitare électrique. Si la question d'un enseignement ne se pose pas, c'est bien sur la forme qu'il est encore nécessaire de s'interroger. Comment prendre en compte ses particularités en évitant le risque d'une « spécialisation à outrance » qui deviendrait par conséquent « discriminante » ?

Quels sont les moyens, s'ils existent, de transposer ces diverses approches à d'autres instruments, d'autres esthétiques ? Quels en sont les enjeux ?

## ANNEXES

### INTERVIEW :

Arnaud Fournier a 34 ans. Il est musicien professionnel depuis une quinzaine d'années (sept cent concerts à son actif dont une centaine à l'étranger). Il est actuellement guitariste de « La Phaze ». Ce groupe existe depuis 1999 et ses musiciens se sont déjà produits plus de quatre cent fois (tournées internationales : Europe centrale, Europe de l'Est, Etats-Unis, Amérique du Sud). Ils ont enregistré deux « six –titres », quatre albums dont un de remix, quatre maxi vinyles. Arnaud participe régulièrement à diverses collaborations dans des contextes free, post-rock.

### 1- Depuis quel âge joues tu de la guitare

*Je joue de la guitare depuis l'âge de 17 ans.*

### 2- Comment as-tu appris à jouer de la guitare ? As tu pris des cours ? Si oui, dans quels types de lieux ?

*Le premier « déclic » a été d'entendre ma tante qui jouait des morceaux de rock et de variétés à la guitare électrique. Cela a été une révélation. Dès lors, j'ai été complètement obsédé par la guitare électrique. Mon frère jouait de la guitare classique, je lui ai donc piqué sa guitare et je me suis mis à jouer plusieurs heures par jours. Avec boulimie. J'ai travaillé les enchaînements d'accords à partir de carnets de chants divers et au bout de 6 mois, j'étais capable d'accompagner n'importe quelle chanson à la guitare. Je dis alors à mes parents que maintenant, je voulais faire de la guitare électrique. Dès que j'ai eu cette guitare électrique, j'ai appliqué ce que j'avais appris à la classique. J'ai découvert la distorsion et donc, la façon dont on pouvait aussi jouer avec le son. On ne peut pas vraiment dire que j'ai pris des cours de guitares : trois ans après avoir commencé l'instrument, j'ai rencontré un guitariste qui était très bon technicien et avec lequel j'ai pris 3 ou 4 cours.*

### 3- Joues-tu d'un autre instrument ?

*Oui. Mon premier instrument est la trompette. C'est le seul instrument avec lequel j'ai pris des cours. J'ai pris des cours au conservatoire de 8 ans à 17 ans. Je n'étais pas un très bon élève car il me manquait cette dimension d'instrument accompagnateur. J'adore le son de la trompette, mais le fait que ce soit un instrument soliste me gênait. J'aime la guitare, le piano, car ils offrent pour moi toutes les possibilités d'accompagnement. Jouer de la trompette seul m'enmerdait, contrairement à la guitare. Je joue également du saxophone, j'ai enregistré de nombreux disques en tant que saxophoniste. Je n'ai jamais pris de cours de saxophone non plus.*

4- Joues tu également de la trompette en « groupe » ?

*Oui, je joue de la trompette dans La Phaze et je jouais aussi du saxophone dans Hint, celui-ci était d'ailleurs central dans la composition. Je le branchais dans l'ampli guitare et je jouais avec les sons les plus insolites.*

7- Considères-tu qu'il demeure un intérêt à prendre des cours de guitares ?

*Oui et non. Cela dépend pourquoi. Les quelques cours de guitares que j'ai suivis m'ont été utiles pour travailler la dextérité. En apprenant seul, j'avais pris quelques défauts, notamment de ne pas utiliser mon auriculaire. Ces exercices m'ont donc beaucoup aidé dans ce sens et je les applique régulièrement avant les concerts et les répétitions.*

*Sinon l'aspect guitar-héros avec des solos interminables me paraissait complètement inutile et absolument pas musical. En plus, je considérais que la technique était un frein à la créativité : j'avais de nombreux amis qui jouaient techniquement très très bien, mais qui ne jouaient avec personne, ne faisaient aucun concerts et n'exprimaient rien de personnel et de profond à travers leurs instruments. Moi, j'ai plutôt eu une démarche Rock' roll dans la mesure où je suis rentré directement dans l'ampli, à triturer le son et à tenter de créer des choses que je n'avais jamais entendues. J'ai eu la même approche avec le saxophone. Je ne sais pas en jouer, une anche me fait une demi-heure au lieu de deux mois, je pousse les limites du son du saxophone, je le fais hurler, je le joue hors tonalité, je le joue de façon totalement libre et expérimentale.*

*J'ai donné des cours de guitare également, mais à des débutants. C'était pour les mettre sur des rails, leur donner des éléments pour qu'ils comprennent rapidement l'instrument et qu'ils puissent très vite jouer avec. Je n'ai pas eu besoin de cours de guitare pour commencer, mais en même temps j'avais fait dix ans de conservatoire et j'ai tout de suite compris la logique de l'instrument. Le solfège appris au conservatoire m'a servi.*

*Je pense que c'est bien pour certains débutants, c'est bien d'avoir quelques bases qui peuvent servir à gagner du temps. Je ne suis pas contre les cours de guitares, mais pour moi, la meilleure école, c'est de jouer en groupe. Par exemple, lorsque je prenais des cours de trompette, je m'ennuyais mortellement. La première fois où j'ai aimé cet instrument, c'est pendant les vacances, lorsque j'ai joué avec des amis. J'ai ensuite monté un groupe et c'est ce qui m'a fait aimer l'instrument. J'ai plus appris en jouant avec mes groupes que dans mes cours. Alors des cours de guitare ? Oui, à condition que ce ne soit pas la seule méthode d'apprentissage, mais plutôt une méthode parmi d'autres.*

8- D'après toi, cette façon de considérer l'apprentissage de la guitare pourrait-elle s'appliquer à tous les instruments ? Est-ce lié à l'instrument lui-même ou plutôt à la musique qui l'entoure, au rock & roll et à ses dérivés ?

*Je pense que non. J'ai un frère qui a appris le violon, un autre la guitare classique. Apprendre le violon sans prof par exemple, me paraît beaucoup plus difficile. La guitare, le saxophone, comme le piano, il y a un côté plus simple ; il y a les cases, les touches. Le violon, il faut entendre d'abord la note, la mémoriser, la trouver. C'est la même chose pour la trompette : tu as trois touches pour tout faire, tu as le*

*travail de la colonne d'air. J'ai vu mon frère travailler le violon. Il y a un côté moins ludique, moins facile que la guitare. La guitare, je la considère comme un instrument d'accompagnement. Je pense qu'effectivement c'est lié à cet instrument. Par exemple la guitare classique, cela n'a rien à voir, c'est comme le violon. J'ai vu mon frère travailler, c'est un véritable enseignement, ce n'est pas du tout la même approche. Il y a un côté immédiat, instantané, intuitif dans la guitare électrique que tu ne retrouves pas forcément dans tous les instruments. De la même façon, pour moi, la guitare électrique est d'abord liée au rock au sens le plus large, au jazz, au blues, etc. Tu peux jouer de façon très intime et puis tout faire exploser dans ton garage avec l'ampli à burne. Tu as cette sensation jouissive et immédiate. Il y a un côté complètement autodidacte...C'est peut être lié aussi à certaines méthodes d'enseignement, car je vois, j'ai joué en fanfare avec des trompettistes qui apprenaient tout sur le tas, comme cela, à l'oreille. Ils avaient certes un son moins bon que le mien mais ils apprenaient tout beaucoup plus vite et renaient les morceaux plus longtemps. Ils étaient capables d'improviser, d'harmoniser comme ça, au feeling, contrairement à moi. Ils avaient cette approche rock'roll de la trompette, que moi j'ai eu à la guitare électrique.*

Que t'évoques « le groupe »?

*Comme je le disais pour la trompette, je n'ai jamais trouvé d'intérêt à jouer de la musique seul. C'est un mode de communication, d'expression collective. Il n'y a rien de plus excitant à mes yeux. Tu apprends en plus des autres. Qui dit groupes, dit des séances de studio. Et comme le dit le fameux adage « un concert vaut 5 répétitions » c'est la même chose pour les séances de studio. J'ai appris beaucoup en enregistrant des disques car les producteurs sont bien souvent des musiciens. Je n'aurais sans doute jamais fait de guitare si cela n'avait été sans une réelle volonté de jouer en groupe.*

Que t'évoques « le disque »?

*La même chose. C'est un élément indispensable, indissociable. D'ailleurs, j'ai remarqué que les musiciens dont je te parlais précédemment qui étaient de très bons techniciens, mais qui ne jouaient ni en groupe, ni en concert, avaient une discothèque très très limitée. Ils n'avaient aucune curiosité envers d'autres musiques que la leur. Souvent ils avaient même une curiosité relative envers la musique qu'ils étaient censés aimer et jouer. Ecouter des disques est pour moi primordiale pour la créativité, même si je n'ai jamais déchiffré des morceaux sur les disques, car cela ne m'intéressait pas de déchiffrer les morceaux des autres. Certains disques du Velvet Underground, de Deity guns, de Sonic Youth, ont changé radicalement ma façon de jouer de la guitare.*

## OUVRAGES CITES

### Livres :

BOURDIEU Pierre, PASSERON Jean Claude, *Les Héritiers*, Les éditions de minuit. Paris, 1964,189 pages.

DENIZEAU Gérard, *Guide de la musique, une initiation par les œuvres*, Larousse édition. Paris, 2005,239 pages.

GUIBERT Gérôme, *Les nouveaux courants musicaux : Simples produits des industries culturelles*, Editions Mélanie Sèteun et Irma éditions, Collections musique et société, Nantes, 1998,131 pages.

KULLOCK Hans, *L'enseignement des musiques actuelles. Problématiques-réflexions-Solutions. Allez y mais pas trop fort ! Regard de l'intérieur*, M.M. Editions, Nancy, 2006, 192 pages.

MAZZONELLI Florent, *L'Odysée du Rock*, Hors collection éditions, Baumes les dames, 2005,300 pages.

SCHEPENS Eddy, *Education permanente, action culturelle et enseignement : Les défis des musiques actuelles amplifiées*, Enseigner la musique n°8, Edition-Cefedem Rhône-Alpes /CNSMD de Lyon, 2000, 302 pages.

SCHEPENS Eddy, *Faut-il enseigner les musiques « actuelles »?* Enseigner la musique n° 3, Edition-Cefedem Rhône-Alpes /CNSMD de Lyon, 2000, 280 pages.

TOSCHES NICK, *Héros oubliés du rock 'n'roll, les années sauvages du rock avant Elvis*, Editions allia, La Flèche, 2003,381 pages.

VANDERMISSEN Jean-marie, *Led Zeppelin, le règne des seigneurs*, Camion blanc, Paris, 2005,327 pages.

VEILT Anne, DUCHEMIN Noémie, *Maurice Fleuret, Une politique démocratique de la musique*, (n°10), Comité d'histoire du ministère de la culture, Paris, 2000,472 pages.

### Revues

QUINSAC François, « Jimi Hendrix- Jimi Hendrix avait-il le blues ? », *Blues Magazine*, Association Blues édition, Décembre 2006, N°42, Page 60 à 67.

## Mémoires

CHEVALIER Marc, *L'apprentissage musical à travers les pratiques collectives : une étude sur l'enseignement musical dans les écoles publiques aux Etats-Unis*, Cefedem Rhône-Alpes, 2001, 39 pages.

COPPOLLA Frédéric, *Musiques Actuelles. Créer un enseignement*, Cefedem Rhône-Alpes, 2002, 28 pages.

HARRAND Sylvain, *Informatique, musique et pédagogie. Quelles mutations, émergence de nouvelles relations*, Cefedem Nantes, 2006.30 pages.

LEGRAND Maxime, *Les enjeux liés à l'introduction des musiques actuelles dans l'école de musique. Quels sont les obstacles à leur intégration ?*, Cefedem Rhône-Alpes, 2001, 43 pages.

ROZ Frédéric, *Musiques Actuelles, actualiser les musiques, actualiser un enseignement*, Cefedem Rhône-Alpes, 2003, 21 pages.

## Liens Internet consultés

[www.cefedem-rhonealpes.org](http://www.cefedem-rhonealpes.org), Mardi 03 Janvier 2007, 15h45.

<http://www.wadil-blues.com/histoire/0eme-siecle.php>, Mardi 03 Janvier 2007, 19h00.

<http://www.guitareelectrique.com/mus%C3%A9e.html>, Mardi 03 Janvier 2007, 19h30.

[www.irma.asso.fr](http://www.irma.asso.fr), Mercredi 04 Janvier 2007, 10h30.

<http://mediathèque.Cité-musique.fr/MédiaComposite/CMDM/CMD>, Mercredi 04 Janvier 2007, 10h42.

<http://www.unplugged-cafe.org>, Mercredi 04 Janvier 2007, 12h15.

<http://fr.wikipedia.org>, Vendredi 06 Janvier 2007, 19h40.

[www.culture.gouv.fr/culture/historique/rubriques](http://www.culture.gouv.fr/culture/historique/rubriques), Mardi 20 Février 2007, 11h50