



HAL
open science

Aux marges du bruit. Une étude de la musique noise et du Do it Yourself

Sarah Benhaim

► **To cite this version:**

Sarah Benhaim. Aux marges du bruit. Une étude de la musique noise et du Do it Yourself. Musique, musicologie et arts de la scène. EHESS - Paris; PSL research University, 2018. Français. NNT : . tel-02118853

HAL Id: tel-02118853

<https://theses.hal.science/tel-02118853>

Submitted on 3 May 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE DE DOCTORAT

de l'Université de recherche Paris Sciences et Lettres
PSL Research University

Préparée à l'Ecole des hautes études en sciences sociales

Aux marges du bruit. Une étude de la musique noise et du *Do it Yourself*

Ecole doctorale n°286

ECOLE DOCTORALE DE L'EHESS

Spécialité Musique, Histoire, Société

Soutenue par Sarah BENHAÏM
le 29 novembre 2018

Co-dirigée par **Esteban BUCH**
Philippe LE GUERN

COMPOSITION DU JURY :

M. BUCH Esteban
Ecole des Hautes Etudes en Sciences
Sociales, Directeur de thèse

M. LE GUERN Philippe,
Université de Nantes, Directeur de thèse

Mme. PASQUIER Dominique
Télécom ParisTech, Rapporteur

Mme. TRAUBE Caroline
Université de Montréal, Rapporteur

M. CANONNE Clément
IRCAM, Examinateur

M. COUPRIE Pierre
ESPE Sorbonne Université, Examinateur

Mme. HEINICH Nathalie
Ecole des Hautes Etudes en Sciences
Sociales, Examinatrice

REMERCIEMENTS

Je tiens à profondément remercier toutes les personnes qui ont contribué, de près ou de loin, à la réalisation de cette thèse de doctorat.

En premier lieu, mes directeurs de thèse qui ont su percevoir l'intérêt de ce travail et me dispenser des conseils avisés, tout en respectant ma liberté de penser et de ton : Esteban Buch, que je remercie pour ses remarques bienveillantes et son ouverture, ainsi que pour avoir entrevu la nécessité de mener une analyse musicologique, dont les résultats se sont révélés être une réelle valeur ajoutée de ce travail ; Philippe Le Guern, que je remercie pour sa grande confiance et son esprit astucieux, pour m'avoir encouragée à mener un travail ethnographique qui lui aussi s'est révélé fondamental, et pour m'avoir parfois poussée dans mes derniers retranchements passionnés.

En second lieu, le CRAL, dont le financement d'un contrat doctoral a pu garantir des premières années d'études plus sereines malgré une santé fragile. Ma persévérance aurait sans nul doute été éprouvée sans ce soutien de taille.

En troisième lieu, Adrien Lefèvre, ingénieur du GRM, et Mikhail Malt, chercheur en informatique musicale à l'IRCAM, qui m'ont tous deux accordé avec générosité et sympathie un temps précieux à analyser ces musiques « impossibles » ; de même que Frédéric Dufeu, chercheur à l'Université d'Huddersfield, qui m'a aimablement guidée au sujet des technologies d'analyse musicale. Agathe, Olivia et Dario méritent aussi une mention spéciale pour leur aide amicale et experte sur les traductions en langue anglaise, ainsi que Gabrielle, qui a généreusement trouvé l'« Antidote ».

En quatrième lieu, l'ensemble des enquêtés-es, artistes, organisations, labels, disquaires, adeptes de noise qui se sont rendus disponibles pour des questionnaires, entretiens, échanges formels et informels, en témoignant beaucoup de bienveillance et d'intérêt. Ils et elles sont les protagonistes d'une scène musicale dynamique et créative qui n'a de mesure que la puissance de leur engagement esthétique et éthique.

Je remercie également mes proches pour leur soutien de longue haleine, pour avoir cru en moi, y compris dans les moments de doute : mes ami-es, dont l'écoute et la disponibilité ont toujours été sans faille, même lorsque les enjeux et les thématiques de ce travail leur paraissaient quelque peu obscurs ; ma famille et en particulier mes parents, qui m'ont toujours accordé une immense liberté dans mes choix de vie, qui ont toujours su valoriser mes productions et créations, et dont je suis extrêmement reconnaissante pour leur soutien inconditionnel.

Je remercie enfin Jonathan, mon partenaire de tous les instants, de cœur, d'esprit et d'art, sans qui ce travail n'aurait sans doute pas pu être mené à terme. Sa patience, ses conseils et son aide indéfectibles, au fil de ces longues années, sont les plus précieux témoignages d'un soutien des plus profonds auquel je tiens à rendre hommage.

RÉSUMÉ ET MOTS-CLÉS

Résumé

Objet d'un intérêt tardif dans la recherche universitaire, la musique noise représente pourtant une forme d'art emblématique de l'underground sonore. Elle porte et cristallise une approche radicale en faisant du bruit sa matière, en se jouant de la forme et du développement, en hybridant ses territoires stylistiques. Les pratiques de jeu ne signent plus la suprématie de l'instrument ni de la composition, mais se placent sous le régime d'une expérimentation ludique et bricoleuse. On n'évalue plus la qualité musicale selon le niveau de compétence technique de l'artiste, tandis que les modalités d'écoute sollicitent de manière spécifique le corps et l'environnement. Les pratiques de production, d'organisation et de diffusion de la musique, empruntées de l'éthos du Do it Yourself (DIY) placent l'autonomie, la polyvalence et l'amateurisme au cœur de ce monde de l'art. A partir d'une approche interdisciplinaire marquée par la musicologie, l'esthétique et les sciences sociales, cette thèse entend questionner, à partir d'analyses musicales, d'archives de presse, d'enquêtes, de cartographies et d'une ethnographie menée au sein de la scène parisienne, comment la musique noise et les pratiques sociales qui l'accompagnent nous interrogent sur nos manières conventionnelles d'appréhender ce qu'est la musique et même une « bonne » musique, la figure du musicien, les intermédiaires artistiques ou la scène du concert, au regard de ce qui semble sans doute constituer un nouveau paradigme contemporain de l'expérimentation.

Mots clés

Noise, musique, bruit, DIY, genre, hybridité, saturation, musique informelle, expérimentation, expérimental, underground, amateurisme, bricolage, électronique, dispositif, artiste, marge, improvisation, écoute, physicalité, disposition, éclectisme, valeurs, singularité, autonomie, compétence technique, labels, organisations de concerts, Paris, polyvalence, scène, intermédiaires artistiques, frontières, catégories, conventions

ABSTRACT AND KEYWORDS

Abstract

Although noise music has only recently become an object of interest for academic research, it still represents a form of art emblematic of the underground music scene. It is characterized by a radical approach which implies using noise as work material, playing with form and development, and hybridizing its stylistic territories. This approach is reflected by playing practices in which the emphasis is no longer laid on the supremacy of instruments and composition, but rather on playful and makeshift experimentation. Musical quality is not assessed on the artist's technical skills anymore, while the listening conditions call for a specific implication of both body and environment. The practices of production, organization, and diffusion of music, borrowing from the ethos of DIY, place autonomy, versatility, and amateurism at the heart of this art world. This PhD research, based on musical analyses, press archives, field surveys, topographies, and an ethnographic study of the Parisian scene, proposes an interdisciplinary approach marked by musicology, aesthetics, and social sciences. Its aim is to question the way noise music and its specific social practices challenge the manner in which we conventionally apprehend what we consider as music, and even "good" music, the image of the musician, the artistic intermediaries or the stage, in light of what seems to constitute a new contemporary paradigm of experimentation.

Keywords

noise music – music – noise – DIY – genre – hybridism – saturation – informal music – experimentation – experimental – underground – amateurism – electronics – apparatus – artist – margins – improvisation – listening – physicality – disposition – eclecticism – values – singularity – autonomy – technical skills – label – concert organization – Paris – skillfulness – scene – artistic intermediaries – boundaries – categories – conventions

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	2
RÉSUMÉ ET MOTS-CLÉS.....	3
ABSTRACT AND KEYWORDS.....	4
TABLE DES MATIÈRES	5
INTRODUCTION.....	9
I — UN INTÉRÊT SCIENTIFIQUE TARDIF	12
II — PROPOSER UNE VISION... MAIS PLUSIEURS ANGLES	17
III — DÉCRIRE LA MUSIQUE, RECUEILLIR DES SOURCES ET OBSERVER LA « SCÈNE ».....	20
IV — PLUSIEURS ANGLES... MAIS UN FIL ROUGE	26
UN PRÉAMBULE HISTORIQUE. CONTEXTUALISATION ET RACINES MUSICALES DE LA NOISE	31
CHAPITRE 1. QU'EST-CE QUE LA NOISE ? GENRE OU ANTI-GENRE ?	47
V — ENTRE INDISTINCTION ET RÉSISTANCE	47
1. MUSIQUE OU NON-MUSIQUE ?	47
2. LA NOISE A L'ÉPREUVE DU GENRE.....	54
3. L'HYBRIDATION, OU LA POLLUTION INTERGENERIQUE.....	61
4. LE BRUIT, MARQUEUR DE LA SYNTHÈSE	67
<i>a) Une transgression au-delà de la musique</i>	<i>67</i>
<i>b) Le bruit dans la noise</i>	<i>76</i>
VI — DES DISCOURS ET DES PRATIQUES : LE PARADOXE DE LA CATÉGORISATION.....	84
5. DES RESISTANCES CONCEPTUELLES	84
6. CLASSIFICATIONS ET REPRESENTATIONS : DE L'UTILITÉ MÉTHODOLOGIQUE DES CATEGORIES.....	90
7. L'AMBIVALENCE PRAGMATIQUE DE LA CLASSIFICATION. CLASSIFIER, C'EST NOMMER ?.....	95
8. CONCLUSION	101
CHAPITRE 2. ANALYSES MUSICALES ET ENQUÊTES SUR LE SON ET LA FORME DE LA NOISE	102
VII — DÉCRIRE ET ANALYSER. ENJEUX MUSICOLOGIQUES DES PROBLÈMES CATÉGORIELS	102
9. CARTOGRAPHIE D'UNE CONSTELLATION SONORE : DES PROTOTYPES ET DES INTERSTICES.....	102
<i>a) Qui sont les artistes et groupes cités ?</i>	<i>103</i>
<i>b) Les morceaux cités</i>	<i>106</i>
<i>c) Quelles tendances musicales au sein du genre ?</i>	<i>108</i>
<i>d) Les limites du protocole. Pour une cartographie des porosités ?</i>	<i>110</i>

VIII — OUTILS DE LA MUSICOLOGIE ET IMPASSES MÉTHODOLOGIQUES	113
10. L'ANALYSE MUSICALE CLASSIQUE	114
11. L'ANALYSE ELECTROACOUSTIQUE	117
12. TROIS TYPES DE REPRESENTATIONS POUR UN PUZZLE ANALYTIQUE	120
a) Kevin Drumm, « <i>The Inferno</i> » (<i>Sheer Hellish Miasma</i> , 2002).....	121
b) Merzbow, « <i>Slave New Desart</i> » (<i>Venereology</i> , 1994).....	129
c) Twig Harper, « <i>Untitled 4</i> » (<i>Twig Harper</i> , 2011).....	136
d) Whitehouse, « <i>A Cunt Like You</i> » (<i>Mummy and Daddy</i> , 1998).....	142
e) Wolf Eyes, « <i>Cellar</i> » (<i>Always Wrong</i> , 2009).....	146
f) <i>Synthèse des analyses musicales</i>	151
13. QUAND LA NOISE SE CONFRONTE AUX OUTILS D'ANALYSE	152
g) <i>Epreuves, essais et surprises : l'analyse en contexte</i>	152
h) <i>Un défi technologique et/ou un défi musicologique ?</i>	157
IX — DESCRIPTION ET PERCEPTION	162
14. DECREIRE LE BRUIT	165
15. L'ÉCOUTE, OU L'ATTENTION AUX ÉVÉNEMENTS SONORES	168
16. ENTRE FORME ET INFORME.....	174
17. CONCLUSION	180
CHAPITRE 3. JOUER, IMPROVISER ET EXPÉRIMENTER... ÊTRE MUSICIEN·NE ?.....	182
X — LE DISPOSITIF NOISE, ENTRE SOURCES ET ENVIRONNEMENT.....	182
18. QUAND TOUT DEVIENT UNE SOURCE POTENTIELLE.....	183
19. LES INTERCONNEXIONS DU <i>FEEDBACK</i>	189
20. LA MÉDIATION DE L'AMPLIFICATION ET DU VOLUME SONORE.....	195
21. LE DISPOSITIF COMME ACTE DE DISPOSER	198
22. CONTRÔLE ET NON-CONTRÔLE.....	201
XI — UNE PERSONNALISATION DU DISPOSITIF INSTRUMENTAL : EXPÉRIMENTATION ET BRICOLAGE	205
23. DETOURNER ET BRICOLER DES SOURCES SONORES.....	206
24. UN DIY TOTAL : FABRIQUER SON INSTRUMENT DE A A Z	214
XII — JOUER ET IMPROVISER	223
25. L'IMPROVISATION LIBRE	224
26. JOUER EN COLLECTIF	225
27. JOUER POUR JOUER, JOUER POUR EXPLORER.....	229
28. DERRIÈRE L'IMPROVISATION ET L'EXPÉRIMENTATION, SINGULARITÉ ET INSPIRATION	233
29. UN JEU « LIBRE » : LA REAPPROPRIATION D'UNE MAXIME CRÉATIVE POUR UNE EXPRESSION DES SINGULARITÉS.....	238
30. CONCLUSION	245
CHAPITRE 4. DES DISPOSITIONS ET DES JUGEMENTS. REDÉFINIR LA COMPÉTENCE, LES FRONTIÈRES DU GOÛT ET DE L'ÉCOUTE MUSICALE	247
XIII — ÉVALUER LA COMPÉTENCE TECHNIQUE DU JEU MUSICAL. EFFICACITÉ, AUTHENTICITÉ ET CONFORMISME	247
31. JUGER LA TEMPORALITÉ ET LA MAÎTRISE TECHNIQUE DANS LA NOISE	248
a) <i>Intensité et ennui, efficacité ou fioriture. Gérer le temps d'un set</i>	248
b) <i>Le jugement de valeur relatif à la compétence technique</i>	251
32. QUAND INCOMPÉTENCE DEVIENT AMATEURISME ET ORIGINALITÉ	258
c) <i>La valorisation de l'amateurisme</i>	258
d) <i>Contre le conformisme, défendre une singularité « brute »</i>	262
e) <i>Expérimenter pour innover : une conception idiosyncrasique de l'art</i>	266
XIV — MULTIPLICITÉS DE L'ÉCOUTE	273
33. UNE RECHERCHE PRÉALABLE D'INTENSITÉ	274
a) <i>Les trajectoires de goût des cinq enquêtés</i>	275
b) <i>Un éclectisme radical</i>	278
c) <i>La première expérience noise et l'intensité du bruit</i>	287

34.	AU-DELA DE L'OREILLE, UNE ECOUTE TOTALE.....	295
	<i>d) Vibrations sonores et physicalité</i>	295
	<i>e) Une disposition au plaisir de l'inconfort.....</i>	302
	<i>f) Explorer la profondeur des « musiques du rien ».....</i>	310
	<i>g) Musique et environnement, les frontières de l'écoute.....</i>	321
35.	CONCLUSION.....	328
CHAPITRE 5. UNE « SCÈNE NOISE » ? AUTONOMIE, POLYVALENCE ET HORIZONTALITÉ .		330
XV — LES LIEUX ET ORGANISATIONS DE CONCERTS DE NOISE À PARIS : GENÈSE ET SPATIALITÉ D'UNE « SCÈNE ».....		331
36.	EXPANSION ET MUTABILITE : CARTOGRAPHIE D'UNE SCENE.....	334
	<i>a) De l'emplacement des lieux dans la géographie parisienne</i>	335
	<i>b) Mutation, éphémérité et précarité.....</i>	339
37.	GENESE D'UNE SCENE NOISE ET EXPERIMENTALE A PARIS	342
38.	DIVERS MODELES D'ORGANISATION DE CONCERTS : LES CAS DES INSTANTS CHAVIRES ET DU NON_JAZZ.....	356
	<i>c) Les Instants Chavirés, un lieu de diffusion ouvert aux musiques noise.....</i>	357
	<i>d) Le Non_Jazz. Un exemple emblématique des organisations DIY de musiques noise et expérimentales</i>	365
XVI — LUMIÈRE SUR LE CONCERT. SOCIABILITÉS ET HORIZONTALITÉ DE LA SCÈNE		376
39.	TOUS EN SCENE !.....	377
40.	LE CONCERT COMME LIEU D'HORIZONTALITE ET DE COOPERATIONS.....	388
	<i>a) Convivialité et entre-soi.....</i>	388
	<i>b) Le concert DIY comme réseau d'entraide marqué par une polyvalence des rôles.....</i>	395
	<i>c) Sur ou hors scène ? Une démystification de l'espace musical</i>	400
XVII — DU FAN AU CURATOR, DE L'ENTREPRENEUR À L'ARTISTE : ENQUÊTE SUR LES LABELS DIY		409
41.	ÉTHOS ET AUTOPRODUCTION : UN MODELE ALTERNATIF A L'INDUSTRIE MUSICALE.....	411
42.	PRATIQUES CREATIVES, FABRICATION DES ARTEFACTS ET AFFECTS. LE LABEL COMME ARTISTE ET AMATEUR.....	423
43.	DISTRIBUTION, ECHANGES ET CIRCULATION DES ARTEFACTS.....	433
44.	CONCLUSION.....	447
CONCLUSION.....		450
XVIII — DE L'ÉMERGENCE D'UN CAS-LIMITE.....		451
XIX — VERS UN PARADIGME CONTEMPORAIN DE L'EXPÉRIMENTATION		462
BIBLIOGRAPHIE.....		469
ANNEXE 1. ARTISTES/GROUPES ET MORCEAUX CITÉS PAR LES ENQUÊTÉ-ES.....		483
ANNEXE 2. OCCURRENCES DES ARTISTES/GROUPES ET DES MORCEAUX CITÉS.....		486
ANNEXE 3. RÉPARTITION STYLISTIQUE DES MUSIQUES CITÉES		488
ANNEXE 4. TYPOLOGIE STYLISTIQUE DU GENRE.....		493
ANNEXE 5. ENTRETIENS AVEC LES EXPERTS		496
ANNEXE 6. DESCRIPTIONS MUSICALES		539
ANNEXE 7. TABLEAU RÉCAPITULATIF DES DONNÉES SOCIOLOGIQUES DES ENQUÊTÉS PAR ENTRETIEN.....		553
ANNEXE 8. NOTES DE TERRAIN		557
ANNEXE 9. ENTRETIENS AVEC CINQ AUDITEURS DE MUSIQUES NOISE ET EXPÉRIMENTALES		675
ANNEXE 10. CARTOGRAPHIES DES LIEUX DE CONCERTS DE LA SCÈNE NOISE À PARIS ET SA COURONNE		750
ANNEXE 11. APARTÉ HUMORISTIQUE SUR LA CONDITION DES MUSICIEN·NES UNDERGROUND.....		759

INTRODUCTION

Les sons semblent être l'œuvre des platines vinyles et de leur capacité à produire des bruits de frottements et d'étirements vers les aigus. Les sons plus graves interviennent par poussées, à la manière de mugissements plaintifs. Dans l'ensemble, toutes les sources s'alternent ou se chevauchent légèrement, elles fonctionnent comme des élancées sonores ponctuelles qui s'apparentent à des cris, des rugissements et des bruits évoquant la faune. [...] Seulement un bruit de fond unique, aérien et fantomatique, sur lequel reprennent rapidement les scratches plaintifs de la platine, [...] produits par des jeux de vitesse avec des accélérations et des décélérations. Ils ressemblent à des onomatopées vocales situées dans les médiums/aigus dont le phrasé semblerait monter et descendre du point de vue des hauteurs et de la tonalité, comme une conversation abstraite accélérée. Ces sons sont d'ailleurs ensuite dédoublés, soit parce qu'une source est ajoutée à la première, soit parce que le musicien a ajouté un effet de *delay* à la source principale. [...] Le son de clochette est ensuite étiré jusqu'à ce que son signal soit plus proche d'un sinus aigu qui monte et descend en glissandi, puis rapidement re-texturé, donnant lieu à des attaques rapides de nouveau lissées en un sinus. Dans le même temps, le bruit de fond fait aussi l'objet de variations dans sa texture : de plus fort et tournoyant, il devient discret et grésillant. [...] Quelques bruits de craquements dans ce quasi-silence, puis un petit son ponctuel, comme celui d'une corde pincée, arrive d'un coup et disparaît. [...] Les sons de scratches s'agitent alors, se tordent dans des hauteurs différentes. A un instant, un son plus grave, peut-être une voix masculine semblable à une onomatopée étrange, intervient parmi la débandade de bruits aigus issus de la manipulation de la platine vinyle ou de bandes accélérées. Un son médium très saturé, à la texture très rugueuse, apparaît quelques secondes puis disparaît. (*Extrait d'une description personnelle d'un morceau de Twig Harper*¹)

Il y a quelque chose d'un peu chaotique dans ce mur de sons, qui semble monter en intensité. [...] Comme ce son est quasiment statique sur plusieurs minutes, on s'immerge progressivement dans la nappe sonore mouvante et enveloppante. [...] Après 21 minutes, un son s'ajoute à la nappe sonore, semblable au bruit qui retentit lorsqu'on recherche la fréquence d'une radio. Quelques larsens noyés dans la masse apportent ponctuellement à l'ensemble une impression d'harmoniques en changeant de hauteur à chaque intervention. Cet étalement sur la durée apporte un effet immersif qui se charge progressivement d'intensité. On ressent comme une montée,

¹ La description musicale figure dans sa version intégrale en annexe 6 de ce travail.

comme la venue d'un climax imminent. Puis un autre bruit ultra-saturé mais de faible intensité, situé dans les médiums, s'ajoute à la nappe sonore. [...] Le rendu s'apparente donc maintenant à une sorte de mur de sons toujours statique. Puis la perception s'altère un peu – très subjectivement, j'ai l'impression de ne plus percevoir les basses, mais je ne sais pas s'il s'agit d'une micro-variation progressive ou d'un effet perceptif. (*Extrait d'une description personnelle d'un morceau de Kevin Drumm* ²)

Au carrefour de la musicalité, de l'environnement et de la texturalité, au cœur d'une traversée abstraite faisant immerger formes et fond à travers dispersions, immersions, apparitions, disparitions et digressions, tout en (se) faisant jeu du chaos sonore, la musique noise se pose comme un objet difficile à circonscrire et à appréhender. N'est-ce d'ailleurs pas le propre d'une musique bruitiste ? Longtemps, en effet – nous serions même tentés de dire « encore » – le bruit a été chargé par une certaine tradition d'avant-garde d'un potentiel transgressif visant, plus ou moins explicitement selon les courants et figures, à incarner une forme de « pendant » au son musical. Cette conception est de ce point de vue difficilement extractible d'un contexte esthétique, culturel et social occidental qui considère de manière plus générale le bruit comme un son nuisible, brouillon et sale : Torben Sangild ³ nous rappelle ainsi que le terme même de « noise » renvoie étymologiquement [du terme grec *nausea*, mal de mer, nausée, dégoût] aux états d'agression, d'alarme et de tension ainsi qu'aux sonorités puissantes de phénomènes naturels tels que tempêtes, tonnerre et grondements marins ; tandis que Pierre-Albert Castanet ⁴ mentionne pour sa part l'usage du vieux français *noyse* qui, en plus de désigner le mal de mer, renvoie également au bruit, au tumulte, au tapage, à la dispute ou à la querelle, donnant le sens que l'on connaît encore aujourd'hui à travers l'expression « chercher noise ». En soulignant le fait que le bruit soit ordinairement défini comme un son manquant de conventions, Carey Sargent ⁵ écrit que « les bruits sont des sons qu'il convient d'ignorer, tel le bourdonnement des lumières fluorescentes, ou des sons qui devraient être tus, comme les jacassements ivres des *nightclubs* au sein des espaces résidentiels ⁶ ». Le bruit est, en somme, ce son à qui le sens commun affuble des

² Idem que pour la note précédente, la description intégrale est consultable à l'annexe 6.

³ Torben Sangild, *The Aesthetics of Noise* ([S.l.]: Datanom, 2002).

⁴ Pierre Albert Castanet, *Quand le sonore cherche noise. Pour une philosophie du bruit* (Paris: M. de Maule, 2008), 21.

⁵ Carey Sargent, « Noise in Action. The Sonic (De) Construction of Art Worlds », *Studies in Symbolic Interaction* 35 (2010): 179–200.

⁶ « Noises are sounds to ignore, like the hum of fluorescent lights, or sounds that should be silenced, like the drunken chatter of nightclubs in residential neighborhoods ».

caractéristiques fondamentalement négatives et antinomiques à la consonance agréable dont doit être à l'inverse parée la musique.

Empreinte d'une connotation inesthétique et tapageuse, sa portée que l'on comprend également sociale semble résonner encore plus fortement chez ces amatrices et amateurs de musique qui, alors adolescent·es ou jeunes adultes, ont vu l'objet de leur passion désapprouvé ou rejeté non pas tant parce qu'il *était* bruit, ce qui demeure rarement le cas en regard du nombre restreint d'amatrices et d'amateurs de musiques bruitistes, que parce qu'il *faisait* bruit. Je me souviens, à l'époque âgée de 13 ans, la réaction virulente qu'avait simplement suscitée l'écoute d'un disque de rock dans la voiture familiale : loin de penser qu'une telle musique allait provoquer quelque hostilité – d'autant que je connaissais le goût de mon père pour le rock des années 1960 et 1970, même s'il était davantage enclin à la chanson – j'avais alors remis à celui-ci le fameux album pour qu'il le diffuse dans le lecteur CD, que nous étions particulièrement fiers de posséder ; « mais ce n'est pas de la musique, c'est du bruit ! » s'était-il alors exclamé, l'air réprobateur et particulièrement agacé. « Ce n'est pas de la musique, c'est du bruit », tel est en effet le point de départ de ce travail. Plus précisément, ce leitmotiv a émergé en filigrane au fur et à mesure de mes enquêtes et de mes pérégrinations réflexives, jusqu'à finalement apparaître de manière plus évidente : il y a certainement un sens à ce qui fait bruit ; et écouter, faire et aimer le bruit est sans nul doute une manière pour les adeptes de faire autrement, d'expérimenter et de se distinguer en interrogeant la puissance des frontières qui font « art ».

Nous aurons l'occasion de le comprendre, la musique des uns est en effet le « bruit » des autres. Que penser alors d'une musique fondamentalement et radicalement bruitiste, telle que la noise ? Comment est-elle bruit, comment fait-elle bruit, comment la fait-on bruit ? En explorant la portée, les enjeux et les détours de ces questions, il nous faudra envisager cet objet de recherche en tant que cas-frontière nous permettant de questionner les catégories et les conventions qui régissent les mondes de l'art et celui de la musique en particulier. Ce genre expérimental et bruitiste principalement joué dans les milieux underground des grandes villes occidentales et japonaises depuis le début des années 1980 – nous reviendrons par la suite plus en détails sur son histoire – sollicite en effet un nombre important de problématiques qui demandent à être éclairées. Se pencher sur la noise comme genre revient déjà pour le chercheur à s'exposer à une multitude de résistances. D'une part, une résistance à décrire le matériau musical, à délimiter ses contours stylistiques et à l'analyser, une résistance qui vise en somme à délimiter l'objet, à y apposer une définition et à s'en saisir comme catégorie. Mais aussi, une fois celle-ci appréhendée dans la pleine dimension que sous-tend le

genre, un autre type de résistance : si les pratiques artistiques et les modalités d'évaluation et d'attachements sont assez spécifiques pour être identifiées, confirmant au passage le caractère fondamentalement social d'un genre musical, elles se révèlent également en marge et tendent à brouiller un certain nombre de codes et de conventions qui sont eux-mêmes fondateurs pour le sens commun des catégories esthétiques. Ainsi cette étude, à la fois enquête et objet de réflexions esthétiques, a-t-elle pour particularité de convoquer tout autant des problématiques se rapportant à la définition de la musicalité, au statut et aux pratiques constitutives de la figure du musicien, à la caractérisation d'une bonne ou d'une mauvaise musique, aux manières appropriées d'écouter et de faire l'expérience du son, ainsi qu'à la professionnalisation segmentée des mondes de l'art. Au cœur de ces problématiques se posent par ailleurs d'autres questions subsidiaires et non moins essentielles : qu'est-ce qu'un genre musical ? Comment « joue »-t-on de la musique ? L'écoute musicale est-elle l'apanage de l'oreille ? Quelles valeurs sont sollicitées pour conserver authenticité et autonomie au genre ?

Il conviendra au sein de cette thèse d'accorder une attention fondamentale à deux éléments qui s'interpénètrent au cœur de ce monde artistique, le bruit et le précepte du Do It Yourself (DIY), qui, le premier agissant comme matériau sonore et comme rhétorique symbolique, le second comme injonction alternative foncièrement axée sur les pratiques et le passage à l'action, sont les principaux leviers, à la fois esthétiques, culturels et sociaux, d'un certain ébranlement des catégories et des conventions persistantes des mondes artistiques. Que l'on ne s'y méprenne pas, la noise et les pratiques culturelles qui s'y rapportent ne sont ni les premières ni les seules à se caractériser par l'un ou l'autre ; elles ont toutefois pour particularité d'associer les deux et de les exploiter de manière puissante voire jusqu'aboutiste, représentant ainsi un positionnement radical particulièrement emblématique pour l'étude de ce qui nous apparaît comme un cas-frontière tenant d'un nouveau paradigme artistique contemporain.

I — UN INTÉRÊT SCIENTIFIQUE TARDIF

Malgré cette position spécifique dans le champ artistique, cet objet d'étude n'a pourtant suscité que récemment l'intérêt du monde académique, en émergeant d'une part avec

le travail du Danois Torben Sangild ⁷ et son court essai *The Aesthetics of Noise*, paru en 2002, d'autre part avec celui de l'Irlandais Paul Hegarty ⁸ et son ouvrage désormais célèbre dans le champ des musiques bruitistes, *Noise/Music. A History*, publié en 2007. Le premier s'est attaché à mettre en évidence les diverses esthétiques que pouvait véhiculer le bruit à partir d'exemples musicaux bruitistes de tendances à la fois rock et électronique, en inscrivant de fait ses réflexions théoriques dans une certaine tradition esthétique convoquant les notions de beauté et de sublime. Le second a quant à lui élaboré une généalogie thématique des usages du bruit en musique, chaque section faisant lieu d'exploration des relations entre bruit et musique au travers de réflexions inspirées de Bataille, Baudrillard, Derrida et Deleuze sur, entre autres, l'irréductibilité de la noise au genre musical ou la question du bruit et de l'informe. En 2009, l'ouvrage collectif *Noise & Capitalism* dirigé par Mattin et Anthony Iles ⁹, consistant non pas en une production académique mais en une forme de projet artistique accueillant des contributions d'écrivains et d'artistes, a pour sa part posé des thématiques telles que la prise de risque du geste musicien de l'improvisation libre ou la résistance subversive de la noise au travers de la métaphore du bruit – pris dans sa définition communicationnelle, nous y reviendrons – comme signal perturbant le système capitaliste. L'ensemble des premiers travaux consacrés à la noise, ancrés dans une tradition philosophique, se sont ainsi surtout concentrés sur les liens entre bruit et musique par l'intermédiaire d'une conception transgressive du bruit abondamment reprise de la théorie de Jacques Attali ¹⁰ exposée dans son ouvrage *Bruits* publié en 1986, très influent chez les Anglo-saxons.

L'article de Chris Atton ¹¹ paru en 2011, « Fan Discourse and the Construction of Noise Music as a Genre » a apporté un contrepied disciplinaire bienvenu en s'inscrivant certes dans la même thématique de la résistance au genre musical, mais en interrogeant cette fois le parti-pris théorique des auteurs auparavant cités selon une perspective sociologique axée sur les discours des fans issus de médias musicaux spécialisés, tels que la revue *The Wire*. Celui-ci y défend le fait qu'au vu des spécificités que la noise arbore pour ses adeptes, en particulier du point de vue de la réception, celle-ci peut en réalité être pensée comme un genre dès lors que l'on s'en tient au point de vue du public. Etablissant le même constat quant à l'inexistence

⁷ Sangild, *The Aesthetics of Noise*, 2002.

⁸ Paul Hegarty, *Noise/music. A History* (New York: Continuum, 2007).

⁹ Anthony Iles et Mattin, éd., *Noise & Capitalism* (San Sebastián, Spain: Arteleku, 2009).

¹⁰ Jacques Attali, *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Le livre de poche Biblio Essais 4040 (Paris: Libr. Générale Française, 1986).

¹¹ Chris Atton, « Fan Discourse and the Construction of Noise Music as a Genre », *Journal of Popular Music Studies* 23, n° 3 (septembre 2011): 324–342, <https://doi.org/10.1111/j.1533-1598.2011.01296.x>.

de travaux s'intéressant à ses aspects sociaux, un article de Carey Sargent ¹² paru à la même période a également choisi la noise pour objet. Au carrefour de l'interactionnisme et de la sociologie de la musique ¹³, l'auteure accorde une attention à la manière dont les pratiques sonores interviennent dans la formation de réseaux collaboratifs et construisent leurs propres scènes, dans le prolongement de la pensée de la musique en action de Tia DeNora et des mondes de l'art d'Howard Becker, en livrant quelques observations ethnographiques issues de la micro-scène de Virginie aux Etats-Unis afin d'en extraire leur sens. En 2013, c'est un second ouvrage qui a été publié à la suite de celui d'Hegarty, qui, portant cette fois proprement sur la noise, propose une ethnographie détaillée résultant de plus d'une décennie de terrain au Japon ainsi qu'aux Etats-Unis : *Japanoise* de David Novak ¹⁴. L'auteur explore ici, à partir de récits de performances et de descriptions des pratiques créatives et des technologies employées, la manière dont la noise peut être pensée à travers le phénomène de globalisation, s'intéressant à la notion de « feedback » et ses dimensions sonores et culturelles pour décrire la circulation musicale par le son, l'écoute, les performances et les enregistrements en ce début de XXIe siècle. Un an plus tard, un article co-écrit par Joseph Klett et Alison Gerber ¹⁵ s'est quant à lui intéressé au concept d'« indétermination » : faisant le constat que les principales études sur la noise s'appuient sur des enregistrements à partir desquels la structure indéterminée est considérée comme obstacle au genre dans sa relation antagonique à la musique, les sociologues soutiennent le fait que l'indétermination s'impose à l'expression dès lors que le contexte social est pris en compte, à travers des interactions et des performances permettant de créer du sens à partir des idées d'inclusion et de liberté créative.

Deux études se sont également penchées spécifiquement sur l'écoute de la musique noise, la première dans le cadre d'un mémoire en anthropologie écrit par Marc-Antoine Dion ¹⁶, la seconde dans le cadre d'un essai philosophique rendant compte des résultats d'une enquête menée par Catherine Guesde et Pauline Nadrigny ¹⁷, parues respectivement en 2015 et 2018. Issue d'une ethnographie et d'entretiens réalisés en Belgique, la première examine, en

¹² Sargent, « Noise in Action », 2010.

¹³ Il s'agit ici de la formule utilisée par Sargent pour expliciter sa méthodologie et son inscription disciplinaire, pour laquelle je souhaite toutefois préciser que d'un point de vue personnel, je n'exclurais aucunement l'interactionnisme du domaine de la sociologie de la musique, celui-ci pouvant bien sûr faire partie des approches privilégiées par la discipline.

¹⁴ David Novak, *Japanoise. Music at the Edge of Circulation*, Sign, storage, transmission (Durham: Duke University Press, 2013).

¹⁵ Joseph Klett et Alison Gerber, « The Meaning of Indeterminacy: Noise Music as Performance », *Cultural Sociology*, 2014, 1749975514523936.

¹⁶ Marc-Antoine Dion, « L'écoute décomplexée. La réception de la musique noise à Anvers, Bruxelles et Gand » (Université Laval, 2015).

¹⁷ Catherine Guesde et Pauline Nadrigny, *The most beautiful ugly sound in the world: à l'écoute de la noise*, 2018.

adhérant à la définition oppositionnelle qu'Attali donne du son comme scindé entre bruit et musique, les manières dont on écoute un bruit se musicalisant pour devenir noise. Dion s'intéresse ainsi au caractère « insensé » de la noise au travers d'un bruit orienté sur le sujet, à son caractère « désagréable » au travers d'un bruit orienté sur l'objet, ou encore à son caractère « transformatif » au travers d'un bruit éthico-affectif, en donnant large part aux expériences d'écoute, qu'elles soient intellectuelles ou « totales ». Pleinement inscrite dans un héritage philosophique qui réhabilite certaines théories liées au domaine de la sensation – citons notamment le « chatouillement » de Descartes ou le perfectionnement des organes des sens de Hume – pour éclairer non pas la question idiosyncrasique mais plutôt une modélisation élaborée à partir des résultats d'un questionnaire visant à catégoriser des formes d'écoute typiques, l'étude de Guesde et Nadrigny soutient pour sa part la thèse d'une écoute tantôt (ou à la fois) portée sur la précision et l'affinement d'un apprentissage, sur le perfectionnement sensoriel, sur la réceptivité d'un corps anatomique, et sans doute plus polémique du point de vue de la terminologie vernaculaire, sur la recherche d'une certaine « douleur ».

Enfin, la noise figure en premier lieu parmi les musiques étudiées au cœur de l'ouvrage de Stephen Graham ¹⁸, *Mapping the Underground*, paru en 2016. L'angle de cette analyse se situe cette fois davantage dans le champ des études culturelles, puisque l'auteur accorde une large place à l'économie qui caractérise l'underground musical expérimental à partir de l'élaboration de profils professionnels types de musicien·nes, d'exemples multi-situés de lieux de musique et des budgets qui leur sont consacrés, et de l'analyse comparée des politiques institutionnelles et alternatives entre pays occidentaux réputés pour leur dynamique underground.

Il suffit d'observer les dates de parution de ces contributions pour prendre la mesure du caractère à la fois extrêmement récent des études sur le sujet et de leur rythme de publication particulièrement soutenu ces quatre dernières années. Ce phénomène s'explique de plusieurs manières. La noise a curieusement, en regard de sa période d'émergence au tournant des années 1980, été un objet longtemps méconnu par le champ académique, par le fait sans doute d'un long désintérêt pour les formes artistiques bruitistes et non savantes – plus marqué en France que dans les pays anglo-saxons – et d'une simple ignorance de son existence, puisque nous aurons l'occasion de constater que la noise est intrinsèquement liée à un contexte de diffusion underground somme toute très obscur. Ce retard a pu être rattrapé ces

¹⁸ Stephen Graham, *Sounds of the Underground. A Cultural, Political, and Aesthetic Mapping of Underground and Fringe Music*, Tracking pop (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2016).

dernières années par un contexte académique plus favorable marqué notamment par l'émergence des *sound studies* et l'intérêt croissant pour ces objets longtemps relayés en arrière-plan que sont le sonore et le bruit, qui révélaient pourtant une capacité particulière à œuvrer dans une transversalité analytique et à explorer de la sorte de nouveaux domaines de recherche. Ainsi, un ouvrage comme celui de Greg Hainge ¹⁹, *Noise Matters. Towards an Ontology of Noise* est de ce point de vue emblématique en tant qu'il pense le *fait* du bruit en même temps que l'*être* bruit, à partir d'une réflexion philosophique et culturelle conduisant à élaborer pour la première fois, en 2013, une ontologie de celui-ci. De plus, si l'on met de côté les tentatives musicologiques ayant plus directement visé à l'élaboration d'un solfège sonore ²⁰, les réflexions récentes du philosophe Pierre-Albert Castanet ²¹ ou du musicologue Makis Solomos ²² ont aussi contribué, en France, à penser ou recontextualiser plus généralement les bruits et les sons au sein du champ musical. Enfin, un autre aspect non moins important est sans doute la multiplication des thèses sur la musique élaborées par des praticien·nes susceptibles de rapporter sur la scène de l'université faits et expériences issus d'un monde qui lui était alors étranger parce que trop radical, en marge ou peu médiatisé. Le cas de la musique noise est à cet égard édifiant, puisqu'une écrasante majorité si ce n'est la totalité des auteur·es recensés ci-dessus, y compris moi-même, pratiquent la musique noise – ou du moins plus généralement la musique.

Lorsque j'ai commencé à penser et écrire ma thèse, seuls les écrits de Sangild, Hegarty et Mattin et Iles avaient été publiés et, s'agit-il de le préciser, personne dans le monde francophone ne s'était saisi de cet objet émergent. Le domaine, hormis sur certains pendants esthétiques qui méritaient d'être réinterrogés, était donc en majeure partie vierge d'analyse et une étude complète m'apparaissait alors nécessaire pour défricher ce terrain presque inexploré. Au-delà du fait qu'il me semblait particulièrement stimulant de me positionner sur une analyse de l'ultra-contemporain, le genre étant alors spécialement dynamique depuis les années 2010 tandis qu'il constituait dans le même temps une niche extrêmement peu médiatisée où se posaient des apories manifestes en termes d'archives, aucune de ces études pionnières ne tenaient réellement compte des composantes proprement musicales de la noise, alors que ce genre musical était pourtant au cœur du propos. De même, elles occultaient totalement sa dimension sociale, ne s'attachant pas à la prise en compte des pratiques, qu'elles

¹⁹ Greg Hainge, *Noise Matters. Towards an Ontology of Noise*, Bloomsbury Academic (Londres, 2013).

²⁰ Pensions notamment au travail pionnier de Pierre Schaeffer. Cf. Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*, Nouv. éd, Pierres vives (Paris: Seuil, 2002).

²¹ Castanet, *Quand le sonore cherche noise*.

²² Makis Solomos, *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XIXe-XXIe siècles*, Aesthetica (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2013).

soient d'ailleurs individuelles ou collectives. Dans ces circonstances, il apparaît peu étonnant que ces lacunes heuristiques aient ouvert la voie à la parution des premières études d'aspiration sociologique, à défaut d'être musicologiques. Plus curieuse est cependant la publication quasi simultanée de nos travaux menés parallèlement à divers lieux du globe, dans l'obscurité quelque peu représentative de la position des doctorant-es et jeunes chercheur-euses. S'il convient de reconnaître le caractère déstabilisant de ces parutions tardives au sein d'un contexte impliquant que le moindre article devienne une référence du domaine, d'autant que certaines concluaient sur des phénomènes que j'avais moi-même eu l'occasion d'analyser et dont je pensais alors naïvement détenir l'exclusivité, nos nombreux points communs ont eu le bénéfice de confirmer un certain nombre d'hypothèses ou de valider la véracité de certaines caractéristiques du genre partagées en diverses scènes du monde.

II — PROPOSER UNE VISION... MAIS PLUSIEURS ANGLES

A la différence des travaux précités qui s'inscrivent dans des disciplines académiques spécifiques, ma première opération a consisté à m'affranchir d'une inscription disciplinaire exclusive, qui, par le fait de se conformer à ses méthodes, ses objets ou ses écoles de pensée, aurait sans nul doute fortement limité la portée de mon analyse en en proposant qu'un seul prisme. Muée en exploratrice guidée par une volonté initiale de laisser à ses successeurs les fruits de ses premières fouilles, j'ai de la sorte entrepris un projet relativement laborieux ayant pour visée d'étudier une grande pluralité d'aspects, qui figurent rarement au sein d'une même étude, pour effectuer en quelque sorte un « tour de l'objet ». Au lieu d'être concentrées en un seul lieu, ces fouilles ont été menées sur un si vaste territoire qu'il permit d'y découvrir de part et d'autre des fragments qui marquaient çà et là, à la manière de croix griffonnées sur une carte de chantier, des lieux nécessitant que l'on y creuse.

Défendant pour ma part l'intérêt scientifique majeur d'une prise en compte de l'objet dans la pluralité de ses dimensions, mon travail a en définitive consisté à associer aux questionnements philosophiques des analyses musicologiques, des problématiques culturelles et des pratiques sociales, nécessitant de convoquer une littérature et des méthodes issues pour l'essentiel de l'esthétique, de la musicologie, de l'anthropologie, de la sociologie voire de l'histoire. L'objet étant lui-même transversal et quelque peu résistant aux catégories, il

apparaissait nécessaire de ne pas le cloisonner au sein d'un système de pensée préconçu : il ne revenait pas au chercheur d'appliquer sa grille d'analyse et sa méthode sur l'objet, mais bien à l'objet lui-même d'afficher ses richesses exigeant de définir et de créer diverses méthodes pour les appréhender. La démarche de la présente étude est donc en grande partie inductive, sans l'être toutefois exclusivement car le rôle certain que joue l'intuition ne saurait être nié dans la mise en forme d'hypothèses qui, évoluant parallèlement aux matériaux et analyses, ont permis d'orienter les focales et les théorisations.

Puisqu'elle était accompagnée de thématiques relativement diversifiées, cette interdisciplinarité a également eu pour effet recherché d'adopter au sein d'une même étude une multiplicité d'angles d'analyse comme autant de points de vue jouant des focales et des échelles. Ce « tour de l'objet », *tour à tour* centré sur le matériau même de la musique, sur les pratiques de jeu et les instruments, sur l'artiste, sur la performance, sur l'écoute musicale, sur l'inscription géographique des lieux de musique, sur l'organisation des concerts, sur le public en situation et sur l'activité des labels discographiques, offre l'occasion d'entrevoir de la manière la plus fine et fidèle possible ce genre musical et d'y dégager de nombreux angles de compréhension et facettes d'expression, alternant de la sorte entre focales macro et micro. Il existe donc une succession de niveaux d'échelle d'analyse qui s'intéressent au plus concret – telle que les descriptions fines du matériau sonore, des pratiques de jeu musical, de l'organisation d'un concert ou de la confection d'une cassette – comme au plus abstrait – telles que les réflexions au sujet de la question du genre musical, de la résistance aux catégories, des régimes de valeur privilégiés, du rapport aux conventions artistiques, de la physicalité de l'écoute ou de la question du plaisir esthétique. De ce fait, il n'est pas rare que j'utilise parmi cet éventail de focales le format de l'anecdote, un procédé tout sauf anecdotique en ce qu'il nous fait entrevoir à travers sa signification symbolique le caractère normatif de notre univers social. Si l'anecdote est un procédé rhétorique amusant ancré dans la tradition littéraire française ²³, elle peut aussi constituer un matériau scientifique à valeur exemplaire qui révèle, à l'image des préjugés péjoratifs dont elle fait l'objet, les mœurs et les représentations d'une catégorie d'individus ou d'une époque participant de la construction d'une image du domaine en question ²⁴.

²³ A partir de la lecture du *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle*, Jean-Bruno Renard cite le goût pour les anecdotes de célèbres auteurs comme Rabelais, Montaigne, La Fontaine, Rousseau et Voltaire, dont l'usage sert souvent à agrémenter un propos plus aride et monotone. Cf. Jean-Bruno Renard, « De l'intérêt des anecdotes », *Sociétés* 114, n° 4 (2011): 34, <https://doi.org/10.3917/soc.114.0033>.

²⁴ C'est d'ailleurs dans le but de mettre en évidence les motifs stéréotypés récurrents de l'image de l'artiste qu'Ernst Kris et Otto Kurz ont abondamment utilisé les anecdotes comme matériau de leur ouvrage. Cf. Ernst Kris et Otto Kurz, *L'image de l'artiste: légende, mythe et magie : un essai historique* (Paris: Rivages, 1987).

En outre, l'organisation de cette thèse pourrait à première vue paraître contre-intuitive : l'on rencontre plus fréquemment, dès lors qu'une étude comporte un angle social, un exposé de l'ancrage historique, géographique et culturel d'une scène musicale afin de délivrer au préalable une forme de contexte à partir duquel fixer sa méthodologie, pour ensuite identifier les participant·es, puis leurs pratiques, et finalement analyser la musique elle-même. L'objet a imposé un autre sens de circulation et de compréhension. Si mon étude de la scène locale n'a pas figuré en ouverture de la présente étude, c'est parce que la pratique scientifique traditionnelle qui consiste à poser la définition de son objet avant de le parcourir m'a, en réalité, très vite conduite à réaliser que les frontières de mon objet représentaient en elles-mêmes un problème délicat qu'il ne suffirait pas de poser en quelques mots mais bien d'explorer à travers un développement conséquent, qui devait lui-même tenir lieu de préambule. Tandis que ce choix d'étudier en premier lieu la musique s'inscrivait au sein d'une contextualisation esthétique plus large, il me paraissait par ailleurs important de réhabiliter le matériau musical à sa position centrale au sein du genre, puisque c'est après tout à travers la musique elle-même que se fédèrent les scènes et les communautés. Dès lors que la musique était étudiée, il devenait logique que les pratiques musicales et instrumentales à son origine succèdent à son étude plutôt que, par exemple, son évaluation ou sa diffusion. Cette thèse adopte par conséquent un format allant du cœur à la périphérie : il s'est d'abord agi de traiter la musique, soit l'objet au cœur du genre musical ; puis les pratiques musicales, soit la manière dont celle-ci est jouée ; puis son écoute et ses modalités d'évaluation, soit la manière dont elle est appréciée, perçue et éprouvée ; puis enfin sa diffusion, soit la manière dont elle circule. Si elle offre la possibilité d'une lecture décousue en raison de la relative autonomie des parties, cette organisation structurelle éclaire aussi d'une lumière nouvelle certaines grilles habituelles de présentation : nous le verrons, traiter des valeurs et des expériences intimes avant d'aborder la question des lieux de musique offre, par exemple, une entrée de compréhension différente sur la manière dont les expériences participent à élaborer les lieux, au lieu du cadre de compréhension plus habituel consistant à montrer que les lieux définissent les expériences.

Il convient enfin de préciser qu'il est possible que ma diversité d'approches puisse déconcerter les plus ardents héritiers d'écoles de pensée exclusives dont les systèmes, si je suis convaincue de leur richesse et de leur puissante cohérence, prennent parfois le risque de se refermer sur eux-mêmes. Je défends à l'inverse l'idée que pour un objet fondamentalement transversal, il n'y a pas une vérité, une méthode ou une discipline qui prévale ; que mieux vaut en effet s'attacher à la pluralité des vérités en convoquant à tour de rôle divers

paradigmes et systèmes de pensée, y compris lorsque ceux-ci sont présentés comme antagonistes *a priori*. En somme et à l'image de l'objet bruitiste lui-même, je demeure nettement favorable au mélange des genres et au fait de pouvoir souscrire aux unes et aux autres de ces disciplines et de ces auteur·es, dès lors que l'idée en question nous est utile pour éclairer l'objet sous un certain prisme et enrichir notre vaste réflexion.

III — DÉCRIRE LA MUSIQUE, RECUEILLIR DES SOURCES ET OBSERVER LA « SCÈNE »

La méthodologie employée est elle-même révélatrice de mon choix de l'interdisciplinarité et de la variation d'échelle d'abstraction. Afin d'être en mesure de cerner cet objet trouble qu'est la musique noise et de rendre compte de ses influences historiques comme de ses spécificités musicales, j'ai choisi de prendre en considération une multiplicité de « voix ». A l'image de plusieurs chapitres de ma thèse, j'ai eu recours à des sources principalement composées d'extraits de presse, en particulier des fanzines et des magazines spécialisés comme *Special Interests*, *As Loud As Possible* ou *The Wire*, ainsi que des blogs Internet, des émissions de radio et des documentaires. Une entreprise qui, pour ce qui concerne les fanzines en particulier, n'a pas toujours été évidente. Les archives en termes de culture noise écrite sont rares et obscures puisque ce milieu, encore plus restreint à l'époque qu'il ne l'est aujourd'hui, ne comptait pas sur pléthore de participant·es mais plutôt sur quelques figures singulières qui éditaient leurs propres productions à peu d'exemplaires, nécessitant de rechercher les quelques exemplaires encore disponibles à la vente ou en seconde main dans des lieux souvent connus des seuls initié·es ou via Internet, si bien que les recherches conventionnelles à la Bibliothèque Nationale de France ne soient à cet égard que perte de temps. J'ai également sollicité par le biais d'un court questionnaire dix musiciens américains, anglais et français ²⁵, pour la plupart pionniers ou fin connaisseurs du genre et de

²⁵ Les enquêtés sollicités par ce questionnaire sont les suivants : Ron Lessard, premier disquaire bruitiste créé en 1984 à Lowell dans le Massachusetts (USA) et à l'origine du célèbre label de noise RRRecords, qui joue aussi sous l'identité d'Emil Beaulieu ; GX Jupitter-Larsen, figure incontournable de l'underground américain et fondateur en 1979 du groupe pionnier de noise The Haters ; Yves Botz, musicien français (Metz) membre du groupe pionnier Dustbreeders dès la fin des années 1980, puis du groupe Mesa of The Lost Women depuis 2004 ; Michel Henritzi, musicien dans différents groupes de musique industrielle avant de rejoindre Dustbreeders, à l'origine du label AKT Production en 1984, ayant écrit dans de nombreux fanzines et webzines indépendants ainsi que dans la revue expérimentale *Revue & Corrigée* ; TG Gondard, musicien de l'underground français depuis la fin des années 1990 exilé à Bruxelles, ayant joué dans de nombreux projets

son histoire, afin de recueillir leur point de vue. Au-delà des informations fournies par leurs réponses, qui ont nourri ou confirmé une sélection pertinente pour les participant·es de figures et d'influences stylistiques me permettant de retracer une brève histoire de ces formes musicales, ces données m'ont plus largement servi de matériau pour étudier les façons de concevoir et de catégoriser le genre musical à l'aune de ses caractéristiques esthétiques. En outre, j'ai parfois traité les discours des théoricien·nes de la noise de la même manière que ces autres voix recueillies, simplement parce que, ces derniers étant souvent eux-mêmes des adeptes, j'ai considéré qu'ils pouvaient faire l'effet des mêmes représentations idéologiques.

Pour appréhender à présent le matériau musical lui-même, j'ai principalement utilisé deux méthodes d'analyse. La première a consisté, par le biais d'un autre questionnaire envoyé à des amatrices et amateurs de noise, à délimiter un corpus de cinq morceaux qui représentent à leurs oreilles des tendances musicales couvrant toute l'étendue du genre. Le corpus, défini à partir de la consultation de seize répondant·es²⁶ plutôt que par un choix personnel exposé au risque de l'arbitraire, a ensuite été porté à l'analyse informatique à partir de trois types de représentations : la forme d'onde, le spectrogramme et certains extracteurs informatiques, cette méthode permettant de mettre en correspondance des données afin de livrer une analyse musicale au plus juste. Puis, parallèlement à cette méthodologie issue de l'informatique musicale, j'ai effectué à partir de ce même corpus des transcriptions textuelles²⁷ consistant à décrire de manière détaillée, au fil de l'écoute, textures et événements sonores afin d'en dégager des réflexions de nature esthétique.

Par ailleurs, lorsqu'il s'est agi de se pencher sur les pratiques en tant que telles, qu'elles relèvent du jeu musical, de la fabrication instrumentale, de l'écoute musicale ou de l'organisation d'un concert, j'ai favorisé la méthode des entretiens. Moins intéressée dans le cadre de ce travail par les positions sociales des individus que par leurs pratiques artistiques et

hybrides et expérimentaux tels que TG, Colombey, Lubriphikattor et Pizza Noise Mafia ; Nat Roe, musicien new-yorkais fondateur du lieu de performances Silent Barn (Brooklyn), ayant écrit sur la noise dans des magazines et webzines tels que *The Wire*, *Signal To Noise*, *Vice (Noisey)* ou *Free Music Archive*, et également animé de 2008 à 2014 une émission/playlist à la radio indépendante et expérimentale WFMU ; Andy Ortmann, musicien et artiste américain célèbre entre autres pour son projet de noise collaboratif Panicsville créé en 1992, ainsi que pour avoir créé le label Nihilist Records, spécialisé en musique électronique, noise et expérimentale ; Jliat (James Whitehead), musicien anglais de musique électronique depuis le début des années 1990, aussi célèbre pour ses nombreux écrits théoriques radicaux sur l'opposition bruit/musique ; Erik Minkinnen, musicien français qui s'est illustré dans le groupe pionnier de noise rock Sister Iodine, mais aussi dans d'autres projets comme Noyade et Antilles, en plus de coorganiser les soirées underground Büro à Paris dans les années 1990 et 2000 ; et enfin Fred Nipi, musicien parisien de *harsh noise*, anciennement dans les groupes Galaxie, Ilitch et Mahayoni Mudra.

²⁶ Cf. Annexe 1. « Artistes/groupes et morceaux cités par les enquêté·es ».

²⁷ Cf. Annexe 6. « Descriptions musicales ».

leurs représentations esthétiques, j'ai privilégié, plutôt qu'une pensée en termes de catégories de classes, sexes, âges et statuts professionnels, une approche micro-sociologique davantage pragmatique orientée vers les expériences personnelles et les manières de faire. J'ai donc réalisé vingt-et-un longs entretiens semi-directifs²⁸, sollicitant une diversité de participant·es parmi lesquels des artistes, des collectionneurs de disques, des auditeur·rices et des organisations de concert, pour d'une part, entrer dans l'univers des gestes musiciens et techniciens à l'origine des codes esthétiques du genre, mais aussi, d'autre part, constituer un matériau précieux à partir duquel identifier le lexique employé et les valeurs mobilisées. Les entretiens m'ont donc tantôt servi à exemplifier les pratiques, lorsque les enquêté·es détaillaient leurs propres manières de faire, de jouer, de bricoler ou de collaborer, tantôt servi de support à une meilleure compréhension de leurs représentations à travers des analyses discursives. En outre, afin d'éviter de solliciter à plusieurs reprises les mêmes participant·es, puisque beaucoup s'illustrent dans plusieurs formes de pratiques, j'ai souvent ajourné ma grille d'entretien de quelques questions plus générales concernant leur qualité d'auditeur·rice que j'ai pu utiliser au sein de plusieurs chapitres, tandis que les autres questions concernaient quant à elles leurs pratiques principales. Tous les chapitres ne convoquent donc pas nécessairement les mêmes participant·es, même si certaines figures particulièrement impliquées réapparaissent en diverses occasions.

Pour répondre à ma préférence d'une étude située lorsqu'il s'agit de s'intéresser aux pratiques musicales et organisationnelles, j'ai choisi d'ancrer mon analyse sur la scène noise et expérimentale parisienne. Un choix qui se justifie d'une part d'un point de vue logistique, parce qu'il s'agit de la ville où je résidais au moment de l'enquête et que je connaissais déjà son réseau underground, mais aussi d'autre part parce qu'en son statut de capitale française, Paris témoigne d'une dynamique considérable du point de vue de la fréquentation des concerts, de la circulation et de la diffusion des musiques noise, m'offrant l'occasion d'assister aux événements à un rythme soutenu. Afin de comprendre comment la scène noise et expérimentale parisienne s'inscrit dans un territoire spécifique qui possède ses propres problématiques culturelles et géographiques, j'ai réalisé un travail cartographique qui, accompagné d'un récit historique retraçant l'histoire de la scène locale reconstituée à partir de

²⁸ Si je n'ai pas ajouté ces entretiens en annexes en raison de leur longueur, un tableau récapitulant quelques données sociologiques (année de naissance, profession des parents, scolarité et profession) est consultable en annexe 7. En ce qui concerne les cinq entretiens sur lesquels repose le chapitre XIV « Multiplicités de l'écoute », ils sont consultables en annexe 9.

témoignages ²⁹, offre une représentation évolutive (par tranches de cinq ans environ) de l'inscription géographique des lieux de concert et de leur mutation depuis 1988 ³⁰. Je précise que si l'échantillon d'enquêté-es sollicités par entretien pour les pratiques précitées relève exclusivement de la scène parisienne, je me suis également intéressée aux modalités opératoires des labels discographiques à travers une étude de cas réalisée cette fois-ci hors de la seule scène locale, à partir d'un panel de cinq labels DIY respectivement Grec, Français, Anglo/Allemand, Belge et Etats-Unien, pour mettre en valeur les circulations discographiques et les points de convergence d'une scène qui est en définitive à la fois locale et globale.

Aux questionnaires et entretiens ayant conduit à l'obtention de données issues de procédures « réactives », s'ajoute aussi une démarche ethnographique m'ayant permis cette fois de récolter des données « non réactives » telles que l'observation des lieux, des pratiques, des performances et des discussions collectives entre participant-es ³¹. Cette ethnographie réalisée sur le terrain parisien a été spécifiquement centrée sur les concerts puisque ces événements, en plus de constituer des occasions privilégiées de rassemblement des adeptes du genre, sont aussi les circonstances les plus adéquates pour décrire les performances musicales, recueillir les réactions qu'elles suscitent et les jugements de valeur, observer le type d'organisation à l'œuvre, les circulations entre artistes et public, les attitudes corporelles ou encore les modalités d'écoute collective. Pour collecter les informations, j'ai utilisé divers supports : une caméra et un enregistreur pour la captation des concerts, un carnet pour prendre des notes sur les événements ainsi qu'un dictaphone pour enregistrer à la volée des discussions entre participant-es. Nous l'observerons à de nombreuses reprises au sein de cette étude, j'ai souvent utilisé le matériau ethnographique comme exposé d'une situation spécifique (événement performatif, discussion collective, etc.) servant de préambule ou d'illustration à une analyse plus théorique.

Il convient de le reconnaître, l'ethnographie a sans doute été le travail le plus délicat et difficile à mener : non pas parce que j'aurais été une étrangère représentante d'une quelque autorité allouée par ma position universitaire, qui aurait pu incarner une menace de « récupération » au sein d'un univers relativement confidentiel possédant un éthos indépendant très puissant ; mais au contraire, parce que je fréquentais déjà cette scène locale depuis trois ans et que mon double positionnement de chercheuse et d'amatrice n'a pas été

²⁹ J'ai notamment sollicité pour ces témoignages Vuk, Lionel Fernandez, Alexandre Bellenger, Benoît Chambon, Philippe Simon, Maxime Guitton, Max, Sylvie Astié, Yann Marçay, Erik Minkinnen, Enrique Vega, Nicolas Ripit et Arnaud Rivière.

³⁰ Cf. Annexe 10 « Cartographies des lieux de concerts de la scène noise à Paris et sa couronne ».

³¹ Les notes de terrain sont consultables en annexe 8. Je conseille au lecteur intéressé de ne pas hésiter à passer les premières notes, plus brèves et moins détaillées que les suivantes.

simple à associer. La première difficulté rencontrée a concerné mon identité d'amatrice. Lors des premiers mois de mon travail de terrain, j'ai pris très au sérieux ma nouvelle fonction d'enquêtrice au point de quasiment disparaître socialement de la scène du concert : le temps important que me prenaient à la fois l'observation retranscrite dans mes prises de notes et la captation de tous les concerts me contraignait en effet à ne plus me rendre disponible aux sociabilités habituelles. En plus d'avoir personnellement mal vécu cette phase de recherche puisque mon travail entraînait en conflit avec ma vie sociale – les concerts représentaient alors une part conséquente de mes moments de sociabilités, qui me donnaient le sentiment de m'être confisqués – elle a aussi été douloureuse en ma qualité d'amatrice. Bien que cela puisse paraître à première vue paradoxal, puisque je m'appliquais à assister à l'intégralité des performances afin de systématiquement conserver leur trace, je ne pouvais plus pleinement profiter des concerts car d'une part, l'écran de la caméra agissait comme une frontière entre la musique et moi, et d'autre part, le concert m'apparaissait avant tout, je le réalisai plus que jamais, comme un lieu du collectif auquel je ne prenais plus réellement part. Mes notes de terrain offraient alors, par moments, des plaintes personnelles rapportant des propos d'ami-es déçus que l'on ne puisse davantage discuter³², ou faisant montre de culpabilités rétrospectivement étonnantes lorsque, épuisée, je ne pouvais par exemple filmer les performances jusqu'au bout³³. A la fois brusquement et progressivement coupée de mes amitiés et de mes expériences esthétiques, j'ai dû faire évoluer ma méthode pour répondre à la crise : ainsi ai-je définitivement abandonné la caméra au profit de l'enregistreur pour conserver la trace des performances – j'avais par ailleurs récolté assez de matériel pour pouvoir identifier les gestes musiciens et les dispositifs instrumentaux – et surtout utilisé le dictaphone qui me permit de capter des échanges entre participant-es et des observations personnelles sans que j'aie besoin de m'isoler dans l'écriture *in situ*.

Si je disposais dorénavant d'assez de matériel pour pouvoir revenir le lendemain sur l'écriture détaillée du récit de terrain, et pouvoir en conséquence libérer du temps sur place

³² Le sentiment de ma perte de liberté et de disponibilité depuis l'enquête est par exemple exprimé par les réactions de Christelle et François dans ma note du 27 janvier 2012.

³³ Je glisse ici un très court extrait de note du concert du 3 février 2012 à l'Olympic café qui illustre ces propos : « J'hésite un peu à rester car je culpabilise vis-à-vis de l'enquête, mais peu importe, je me faufile parmi la foule et je sors avec ma pile de vêtements et de matériel. Tous les gens que je croise ont été enchantés par le concert et les critiques sont unanimes. J'ai quant à moi trouvé cela trop long et pas assez évolutif, mais n'est-ce pas simplement le fait de filmer et de porter attention à la prise de vue qui m'empêchent de « rentrer dans » la musique ? Je suis frustrée par la situation et réalise que cela fait plusieurs soirées où je ne profite pas pleinement des concerts à cause de l'ethnographie, de la rigueur et de l'organisation qu'elle suscite. » Par ailleurs, à l'occasion de la note de terrain du 6 mars 2012, je confie ne pas avoir envie de me rendre au concert, sentant mon énergie décliner à force de concerts, d'enquête active, de socialisation, et de musique bruitiste en définitive non reposante.

afin de me « réinsérer dans la scène » du concert, cette mise à niveau technique et méthodologique a également eu un autre effet. A cette première difficulté rencontrée en ma qualité d'amatrice avait en effet succédé une seconde concernant cette fois ma position d'enquêtrice. Si j'avais de fait adopté ce rôle en des termes presque exclusifs au début de mon ethnographie, comment justifier toutefois de mon propre regard, de mes jugements, de mes interactions inévitablement familières ³⁴ ? Ayant, il est vrai, un tempérament par trop pudique pour retranscrire un travail dans lequel je figurerais aux premières loges, il ne fallait pas pour autant graver dans le marbre ma propre disparition. Gommer ma présence des notes ou minimiser mon implication dans les échanges aurait en effet posé un problème scientifique majeur en biaisant la véracité des rapports, en plus d'occulter mon rôle actif dans la scène. Le recours au dictaphone a ici été salvateur : parfois discrètement gardé en main, parfois posé sur un mobilier urbain ou un recoin de bar, celui-ci a permis de capter de nombreuses discussions spontanées au sein desquelles j'intervenais naturellement, oubliant moi-même en ce contexte festif, la présence de l'objet ³⁵. Dès lors, les échanges entre participant·es retranscrits pour étayer mes réflexions sur le goût et les représentations accompagnant cet univers musical me font finalement figurer au même niveau que tout autre individu participant à la situation sujette à analyse. Etant moi-même une amatrice « participante » et non une observatrice effacée, il me paraît en ce sens logique que mes propres discours ne soient pas traités différemment de ceux des autres.

Je n'ai par ailleurs pas limité ma participation à la seule position de spectatrice de concerts, ce que j'étais pourtant aux prémises de ma thèse. Bien que je n'aie pas exploité ces expériences dans la présente étude, ne les ayant malheureusement pas confinées par écrit pour sans doute les mêmes motifs de pudeur personnelle, je me suis mise à jouer de la musique noise lors de sessions improvisées avec les groupes DMZ et Hasna Ihlan à partir d'un

³⁴ Même si je m'efforçais d'obtenir une certaine représentativité dans les témoignages en recueillant des discussions et points de vue de divers acteurs, l'enquête demeurait plus focalisée sur certains proches. La question de l'objectivité se pose donc en permanence quant à la récurrence de certains acteurs, même si elle s'impose en réalité dans la plupart des ouvrages d'ethnographie. Cf. par exemple Philippe Bourgois, *En quête de respect: Le crack à New York* (Paris: Seuil, 2001); Loïc Wacquant, *Corps et âme: Carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur* (Paris: Agone, 2002).

³⁵ Cet outil, qui m'a été très utile dans le contexte du concert où il est difficile et chronophage de tout noter, m'a permis de rendre compte des discussions « sans filtre », contrairement à ce que permet par exemple le format de l'entretien. Dans la note du 6 mars 2012, tandis que je me rends compte du caractère indispensable de cet outil, je réalise néanmoins un blocage de la parole de quelques participant·es face au dictaphone. La présence du dictaphone suscite parfois rejet, blocage et méfiance, beaucoup d'individus ne souhaitant plus s'exprimer lorsqu'ils savent que la conversation est enregistrée. J'ai préféré m'en servir de manière très discrète mais non cachée, bien que certains ethnologues choisissent de dissimuler totalement le dictaphone (cf. par exemple Jeanne Favret-Saada, *Désorceler, Penser rêver* (Paris: Ed. de l'Olivier, 2009). Si je rencontrais un blocage, je changeais alors d'interlocuteurs en imprégnant la situation d'un trait d'humour. Il va sans dire que les propos à caractère privé ne figurent pas dans le présent travail et que les noms ont pu être modifiés ou anonymisés lors de situations d'illégalité ou de jugements de valeur négatifs formulés à l'égard d'un projet musical local.

dispositif électronique, sans pourtant avoir manipulé ce type d'instrumentation auparavant ni d'ailleurs réellement joué de musique, me permettant de comprendre de l'intérieur le sens des pratiques de jeu ; de même, j'ai collaboré au label (Tanzprocesz) de mon compagnon dans le cadre d'une sous-série discographique, me permettant de suivre étroitement tout le processus d'édition de cassettes aux pochettes cousues main dont les enregistrements sont issus de mon archive sonore des concerts de la scène noise locale. Au-delà des difficultés inhérentes à la double position d'observatrice et d'amatrice, fréquenter les individus acteurs et être sensibilisée aux pratiques est bien sûr dans le même temps un atout considérable pour mettre en évidence ce qui fait sens pour les adeptes du genre, pour identifier plus facilement les niveaux d'engagement des uns et des autres dans la scène et pour engager de profondes réflexions sur l'écoute musicale, dès lors que l'oreille est familiarisée avec ce vaste monde sonore pourtant peu commun. De même, si le caractère underground de la scène suppose pour le novice une recherche active pour connaître ces organisations de concert officieuses et peu sujettes à médiatisation, j'ai pu bénéficier d'une intégration dans le réseau et d'un rapport de confiance déjà développé au départ de mon enquête, impliquant par exemple une bonne connaissance de l'organisation DIY et des codes performatifs.

IV — PLUSIEURS ANGLES... MAIS UN FIL ROUGE

Construire un objet qui, kaléidoscopique, propose d'infinies combinaisons selon les éclairages et les focales, c'est aussi en proposer une vision intelligible ; une simple juxtaposition de fragments et facettes exposerait en effet à un risque paratactique. Il s'agira donc d'éclairer l'exposé de ces données à la lumière de ce qui nous est de plus en plus nettement apparu, au cours de l'élaboration du plan de thèse, comme des résistances propres à cet objet-frontière. Nous le verrons, penser la noise revient à faire apparaître en filigrane les négatifs qu'elle constitue ou représente, c'est poser la question des frontières à travers lesquelles nous pensons les catégories artistiques et à travers lesquelles celles-ci manifestent leur normativité. Penser la noise en tant que genre suppose aussi, nous le comprendrons, d'appréhender un monde esthétique et social qui suggère un positionnement culturel en quelque sorte emblématique d'une radicalité distinctive portée sur l'autonomie. D'abord apparus comme des impasses problématiques isolées avant de devenir les fondements d'une

hypothèse générale, ce sont donc ces questionnements qui feront office de fil rouge au long de cette étude.

S'interrogeant en premier lieu sur la définition de la noise et de son espace d'identification musical, la première partie sera l'occasion de mener une réflexion sur la question du genre musical, établie à la suite du constat d'un difficile (impossible ?) consensus parmi ses adeptes. Que manifeste cette complexité à poser un espace générique dans lequel inscrire cet univers sonore ? Il nous faudra dans un premier temps interroger les polarités qui structurent ces définitions, faisant en particulier apparaître un clivage bruit/musique persistant sur lequel nous nous pencherons en détails en relevant les différentes conceptions dont le bruit a notamment fait l'objet. Après une mise au point importante concernant le concept de « genre musical », et afin de comprendre plus spécifiquement en quoi ce « bruit » participe à brouiller les manières conventionnelles d'appréhender le musical et donc, par ricochet métonymique, comment la noise résiste à la pensée générique, il conviendra ensuite de se pencher sur ses spécificités musicales et notamment son caractère non-idiomatique, ses qualités bruitistes et son hybridité stylistique. Nous aurons également l'occasion de découvrir que cette difficulté à considérer la noise comme un genre suggère parallèlement une résistance conceptuelle des participant-es et théoricien-nes à l'égard des catégories, qui n'est pas sans lien avec l'héritage romantique.

La propre définition de l'objet d'étude ne semblant pas aller de soi, puisque les discours sont loin d'être unanimes et que la musique elle-même nous mène à nous interroger sur les classifications musicales, il s'agira en seconde partie de réfléchir à la manière dont le matériau sonore lui-même pourrait être analysé. Pourrions-nous par exemple isoler des prototypes et des tendances musicales qui permettraient de représenter cette musique et dès lors, de pouvoir l'analyser ? Il nous faudra, à la suite d'une confrontation aux méthodes d'analyse en vigueur dans le champ musicologique, aller jusqu'à mener l'enquête au sein de l'IRCAM et du GRM pour tenter de soumettre l'objet à ses résistances catégorielles, en soumettant notre corpus à l'épreuve des outils de l'informatique musicale. Comment traiter de manière appropriée une musique caractérisée par des textures bruitistes et une structure « informe » ? Nous verrons, après identification de musiques dites d'« événements » et de musiques dites de « textures », que cette enquête dresse en réalité des enjeux considérables pour les recherches futures du domaine de l'analyse musicale.

Si notre conception du genre musical présuppose que les propriétés formelles puissent nous informer sur les représentations symboliques à travers des correspondances musicales et discursives, ce qui n'est rien d'autre qu'un système d'attentes et de conventions doit aussi

tenir compte de la dimension primordiale des pratiques performatives et sociales. La troisième partie proposera de la sorte une focale orientée sur les pratiques musicales. Elle explorera notamment, dans un premier temps, la composition de l'instrumentarium utilisé pour jouer de la noise. Nous verrons en quoi parler de « dispositif » nous est précieux pour repenser la relation geste/instrument au profit d'une relation geste/cycle, à partir d'une forme de participation particulière de l'électronique, du *feedback*, du volume et des accidents sonores qui contribue à relativiser la posture habituelle de « contrôle » instrumental du musicien. Il s'agira en outre d'exposer comment la personnalisation du dispositif par des pratiques de bricolage, de recyclage et de fabrication DIY d'instruments tend à mettre au premier plan la singularisation des pratiques et la polyvalence de la figure du musicien. A la suite de nos réflexions sur l'instrumentation, c'est le jeu musical qui sera cible de l'analyse en étudiant notamment ses deux piliers principaux que sont l'expérimentation et l'improvisation libre. En ce qui concerne cette dernière, qui implique une forme de rupture avec les schémas préétablis et prédéterminés de la composition et de l'interprétation, se posera à nouveau la question d'une forme d'objet se référant à son négatif catégorique. Seront particulièrement ici mises en évidence les valeurs de singularité portées par les pratiques expérimentales et improvisées, de même que la liberté qu'incarnent auprès des artistes le jeu d'une musique non-idiomatique et la non-nécessité d'un apprentissage académique.

Après avoir cerné cet univers musical, livré nos analyses des morceaux et détaillé les pratiques instrumentales, il conviendra au sein de la quatrième partie de nous intéresser cette fois aux modalités de « réception » esthétique, même si nous verrons en quoi ce terme n'est définitivement pas le plus adapté. Il s'agira dans un premier temps de prêter attention aux critiques formulées à l'égard de la musique noise sous l'angle de la question de la compétence musicale « technique » afin de mettre en lumière les valeurs mobilisées par les profanes et les adeptes au sujet du jeu et de la performance. Comment la technicité instrumentale tient lieu de critère fondamental dans l'évaluation de la qualité musicale ? Nous verrons que la musique noise, à travers sa valorisation de la singularité et son éthos d'authenticité lié au DIY, est le lieu d'un positionnement radical qui, peut-être davantage que l'histoire musicale, nous transportera au sein d'un héritage plus en lien avec certaines avant-gardes artistiques. Dans un second temps qui s'extraira cette fois du jugement du jeu musical, il sera question de l'appréciation esthétique au prisme de l'écoute musicale. Cinq amateurs de noise et collectionneurs nous confieront leur parcours d'auditeurs, à partir desquels il s'agira de penser l'éclectisme radical du goût selon l'affinement progressif et la multiplication des territoires d'écoute des musiques expérimentales. Après avoir mis en évidence l'« intensité » radicale

ressentie par les adeptes au moment de la découverte du genre, ainsi que la posture distinctive qui s’y mêle souvent, nous identifierons plusieurs régimes d’écoute musicale, en concert et sur support discographique, pour rendre compte d’une écoute multiple, sensible à l’environnement, aux dispositifs et aux dispositions, qui s’inscrit parfois dans un registre esthétique bien différent de ce qui fut longtemps valorisé. En somme, comment la noise déstructure-t-elle l’écoute ?

La cinquième et dernière partie sera finalement le lieu pour mettre « en scène » la scène en nous penchant plus spécifiquement sur les individus, les organisations et les labels qui œuvrent à créer les concerts, diffuser et faire circuler les artistes et les musiques. En substance, des acteurs que l’on nommerait traditionnellement des « intermédiaires », même si cette étude sera justement le lieu d’observer le défi que le genre porte à ce type de segmentation. Une scène locale se contextualisant bien souvent au travers de ses lieux de diffusion, nous nous pencherons en premier lieu sur la répartition et la nature de ces derniers au sein de l’espace parisien, afin de mettre en évidence les mutations politiques et économiques de la capitale et leur répercussion sur la précarité des lieux de l’underground expérimental. En retraçant une brève histoire de cette scène, nous aurons également l’occasion de mettre en lumière le rôle de premier plan des squats et des initiatives autonomes d’individus dans la dynamique de diffusion des musiques noise. A partir d’une étude de cas focalisée sur d’une part, la salle des Instants Chavirés et d’autre part, l’organisation DIY du Non_Jazz, il s’agira d’exposer les lignes de programmation musicales et les contraintes économiques typiques que traverse l’underground expérimental. Le contexte des lieux et des organisations posé, il sera temps de figurer le déroulement d’une soirée de performances et d’y révéler codes et spécificités, en particulier dans le cadre de réflexions sur la nature collective de l’organisation DIY, sur la mise en scène de l’ouverture performative ou sur la déprofessionnalisation de ce monde de l’art. En nous penchant finalement sur le cas des labels, nous explorerons en détails les pratiques et les modalités d’exercice intrinsèquement liées au régime d’action du DIY afin de souligner la singularité des approches et des modes de circulation, l’échange-signature discographique étant par exemple ici une spécificité éthique et pragmatique pour négocier le clivage art/argent qui se pose à une entreprise marchande alternative.

En somme, cette étude portant sur une multiplicité d’interrogations et d’analyses autour de la noise et de ses pendants culturels sera l’opportunité de dresser un vaste portrait de ce genre musical contemporain qui, par son recours fondamental au bruit et son inscription au sein de lignes esthétiques, pratiques et esthétiques tournées vers l’autonomie, nous amèneront

à identifier en quoi il constitue un cas paradigmatique de l'expérimentation contemporaine. Avant de laisser au lecteur le soin de suivre nos pérégrinations et analyses en amorçant la vive question de la définition de la noise, un préambule exposant ses influences sonores et ses racines musicales s'avère utile pour recontextualiser le genre au sein d'une plus vaste histoire musicale.

UN PRÉAMBULE HISTORIQUE. CONTEXTUALISATION ET RACINES MUSICALES DE LA NOISE

Soulignons tout d’abord que ne sera pas livrée ici une étude historique approfondie des avant-gardes sonores dans la musique, mais simplement une introduction de quelques repères et influences utiles permettant au lecteur novice de situer la noise au cœur d’une plus vaste histoire sonore. Hormis les derniers paragraphes qui ont trait aux racines directes et récentes de la noise, je m’attache pour le reste à livrer une synthèse de plus vastes travaux et ouvrages dont j’invite le lecteur intéressé à prendre connaissance pour plus de détails : par exemple, les travaux de Dominique et Jean-Yves Bosseur³⁶ sur la musique contemporaine depuis 1945 ; ceux de Michael Nyman³⁷ pour la musique expérimentale américaine ; l’ouvrage collectif *Modulations. Une histoire de la musique électronique*³⁸ pour une focale sur la musique électronique au sens large ; ou encore l’ouvrage *De la musique au son. L’émergence du son dans la musique des XIXe-XXIe siècles* de Makis Solomos³⁹, qui a pour spécificité de couvrir une vaste période et d’inclure des formes musicales développées dans des contextes à la fois académiques et non académiques, jusqu’à la noise elle-même. Je précise que si ces influences musicales ont bel et bien été largement rapportées par les adeptes de noise au sein de mes questionnaires et entretiens, abondant ainsi dans le sens des histoires officielles proposées par les universitaires et les journalistes, il conviendrait néanmoins, si d’aventure quelque individu entreprenait la tâche ardue d’écrire une histoire précise et approfondie de ces formes sonores, d’interroger cette historiographie archétypique. Puisqu’il n’existe pas réellement d’histoires alternatives et qu’un certain nombre de travaux académiques ont participé à relayer invariablement les mêmes figures et avant-gardes musicales, il serait intéressant de mettre en

³⁶ Dominique Bosseur et Jean-Yves Bosseur, *Révolutions musicales. La musique contemporaine depuis 1945* (Paris: Minerve, 1999).

³⁷ Michael Nyman, *Experimental music. Cage et au-delà*, trad. par Nathalie Gentili (Paris: Allia, 2005).

³⁸ Peter Shapiro et al., *Modulations. Une histoire de la musique électronique*, éd. par Productions Caipirinha, trad. par Pauline Bruchet et Benjamin Fau (Paris: Ed. Allia, 2010).

³⁹ Solomos, *De la musique au son*.

lumière d'éventuelles réappropriations historiques ou de possibles enjeux de légitimité au sein des héritages esthétiques revendiqués par les participant·es. Le travail récent de Nicolas Debade ⁴⁰ est de ce point de vue précieux en questionnant notamment, à partir d'une histoire fine des musiques expérimentales, l'utilisation et la revendication du terme « expérimental » comme marqueur de légitimation qualitative en matière d'innovation et de singularité.

La noise est souvent inscrite dans un héritage intrinsèquement lié à l'intégration du bruit dans la musique au long du XX^e siècle. Si un précurseur comme Charles Ives annonçait déjà les prémises d'un intérêt grandissant pour le bruit, notamment à travers son lien avec l'environnement urbain – mentionnons à cet égard sa pièce *Central Park in the Dark* (1906) dont l'ambition était de traduire l'environnement sonore et nocturne du célèbre parc new-yorkais à travers un orchestre d'instruments traditionnels – ce sont surtout certaines avant-gardes musicales du XX^{ème} siècle qui impactèrent considérablement l'ouverture du monde musical par l'intermédiaire d'une reconsidération du son et du bruit, souvent corrélée au développement des technologies sonores et instrumentales. A l'exception de certains expérimentateurs russes relativement confidentiels ⁴¹, le Futurisme est considéré comme le premier mouvement avant-gardiste au début du XX^{ème} siècle à s'être intéressé au bruit à travers une ode exaltée à la vitesse, à la machine, au monde moderne et à l'environnement urbain. L'exemple le plus évident fut celui du peintre et compositeur Luigi Russolo qui publia en 1913 un manifeste intitulé *L'Art des Bruits*, devenu célèbre pour avoir posé les bases conceptuelles du bruitisme en offrant un nouveau statut au bruit : loin de demeurer un son parasite négativement connoté, celui-ci devint en effet une source potentielle de création en plus d'être adoubé dans sa faculté à échapper à la classification. Fasciné par l'évolution technologique accélérée de son époque, Russolo entreprit de fabriquer des machines aux mécanismes sonores (*intonarumori*) plutôt que d'utiliser les instruments musicaux traditionnels, dans le but de pouvoir à la fois produire et contrôler ces diverses formes de bruits : percussifs, lourds et agressifs, doux et vocaux, évoquant le vent, le souffle, les activités quotidiennes, les domaines humain et animal. Malgré leurs limites acoustiques, ces instruments mécaniques inaugurèrent une pratique du bricolage qui deviendra par la suite incontournable dans les musiques improvisées, en particulier dans la noise. En outre, si la visée de cette première approche musicale restait quelque peu mimétique, la réflexion

⁴⁰ Nicolas Debade, « Les musiques expérimentales à l'épreuve de l'innovation. L'exemple du Grim à Marseille » (Université d'Aix-Marseille, 2017).

⁴¹ À propos des recherches sonores des avant-gardes russes, se référer au CD/livret *Baku, Symphony of Sirens*, paru chez Rer Recommended en 2009. Celui-ci réunit les archives des expérimentations sonores russes du début du XX^{ème}, dont certaines datent de la fin des années 1910, avant même les recherches des futuristes italiens.

futuriste sur le potentiel du bruit dans le champ artistique, assortie de l'idée sous-jacente d'un potentiel transgressif, fut annonciatrice des futures révolutions esthétiques des artistes expérimentaux et de la réappropriation esthétique et idéologique de musiques bruitistes underground ⁴².

Dans la lignée de Luigi Russolo, d'autres musiciens poursuivirent des recherches bruitistes au sein de leurs compositions musicales, à l'instar d'Henry Cowell, George Antheil, Darius Milhaud et Edgard Varèse dans les années 1920. Au départ préoccupé par les nouvelles possibilités techniques, « susceptibles de libérer le monde sonore d'un alphabet trop limitatif et d'affranchir la musique des contraintes du tempérament égal et de la lutherie traditionnelle »⁴³, Varèse fit sienne l'idée que tous les sons pouvaient constituer le vocabulaire musical. Toutefois, s'il s'intéressait de près aux travaux futuristes et aux avancées permises par les *intonarumori* dans l'invention de nouveaux sons ⁴⁴, il s'en distinguait par un refus de la reproduction et du mimétisme. Celui-ci souhaitait au contraire créer des bruits, qu'il considérait d'ailleurs comme des sons, à partir d'instruments mécaniques et électriques, afin de transmettre sa propre conception de la modernité. L'ensemble des œuvres de Varèse témoigne de l'usage de bruits et de systèmes d'organisation ne s'appuyant pas sur la tonalité, rendant audible sa conception de la composition moderne comme « son organisé », comme œuvre d'art autonome caractéristique de la tradition classique pouvant néanmoins inclure tous les sons en s'émancipant de leur effet illustratif.

Il nous faut également mentionner la révolution dodécaphonique de l'École de Vienne – comprenant les compositeurs Schoenberg, Berg et Webern – et le bouleversement qu'elle induisit du point de vue de son atonalité, en permettant notamment les intervalles dissonants et la confrontation de différents mondes sonores, dans une entreprise de « démocratiser l'harmonie en transgressant les tabous pesant sur la relation de hauteur par une reconsidération des fonctions des intervalles harmoniques et de la hiérarchie des accords »⁴⁵, les douze sons de la gamme chromatique prenant la forme d'une série spécifiquement agencée au sein de l'œuvre selon quatre formes fondamentales (originale, rétrograde, renversement de l'originale, rétrograde du renversement) et leurs transpositions. La technique sérielle fut vectrice d'un nouveau langage étendu à toutes les caractéristiques du son, qu'il s'agisse de la hauteur, le timbre, l'intensité ou la durée, et promulgua l'apériodicité et l'asymétrie en rupture

⁴² Contrairement à ce que l'on pourrait penser, l'héritage de Russolo transparaît d'ailleurs de manière très marquée dans les réponses des adeptes de noise consultés.

⁴³ Bosseur et Bosseur, *Révolutions musicales*, 22.

⁴⁴ Varèse assiste d'ailleurs aux représentations futuristes à Paris, en compagnie de Ravel et du groupe des Six.

⁴⁵ Bosseur et Bosseur, *Révolutions musicales*, 10.

avec la rhétorique classique ainsi qu'un état de dispersion de la matière sonore sans direction univoque. En considérant de manière égale les dissonances et les consonances, les compositeurs furent l'objet de fortes critiques de la part de la tradition. Esteban Buch indique ainsi à quel point les pièces de Schoenberg furent l'effet d'une transgression importante, accusées par les critiques de ne plus être de la musique, jusqu'à faire parfois l'objet de qualifications extrêmes telles que « cacophonie » ou « terrorisme »⁴⁶, des motifs de réception réprobateurs traduisant une normativité de la conception musicale que la noise questionne aujourd'hui.

Mais ce sont réellement les émergences de la musique concrète, en 1948, et de la musique électronique, en 1952, qui laissèrent sans nul doute l'empreinte la plus importante dans l'histoire des pratiques bruitistes, bien que prenant place au départ dans le champ de la musique institutionnelle savante. Leur contexte d'apparition fut celui du développement technique de l'électricité musicale : tourne-disque, magnétophone, microphone, amplificateur, table de mixage, filtre, en somme tout le matériel originellement rattaché à la radiocommunication. En réaction à la crise musicale post-romantique, Pierre Schaeffer décida de concevoir la musique d'une nouvelle façon en travaillant à partir d'enregistrements, de montages et de traitements simples du son, autrement dit de créer une musique – qui débouchera ensuite sur l'électroacoustique – permettant tout à la fois de créer des sons et de les enregistrer, soit un recours au micro pour capter tous types de sons et de bruits qui fit apparaître de nouvelles possibilités créatives, puis de les répéter et de les transformer (passer à l'envers, réverbérer, etc.), soit un travail de manipulation et de transformation sonore qui permit un détachement de toute référence instrumentale. La musique électronique apporta pour sa part une autre révolution en développant des sons synthétiques, se différenciant ainsi de la musique concrète créée quant à elle à partir des sons fixés de la vie courante. De concert avec la démocratisation des synthétiseurs et des générateurs de fréquences à la fin des années 1960, ces nouvelles possibilités sonores contribuèrent directement à l'émergence de nouveaux styles de musique populaires et à l'intégration de sonorités électroniques au sein de genres déjà existants, comme le rock. Les boucles répétitives superposées, utilisées comme nouvelles bases de composition par des musiciens tels que Pierre Henry, sont par exemple toujours fortement exploitées dans les musiques actuelles. La noise, fortement marquée par cet héritage, utilise de nombreuses techniques caractéristiques des musiques concrète et électronique mais pas seulement : elle adhère également à cette sensibilisation au bruit en tant

⁴⁶ Esteban Buch, *Le cas Schönberg. Naissance de l'avant-garde musicale*, Bibliothèque des idées (Paris: Gallimard, 2006), 46.

que ressource musicale et créative infinie et, par la théorisation de l'« objet sonore »⁴⁷, interroge aussi la perception du sonore et la notion de musicalité comme jugement de valeur, même s'il sera question de pousser le bruit dans ses retranchements esthétiques et perceptifs et de se distancier d'une esthétique propre, claire et composée caractéristique de la musique électroacoustique.

La musique expérimentale, en particulier l'œuvre de John Cage, est également d'un apport considérable puisqu'il s'agit cette fois de considérer le son comme organisme autonome. Erigées en opposition à la conception musicale de la tradition sérialiste, ces musiques expérimentales constituées autour de l'école de New York, de la scène anglaise et de la figure de Cardew, de Fluxus ainsi que des minimalistes, avaient pour point commun la reconsidération de l'autorité des frontières séparant la musique du bruit, l'audible de l'inaudible, l'art de la vie. Les pratiques que ces artistes partageaient reposaient sur des procédés compositionnels favorisant de nouveaux éléments tels que le contexte, le hasard, la répétition, l'humain et les nouveaux procédés électroniques, lesquels donnaient la part belle à l'indétermination et à l'attention tournée vers l'instant, et non plus vers le résultat. Comme le rappelle Michael Nyman⁴⁸ en prenant pour exemple la réception de Webern, ce n'est pas l'écriture et la construction de l'idée sérielle qui intéressaient les Américains – à cause notamment du contrôle et de la détermination que ce système musical impliquait – mais la manière dont la musique sonnait, le timbre de ses accords et sa dialectique entre son et silence. En effet, le silence faisait pour eux l'objet d'une attention similaire à la musique, en témoigne la radicalité de la performance *4'33* de Cage qui mit sur un même plan musique, son, silence et bruit. Du point de vue instrumental, le souhait de certains de ces compositeurs de sortir d'un instrumentarium traditionnel conduisit à l'invention du piano préparé, une sorte de piano percussif permettant d'expérimenter un vaste registre de timbres et de sonorités, mais aussi à l'expérimentation en direct de l'électronique, comme les célèbres pièces *Imaginary Landscape* de Cage, précurseurs au début des années 1940. Enfin, en plus de la réhabilitation du bruit et de l'expérimentation instrumentale, ces approches eurent également un impact conséquent sur les pratiques noise du point de vue de la remise en cause de la légitimité de la distinction entre musicien·nes et non-musicien·nes, comme nous aurons l'occasion d'y revenir.

Les musiques académiques n'eurent cependant pas le monopole de la dissonance, du bruitisme ou de l'expérimentation, et certains genres musicaux plus populaires ou

⁴⁷ Schaeffer, *Traité des objets musicaux*.

⁴⁸ Nyman, *Experimental music*, 72.

undergrounds s'inscrivirent de manière plus notable encore parmi les influences de la noise. L'improvisation fut par exemple un important levier d'expérimentation, en particulier dans le free jazz et l'« improvisation libre ». Les approches musicales d'Ornette Coleman, Albert Ayler, John Coltrane et Sun Ra modifièrent le concept préétabli du jazz en livrant un jeu effectuant des renvois naturels au jazz tout en développant un jeu totalement improvisé, surfant sur la frontière entre musique et non-musique, entre forme et informe, tout en portant à son sommet la valorisation de l'expressivité artistique. Sun Ra introduisit par ailleurs une hybridité importante dans le free jazz en apportant au rock et à la musique électronique cette appétence pour l'improvisation, contribuant ainsi au mélange des genres. Dès les années 1960, l'improvisation libre, dans l'héritage du free jazz mais aussi de la musique électroacoustique et des musiques extra-occidentales, explora en temps réel de multiples instruments et matériaux à la recherche permanente de nouvelles sonorités et de nouvelles façons de « jouer » des instruments.

Des musiciens comme Peter Brötzmann ou Evan Parker contribuèrent notamment à ce revirement du free jazz vers l'improvisation libre, et ouvrirent de ce fait la voie à de nouvelles approches bruitistes, à l'instar du Nihilist Spasm Band ou de la scène expérimentale LAFMS ⁴⁹. Le Nihilist Spasm Band, formé en 1965 et toujours actif, est parfois considéré comme la première formation « noise » ; à partir d'instruments modifiés ou fabriqués et non accordés ensemble, leur musique, souvent qualifiée de « chaotique », est uniquement basée sur une improvisation libre sans tempo ni signature rythmique. De même, la scène expérimentale de LAFMS, regroupant des groupes comme Le Forte Four ou Smegma, souhaita à partir du début des années 1970 se distancier du rock en proposant une musique libre de toutes conventions rythmiques, mélodiques, esthétiques ou instrumentales. Basée sur l'improvisation et parallèlement influencée par la musique contemporaine (Terry Riley et Steve Reich en particulier), le free jazz et les musiques extra-occidentales, leur musique utilise encore aujourd'hui des matériaux extrêmement variés comme des synthétiseurs, des instruments électriques, des magnétophones, des tourne-disques ou des objets de la vie quotidienne. La liberté musicale issue de ces expérimentations bruitistes a profondément marqué les pionniers japonais de la noise. Le projet suisse Voice Crack, initié en 1972 en tant que duo de performeurs de free jazz, s'est au cours du temps également illustré dans des pratiques expérimentales et électroacoustiques dont la renommée est forte chez les adeptes de noise, en particulier par leur utilisation de circuit-bending. Dans la seconde partie des années

⁴⁹ LAFMS (Los Angeles Free Music Society) est un vaste collectif de musiciens expérimentaux (dont John Duncan, Tom Recchion ou Joseph Hammer) issu de Los Angeles en Californie.

1970, un trio d'improvisation libre comme Borbetomagus acquit également sa réputation de ses murs de son bruitistes diffusés à un volume extrême.

Parallèlement au free jazz et aux musiques d'improvisation libre, se développèrent également les musiques amplifiées dont certaines pratiques intégrèrent le vocabulaire sonore de la noise, telles que le recours à la distorsion et au feedback. Bien que le rock ait été longtemps dominé par une virtuosité du jeu instrumental et une forme de virilité affichée éloignées des standards de la noise, certains groupes contribuèrent à de nouvelles voies d'exploration « électriques ». Le Velvet Underground est de ce point de vue une influence majeure et le célèbre album de Lou Reed *Metal Machine Music*, constitué de plus d'une heure de *feedback* de guitares joué à différentes vitesses, fut considéré comme le premier album de noise même s'il fut édité en 1975 avant l'existence du genre. D'autres groupes comme le Grateful Dead choisirent de laisser libre cours aux longues improvisations hallucinatoires et psychédélics, explorant, à l'instar du dub, la répétition et les phases de stases pénétrantes.

Le krautrock allemand constitua aussi une influence certaine par son utilisation d'instruments aussi divers que des flûtes, des synthétiseurs, des bruits ou des collages de bandes, le genre se revendiquant de l'influence des musiques concrètes et électroniques ⁵⁰. Si la musique était souvent hypnotique et immersive au travers de rythmes répétitifs souvent proches du beat, ce sont surtout les pratiques de jeu expérimentales qui furent source d'inspiration ; citons notamment Faust et leur album *Faust Tapes*, fait de collages, *cut-up* et autres expérimentations sur bandes, qui établit un lien étroit entre musique concrète et par la suite, musique industrielle. Le groupe britannique de rock expérimental Henry Cow, qui s'illustra principalement dans les années 1970 avec une musique hybride empreinte de musique contemporaine, de jazz, de rock progressif et de musique improvisée, et qui fut à l'origine du mouvement musical Rock In Opposition (RIO), eut également une influence notoire sur la noise par la diversité des pratiques instrumentales, leur liberté d'improvisation et le large éventail de sonorités employé. Quant au punk, s'il n'eut pas réellement d'influence du point de vue musical, si ce n'est peut-être son esthétique lo-fi ⁵¹, nous aurons en revanche l'occasion de revenir plus longuement sur son influence fondamentale du point de vue du précepte DIY et de certains registres de valeur partagés, dont un groupe comme Crass

⁵⁰ Irmin Schmidt, le fondateur du groupe Can, a d'ailleurs été l'élève de Stockhausen et de Ligeti au milieu des années 1960.

⁵¹ « Lo-fi », qui signifie *low-fidelity* en opposition à *high-fidelity*, est un terme qui désigne certaines musiques underground dont les techniques d'enregistrement de mauvaise qualité sont utilisées afin de produire une esthétique du son sale.

représente un exemple emblématique par leur éthique anarchiste en faveur d'une autonomie économique et artistique.

Les courants post-punk, en revanche, contribuèrent davantage au climat d'expérimentation musicale qui caractérisa le tournant des années 1980, dans lequel la noise émergea justement : incarnant une forme de « rejet punk du punk », les musiques post-punk créèrent une rupture avec les formes musicales relativement minimales du punk en intégrant pour certaines des éléments d'improvisation, d'expérimentation ou de bruitisme, pour d'autres de nouvelles influences musicales à des fins d'hybridations. La musique industrielle est à cet égard fondamentale : apparue dans ses premières formes en 1975 à partir d'un concept élaboré par le groupe londonien Throbbing Gristle, dans la continuité du collectif de performeurs COUM Transmissions⁵², agissant à traduire les aspects négatifs de la société capitaliste au travers d'une musique agressive et bruitiste, elle renversa le paradigme avant-gardiste qui consistait à « traduire les formes de culture populaire en art savant, à l'instar de Warhol et des artistes pop, pour de leur côté transformer l'art savant en culture populaire⁵³».

Caractérisée par des groupes aussi divers que Nurse With Wound en Angleterre, Einsturzende Neubauten en Allemagne, Esplendor Geometrico en Espagne ou le Syndicat en France, la musique « industrielle » fut nommée de la sorte en référence à l'industrie de la musique mais aussi à l'industrialisation du monde, celle-ci souhaitait rendre compte de l'instrumentalisation des consciences en utilisant les outils de l'art afin de mieux le détruire, en cela fortement influencée par Dada. Au travers d'une forme-pensée de l'expérimentation, entre primitivisme et avant-gardisme, la musique industrielle employait toutes sortes d'instruments électriques et de matériaux électroniques, intégrait des objets issus du monde non musical – notamment sous forme de percussions –, utilisait également des *samples*⁵⁴ et des *cut-up* inspirés de William Burroughs, des futuristes et de la musique concrète, et détournait de manière subversive des conventions musicales propres à la musique expérimentale. En outre, l'expérience de refus des normes artistiques étant ici un enjeu privilégié, les groupes étaient souvent formés de non-musicien-nes et l'autonomie de la production artistique était revendiquée à travers le DIY et la création de labels

⁵² COUM Transmissions (1969-1975) est un collectif de performeur-euses, inspiré par le mouvement Dada et proche de l'Actionnisme viennois, exploitant la transgression sous toutes ses formes, par l'intermédiaire d'actions violentes, de musique bruitiste, et d'une imagerie générale dénotant une fascination pour le totalitarisme, les tueurs en série et la pornographie.

⁵³ Ford Simon, *Wreckers of Civilization: The Story of Coum Transmissions & Throbbing Gristle*, Black Dog Publishing Ltd, 2004, p. 5.18.

⁵⁴ Throbbing Gristle fait d'ailleurs office de pionnier dans l'utilisation de techniques sonores comme le sample.

indépendants⁵⁵. Par ces multiples aspects, la musique industrielle est, avec l'héritage de l'improvisation libre, le terreau majeur à partir duquel les pratiques expérimentales et bruitistes de la noise ont émergé, particulièrement en Europe. Parallèlement à ce mouvement industriel, l'artiste controversé Boyd Rice⁵⁶ fut également célèbre dans les milieux undergrounds américains pour ses expérimentations sonores menées dès 1975 sous le nom de NON, un nom choisi en tant que riposte à la tendance des groupes de punk rock à rattacher le préfixe « anti » à leurs noms. Figure pionnière d'une esthétique « noise » radicale, cette figure obscure précocement inscrite dans une démarche d'autoproduction discographique fut également le premier à élaborer un disque à plusieurs pistes de sillons fermés et plusieurs trous centraux, sa réflexion au sujet de la mécanique du médium d'enregistrement conduisant l'auditeur à faire le choix de la vitesse d'écoute. L'artiste, qualifié de « postmoderne »⁵⁷, utilisait des sources sonores atypiques telles qu'une cireuse électrique, une « roto-guitare » (une guitare équipée d'un ventilateur), des magnétophones cassés, des interrupteurs électriques, des boucles de bandes désynchronisées, des disques vinyles fragmentés et réassemblés, et beaucoup d'autres appareils électroniques n'ayant pas été conçus pour être « musicaux », au sein de performances à volume extrêmement élevé réputées rudes et abrasives.

Enfin la *no wave*, un courant post-punk new-yorkais qui émergea en 1977, nommé en opposition à la *new wave*, eut également une influence sur la tendance rock de la noise. Si la *no wave* dépassait la sphère musicale par la production d'un cinéma d'avant-garde précurseur du cinéma de la transgression, sa musique souvent minimaliste fut quant à elle réputée à la fois par une déconstruction des rythmiques et des formats associés au rock, et par une hybridation musicale empreinte de jazz, de punk ou de rock. Il s'agissait pour l'ensemble de ces artistes, tels que DNA, Lydia Lunch, Glenn Branca ou James Chance, d'aspirer à une liberté musicale par le biais de sons inhabituels, parfois atonaux et bruitistes, par une forte

⁵⁵ Throbbing Gristle fonda en 1977 son propre label, Industrial Records, qui procéda à des petites éditions en accord avec leur posture anti-commerciale. L'expérimentation atteignit le médium discographique lui-même : la seconde version de leur album *The Second Annual Report* devint par exemple un réenregistrement de la version originale jouée à l'envers, et leur morceau « United » sortit par exemple dans une version accélérée de 17 secondes. Nous aurons l'occasion d'y revenir, la noise est un genre qui a perpétué cette culture discographique expérimentale et underground.

⁵⁶ Cet artiste provocateur, adepte d'un darwinisme social, entretient une ambiguïté quant à ses affinités politiques et idéologiques. Il a co-fondé avec Nikolas Schrek la « Fondation Abraxas », qui prône l'autoritarisme, le totalitarisme, la misanthropie et l'élitisme. On lui prête des convictions d'extrême-droite, même s'il a démenti plusieurs fois être proche de l'idéologie nazie. Celui-ci compte parmi ses amis proches Anton LaVey, fondateur de l'Eglise de Satan, et a documenté les écrits de Charles Manson.

⁵⁷ Brian M. Clark écrit par exemple que « Rice entend la création de sa musique noise avec les sensibilités abstraites et conceptuelles d'un artiste postmoderne, en opposition à l'approche classique de composition linéaire d'une chanson ». Cf. Boyd Rice et Brian Clark, *Standing in Two Circles: The Collected Works of Boyd Rice* (London: Creation Books, 2008), 9.

spontanéité et un jeu instrumental détourné. A la fin du courant *no wave* en 1981, le relais effectué par des groupes tels que The Ex (Pays-Bas), Sonic Youth, les Swans ou Dog Faced Hermans (Ecosse) établit d'importantes porosités avec le noise rock – particulièrement en vogue dans les années 1990 – en mêlant punk rock et approches bruitistes, et furent à l'origine de collaborations *live* et discographiques avec des artistes de musique improvisée et expérimentale.

Les influences musicales énoncées traduisent un contexte pluriel d'émergence de la musique noise : celle-ci est souvent recontextualisée dans une histoire des avant-gardes sonores d'ascendance académique, depuis le bruitisme de Russolo jusqu'aux révolutions concrètes et électroniques, de même qu'elle résulte plus concrètement des expérimentations menées au sein des genres populaires et en particulier des pratiques improvisées et amplifiées. Une situation d'« entre deux-mondes », par ailleurs souvent artificiellement scindés, qui indique sans surprise une position de marge typique de l'underground artistique. Plus surprenant sans doute est le développement de foyers parallèles d'expérimentations bruitistes empreints d'influences musicales différentes qui, par l'effet de circulations culturelles, ont fini par converger en un même vaste ensemble que représente la noise comme genre. D'une part, l'influence majeure du free jazz et des expérimentations improvisées américaines chez les pionniers japonais, d'autre part, l'influence majeure de la musique industrielle chez les pionniers européens ; la situation étant en réalité bien plus complexe si l'on tient également compte de l'influence de NON sur ses comparses américains ou de l'influence de l'improvisation libre européenne (Derek Bailey, AMM en Angleterre, Elettronica Viva en Italie) sur les pratiques bruitistes européennes que l'on identifie clairement aujourd'hui au sein des formes musicales de la noise. Une histoire de la noise est de la sorte inévitablement reconstituée après-coup, ne dérivant pas des pratiques d'une scène locale en particulier, mais bien de plusieurs scènes et réseaux géographiquement épars ayant en quelque sorte coexisté avant de s'hybrider encore davantage. Le cas du Nihilist Spasm Band (NSB) est de ce point de vue une parfaite illustration d'un groupe précurseur assimilé à la noise deux décennies après leurs premières improvisations. Dans un entretien accordé à la revue *The Wire*, le musicien Favro, sommé de décrire la catégorie musicale dans laquelle s'inscrit leur musique, déclarait :

Je ne définis pas ce que nous faisons comme expérimental. [...] C'est une catégorie. Je ne le définis pas non plus comme free jazz. Lorsque nous avons commencé, les gens nous écoutaient toujours en termes d'improvisation de free jazz quelque chose [...]. Mais c'est quelque chose de différent. [...] Si tu devais le définir par quelque

chose, j'imagine que noise correspondrait le mieux, mais je ne pense pas que ce soit vraiment exact. [...] Dans les années 1970, ils ont tenté de nous appeler punks. Avant cela, ce fut *freaks*. Puis ils dirent que c'était industriel. Maintenant c'est noise ⁵⁸.⁵⁹

Passionnés par l'improvisation collective, les membres du groupe n'avaient auparavant ni entendu parler de musique industrielle, ni de noise. David Keenan stipule en effet dans cet article que ce sont les musiciens du groupe industriel Nurse With Wound qui, tombés par hasard sur ce disque ultra-bruitiste et dès lors fascinés, les invitèrent ensuite à participer à une compilation ; tandis que pour la noise japonaise, ils ne la découvrirent que lorsqu'ils furent invités à jouer au Japon par le musicien Jojo Hiroshige, qui se disait grand amateur de leur musique. David Novak raconte en outre que les membres du NSB, aujourd'hui considérés comme les « *godfathers* » de la noise, acceptèrent cette affiliation parce que le terme « noise » était une étiquette qui leur semblait insignifiante et leur correspondait finalement mieux que la série de néologismes par lesquels ils étaient jusqu'alors décrits – « *something rock* », « *proto-punk* », « *radical jazz* » –, en plus de suggérer une sorte de catégorie musicale « impossible »⁶⁰. L'auteur, qui livre dans son ouvrage un récit détaillé de la réinscription musicale de NSB au sein de la noise, suggère par ailleurs le contexte favorable de circulation médiatique transnationale des années 1990 qui permit de déplacer les enregistrements bruitistes, jusqu'alors des exemplaires limités dispersés çà et là avec peu d'indices sur leur provenance, dans un nouveau contexte de réception auquel participèrent aussi les rééditions de labels locaux obscurs et réputés tels qu'Alchemy Records au Japon.

Cependant, malgré les tentatives de filiation revenant à rassembler en une même histoire toutes les musiques expérimentales bruitistes – parfois établies par les critiques et disquaires désireux de décrire de manière plus appropriée ces nouvelles sonorités, mais plus souvent encore par les artistes eux-mêmes qui les considéraient comme des sources d'inspiration qu'il était valorisant de revendiquer, puisqu'ils s'inscrivent au cœur d'une résistance culturelle envers la conformité héritée à la fois des ruptures avant-gardistes, de l'idéologie des années 1960 et des penchants musicaux agressifs de la fin des années 1970 et du début des années 1980 – le terme « noise » ne fut pas une pure création journalistique. Si en Europe le terme est apparu timidement au cours des années 1980 pour d'abord qualifier la

⁵⁸ « I don't think of what we do as experimental. [...] That's a category. I don't think of it as free jazz. Back when we started, people would always listen to us in terms of free jazz improvisation of whatever [...]. But this is something different. [...] If you had to call it something, then I guess noise fits the best, but I don't think that's really accurate. [...] When we were going in the 1970s they tried to call us punks. Before that it was freaks. Then they said it was Industrial. Now it's noise. »

⁵⁹ David Keenan, « Nihilist Spasm Band. No Holds Barred. », *The Wire*, juin 2008, 29.

⁶⁰ Novak, *Japanoise*, 2013, 127.

musique industrielle bruitiste, puis plus tard le rock bruitiste (« le » noise, soit le noise rock), il fut sciemment employé par les deux pionniers que furent le performeur GX Jupitter-Larsen et le musicien Merzbow. Le premier, performeur au sein du collectif the Haters, un groupe d'art conceptuel et de musique noise fondé en 1979 aux Etats-Unis, se revendiqua en effet comme « Noise Artist » : cet acteur de l'art underground, à la fois musicien, artiste, écrivain et vidéaste fut la principale figure de ce groupe à géométrie variable, collaborant en chaque lieu de tournée avec d'autres artistes expérimentaux au travers de performances masquées faisant usage de divers dispositifs bruitistes au fort volume sonore. Merzbow (Masami Akita), basé à Tokyo, est quant à lui reconnu pour être le pionnier de la noise japonaise aux côtés du groupe Hijokaidan, une formation créée par Jojo Hiroshige au sein du mouvement *no wave* de la région de Kansai (Osaka/Kyoto), tous deux en 1979.

Si de nombreux fondateurs de la noise japonaise (*japanoise*)⁶¹ furent d'abord actifs dans le mouvement punk, en particulier dans la scène de Kansai, Merzbow comme Hiroshige se sont souvent confiés sur leurs influences musicales composées en particulier de free jazz, de rock progressif et d'expérimentations américaines issues de collectifs tels que LAFMS. Merzbow est un projet qu'Akita commença dans sa chambre, amateur de l'œuvre de l'artiste Kurt Schwitters intitulée « Merzbau », qui consistait en une structure de volumes imbriqués les uns dans les autres, s'insérant plus généralement dans une démarche « *Merz* » qui cherchait à s'approprier les rebuts de la société industrielle en les faisant art. Il se fit connaître par une œuvre bruitiste radicale et protéiforme réalisée avec des instruments électroniques, des guitares et plus récemment des technologies numériques, par ailleurs exceptionnellement pléthorique avec plus de 400 enregistrements à son actif⁶². Sa qualité de pionnier ainsi que la diffusion de son œuvre prolifique parmi les labels indépendants du monde entier en fait encore aujourd'hui une référence centrale de la noise, en plus d'avoir contribué à faire connaître la *japanoise* comme genre des plus extrêmes dans l'underground globalisé. Hijokaidan est pour sa part un groupe de noise librement improvisée à géométrie variable (jusqu'à 14 membres à leurs débuts) porté par les réguliers Hiroshige, guitariste également à l'origine du célèbre label noise Alchemy Records, et ses acolytes Junko et Toshiji Mikawa. En plus de sa musique conduisant à des murs de son de grande densité au volume extrême, le groupe fut autour de 1980 réputé pour des performances anarchiques impliquant la destruction des lieux et du matériel de jeu, des extincteurs vidés, des jets de détritrus dans le public et pour

⁶¹ La japonoise est un mot-valise composé des termes « *japan* » (Japon) et « *noise* ».

⁶² Sa discographie peut être consultée sur la base de données Discogs : <https://www.discogs.com/fr/artist/12551-Merzbow>

la performeuse Semimaru (Hiroko Onishi) qui urinait sur scène ; puis, avec la modification progressive du *line-up*, le groupe devint plus axé sur la musique que sur la performance. Dans le sillage de ces deux projets émergèrent de nombreuses formations de *japanoise* comme Hanatarash, C.C.C.C, Incapacitants, Ruins, Boredoms, Gerogerigerere, Ground Zero et d'autres, ayant chacune leur instrumentarium spécifique et leur tendance musicale, tantôt axée sur l'électronique pure, tantôt sur des guitares rock, tantôt sur une veine davantage *free* ou même sur des sonorités extra-occidentales de tradition japonaise pour les vocalisations de Keiji Haino. Réputés pour leur musique libre et débridée, nombreux sont ceux qui se produisent toujours à l'heure actuelle.

En Grande-Bretagne, aux expérimentations de Nurse With Wound et de Throbbing Gristle succédèrent celles des groupes Psychic TV, qui prendra davantage un tournant psychédélique par la suite, et Coil, un groupe à l'avant-garde de l'expérimentation électronique caractérisé par un univers ésotérique marqué. De nombreux projets se définirent également dès 1980 par une esthétique sombre, austère et noise, souvent accompagnée de voix grinçantes et hurlantes ou de performances destructrices ou obscènes, un univers industriel qui fut ensuite appelé *power electronics*. Depuis les performances masquées de The New Blockaders, proches en certains aspects de The Haters bien que revendiquant clairement une continuité futuriste, aux déclamations glaçantes et perverses de Whitehouse, au bruit tantôt électronique tantôt noise rock de Ramleh, au collectif transgressif Sutcliffe Jügen, aux performances malsaines de Consumer Electronics, puis dès 1987-1988 à l'électronique solo de Putrefier et au noise rock radical et psychédélique de Skullflower, ce courant extrême des pratiques bruitistes de l'underground britannique fut souvent concentré autour des influents labels Brocken Flag, créé par Gary Mundy, et Come Organisation, créé par William Bennett. Plus tard, dans la seconde partie des années 1990, un label tel qu'Harbinger Sound (créé par Steve Underwood), continuera à sortir des disques de noise et de musique expérimentale, tant de la scène britannique, américaine que japonaise.

Parallèlement aux performances de the Haters s'illustra aussi aux Etats-Unis Controlled Bleeding, un groupe formé en 1978 à Boston qui, passé d'un art rock instrumental à du *power electronics* radical au milieu des années 1980, a vu certains de ses disques sortis par Brocken Flag. Il convient également de souligner le rôle fondamental que joua une figure comme Ron Lessard. Celui-ci fut en effet à l'origine en 1984 d'un célèbre magasin de disques spécialisé à Lowell (Massachusetts) et d'un label réputé exclusivement tourné vers les

musiques noise et expérimentales, RRRecords⁶³. L'observation de ses références discographiques laisse entrevoir de nombreuses figures actives dans le monde bruitiste et expérimental états-unien des années 1980 à l'instar de John Wiggins, John Duncan, Tom Recchion, le duo techno/industriel Smersh, le trio Due Process (dont Ron Lessard est l'un des membres), la musicienne Master/Slave Relationship, l'industriel chrétien de Blackhouse, en plus de déjà témoigner d'une circulation musicale importante avec les autres scènes noise du monde que le travail de disquaire de Lessard devait fortement favoriser, que démontrent par exemple les disques de Nurse With Wound, de Consumer Electronics et Skullflower en Grande-Bretagne, de Merzbow, C.C.C.C., K2, Gerogerigerere et Pain Jerk au Japon, ou de Dustbreeders et du Syndicat en France. Celui-ci édita aussi ce qui s'annonça comme la scène *harsh noise* américaine des années 1990, soit une noise électronique radicalement bruitiste, avec des projets tels que Black Leather Jesus, Macronympha, Skin Crime ou The Rita pour les plus extrêmes, ou Emil Beaulieu (Ron Lessard lui-même), Daniel Menche et Crank Sturgeon, qui ont constitué une forme de pendant américain à la *japanoise*⁶⁴, opportunément nommé « *americanoise* » à la suite d'une compilation du même nom⁶⁵ sortie en 1995 sur le label Mother Savage Noise Productions, créé par Joseph Roemer et Rodger Stella de Macronympha.

Selon les propos de Sam McKinlay du projet The Rita, les artistes contemporains qui s'illustrent dans les formes de noise les plus radicales avec un travail spécifiquement axé sur les murs de son (*harsh noise wall*) s'inscrivent dans l'héritage direct de l'*americanoise* des années 1990 : « C'est la culture cassette et le sadisme du son nord-américain que tu peux vraiment entendre dans les lourdes lignes de distorsion des artistes du *wall noise* moderne⁶⁶ ». Panicsville, projet conduit par Andy Ortmann depuis 1992, représenta pour sa part un pan expérimental moins radical dans son bruitisme, davantage caractérisé par une musique concrète psychédélique. Un groupe comme Nautical Almanac fut également de première importance pour la noise américaine, initiant une expérimentation souvent hybride, aux frontières esthétiques davantage floues : créé en 1994 par Nate Young et Twig Harper, le groupe au carrefour du rock et de la noise employait de nombreux instruments fabriqués par

⁶³ Ce label figure parmi les labels enquêtés en dernière partie de la présente thèse.

⁶⁴ Le label mexicain Stomach Ache Records a par exemple édité en 1994 une « fausse » compilation intitulée *American Noise Artists versus Japanese Noise Artists*, suggérant ironiquement une fausse rivalité de ces deux courants. Cf. <https://www.discogs.com/ANA-American-Noise-Artists-Versus-Japanese-Noise-Artists/release/680732>

⁶⁵ Cf. <https://www.discogs.com/fr/Various-Americanoise/master/427546>

⁶⁶ « It's the cassette culture and sadism of the North American sound that you can really hear in the heavy distortion lines of modern Wall Noise artists ».

⁶⁷ Sam McKinley, « The Politics of HNW », *As Loud As Possible*, 2010, 14-17.

leurs soins à partir de détrit. Si Twig Harper continua plus tard à s'illustrer en solo et acquérir une réputation importante en continuant ses expérimentations instrumentales, Nate Young cofonda – entre autres avec Aaron Dilloway, derrière le label Hanson Records, et John Olson, derrière le label American Tapes – le groupe Wolf Eyes, dont on peut dire qu'il constitue sans doute avec une figure comme Merzbow, les projets de noise plus célèbres en dehors du milieu underground. Au tournant des années 2000, les Etats-Unis accueillirent aussi d'autres projets ayant réactualisé toutes les influences auparavant énoncées, comme Hair Police, dont l'un des membres fondateurs, Mike Connelly, fit partie de Wolf Eyes, ainsi que toute une nouvelle génération d'artistes réunis autour de labels tels que Load, Freeform From ou Hospital Productions, ce dernier étant tenu depuis 1997 par Prurient (Dominick Fernow) de la scène de Providence où s'illustrèrent aussi par exemple Kites ou Arab On Radar.

D'autres artistes et pratiques importants mériteraient que l'on s'y attarde pour donner une idée plus vaste et plus juste de la pluralité des héritages et des sonorités employées, comme certaines figures actives depuis la fin des années 1980 telles que Rudolf Eb.er (et son projet Runzelstirn & Gurgelstøck), faisant œuvre de rituels sonores et d'environnements psycho-actifs, Joke Lanz (Sudden Infant), réputé pour ses sources sonores non-conventionnelles (électroniques lo-fi et *turntablism*) et ses performances, ou encore Dave Phillips, au son radical de ses compositions marquées par la conscience et l'environnement, qui firent partie d'un même collectif zurichois fortement empreint d'actionnisme post-viennois et de bruitisme, Schimpfluch-Gruppe, en compagnie de l'artiste Daniel Löwenbrück dont le label Tochnit Aleph et la boutique de disques/galerie Rumpsti Pumsti à Berlin marque d'une empreinte certaine le milieu des musiques expérimentales, noise et underground. En ce qui concerne la France, je me suis efforcée de reconstituer plus en détails l'émergence et l'évolution de la scène parisienne en particulier, que l'on retrouvera en dernière partie de la présente thèse.

Depuis le milieu des années 2000, ces influences concrètes, électronique, rock lo-fi, performatives, les murs de son et les improvisation bruitistes *free* ont donc continué de s'hybrider et de cohabiter en des formes diverses et singulières propres à chaque projet et artiste. De plus, bien que majoritairement « occidentales » par ses racines (États-Unis, Japon et Europe de l'Ouest), les musiques noise s'internationalisent progressivement en Europe de l'Est, en Asie, en Amérique du Sud ou en Israël, leur caractère underground n'impliquant pas pour autant qu'elles restent circonscrites à une aire géographique spécifique, comme nous l'avons vu. Il y aurait donc bien davantage à écrire, l'entreprise d'historicisation d'un univers musical aussi foisonnant et obscur représentant somme toute un défi assez laborieux en raison

de son caractère éclaté et confidentiel, qui mériterait de faire l'objet d'un ouvrage à part entière.

CHAPITRE 1. QU'EST-CE QUE LA NOISE ? GENRE OU ANTI-GENRE ?

V — ENTRE INDISTINCTION ET RÉSISTANCE

1. Musique ou non-musique ?

La diversité des racines artistiques de la noise révèle une multiplicité de formes musicales et d'expérimentations bruitistes qui complexifie sa définition. Dans une visée assez vaste pour en inclure les différentes tendances, la noise pourrait être définie comme un courant à tendance expérimentale qui mêle une pluralité d'influences musicales selon une esthétique ultra-saturée et bruitiste. Néanmoins, l'entreprise définitionnelle d'un genre caractérisé par l'expérimentation se heurte au cadre normatif des règles musicales conventionnelles – et même davantage, puisqu'il s'agit ici d'exposer en quoi échapper à ce cadre de référence implique une remise en question de la notion de genre musical. Qu'il s'agisse des adeptes, des artistes ou des théoricien·nes, force est de constater que personne ne s'accorde sur une définition consensuelle de la noise, les caractéristiques mises en évidence par les uns n'étant parfois pas considérées par les autres. Plus étonnant, davantage qu'une querelle sur l'utilisation de telle ou telle rythmique, de telle ou telle échelle ou de telle ou telle instrumentation, c'est son intégration au champ musical qui est parfois sujette à polémique. L'ethnographe David Novak rend compte à ce sujet de deux positions différentes adoptées par les artistes qui forment le noyau de son enquête, d'une part celle qui estime que « la noise, c'est de la musique », d'autre part celle qui s'en distingue en considérant que « la noise, c'est de la noise »⁶⁸. Or ce positionnement n'est pas spécifique de son terrain de recherche, lui-même partagé entre le Japon et les Etats-Unis, puisque des résultats similaires ressortent de ma propre enquête réalisée sur un échantillon à dominante européenne. Quelles sont les raisons de cette dualité ? Ces deux versions sont-elles contradictoires et que sous-entendent-elles ?

⁶⁸ David Novak, *Japanese: music at the edge of circulation*, Sign, storage, transmission (Durham: Duke University Press, 2013), 120.

Si définir la noise semble à divers égards une entreprise laborieuse, le terme est néanmoins assez présent pour représenter un univers sonore spécifique auprès de la plupart des amatrices et amateurs. La manière la plus fréquente de la positionner dans le champ artistique se fonde, de manière intéressante, sur sa distanciation à l'égard des propriétés traditionnellement attribuées à la musique, comme en attestent les définitions proposées par Chris Atton et Carey Sargent.

Le terme de « Noise Music » est généralement employé pour désigner les pratiques musicales contemporaines qui se sont émancipées de la mélodie, de l'harmonie et parfois même du rythme et de la pulsation. Elle est peut-être plus célèbre pour son utilisation de sons générés électroniquement, incluant les synthétiseurs analogiques et la transformation informatique des sons échantillonnés ⁶⁹. ⁷⁰

Elle évite et subvertit généralement les propriétés sonores traditionnelles de la musique, comme le rythme, la structure harmonique, la mélodie et même la tonalité ⁷¹. ⁷²

« S'émanciper », « éviter », « subvertir », les relations que la noise entretient avec les marqueurs musicaux sont placées sous le signe de l'opposition. Une dichotomie qui est également étayée par de nombreux propos issus de mon échantillon d'enquêtés, dont voici quelques exemples :

Personnellement, j'attends une cacophonie sonore forte et abrasive, qu'elle soit de nature acoustique ou électronique. Si cela contient n'importe quel élément musical établi, comme la mélodie, le rythme, le beat, la structure « chanson », etc., alors j'ai du mal à considérer ça comme de la noise, car ces éléments sonnent trop comme de la musique ⁷³. (Ron Lessard)

La noise est peut-être le genre musical le plus abstrait, qui par sa nature va à l'encontre de la structure de la musique ⁷⁴. (Andy Ortmann)

⁶⁹ « The term noise music is generally used to refer to contemporary musical practices that have dispensed with melody, harmony, and at times even rhythm or pulse. It is perhaps best known for its use of electronically generated sounds, including analogue synthesizers and the computer-based transformation of sampled sounds. There is an emphasis on high volume levels and lengthy, continuous pieces ».

⁷⁰ Chris Atton, « Fan Discourse and the Construction of Noise Music as a Genre », *Journal of Popular Music Studies* 23, n° 3 (septembre 2011): 325, <https://doi.org/10.1111/j.1533-1598.2011.01296.x>.

⁷¹ « Generally, EIN avoids or subverts the traditional sonic properties of music, such as rhythm, harmonic structure, melody and even pitch ».

⁷² Carey Sargent, « Noise in Action: The Sonic (De) Construction of Art Worlds », *Studies in Symbolic Interaction* 35 (2010): 4.

⁷³ « For me personally, I expect a loud abrasive cacophony of sound, be it acoustic or electronic in nature. If it contains any of the established musical elements, like melody, rhythm, beat, song structure, etc., then I have a hard time considering it noise, those elements sound too much like music ».

⁷⁴ « Noise music is perhaps the most abstract genre of music, which by its very nature goes against the structure of what Music is ».

Pour moi la noise représente la musique qui n'est ni rythmique, ni mélodique. Si de l'ensemble de la production musicale actuelle, on enlève tout ce qui n'est pas mélodique ou rythmique, il ne reste pas grand-chose (en quantité j'entends) et pas grand monde, et ce pas grand-chose c'est ce qu'on peut appeler musique bruitiste ou noise. Ponctuellement les disques de noise peuvent bien sûr comporter des phases mélodiques ou rythmiques, la définition ne doit pas être prise au pied de la lettre. (TG Gondard)

Les définitions exposées par les théoriciens ainsi que celles formulées par ces musiciens illustrent la résistance de la noise aux éléments que sont le rythme, la mélodie, la tonalité et l'harmonie, supposés constituer la grammaire musicale. Selon la doxa, la musique est en effet « une science des sons considérés sous le rapport de la mélodie ou du rythme », ou encore « une suite de sons produisant une impression harmonieuse »⁷⁵. Il est en effet considéré que la musique se déploie selon les trois dimensions fondamentales que sont le rythme, la mélodie et l'harmonie, et que l'une ou l'autre de ces dimensions prédomine selon les genres musicaux⁷⁶.

La noise apparaît ainsi comme une musique non musicale, comme une « non-musique » ou une « anti-musique », une terminologie qu'il n'est pas rare d'entendre ou de lire lorsqu'il s'agit de fournir un descriptif au genre. Il est par ailleurs loin d'être évident pour les individus non-initiés que la noise puisse être simplement considérée comme de la musique, en témoigne cette anecdote : lors d'une journée d'étude à l'EHESS⁷⁷ où j'avais consacré ma présentation à ce genre musical et à sa scène parisienne, au cours de laquelle j'avais pourtant utilisé le terme « musique » à plusieurs reprises et diffusé une vidéo d'un concert du duo Opéra Mort aux Instants Chavirés, un chercheur m'avait interpellée en me demandant sincèrement s'il s'agissait de musique. Je me souviens avoir été très surprise par la question, tant la réponse me paraissait évidente – j'avais alors balbutié une réponse qui s'attachait à la fois à en exposer les caractéristiques formelles, les conditions de diffusion et simplement le fait qu'il ne faisait pas de doute pour ses adeptes qu'il s'agissait de musique. Le modérateur, un musicologue pourtant peu familier de ce mode d'expression contemporain, était également bouche bée. Comment un chercheur spécialisé dans le domaine musical pouvait-il douter du rattachement de la noise à la musique ? Qu'est-ce que la musique, selon lui, selon nous ?

Il semblerait que le problème réside précisément au sein des catégorisations que nous utilisons en guise de références. En considérant la musique sous le prisme de ses éléments fondateurs que sont la mélodie, le rythme ou l'harmonie, il est aisé d'opérer un glissement

⁷⁵ Selon les définitions du dictionnaire Larousse : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/musique/53415>, page consultée le 06/06/2016.

⁷⁶ Selon l'encyclopédie libre Wikipedia : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Musique>, page consultée le 06/06/2016.

⁷⁷ Journée d'étude « La musique pour objet », EHESS, Paris, le 08/04/2011.

vers les manières dont ils l'ont caractérisée au cours du temps. Car il ne s'agit pas tant de ne pas recourir à ces éléments – ce qui n'est d'ailleurs pas totalement le cas, comme nous le verrons au chapitre suivant – que de s'affranchir de leurs usages conventionnels. Comme le rappelle Ingmar Bengtsson⁷⁸, le concept de musique est en effet délimité et défini selon certains critères relatifs aux différentes époques et aux différentes parties du monde, des normes et des conditions préalables à la possibilité de considérer la musique en contraste avec la « non-musique » et à la « plus-musique », ou la musique « correcte » en contraste avec la « mauvaise ». Les discours qui décrivent la noise comme anti-musicale se fondent sur sa rupture réelle ou perçue avec les caractéristiques normatives de la musique telle qu'elle est appréhendée dans notre contexte occidental. Un état de fait qui n'est d'ailleurs pas nouveau, si l'on prend pour exemple la réception scandalisée qu'avait suscité en 1913 un concert de Schönberg, Berg et Webern, dont les sifflets, injures et empoignades s'étaient accompagnés d'une vive polémique dans la presse : ces remparts élevés contre ce qui incarnait, au sujet du dernier, de la dissonance et stridence pure, et même du non-art aux yeux des critiques, ne doivent être considérés autrement que comme une disqualification établie à partir des conventions de la critique musicale⁷⁹. En ce qui concerne la noise, cette problématique repose en effet sur des caractéristiques formelles, car le simple fait de ne pas disposer d'une syntaxe fixe ni même relativement codifiée la confronte inévitablement au problème de sa catégorisation ; ce dont témoigne d'ailleurs le musicien Michel Henritzi lorsqu'il déclare, en réponse à l'une des questions, que « ce qui pourrait exclure un artiste de ce genre serait une relation claire à une musique idiomatique ». Les musiques qui ne correspondraient à aucune catégorie définie ni à aucun idiome reconnu, qui en substance s'extrairaient des conventions qui structurent la musique selon le sens commun, tomberaient dans l'abîme de la noise. Par son émancipation des conventions et des canons musicaux traditionnels, la noise acquerrait un nouveau langage davantage ouvert au monde sonore et deviendrait de la sorte identifiable comme un genre à part. En somme, au lieu d'être caractérisée comme ce qu'elle est, la noise se définirait d'abord par ce qu'elle n'est pas.

Il s'agit d'une première résistance à la catégorisation générique qui intervient à travers un processus soustractif ; la noise se construit comme un « négatif » de la musique et les contours du genre ne se dessinent qu'à travers l'image d'un envers musical. Cette conception très répandue parmi les acteurs est aussi véhiculée par les personnalités influentes du monde

⁷⁸ Cette définition est reprise par Bruno Nettl dans l'entrée « Music » de l'encyclopédie Grove Music Online, à la section III.1, « Circumscribing the word and the concept » : <http://www.oxfordmusiconline.com/public/>, page consultée le 01/03/2015.

⁷⁹ Buch, *Le cas Schönberg*.

noise et en particulier le pionnier japonais Merzbow, qui déclarait par exemple dans un entretien accordé à Chad Hensley que si : « la pornographie est l'inconscient du sexe, la noise est l'inconscient de la musique ⁸⁰ » ⁸¹. Ces propos qui participent d'une certaine manière à une conceptualisation théorique du genre suggèrent une représentation symbolique polarisée. La référence à la pornographie n'est pas anodine car cet univers transgressif ainsi que celui du bondage font partie de ses domaines d'intérêt et d'expertise ⁸², en plus de constituer une part de l'univers graphique et performatif de la noise directement hérité de la musique industrielle. En procédant à cette analogie, Merzbow suggère en filigrane qu'à l'image de ce qui caractérise l'inconscient dans son envers du conscient, la noise comme la pornographie incarnent ici des pratiques fondées à partir de leurs « doubles » ; le sexe et la musique constituent la face lumineuse, pure, claire, harmonieuse, régulée, codifiée, tandis que ces dernières représentent la face sombre, impure, obscure, inharmonieuse, chaotique, libre et non censurée. En somme, la noise est le négatif d'une musique considérée comme régie par un ensemble de règles contraignantes ou bien-pensantes. Cependant, le renvoi que les acteur·rices effectuent constamment à la musique traduit davantage une pensée polarisée qu'oppositionnelle, car il est au fond toujours question de musique lorsqu'il s'agit de définir la noise ; l'une ne saurait être évoquée sans faire référence à l'autre, autrement dit le simple fait d'en mentionner une suppose dans le même temps la présence de l'autre. Cette métaphore qui pourrait laisser penser qu'il s'agit de deux entités opposées révèle en réalité les deux faces d'une même pièce, les deux tendances d'un même objet, d'une même catégorie. La noise est bien une musique, mais qui ne souhaite pas être définie en tant que telle, voire sans doute ne pas être définie du tout. A bien y regarder, même le terme utilisé pour la désigner, « *noise music* », contient l'association inéluctable de ces deux faces comme une démonstration de dépassement à l'égard des binarismes.

En définitive, de telles relations invitent à penser ce rapport noise/musique au travers de tendances polarisées qui supposent donc d'être considérées dans leur complémentarité, voire dans leur « contamination » réciproque ⁸³. Paul Hegarty et Torben Sangild ⁸⁴ ont pour

⁸⁰ « [...] pornography is the unconsciousness of sex. So, Noise is the unconsciousness of music. »

⁸¹ Chad Hensley, « The Beauty of Noise, An Interview With Masami Akita of Merzbow », *EsoTerra Magazine. The Journal of Extreme Culture*, n° 8 (1999).

⁸² Le musicien a en effet écrit pour de nombreuses revues japonaises spécialisées dans ces pratiques, ainsi que le rapporte cette même interview, en plus d'utiliser cette imagerie comme support de création de ses collages artistiques.

⁸³ Nous aurons l'occasion de retrouver cette notion de « contamination » à plusieurs reprises au cours de cette partie, en tant que métaphore de l'effet produit par la noise à l'égard du matériau musical.

⁸⁴ Paul Hegarty, *Noise/music: a History* (New York: Continuum, 2007); Torben Sangild, *The Aesthetics of Noise* ([S.l.]: Datanom, 2002).

leur part assimilé cette polarisation à celle de l'apollinien et du dionysiaque de Nietzsche, la musique incarnant l'apollinien à travers la forme, l'élégance, la beauté et le contrôle, et la noise le dionysiaque à travers l'informe, la destruction, le bruit et l'extase⁸⁵. Sans doute pouvons-nous plutôt la rapporter à la pensée chinoise, au taoïsme et à son influence sur le bouddhisme zen japonais⁸⁶. Nous l'avons vu, si les racines expérimentales de la noise s'inscrivent dans une histoire des avant-gardes occidentales et des improvisations libres, ses premières formes identifiées en tant que « noise » sont issues du Japon underground de la fin des années 1970. Or le socle spirituel et philosophique en Extrême-Orient contribue fortement à penser les catégories à travers l'idée de complémentarité des polarités, que l'on retrouve depuis trois millénaires exposée dans le *Yi-King* (« Traité canonique des mutations »). Au-delà de sa portée divinatoire, ce manuel dont la finalité est de décrire les états du monde et leurs évolutions a fortement influencé Confucius et le taoïsme en ce qu'il décrit tout le système de polarités édifié à partir des principes du Yin et du Yang, du féminin et du masculin, du lunaire et du solaire, de l'obscurité et de la lumière, de la passivité et de l'activité, etc. Ces dualités sont des forces naturelles d'engendrement qui doivent être appréhendées dans leur interaction, selon une constante évolution et transformation qui n'admet aucune fixité. La boucle circulaire de la figure du Yin et du Yang représente le produit de la rencontre de deux mouvements opposés qui sont dans le même temps complémentaires et unis ; il s'agit donc d'une figure complexe qui, au sein de sa représentation d'ordre et d'harmonie, porte le principe même d'antagonisme. Cette pensée spirituelle chinoise, reprise en partie par le bouddhisme zen au Japon, est une source introspective et méditative revendiquée par certains musiciens expérimentaux tels que Keiji Haino et de nombreuses figures de la scène noise chinoise⁸⁷.

Bien que la noise soit exclusivement définie de manière négative, il est cependant clair que si l'on s'attache à considérer la multiplicité que peuvent prendre les formes musicales,

⁸⁵ Il y a en effet l'idée chez Nietzsche d'un dionysiaque peu contrôlé et normé qui a besoin de l'apollinien : les éléments séducteurs de ce dernier incitant l'auditeur à entrer dans la béatitude extatique du dionysiaque, permettant à l'auditeur de se confronter à la difficulté de l'existence.

⁸⁶ Le bouddhisme zen est progressivement importé de Chine au Japon du VI^{ème} au XIII^{ème} siècle, conjuguant le développement de plusieurs arts et techniques (arts martiaux, art du thé, esthétique épurée) avec l'influence profonde du taoïsme et de sa mystique.

⁸⁷ Ces artistes adoptent souvent, nous y reviendrons, une réflexion environnementale centrée d'une part sur le rapport de l'homme avec son environnement, d'autre part sur la nécessité de se replacer dans le *hic et nunc* de l'action. Nous pourrions également évoquer la fascination à l'égard des principes alchimistes, qui rejoint celle du mouvement industriel pour l'ésotérisme. Au sujet de la « chinoise » et du discours des musiciens à l'égard du taoïsme, voir le court documentaire réalisé par The Drone : <http://www.the-drone.com/magazine/nojiji-records/> produit par Les Films du Lemming en 2011, ainsi que la communication « Expérimentation et (non)conformisme en Chine : le cas de la chinoise » que j'ai présentée lors du colloque « Musiques nouvelles et mélange des genres » le 22 mars 2013 : <https://www.youtube.com/watch?v=pY8muIEZOLI>

c'est-à-dire à appréhender la musique en tant qu'ensemble de sons organisés à travers un acte créatif sans faire référence à un idiome spécifique ni à un ensemble situé de conventions ou de symboles, il devient alors évident que même pour ceux pour qui « la noise, c'est de la noise », la noise est aussi de la musique. Les conditions pratiques et contextuelles démontrent incontestablement que la noise fait partie du champ musical, même si, et nous aurons l'occasion de l'étudier, il existe bien une porosité des mondes artistiques de l'underground qui permet plus aisément de conjuguer musique, performance, actionnisme, vidéo et graphisme alternatif ⁸⁸. Même s'ils sont présentés comme incompatibles, les énoncés « la noise, c'est de la musique » et « la noise, c'est de la noise » représentent en réalité deux versions d'un même monde qui se rapportent chacune à un système donné. Les cadres de référence sont assurément différents, puisque dans le premier cas la musique est appréhendée dans son sens le plus général qui inclut toutes les possibilités qu'une catégorie artistique de l'agencement sonore pourrait recouvrir, tandis que dans le second cas les acteurs s'attachent au sens plus réduit des éléments et des principes qui composent et structurent conventionnellement la musique, autrement dit aux symboles classiques de « musicalité ».

Dès lors, ces deux conceptions de la noise, ces deux « versions » d'un même objet selon les termes de Goodman ⁸⁹, ne sont en rien contradictoires car elles se réfèrent toujours au monde musical ; il serait plus approprié de parler de détournement de certaines valeurs normatives que d'antagonisme ou d'opposition. Elles révèlent néanmoins les limites d'une catégorisation établie à partir de référents dont le choix et la légitimité sont discutés, et mettent en lumière les stratégies discursives des amatrices et amateurs, parfois conscientes et revendiquées, à l'égard de la noise. En brouillant les frontières catégorielles, celles-ci les plongent en effet dans l'embarras du positionnement : soit considérer la noise comme de la musique pour des motifs formels, mais aussi en raison de ses contextes de production et de réception ; soit la considérer à part, puisque ne correspondant pas à la représentation que leur environnement et eux-mêmes ont de « la musique » – un dernier cas de figure qui s'illustre par exemple à travers les mots du musicien néo-zélandais Bruce Russell, qui, contraint de décrire quelle « musique » il joue, déclare que « c'est comme demander à un éleveur de lamas quelle sorte de moutons il dresse ⁹⁰ »⁹¹.

⁸⁸ Les parties suivantes posent un cadre pragmatique qui démontre un underground caractérisé par des frontières davantage brouillées et éclatées que les mondes de l'art plus conventionnels.

⁸⁹ Si l'on s'attache en effet à une conception pluraliste, « les nombreuses versions différentes du monde sont d'intérêt et d'importance indépendants, et ne requièrent ni ne supposent d'être réduites à un unique fondement ». Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes* ([Paris]: Gallimard, 2006), 19-20.

⁹⁰ « It is like asking a breeder of llamas what kind of sheep they raise ».

⁹¹ Bruce Russell, *Left-Handed Blows: Writing on Sound, 1993-2009* (Auckland, N.Z.: Clouds, 2009), 4.

Si extraire la noise de la musique vise pour certains à créer un nouvel espace artistique supposé se distancier des représentations habituellement associées à cette catégorie et devenir une entité propre avec ses références et ses codes, il s'agit nous concernant de penser symboliquement cette polarisation à travers ce qu'elle nous indique du rapport social et identitaire des acteurs à l'égard des conventions ; car ce qui est inclus dans cette polarité participe en réalité à une construction discursive du genre.

2. La noise à l'épreuve du genre

Pour revenir à nos versions qui s'attachent à situer la noise dans et hors de l'espace musical selon la manière dont la musique est appréhendée, toutes deux convergent sur un même point : en s'émancipant d'un cadre musical conventionnel et normatif, et en optant pour une forme musicale ouverte, la noise questionne en réalité la notion de « genre » musical. Si la musique est bien l'univers artistique dans lequel l'ensemble des agents (artistes, organisations de concerts, critiques, labels, amateurs, sans oublier les productions discographiques et instrumentales) s'illustrent, se positionnent et se réfèrent, la catégorisation générique de la noise ainsi que son espace d'identification s'avèrent en revanche problématiques. Comment la noise se confronte-elle au genre dans ses aspects formels ?

Il convient tout d'abord de clarifier la manière dont j'utilise le concept de « genre », les définitions du terme étant confuses du fait de leurs évolutions successives au sein de deux champs disciplinaires distincts qui nous intéressent ici, la musicologie classique et les *popular music studies*. Si le genre a été dans l'ensemble peu étudié dans le champ musicologique à l'exception de figures-clé comme Carl Dahlhaus⁹², il a en revanche une tradition d'analyse dans ceux de la théorie littéraire et des *cultural studies*. Ce phénomène s'explique entre autres par la prédominance historique de la recherche sur le « style » au sein de la musique savante au détriment de celle sur le genre, le premier concept tendant à valoriser davantage l'attention portée aux motifs formels et aux manières de discourir, dans le cadre d'une conception

⁹² Celui-ci écrit que le genre était défini, avant le XVII^{ème} siècle, par les fonctions, le texte et les textures d'une pièce musicale, autrement dit sur l'écriture et la forme. Au XX^{ème} siècle, la manière la plus prédominante de l'envisager s'est focalisée sur l'œuvre en tant qu'entité plutôt qu'en relation à un genre supposé. L'auteur identifie l'opposition de l'éphémérité et de l'autonomie comme étant centrale au genre, ainsi que la tension entre la reconnaissance des conventions de genre d'une part, et la compétence requise pour différencier des œuvres spécifiques. En outre, il existerait un degré de « consentement de communauté » autour des conventions de genre, de telle sorte que la notion d'œuvre d'art résulte par exemple de ces conventions. Cf. Carl Dahlhaus, « New Music and the Problem of Musical Genre », in *Schoenberg and the New Music*, trad. par Derrick Puffett et Alfred Clayton (Cambridge University Press, 1987).

générale souvent centrée sur l'autonomie de l'œuvre d'art. Allan F. Moore ⁹³, dans une tentative ambitieuse de décortiquer l'usage des termes « style » et « genre » dans la littérature académique, relève en outre la porosité des deux concepts en recontextualisant leurs usages dans les divers champs disciplinaires : parfois utilisés pour caractériser la même catégorie musicale, il semblerait que la confusion réside principalement dans leurs éventuelles différences de positionnement dans l'espace catégoriel, ainsi que dans les relations de hiérarchie et de subordination qui les lient et les conditionnent. Si ces deux termes sont en effet utilisés pour ériger des distinctions classificatoires et identifier les similitudes entre différents « textes » ou performances, Moore constate que les usages du style ont tendance à mettre l'accent sur la poétique, tandis que les débats sur le genre tendent plutôt à mettre l'accent sur l'esthétique. L'usage flou et parfois indistinct des deux termes pouvant porter à confusion, il exige un positionnement initial qui permette d'aborder les problématiques propres à la chose de manière claire et pertinente. C'est ainsi que je souscris personnellement au recours au concept de genre plutôt qu'à celui de style, assumant une conception différente des deux notions en termes de nature, plus d'ailleurs qu'en termes hiérarchiques. Ce choix terminologique ne résulte pas simplement de l'inscription dans une tradition académique qui serait historiquement transdisciplinaire et davantage orientée vers les formes d'art non « savantes » ; il est principalement motivé par la nécessité de considérer la nature sociale du fait musical, sans pour autant renoncer à l'attention portée aux contenus musicaux, qui manifestent ici une importance considérable dans la manière dont ils composent et structurent le genre.

Convaincu que la forme ne suffit pas à définir un genre, Franco Fabbri a par exemple contribué, lors de l'émergence des *popular music studies*, à extraire le genre d'une catégorie figée et principalement orientée vers les caractéristiques formelles en le caractérisant comme « un ensemble d'événements (réels ou possibles), dont l'évolution est régie par un ensemble défini de règles socialement acceptées ^{94,95}. Des règles du genre sujettes à l'adhésion sociale qui seraient de plusieurs natures : formelles et techniques, sémiotiques, comportementales, sociales et idéologiques, et enfin économiques et juridiques. Ces règles, d'importance inégale et plus ou moins significatives selon les genres, seraient selon lui régies par l'existence d'une

⁹³ Allan F. Moore, « Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre », *Music & Letters* 82, n° 3 (2001): 432-42.

⁹⁴ A musical genre is « a set of musical events (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules ».

⁹⁵ Franco Fabbri, « A Theory of Musical Genres: Two Applications », in *Popular Music Perspectives: Papers from the First International Conference on Popular Music Research, Amsterdam, June 1981*, Göteborg and Exeter: International Association for the Study of Popular Music (David Horn and Philip Tagg, 1982), 52.

hyper-règle qui constituerait l'« idéologie du genre », dont l'une des fonctions serait notamment d'établir une forme de hiérarchie en privilégiant certaines règles et en marginalisant d'autres selon des stratégies spécifiques. Si son approche proprement interdisciplinaire a ceci d'intéressant qu'elle permet de mettre en évidence la complexité de la codification socio-musicale du genre, une conception qui constitue de fait le socle de mon argumentation et de ma méthodologie, elle se fonde néanmoins sur le principe de « règles » qui doivent être « acceptées », autrement dit sur une vision particulièrement orientée vers les conventions et les clivages. Même si je doute qu'une telle définition puisse être strictement applicable sur des genres musicaux très codifiés, elle est du moins inappropriée au cas de la noise pour des motifs à la fois formels et pragmatiques que nous aurons l'occasion d'exposer ensuite.

La conception sociologique du genre musical adoptée par Jennifer C. Lena correspond davantage au sens que je lui accorde :

Je définis les genres musicaux comme des systèmes d'orientations, d'attentes et de conventions qui relient l'industrie, les musicien·nes, les critiques et les fans au travers de l'élaboration de ce qu'ils identifient comme un type distinctif de musique. Autrement dit, un genre existe lorsqu'il y a consensus sur le fait qu'un type distinctif de musique est joué ^{96,97}.

La définition de Lena a l'avantage de prendre en considération les différents acteurs qui composent un champ musical, leurs relations, leurs pratiques et leurs intérêts, au travers d'une formulation aisément applicable à n'importe quel genre. Contrairement à celle de Fabbri, elle expose la complexité d'une construction sociale sans introduire la rigidité des « règles » de genre, permettant de mieux appréhender les complexités et les paradoxes de l'objet qui nous intéresse. Ma seule réserve concerne ici le fantôme des œuvres musicales, qui sont certes envisagées à travers leurs pratiques d'élaboration mais qui ne semblent pas directement participer au genre. Cet accent sur les seuls processus humains est d'ailleurs la condition pour une définition rompant définitivement avec le flou des anciennes, puisque les idiomes musicaux sont chez elle désignés par le terme de « styles musicaux ». Cela permet de la sorte une approche sociologique facilitée du genre musical en portant l'attention sur les relations et les dispositifs des acteurs d'un projet collectif.

⁹⁶ « I define musical genres as systems of orientations, expectations, and conventions that bind together industry, performers, critics, and fans in making what they identify as a distinctive sort of music. In other words, a genre exists when there is some consensus that a distinctive style of music is being performed ».

⁹⁷ Jennifer C Lena, *Banding Together: How Communities Create Genres in Popular Music* (Princeton, N.J.: Princeton Univ Press, 2014), 6.

A ces aspects du genre auxquels je souscris également, j'ajouterais par conséquent une nuance de taille au sujet des « textes » musicaux, inspirée cette fois-ci du champ de la théorie littéraire. Pour John Frow, le genre est en effet défini comme un motif d'organisation historiquement spécifique d'un matériau sémiotique au travers d'un medium donné, que les contraintes conjoncturelles contribuent à façonner. Le genre devient aussi acteur en agissant en retour comme une contrainte ⁹⁸ sur le sens et sur la valeur du « texte », entre autres pour produire des effets de vérité et d'autorité spécifiques. Conjointement à ces effets de réalité et d'autorité qui contribuent à organiser en ensembles cohérents ces « contraintes conventionnelles et extrêmement organisées sur la production et l'interprétation du sens ⁹⁹ » ¹⁰⁰ que représentent le genre, il existe donc dans le même temps une logique interne fondée sur une constellation de traits formels, rhétoriques et thématiques à partir de laquelle se projette un « monde », permettant de la sorte au genre de participer pleinement à la connaissance formelle.

J'adhère à cette conception du genre à travers la portée stimulante qu'engendre cette codification à l'égard des propriétés formelles et de leur capacité à nous informer sur les représentations symboliques ainsi que sur les correspondances musicales et discursives du monde artistique en question. Il existe ici une idée d'évolution permanente, de façonnement mutuel entre les textes et les conditions d'encadrement (*framing*) du medium sémiotique et de l'environnement physique qui régissent l'organisation générique. Les textes sont des *usages* du genre et font référence à ses conventions, en même temps que les conventions du genre se définissent, s'incarnent et se reconfigurent au cours du temps selon les textes. Je conserve ainsi l'idée du genre comme système d'attentes, d'orientation, de conventions et de « contraintes » qui rassemble artistes, organisations, labels, critiques et adeptes autour de la musique, mais en consacrant une attention particulière à l'objet musical en son sein en ce qu'il prend part activement, selon moi, à la construction du genre. Les définitions formulées par Jennifer C. Lenna et John Frow me permettent donc d'une part de considérer le genre dans sa formulation complexe, ouverte et tenant compte de la dimension primordiale du social, d'autre part de décomposer différents éléments d'analyse utiles et structurants à ma méthodologie. Le fait que le genre soit appréhendé à la manière d'un système ou d'une forme

⁹⁸ Le terme de contrainte doit ici être interprété au travers de ses effets structurants et producteurs de sens, plutôt qu'au sens de « restriction ».

⁹⁹ « Genre [...] is a set of conventional and highly organised constraints on the production and interpretation of meaning ».

¹⁰⁰ John Frow, *Genre*, Second edition, The New Critical Idiom (London ; New York: Routledge, 2015), 10.

d'organisation, confronté de fait à la question des conventions, est enfin un élément fondamental de mon argumentation.

Je ne considère pas, en revanche, que le concept de style soit redondant avec celui de genre, bien qu'il l'ait parfois été dans la littérature académique. Selon Moore, il existe dans le champ des *cultural studies* deux débats principaux : le premier portant sur le degré d'autonomie du style, tantôt considéré comme autonome et peu en lien avec le social, tantôt caractérisé par une autonomie négociable ; tandis que le second concerne la relation du style au genre, le style étant souvent subsumé au sein du genre, quand il ne correspondrait pas simplement à la seule singularité d'un·e auteur·e. Je rejoins de ce point de vue la conception de Johan Förnäs héritée de Paul Ricœur, pour qui le style renvoie aux caractéristiques formelles et à leurs relations singulièrement articulées soit au sein d'une même œuvre, soit au sein de l'œuvre complète de l'artiste, soit encore au sein d'un ensemble d'œuvres communes à plusieurs genres ¹⁰¹ ¹⁰². En effet, si en aucun cas des caractéristiques formelles pourraient seules définir un genre, le genre lui-même ne saurait définir et contenir seul le style. Il me semble enfin important de préciser, car ce n'est pas antagonique, que si la problématique du genre parcourt ma thèse dans son ensemble puisqu'il s'agit d'identifier les pratiques, les valeurs et les représentations qui le façonnent, les analyses de cette première partie abordent les traits stylistiques pour des motifs tels que la mise en évidence des récurrences formelles qui participent à constituer le genre, des porosités qui lient le genre à d'autres familles musicales, et enfin de l'importance de la singularité musicale à travers les pratiques.

Cette précision théorique étant effectuée, revenons à présent sur la manière dont la noise questionne le genre du point de vue de ses caractéristiques proprement formelles, une manière pour nous de progresser davantage dans l'analyse de ses caractéristiques et ses spécificités musicales. De nombreux éléments participent à semer le trouble dans le processus de catégorisation, en particulier la gamme étendue de hauteurs et de timbres issue de la diversité importante de sources employées. Selon le musicien et artiste Andy Ortmann, également à l'origine du label Nihilist Records, la noise « peut réunir un vaste panel de sources, non limité aux instruments de musique mais plutôt ouvert à tout », et se caractériserait par « les possibilités infinies » de ses pratiques. Comme le suggère cette citation représentative des autres discours issus de mon enquête, le recours à un vaste dispositif et à une palette importante de sonorités apparaît comme un élément typique du

¹⁰¹ « A style is a particular formation of formal relations in one single work, in the total work of an artist, or in a group of works across many genres ».

¹⁰² Johan Förnäs, « The future of rock: discourses that struggle to define a genre », *Popular Music* 14, n° 01 (janvier 1995): 124, <https://doi.org/10.1017/S0261143000007650>.

genre, tandis qu'il représente la source même de cette difficulté à y apposer une étiquette. Selon le critique Sasha Frere Jones, cette diversité musicale serait en effet à l'origine de la confusion autour du mot « noise », déclarant dans un article paru dans le magazine *The New Yorker* que « noise peut être un terme fourre-tout appliqué à des pratiques qui emploient un instrumentarium infiniment varié ¹⁰³ »¹⁰⁴. Cette difficulté à identifier les éléments formels et typiques qui constituent les fondements de cette musique, dont font partie les sources sonores et l'instrumentarium, brouille les cadres génériques au point que le terme « noise » rende finalement de nombreux amateurs et amatrices insatisfaits ou tout au moins perplexes. Ces derniers peinent à désigner ce qui serait noise et ce qui ne le serait pas, ce qui distinguerait le genre et ses pratiques d'autres univers musicaux apparentés tels que le drone, l'improvisation libre ou la *free folk*. Peut-on alors attribuer le terme « noise » à toutes les pratiques sonores, si tant est qu'elles ne correspondent pas à une unité idiomatique référente ?

Afin d'éviter les pièges terminologiques, la sociologue Carey Sargent choisit par exemple d'englober l'ensemble de ces pratiques sous la catégorie « EIN » soit « Experimental Improv and Noise », qu'elle désigne comme « un amalgame d'avant-garde, de free jazz, d'improvisation libre, de hardcore industriel, de traditions punk et académiques, mêlés dans une exploration explicite de la frontière entre bruit et musique ¹⁰⁵ » ¹⁰⁶. Dans une idée plus transversale encore, Bruce Russell préfère le terme d'« œuvre sonore improvisée » (*improvised sound work*), qu'il caractérise dans un de ses essais de « forme hybride émergente, qui associe concepts, méthodes et stratégies issues d'autres formes de pratiques plus établies » incluant « des genres de musique (telles que l'improvisation, le rock, l'électroacoustique et le jazz) autant que des genres artistiques ¹⁰⁷ »¹⁰⁸. Ces tentatives définitionnelles apparaissent naturellement paradoxales, car malgré une volonté de nuancer ou de s'extraire du terme noise, elles visent pourtant à définir ce champ de pratiques qui résiste aux catégorisations. Que l'on utilise explicitement le terme noise ou que l'on cherche par tout moyen à l'éviter, chacun·e est en réalité confronté·e à la même problématique classificatoire

¹⁰³ « “Noise” can be a catchall word for acts that use vastly different instrumentation ».

¹⁰⁴ Sasha Frere-Jones, « Noise Control. On the border of music and sound », *The New Yorker*, 24 mai 2010, <http://www.newyorker.com/magazine/2010/05/24/noise-control>.

¹⁰⁵ « EIN is an amalgam of avant-garde, free jazz, free improv, industrial hardcore, punk and academic traditions drawn together in an explicit exploration of the boundary between noise and music. »

¹⁰⁶ Sargent, « Noise in Action », 2010, 4.

¹⁰⁷ « (...) improvised sound work is an emerging hybrid form, combining concepts, methods and tactics from a number of other more established forms of practice. These include genres of music (such as improvisation, rock, electro-acoustic, and jazz), as well as genres of art (...) »

¹⁰⁸ Russell, *Left-Handed Blows*, 2009, 4.

en désignant comme un même ensemble générique une diversité importante de formes musicales et artistiques.

Le moins que l'on puisse penser est qu'il existe, chez les théoricien·nes autant que chez les musicien·nes, une difficulté assortie d'une résistance à considérer la noise en tant que genre, bien qu'il leur apparaisse légitime de subsumer l'ensemble de ces pratiques sonores en une même catégorie, aussi vague soit-elle. Il y a plusieurs manières de poser la problématique et surtout plusieurs manières d'en formuler une réponse : considérer que la noise n'est pas un genre musical classique parce qu'elle défie fondamentalement ce concept de genre en le « dépassant » formellement, un point de vue esthétique et philosophique adopté par exemple par Paul Hegarty ¹⁰⁹ ; ou rejeter cette idée jugée partielle en considérant au contraire la noise comme un genre musical au même titre que n'importe quel autre genre, une conception cette fois-ci élaborée à partir de la dimension sociale et défendue par exemple par Chris Atton ¹¹⁰. Une fois de plus, à l'instar des deux versions précédentes qui opposaient *a priori* la noise à la « musique », ces conceptions s'affrontent et semblent dans l'impossibilité de se comprendre, principalement parce qu'elles ne se fondent pas sur le même niveau d'analyse ni sur le même plan réflexif et instaurent de ce fait une forme de dialogue de sourds : les uns s'attachant davantage à identifier les propriétés (sémantiques, symboliques, formelles) du matériau ou du texte, quand les autres privilégient la contextualisation des genres dans leur expression et dans leur manifestation sociale ¹¹¹.

Ma position personnelle est double, puisque le fait de considérer le genre comme un ensemble de codes, d'évaluations et de contraintes construisant par le biais de ses pratiques et de ses interactions multiples des pièces musicales, qui elles-mêmes incarnent, reflètent et reconfigurent en retour le genre, permet d'obtenir une vision plus vaste et mesurée de la problématique : considérée en tant que genre, la noise est en effet un objet qui interroge les processus catégoriels et se distingue en cela de nombreux autres genres ; néanmoins, il ne suffit pas de s'inscrire dans une seule tradition disciplinaire pour le penser, il s'agit au contraire pour le démontrer de convoquer à la fois discours et analyses, observations et enquêtes en considérant l'objet dans toutes ses facettes. Pour les aspects qui nous concernent ici en premier lieu, les propriétés formelles, rien d'étonnant à ce que la tradition philosophico-esthétique des premières études sur la noise ait perçu la problématique, car deux éléments particulièrement importants troublent les représentations et les catégorisations associées au

¹⁰⁹ Hegarty, *Noise/music*, 2007.

¹¹⁰ Atton, « Fan Discourse and the Construction of Noise Music as a Genre », septembre 2011.

¹¹¹ Jennifer Lena et Richard Peterson, « Classification as Culture: Types and Trajectories of Music Genres », *American Sociological Review* 73, n° 5 (2008): 698.

genre : l'hybridation stylistique et le bruitisme, qui représentent en réalité les principaux *marqueurs formels* du genre noise.

3. L'hybridation, ou la pollution intergénérique

Si l'on considère à nouveau les définitions de Carey Sargent et de Bruce Russell, il ne peut échapper que la noise n'est pas tant définie par ce qu'elle est en propre que par l'emprunt d'influences stylistiques supposées caractériser d'autres genres musicaux, en particulier le jazz et l'improvisation libre, l'électronique et l'électroacoustique, le punk rock, la musique expérimentale et la musique industrielle. Une fois agencées entre elles, les pratiques et les sources sonores empruntées à ces différents univers créent une forme d'hybridité, un mélange de codes musicaux qui répondent à la fois à une volonté affichée d'ouverture sonore, à une recherche de singularité dans la production et à un désir d'identité trouble. Rejetant ouvertement les étiquettes musicales, la plupart des artistes cherchent en effet à jouer sur plusieurs tableaux, à combiner les étiquettes et les styles en un même matériau ¹¹². L'hybridation est donc une notion-clé en ce qu'elle correspond ici à la fois à une caractéristique formelle du texte, à une pratique relative au dispositif instrumental, et à une volonté idéologique manifeste ¹¹³.

Ce trait stylistique constitue par ailleurs un vecteur puissant d'identité sonore que Paul Hegarty distingue des autres types de « fusion » musicale, en déclarant que « l'hybridité dans la noise est un affaiblissement des différences par la création d'une nouvelle altérité, d'une nouvelle étrangeté, plutôt que par l'association "inhabituelle" d'objets familiers ¹¹⁴ » ¹¹⁵. Il s'agit donc moins d'un agencement d'objets sonores hétéroclites apparentés à d'autres familles musicales que d'une forme de pénétration globale du son, d'une « teinte » particulière du matériau. La noise semble curieusement au cœur d'un paradoxe : elle est considérée comme une forme musicale *typiquement* hybride, en raison de la diversité de ses pratiques et de ses sonorités, tandis que cette hybridation complexifie et « altère » dans le même temps sa tentative de définition. Ce phénomène explique sans doute pourquoi les nombreuses résistances formelles qu'elle suscite vis-à-vis de la catégorisation générique

¹¹² Les musicien·nes peuvent parfois même citer explicitement les références en recourant au *sample*, même si cela ne constitue pas une pratique très répandue.

¹¹³ Ces deux derniers points seront abordés dans les parties suivantes.

¹¹⁴ « Hybridity in noise music is a dimming of differences, making a new alterity, a new strangeness, rather than matching familiar items in an "unfamiliar" way ».

¹¹⁵ Hegarty, *Noise/music*, 2007, 137.

constituent la thématique principale des universitaires lui ayant consacré des études. Ainsi, si l'on considère que l'hybridité caractérise la noise tout autant qu'elle la dé-caractérise, en raison de ses codes stylistiques *a priori* exogènes, il semble alors particulièrement intéressant de l'interroger dans sa relation aux autres genres.

Selon Franco Fabbri, le fait de se distinguer des autres genres et donc d'appréhender un certain ensemble d'événements musicaux en relation à d'autres ensembles qui s'opposent est justement une manière de désigner un genre. John Frow considère de la même façon que le genre existe seulement en relation à d'autres genres, qu'il est possible de l'identifier parce que nous sommes d'une certaine manière conscients des autres genres qu'il n'est pas. Cette façon de considérer le genre par la négative, qui fait écho à la catégorisation déjà conflictuelle que semblait constituer la polarité noise/musique, est une clé de la construction générique de la noise qui nous permet de mesurer ses enjeux problématiques. Nous constatons en effet que le « consensus » que Jennifer C. Lena évoque au sujet de l'identification d'un type distinctif de musique, condition *sine qua non* de l'existence d'un genre, peut être somme toute assez relatif dans le cadre d'un genre dont les productions musicales sont stylistiquement « ouvertes » et dont les acteurs résistent, nous le verrons, aux étiquettes permettant justement de l'identifier. Hegarty soutient par exemple que c'est parce que la noise se définit par sa multiplicité qu'elle interroge la question du genre, qu'elle porte en elle le questionnement de ce que signifie le fait d'être définissable. Comme ce qui la caractérise est une constellation de styles et de pratiques plutôt qu'une unité générique, le philosophe explique dans ses lignes sur la *japanoise* qu'il conviendrait de considérer ce genre comme un « hypergenre ».

La noise est un hypergenre [...], et [...] le développement d'un genre transversal, d'une catégorie transversale, d'une musique ultra-amplifiée et souvent ultra-transformée est quelque chose de spécifique (dans son étendue et son éventail) au Japon. Émergeant comme un genre bâtard de free-jazz, de rock progressif, de musique classique contemporaine, parfois de musiques traditionnelles japonaises, et plus tard des hardcores du punk et des formes digitales, elle fusionne à travers des objets musicaux qui sont formellement bruitistes, puisqu'un aspect essentiel du bruit est qu'il maintient l'altération [...] ¹¹⁶.¹¹⁷

¹¹⁶ « Noise music does not oppose hybridities, but offers a weak or minor hybridity (...) with no control, no imposition of will (as these would create a new identity from “successful” hybridization), while also being a self-conscious operation. It is consciously hybridizing, but does not take its sources as discrete, secure identities in the first place, and the process continues rather than closing once negotiated. Noise is a hypergenre (one that is an active simulation), and, as I have asserted elsewhere, the development of a cross-genre, cross-category, ultra-amplified and often ultra-processed music is something specific (in its breadth and range at least) to Japan. Emerging as a bastard genre of free jazz, progressive rock, contemporary classical, Japanese traditional musics (sometimes), and later on, hardcores of both punk and digital forms, it coalesces through musical objects that are formally noisy, as a crucial part of noise is that it keeps altering (...) ».

La transversalité qu'il dépeint indique une potentialité de la noise à jouer sur les propres codes, critères et conventions qui constituent habituellement le genre musical afin d'entretenir un flou catégoriel. Dans un article au titre évocateur, « Le genre est obsolète », le philosophe Ray Brassier situe également la noise « entre » les catégories.

La noise ne désigne pas seulement le *no man's land* entre la recherche électroacoustique, l'improvisation, l'expérimentation avant-gardiste et le sound art. Elle renvoie aussi, et c'est plus intéressant, aux zones troubles de l'interférence entre les genres : entre post-punk et free-jazz ; entre musique concrète et folk ; entre composition stochastique et art brut ¹¹⁸.

La multiplicité des pratiques et des influences stylistiques qui la caractérise a donc pour effet de créer une ambiguïté générique qui explique la complexité que représente son espace d'identification pour les divers enquêtés. La noise, en tant que genre hybride transversal, en tant qu'hypergenre qui investit un espace trouble et ineffable, est en quelque sorte conçue par son altérité et par sa capacité à perturber ce qui représenterait un « ordre » musical, à la manière d'un transgénérisme. L'analogie avec le genre au sens de *gender* apparaît d'ailleurs remarquablement pertinente en ce qu'elle pose des problématiques proches en termes de catégorisation : les tentatives de classification témoignent en effet d'une vision normative des catégories conventionnelles et échouent à considérer autrement les marges et les interstices ; or en déjouant les systèmes de catégorisation par son hybridité, la noise pourrait de manière métaphorique s'apparenter à une figure *queer* du champ de la musique. L'hybridation « dénature » la fonctionnalité et la finalité des codes initiaux, elle est le fondement de cette altérité qui donne au matériau cet aspect non identifié, brouillé, anonyme et étrange. Elle est également appréhendée comme un acte revendiqué et est par conséquent chargée d'un sens métaphorique spécifique qui transparaît dans le discours ambiant sur la noise, notamment à travers le lexique employé.

L'exemple suivant en est très révélateur : au moment où je travaillais plus spécifiquement sur l'économie discographique de la noise, je me suis longuement entretenue avec mon compagnon autour des activités de son label Tanzprocesz. Lui ayant demandé s'il

¹¹⁷ Hegarty, *Noise/music*, 2007, 137-38.

¹¹⁸ Ray Brassier, « Le genre est obsolète », *Multitudes*, n° 28 (Printemps 2007): 168.

avait une ligne éditoriale spécifique qui guidait ses choix musicaux, celui-ci s'est retrouvé d'une certaine manière contraint de décrire quel type de musique caractérisait son catalogue, une situation qui, si j'en crois mon expérience, est souvent redoutée puisqu'elle implique une forme de catégorisation. Après quelques secondes d'hésitation, il m'a répondu que de toute manière, la noise était « la poubelle des musiques ». En plus de fournir une référence très stimulante du point de vue de notre problématique catégorielle, il met en exergue une dimension tout à fait importante du genre noise : une propension à incarner le refus des étiquettes en revendiquant justement son aspect « fourre-tout » souligné par Frere Jones, au travers d'un lexique faisant référence à un ensemble de codes esthétiques et idéologiques qui lui sont propres. Se distinguer des autres peut aussi signifier ne pas exclure, ou mieux, ne rien exclure *a priori*. La « poubelle » noise, en plus d'être le réceptacle d'éléments correspondant à différents univers musicaux et à différentes « histoires » culturelles, les teinte ensuite par son hybridité, elle les « souille ». Cette idée est le véhicule de tout un univers musical mais aussi de son imagerie, qui revendiquent comme beaux et dignes d'intérêt des bruits, des gestuelles et des images qui sont habituellement relégués au statut de déchets, de rebuts, d'éléments de mauvaise facture/qualité, ou pire d'actes subversifs – comme c'est le cas, on le verra, du recours au bruit et à l'esthétique *lo-fi* de la musique, ainsi qu'à l'esthétique parfois trash et pornographique de son imagerie. De manière intéressante, cette vision d'un genre hybride qui pénètre et « infecte » les autres formes musicales transparaît aussi dans les critiques des magazines spécialisés, à l'image de cet extrait d'un article paru dans *The Wire* à propos du groupe Ramleh.

Ramleh est un groupe-clé britannique. Il se situe à la jonction d'un embrayage de modes de transmission disparates, héritant des courants de l'industriel des débuts, du free jazz et des traditions d'avant-garde du XX^{ème} siècle, tandis qu'il projette des formes embryonnaires variées vers le futur : *power electronics*, avant rock et noise moderne. Il fonctionne surtout comme le point de transmission central de la noise dans le rock, de l'infection des formes rock par l'électronique virale, gonflant l'intensité du rock vers l'implosion, la destruction et le renouveau, incessant dévorement et renaissance de lui-même ¹¹⁹ ¹²⁰.

¹¹⁹ « Ramleh are a key UK underground group. They stand at the juncture of a clutch of disparate modes of transmission, inheriting currents from early industrial, freeform and 20th century avant garde traditions while projecting various embryonic forms towards the future: power electronics, avant rock and modern Noise. Most of all they function as the central transmission point for Noise into rock, for the infection of rock forms by viral electronics, inflating rock's emphasis on implosion, destruction and renewal, its incessant devouring and rebirthing of itself. »

¹²⁰ David Keenan, « Ramleh », *The Wire*, juillet 2009, 31.

Cet extrait rend compte d'une représentation métaphorique de la noise en tant que virus qui infecterait, transmettrait, propagerait ses forces considérées comme transgressives et destructrices au sein d'autres genres plus établis. Les héritages musicaux ne sont pas dissimulés, ils sont assumés en tant que références éclectiques et souvent radicales. Ce dernier point est en outre particulièrement explicite dans une seconde critique du même auteur, David Keenan, issue d'un autre numéro de *The Wire* :

Dans l'euphorie de l'année zéro pour la nouvelle noise, les Hair Police de Michigan ont souvent été négligés, [avec] leur identité borderline entre noise et rock et leur utilisation d'instruments « réels » (basse et batterie) [...]. Avec *Certainty of Swarms*, le trio de Connelly, Trevor Tremaine et Robert Beatty a accouché de l'un des disques de rock les plus radicaux de l'ère post-noise. Du point de vue sonore, Hair Police a baigné dans toutes les références-clé modernistes qui façonnent les écoles avant-gardistes actuelles – Whitehouse, le black metal, la poésie sonore, la composition avant-gardiste d'Alvin Lucier et de Robert Ashley, le free jazz, le rock psychédélique obscur, la noise japonaise ^{121, 122}.

Cette citation est extraite d'une critique de l'opus *Certainty of Swarms* d'Hair Police, un groupe qui se distingue de l'exemple précédent à plusieurs niveaux : il incarne la seconde génération de noise du tournant des années 2000, contrairement à Ramleh qui est un groupe créé au début des années 1980 ; il est américain, tandis que le second est britannique ; et enfin, il se caractérise par une pratique musicale orientée vers le noise rock, quand Ramleh est pour sa part un pionnier du courant *power electronics*. Malgré ces différences significatives, les deux groupes sont bien apparentés à une même famille musicale selon une identité commune caractérisée par l'hybridation musicale. En outre, cet extrait est particulièrement intéressant parce qu'il révèle le socle de références musicales qui préfigure les fondements transgressifs de la musique noise, à travers le recours à certains codes esthétiques et poétiques, mais aussi à travers l'énoncé de ses fondements culturels. Cet héritage constitué de jazz, de rock, de musiques d'avant-garde et de musique concrète nous enseigne beaucoup sur le type d'hybridation qui caractérise la noise d'un point de vue musical mais aussi symbolique ¹²³.

¹²¹ « In the Year Zero euphoria of the new noise, Michigan's Hair Police have often been overlooked, their borderline identity between noise and rock, use of "real" instruments (bass and drums) [...]. With *Certainty of Swarms*, the trio of Connelly, Trevor Tremaine and Robert Beatty have birthed one of the most radical rock records of the post-noise age. Sonically, Hair police are schooled in all of the key modernist touchstones that inform the current vanguard schools – Whitehouse, Black Metal, sound poetry, the avant garde composition of Alvin Lucier and Robert Ashley, free jazz, obscure psychedelic rock, Japanese noise ».

¹²² David Keenan, « Hair Police. Soundcheck. », *The Wire*, octobre 2008, 53.

¹²³ La noise s'établit en effet à partir d'un socle d'influences hybrides constitué de références musicales, artistiques, culturelles, historiques et géographiques diverses, mais qui partagent néanmoins certains points

Prenant acte de l'hypothèse de Franco Fabbri ¹²⁴ selon laquelle les nouveaux genres musicaux naîtraient par la transgression des conventions acceptées, de manière d'autant plus visible lorsque les systèmes musicaux des anciens genres sont très structurés ¹²⁵, il faut en effet souligner que l'esthétique radicale de son matériau doit évidemment être recontextualisée au travers de ses racines historiques, puisque, pour la plupart bruitistes et avant-gardistes, les différents courants évoqués ont émergé en réaction à la tradition artistique, dans un héritage moderne faisant « table rase » des conventions ¹²⁶. D'un point de vue strictement formel, ce socle indique un recyclage massif des différentes transgressions opérées par les tendances avant-gardistes (académiques et underground) sur les conventions génériques, mêlées et accentuées ensuite dans la performance sonore au travers d'une hybridation spécifique. La noise réunit donc un ensemble de codes transgressifs issus de différentes traditions musicales expérimentales sous le prisme d'une transgression de l'hybridation – qui, comme nous le rappelle Hegarty, n'est pas semblable à d'autres types de fusions musicales contemporaines ¹²⁷. En somme, ce que mettent en lumière ces articles de presse est la manière dont la noise investit et *envahit* les autres genres, ce qui implique un rapport de relation particulier à l'égard des autres genres, tour à tour absorbante et réceptacle, mais aussi vis-à-vis d'elle-même en tant que genre. L'hybridation noise, le vecteur de cette traversée spécifique des autres et d'elle-même, est alors une teinte singulière qui « contamine » le reste du matériau musical et se mue en une identité trouble (*queer*) par le biais du bruit.

communs. Je reviendrai sur ce point particulier lors de la dernière partie en me penchant sur des parcours d'auditeurs et la manière dont se sont constitués leurs goûts, afin de mettre en exergue à la fois cette trajectoire commune et sa cohérence symbolique.

¹²⁴ Fabbri, « A Theory of Musical Genres: Two Applications », 64.

¹²⁵ Fabbri constate que les innovations deviennent presque toujours un modèle puis une règle à mesure du succès rencontré, même si la codification d'un genre ne découle jamais de son simple succès. Même si je n'adhère pas à la notion de « règle », sa réflexion suggère une obsolescence progressive de certains codes pour des membres d'une communauté musicale, en dépit du fait qu'elles puissent être toujours respectées ou appliquées, engendrant une attente envers une nouvelle codification (qu'il appelle « règle ») qui incarnera le succès auprès de la communauté qui la décrète.

¹²⁶ A ces conventions formelles, il convient bien sûr d'ajouter les conventions culturelles, économiques et idéologiques qui illustrent la manière dont le genre se construit ; puisque dans un sens, il peut être considéré que les transgressions deviennent elles-mêmes des codifications structurantes.

¹²⁷ Au sujet de la panoplie de genres musicaux ayant fait du mélange des genres et des styles leur caractéristique, voir le colloque « Musiques nouvelles et mélange des genres » que Maël Guesdon et moi-même avons organisé à Paris les 22 et 23 mars 2013.

4. Le bruit, marqueur de la synthèse

a) Une transgression au-delà de la musique

S'il y a bien un élément qui perturbe l'ordre musical et qui symbolise ce transgénérisme que nous évoquions dans la continuité de Ray Brassier, c'est le bruit. Comment ne pas le mentionner alors que le terme anglais *noise* est justement celui que porte cette musique ? Le bruit représente en effet la transgression majeure, ici poussée dans ses retranchements les plus extrêmes, ayant concouru à construire la noise en tant que genre. Le support et le moteur de l'hybridité noise trouvent leur source dans le bruit, ce qui implique en conséquence une nouvelle manière d'appréhender le genre. En effet, que son espace d'identification formel soit considéré selon une conception soustractive – il n'est ni mélodique, ni rythmique, ni harmonique – ou selon une conception additive – il se situe « entre » les catégories par une hybridation des influences musicales, selon des possibilités sonores très ouvertes –, le bruit constitue une forme de synthèse des deux versions. Le bruit incarne ce qui n'est ni mélodique ni harmonieux, de même qu'il est l'élément qui caractérise et permet l'hybridation noise. C'est par ses propres propriétés, par sa propre action, si ce n'est simplement par sa propre présence qu'il bouleverse les règles et les codes conventionnels de la musique et même des catégorisations.

Si l'on examine attentivement la littérature sur la noise, il apparaît d'ailleurs que le bruit est en quelque sorte envisagé comme une métonymie du genre musical, les différents auteurs semblant conférer à la noise certains attributs propres au bruit et cristalliser certains espoirs en regard de ce qui y est symboliquement projeté. Un retour sur la notion de « bruit » s'impose donc pour identifier la valeur transgressive qui lui est accordée, ainsi que pour démontrer en quoi se caractériser à travers lui constitue un trouble pour le genre tel qu'il est conventionnellement appréhendé. Je précise que mon intention n'est nullement de me pencher sur la psychoacoustique ou sur la phénoménologie du bruit et de la noise. Il s'agit plutôt de montrer que le bruit est appréhendé comme un élément perturbateur et inclassable qui de ce fait brouille les catégorisations, soit parce qu'il est présenté comme ontologiquement antinomique avec la musique, soit parce qu'il crypte les marqueurs classiques qui établissent les classifications génériques.

Ce qui participe en grande partie à la complexité de la notion de bruit est qu'il n'existe pas une seule définition mais plusieurs, qui ont pour particularité de dépendre de divers

domaines scientifiques et en particulier de l'acoustique, de la communication et de la philosophie, en plus de relever de différents niveaux d'analyse. Selon le dictionnaire Larousse, un bruit acoustique est la « vibration des particules d'un milieu présentant un caractère erratique, statistiquement aléatoire. À la différence des sons musicaux, les bruits peuvent être considérés comme résultant de nombreuses vibrations à des fréquences diverses, non harmoniques les unes des autres ¹²⁸ ». Il s'agit donc d'un mélange complexe de sons de différentes fréquences, un signal confus et désordonné qui se différencierait du son « pur » dont le signal est sinusoïdal. Les acousticiens Ricardo Martínez Leal et Fernando J. Elizondo-Garza relèvent pour leur part plusieurs définitions du bruit acoustique pouvant être mises en relation avec la musique : le « son nuisible », considéré comme dangereux puisqu'il désigne celui qui endommage l'oreille humaine, est celui qui est visé par la prévention et par la législation en termes de protection de santé ; le « son dissonant », à l'origine de la dichotomie entre bruit et musique, est celui qui a longtemps été exclu des canons occidentaux de la musique et d'une certaine conception de l'harmonie et du raffinement, jusqu'aux instruments de musique conçus pour minimiser au maximum le bruit ; le « son aléatoire » spectralement complexe, similaire à la définition acoustique du Larousse ¹²⁹ ; et enfin le son qui « interfère » ou dégrade un message. Selon eux, si l'on prend en considération l'ensemble de ces significations, le bruit peut être produit « par des sons qui sont perçus comme du bruit » ; « à cause de leur niveau sonore élevé, ou parce qu'ils peuvent déranger ou blesser » ; « à cause de leurs fréquences qui produisent l'agacement, parce qu'ils alarment, distraient, stressent etc. » ; ou encore « à cause de leur nature aléatoire, le caractère confus qui implique que tout message soit reconnu dans le son ¹³⁰ »¹³¹. La définition que proposent les deux chercheurs laisse donc entrevoir une seconde version de la définition du bruit acoustique, qui est celle d'une sensation auditive gênante ou désagréable.

Dans le domaine des télécommunications, le Larousse définit le bruit comme un « ensemble de perturbations de toute nature et de toute origine venant se superposer à un

¹²⁸ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/bruit/11476?q=bruit#11325>. Définition consultée sur le site internet du Larousse le 19/04/2016.

¹²⁹ Selon eux, les sons générés par les instruments de musique sont toujours plus ou moins complexes au niveau du spectre : « In fact, all instrument can be noisy, this product of nonlinearities generated when playing them very hard or very soft, or by play it them in a different way respect to their interpretative paradigm. » Ricardo Martínez Leal et Fernando J. Elizondo-Garza, « Music and noise. », *The Journal of the Acoustical Society of America* 128, n° 4 (1 octobre 2010): 4, <https://doi.org/10.1121/1.3508649>.

¹³⁰ « In this sense, the noise can be produced by sounds that are perceived like noise: because their high sound levels, or because they can bother or damage people; because their frequencies, that produce annoyances, i.e. they alarm, distract, stress, etc ; because their random nature, its confuse character that implies that any message is recognized in the sound ».

¹³¹ Leal et Elizondo-Garza, « Music and noise. », 4.

signal utile en un point quelconque de l'espace ou d'une voie de transmission ¹³² ». Claude Shannon et Warren Weaver, au sein de leur ouvrage pionnier *The Mathematical Theory of Communication*, élaborent une théorie systématique de la communication définie comme un transfert d'information entre un émetteur et un récepteur à travers un canal de communication, dont les potentiels défauts ou échecs de transmission sont appelés « bruits ». Le bruit est ici conçu comme tout élément qui dérange et déforme le signal sur le passage de l'émetteur au récepteur, et constitué de perturbations aléatoires de toutes sortes qui dégradent l'information et brouillent le message au point d'empêcher sa bonne compréhension ¹³³.

Qu'il s'agisse de la définition acoustique ou de la définition communicationnelle, le bruit demeure le plus souvent teinté d'une connotation négative qui n'est pas seulement le fait d'une définition proprement physique, puisqu'elle est en réalité induite par une considération subjective qui relève de la perception. Il est alors compréhensible que Torben Sangild, dans son article « The Aesthetics of Noise », élabore une typologie du bruit composée par les trois approches distinctes que sont le bruit acoustique, le bruit communicatif et le bruit subjectif ¹³⁴. La juxtaposition d'une approche ontologique et d'une approche perceptive pose un problème récurrent dans la définition du bruit et même dans son appréhension générale car elle a pour conséquence de le penser en termes de nuisance. La distinction entre son et bruit est en effet une problématique récurrente chez les acousticien·nes, qui face à la difficulté d'établir une frontière claire entre les deux – il est rare d'avoir affaire à des sons « purs » – ont tendance à ne les différencier que par le prisme de la perception : le son est considéré comme un bruit lorsqu'il devient intrusif, gênant, désagréable ou douloureux, c'est-à-dire que le bruit serait en somme le pendant négatif du son ¹³⁵. Comment cette « version » désagréable et ingérable du son pourrait-elle alors composer l'objet musical ?

Il faut reconnaître que la subjectivité récurrente associée aux définitions du bruit contribue pour beaucoup à la manière conflictuelle dont la relation bruit/musique apparaît dans l'inconscient collectif. Elle induit une forme d'opposition entre la musique, considérée sous le prisme de sa quête de pureté et d'harmonie, et le bruit, cet objet appréhendé comme fondamentalement « non-musical » dans tout ce qu'il représente de disharmonieux, de dissonant, de perturbateur, d'aléatoire, de désordonné et de parasite. Malgré la diversité de formes que peut prendre la musique, le bruit lui est difficilement associé car ses connotations

¹³² <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/bruit/11476?q=bruit#11325>. Définition consultée le 19/04/2016.

¹³³ Claude E. Shannon et Warren Weaver, *Mathematical Theory of Communication* (Urbana: University of Illinois Press, 1949), 144.

¹³⁴ Sangild, *The Aesthetics of Noise*, 2002.

¹³⁵ Il s'agit également de considérer les enjeux que représente la lutte anti-bruits dans le domaine de la recherche en acoustique, qui ne manque pas de diffuser une vision globale du bruit en termes de nuisance.

péjoratives sont incompatibles avec une certaine conception du beau et des canons musicaux, souvent liée en occident au recours à la tonalité et à la mélodie. Nous pouvons le constater, les représentations associées au bruit cristallisent la définition d'un objet-rebut qui est défini de manière négative, de même qu'elles renvoient parallèlement à la construction de la « musique » en tant que catégorie et à la stabilisation des canons musicaux. Comme de nombreux objets victimes de rejet ou de disgrâce, celui-ci possède en retour une valeur symbolique en ce qu'il incarne le laissé-pour-compte des canons et des conventions, un mode d'expression idéal pour une création musicale d'avant-garde radicale. Remémorens-nous la définition du bruit dans le domaine de la communication, qui désigne une partie du signal en surplus différente de celle délivrée dans le message d'origine : celui-ci peut être appréhendé comme une source potentielle de message alternatif, ou tout au moins une perturbation non désirée du message originel transmis par l'émetteur. Il suffit de peu pour y projeter une forme de résistance symbolique qui pourrait se décliner à travers tous les modes expressifs possibles, qu'ils soient politiques, artistiques ou sociaux.

C'est du moins la position adoptée par l'économiste Jacques Attali, dans son essai *Bruits*. Celui-ci considère en effet, à travers un mode discursif prophétique, que le bruit est un vecteur révolutionnaire et annonciateur de tous les changements de société et de paradigmes, qui accompagne l'avant-garde artistique comme politique et sociétale ¹³⁶. Malgré son potentiel destructeur, le bruit crée aussi dans le même temps un nouveau sens, un nouvel ordre, une nouvelle information ; il joue un rôle actif à l'encontre des formes de signification existantes. Doté d'un potentiel d'action qui dépasse son statut proprement ontologique, le bruit se voit ainsi attribuer un ensemble de caractéristiques symboliques, à l'instar de ce qu'écrit Sangild :

Le bruit tend à abandonner la subjectivité, l'individualité, la rationalité, l'homogénéité et le contrôle en faveur de l'objectivement irrationnel, le sublime pré- ou non-subjectif, quelque chose d'instable et de complexe ^{137, 138}

La représentation du bruit en tant que potentiel perturbateur des conventions et de l'ordre établi, qui comme nous le verrons ensuite imprègne le discours à tendance libertaire des acteurs de la scène noise, lui attribue donc une valeur signifiante lorsqu'il est concrètement intégré au matériau musical.

¹³⁶ Attali, *Bruits*.

¹³⁷ « Noise tends to abandon subjectivity, individuality, rationality, homogeneity and control in favor of the objectively irrational, the pre- or non-subjective sublime, something unstable and complex ».

¹³⁸ Sangild, *The Aesthetics of Noise*, 2002, 29.

Les définitions négatives ont en réponse créé une valorisation du bruit revendiquée dans la sphère musicale à travers sa symbolique contestataire, résistante et transgressive au long de l'histoire musicale du XX^{ème} siècle. Chaque avant-garde s'est en effet attachée à déconstruire, lorsque ce n'est pas simplement annihiler, certaines conventions stylistiques et génériques qui constituaient les canons musicaux d'alors : en imitant les sons de la nature et de la guerre dans ses aspects les plus narratifs, en intégrant des éléments bruitistes pour renvoyer à l'univers machiniste de la modernité, en jouant sur la tonalité, en intégrant la dissonance extrême, en inventant une nouvelle forme musicale uniquement constituée de sons concrets, en ouvrant un nouveau champ sonore au sein d'un univers musical tourné davantage vers le populaire avec le recours aux sons synthétiques des synthétiseurs, etc. Des révolutions sonores qui, en plus d'intégrer le son puis le bruit dans leur matériau et d'altérer sévèrement les conventions de la musique, ont d'abord été identifiées comme *du bruit* lors de leur émergence, dans son sens le plus symbolique et subjectif issu des définitions acoustique et communicationnelle ; de la même manière que l'était, dans mon anecdote citée en introduction, mon disque de rock vis-à-vis de l'autorité parentale. Le bruit est dès lors devenu l'objet de luttes et de réappropriations esthétiques, de même qu'une matière et un concept sujets à réflexion théorique. Certaines figures célèbres de l'avant-garde telles que Luigi Russolo, Edgard Varèse, John Cage, La Monte Young, Alvin Lucier ou Morton Feldman, et bien sûr les compositeurs de la musique concrète et électronique ont, nous l'avons esquissé rapidement en préambule, contribué à rejeter le clivage qui opposait le son musical au bruit, préoccupés par la dialectique séculaire du sonore et du musical – du « son-bruit » (Luigi Russolo), au « son organisé » (Edgard Varèse), à l'objet sonore (Pierre Schaeffer), au son brut ou au son travaillé (Pierre Boulez) ¹³⁹. De manière philosophique et profonde, en grande partie inspirée du Zen, John Cage a particulièrement œuvré à cette réhabilitation des sons et des bruits à travers sa volonté de restituer l'homme à ses *éléments*, de rassembler dans le monde l'humanité et la nature à l'aide de nouveaux moyens techniques permettant de reconsidérer l'existence des sons dans leur espace total, afin de suspendre « l'esprit de contrôle » et de « rompre avec les schèmes de domination et d'asservissement » ¹⁴⁰. Une contribution importante du compositeur qui « vise à déterminer non plus *la nature de la musique comme*

¹³⁹ Castanet, *Quand le sonore cherche noise*, 150.

¹⁴⁰ Daniel Charles, *Gloses sur John Cage*, Nouv. éd. rev. et augm., Collection Arts & esthétique (Paris: Desclée de Brouwer, 2002), 71-72.

essence, mais l'essence de la musique comme nature », pour reprendre la superbe formule de Daniel Charles ¹⁴¹.

Ces tentatives de réhabilitation du bruit et les passions qu'elles ont souvent déchaînées soulignent les enjeux de l'objet musical, en proie à une redéfinition constante de ses moyens d'expression et d'écoute selon les curseurs des forces d'autorité et de légitimité. Dès lors que les bruits sont reconsidérés, leur évincement du monde musical fait en effet apparaître de manière flagrante la subjectivité et l'ancrage culturel d'un tel clivage : « on édifie une musique pour se protéger des bruits, mais ces derniers reviennent – ils ont toujours été là »¹⁴². Le philosophe Greg Hainge suggère pourtant que le bruit et la musique ne sont aucunement opposés l'un à l'autre, que la musique naît du bruit et qu'elle le porte en son sein comme le fait toute expression :

Il n'y a [...] pas de raison à ce que les sons non-tonaux ne soient pas organisés dans des formes qui se qualifieraient comme musique, tout comme inversement, il n'y a pas de raison d'accepter que certains sons soient exclus du domaine de la musique simplement parce que certains pourraient, sur la base de déclarations de sens commun, les considérer comme du bruit et donc comme diamétralement opposés à la musique ^{143, 144}

Celui-ci accuse les points de vue subjectifs systématiquement adoptés par les définitions académiques du bruit qui émergent ces dernières années. Selon lui, non seulement il ne peut être question de « définition » si l'orientation est subjective, mais en plus cette diversité de conceptions implique un risque d'incompatibilité des définitions – ce qui est considéré comme bruit pour les uns ne le sera pas par les autres – d'où la nécessité de poser les bases d'une réelle ontologie du bruit. S'émanciper d'une définition subjective du bruit nous permet en effet de mesurer ses caractéristiques esthétiques au sein d'un genre musical qui en fait son matériau principal, plutôt que de toujours le considérer comme le produit non intentionnel d'une action spécifique.

Questionné différemment, le bruit peut fournir des éléments de compréhension supplémentaires à ce qui nous préoccupe ici, c'est-à-dire les propriétés et l'influence du bruit sur l'appréhension de la noise en tant que genre. Nous prendrons ici pour exemples deux

¹⁴¹ Charles, 23.

¹⁴² Charles, 216.

¹⁴³ « There is (...) no reason why non-tonal sounds cannot be organised into forms that would qualify as music, just as, conversely, there is no reason to accept that certain sounds must be excluded from the realm of music simply because some may, on the basis of a common sense assumption, consider them to be noise and thus diametrically opposed to music. »

¹⁴⁴ Hainge, *Noise Matters. Towards an Ontology of Noise*, 248.

pensées ontologiques afin de mettre en lumière leurs zones d'influence et d'interférence. La première, que propose Michel Serres ¹⁴⁵, a la particularité d'être relativement évocatrice d'un point de vue symbolique et peut de la sorte constituer un arrière-plan théorique semblable à celui de certains artistes. Le philosophe considère le bruit comme le premier objet de la métaphysique et de l'anthropologie, jouant sur les deux significations que le mot « noise » peut revêtir – signifiant pour rappel le « bruit » en langue anglaise, ainsi que le « bruit associé à une querelle, au chaos » en vieux français. Le bruit de fond ou le bruit de la foule serait un objet pré-linguistique qui correspondrait à la multiplicité infinie, à la multitude incompréhensible à l'origine du monde phénoménal ; il serait appréhendé selon ses potentialités, ce pourquoi il figure le chaos à partir duquel tout vient à être, à partir duquel survient la genèse. Toute compréhension du monde et tous concepts seraient alors une mise en ordre de ce chaos et de cette multiplicité du bruit. J'ai pu constater l'influence de cette conception sur l'un de mes enquêtés, Jliat, artiste bruitiste et critique passionné par les rapports entre bruit/musique/culture, en réponse à mon questionnaire au sujet du terme employé pour désigner la musique noise. Celui-ci écrit :

Je pense que « *noise music* » est un terme réactionnaire qui essaie de trouver une catégorie pour le bruit en tant qu'il intègre quelque chose de plus grand – c'est-à-dire la musique. Pourtant le bruit est en fait le son [...] qui existe depuis la création de l'univers : il est à la fois le « son » de l'univers avant, pendant et après l'existence de l'humanité. Tout bruit qui est utilisé pour communiquer cesse d'être du bruit ¹⁴⁶.

Deux éléments attirent ici notre attention parce qu'ils renvoient directement à l'impact des catégories sur le sens et donc sur le positionnement théorique des individus : d'une part la catégorie de « musique noise » qui se trouve à nouveau interrogée dans le rapprochement qu'elle effectue entre le « bruit » et la « musique », Jliat considérant qu'elle induit une conception de la musique dominante vis-à-vis du bruit ; d'autre part celle de bruit qu'il appréhende en tant qu'objet pré-phénoménal ne pouvant être réduit à quelque fonction communicative, au sens où le bruit devrait par nature « faire bruit ». Bien que Michel Serres n'ait pas pensé cet objet en relation à la musique, son optique constitue un champ symbolique pour qui se soucierait des problématiques catégorielles, analogiques et identitaires. Les mots de Jliat nous éclairent en effet davantage sur la manière dont la noise peut être appréhendée

¹⁴⁵ Michel Serres, *Genèse* (Paris: B. Grasset, 1982).

¹⁴⁶ «“Noise music” I think is a reactionary term to try to find some category for Noise as part of something greater – i.e. music. Yet noise is in fact the sound [...] which began with the creation of the universe: it is both the “sound” of the universe before, during and after mankind’s existence. Any noise which is used to communicate ceases to be noise ».

par certains acteurs dès lors qu'il s'agit de la penser en tant que genre, et donc en tant que catégorie.

En outre, au sujet du sentiment que juxtaposer le terme « noise » au terme « musique » en réduirait sa portée car la musique renverrait au fond à une entité supérieure et dominante, on ne peut s'empêcher de penser à Derrida qui dénonçait la « valeur » non neutre attachée aux termes constituant les oppositions. Dans *De la grammatologie*, il relève en effet que toutes les dualités classiques de la pensée occidentale privilégient en réalité un terme sur l'autre, associé au phallus et au logos ¹⁴⁷. A l'instar du plein sur le vide, de la vie sur la mort, du sens sur l'insensé, la musique serait conçue comme authentique et supérieure tandis que le bruit serait de son côté appréhendé comme secondaire et parasite ¹⁴⁸. Objet incessant de clivage avec la musique (et déjà avec le son), le bruit résiste pourtant, d'une certaine manière, aux binarismes et aux catégories. Non pas seulement dans sa visée primitive et multiple, mais parce qu'il peut être envisagé en tant que processus, comme c'est le cas chez Paul Hegarty. Dans la lignée d'une ontologie héritée de Spinoza et de Deleuze – selon laquelle le bruit en soi n'est rien, car il survient uniquement dans le processus à travers lequel le monde et ses objets s'expriment dans une infinité de relations, d'assemblages et de formes expressives – le philosophe pense le bruit comme un processus et non comme un objet qui existerait indépendamment, en ce qu'il structure justement ce qu'il n'est pas ¹⁴⁹. Cette ontologie relationnelle implique l'impossibilité d'une séparation absolue entre contenu et forme, délivrant en quelque sorte au bruit un pouvoir de déconstruction des binarismes ¹⁵⁰. Défini sans cesse comme ce qui intervient de l'extérieur sans savoir au juste ce qu'il est, celui-ci semble comme flotter en dehors des systèmes, d'où l'intérêt de le considérer en tant que processus par-delà les clivages.

Le bruit est ce qui était exclu comme menaçant – l'exclusion n'est pas juste promulguée par la musique, mais par le développement de systèmes et de structures de sens. Le bruit est ce qui reste l'extérieur de ces systèmes – mais pas seulement en tant qu'opposé : le bruit est le processus d'interférence entre musique/son et « son » autre ^{151 152}

¹⁴⁷ Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Collection « Critique » (Paris: Éditions de Minuit, 1967).

¹⁴⁸ Dans la pensée de Derrida, le dépassement consisterait alors à rendre l'opposition caduque au travers du concept de « différance », qui induit l'idée de la trace, la partie absente de la présence du signe.

¹⁴⁹ Paul Hegarty, « Noise Threshold. Merzbow and the End of Natural Sound », *Organised Sound* 6, n° 03 (décembre 2001), <https://doi.org/10.1017/S1355771801003053>.

¹⁵⁰ Car, de manière générale, la plupart des définitions du bruit sont fondées sur des binarismes. La position idéologique de Jacques Attali renvoie par exemple à une conception très polarisée du bruit et de la musique qu'il expose sous le signe du clivage tout au long de son ouvrage. Même si l'auteur rompt le lieu commun qui identifie le bruit à un élément négatif, il contribue malgré tout à maintenir une division forte au niveau des attentes que l'on projette à la fois sur le bruit et la musique.

¹⁵¹ « Noise is that which was excluded as that which is threatening – the exclusion is not just one enacted by music, but by the development of systems and structures of meaning. Noise is that which remains the outside of

En plus de réaffirmer l'importance des structures de sens dans le processus d'exclusion, le potentiel d'« interférence » du bruit résonne avec la complexité du positionnement générique de la noise, ce terme étant justement celui employé par Brassier, rappelons-nous, pour définir les zones troubles occupées par la noise entre les genres. Il s'agit de surcroît d'une conception proche de celle de Bruce Russell, pour lequel le bruit investit les interstices des genres musicaux, conçus comme des espaces dans lesquels il n'existerait justement plus de règles.

Il existe un espace entre les autres formes de musique où toutes les « règles » qui les tiennent séparées cessent de s'appliquer. Toutes les musiques déteignent sur cet espace vide, certaines existent davantage à l'intérieur, et certaines davantage en dehors de ses frontières. Etre au-delà de la « musique », c'est le bruit. Etre au-delà des « règles », c'est la liberté ¹⁵³ ¹⁵⁴.

Le bruit brouille les frontières, il résiste aux catégorisations telles qu'elles sont conventionnellement établies, et la difficulté à cerner cet objet se répercute sur la construction du genre noise par le fait d'une métonymie : celui-ci se propage en effet à la fois horizontalement, dans sa pénétration des interstices intergénériques, et verticalement, en dépassant les limites du son pour atteindre celles du bruit dans toutes ses formes. Le bruit est un vecteur clé de la problématique catégorielle car il crypte et transforme les influences sonores par-delà la musicalité conventionnelle. Il en résulte une altération des codes musicaux qui sont comme prolongés hors des frontières vers une abstraction et une zone plus floue, moins connue. L'univers formel symbolique de la « noise poubelle » n'est au fond rien d'autre que l'idée d'une pollution de la forme musicale par le bruit, de la contamination de ces espaces par un son considéré comme bâtard et impur, une conception du bruit dont témoigne par exemple Zbigniew Karkowski dans son recueil d'essais *Physiques sonores*. En se situant dans la continuité de Scelsi et Xenakis – qui ont selon lui intégré une forme d'« introspection sonore », malgré une tradition sonore occidentale « obsédée par la pureté du son » – le musicien justifie ainsi son goût pour les pratiques bruitistes : « j'aime le son sale des poubelles sonores, ces ruines rejetées par notre tradition de pureté et qui échappent à la

these systems – but not just as opposite: noise is the process of interference between music/sound and 'its' other".

¹⁵² Hegarty, « Noise Threshold », 194.

¹⁵³ « That there is a area between other forms of music where all the « rules » which hold them apart cease to apply. All musics bleed into this Empty Quarter, some exist more within, and some more without, its bounds. Being beyond « music », it is noise. Being beyond « rules », it is free".

¹⁵⁴ Russell, *Left-Handed Blows*, 2009, 21.

mesure et au contrôle. [...] C'est bien souvent ce que l'on dit du bruit, qu'il est inaudible ¹⁵⁵». Il est donc éclairant, si l'on s'en tient à ce seul exemple, d'imaginer les territoires symboliques investis par le sonore et par la noise en particulier, à travers l'imprégnation de cet héritage bruitiste, transgressif et impur qui échapperait au contrôle, aux mesures, aux conventions et aux catégories.

Au-delà des singularités propres aux domaines scientifiques à l'origine des différentes approches du bruit ici rapportées, il existe donc plusieurs niveaux d'analyse et de compréhension du terme qu'il convient de distinguer : ontologique, perceptif et symbolique. Il convient de reconnaître qu'ils traduisent chacun des intérêts et des orientations spécifiques, ne parvenant pas pour la plupart à isoler le bruit dans son ontologie propre, le faisant par conséquent basculer du côté de l'intrusion en y associant un présupposé subjectif. Si les caractéristiques qu'ils lui attribuent sont en général négativement connotées et biaisées par cette évaluation subjective de l'objet, il n'en reste que l'ensemble des définitions et des représentations renvoient à plusieurs problématiques communes : le bruit remet en question les catégories et porte en lui-même une idée de relation qui interroge en miroir la forme et l'expression ; il apparaît comme un négatif du son et plus encore de la musique, conçue comme une organisation harmonieuse ; enfin, il est au cœur d'une prise de parti subjective assez radicale, étant tantôt parasite, désagréable et perturbateur, tantôt (et en retour) révolutionnaire, subversif, transgressif et politique. Or ces problématiques ne sont pas autre chose que celles que l'on retrouve dans la noise, qui est donc largement appréhendée voire conditionnée par un processus métonymique prenant pour cible l'un des éléments centraux de son contenu qu'est le bruit. Toutes les problématiques inhérentes à l'objet-bruit ou au processus-bruit se reflètent par ricochet au niveau de la problématique catégorielle du genre, et, comme on le verra également plus tard à des niveaux non formels, au niveau du capital symbolique de la noise.

b) **Le bruit dans la noise**

Une fois posées la définition complexe du bruit et les relations ambiguës et conflictuelles qu'il entretient avec la musique, il s'agit à présent d'étudier sa relation à la noise. De nombreuses questions interpellent : comment le bruit peut-il se confronter au genre, alors qu'il est défini et conçu comme un élément qui brouille les structures de sens à l'origine

¹⁵⁵ Zbigniew Karkowski, *Physiques sonores* ([Paris]: Van Dieren, 2008), 55.

des catégorisations, et qu'il échappe lui-même aux effets de définition ? Comment penser le bruit à l'intérieur d'une forme musicale ? Fait-il toujours bruit ? Est-il possible d'établir une typologie de la noise, s'il est si difficile d'établir une typologie des bruits ? Le bruit ne serait-il pas, finalement, l'une des clés de la catégorisation générique ? Sans prétendre apporter de réponses définitives à ces questions, l'idée est au moins de se confronter à l'exercice et de convoquer amateur·rices et expert·es pour en savoir davantage sur cette imbrication délicate. Il s'agit pour ce faire de revenir à ce qui nous préoccupe ici : la place du bruit dans la définition et la catégorisation de ce genre musical.

S'il n'existe pas de règles dans l'expérimentation noise, il est néanmoins certain que le bruit en constitue un élément central, fondateur, fédérateur et médiateur. Lorsque l'on examine les résultats de l'enquête par questionnaire, le bruit est en effet le principal marqueur identifié de manière consensuelle par les participant·es comme étant typique de la noise, et apparaît le plus souvent décomposé en deux éléments bruitistes que sont les fréquences abrasives et le volume sonore élevé. Ainsi, selon Andy Ortmann, « les indicateurs de la noise incluent le fort volume et le silence, associés à des sons abrasifs, *harsh*, rebelles. On trouve le métal amplifié, les éléments de distorsion et le feedback dans beaucoup d'exemples de noise ». De même, selon Michel Henritzi, « si l'on parle de noise comme genre (*japanoise*) les critères sont nombreux : volume élevé, sources multiples, détails agrandis, saturation ». Ces aspects distinctifs ne sont pas seulement mentionnés par les enquêtés cités en exemple, les universitaires Joseph Klett et Alison Gerber déclarent pour leur part que la musique noise est « essentiellement reconnue par son volume excessif [...], ses niveaux élevés de distorsion, ses timbres étranges, ses fréquences extrêmes et ses changements brusques ¹⁵⁶ »¹⁵⁷. Au sein de la littérature académique, la notion d'« excès » apparaît d'ailleurs comme un leitmotiv, la noise étant caractérisée par l'emploi de techniques sonores jugées extrêmes en comparaison des codes musicaux conventionnels. Cette thématique est notamment traitée par Eugene Thacker, qui en partant de l'étude du grouillement ainsi que de sa représentation en musique attribue à la noise « un medium grotesque, [...] qui est excessif et débordant ¹⁵⁸ »¹⁵⁹. Son propos, qui s'attache à démontrer comment la *japanoise* suggère le démoniaque à travers des références de mort, d'érotisme et d'occulte, met en relation l'excès sonore avec l'accumulation de sources et de *feedbacks*, dont l'effet est de produire une forme

¹⁵⁶ « American Noise Music [...] is primarily recognized by excessive volume (both as loudness and in content), copious levels of distortion, alien timbres, extreme frequencies, and sudden changes ».

¹⁵⁷ Klett et Gerber, « The Meaning of Indeterminacy », 276-77.

¹⁵⁸ « [...] a grotesque medium, a medium that is excessive and overflowing. »

¹⁵⁹ Eugene Thacker, « Pulse Demons », *Culture Machine* 9 (2007): 5, <http://www.culturemachine.net/index.php/cm/article/viewarticle/80/56>.

d'envahissement sonore, de « manifestation extrême de présence excessive ¹⁶⁰ »¹⁶¹ jugée caractéristique par les acteurs.

La centralité du bruit souligne sa propre ambivalence ontologique, car au lieu d'échapper à toute structure et catégorisation, il est considéré comme le principal élément structurant, fédérateur et catégoriel de la noise – un paradoxe et une complexité à envisager l'objet, et par métonymie le genre, à l'origine de la difficulté des adeptes et des théoricien·nes à définir cette musique. La véritable question, par ailleurs pléonasme, est donc la suivante : y aurait-il un bruit noise ? Car si toutes les musiques noise sont bruitistes, toutes les musiques bruitistes ne sont pas noise. Il existe un débat à propos de la nature du recours au bruit dans la musique, certains considérant qu'inclure des bruits au sein d'une pièce musicale ne suffirait pas à en faire une pièce bruitiste. Selon cette conception, une musique réellement bruitiste interrogerait intrinsèquement les présupposés de l'ontologie musicale en officiant comme un « cas-limite » ¹⁶². C'est par exemple le cas de la noise, où les bruits ne sont pas employés de manière narrative ou illustrative à travers l'évocation d'un élément extérieur en particulier, mais constituent au contraire la matière même du texte, de même qu'ils en sont le seul référent.

En termes esthétiques, le « bruit » est le son qui est chaotique, non familier et offensif ; et de tels sons – rejetés ou évités dans les genres traditionnels – deviennent le contenu même d'une forme musicale avec le phénomène de la *noise music* (qu'on désigne communément par le diminutif « noise ») ¹⁶³ .¹⁶⁴

Nous l'avons vu précédemment, plusieurs manières différentes d'intégrer le bruit au matériau musical ont existé au sein des avant-gardes. Mais ces différentes utilisations du bruit qui faisaient office de transgressions à l'époque ont bel et bien été dépassées, d'une part par le biais de leur récupération, d'autre part par leur intensité. Concernant le premier point, elles constituent à présent des codes acquis devenus eux-mêmes le fondement d'autres genres, qui ont été en grande partie assimilés et parfois même canonisés par certaines institutions – bien

¹⁶⁰ « An extreme manifestation of expressive presence. »

¹⁶¹ Thacker, « Pulse Demons », 5. Une formule également citée par Chris Atton : Atton, « Fan Discourse and the Construction of Noise Music as a Genre », septembre 2011, 326.

¹⁶² Hainge, *Noise Matters. Towards an Ontology of Noise*.

¹⁶³ « In aesthetic terms, 'noise' is sound which is chaotic, unfamiliar, and offensive, yet such sounds – discarded or avoided in traditional genres – become the very content of a musical form with the phenomenon of Noise Music (commonly shortened to the proper noun 'Noise'). »

¹⁶⁴ Klett et Gerber, « The Meaning of Indeterminacy », 275-76.

qu'il faille nuancer en précisant que peu de tentatives de catégorisation des musiques bruitistes, ni même du bruit de manière générale, ont été menées au cours de l'histoire – ce qui a inévitablement des conséquences en termes de patrimonialisation, de diffusion mais aussi de représentation. Adorno rappelle d'ailleurs, à la suite de Valéry qui pointait le fait que l'on trouve toujours timides les réalisations des avant-gardes passées, que plus qu'une question de timidité les œuvres contiennent des éléments qui paraissent aller de soi lors de leur réalisation, mais qui ne semblent plus que de seconde nature au fur et à mesure que leur caractère historique et transitoire apparaît ¹⁶⁵. Il ne s'agit donc pas simplement de faire usage du bruit pour faire de la noise, ne de refaire *le même bruit* que celui des avant-gardes passées. Considérant néanmoins que la transgression est ce qui constitue la condition *sine qua non* de l'émergence d'un nouveau genre selon Franco Fabbri, il convient alors de caractériser par quel bruit la noise s'est construite en tant que genre.

Les bruits noise seraient issus d'une déclinaison non-limitée et non-hiérarchique des textures et des hauteurs, et seraient dans l'ensemble plus extrêmes et disharmonieux que ceux des anciennes avant-gardes bruitistes. C'est dans ce qu'ils représentent de bruitiste, ou plutôt parce qu'ils représentent l'extrêmement bruit, qu'il existe cette confusion de catégorie qui implique que la noise ne soit pas toujours et systématiquement considérée comme de la musique. Yves Citton relève l'ambiguïté du bruit noise en le situant par exemple à la limite entre musique et bruit, pensée comme une domestication de l'indompté.

C'est cet appel intransigeant à se faire équilibriste sur la ligne ténue séparant musique et bruit, c'est cette urgence de conquérir des zones de « bruits » pour les intégrer à des registres « musicaux » qui méritent sans doute mieux que tout autre de caractériser l'expérience noise ¹⁶⁶.

Les bruits ne sont ici jamais signifiants, ils ne renvoient à rien d'autre qu'à leur propre « musicalité », ce qui constitue le potentiel d'une musique fondamentalement bruitiste. Mais même s'ils ne font référence à rien de particulier, ils sont néanmoins à l'origine de l'expressivité d'une forme musicale en un contexte donné. Comme on le verra plus tard dans mon corpus d'analyses musicales, le bruit constitue le matériau de base qui interagit avec un cadre formel et non-formel selon une certaine dynamique ; il peut être vecteur de contraste, de

¹⁶⁵ Theodor W Adorno, *Ecrits Musicaux II : Quasi una fantasia* (Paris: Gallimard, 1982), 297.

¹⁶⁶ Yves Citton, « Le percept noise comme registre du sensible », *Multitudes*, n° 28 (2007): 142-43.

tension, de confusion, de transition en même temps qu'être prédominant dans son intensité dans les moments de climax.

Malgré une difficulté certaine à saisir le bruit en tant qu'objet en raison de la résistance qu'il suscite vis-à-vis des catégorisations, et malgré les nombreuses confusions qu'il provoque lorsqu'il se trouve au cœur de la musique puisque les deux catégories sont le plus souvent considérées comme antinomiques, je fais l'hypothèse qu'il constitue pourtant le principal fondement de la noise, qu'il est en réalité la *clé de voûte* de la catégorisation générique. Sa transversalité conduit le genre à inclure une pluralité de codes stylistiques selon une hybridité spécifique – relativement aux possibilités que l'hypergenre d'Hegarty offre en termes de sonorités et de diversités de pratiques – afin de les rassembler en une même catégorie. Il est le référentiel et le fédérateur formel de cette famille musicale : c'est à partir de lui que l'on opère les correspondances entre les différentes formes musicales, comme c'est à partir de lui que l'on écarte ce qui est trop dissemblable et donc considéré comme trop conventionnel, selon les présupposés définitionnels et conceptuels qui régissent les catégories. Il est ainsi le cœur d'une ambivalence où en même temps qu'échapper aux classifications, il est un élément qui contribue à fédérer le genre et est donc supposé déterminer la possibilité pour une œuvre donnée de participer ou non au genre.

Considéré de manière consensuelle comme un élément typique, l'« excès sonore », qu'il concerne le volume, les timbres ou les hauteurs, délivre alors un premier élément de réponse quant à la possibilité pour le bruit de pouvoir se singulariser vis-à-vis des autres musiques bruitistes. L'emploi du volume élevé et des fréquences sonores abrasives, qui ne correspondent pas aux canons traditionnels, questionnent la musicalité et *font* bruit. Il faut toutefois comprendre que cette notion d'excès est à prendre avec beaucoup de précautions, car le fait que la noise *fasse bruit* dans tous les sens et les manières possibles résulte également d'autres dimensions parfois occultées par les philosophes : comme il en sera question dans les autres parties, il faut en plus des conditions de diffusion que la musique *soit considérée* comme radicale ou intense pour les adeptes, ce qui vient donc ajouter une dimension perceptive, identitaire et contextuelle à ce fameux bruit noise. D'un point de vue proprement musical, il est néanmoins clair que le bruit est exploité sous toutes les coutures et souvent au travers de formes qui ne sont pas considérées comme belles, agréables et douces. Si le répertoire de textures des bruits n'est pas nécessairement le même que dans l'électroacoustique, par exemple, il s'en distingue également par son intensité : le bruit noise n'est pas clair mais « sale », brouillé et brouillon, fort, gras, strident et invasif. Mais alors comment appréhender la diversité stylistique des musiques noise, si les bruits censés

constituer la base du matériau sont nécessairement extrêmes ou excessifs ? Et comment composer avec le caractère subjectif d'une telle affirmation ?

Si l'on en croit les déclarations des enquêtés, la clé de la catégorisation réside en réalité dans le degré d'intensité de ces caractéristiques, rendant possible une définition souple ou restrictive de la noise. L'un d'entre eux, Nat Roe, musicien et membre actif de la radio new-yorkaise expérimentale WFMU, nous livre son observation.

Stylistiquement, la noise est presque toujours *harsh*. Quand tu commences à voir des gens qui sont plus dans le drone ou l'électroacoustique, tu entends que c'est parfois appelé « noise » [...]. Souvent le terme est appliqué de façon vague. [...] Je dirais que strictement parlant, la noise c'est du son avec un timbre *harsh* et une imagerie *harsh*. Plus vaguement, tu pourrais appeler un groupe comme Telecult Powers ou Long Distance Poison « noise », mais tu trouveras quelques désaccords parmi les puristes. (Nat Roe)

Le bruit constitue à l'évidence un élément classificatoire central selon sa nature, son intensité et sa fréquence. Les acteurs n'ont pas de doute à déclarer qu'un morceau est noise lorsqu'il fait le plus de bruit possible en termes d'objet sonore, de volume ou plus subjectivement de radicalité. Mais lorsqu'un morceau ou un groupe ne se situe pas dans le 100% noise, si le volume de la musique est relativement bas, bien que bruitiste, ou s'il utilise des bruits extrêmes mais aussi du drone ou des objets sonores dits « concrets » – ce qui concerne en réalité la grande majorité des projets et des pratiques – alors le doute se pose. Est-ce encore noise ? Ou est-ce que, comme ce n'est rien d'autre, c'est alors noise ? C'est du moins ce que suggère cette autre citation également extraite de mon enquête (je souligne) :

A ce stade, il y a quelques sous-genres au sein de la scène noise qui incluent le *harsh* noise, le noise industriel, le *power electronics*, le noise psychédélique, etc. Il y a toujours au sein du genre des exemples de **ces artistes considérés comme difficiles à catégoriser, qui tomberont toujours sous l'étiquette « noise ».** » (Andy Ortmann)

Il y a probablement un peu des deux dans la réponse que je formulerais à ces questions. Dans la série infinie des dualismes et des ambivalences que comporte le genre, il est en effet possible de considérer la noise comme à la fois prototypique et anti-prototypique. Dans le premier cas, il s'agirait des formes de noise les plus reconnaissables, les plus typifiées, les

plus extrêmes sur lesquelles une majorité s'entend pour les nommer en tant que telles et pour lesquelles il est plus simple d'élaborer une définition. Les musiques sont ici évaluées selon la centralité de l'attribut *harsh* du son évoqué par Nat Roe. Cette version correspond à la vision de la noise comme une anti-musique car elle annihile en effet, comme aucun autre genre musical ne l'a fait jusqu'à présent, quasiment toute notion de mélodie, de rythme ou d'harmonie, et sur un terrain plus subjectif, de clarté et d'agréabilité. Il s'agit le plus souvent d'une sous-famille stylistique identifiée par le terme « *harsh noise* », une déclinaison extrême de bruits noise (textures bruitées, sinus, micro-contacts et bruits blancs) agencés selon une forme non mélodique, non harmonique et non rythmique. Une version plus radicale encore, intitulée *harsh noise wall*, en supprime même toute dynamique par une fréquence sonore souvent massive et monolithique laissée statique tout au long du *live* ou du morceau ¹⁶⁷. La résistance à la catégorisation se fait ici par un processus soustractif car la noise ne semble se rapporter à rien d'autre qu'elle-même, ou plutôt à rien d'autre que l'expression du bruit.

Si ces formes bruitistes sont les plus consensuelles lorsqu'il s'agit de désigner une musique comme noise, c'est parce qu'elles correspondent à un prototype permettant à la fois aux « puristes » et aux autres de s'accorder autour des catégories. Selon les travaux de la psychologue cognitive Eleanor Rosch ¹⁶⁸, menés à partir d'une recherche sur les catégorisations influencée par l'anthropologie et par les travaux préliminaires de Wittgenstein, certains membres d'une catégorie seraient en réalité plus représentatifs que d'autres. Si un exemplaire est représenté comme prototypique, c'est parce qu'il possède les propriétés jugées typiques de la catégorie, que peu d'autres catégories vérifient. Identifiés à l'origine par un effet de stimulus les associant à une catégorie, ceux-ci deviendraient alors des points de référence cognitifs. Le prototype serait de la sorte une représentation mentale du meilleur exemplaire d'une catégorie, donc une entité abstraite construite à partir d'attributs typiques de la catégorie. La noise peut ainsi être appréhendée d'une manière prototypique en considérant que l'entité centrale qui en représente le meilleur exemplaire est, toujours par cet effet de métonymie, apparentée au « bruit noise » (ou à l'excès noise) défini précédemment – autrement dit, la forme prototypique est celle qui offre le plus de place à la manifestation quantitative et qualitative du bruit.

¹⁶⁷ Nous attirons ici l'attention sur l'existence même des termes *harsh noise* et *harsh noise wall*, qui témoignent d'un espace musical assez codifié musicalement pour qu'ils puissent être identifiés en tant que tels.

¹⁶⁸ Eleanor H. Rosch, « Natural Categories », *Cognitive Psychology* 4, n° 3 (mai 1973): 328-50, [https://doi.org/10.1016/0010-0285\(73\)90017-0](https://doi.org/10.1016/0010-0285(73)90017-0); Eleanor Rosch et Barbara Bloom Lloyd, éd., *Cognition and categorization*, Social Science Research Council (U.S.) (Hillsdale, N.J. : New York: L. Erlbaum Associates ; distributed by Halsted Press, 1978).

Dans le second cas, la définition de la noise s'étend en revanche sur un territoire très ambigu et extrêmement hybride qui correspond à une vision additive du genre. La résistance à la catégorisation s'exerce ici par une ouverture extrême qui peut inclure des éléments musicaux d'absolument tous les styles agencés avec, ou filtrés par, du bruit noise. Il devient bien plus difficile pour les acteurs de penser ces formes musicales comme « typiques » de la noise car les frontières de catégorie leur paraissent floues. C'est alors selon le degré et l'intensité du recours aux bruits noise – assortis bien sûr de la contextualisation des pratiques qui renforcent leur rôle, puisqu'au-delà des caractéristiques formelles ce sont bien les différents cadrages qui permettent l'affectation générique – que la musique pourra être assimilée au genre. Pourtant, les formes musicales hybrides de la noise constituent une large majorité des pratiques et des productions, plus représentées que le *harsh noise* ou pire le *harsh noise wall*, et devraient ainsi logiquement incarner un prototype de la noise. C'est ici que nous mettons en réalité le doigt sur un problème complexe de la catégorisation, dont la noise constitue un cas-limite intéressant. Pourquoi, si ces formes sont les plus répandues, ne sont-elles pas les plus représentatives ?

Si l'on part du postulat qu'il existe bien un stimulus originel nous permettant d'identifier une forme musicale en tant que point de référence cognitif, alors la situation s'avère paradoxale. Il y aurait deux hypothèses possibles : bien que n'étant pas la première musique noise entendue, une forme plus extrême constituerait un choc à la première écoute qui contribuerait à la cristalliser comme prototypique – un cas qui pourrait par ailleurs être accentué par des enjeux sociaux et identitaires d'attraction et de revendication envers des formes artistiques considérées comme « extrêmes » ; ou alors il existerait une *impossibilité* d'en faire un prototype à cause d'une diversité musicale et d'une expérimentation trop importantes pour pouvoir définir assez de propriétés communes entre les différentes formes. Selon cette dernière hypothèse, l'impossibilité pour les formes noise d'être représentatives découlerait à la fois de la praxis (absence de standards, improvisation libre, dispositifs uniques etc.) et d'un éthos assumant le brouillage des catégories ¹⁶⁹, avec l'idée sous-jacente que l'expérimentation a vocation à transcender les barrières et les frontières. Si dans la théorie de Rosch la détermination de l'appartenance s'effectue sur la base du degré de similarité avec le prototype, il semble ici que le cas soit en réalité plus complexe et défie justement cette même vision prototypique. Il existe bien un « air de famille » qui lie les différents membres d'une catégorie, sans qu'ils ne partagent nécessairement les mêmes degrés de représentativité. Mais

¹⁶⁹ Pour rappel, « tout ce qui n'entre dans aucune catégorie est noise », « la poubelle des musiques » ou « la noise, c'est de la noise ».

malgré une représentativité plus forte en termes de manifestation et de diffusion, l'aspect mouvant et bruité de ces formes musicales résiste à la catégorisation à l'origine du prototype, ainsi d'ailleurs qu'à la notion d'« appartenance » au genre puisqu'il peut être considéré, toujours dans le prolongement de mon idée initiale, que les bruits participent au genre mais ne lui appartiennent pas.

Ainsi, la fréquence et l'intensité du recours au bruit interviennent dans l'espace d'identification de la noise et dans le processus catégorique. Plus le matériau est bruitiste et extrême, moins il ne fait de doute qu'il s'agit de noise car le prototype formel du genre est celui de ses manifestations les plus radicales, c'est-à-dire les formes musicales apparentées au *harsh noise*. Dès lors que ce bruit noise se mêle à une forme musicale plus hybride laissant par exemple entrevoir des bribes de rythmes ou de mélodie, le processus de catégorisation classique se complexifie au travers d'une multiplicité d'entrées, de conditions et de facteurs dont la conséquence est de constituer une famille mixte et ouverte qui se caractérise malgré tout par son bruitisme, son expérimentation, sa valorisation de la singularité et son rejet des « règles » musicales.

VI — DES DISCOURS ET DES PRATIQUES : LE PARADOXE DE LA CATÉGORISATION

5. Des résistances conceptuelles

La complexité que recouvre la possibilité de traiter du genre dans le cas de la noise résulte, comme je viens de le démontrer, d'une difficulté à caractériser cet objet en raison de son hybridité bruitiste et des représentations associées à la musique et à ses conventions. Mais au-delà de la problématique directement associée au bruit, au trouble qu'il produit sur les frontières des classifications ainsi que sur l'identification des airs de famille qui lient les différentes formes entre elles, il convient d'étendre davantage le questionnement à la résistance conceptuelle dont font preuve les différents acteurs envers le fait-même de catégoriser. Je ne souhaite pas ici disserter sur les résistances de nature socio-culturelle car mes parties suivantes en sont justement le lieu, mais plutôt recontextualiser cette défiance au niveau de la question propre du genre et de son étude formelle. Lors de cette investigation

autour de la noise comme objet – et donc inévitablement comme définition et conception – j’ai volontairement sollicité une multiplicité de voix, qu’elles soient amateur·rices, musicien·nes, critiques ou théoricien·nes, mon objectif étant de recueillir les discours sans hiérarchisation des points de vue. Je justifie ce positionnement de deux manières : d’une part, parce qu’il s’agissait principalement de rechercher comment la noise était appréhendée de la manière la plus générale qui soit ; d’autre part, parce que les conceptions des théoricien·nes étaient le plus souvent partagées par les artistes et vice-versa, puisqu’il existe une forte porosité entre les rôles des différents acteurs tels qu’ils sont habituellement scindés et conventionnellement distribués au sein de l’échiquier culturel. Pléthore d’essais écrits sur la noise sont le fait de musicien·nes, et une part importante des universitaires cité·es sont artistes et adeptes de noise, ce qui induit un biais subjectif dans les choix thématiques et les manières de les (re)présenter théoriquement ¹⁷⁰. Je détaillerai par la suite comment la répartition des rôles des divers acteurs dans ce « monde de l’art » ¹⁷¹ est elle-même reconfigurée, mais il m’intéresse ici de montrer en quoi elle manifeste d’une même voix une résistance à la catégorisation générique.

L’étude précédente met clairement en évidence, au travers de ces discours rapportés, une forme de résistance à l’égard des catégorisations. Elle est évidemment plus perceptible chez les théoricien·nes, puisque l’écriture permet plus aisément de formaliser le discours et simplement de consacrer une réflexion plus développée sur l’objet, mais elle demeure la manifestation de représentations globales et intégrées dans l’ensemble de la sphère noise. Il s’agit au fond de considérer qu’il est impossible et inapproprié de catégoriser la noise, à la fois parce qu’elle incarne formellement un cas-limite dans son analogie avec le bruit et parce qu’elle est appréhendée en tant que multitude affichant une ouverture des frontières catégorielles. La définir comme « la poubelle des musiques », c’est revendiquer un espace qui accepte ce qui est exclu du monde, dans son sens le plus symbolique. C’est créer le lieu du tout et du n’importe quoi, de ce qui ne satisfait pas aux catégories conventionnelles. Il s’agit simplement de constater l’enthousiasme que manifeste Attali à l’égard du potentiel de résistance du bruit pour en imaginer sa projection dans l’objet noise. Le fait même de considérer le bruit comme un processus d’interférence (Hegarty) se plaçant du côté de

¹⁷⁰ Cette porosité entre les « rôles » des musicien·nes et des théoricien·nes fait l’objet d’une forte critique de la part de Nick Smith, orientée en particulier sur le hiatus entre les discours du bruit comme résistance et la question de la récupération commerciale du bruit, devenu à présent produit « cool » de la modernité – une lecture elle-même issue de la récupération de la pensée de la modernité et du fétichisme adorniens. Cf. Nick Smith, « The Splinter in Your Ear: Noise as the Semblance of Critique », *Culture, Theory and Critique* 46, n° 1 (septembre 2005): 43-59, <https://doi.org/10.1080/14735780500102421>.

¹⁷¹ Howard Saul Becker, *Les mondes de l’art* (Paris: Flammarion, 2010).

l'irrationnel, du sublime et de l'instabilité (Sangild), soutient une version spécifique du bruit comme objet profondément anti-catégoriel qui s'érigerait contre l'idée-même de structure et de rationalité. Le bruit résiste à la définition, il perturbe la *genrification*. Il en est de même pour le pouvoir de déconstruction des binarismes que les théoricien·nes lui attribuent. Il ne peut échapper que ladite résistance du bruit reflète en réalité leur (notre) propre résistance à l'égard d'une certaine conception catégorielle. La singularité et l'hybridité qui marquent la noise, assorties de leur intérêt personnel somme toute assez classique dans l'univers de l'esthétique et des *popular music studies*, sont parmi d'autres des conditions qui expliquent l'enthousiasme suscité pour un objet pouvant d'une certaine manière représenter une forme de négation du genre – qu'il soit tantôt appréhendé comme un « non-genre », tantôt comme une sorte de super-catégorie.

Ce type de vision n'est d'ailleurs pas nouveau. Au-delà de se positionner à l'inverse du sens commun en revendiquant le bruit et la noise plutôt qu'en les rejetant, leur accorder un fort potentiel transgressif à l'égard des catégories reflète un parti-pris conceptuel qui s'inscrit dans une conception héritée du romantisme, que l'on retrouve en particulier au sein de la French Theory. Afin de dénoncer une institution littéraire négligeant de s'interroger sur ses propres catégorisations, induites selon lui par un encadrement (juridique, politique, conventionnel, les droits d'auteur, la présomption de l'auteur réel versus le narrateur etc.) qui la conditionnerait, Derrida accuse l'autoritarisme que constitue la valeur du genre dans sa célèbre conférence « La loi du genre » :

Dès qu'on entend le mot « genre », dès qu'il paraît, dès qu'on tente de le penser, une limite se dessine. Et quand une limite vient à s'assigner, la norme et l'interdit ne se font pas attendre : « il faut », « il ne faut pas », dit le « genre », le mot « genre », la figure, la voix ou la loi du genre. Et cela peut se dire du genre en tous genres, qu'il s'agisse d'une détermination générique ou générale de ce qu'on appelle la « nature » ou la *physis* (par exemple un genre vivant ou le genre humain, un genre de ce qui est en général) ou qu'il s'agisse d'une typologie dite non naturelle et relevant d'ordres ou de lois qu'on a cru, à un moment donné, opposer à la *physis* selon les valeurs de *tekhne*, de *thesis*, de *nomos* (par exemple un genre artistique, poétique ou littéraire). [...] Ainsi, dès que du genre s'annonce, il faut respecter une norme, il ne faut pas franchir une ligne limitrophe, il ne faut pas risquer l'impureté, l'anomalie ou la monstruosité. [...] Plus rigoureusement, les genres doivent ne pas se mêler. Et s'il leur arrive de se mêler, par accident ou par transgression, par erreur ou par faute, alors cela doit confirmer, puisqu'on parle alors de « mélange », la pureté essentielle de leur identité. Cette pureté appartient à l'axiome typique, c'est une loi de la loi du genre, qu'elle soit ou non, comme on croit pouvoir dire, « naturelle » ¹⁷².

¹⁷² Jacques Derrida, *Parages*, Collection La Philosophie en effet (Paris: Galilée, 1986), 252-53.

Derrida manifeste ainsi ses résistances à l'égard du genre en dénonçant les frontières rigides érigées par l'acte même de catégoriser, la position normative que ce système crée et impose en son sein. Le principe d'une case dans laquelle on intégrerait un texte et pas un autre selon des normes strictes expose alors le genre à l'idée sous-jacente qu'il ne pourrait qu'être pur et clos sur lui-même. Cette métaphore de la noise poubelle citée à la fois par Tanzprocesz et Karkowski s'inscrit précisément dans le prolongement de cette conception selon laquelle le genre en tant que genre, en tant que loi du genre, serait fondamentalement pur et ne pourrait donc pas inclure le bruit et l'hybridité, considérés comme impurs. Il réside également l'idée plus générale qu'en catégorisant l'art et donc en y intégrant normes et frontières, il perd de sa valeur artistique puisque selon la conception romantique, l'art devrait par essence être libre et ouvert avec pour finalité de toujours se « dépasser » lui-même en rompant avec les conventions. La valeur de questionnement que l'œuvre pose vis-à-vis de la catégorisation sert ainsi Derrida dans son exposé de déconstruction du genre, en démontrant à partir de *La folie du jour* de Maurice Blanchot comment il est possible qu'un récit puisse avoir pour thème l'impossibilité du récit, qu'il puisse porter en lui-même l'impossibilité de son contenu. Pour ce faire, le philosophe montre comment la valeur du genre est ébranlée par la structure de ce qu'il nomme l'invagination¹⁷³, dont la conséquence est de mettre à nu les artifices conventionnels et les fictions supposés le définir. La réflexion que Paul Hegarty développe dans ses écrits se situe dans la continuité revendiquée de celle de Derrida : la noise érigerait les mêmes résistances à l'égard du genre que l'œuvre de Blanchot, puisque, comme rapporté dans le chapitre précédent, le philosophe déclare que la noise porte en elle la remise en question du genre et des conventions taxinomiques.

Derrida s'interroge en outre sur la possibilité d'identification d'une œuvre en regard du genre, et sur ce qui lie cette relation, son hypothèse étant que la marque d'appartenance et d'inclusion qui se retrouverait dans un corpus ne relèverait d'aucun genre.

[...] un texte ne saurait appartenir à aucun genre. Tout texte participe d'un ou de plusieurs genres, il n'y a pas de texte sans genre, il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n'est jamais une appartenance. Et cela non pas à cause d'un débordement de richesse ou de productivité libre, anarchique et inclassable, mais à cause du trait de participation lui-même, de l'effet de code et de la marque générique. En se marquant de genre, un texte s'en démarque. Si la

¹⁷³ L'invagination, dans le système de pensée de Derrida, est le déploiement d'une partie au sein d'une autre partie de la structure, un pli qui crée une poche. Un texte invaginé serait donc un récit se repliant sur lui-même par le biais d'une structure en abyme.

remarque d'appartenance appartient sans appartenir, participe sans appartenir, la mention de genre ne fait pas simplement partie du corpus ¹⁷⁴.

Il existe selon lui des récurrences qui rassemblent le corpus tout en l'empêchant de se fermer, une inclusion et une exclusion, une condition de possibilité et une condition d'impossibilité, qui constitueraient la « clause du genre ». Cette loi du genre porte en elle un axiome d'impossibilité qui créerait de la sorte une contre-loi perturbatrice sous forme de principe de contamination et d'impureté, dont le fonctionnement serait une participation sans appartenance, un débordement créé par invagination. De cette manière, le principe du genre serait inclassable et mettrait fin au rangement des « multiplicités dans une nomenclature »¹⁷⁵. Ce regard porté sur cette résistance aux catégorisations prend donc ici une tournure formelle puisque le motif d'impossibilité d'appartenance se situe dans la « marque » elle-même, qui si elle rassemble le corpus, n'appartient cependant pas à cet ensemble.

Or j'ai précédemment démontré que le bruit était en réalité identifié comme étant le marqueur de ce qui rassemble la famille noise, et que plus cette marque était visible, évidente, plus alors son identification en tant que noise l'était également. Le bruit participerait donc à la noise sans pour autant lui appartenir et aucun élément ne pourrait se faire règle d'un genre en le posant de manière « purement » cohérente et autonome. La représentation d'un espace générique qui accueille intrinsèquement ce « principe de contamination », pour reprendre Derrida, forme ainsi un univers métaphorique qui entre directement en résonance avec le lexique discursif et descriptif du genre : remémorons-nous par exemple la tonalité de la critique extraite de *The Wire* évoquant la « contamination » des autres genres, la fameuse catégorie de la « noise poubelle », l'« interférence » du bruit, la noise comme « cas-limite » de l'ontologie, etc. Il n'y a rien d'étonnant à ce que la noise, décrite par les acteurs et les universitaires par la multiplicité, l'hybridité, le bruit, l'impur et le déchet, épouse les contours et surtout les travers d'une pensée derridienne de la loi du genre s'érigeant en révolte contre l'hégémonie du logocentrisme occidental. Comme il en sera question tout au long de cette thèse par l'étude d'une multiplicité d'aspects de l'objet, l'héritage conceptuel et culturel de la noise et des formes expérimentales rejette ces catégorisations en ce qu'elles représentent au fond pour ses amateurs et amatrices la limitation, la domination, le binarisme, la conventionalité et la pureté.

Chris Atton observe aussi la résistance à la catégorisation comme reflétant la crainte de la perte de spécificité : « Quand la noise peut être considérée comme un genre, elle perd

¹⁷⁴ Derrida, *Parages*, 264.

¹⁷⁵ Derrida, 258.

son pouvoir critique ¹⁷⁶»¹⁷⁷. Il convient d'ajouter que si cette résistance post-romantique s'érige contre le genre, qui apparaît alors comme une taxinomie prescriptive, c'est aussi parce qu'elle met l'accent sur la singularité de l'œuvre ¹⁷⁸. La conception d'un esthéticien tel que Benedetto Croce en est par exemple une parfaite illustration qui s'inscrit dans le prolongement de la tradition romantique de l'art en tant qu'expression libre, et représente une référence en termes de condamnation de la doctrine des genres artistiques et littéraires au XX^{ème} siècle. Son argumentation repose principalement sur le fait que la théorie du genre, en particulier lorsqu'elle est codifiée en définitions et en règles, établit des standards erronés de jugement et contredit d'une certaine manière la tendance de l'art « authentique » à transgresser les règles et les normes et à se caractériser à travers son originalité.

De cette théorie des genres artistiques et littéraires dérivent ces modes de jugement et de critique erronés grâce auxquels, au lieu de demander avant une œuvre d'art si elle est expressive et ce qu'elle exprime, qu'elle parle, balbutie ou soit complètement silencieuse, ils demandent si elle obéit aux *lois* de l'épique ou de la tragédie, de la peinture historique ou de paysage. Tandis qu'ils prétendent accepter, ou céder à une obéissance feinte, les artistes ont, cependant, vraiment toujours méprisé ces lois de genres. Chaque œuvre d'art authentique a transgressé quelque genre établi et bouleversé les idées des critiques, qui ont ensuite été contraints d'élargir les genres, jusqu'à ce que finalement même le genre élargi se soit avéré trop étroit, en raison de l'émergence de nouvelles œuvres d'art naturellement suivie par de nouveaux scandales, de nouveaux bouleversements et de nouveaux élargissements ¹⁷⁹.¹⁸⁰

Le point de vue anti-générique de Croce prend sa source dans la distinction qu'il effectue entre la connaissance intuitive et la logique, les artefacts artistiques se rapportant selon lui à la

¹⁷⁶ « When noise music can be considered a genre, it loses its critical power ».

¹⁷⁷ Atton, « Fan Discourse and the Construction of Noise Music as a Genre », septembre 2011, 333.

¹⁷⁸ Nathalie Heinich dresse un constat similaire. La sociologue relève en effet un certain nombre de résistances à l'égard de la catégorisation générique : envers le structuralisme que suppose l'organisation en catégories, au-delà du libre jeu des initiatives individuelles ; envers les perspectives relationnelles et leurs organisations hiérarchiques ; et même envers la médiation que sous-tend l'existence de cadres partagés et de traditions classificatoires ; toutes ces perspectives contribuant au fond à désincarner l'idéal d'immédiateté entre l'œuvre et le spectateur et à ébranler la valorisation de la valeur intrinsèque des œuvres. Cf. Nathalie Heinich, « Pourquoi le genre a-t-il si mauvais genre ? », in *Les Genres picturaux. Genèse, métamorphoses et transpositions*, par Frédéric Elsig, Laurent Darbellay, et Imola Kiss (Genève: Métis Press, 2010).

¹⁷⁹ « From the theory of artistic and literary kinds derive those erroneous modes of judgement and of criticism, thanks to which, instead of asking before a work of art if it be expressive and what it expresses, whether it speak or stammer or is altogether silent, they ask if it obey the *laws* of epic or of tragedy, of historical painting or of landscape. While making a verbal pretence of agreeing, or yielding a feigned obedience, artists have, however, really always disregarded these laws of the kinds. Every true work of art has violated some established kind and upset the ideas of the critics, who have thus been obliged to broaden the kinds, until finally even the broadened kind has proved too narrow, owing to the appearance of new works of art, naturally followed by new scandals, new upsettings and – new broadenings. »

¹⁸⁰ Benedetto Croce, « Criticism of the Theory of Artistic and Literary Kinds », in *Modern Genre Theory*, Longman (Harlow, England ; New York: Duff David, 2000), 27.

première tandis que les catégories génériques seraient le fait de la seconde ¹⁸¹. De la sorte, parler d'une œuvre d'art en termes de catégorie serait commettre une « erreur de catégorie » (*category mistake*), c'est-à-dire falsifier sa nature en abandonnant le fait expressif individuel. Il reproche ainsi aux historien·nes de l'art et de la littérature d'avoir été fascinés par les idées « médiocres » de genre, et qu'au lieu de s'être consacrés à l'histoire des œuvres artistiques et littéraires singulières et authentiques, ils l'aient en réalité écrite sur des fantômes, c'est-à-dire leurs genres considérés comme des abstractions vides. La conception selon laquelle la théorie du genre appauvrit la création artistique et la critique en ce qu'elle va à l'encontre de la proposition contenue dans l'œuvre elle-même, dans son expressivité, son originalité et sa transgression, est absolument fondamentale dans la compréhension des valeurs et des représentations associées à l'underground étudié ici.

6. Classifications et représentations : de l'utilité méthodologique des catégories

Il s'agit pourtant de comprendre que, malgré la position de Croce selon laquelle l'histoire du genre ne peut rien nous apprendre sur la nature de l'esthétique ni même sur les œuvres elles-mêmes, les genres et les catégorisations peuvent nous délivrer de nombreuses informations fort utiles d'un point de vue cognitif, culturel et social. Il faut pour cela cerner quels sont les fondements sur lesquels reposent ces résistances génériques du point de vue philosophique. Il apparaît en effet que ces conceptions anti-catégorielles se fondent essentiellement sur le rejet de la théorie du genre classique dite des conditions nécessaires et suffisantes, souvent apparentée au modèle catégoriel aristotélicien ¹⁸², dont le principe est que

¹⁸¹ Il faut préciser de manière plus générale que l'ensemble du système philosophique de Benedetto Croce se fonde sur cette distinction entre esthétique d'une part, et logique d'autre part, dans l'idée que la logique nuirait profondément à l'esthétique.

¹⁸² Aristote, *Catégories*, trad. par Richard Bodéüs, 1. éd., 2. tirage, Collection des universités de France Série grecque 415 (Paris: Les Belles Lettres, 2002). (2002). Il existe une polémique dans le champ philologique au sujet de la compréhension de la théorie des catégories développée par Aristote au sein de son ouvrage. En effet, si ses catégories élaborent bien un classement, elles ne s'apparentent cependant pas à des genres ou des classes, ce qui semble être une conception induite par une mauvaise interprétation issue d'un problème de traduction du terme grec *categoria* (κατηγορία). Dans son contexte originel, « categoria » signifie « accusation », l'idée d'accuser quelqu'un de quelque chose. Aristote en aurait alors élargi le sens et l'application en faisant dériver le concept vers une attribution neutre (plutôt qu'une accusation hostile) et l'idée que ce quelqu'un que l'on accuse deviendrait quelque chose, auquel cas la proposition deviendrait « attribuer quelque chose à quelque chose », ou encore qu'« accuser X de Y » deviendrait « dire Y de X ». Le terme de « categoria » a ainsi ensuite été traduit par « prédicat » par les auteurs latins, au travers de sa racine latine « praedicare », tel qu'un sujet X prédique un quelque chose Y. Pour référence, lire : Otto Bruun et Lorenzo Corti, éd., *Les Catégories et leur histoire*, Bibliothèque d'histoire de la philosophie Antiquité Nouvelle série (Paris: Vrin, 2005), 12. Malgré ces problématiques de traduction ayant entraîné un glissement

le regroupement d'objets dans une même catégorie s'établit sur la base de propriétés communes à ces objets, et donc que l'appartenance à une catégorie dépend de conditions « nécessaires et suffisantes ». Le pouvoir façonnant des conventions génériques, de ses règles et de ses conditions d'appartenance est donc sans surprise appréhendé, compte-tenu du contexte conceptuel exposé ci-dessus, de manière déterministe et coercitive, le genre apparaissant comme une catégorie transhistorique rigide dont les règles d'appartenance des œuvres ne sauraient être remises en cause. Cependant, au-delà du fait que les théories catégorielles au fondement philosophique, linguistique ou psychologique/cognitif posent certains problèmes de validité d'application dans l'un ou l'autre de ces champs – elles n'ont d'ailleurs souvent pas été pensées dans cette visée au départ ¹⁸³ – il n'en reste que la critique des insuffisances de la théorie classique a aussi engendré l'invention de nouveaux modèles de catégorisation qui peuvent s'avérer utiles pour ce qui nous préoccupe.

S'il existe chez Max Weber ¹⁸⁴ le concept d' « idéal-type », une catégorie abstraite qui se construit comme le modèle d'un phénomène, sans toutefois prétendre à ce que les caractéristiques se retrouvent nécessairement dans chaque situation observée – il s'agit plutôt d'une typicité de la représentativité –, j'ai pour ma part opté pour la théorie des prototypes de Rosch, qui s'est construite dans le but de pallier au problème de la trop grande homogénéité et rigidité des catégories – l'idée étant qu'en postulant l'équivalence de tous les membres d'une catégorie et la délimitation nette des catégories, la théorie classique ne prenait pas en compte une possible graduation (*gradience*) dans la structure ni la possibilité d'un flou référentiel – ainsi qu'à son aspect trop restrictif vis-à-vis du sens – l'idée des conditions nécessaires et suffisantes écartant de fait certaines propriétés non nécessaires qui sont pourtant descriptives.

dans la compréhension de sa théorie, elle s'est profondément inscrite dans le paysage philosophique et savant, puisque *Catégories* est souvent considéré comme le premier ouvrage de l'*Organon* et que cette position est souvent justifiée pédagogiquement comme fournissant les bases de la logique aristotélicienne. Ainsi, de nombreux savants occidentaux et orientaux se sont appropriés cette théorie des catégories pendant l'Antiquité, mais aussi beaucoup au Moyen-Age en raison de sa portée théologique – les philosophes et les théologiens s'intéressant dans la doctrine de la trinité au concept logique de substance de manière plus intime qu'avec d'autres domaines comme la géométrie et la physique – jusqu'à Emmanuel Kant puis John Stuart Mill, dont la réception fut plus critique. Malgré leurs réserves, la logique d'Aristote et sa théorie des catégories ont malgré tout continué d'être enseignées dans l'histoire moderne, et si cet enseignement ne se trouve plus dans les manuels contemporains, il n'en demeure pas moins que son influence est considérable dans l'ensemble des champs savants tels qu'ils se sont construits, et ce glissement sémantique (mais aussi conceptuel) du prédicat vers la classe reste un principe profondément ancré qui n'est pas sans poser problème. Cf. Bruun et Corti, 75.

¹⁸³ Par exemple, les théories philosophiques des concepts catégoriels n'aspirent pas forcément à la représentation mentale des catégories, chère au domaine de la psychologie, ni d'ailleurs celui de la sémantique structurale européenne qui se réclame d'une autonomie du domaine linguistique. A ce sujet, lire : Georges Kleiber, *La sémantique du prototype: catégories et sens lexical*, 1re éd, Linguistique nouvelle (Paris: Presses universitaires de France, 1990)..

¹⁸⁴ Max Weber, *Essais sur la théorie de la science*, trad. par Julien Freund (Paris: Pocket, 1998).

Le linguiste Georges Kleiber ¹⁸⁵ rappelle que la sémantique des prototypes permet de se débarrasser des frontières rigides qui séparent les catégories et donc de témoigner de la non-homogénéité et de la mutation constante de celles-ci, en plus de concevoir la catégorisation comme un processus d'appariement et non réellement d'appartenance (puisque'il n'y aurait pas de propriétés nécessaires) : une catégorie se caractériserait ainsi par le degré de similitude qu'entretiennent ses éléments vis-à-vis du prototype. Le modèle des airs de famille de Wittgenstein, qui a inspiré celui de Rosch, se révèle par ailleurs encore plus inclusif en intégrant différents types d'organisation catégorielle, de celui des conditions nécessaires et suffisantes à celui des noyaux prototypiques, comme autant de cas possibles de ressemblance de famille.

Bien qu'elle se distingue de la théorie des prototypes, la définition du genre de John Frow représente également un autre modèle que celui d'une taxinomie dans laquelle prédominent les relations d'appartenance hiérarchique entre une classe et ses membres. Non plus considérés comme les membres d'un genre, il souhaite au contraire penser les textes dans leurs relations de jeu et d'usage envers les genres qui les façonnent. Il rejoint donc Derrida lorsqu'il distingue le lien de « participation » et celui d'« appartenance » du texte au genre, ou lorsqu'il souligne l'irréductibilité des textes à un cadre interprétatif unique ; mais il s'en distancie de manière critique à travers le fait qu'aucun texte ne saurait être sans cadre. S'il s'oppose également à la théorie classique du genre, c'est parce qu'elle transforme un discours générique en discours ontologique, le texte s'apparentant à un objet physique et le genre à une classe transcendantale. Un texte n'est donc selon lui jamais dans le genre, et un genre n'est jamais contenu dans le texte, les textes doivent être envisagés dans leurs relations intertextuelles et dans la relation pragmatique à leur contexte. En somme, les textes « sont des *usages du genre*, des performances du genre ou des allusions aux normes et aux conventions qui les forment et qu'ils pourraient en retour transformer » ^{186 187}.

Ces théories qui s'efforcent de penser la catégorisation tout en évitant de tomber dans les travers déterministes, rigides et coercitifs de ceux de la théorie du genre classique qu'elles s'appliquent soigneusement à déconstruire, me sont utiles pour cette recherche. Bien qu'antagonistes sur certains points, ces deux approches m'intéressent à des niveaux différents. La première, celle de Wittgenstein et de Rosch, implique tout d'abord l'idée d'une correspondance, d'un air de famille entre les œuvres. Les propriétés à l'origine des

¹⁸⁵ Kleiber, *La sémantique du prototype*.

¹⁸⁶ « (...) they are themselves uses of genre, performances of or allusions to the norms and conventions which form them and which they may, in turn, transform ».

¹⁸⁷ Frow, *Genre*, 26.

classifications sont pensées comme empiriques et consacrent ainsi une place aux interactions les plus larges et donc d'une certaine manière aux médiations, de même qu'elles peuvent varier selon les contextes socio-culturels et les approches de l'objet concerné. Le second point qui me paraît intéressant est l'idée que certaines formes apparaissent en effet plus prototypiques que d'autres auprès des adeptes, ce qui intervient d'une certaine manière dans le processus de définition en facilitant une expression, une dénomination (même floue) de l'aspect formel du genre. Le troisième point qui suscite mon intérêt même s'il intervient plutôt en tant qu'hypothèse de recherche, par exemple dans l'idée d'une élaboration typologique, est celui que les formes musicales plus floues et plus hybrides n'ont pas besoin de répondre à des critères exacts et exclusifs de classe, mais qu'en revanche elles sont cognitivement appréhendées en regard du prototype défini par les acteurs. Cette théorie rejoint l'idée qu'une catégorie ne se construit pas de manière rigide avec des frontières nettes et excluantes, mais, pour tout ce qui a trait aux caractéristiques formelles, par des degrés de représentativité qui permettent donc d'y inclure les cas marginaux. En somme, la pertinence de ces pistes se situe, dans mon travail, à travers un axe spécifique portant à la fois sur les objets formels et sur les processus cognitifs de catégorisation. La seconde approche, celle de Frow, m'intéresse quant à elle en ce qu'il n'est plus question de « membres » constitutifs d'une « classe », mais d'une participation des textes. Cette idée, qui s'inscrit donc dans le prolongement de la résistance de Derrida et des acteurs à la catégorisation, s'émancipe des insuffisances du modèle normatif basé autour de la notion d'appartenance et de l'existence de règles. Elle est d'ailleurs l'un des arguments qui sous-tendent ma propre conception du genre, qui exclut les termes d'« appartenance » et de « règles » en ce qu'ils sont inappropriés et quelque peu désuets en regard de certaines pratiques contemporaines qui ne se basent ni sur l'écriture ni sur une logique d'apprentissage classique (expérimentation, improvisation libre etc.), en plus d'être contre-productifs dans le cadre d'une musique underground qui cherche à fuir le modèle et la norme.

Je considère aussi plus largement que si l'on souhaite penser un objet en termes de catégorie et de classification pour des raisons diverses – ici dans le cadre d'une réflexion sur les manières de créer, de penser et de se représenter – il est nécessaire d'y inclure le plus de souplesse possible au risque de se heurter à des binarismes qui ne correspondent pas à la réalité du monde. Enfin, considérant qu'il n'existe pas de texte sans cadre, l'approche de Frow implique de réfléchir au cadre contextuel, aux interactions, au fond à la portée sociale et pragmatique du genre. Par ailleurs, les catégories constituent pour moi un outil permettant de mettre en évidence les manières qu'ont les acteurs (qu'ils soient amateur·rices, musicien·nes,

théoricien·nes) de concevoir et de se représenter la noise, en prêtant au préalable attention au discours, au lexique et à leurs représentations pour démontrer comment le genre se construit, en considérant, à l’instar de Michel Foucault, qu’ils œuvrent à la manière de pratiques qui forment et formulent les objets au travers du langage, comme des structures performatives qui façonnent, expriment et interprètent le monde ¹⁸⁸. L’importance du langage, dans sa capacité formalisatrice, est en effet fondamentale dans le processus de catégorisation. Le genre a en outre une utilité que nombre d’auteur·es reconnaissent au travers de leur aspect catégoriel : il est issu d’un apprentissage des sujets écoutants qui aide à l’organisation des sons, mais aussi à l’organisation sociale de leur compréhension en tant que musique ¹⁸⁹ ; lorsqu’il est émergent, il approfondit toujours les connaissances sur les propriétés et les frontières des autres genres, et le discours qu’on formule à son sujet est considéré comme essentiel au dialogisme de la signification culturelle ¹⁹⁰; et enfin, tandis que les analyses des procédés classificatoires relèguent les significations culturelles de ces catégories au second plan, le concept de genre les place au contraire au premier plan de toute analyse des constructions de catégorie ¹⁹¹.

S’il fallait trouver une fonction et une utilité spécifique aux genres, et par extension aux catégorisations, ce serait d’une certaine manière le fait qu’ils génèrent et façonnent la connaissance ainsi que la quête de sens, qu’ils organisent les systèmes de pensée et les classifications, mais aussi nos positionnements à l’égard des autres. Les genres sont des conventions partagées dont la portée est fondamentalement sociale, les individus consomment et évaluent les œuvres à travers leur expérience, leur éducation et en fonction des institutions sociales formelles et informelles, selon des valeurs d’usage qui évoluent au cours du temps. Au sein du concept de genre réside l’idée que les réalités dont on fait l’expérience passent par des systèmes de représentation, qu’il soit question du discours ou du jeu musical, et encore davantage lorsque l’on associe cette notion de genre à celle de « cadre », qui implique intrinsèquement un pouvoir formateur. L’étude du genre peut donc par extension nous mener à interroger le processus de genrification lui-même, car la manière dont la construction du genre s’effectue par les acteurs et les différentes instances en jeu éclaire les processus d’adhésion, de réception et de conscientisation des structures qui lient les pièces musicales au genre.

¹⁸⁸ Michel Foucault, *L’archéologie du savoir*, Collection Tel 354 (Paris: Gallimard, 2008), 49.

¹⁸⁹ Moore, « Categorical Conventions in Music Discourse ».

¹⁹⁰ M. M. Bakhtin, *Speech Genres and Other Late Essays*, éd. par Michael Holquist et Caryl Emerson, 1st ed, University of Texas Press Slavic Series, no. 8 (Austin: University of Texas Press, 1986).

¹⁹¹ Lena et Peterson, « Classification as Culture: Types and Trajectories of Music Genres ».

En dépit de leurs résistances manifestes à la catégorisation, les acteurs produisent malgré tout un discours qui façonne en filigrane une catégorie de l'objet noise. Comme il en était question au chapitre précédent, qu'ils déclarent la noise comme anti-musique ou qu'ils cherchent à créer de nouveaux intitulés pour définir discursivement la catégorie, il apparaît que ces inclassables sont systématiquement identifiés par les acteurs et qu'ils semblent avoir une légitimité à figurer ensemble, liés en une même famille. Seulement, ce lien de rassemblement ou d'ouverture ne saurait être nommé, il est implicitement désigné. Il s'agit donc d'être attentif au « cadre » en ce qu'il permet d'échapper temporairement au problème que poserait la question des frontières et des délimitations, et parce qu'il nous délivre des informations sur cet univers artistique conceptuel, idéologique, culturel et symbolique, dans la visée d'interroger de manière plus vaste les conventions culturelles et sociales. Que représente le fait de « nommer » la noise ? Quels enjeux matérialisent l'étiquette et le mot ? Considérons donc la classification de manière pragmatique à travers un exemple tout trouvé, celui de la boutique de disques.

7. L'ambivalence pragmatique de la classification. Classifier, c'est nommer ?

L'univers de la boutique de disques représente habituellement un lieu de repères à partir desquels les client-es déploient leurs habitudes, affirment explicitement leurs goûts musicaux et leur identité singulière d'amateur ou d'amatrice, savent d'une certaine manière déjà où (re)chercher un disque ou une référence qui pourrait leur plaire, dans quelle section, dans quel « genre », dans quelle décennie ou plus rarement dans quelle aire géographique. Chez les disquaires indépendants à tendance plus généraliste, les identifications se font plus aisément que lorsqu'ils sont ultra-spécialisés au sein d'une niche, car l'organisation des classifications découle elle-même de plus grands ensembles, d'une plus grande diversité de genres que l'on identifie ainsi plus facilement à travers des marqueurs forts qui doivent interpeller le plus grand monde, afin qu'une fois entré-es dans la boutique, les client-es repèrent rapidement quelles sections privilégier et qu'un possible achat puisse être potentialisé.

Les stratégies au sein des disquaires de niche sont un peu différentes, bien que tout autant motivées et nécessiteuses de vendre des disques, car elles ne reposent pas sur les mêmes standards ni ne jonglent avec les mêmes difficultés et enjeux concernant les

« marques » et les étiquettes. Ainsi, à chacune de mes visites chez les disquaires spécialisés dans les musiques expérimentales – le même constat pouvant d’ailleurs s’établir chez les distributeurs en ligne – le premier élément qui m’interpelle est justement celui de la classification des genres et des sections musicales : « *minimal concrete* », « drone », « *sound art* », « *harsh noise* », « *outsider music* », « *french bruitist* », « *japanoise expé* », « *junk* », etc... Les étiquettes qui sont légion se parent pour beaucoup des noms les plus énigmatiques et ne m’offrent pas beaucoup d’indices sur le contenu musical lui-même. La conséquence de ce classement, qui ne fournit aucune information éclairante et où rien ne fait réellement office de « marqueur » ou de « repère », est donc de rechercher davantage d’indices en parcourant un maximum de sections. Alors même que je suis amatrice des musiques qui peuplent ces rayons, cette classification me donne l’impression d’un monde presque inconnu, confus et fourre-tout, dont les frontières font en réalité peu de sens puisqu’elles participent à peine à projeter un éventuel univers musical. Cette expérience maintes fois vécue par les visiteurs et visiteuses de ces boutiques, David Novak en témoigne de manière similaire à travers son expérience des disquaires au Japon et aux Etats-Unis, en livrant sa difficulté à appréhender la noise et ses classifications.

La noise était évoquée comme un genre, elle devait donc être catégorisable à travers des caractéristiques musicales communes. Mais les sons et les performances qui rentraient dans la catégorie « noise » étaient trop variés pour être caractérisés par des résumés vite faits mal faits d’esthétiques sonores, de publics et d’histoires régionales. Même en parcourant les catégories pré-établies des sections des disquaires, je me trouvais dans un territoire encore plus flou. S’il y avait une section qui contenait de la noise, elle contenait d’autres disques nommés différemment, côtoyant la « musique expérimentale » et aussi le « free rock », « glitch », « out », « junk » et beaucoup d’autres noms que je n’ai pas relevés. Le nom du genre paraissait pensé après coup, une section « misc » glorifiée dans laquelle jeter les détritiques qui ne rentraient nulle part ailleurs ¹⁹² ¹⁹³

L’expérience que retranscrit Novak est révélatrice du sentiment de confusion qui règne autour de ces classifications. À la différence de certaines catégories à visée purement commerciale ¹⁹⁴

¹⁹² « Noise was named as a genre, so it must be categorizable through some common musical characteristics. But the sounds and performances that fell under the umbrella of Noise were too inconsistent to be characterized with quick-and-dirty summaries of sound aesthetics, audiences and regional histories. Even in flipping through the fixed categories of record store bins, I found myself in even mushier territory. If there was a section that contained Noise, it held other items named differently, bumping up against “experimental music” and also “free rock”, “glitch”, “out”, “junk”, and many other names I hadn’t counted on. The genre name seemed like an afterthought, a glorified “Misc” bin in which to throw the detritus that did not fit anywhere else. »

¹⁹³ Novak, *Japanoise*, 2013, 117.

¹⁹⁴ Lena et Peterson citent par exemple des catégories devenues classiques telles que les tubes de Broadway, la musique pour les couples, la *dance music* et l’*easy listening*. Ils soutiennent aussi que la pop n’est pas un genre car elle est considérée comme un classement de hits et de meilleures ventes, une manière de faire du

qui représentent des formes de « non-genres » selon Jennifer C. Lena et Richard Peterson ¹⁹⁵, ces étiquettes apparaissent paradoxalement comme des catégories qui s'efforcent de catégoriser ce qui est considéré comme incatégorisable, des sections plutôt artificielles qui traduisent de manière pratique la difficulté des adeptes à catégoriser ces musiques et à établir des frontières dès lors que l'on pénètre sur ces territoires hybrides. On retrouve donc ici la même problématique que celle de la définition du genre à travers la complexité à catégoriser ces musiques, puisque définir requiert de la même manière le langage, des mots et des frontières. En effet, il ne peut simplement s'agir d'une résistance consciente à la catégorisation, car le choix aurait pu être celui de ne mettre aucune étiquette, ce qui ne correspond pas à la situation car les étiquettes sont particulièrement nombreuses. Les disquaires ont au fond cherché à manier les catégories comme l'ensemble des individus les utilisent au quotidien, la nécessité matérielle et financière en plus, et les client-es attendent implicitement les mêmes repères catégoriels en quête d'efficacité en vue de la recherche et de l'acquisition d'un bien.

Disquaire Blindspot, Rennes (2011)



commerce, ou comme cible d'un segment démographique spécifique. Lena et Peterson, « Classification as Culture: Types and Trajectories of Music Genres », 699-700.

¹⁹⁵ Lena et Peterson, « Classification as Culture: Types and Trajectories of Music Genres ».

Mais un second élément s'impose de manière caractéristique dans l'étude de cette classification : si ces étiquettes tentent en vain ou laborieusement de représenter un genre ou un sous-genre aux yeux et aux oreilles des client-es, il n'en reste qu'elles renvoient à un univers lexical caractéristique et très évocateur. La dernière remarque de la citation de Novak, qui évoque son impression de nom « pensé après coup » pour faire rentrer les « détritiques » qui ne rentrent nulle part ailleurs, retentit évidemment fortement avec la métaphore du genre comme « poubelle des musiques » exposée précédemment. Les catégories *junk* (« bordel », « épave »), *outsider* (« étranger », « marginal »), *misc* (abrégé de *miscellaneous*, « divers », « mélange »), même si elles ne nous donnent que peu d'informations musicales, nous offrent en revanche des allusions très consonantes avec les représentations associées au genre noise, à la mixité, au déchet, à l'étrangeté, et suscitent de ce point de vue une certaine curiosité. Ces catégories étant floues et fourre-tout, il est par ailleurs peu probable de pouvoir anticiper d'y trouver quelque disque ou référence en particulier, quand *a contrario* il est possible de découvrir les mêmes disques à divers emplacements, une situation que Novak explique justement par l'étendue des possibilités du genre et le manque de consensus en termes de réception, parfois liés de près aux productions translocales du pays concerné ¹⁹⁶.

Il ne faudrait cependant pas croire que les acteurs restent impuissants vis-à-vis des problèmes qu'ils rencontrent à l'égard des catégorisations, ou qu'ils s'affairent seulement à transmettre ou à partager un univers métaphorique dans l'emploi des étiquettes. Afin de contourner la complexité de la dénomination et les paradoxes qu'elle induit, les disquaires recourent le plus souvent à des formes de classification parallèles. Il peut s'agir d'employer des catégories sélectives ou axées sur la recommandation telles que les « nouveautés », les « coups de cœur » ou les micro-labels « locaux », des sections qui, si elles sont somme toute assez typiques des boutiques de disques dans leur caractère commercial en proposant un certain type d'exclusivité et de promotion, ont aussi l'avantage d'éviter le classement par genre. Mais plus généralement, car il s'agit en réalité de la stratégie la plus répandue pour contourner la catégorisation générique des musiques expérimentales, les supports discographiques sont classés par labels, par artistes et par affiliation à certains groupes et sous-projets, plus rarement par aire géographique.

¹⁹⁶ Novak, *Japanoise*, 2013, 131.

Bimbo Tower, Paris (2012).



La photographie ci-dessus, qui représente quelques rangées de CD de la boutique culte Bimbo Tower ¹⁹⁷, en témoigne : elle démontre comment l'organisation des classements s'établit autour des artistes et de leurs projets ou collaborations (C.C.C.C./Astro, AMM/MEV/Keith Rowe, Otomo Yoshihide/Sachiko M, Martin Tétréault/Erik M etc...), une manière de classer davantage appropriée aux pratiques et aux dispositifs des musiques noise et expérimentales, mais qui correspond aussi en filigrane à une conception de l'art favorisant la singularité des opus et des personnalités au détriment de la « marque » du genre. Pour ce qui est des labels en particulier, je consacrerai par la suite une analyse de leur rôle et de leur fonctionnement spécifique dans le champ de la noise pour saisir en quoi ils représentent une forte légitimité portée par les valeurs de singularité et d'authenticité, qui explique que la « popularité » de l'étiquette d'un label soit plus forte que celle des genres ou des sous-genres représentés. La multiplicité des étiquettes traduit alors à la fois la difficulté et la résistance à intégrer des pratiques singulières dans des catégories vastes et normatives, avec pour résultat une micro-classification par constellation de projets musicaux, de musiciens et de labels.

¹⁹⁷ Bimbo Tower était une boutique de disques parisienne spécialisée dans les musiques expérimentales, bruitistes et japonaises, mondialement réputée au sein des scènes expérimentales. Créée en 1996 et fermée en 2012, elle demeure une référence dans la spécialisation et l'exigence de ses sélections pour de nombreux musicien·nes et amateur·rices.

Je conclurai simplement par une dernière remarque concernant ce type de classification. La catégorisation par genre a une portée pratique dans le quotidien, un pouvoir organisateur qui permet de comprendre de quoi il est question, de décrire, de critiquer ou de recommander tel disque, tel film ou tel ouvrage à des proches et de se situer plus rapidement dans un univers de référence donné ¹⁹⁸. Comme l'illustre cet exemple, il existe une ambivalence entre la nécessité et l'utilité de classer d'une part, et une difficulté pratique couplée à une résistance symbolique d'autre part. Ainsi, d'autres types d'étiquettes sont apposées que celles qui désignent directement l'art et la forme artistique ; les « repères » nominatifs se situent sur les artistes, les projets et les labels pour ce qui est concret et ne peut faire débat, ou sur des catégories métaphoriques abstraites et floues qui suggèrent symboliquement le genre sans le nommer. Par conséquent, si les sections et les étiquettes sont généralement des informations qui nous permettent de nous repérer vis-à-vis des catégorisations internes en ce qu'elles participent à façonner nos goûts, nos jugements et notre identité, alors celles du genre délibérément évitées sont contournées et compensées par des métacommunications susceptibles d'encadrer et de contextualiser les œuvres musicales et leurs affinités de famille, afin de créer une dynamique anticipatrice, une pré-orientation. Les amatrices et amateurs sont en effet contraints de développer une certaine réceptivité à l'égard des métacommunications qui permette d'identifier même abstraitement le genre, que celles-ci se situent dans l'œuvre elle-même, ou en marge à travers les discours – descriptions du vendeur au sujet de tel opus, discussions entre ami-es autour des disques –, les contextes et les lieux – ici la boutique de disque ultra-spécialisée, dont la décoration parfois kitsch est évocatrice des univers japanophiles, de l'expérimentation et du bizarre/gore – afin de résoudre le problème que pose sa dénomination.

¹⁹⁸ La non-viabilité de ce modèle dans un cadre aussi concret que la boutique de disque n'est pas sans conséquence sur la fréquentation de ces lieux ni sur l'attitude des protagonistes. Je ne m'étendrai pas ici sur cet aspect plus sociologique, cette partie étant consacrée aux questions formelles, mais il convient de préciser que ces boutiques proposent un univers ultra-spécialisé dont les « références » (artistes et labels) appartiennent à des niches très peu médiatisées et confidentielles. Celui-ci peut par conséquent paraître obscur et intimidant pour les néophytes de manière évidente, mais aussi dans une moindre mesure pour les adeptes – la différence étant que pour les premiers, la confrontation à ces non-genres pourrait être vécue comme excluante, car il est quasiment impossible d'établir des repères et de se retrouver sur la moindre référence, tandis que pour les seconds elle alimente le plus souvent une curiosité et une recherche de confrontation particulière à l'égard des musiques expérimentales, sur laquelle je reviendrai plus tard.

8. Conclusion

Se poser la question des contours de son objet d'étude et de ses caractéristiques, de ce qui est au cœur des pratiques, des passions, des affinités sociales et des processus identitaires, c'est sans doute davantage s'atteler à investiguer sur la manière dont on le définit et le construit, que d'en formuler une définition catégorique. L'étude des discours sur l'objet noise nous a révélé un ensemble de problématiques ayant trait au genre musical et aux catégorisations, les musiques noise faisant état d'un flou définitionnel largement déterminé par leurs caractéristiques formelles – hybridation stylistique, forme non figée et improvisée, absence de codifications musicales conventionnelles – et sonores, le bruit décrit comme interférence échappant lui-même à un réel statut ontologique. La difficulté des acteurs à définir et à décrire la noise – qui ne se traduit pas seulement lorsque la question est posée explicitement dans le cadre de l'enquête, puisque ses conséquences se mesurent également de manière pragmatique à travers les classements effectués par les disquaires dont les intitulés répondent à des stratégies de contournement – s'accompagne également d'une résistance symbolique à la catégorisation formelle héritée d'une conception esthétique à tendance romantique, sur laquelle on aura l'occasion de revenir. En conséquence, la complexité et la résistance à nommer représentent un réel défi à cette étude dans les nombreux enjeux qu'elle induit, parce que si la noise représente tant de difficultés à être catégorisée, c'est aussi qu'elle pose certains problèmes dans la manière de cerner l'objet en le décrivant, en le discutant, en l'analysant. Sans étiquettes, est-il possible de nommer la musique, de la désigner et d'en parler ? Et surtout, quels enjeux cela induit pour la description ? Cet objet « bruitiste » résiste-t-il par exemple à l'analyse musicale ? Quels seraient les meilleurs outils et méthodes musicologiques pour approcher, décrire et analyser la noise ?

CHAPITRE 2. ANALYSES MUSICALES ET ENQUÊTES SUR LE SON ET LA FORME DE LA NOISE

VII — DÉCRIRE ET ANALYSER. ENJEUX MUSICOLOGIQUES DES PROBLÈMES CATÉGORIELS

9. Cartographie d'une constellation sonore : des prototypes et des interstices

S'il est certain que recourir à certains termes pour désigner le genre et les familles musicales est une entreprise délicate pour toutes les raisons énumérées ci-dessus, qu'il s'agisse d'une résistance aux classifications réductrices et aux conventions de genre ou d'une difficulté à trouver les mots adéquats pour caractériser des formes bruitistes, il n'en demeure pas moins que les amatrices et amateurs sont en mesure d'identifier et de se représenter plusieurs tendances musicales. J'ai cherché à mener une petite expérience pour prendre connaissance de l'étendue stylistique composant formellement le genre, en sollicitant par mail le maximum de personnes dont je savais qu'elles fréquentaient la scène noise parisienne – un point important car je souhaitais que les exemples cités puissent résonner avec la diffusion locale de la noise. L'objectif était que les répondant-es citent cinq projets musicaux (groupes/artistes) qu'ils intégraient dans leur conception de la noise – sachant que ces différents exemples devaient couvrir l'étendue de leur propre représentation du genre – puis que les choix devaient être justifiés. Le questionnaire déclinait également cette requête aux œuvres, en demandant de sélectionner cinq morceaux qui leur paraissaient représenter toutes les tendances du genre, tous artistes confondus, puis de justifier ce choix en exposant si possible les caractéristiques musicales qui expliquent cette affiliation. Une dernière question

subsidaire adressée aux musicien·nes les interrogeait enfin sur leur manière de situer leur production musicale vis-à-vis de cette sélection ¹⁹⁹. Il s'agissait aussi d'examiner les résultats obtenus selon les projets et les morceaux, qui pourraient refléter des dimensions symboliques, historiques, géographiques, performatives ou purement sonores. Seize personnes m'ont finalement fait parvenir leurs réponses et constituent de fait mon échantillon. L'intention de cette expérience était moins de chercher à établir une typologie *stricto sensu* de la noise, bien qu'elle en fut finalement le résultat, que d'appréhender d'éventuels prototypes qui traduiraient l'étendue stylistique des musiques composant le genre – qu'ils aient d'ailleurs été choisis pour leur typicité ou leur atypicité, puisque l'essentiel étant au fond qu'il soit considéré que ces musiques partagent un air de famille, sans que les enquêté·es aient pour autant à en formuler une définition claire et concise. En prenant connaissance de leur propre estimation, de leur propre conception, il me serait alors possible d'interroger ces résultats vis-à-vis de leurs représentations. Je reconnais également qu'au-delà de défier la résistance spontanée des acteurs à la catégorisation, procéder à un tel exercice permettait aussi d'étudier les références citées et les éventuelles informations que j'allais pouvoir en extraire. J'exposerai uniquement ici la synthèse de ces résultats pour plus de commodité, les réponses des seize répondant·es sur à la fois cinq artistes et cinq morceaux étant trop fournies et peu pratiques à organiser. Les résultats détaillés peuvent néanmoins être consultés en annexes 1 et 2.

a) **Qui sont les artistes et groupes cités ?**

Demander aux adeptes de désigner directement des musicien·nes plutôt que des « genres » ou des « sous-genres », conformément à l'expérience pratique observée dans les boutiques de disques, conduit inévitablement à s'interroger sur les références citées. Le premier élément que l'on peut relever porte sur le champ assez large d'artistes évoqué·es, puisque les seize ont cité 52 projets différents pour la première question demandant explicitement des noms de projets. Si l'on ajoute les 52 morceaux différents cités pour la question suivante, qui pouvaient être le fait d'autres artistes que ceux cités pour la première, il apparaît alors que le nombre total de projets différents s'élève à 77. Ceci est une précision importante si l'on souhaite se représenter l'étendue musicale du genre selon les enquêté·es, car le grand nombre de références mentionnées est significatif à deux niveaux : celui de la pluralité, de la répartition et de la visibilité des musicien·nes dans le monde noise, d'une part,

¹⁹⁹ Je n'ai finalement pas exploité les résultats de cette dernière question, qui ne seront donc pas traités ici.

et celui de l'érudition musicale et des pratiques d'écoute, d'autre part. S'agissant des informations que peuvent nous fournir ces données quant au premier point, je les limiterai à ce qui nous intéresse spécifiquement dans le cadre des tendances formelles et des choix qui en découlent ; quant au second point, j'y reviendrai en détails dans la dernière partie de cette thèse.

Il peut ainsi être constaté qu'une part très importante des projets ne sont cités qu'à une seule reprise dans l'échantillon, autrement dit par un seul individu, ce qui sous-entend un éventail très large de références mentionnées. Il existe néanmoins un rapport de fréquence qui apparaît de manière extrêmement instructive en ce qu'elle renvoie directement à notre question prototypique. Certains artistes/groupes, même s'ils sont visiblement peu à être concernés, sont en effet cités à plusieurs reprises : Merzbow (x6) ; puis Whitehouse, Hijokaidan, Incapacitants et Wolf Eyes (x4) ; et enfin, Kevin Drumm, Twig Harper, Vomir, Throbbing Gristle, Prurient, Tourette, Borbetomagus et Keiji Haino (x2). Merzbow est donc la personnalité qui atteint le chiffre le plus impressionnant, en étant ainsi mentionnée par 6 enquêtés sur 16 (soit 37,5% de l'échantillon) ; les groupes Whitehouse, Hijokaidan, Incapacitants et Wolf Eyes sont identifiés comme prototypiques par un quart d'entre eux (soit 25% de l'échantillon) ; et Kevin Drumm, Twig Harper, Vomir, Throbbing Gristle, Prurient, Tourette, Borbetomagus et Keiji Haino sont donc évoqués par 12,5% de l'échantillon. En tout et pour tout, 13 projets musicaux sur 52 sont mentionnés par plusieurs individus. Ces chiffres apparaîtraient sans doute minimales dans certaines cultures musicales plus commerciales ou institutionnalisées, qui sont pour beaucoup fortement structurées autour de « canons » ; mais comme la noise en tant que genre est plutôt réputée pour être anti-canonique et adepte du principe d'horizontalité plutôt que de verticalité, ces résultats traduisent une identification de ces personnalités comme représentant de manière plus unanime des prototypes du genre. Les figures les plus citées incarnent en effet et sans surprise les personnalités les plus célèbres – si tant est qu'il puisse être possible de parler de « célébrité » dans un genre musical underground. Merzbow en est la représentation-type puisqu'il est considéré comme le pionnier du genre et qu'il y fait d'une certaine manière autorité en tant que tel, qu'il est connu pour avoir sorti un nombre incommensurable de disques et qu'il est sans doute le plus médiatisé, au point qu'il arrive même que certaines personnes non familières de la noise le connaissent. Les autres références citées à plusieurs reprises représentent aussi les figures les plus célèbres ou les plus réputées, souvent par leur ancienneté ou le rôle qu'elles ont joué dans la familiarisation et le développement du genre, parfois par leur illustration dans ce qui semble être une approche stylistique spécifique. Il faut bien sûr prendre en considération le

fait que mon enquête visait précisément à demander des prototypes musicaux, ce qui induit sans doute une orientation dans les références obtenues en ce qu'elles ont justement valeur de « référence », et que les acteurs tendent à projeter le plus objectivement possible ce qui pourrait apparaître comme prototypique auprès du plus grand nombre. Les questions communiquées par JZ à la suite de sa prise de connaissance du questionnaire en témoignent :

Pour les cinq musiciens, dois-je citer ceux que j'apprécie œuvrant dans le « genre noise », ou ceux qui sont représentatifs/les plus émérites pour le « genre noise » largement compris ? Par exemple, je m'en fous un peu de Merzbow mais historiquement et bla bla bla, il est crucial. Dois-je le citer ? Ou lui préférer un tel ou une telle (plus rare), qui je trouve mérite le détour (car justement « sous-exposé-e » ?) ²⁰⁰. (JZ)

L'objectif de cette enquête n'étant pas d'obtenir un panorama des goûts individuels mais bien des prototypes formels, ce biais n'est en réalité pas problématique. En revanche, ce retour est intéressant car il indique clairement la conscience qu'ont les acteurs de l'existence de prototypes et même de personnalités incontournables au sein du genre, comme Merzbow. Il nous montre également que le prototype que représente Merzbow pourrait être remplacé par d'autres projets moins exposés ; que l'enquêté identifie bien un espace musical, un mode de forme typique qui serait incarné par Merzbow mais aussi par d'autres artistes.

Le reste des informations délivrées par les résultats du questionnaire vient toutefois nuancer l'énoncé de prototypes comme nécessairement liés à la célébrité ou à la réputation. De nombreuses personnalités citées s'illustrent par exemple au sein de la scène locale ou nationale, un élément qui n'aurait pas pu apparaître aussi clairement si un échantillon à dimension locale n'avait pas été sélectionné. C'est le cas du Montreuillois Tourette, mentionné par deux enquêté-es, mais aussi des dix projets Vomir, Evil Moisture, Nox Factio, TGondard, Fusiller, France Sauvage, Placenta Popeye, Rompé, Sister Iodine et Blue Sabbath Back Fidji ²⁰¹. Pour certains d'entre eux, la couverture médiatique internationale est minime voire inexistante. Pris dans leur ensemble, les prototypes cités représentent donc des figures qui peuvent certes être considérées comme des pionnières ou comme des projets cultes dans l'histoire de la noise, mais qui peuvent aussi s'imposer à travers l'expérience intime et locale des concerts. Ces derniers résultats viendraient d'une certaine manière confirmer l'hypothèse cognitive de Rosch au sujet de la référence prototypique : celle-ci prendrait source dans la

²⁰⁰ J'ai veillé à correctement retranscrire la ponctuation de ces propos, qui de manière bien significative témoigne entre autres de la défiance envers la catégorisation générique de la noise, « genre noise » étant notamment mis entre guillemets.

²⁰¹ Ce duo de Glasgow qui n'existe plus aujourd'hui était composé d'un musicien parisien.

première expérience ou dans l'expérience marquante du sujet, où l'objet serait d'une certaine manière cristallisé puis identifié par la suite comme se rapportant à telle ou telle catégorie. Après les « canons » exposés, le rééquilibrage à l'horizontalité émergeant des références locales traduit alors l'influence certaine de la programmation musicale des concerts, qui sert ainsi de valeur de repère et d'identification.

b) **Les morceaux cités**

La première remarque qui pourrait être formulée concernant la question sur les morceaux de musique est qu'elle fut la source d'un certain embarras chez plusieurs répondant·es. La noise étant particulièrement écoutée en *live*, délivrer des titres de morceaux n'est pas apparu comme quelque chose d'évident.

[*Pourquoi avoir procédé au choix de ces musiciens ?*] Déjà parce que je les connais... J'aime la noise seulement en concert et je n'écoute pas en disque. (Coralie)

J'écoute très peu de noise en dehors des concerts, du coup choisir des morceaux est impossible. Même en allant voir du côté des playlists de WFMU, je n'ai pas pu trouver assez de morceaux pour pouvoir choisir autrement que par défaut. (Fred C)

Je vais devoir m'excuser mille fois [...] Je n'ai pas d'albums en fait, très peu. Je n'écoute pas chez moi... enfin très rarement. Pour moi tout ça c'est principalement du *live* et de l'impro... C'est ce qui me botte. (Nadia)

Il convient d'ajouter que les trois enquêté·es mentionné·es ci-dessus n'ont pas été les seul·es à ne pas être en mesure de me fournir des titres de morceaux, car un autre a par exemple cité à deux reprises un album entier plutôt qu'un morceau (Yves C.). Le *live*, dont l'importance est clairement mise en exergue par les adeptes, ne s'accompagne pas toujours d'une écoute discographique ; et même lorsque c'est le cas, il semble difficile pour certains d'identifier les formes musicales en tant que « morceaux » au sens classique du terme. Ce phénomène singulier doit être recontextualisé au sein des pratiques et des moyens de diffusion du genre : dans le cadre d'une musique d'improvisation libre il est en effet plus aisé d'identifier les artistes, leur style et leur son, que d'assimiler d'éventuels morceaux comme on écouterait et chanterait à tue-tête une chanson de pop ou de reggae. Malgré les difficultés éprouvées par ¼ des individus enquêtés, la part restante n'a toutefois pas manifesté d'interrogations ni de gênes particulières à ce sujet, ce qui dénote une disparité dans les pratiques d'écoute.

Concernant les résultats en tant que tels, les morceaux les plus cités dans leur représentativité d'une tendance de la noise sont ceux de Merzbow, sachant que les cinq citations correspondent à cinq morceaux différents. Le morceau le plus mentionné ensuite, mais qui correspond en réalité à un album, est *Metal Machine Music* de Lou Reed, cité à quatre reprises. Puis suivent des morceaux de Whitehouse (x3) et de Kevin Drumm (x3), qui sont comme ceux de Merzbow tous différents. Et enfin un morceau de La Monte Young, « Poem for Chairs, Tables, Benches etc » et un autre du Velvet Underground, « Sister Ray », qui sont tous deux cités à deux reprises. Les 41 morceaux restants n'ont été cités que par un·e enquêté·e.

De manière intéressante, les morceaux cités plusieurs fois correspondent d'une part aux productions des mêmes artistes prototypiques que ceux exposés dans la catégorie « artistes noise », d'autre part à des pièces célèbres et cultes dans l'histoire de la musique bruitiste, mais dont les auteurs ne sont habituellement pas assimilés à la noise (Lou Reed, La Monte Young, Velvet Underground). Le statut particulier des morceaux discographiques se manifeste une fois de plus à travers ces résultats, qui nous fournissent en effet des éléments éclairants concernant les prototypes. Tout d'abord, même si l'on retrouve certaines figures communes avec les artistes cités dans la première question, il faut souligner que les productions de l'ensemble des groupes désignés comme prototypiques n'ont pas forcément été mentionnées dans le choix des morceaux – et par ailleurs, si l'on observe l'ensemble des résultats de manière générale, sans se focaliser sur le nombre de citations, seuls 25 projets sur 77 ont été cités à la fois comme prototypes de musicien·nes et prototypes de morceaux (19 projets étrangers, contre 6 nationaux). De plus, chaque fois que certaines figures émergent à nouveau en étant citées par plusieurs enquêté·es, les morceaux en question ne sont jamais les mêmes : ainsi, tous les morceaux mentionnés de Merzbow, de Whitehouse et de Kevin Drumm, pourtant considérés comme des prototypes stylistiques du genre, sont des morceaux différents.

A l'inverse, tous les morceaux cités à plusieurs reprises n'ont jamais pour paternité des artistes considérés comme noise. Ce phénomène, loin d'être le fait du hasard, suggère que les morceaux de noise ne sont jamais « prototypiques » au sens où ils seraient « emblématiques », mais sont plutôt « représentatifs ». Ils sont en effet identifiés comme noise sans que cela ne suscite quelque doute et ceci peu importe les albums, qui semblent tous couvrir le spectre du genre. Au fond, tous les morceaux des artistes cités lors de la première question pourraient être prototypiques – l'important étant qu'ils aient été produits par une personnalité dont la musique est dans son ensemble considérée comme prototypique. Les morceaux noise étant

« non-emblématiques » par nature, les acteurs ont préféré opter pour des morceaux/pièces certes réputés pour leur bruitisme ²⁰², mais surtout célèbres au sein de l'histoire et donc facilement « identifiables » en tant que tels, là où les morceaux de noise ne le sont pas. L'éventail de formats possibles des morceaux de noise rend en effet difficile leur identification, en plus du fait que, comme nous l'avons constaté, certains n'écoutent aucun disque de noise malgré une pratique régulière du concert.

c) Quelles tendances musicales au sein du genre ?

Ce que nous avons pu constater en observant les résultats indique que les « frontières » de genre sont une nouvelle fois remises en question, puisque le bruitisme dans son aspect le plus général semble ici prévaloir sur la seule noise – au point que Luigi Russolo ait même été mentionné par un enquêté en ce qu'il aurait « posé les bases de la musique noise avec son manifeste *L'Art des bruits* » à la fois par l'utilisation « d'objets pour créer de la musique » et « de sons avec une hauteur non-définie » (Yves C.). Cette association à une musique bruitiste englobante n'est pas nouvelle, plusieurs questionnaires au sujet de sa définition en témoignaient déjà par la description d'une noise s'inscrivant dans la continuité des pionniers de l'avant-garde bruitiste. Nous retrouvons ici le paradoxe précédemment exposé : la noise est la plupart du temps envisagée comme un tout qui réunirait un ensemble de tendances musicales en son sein, ou parfois au contraire considérée comme une sous-catégorie d'un ensemble plus grand mais toujours transversal que serait la famille des musiques bruitistes. C'est à travers ce second schéma cognitif que certains identifient en tant que tendances de noise possibles des pièces de La Monte Young ou de Lou Reed. S'il est compliqué pour les acteurs de nommer et de décrire les formes, cette enquête montre qu'ils reconnaissent malgré tout des « tendances », même si elles sont subjectives, qui traduisent leur sensibilité aux nuances musicales et témoignent d'une diversité de ces musiques.

Quelles sont alors ces différentes tendances du genre ? Ce qui apparaît de plus en plus clairement au sein de cette enquête, c'est que la noise est considérée comme une musique

²⁰² Les pièces de La Monte Young et de Lou Reed sont consacrées pour la posture bruitiste et radicale qu'elles ont adopté au sein de l'histoire musicale. L'iconoclasme de *Metal Machine Music* avait fait l'effet d'un réel scandale à l'époque de sa sortie. Les Velvet Underground ont quant à eux joui d'une grande popularité avec des morceaux devenus des « tubes », bien que le format pop/rock classique ait été malmené par l'inclusion d'éléments bruitistes. En somme, ces exemples sont à la fois marquants historiquement et aisément identifiables musicalement en tant que morceaux, pièces ou œuvres bruitistes, sans pour autant qu'ils soient représentatifs de l'ensemble de leur production.

bruitiste faisant partie d'une plus grande famille expérimentale dont elle représenterait le penchant plutôt extrême et maximaliste – soit par un son au fort volume, soit un son « sale », *lo-fi*, aux textures les plus diverses et bruitées, et susceptible de se situer dans des hauteurs extrêmes. Nous l'avons vu, ce sont ses formes les plus extrêmes qui apparaissent comme les plus prototypiques pour les acteurs, et ce à l'unanimité. Dès lors que les formes s'hybrident, ce qui représente une part majeure des musiques jouées aujourd'hui, alors certains « puristes » adeptes des formes les plus extrêmes et identifiables ne les considèrent plus comme noise, tandis que les autres les considèrent en tant que telles, non seulement parce qu'ils les recontextualisent dans cette grande famille expérimentale, mais aussi parce qu'établir des limites et des frontières ne fait pas sens à leurs yeux.

Ce qui était énoncé lors de la partie précédente trouve donc un écho avec les résultats de cette enquête des prototypes. En effet, les formes stylistiques les plus extrêmes ont systématiquement été citées à travers les noms des pionniers s'étant illustrés par une identité bruitiste, bruyante et souvent chaotique. C'est le cas en particulier de Merzbow, d'Hijokaidan et d'Incapacitants (et de Keiji Haino, dans une tendance expérimentale différente) pour les représentants du courant pionnier de la *japanoise*. Bien que singularisés par différents dispositifs et approches, ce sont à la fois le fort bruitisme, l'extrême volume et la reconnaissance de la radicalité historique de ces projets qui participent à les identifier comme des formes purement noise.

En dehors du Japon, une majorité d'acteurs identifient par exemple un autre prototype formel représenté par le courant industriel anglais et de son évolution *power electronics* incarné par Whitehouse et Throbbing Gristle, pour les plus cités – mais aussi Nurse With Wound, Ramleh et plus généralement les artistes liés au label anglais Broken Flag – dont le son est sombre, aride, électronique et bruitiste, avec une omniprésence caractéristique de la voix. D'autres figures sont plus isolées en ce que leur scène locale (s'il en est une) n'est pas particulièrement sollicitée, mais elles apparaissent néanmoins : soit comme étant musicalement caractéristiques, avec des sonorités pouvant s'assimiler à des formes extrêmes (c'est le cas par exemple de Kevin Drumm, Borbetomagus ou Vomir) ; soit comme représentant de manière plus emblématique des pratiques caractérisées par une noise non-*harsh* et un peu plus « musicale », marquée par des drones, des boucles et des nappes mélodiques (c'est le cas de Wolf Eyes, Twig Harper, etc...).

D'autres sous-ensembles peuvent parfois apparaître, tels que le free noise (qui découle du free jazz), la tradition bruitiste d'avant-garde, la noise « digitale » et abstraite (issue de divers courants de la musique électronique), mais aussi la noise lo-fi, le noise rock, la noise

minimale, l'ambient ou encore le *harsh noise wall*, même si les artistes correspondent souvent à diverses tendances stylistiques en raison de leurs pratiques hybrides et de la subjectivité catégorique des répondant·es. A partir des descriptions souvent minimales fournies par ces derniers, j'ai compilé les caractéristiques attribuées aux artistes et aux morceaux afin d'organiser les références en catégories cohérentes, en intégrant dans chaque colonne à la fois les projets musicaux et leurs attributs cités. Ce tableau se situe en annexe 3 de ce présent travail.

Après avoir obtenu les différentes tendances musicales, je les ai classées par ordre d'importance en indiquant en première position celle qui réunissait le plus de références citées. Comme la forme la plus *harsh* est apparue la première, en étant systématiquement citée, j'ai considéré qu'elle représentait la forme de noise la plus prototypique. Parce qu'elle réunit le plus de marqueurs apparentés à la noise, qui sont peu susceptibles de figurer ensemble et de cette manière dans d'autres genres, elle incarne en effet la tendance la plus représentative du genre ; autrement dit, si l'on reprend la théorie de Rosch, elle en serait le meilleur exemple car elle se conformerait davantage à la typicité d'une catégorie par des ressemblances ²⁰³ plus marquées. Les autres tendances mises à jour représentent elles aussi des formes de prototypes, qui, quoique moins « typiques » du genre, sont néanmoins identifiées par leur air de famille. Les résultats obtenus m'ont alors amenée à m'interroger sur une possible représentation visuelle de ces tendances musicales, de cette étendue de genre, des correspondances entre les différents univers. Comment établir un modèle typologique qui rendrait compte de la famille noise et de ses porosités ? J'ai ainsi réalisé une visualisation de cette constellation sonore, consultable en annexe 4, en prenant pour noyau le prototype *harsh noise*, à partir duquel gravitent ou fusionnent les autres tendances.

d) Les limites du protocole. Pour une cartographie des porosités ?

Les processus de catégorisation que mon enquête visait à cerner à travers l'étendue du genre, dans le but d'en comparer les représentations à travers d'éventuelles disparités typologiques, sont en réalité très complexes à analyser – il faudrait sans doute pour cela mener des enquêtes de grande échelle. Au-delà des éléments apparus de manière limpide que j'ai pu retranscrire en tant que tels, la configuration d'un espace musical à partir des

²⁰³ Nous pourrions même aller plus loin en étendant la notion de « ressemblance » à celle de répétition, considérant que les formes musicales les plus répétées sont les plus appariées, tandis que les formes les plus différentes créent davantage de troubles dans la catégorisation.

références citées par les uns et par les autres s'est avérée très compliquée, en particulier parce qu'identifier des tendances musicales en se référant aux seuls noms des projets et des morceaux éclairés par quelques caractéristiques musicales – que j'avais pris le soin de demander dans mon questionnaire, mais qui se révèlent assez laborieuses dans l'expression – requérait de mon côté une large part d'interprétation. Il est par exemple certain que ma connaissance du genre musical, de son histoire et de ses scènes est implicitement intervenue lorsqu'il s'est agi de rassembler les informations délivrées par les répondant-es et d'en organiser des catégories, de même que ma propre écoute musicale puisqu'il a fallu compléter, confirmer et ne serait-ce qu'obtenir des indices supplémentaires par le matériau musical lui-même. Comment en effet positionner dans un espace typologique une musique pour laquelle je ne possèderais par exemple que quelques éléments jugés caractéristiques par un unique individu ?

De plus, s'il m'apparaissait moins complexe de rassembler les artistes qui s'étaient illustrés à la même époque et dans une démarche similaire, j'ai rencontré davantage de difficultés pour les projets plus contemporains ayant d'une certaine manière digéré ces travaux pionniers en les hybridant avec d'autres influences et dispositifs. Ainsi, lorsque j'ai procédé non sans difficulté à cet exercice, je n'ai pas tout de suite réalisé que je faisais probablement appel à ma propre structure interprétative (et imaginative ?) pour combler ces apories. Mon propre cadre interprétatif s'est lui-même confronté à la complexité de telles catégorisations et a mis au jour leurs limites. Si les catégories génériques, ici dans leur aspect le plus formel, dépendent elles-mêmes d'interprétations élaborées à partir de représentations, alors on peut s'interroger sur la viabilité d'entreprendre une telle typologie. La subjectivité des choix des enquêté-es assortie de ma propre subjectivité interprétative confirment les limites du protocole de cette enquête et de la démarche catégorique elle-même, finalement plus utiles dans la mise en évidence d'autres éléments non anticipés : même si l'enquête visait spécifiquement l'identification de tendances formelles prototypiques au sein du genre, il est apparu que la simple sélection de projets et de morceaux ait dévoilé d'autres éléments caractéristiques de celui-ci comme la reconnaissance de certaines figures mondialement influentes, contrebalancée par la désignation en tant que prototypes de projets confidentiels, et surtout la difficulté à considérer comme identifiables et emblématiques des morceaux dont les auteurs sont pourtant reconnus comme prototypiques du genre. De même, la porosité des tendances et des prototypes m'est apparue clairement lors des classifications, étant en permanence confrontée à des artistes ou à des œuvres qui pouvaient se situer de parts et d'autres de l'échiquier par leur diversité sonore ou leur hybridité, et faisant donc preuve d'une

certaine manière d'arbitraire ou de doute en décidant où les positionner selon les indices recueillis.

Tout ne demeure donc pas stérile : si je ne saurais valider une telle typologie en raison de ses approximations, il y a sans doute une part de vérité dans cette représentation musicale et cognitive, au moins en tant que tentative personnelle de catégorisation effectuée à partir d'éléments à la fois objectifs et subjectifs. Cette typologie a également enclenché un exercice d'auto-réflexivité et une interrogation sur la méthodologie, une raison suffisante pour que j'aie finalement décidé d'en retranscrire les résultats. En effet, la principale difficulté était de parvenir à représenter de manière adéquate cette géographie sonore. Or il ne faisait pas de sens d'établir une typologie par la figuration de cadres ou de flèches, par exemple ; il fallait trouver une manière d'intégrer les différentes tendances musicales en cohérence les unes avec les autres, tout en contournant les « frontières » qui d'une part sont considérées comme des barrières par les acteurs, et qui d'autre part ne rendent pas compte de la porosité des pratiques et des hybridations stylistiques. J'ai donc procédé à un système de bulles qui par leur chevauchement permettent aux projets musicaux les plus hybrides de figurer « entre » les catégories, dans ce fameux entre-deux évoqué par Brassier, tandis que les projets les plus prototypiques demeurent centraux au sein de leur propre tendance. Mais avec du recul, bien que les premières difficultés aient été ressenties dès lors que je me suis mise en tête de figurer l'espace de cette famille musicale, cette tentative ne m'est pas apparue satisfaisante. En effet, peu de groupes rentrent réellement dans les bulles, ils se situent en plutôt dans les intersections voire même dans plusieurs intersections non contiguës que ce type de représentation schématique ne peut rendre compte.

Les premières limites d'une typologie des musiques bruitistes et hybrides se posent donc à travers la manière de représenter, qui nécessite au moins de repenser les modèles en termes de spatialisation et de visualisation. Si la plupart des formes noise se situent aux intersections, et que hormis les plus extrêmes toutes rentrent dans plusieurs catégories, alors il conviendrait d'imaginer d'autres formes de visualisation en plusieurs dimensions qui pourraient partir d'un noyau *harsh*, des tendances les plus prototypiques, pour finalement se décliner et s'hybrider par contiguïté à partir des vides et des interstices. Cela pourrait permettre de visualiser et de comprendre plus aisément les processus de « contamination » des autres genres, pour reprendre le terme employé par Derrida qui illustre bien la métaphore d'un virus noise en

mutation constante²⁰⁴. Dans leur caractère multiple, bruitiste et mouvant, les formes noise nous invitent donc à réinventer des modèles d'organisation, de classification et de cartographie spatiale, qui mettraient en exergue les fluidités, les porosités, les hybridations et les interstices plutôt que des catégorisations figurées par des espaces clos et définies par des règles implicites. Bien que les catégorisations soient utiles à l'organisation des formes de pensée et de connaissance, aux repères pratiques et stylistiques qui structurent notre quotidien et qui peuvent servir de support à des manœuvres commerciales, promotionnelles ou à de simples conversations entre adeptes, il existe une résistance manifeste de ces musiques bruitistes qui dépasse les simples représentations et se situe autour de la difficulté à saisir et à catégoriser les bruits et les formes improvisées, de même qu'à les retranscrire et les interpréter.

VIII — OUTILS DE LA MUSICOLOGIE ET IMPASSES MÉTHODOLOGIQUES

Nous l'avons compris, la plupart des questionnements consacrés aux propriétés formelles de la musique noise et à son identification en tant qu'espace générique reposent sur cette métonymie noise/bruit. La complexité qu'elle induit se traduit dans les résultats de mes différentes enquêtes, qui montrent la difficulté et la résistance récurrentes des amateur·rices et des théoricien·nes à catégoriser la noise et le bruit, à dessiner des limites nettes et à rassembler artistes et morceaux par leurs caractéristiques communes. Il pourrait être utile d'examiner les différents outils que possède la musicologie pour éclairer cet objet et voir s'il serait enfin possible de le décrypter ; cela permettrait de nous apporter de nouveaux éléments qui dépasseraient la simple élaboration d'une typologie stricte n'ayant au fond que peu de sens dès lors que l'on considère la musique d'un point de vue sensible.

La première étape a consisté en l'élaboration d'un corpus de pièces pouvant servir de support pour l'analyse. Pour ce faire, j'ai repris les résultats de l'enquête précédente afin de sélectionner cinq pièces pertinentes du point de vue des artistes représentatifs et des tendances identifiées, afin qu'elles puissent elles-mêmes incarner des prototypes suggérant une certaine diversité musicale du genre. Les morceaux retenus ont soit été explicitement cités par les enquêté·s, soit choisis d'après les critères qu'ils ont mentionnés : « Slave New Desart »

²⁰⁴ Nous pouvons par exemple constater une porosité croissante entre techno et noise dans la nouvelle techno américaine, cf : Julien Bécourt, « V.A. - American Noise », *Chronicart* (blog), 20 janvier 2013, <https://www.chronicart.com/musique/va-american-noise/>.

(Venereology, 1994) de Merzbow ; « A Cunt Like You » (Mummy and Daddy, 1998) de Whitehouse ; « Cellar » (Always Wrong, 2009) de Wolf Eyes ; « The Inferno » (Sheer Hellish Miasma, 2002) de Kevin Drumm ; et « Untitled 4 » (Twig Harper, 2011) de Twig Harper. La seconde étape a consisté à identifier quelle méthodologie et quelles ressources pouvait proposer la musicologie pour une musique telle que celle-ci, afin de trouver les outils adéquats permettant d'analyser et de faire apparaître récurrences et différences dans le matériau. Peut-être les outils d'analyse musicologique et les professionnels du sonore pourraient-ils permettre de faire ressortir des caractéristiques qui nous aideraient à identifier cet espace musical ? En effet, jamais et nulle part la noise n'est passée sous le prisme de l'analyse à ce jour, hormis un récent article relativement confidentiel faisant office de test pour certains extracteurs informatiques ²⁰⁵. Cette musique pourrait sans doute nous apporter des éléments de connaissance inédits et peu communs, du moins est-ce une hypothèse. Quelles sont alors ses spécificités ? Y aurait-il des marqueurs évidents, des types de formes spécifiques ? La noise est-elle aussi lisible/audible et décryptable que toute autre musique ?

10. L'analyse musicale classique

Il existe plusieurs techniques et interprétations analytiques dans le domaine de l'analyse musicologique, qui ont pour différence de s'appliquer à des modèles musicaux spécifiques souvent fondés sur l'écriture et la composition, et appropriés aux différents contextes historiques, ethniques et culturels, ainsi qu'à l'organologie. En ce qui concerne la musique noise, il semblait évident que le système de notation et d'analyse le plus répandu en occident qui est celui de la musique dite savante était absolument inapproprié. Bien qu'adaptée à de nombreux autres répertoires, sa méthodologie ne pouvait s'appliquer à la noise en ce qu'elle vise à retranscrire les critères conventionnels de musicalité tels que nous les détaillons dans la première partie, c'est-à-dire la mélodie, l'harmonie, le rythme, les hauteurs, etc. L'accent mis sur la tonalité est incompatible avec une musique bruitiste dont le matériau est justement composé de sons atonaux qui ne correspondent pas à des « notes ». De plus, la méthodologie classique de l'analyse dérive d'une forme de langage qui s'applique à retranscrire ou à observer ce qui a été conçu en tant que forme construite, écrite et identifiable en tant que telle, une façon de procéder qui ne correspond pas à une musique d'improvisation

²⁰⁵ Nick Collins, « Noise Music Information Retrieval », in *Noise in and as Music* (Huddersfield: University of Huddersfield Press, 2013), 79-96.

libre dont la forme n'est pas appréhendée selon un tout composé, mais comme une musique en train de se faire, une évolution à la frontière de l'aléatoire, un enchaînement d'événements sans construction d'ensemble.

Ainsi, une fois abandonnés les outils de la musique savante, je me suis tournée vers ceux des musiques populaires²⁰⁶, dont les formes sont plus diversifiées : existe-t-il des méthodes d'analyse qui pourraient s'appliquer à la noise ? En dehors du fait que les musiques populaires soient davantage étudiées à travers l'angle sociologique que musicologique et qu'il n'existe donc pas d'analyses systématiques des formes musicales malgré de célèbres exemples de ce champ académique²⁰⁷, les seules analyses formelles portent rarement sur des musiques improvisées – le jazz est davantage étudié à partir des répertoires traditionnels et modernes, basés sur des grilles d'improvisation relativement structurées²⁰⁸ – ou sur des musiques dont l'organologie se distingue des instruments acoustiques et électriques classiques. Par conséquent, l'analyse formelle des musiques populaires est en réalité calquée sur l'analyse classique, quand bien même il serait considéré qu'elles ne sont pas destinées à être écrites mais à être enregistrées et donc à faire œuvres en tant que telles.

[...] si les musiques traditionnelles sont de tradition orale, si la musique savante est une musique de tradition écrite, les musiques populaires sont, quant à elles, des musiques de tradition phonographique. Par conséquent, le candidat analysant ces musiques à partir d'un enregistrement doit constamment avoir à l'esprit qu'il n'est

²⁰⁶ Les termes de « musique populaire » et de « musique savante » ont été largement discutés et contestés, souvent pour la raison qu'ils induisent une forme de hiérarchie et de légitimité sous-jacentes. Cf. Simon Frith et Philippe Le Guern, *Sociologies des musiques populaires* (Paris: Hermès Science : Lavoisier, 2007); Philip Tagg, « Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice », in *Popular Music 2: Theory and Method*, vol. 2 (Cambridge University Press, 1982), 37-67. Si au sens anglo-saxon, la *popular music* regroupe toutes les musiques qui ne sont ni savantes, ni traditionnelles (au sens de folklorique), le terme « populaire » en France est différemment (et plus négativement) connoté ; d'où l'émergence dans la littérature scientifique de dénominations alternatives telles que « musiques amplifiées » ou « musiques actuelles » : cf. Jérôme Guibert, *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France : genèse, structurations, industries, alternatives*, Musique et société 7 (Nantes: Séteun, 2006). Je sollicite ces catégories de « savant » et de « populaire », qui sont les plus utilisées dans le monde universitaire, afin de faire référence à des usages en particulier. Elles s'inscrivent toutefois dans une réflexion d'ensemble visant elle-même à interroger les catégories, et ne désignent ni l'une ni l'autre le monde culturel, économique et symbolique dans lequel se situe la scène noise.

²⁰⁷ Parmi d'autres exemples, cf : Richard Middleton, « "Play it Again Sam": Some Notes on the Productivity of Repetition in Popular Music », in *Popular Music 3: Producers and Markets*, vol. 3 (Cambridge University Press, 1983), 235-70; Allan F. Moore, *Rock, the Primary Text. Developing a Musicology of Rock*, 2nd ed, Ashgate popular and folk music series (Aldershot, Hants, England ; Brookfield, Vt: Ashgate, 2001); Tagg, « Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice »; Philip Tagg, *Music's Meanings: A Modern Musicology For Non-Musos* (Larchmont, N.Y.: Mass Media's Scholar's Press, 2012); Robert Walser, « Eruptions: Heavy Metal Appropriations of Classical Virtuosity », *Popular Music*, Cambridge University Press, 11, n° 3 (1992): 263-308; Sheila Whiteley, « Progressive Rock and Psychedelic Coding in the Work of Jimi Hendrix », *Popular Music*, Cambridge University Press, 9, n° 1 (1990): 37-60.

²⁰⁸ Howard Saul Becker et Robert R Faulkner, *Qu'est-ce qu'on joue, maintenant ? le répertoire de jazz en action* (Paris: la Découverte, 2011); Philippe Baudoin, *Jazz mode d'emploi. Petite encyclopédie des données techniques de base*. (Paris: Outre Mesure, 1996).

pas confronté à l'enregistrement d'une œuvre musicale : il est confronté [...] à l'œuvre elle-même ²⁰⁹.

Ce caractère enregistré, qui impose que soit considérés les divers arrangements réalisés en studio ainsi que le mixage et les traitements sonores, n'exclut cependant pas une analyse conventionnelle permettant d'isoler les structures de la composition, puisqu'il en s'agit bien d'une – à travers les trois formes récurrentes que sont la forme strophique, la forme bithématique (forme couplet/refrain ou AABA) ou la forme medley – ainsi que les paramètres habituels que sont le rythme, la mélodie et l'harmonie, dont la retranscription générale se fait souvent par l'intermédiaire de la portée classique ²¹⁰. Il convient toutefois de préciser que l'analyse étant contextualisée selon les genres musicaux et leurs singularités, les techniques musicologiques peuvent être modulées pour mettre en valeur tel ou tel élément qui paraît caractéristique : ainsi, leur dimension harmonique étant souvent moins complexe que celle des musiques savantes, il est d'usage de focaliser sur un élément musical plus pertinent qui pourra être schématisé de manière plus lisible et efficace que par la portée classique – ce que fait par exemple Richard Middleton dans ses extraits ciblés empruntés au rock, à la pop, au blues et à la chanson populaire ²¹¹. En plus de demeurer dans un système/langage peu ou prou semblable à celui de la musique savante, il est clair que la manière qu'ont tous ces auteurs d'aborder l'analyse musicale ne saurait correspondre à notre objet, qui au-delà du fait de ne pas répondre à ces critères formels et musicaux, ne pourrait se caractériser comme une musique fondamentalement « enregistrée », même s'il existe évidemment des supports discographiques.

En outre, d'autres auteurs ont parfois cherché à sortir de ce système conventionnel hérité de la musique savante en affirmant l'importance d'analyser autrement les musiques populaires, en premier lieu parce qu'elles sont conçues et diffusées par des formes non-écrites, mais aussi parce qu'elles sont fortement liées à des enjeux commerciaux qui peuvent influencer sur la musique elle-même. C'est le cas de Philippe Tagg, qui a développé sa propre méthodologie d'analyse à partir du constat que beaucoup de paramètres de l'expression musicale étaient difficiles à traduire dans la notation traditionnelle, et que l'approche formaliste, qui était alors la plus commune en musicologie, n'était sans doute pas la plus appropriée. Selon lui, il est possible de procéder à des comparaisons interobjectives de l'objet d'analyse à partir de « musèmes » (éléments structuraux signifiants) qu'il s'agirait d'isoler

²⁰⁹ Olivier Julien, « L'analyse des musiques populaires enregistrées », in *Le commentaire auditif de spécialité : recherches et propositions* (Paris: Observatoire musical français, 2008), 143.

²¹⁰ Julien, « L'analyse des musiques populaires enregistrées ».

²¹¹ Middleton, « “Play it Again Sam”: Some Notes on the Productivity of Repetition in Popular Music ».

afin d'en repérer le signifié ou le sens musical, l'idée étant de rechercher à travers ces relations les liens et les similarités entre les paramètres de l'expression musicale, les musèmes et les formes d'expression extra-musicales ²¹².

Je m'interroge cependant sur la viabilité de ce système herméneutico-sémiologique sur une musique comme la noise, en particulier au sujet des modalités d'identification d'éventuels musèmes au sein de la forme, qui me semblent fort hasardeuses et arbitraires en raison de son aspect peu structuré, expérimental et bruitiste. De plus, il est sans doute compréhensible et pertinent que ce modèle développé à partir des musiques populaires accorde une place prépondérante au signifiant et au signifié dans leurs caractéristiques intra et extramusicales, mais la noise n'ayant pas pour finalité d'être narrative ni signifiante, ce système s'avère au fond inapproprié. En somme, les modèles d'analyse développés dans le champ des *popular music studies*, même s'ils ont enrichi l'analyse musicologique classique en intégrant des éléments inhérents à leur propre répertoire ainsi qu'au caractère phonographique, ne peuvent répondre adéquatement aux spécificités de la noise. Etant par essence une musique composée de bruits, les outils analytiques les plus adéquats devraient davantage se concentrer sur la nature des sons, sur leur timbre et leur texture, plutôt que sur les paramètres mélodiques ou rythmiques. Ainsi faudrait-il commencer par considérer un modèle effectif pour les sources sonores concrètes et électroniques, qui s'émancipe définitivement du système de notation classique et de ses conventions.

11. L'analyse électroacoustique

Le domaine de l'analyse musicologique a connu de nombreuses avancées au vingtième siècle, en particulier lorsqu'il a fallu développer un langage et des outils adaptés à une nouvelle organologie et à une nouvelle manière de concevoir et appréhender le champ musical. L'émergence de la musique concrète et le célèbre TOM de Pierre Schaeffer ²¹³, le développement en France de la musique électroacoustique et de la musique acousmatique, et en parallèle celui de la musique électronique à Cologne par l'impulsion de Karlheinz Stockhausen, sont autant de révolutions sonores à partir desquelles il a fallu concevoir de nouveaux modèles de traitement et d'analyse. Au départ réservées aux sphères institutionnelles, puisque les synthétiseurs et autres outils de captation n'étaient pas encore

²¹² Tagg, *Music's Meanings*; Tagg, « Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice ».

²¹³ Schaeffer, *Traité des objets musicaux*.

démocratisés et leurs prix très onéreux, les dynamiques d'expérimentation s'accompagnaient systématiquement d'un pan de recherche scientifique, de musicologie et d'informatique musicale – des conditions particulières de commandes, de missions et de financements institutionnels qui expliquent en partie pourquoi d'autres genres musicaux faisant ensuite l'usage de dispositifs électroacoustiques et électroniques n'aient pour leur part pratiquement pas fait l'objet d'analyses musicales. La tradition de recherche électroacoustique s'est donc très tôt consacrée au développement de nouvelles interfaces et organologies sonores mais aussi de logiciels d'analyse spectrale, une manière inédite d'analyser le son orientée vers le timbre et la composition spatio-temporelle des séquences. Lorsque j'ai souhaité confronter la noise à l'analyse musicologique, l'objectif était de mettre en perspective le matériau sonore en regard du discours ambiant, en cherchant véritablement à savoir si la noise échappe à toute catégorisation, échappe au langage, échappe à l'analyse et aux conventions, ou s'il était possible d'en esquisser certains modèles, certaines récurrences, certaines spécificités. Si la principale difficulté résidait dans les modes d'approche des sons et des bruits, alors la musique électroacoustique et ses outils d'analyse permettant l'interaction, l'annotation et la transcription apparaissaient enfin pertinents compte-tenu de leur focalisation sur les « objets sonores »²¹⁴, le principe n'étant finalement ni d'étudier une partition, ni une séquence sonore retranscrite par la partition, mais bien d'analyser le signal sonore lui-même. Ces nouveaux outils pourraient également permettre de rendre compte d'un jeu d'improvisation libre élaboré à partir d'une séquence souvent non rythmée.

Pour ce faire, j'ai dans un premier temps tenté de procéder moi-même à une analyse spectrale à partir du logiciel Acousmographe développé par le GRM, en observant trois musiques de nature très différente puisqu'il s'agissait respectivement de morceaux de Britney Spears (pop), Bernard Parmegiani (électroacoustique) et Incapacitants (*harsh noise*). Nul besoin d'être experte pour constater la différence visuelle entre les trois spectrogrammes, le premier étant caractérisé par des éléments rythmiques marqués et une ligne mélodique nette et dégagée, le second mettant quant à lui en évidence une succession d'objets sonores clairs et isolés, parfois des silences, tandis que le dernier faisait apparaître un spectre très saturé sans variation ni dynamique. Du fait de son bruitisme extrême, le spectrogramme du morceau de noise n'affichait en effet que peu de détails, au profit d'un flou grisé relativement homogène.

²¹⁴ Le terme d'« objet sonore » désigne, pour Pierre Schaeffer, un objet phénoménologique construit dans la conscience de l'auditeur à la suite d'une écoute réduite focalisée sur le son lui-même, au-delà de son sens et de sa cause. Il constitue en outre une extension de la notion de note à tous les sons audibles. Cf. Schaeffer.

Néanmoins, ne disposant pas des compétences techniques nécessaires à une analyse plus poussée du matériau et souhaitant dépasser la première impression surprenante d'un spectrogramme illisible pouvant présager de nombreuses difficultés analytiques, j'ai contacté Frédéric Dufeu, assistant de recherche en technologie musicale à l'Université d'Huddersfield en Angleterre, alors membre du projet TaCEM (Technology and Creativity in Electroacoustic Music), pour lui faire part de mes premiers résultats – en particulier l'obtention d'un spectrogramme grisé – et surtout de mes interrogations au sujet d'éventuels outils d'analyse pertinents pour l'analyse de la noise. Reconnaissant lui-même la difficulté d'analyse de cet objet appréhendé comme un « cas limite », il conseilla de me tourner vers les descripteurs musicaux en me délivrant certains noms de logiciels d'informatique musicale ²¹⁵. A la suite de ce précieux conseil, je me suis procuré tous les logiciels en question (l'Acousmographe que j'avais déjà, puis TIAALS, SuperCollider, Sonic Visualiser, etc...). En dépit de nombreuses heures passées à mener des investigations pour trouver des versions logicielles compatibles sur PC et les plugins adéquats – qui ne se trouvaient pas sur les mêmes interfaces et relevaient d'un fonctionnement très difficile à appréhender pour les non-experts en informatique – à prendre en main ces outils pour m'en familiariser, il me faut reconnaître je n'ai pas été en mesure d'en saisir grand-chose. Non seulement les paramétrages ne peuvent se satisfaire de la configuration par défaut du logiciel, mais il faut en outre une profonde connaissance de leurs significations et de leurs usages, auquel cas il est très délicat voire impossible de faire apparaître la moindre information. De plus, aucune explication complémentaire n'est fournie lors du téléchargement des différents *plugins* – à l'instar de ceux de l'Université Queen Mary à Londres, qui ont servi de support à mes expérimentations initiales. Ma concentration motivée à l'égard de l'article très pointu de Nick Collins – alors à la pointe de la recherche expérimentale sur l'application de ces outils sur les musiques bruitistes – n'aura guère porté ses fruits et il s'avérait clair que je ne pouvais m'improviser experte de l'analyse musicale

²¹⁵ Je retranscris ici quelques extraits de sa réponse : « D'un point de vue musicologique la situation qui te pose problème est en général un vrai casse-tête, j'imagine que c'est pour cela qu'il est difficile, voire impossible, de trouver des travaux d'analyse de noise music... Mais tes essais seront je l'espère d'autant plus appréciés ! Je suis d'accord avec tes conclusions. En plus de l'Acousmographe, tu pourrais essayer celui qu'on développe en ce moment à Huddersfield (TIAALS, <http://www.hud.ac.uk/research/researchcentre/tacem/> en version bêta pour Mac et Windows) - peut-être plus efficace pour naviguer dans le son [...] mais sans doute pas tellement plus utile pour ton approche, qui est un peu un cas limite pour l'analyse. [...] Une démarche que je te recommanderais [...] est celle de Nick Collins [...] Il s'agit de décrire la totalité de la piste audio par des descripteurs audio. Cela donne une imagerie simple très utile pour l'analyse comparative, avec des paramètres parfois simples (centroïd, densité, loudness) et parfois plus complexes (et plus difficiles à interpréter). [...] Pour l'utilisation, cela suppose d'installer SuperCollider et la bibliothèque de Collins (SCMir) [...] Je suis convaincu que prendre deux jours pour une prise en main de ces outils logiciels serait vraiment bénéfique pour tes travaux (et, pourront aussi inspirer à leur tour des musicologues peu habitués à se confronter à ces situations) ». Ces extraits sont issus d'un email en date du 02/11/2013.

informatique. Cette quête s'est donc rapidement avérée laborieuse et éprouvante pour des motifs différents, dus à la fois à mon manque de compétence évident dans le domaine, étant somme toute peu familière du savoir-faire analytique et technique de l'informatique musicale, et inhérents au matériau lui-même, celui-ci semblant présenter des problématiques certaines.

Plutôt que de procéder à de nouveaux exercices périlleux, maladroits et chronophages, ma méthodologie a alors consisté à enquêter auprès de spécialistes de ces outils en leur soumettant mon corpus. De cette manière, l'étude sortait de son impasse tout en se reconnectant avec mon objectif initial qui consiste à interroger une pluralité de discours et de savoirs-faire autour de ce qui apparaît comme un objet peu enclin aux catégorisations, aux classifications, aux formalisations et d'une certaine façon à la verbalisation. Ayant bien identifié que les seuls outils actuellement disponibles étaient la spectrographie et ce qu'on appelle les « descripteurs » musicaux, mes cibles se sont naturellement dirigées vers un ingénieur, en l'occurrence Adrien Lefèvre, en charge du développement de l'Acousmographe au GRM, et un musicologue, Mikhail Malt, spécialiste des technologies musicales informatiques à l'IRCAM (« Computer Music Designer »). Mes résultats analytiques et les questionnements qui en sont issus relèvent ainsi de nombreuses données et propos qui seront pour certains retranscrits ci-après, mais dont il est possible de retrouver le contenu intégral au sein des entretiens placés en annexe 5.

12. Trois types de représentations pour un puzzle analytique

Lorsqu'il est question de représentation analytique dans le champ de la musique électroacoustique, le spectrogramme vient immédiatement à l'esprit car il en est l'emblème, à la fois parce qu'il répond convenablement aux besoins et aux contraintes de ses caractéristiques musicales et parce qu'il découle lui-même des recherches technologiques développées dans le cadre de ce champ musical fortement institutionnalisé. Cet outil ne suffit cependant pas à extraire le maximum d'informations, aussi les cinq morceaux du corpus seront analysés à travers trois formes de représentation différentes, la forme d'onde, le spectrogramme et certains extracteurs informatiques (aussi nommés « descripteurs »), afin de pouvoir établir des correspondances et obtenir un point de vue plus complet sur l'objet, comme si l'on cherchait à assembler les pièces d'un puzzle aux configurations multiples.

Pour le lecteur non initié à la physique, aux mathématiques et à l'informatique, il s'agit d'apporter quelques précisions concernant ces représentations. La forme d'onde est la

représentation du signal sonore, une propagation d'énergie dans un milieu matériel caractérisée par des variations périodiques de la pression de l'air, que nous percevons dans un registre de fréquences situé environ entre 20hz et 20000hz – les fréquences situées en-dessous étant les infrasons, celles situées au-dessus les ultrasons. Le spectrogramme, ou sonagramme, est un diagramme en deux dimensions représentant la pression acoustique à travers les trois paramètres que sont le temps (à l'horizontale), la fréquence (à la verticale) et l'intensité sonore (par un effet de colorisation), selon une échelle soit linéaire, soit logarithmique. Enfin, les extracteurs, ici appelés « descripteurs », sont des algorithmes informatiques qui effectuent des calculs destinés à proposer une représentation axée sur une caractéristique spécifique. Il me faut finalement ajouter pour précision que ces analyses s'étendant à cinq morceaux, et n'occupant qu'une partie limitée de ma thèse, elles s'attacheront à esquisser leurs grandes caractéristiques sans explorer leurs moindres détails. De même, les premiers morceaux seront le lieu de davantage d'explications quant à la représentation, certaines informations ne nécessitant pas d'être réitérées.

a) **Kevin Drumm, « The Inferno » (*Sheer Hellish Miasma*, 2002)**

« Alors bon là, la forme d'onde elle sert à rien quoi (*rires*), c'est bbbbw, le bon bloc quoi » : bien que la réaction amusée d'Adrien Lefèvre témoigne de la difficulté manifeste d'extraire la moindre information, celle-ci apparaît néanmoins caractéristique à certains égards. Si l'on se réfère à la figure 1, on observe qu'hormis la première minute, le reste du signal apparaît peu ou prou comme un bloc homogène dont l'énergie est maximale, ce qui caractérise une forte amplitude et donc un fort volume. Contrairement à une pièce de Bach que prend l'ingénieur en guise de témoin, qui dénote pour sa part un phrasé et une modulation dans la musique, il n'y a ici quasiment aucune évolution de l'amplitude. Lorsque l'on effectue un zoom pour observer la forme d'onde, on peut constater que la périodicité du son est mise à mal. Plutôt qu'une forme régulière et périodique qui pourrait être attribuée à une note musicale, la forme d'onde est ici apériodique, complexe, ce qui indique déjà qu'il s'agit de sons très bruyants. Ce son très peu périodique caractérise l'ensemble du morceau malgré quelques variations. Même si à l'écoute et à l'image, ce qui semble être l'introduction (la première minute) se détache du reste, elle n'en demeure pas moins bruitiste puisque l'on peut observer des bursts, autrement dit des éclats sonores apériodiques (figure 2). Elle peut

également traduire une distorsion du son, que l'on retrouve le long du morceau à travers une forme plus carrée qu'arrondie (figure 3). Lorsque la forme d'onde est trop amplifiée et augmentée, c'est comme si elle se coupait une fois atteintes les limites de la représentation informatique, le registre numérique situé entre -1 et 1. Le son pur, représenté par une forme d'onde sinusoïdale, est donc transformé par ce processus : il ne devient pas plus fort en volume, mais son timbre se modifie en tendant vers un son plus nasillard. Cette forme de distorsion découle donc d'une saturation, autrement dit du fait que l'amplitude soit plus élevée que ce que le système peut gérer (donc située au-delà de -1 et 1), ce qui induit un son coupé et distordu. Par ailleurs, en observant les deux canaux gauche/droite, on peut voir que si l'introduction est en mono (figure 2), le corps du morceau est quant à lui en stéréo (figure 3), ce qui signifie que Kevin Drumm explore les deux possibilités dans sa musique. Il induit en outre une spatialisation sonore par un effet de canon, certains sons passant d'un canal à un autre de manière modifiée, sans doute par l'utilisation d'un effet *delay* (retard) même si cela pourrait être aussi le produit d'un filtrage ou d'une distorsion. Lorsque l'introduction en mono se termine et que l'on passe à la seconde phase en stéréo, il existe une sensation étrange d'introduction dans un nouvel espace sonore, comme si l'espace était « révélé », pour reprendre le terme employé par Mikhail Malt.

Figure 1. Forme d'onde de l'intégralité du morceau

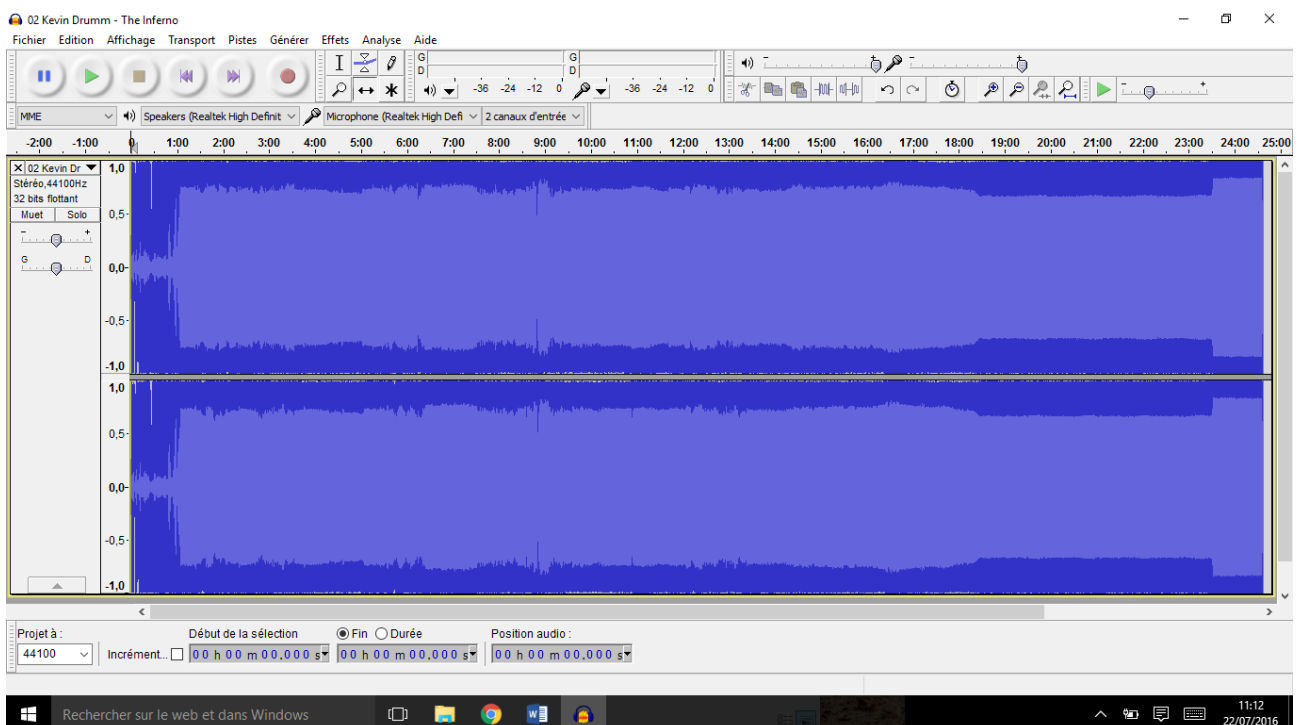


Figure 2. Zoom sur l'apériodicité de l'onde

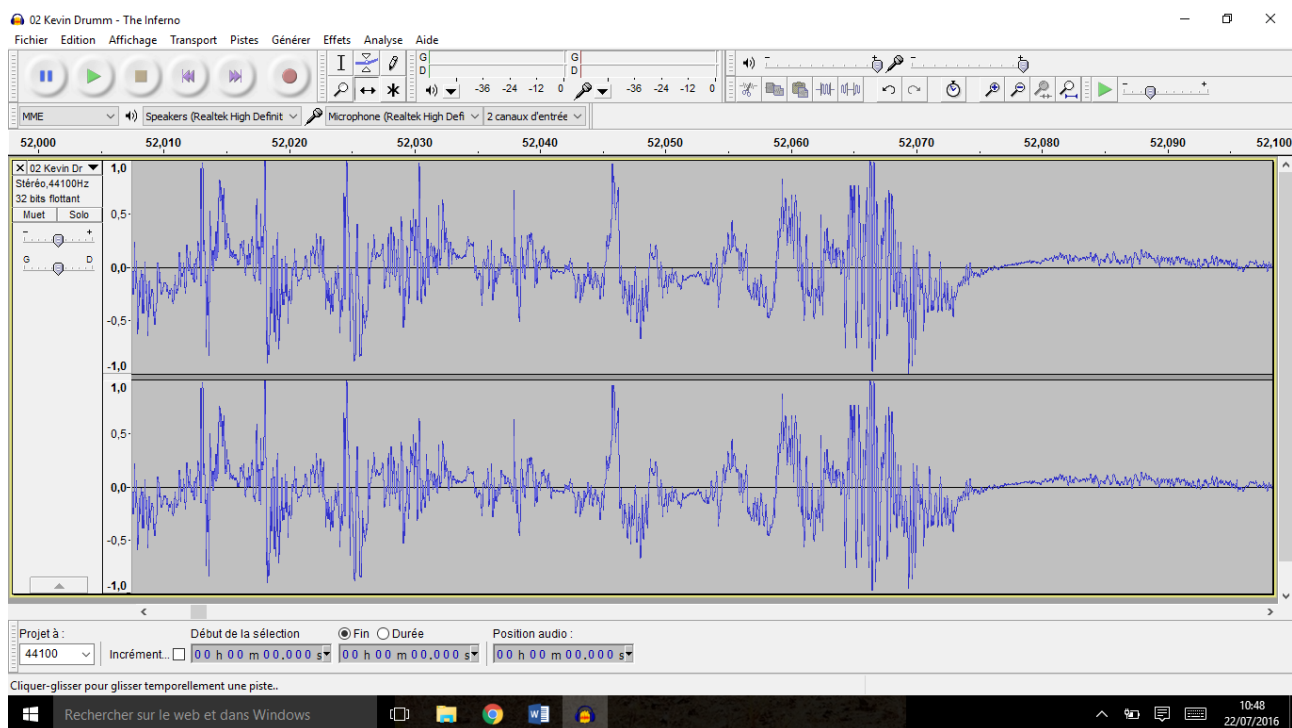
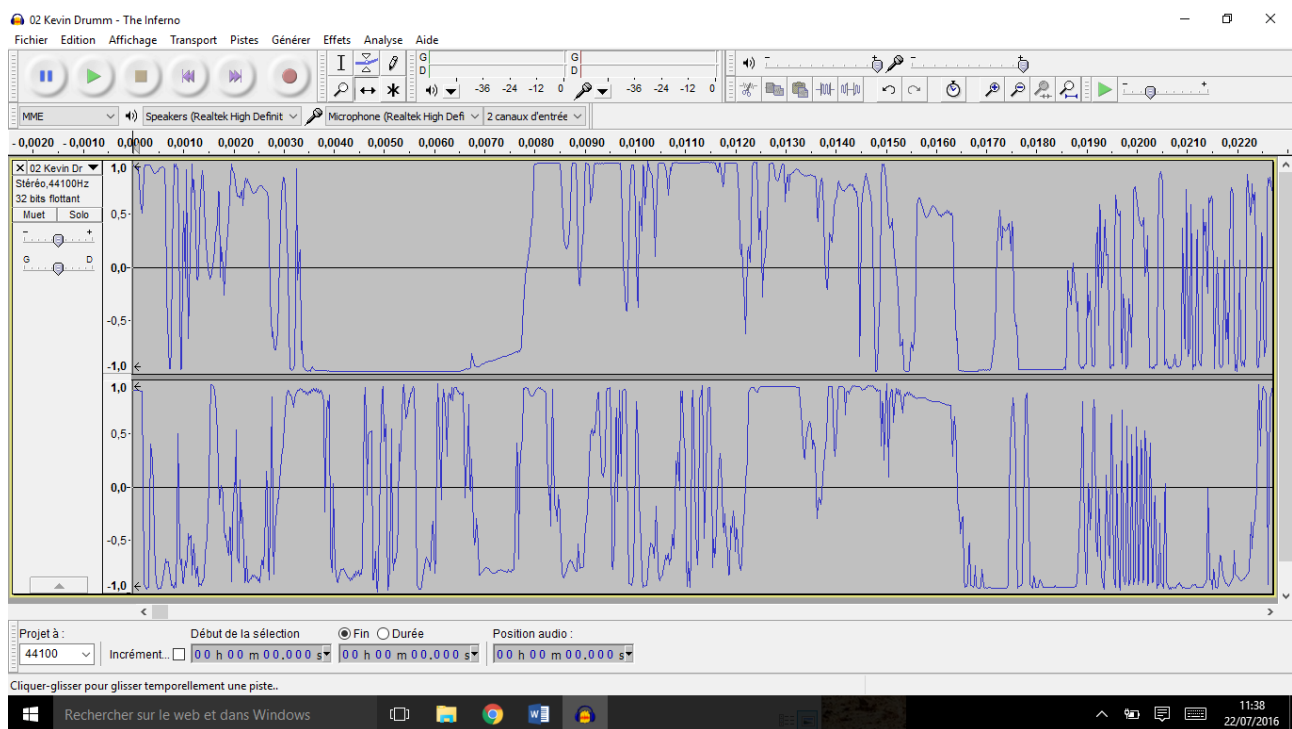
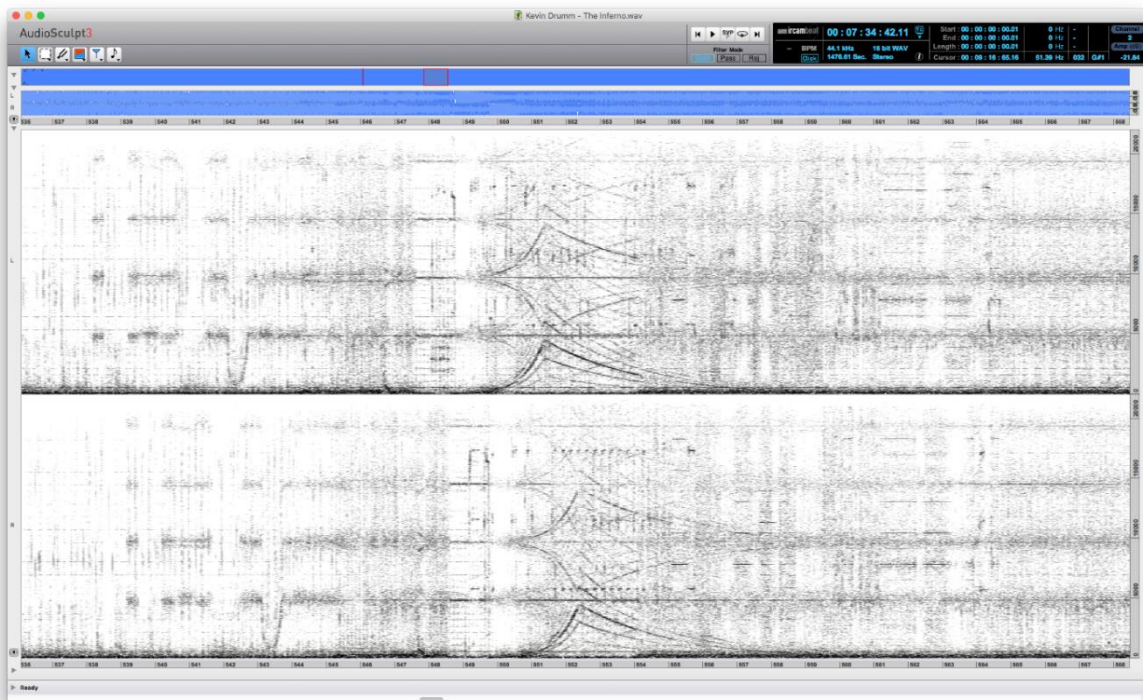


Figure 3. Zoom sur la saturation de l'onde à travers sa forme carrée



Le spectrogramme contribue pour sa part à de plus amples informations concernant la structure du morceau. La première remarque qu'il s'agit avant tout de considérer est que l'imagerie témoigne d'un bruit omniprésent. Cependant, elle dessine clairement plusieurs phases qui se succèdent, plusieurs blocs déterminés qui suggèrent comme de grands mouvements du morceau, des changements d'ambiance (figure 4).

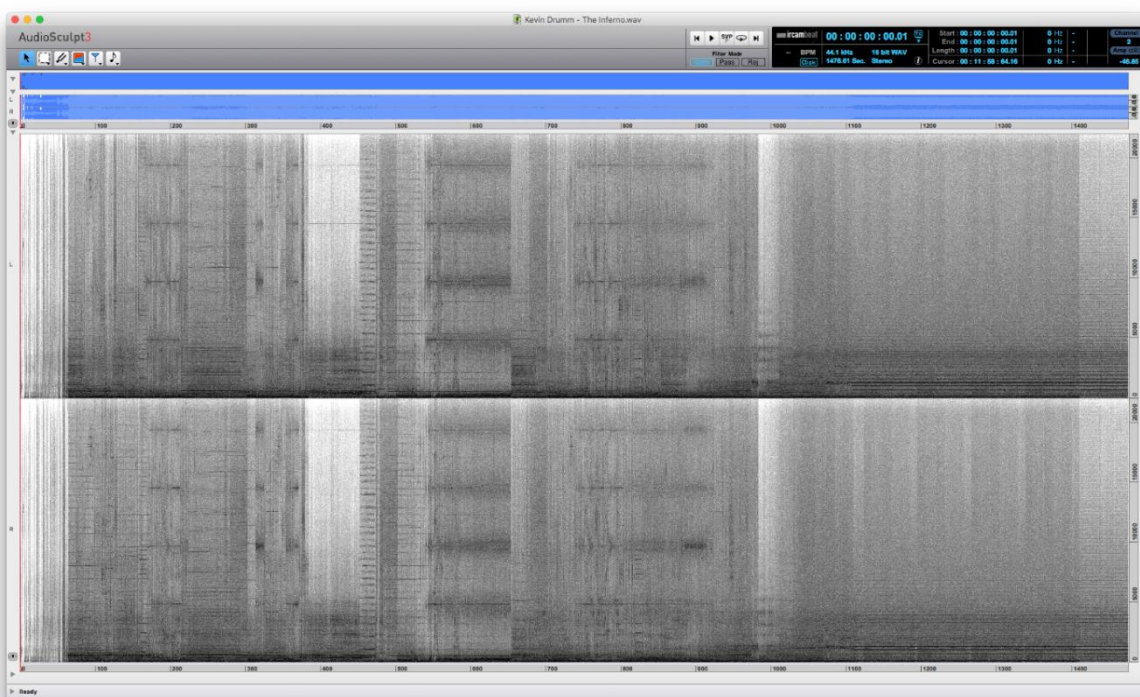
Figure 4. Spectrogramme de l'ensemble du morceau



Certaines correspondances peuvent d'ailleurs s'effectuer avec la forme d'onde, car, si l'on suit le déroulement temporel indiqué dans l'imagerie, on peut reconnaître la fameuse introduction de la première minute en blanc grisé, de même que reconnaître ce final caractéristique. Il est possible de détecter à la coloration plus noire du bas de l'imagerie que le morceau est dominé par les sons graves. Les quelques blocs semblables visuellement correspondent souvent à l'oreille à des sons qui sont relativement proches, ou issus d'un même matériau. Ils correspondent à des mouvements, à des masses, avec des fréquences tenues. Si l'on constate au niveau des fréquences que les sons sont bruiteux, certains sont néanmoins harmoniques, comme en témoignent certains blocs représentés par des strates horizontales et notamment la séquence finale qui est de ce point de vue emblématique, car on passe du son bruiteux à une fréquence harmonique. Le filtrage axé sur les pics d'énergie permet de rendre compte de ces couches harmoniques, parfois à la limite de la visibilité, mais dont on

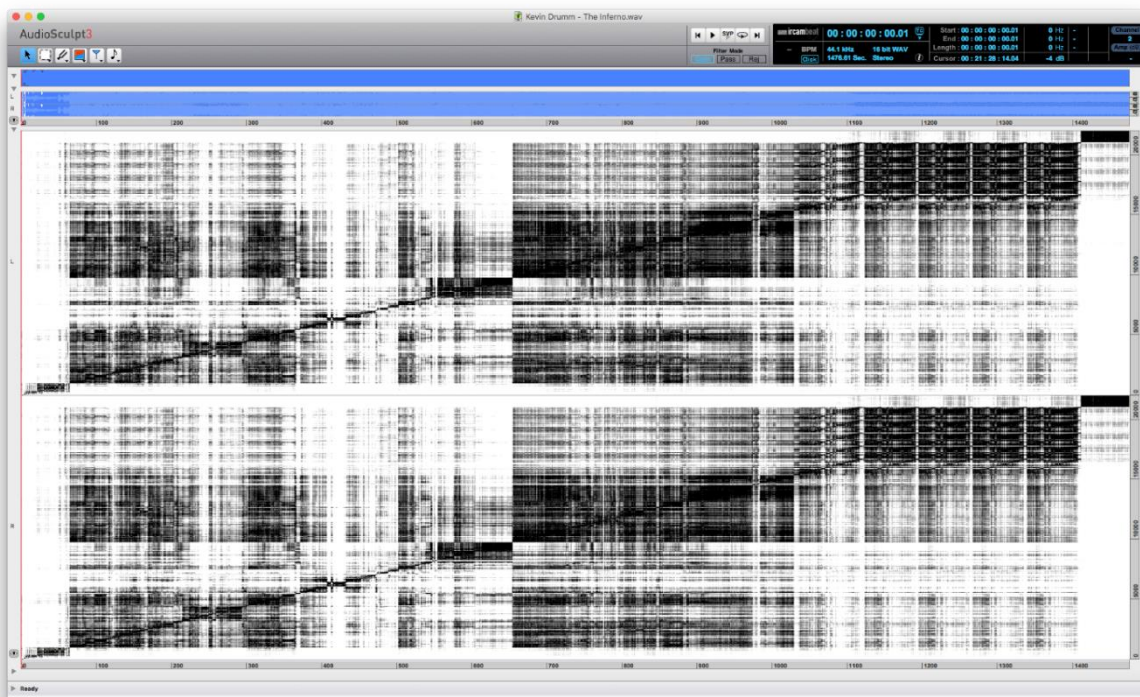
peut extraire une forme de « régularité cachée » qui suggérerait l'utilisation de processus périodiques. Les harmoniques représentées sur le spectrogramme ne sont toutefois pas toujours révélatrices de ce qui est perçu à l'oreille, car lorsqu'elles sont hautes et situées au-dessus de 5000 Hz on ne les entend pas nettement, contrairement à celles qui se situent autour de 500Hz, 90Hz ou 170Hz... Ainsi, on peut établir plusieurs grands mouvements : une introduction bruitée mais composée de sons ponctuels et de silences, comme de petites explosions ; un gros bloc saturé subdivisé par quelques variations de timbre plus ou moins harmoniques ; une accalmie ; de nouveau un gros bloc saturé subdivisé ; une brève accalmie ; une grosse masse sonore et enfin un final harmonique. Il en revanche bien plus délicat d'observer des nuances qui sortiraient des grandes lignes, ou plutôt des gros blocs, de cette représentation. Certaines formes reviennent, probablement issues des mêmes sources (3'20, 9'15, 13') que l'on peut entrevoir dans les aigus sur le spectrogramme. A titre d'exemple, la figure 5 représente aux alentours de 9'15 un son aigu presque sinusoïdal en glissando, au-dessus d'une fréquence harmonique, qui revient à plusieurs reprises lors du morceau. Ces glissandi ressortent de manière claire, tandis que d'autres événements sont davantage noyés dans le son et donc quasiment absents de la représentation. Ce qui est intéressant, c'est que le musicien semble avoir inversé la forme de ce son pour faire entendre les deux formes inversées en même temps, une diffusion synchronisée d'un glissando ascendant et d'un glissando descendant. Par ailleurs, cette même figure illustre un décalage du son entre le canal gauche et le canal droit, ce fameux canon observé dans la forme d'onde, qui est sans doute une illustration du *delay*.

Figure 5. Détail du motif d'un son presque sinusoïdal en glissando



Enfin, dans l'ensemble des tentatives expérimentales réalisées à l'aide des descripteurs, beaucoup sont infructueuses ; les limites inhérentes aux différents outils méritent par conséquent un retour réflexif à la suite de ces analyses. Il s'agit cependant de relever une nouvelle fois comment ce qui apparaît comme un échec représentationnel, comme un diagramme incohérent ou une caractéristique non pertinente, délivre en réalité certaines informations. Le premier élément utilisé est la matrice de similarité, dont le principe est que chaque point dans le temps est comparé avec lui-même, avec tous les points dans le passé et tous les points dans le futur (figure 6). Elle est en général conçue à partir de plusieurs descripteurs, dont le premier cas présent est la MFCC (mel-frequency cepstrum coefficient), un vecteur axé sur le timbre comparable à une empreinte digitale identificatrice. Les résultats ne sont pas très probants et montrent moins clairement que sur le spectre les événements et les différentes phases du morceau, bien que l'on puisse tout de même en repérer environ sept (qui correspondent peu ou prou aux résultats précédents) ainsi que la grande différence de l'introduction : « les matrices de similarité c'est toujours très délicat [...] Dans certains cas c'est très bon, dans ce cas pas du tout. Tu vois là c'est génial, parce que tu vois rien. » (Mikhail Malt).

Figure 6. Matrice de similarité MFCC



La seconde matrice de similarité utilisée est le chromagramme, un histogramme basé sur un descripteur harmonique qui indique à partir du spectre la répartition dans le temps des différentes notes (figure 7). Cet histogramme étant adapté aux musiques tonales et à leur harmonie, il se révèle sans surprise inopérant dans le cas d'un morceau de noise. En effet, l'énergie est répartie sur l'ensemble des notes, à l'exception d'une légère dominance du mi, du fa et du sol autour de la 7e, de la 16e et de la 18e minute du morceau.

Figure 7. Matrice de similarité Chromagramme



Le descripteur Spectral Flatness (figure 8), dont la fonction est de montrer le bruit, apporte a priori peu d'éléments convaincants hormis une identification des phases introductives et finales qui ressortent comme les éléments les plus clairs en contraste avec le milieu qui apparaît de manière quasiment rectiligne, le bruit et le bruité étant ici considérés comme très proches. Le descripteur Spectral Flux est en revanche plus parlant (figure 9). Il correspond au flux spectral du son, qui compare des petits morceaux sonores du spectre avec ce qu'il y avait auparavant, indiquant ainsi les éventuelles variations du mouvement à l'intérieur du son. L'imagerie nous montre ici qu'il y a assez peu de variations, les plus évidentes étant une fois de plus l'introduction, une phase au premier tiers ainsi que la conclusion, et que certains éléments correspondent avec le spectre. Comme ces descripteurs analysent le même objet musical, il est évident que leur représentation est souvent corrélée.

Figure 8. Le descripteur Spectral Flatness

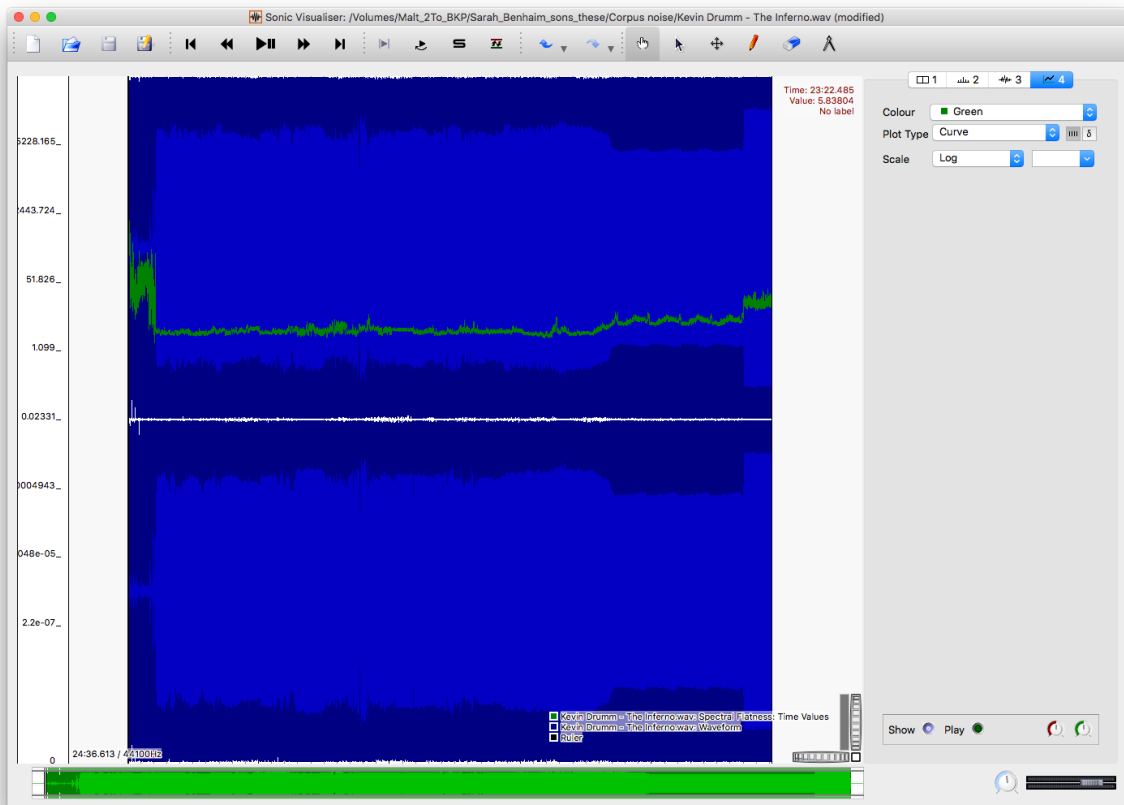
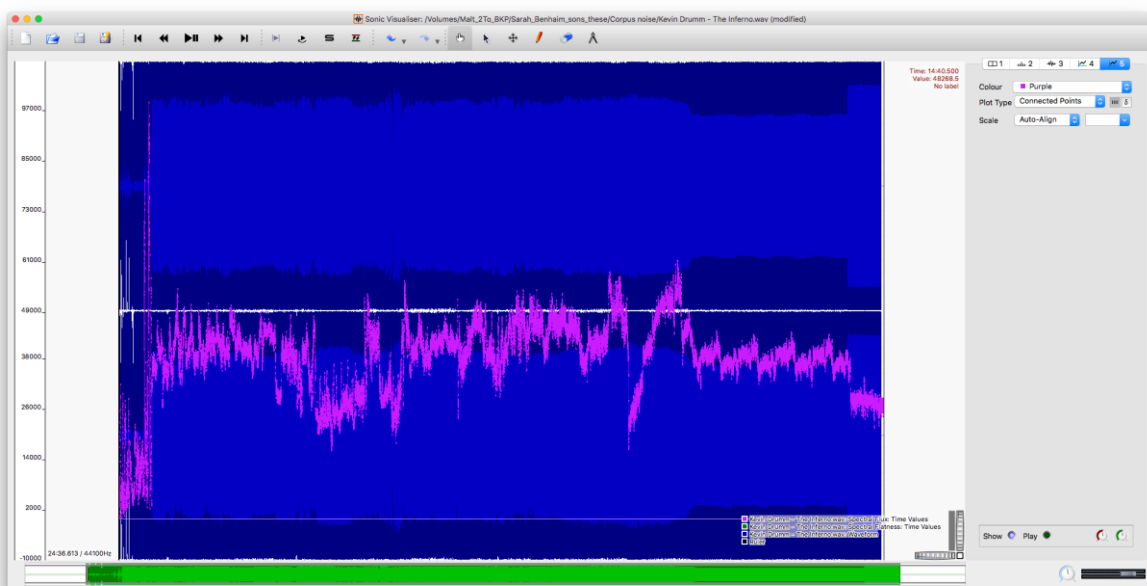


Figure 9. Spectral Flux



Ainsi le descripteur Centroid Spectral ne s'est pas avéré très convaincant car il n'apportait aucune information supplémentaire à ce que nous savions déjà, sa représentation étant fortement corrélée à la courbe du Spectral Flux, bien que de forme inversée. Le descripteur Inharmonicity, dont le nom indique sa fonction de repérer l'harmonicité (vers le haut du diagramme) et l'inharmonicité (vers le bas du diagramme), permet de voir à quel point l'on s'approche d'un spectre harmonique. Le dernier descripteur utilisé est Crest, proche de Flatness, supposé donner la quantité de bruit dans son son (je n'ai pas l'imagerie non plus, donc impossible d'en dire plus ni d'analyser). On peut voir qu'il y a des moments beaucoup plus bruités que d'autres, l'introduction apparaissant comme ayant peu de bruits en raison des nombreuses pauses.

b) Merzbow, « Slave New Desart » (*Venereology*, 1994)

La première réflexion que l'on puisse avoir à l'examen de la forme d'onde du morceau de Merzbow est semblable à celle que nous avons face à celle de Kevin Drumm : la forme d'onde est extrêmement typique en ce qu'elle ne laisse apparaître aucune dynamique générale et prend la forme d'un gros pâté monobloc qui indique un signal temporel d'intensité maximale et un son ultra compressé (figure 10). On peut y deviner comme quatre phases : un premier bloc qui s'achève vers 2'20, un second vers 4'20, un troisième moins régulier vers 5'45 et la fin. Comme on peut le voir sur la figure 11, le signal est aperiodique et suggère donc une musique bruitée, à l'instar du morceau précédent. Il est également possible de repérer l'usage maximal de la saturation à la forme très carrée de l'onde, à la différence que l'onde n'est pas coupée lorsqu'elle atteint les limites de -1 et 1, mais « repliée » vers l'intérieur. Ce phénomène de repliement, également appelé *warping* en anglais, est un effet de distorsion qui miroite ce qui dépasse vers l'intérieur et conserve donc l'information qui aurait dû être coupée. Le musicien utilise ainsi les processus renvoyés qui ont pour conséquence directe de charger davantage le spectre, de prendre tout l'espace et de produire une musique encore plus bruitiste. Le fait que la musique soit saturée et repliée a des conséquences sur la lecture de la forme d'onde, parce qu'en prenant toute l'extension, le phrasé n'est plus en mesure d'apparaître. Seuls les blocs peuvent être identifiables à travers les différentes coupures auxquelles Merzbow procède.

Figure 10. Forme d'onde de l'intégralité du morceau

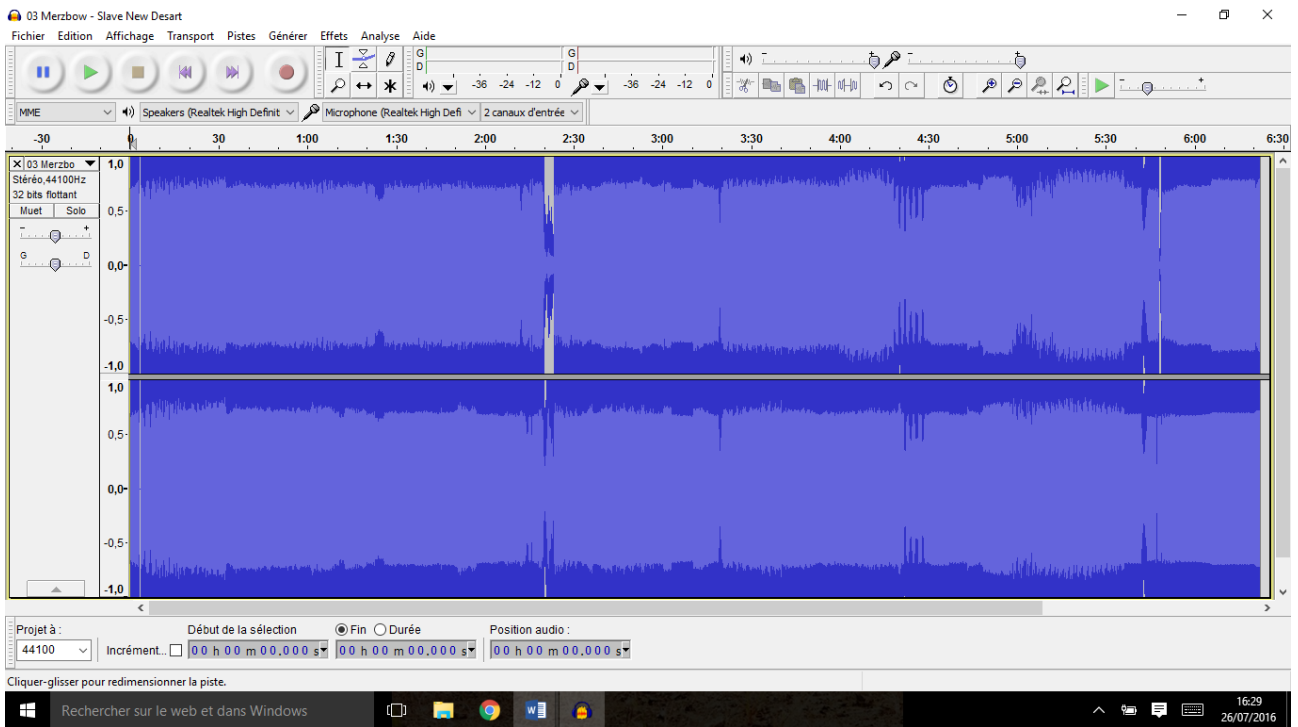
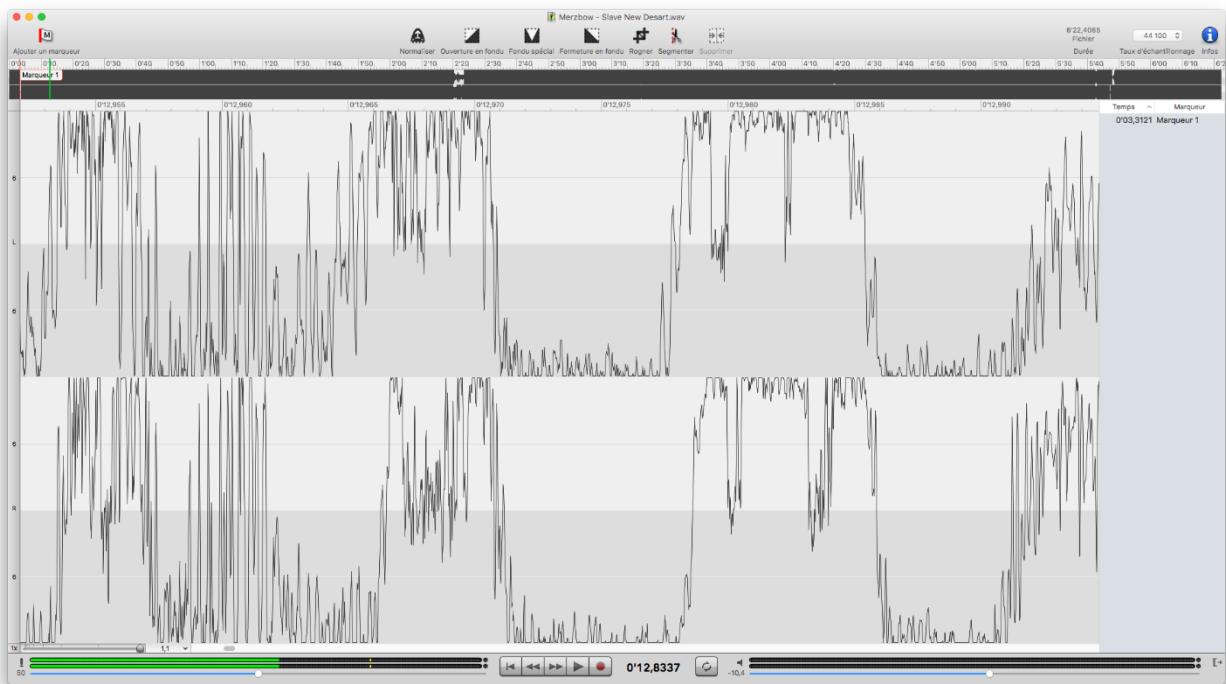
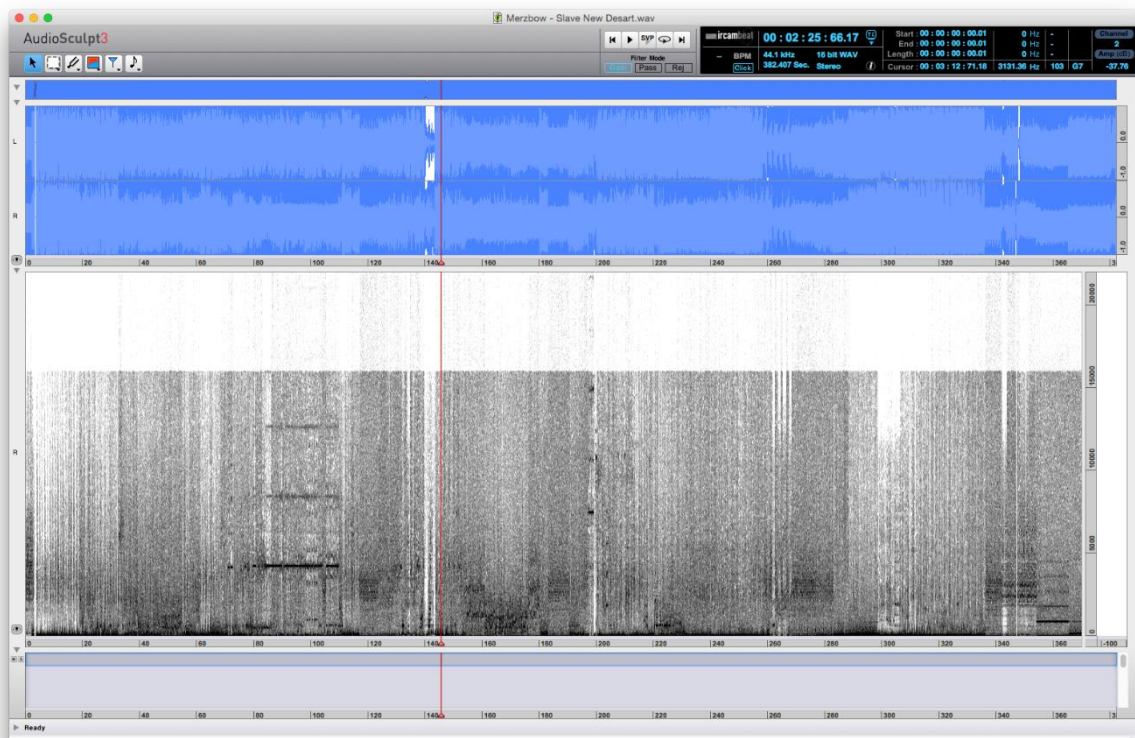


Figure 11. Forme carrée de l'onde qui subit un repliement



Certains aspects de ce découpage structurel se vérifient sur le spectrogramme, mais il est clairement plus difficile de l’entrevoir en comparaison au morceau de Kevin Drumm, qui affichait pour sa part des blocs bien différenciés. Le premier élément qui saute aux yeux est le gros bloc blanc horizontal situé au-dessus de 16000hz, qui semble indiquer que le musicien a filtré les aigus ou que son matériel a coupé au-delà de ces fréquences, bien qu’il reste un peu d’énergie qui traverse cette limite. Au-delà de cet aspect, la pièce dans son ensemble apparaît très monolithique, avec de nombreux endroits qui s’apparentent à d’autres selon des nuances. Il y a peu de réelles césures mais plutôt une imagerie très striée verticalement, qui correspond à la retranscription des éléments percussifs, des « attaques » qui caractérisent habituellement une musique rythmique. Il ne s’agit pourtant pas ici d’un morceau « rythmique » à proprement parler, ce sont en réalité des roulements (voum voum voum), des boucles percussives qui se retrouvent sur plusieurs mouvements. Il peut y avoir de ce point de vue une différence entre notre perception et l’imagerie représentée, car au-delà de 40 battements par seconde nous entendons un son continu ; autrement dit, nous pouvons entendre un timbre au lieu d’une rythmique. La voix, utilisée par Merzbow pour ce morceau, est-elle même une succession d’attaques.

Figure 12 : Spectrogramme de l’ensemble du morceau



Le spectrogramme montre aussi quelques notes tenues dans les aigus, représentées par les seuls blocs harmoniques constitués de traits foncés parallèles. Comme avec le morceau de Kevin Drumm, le final constitue lui-même une note tenue, comme dans l'idée commune d'une conclusion. En revanche le son est très différent : il passe par une série de distorsions qui le saturent en permanence, et le fait qu'il prenne toute la place oriente vers la piste d'une distorsion harmonique, puisque la distorsion ajoute des fréquences. Il y a par exemple un événement, une texture composée d'une couche d'un son très aigu, qui ressort de cet espace rempli. Si ce morceau comporte plus d'événements rythmiques qu'harmoniques en regard de celui de Kevin Drumm, l'autre grande différence repose principalement, comme indiqué précédemment, sur son aspect évolutif : celui-ci semble conserver des boucles et d'autres éléments lorsqu'un nouvel événement intervient, à la manière d'un tuilage. Les éléments sont davantage dans une logique d'accumulation, au travers de laquelle la batterie (ou la boîte à rythmes) est par exemple un élément qui perdure et assure une continuité. Le début montre d'ailleurs une sorte d'introduction avec les éléments rythmiques, une pause, puis l'entrée dans une nouvelle phase marquée par une transformation qui s'illustre par des tons de gris, ensuite un nouveau dénouement qui intervient, puis l'événement harmonique aigu, etc. Du point de vue de l'énergie, elle semble ici répartie sur l'ensemble du spectre avec un pic sur les graves (ce qui est noirci vers le bas du diagramme). On a donc ici un spectrogramme qui, contrairement à celui de Kevin Drumm qui fonctionnait par blocs, est ici plus noyé, les variations qui peuvent caractériser cette forme évolutive étant ici bruitées dans un ensemble. Ce spectre très dense induit des difficultés à laisser apparaître les événements sonores en regard de ce qu'on entend.

Le chromagramme, qui pour rappel a pour utilité d'indiquer la fréquence des notes utilisées, nous montre une fois de plus, par sa non-pertinence dans le cadre de la noise, un résultat étonnant puisque toutes les notes semblent quasiment autant sollicitées (figure 13). Le paradigme totalement différent d'une musique bruitiste et atonale contribue néanmoins à ne pas vraiment pouvoir interpréter un tel diagramme, tandis qu'il peut être tout à fait approprié pour une musique tonale. Le descripteur Spectral Flatness (figure 14), qui montre en quelque sorte la quantité de bruit, ne nous offre que peu d'informations hormis le fait que la courbe soit quasiment rectiligne, donc un ensemble homogène, à l'exception d'un détail intéressant à la fin sous forme d'escalier qui suggère le passage de quelque chose de très bruité à quelque chose de plus harmonique. Spectral Flux, qui indique la dynamique du mouvement interne, la différence entre deux moments, est un descripteur plus efficace. Il montre ici les différentes phases d'évolution : lorsque l'évolution est forte, qu'elle stagne, qu'elle augmente ou s'arrête

; le résultat suggérant ici une forme indiquant des variations, qui ne sont néanmoins pas extrêmes dans leurs différences (pas de schéma). Comme le descripteur Centroid (figure 15) indique que plus le barycentre est grave, plus on a une sensation de son grave, on peut interpréter la courbe comme démontrant une variation de bruits – l’introduction est par exemple située dans les graves, puis on voit la courbe remonter progressivement vers les aigus, puis redescendre, remonter, redescendre, remonter, redescendre plus progressivement, remonter en flèche etc, cette trajectoire indiquant donc de nombreuses variations que l’on peut à peu près situer dans la même amplitude. Comme on peut le voir sur la figure 16, la courbe d’Inharmonicity est très proche de celle du Spectroid. Bien qu’elle soit programmée pour désigner ce qui est inharmonique en bas et ce qui est harmonique en haut, il nous faut dire que le résultat n’est pas toujours pertinent. Elle montre néanmoins que les points situés au même endroit peuvent être interprétés comme des timbres ressemblants. Il y a donc une forte variation de timbres dans l’ensemble du morceau, mais avec des récurrences. Pour terminer ce volet des descripteurs, le diagramme affichant la quantité de bruit dans un son, Crest, nous montre par sa courbe représentée très en bas de l’image que les quantités de bruit sont phénoménales.

Figure 13. Matrice de similarité Chromagramme

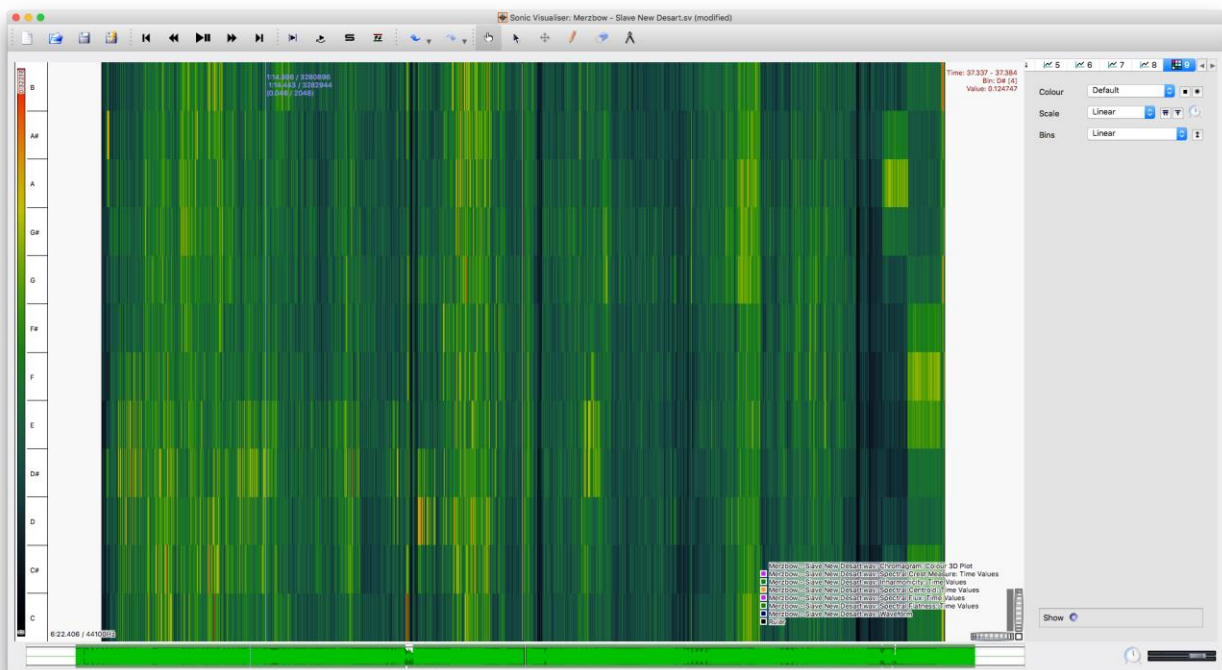


Figure 14. Spectral Flatness

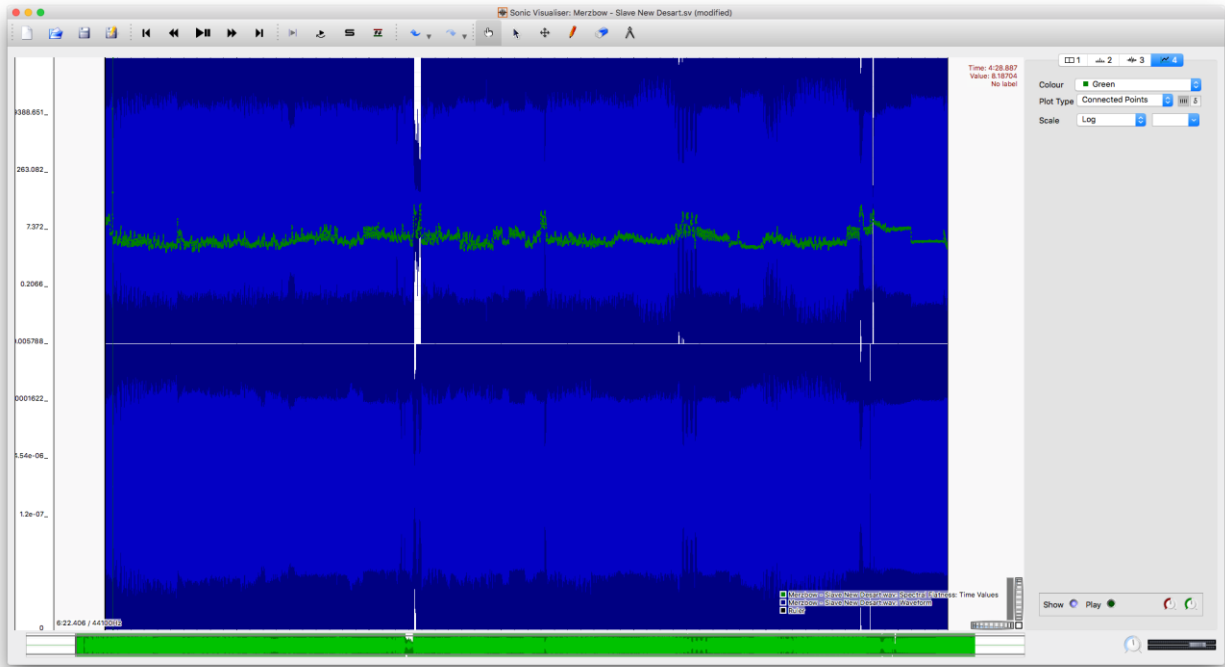


Figure 15. Spectral Centroid

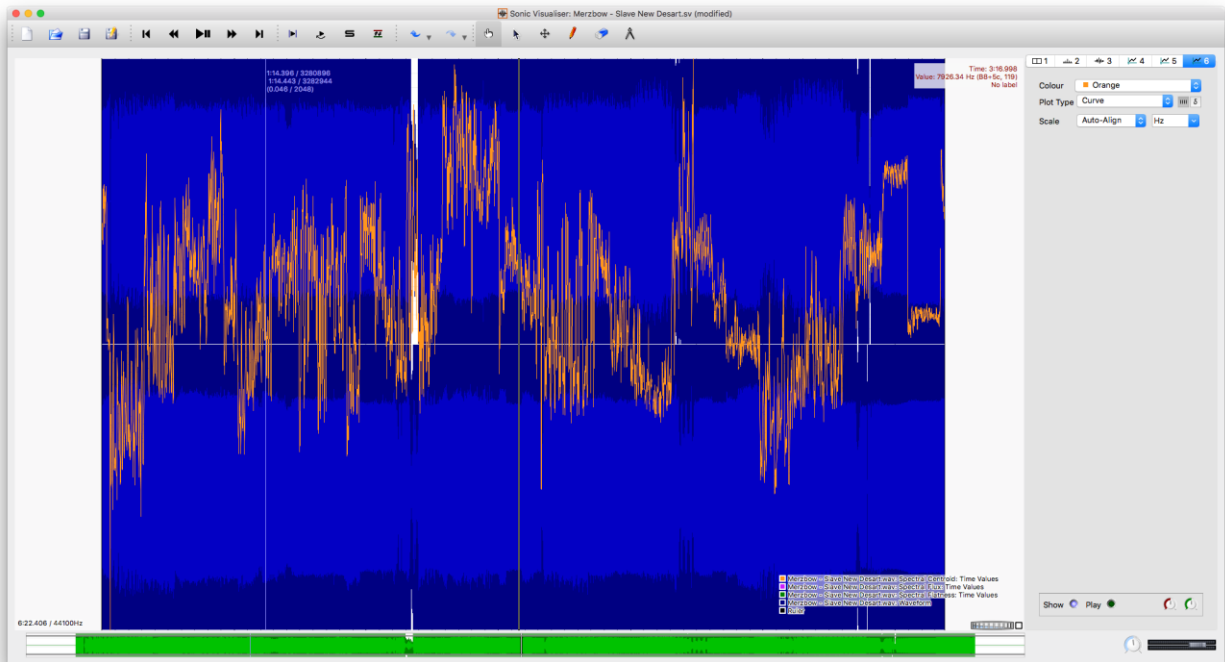


Figure 16. Inharmonicity

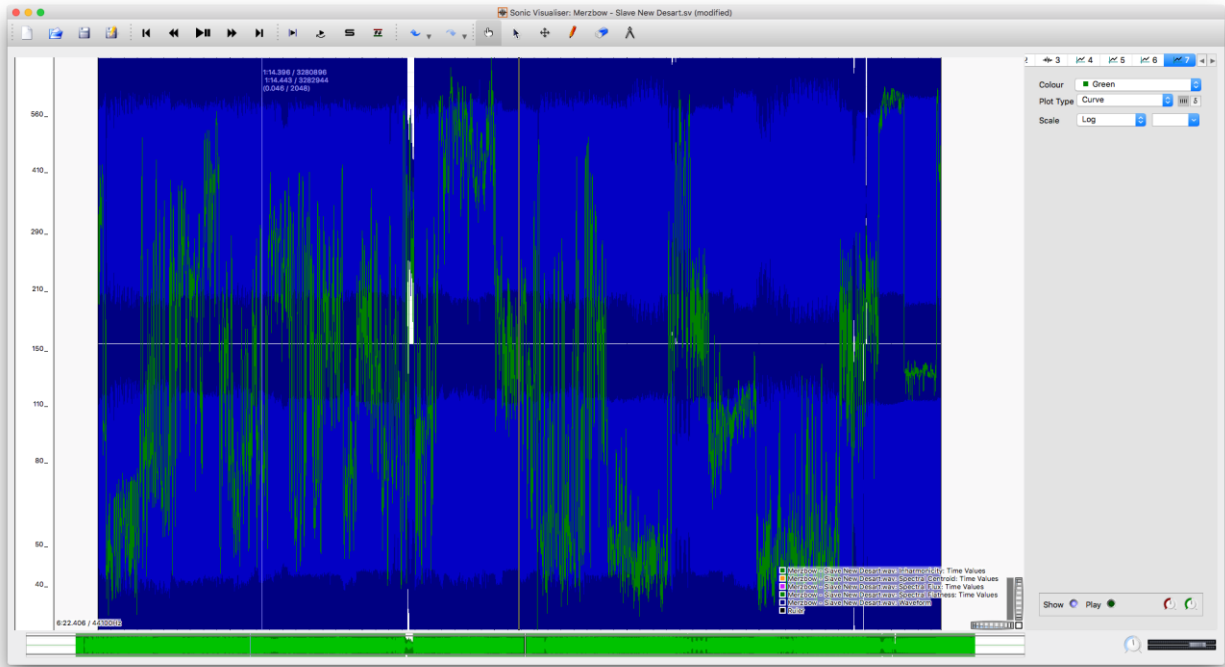
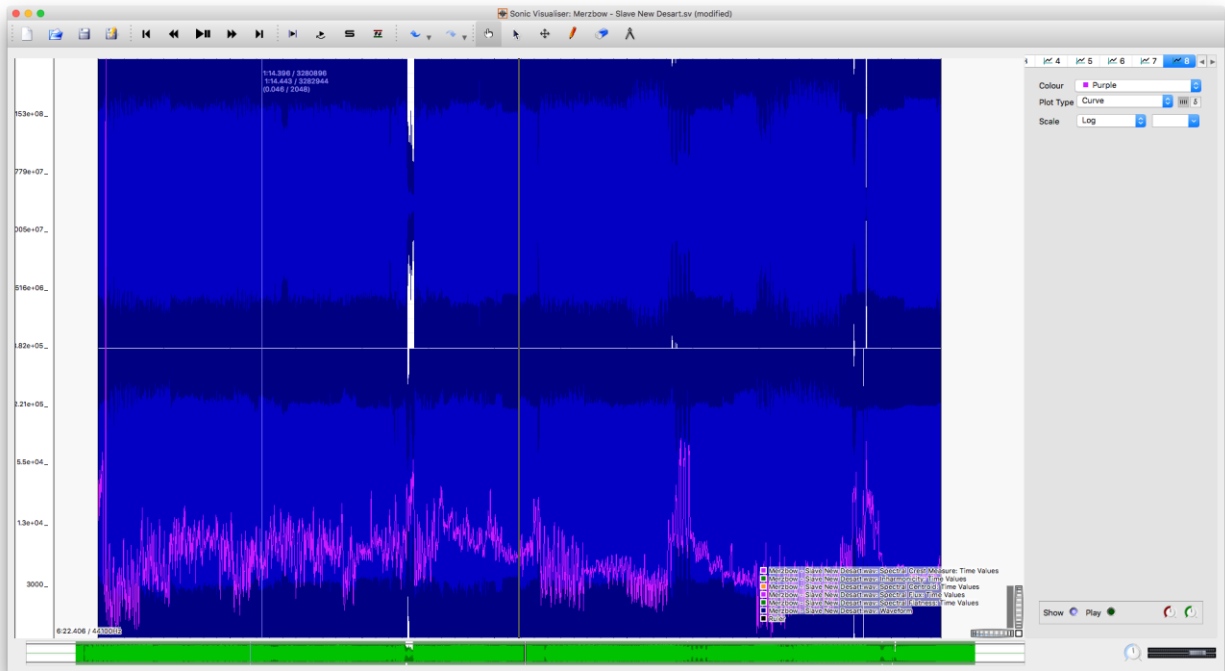


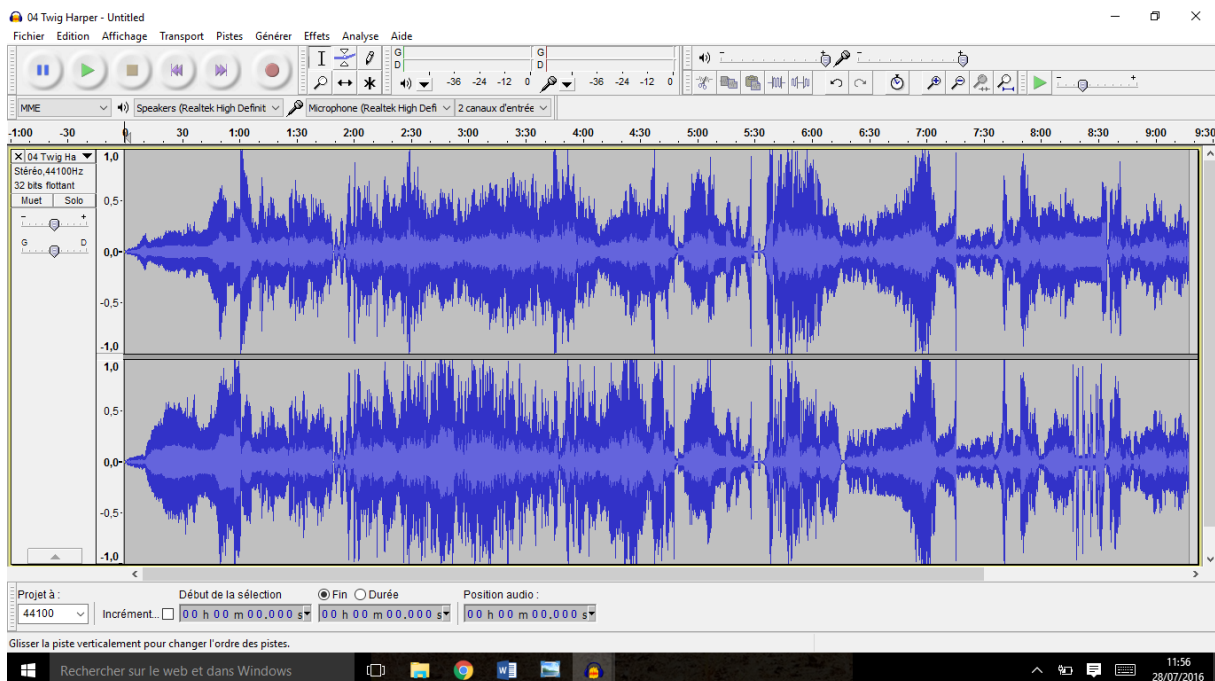
Figure 17. Spectral Crest



c) **Twig Harper**, « **Untitled 4** » (*Twig Harper*, 2011)

Twig Harper, représentant américain d'une noise plus proche de la musique concrète et de l'électronique abstract que ses deux acolytes précédents, qui incarnent davantage un archétype « *harsh noise* », est un exemple qui non seulement souligne la relation entre le type de musique et ses représentations graphiques, mais qui révèle aussi par analyses comparatives la (non)pertinence et d'(in)adéquation des outils d'analyse aux styles représentés. « Il est très gentil celui-là ! [...] (*rires*) Par rapport à ce qu'on a vu avant, c'est très gentil ! », s'est exclamé Mikhail Malt en découvrant la forme d'onde. Si nous commençons en effet à nous habituer aux formes d'onde occupant toute l'amplitude et caractérisées par une forme de bloc rectangulaire, le signal est ici très différent puisqu'il affiche une forme hétérogène (figure 18).

Figure 18. Forme d'onde de l'intégralité du morceau



Les formes d'onde précédentes étaient étirées, tandis que celle-ci est sculptée et laisse apparaître un phrasé. La masse peut néanmoins être dense et le son atteindre les limites de l'amplitude ; mais le signal, toujours aperiodique et donc atonal, n'est toutefois jamais coupé puisqu'il laisse toujours apparaître la forme d'onde complète, comme le montre la figure 19. Son bruitisme est donc de nature différente que celui des deux morceaux précédents. Les deux

canaux peuvent également être différents, et même lorsque la forme du signal est similaire, elle est comme légèrement accentuée sur le canal droit ou le canal gauche, ce qui dénote une volonté de spatialiser le son.

Figure 19. La forme d'onde atteint les limites de la représentation sans être coupée

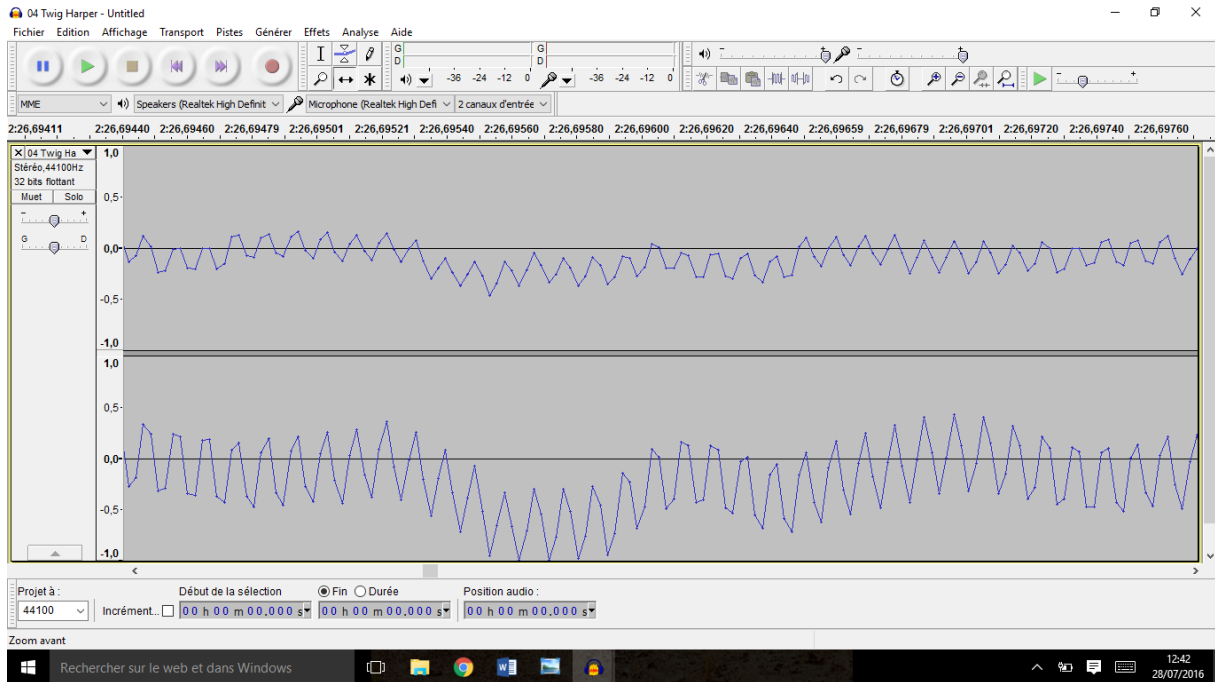
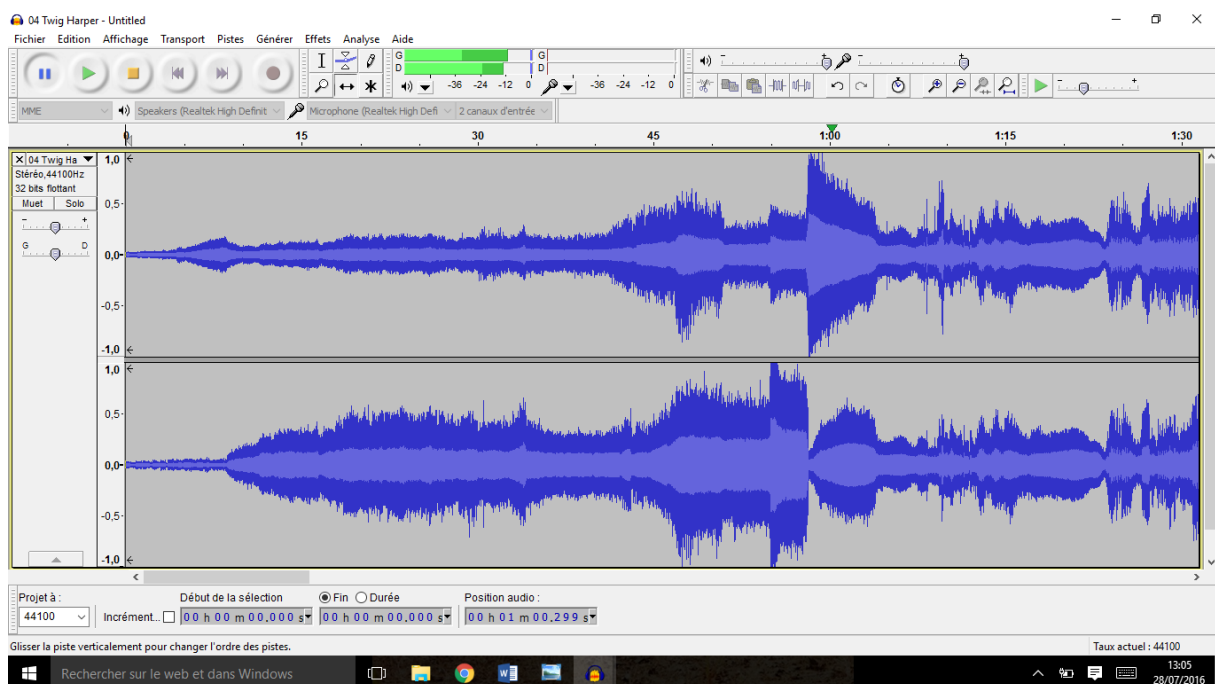
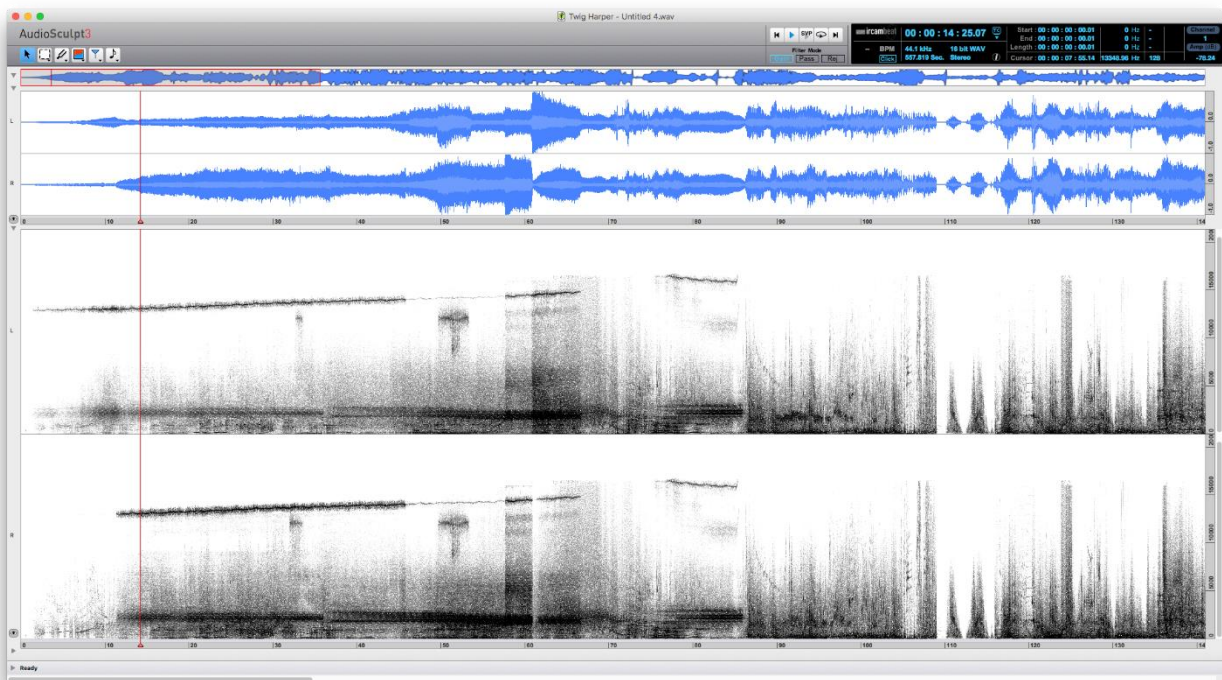


Figure 20. La forme d'onde indique un son injecté depuis le canal droit au canal gauche



De plus, et ceci est clairement visible sur la figure 20, le son diffusé sur un canal peut ensuite être renvoyé de l'autre côté, à l'instar du son de la 55e seconde au canal droit qui est réinjecté sur le canal gauche trois secondes plus tard. De son point de vue expert, le musicologue de l'IRCAM devine une distorsion par des boucles avec réinjection de son, c'est-à-dire des *delay* qui entrent dans d'autres *delay*, des réseaux de sons qui rentrent dans des machines et des effets et qui sont ensuite réinjectés dans une forme transformée.

Figure 21. Spectrogramme de l'intégralité du morceau



Le spectrogramme est également bien plus limpide que ceux des morceaux précédents. On peut y apercevoir des mouvements plus dansants, plus fluides, très différents des stases de Kevin Drumm ou des variations de Merzbow. Le caractère moins bruitiste de la musique est directement lié à l'aspect moins bruiteux de sa représentation, qui laisse ici apparaître les événements sonores, presque à la manière d'une musique électroacoustique. En observant la figure 21, il est par exemple possible d'identifier facilement un événement très aigu représenté par un trait noir qui évolue lentement pendant plus du premier tiers du morceau. En dehors de tous ces éléments très visibles, ce spectre offre une pluralité de détails qu'il est possible d'observer en zoomant, comme le montre la figure 22. Le gros trait noir situé aux alentours de 2000/2500hz et qui ressemble à une trace de pneu sur l'image, représente un son

assez aigu proche d'un bruit de grillon, et se situe au-dessus d'un ensemble d'éléments sonores situé dans les graves, qui apparaissent un peu comme des traits de croquis au crayon.

Si le spectrogramme montre aussi bien les événements sonores, c'est bien sûr parce qu'il inclut des silences et n'est pas toujours chargé (figure 23), mais c'est aussi parce que le son n'est pas saturé et distordu comme les morceaux précédents. Le musicien a sans doute recours à une forme de distorsion, mais dont on ne peut trouver la source par l'imagerie. En revanche, les diverses couches superposées qui donnent une impression de masse bruitiste sont quant à elles rendues visibles. Malgré une représentation plus claire de ce morceau, le spectrogramme demeure un outil qui peut s'avérer trompeur concernant les sons harmoniques. En effet, on pourrait par exemple penser de certains sons qu'il s'agit d'une voix, alors qu'à l'oreille on identifie le bruit des platines vinyles et de ses changements de vitesse. La répétition d'un même motif peut néanmoins attirer l'œil de l'expert, qui se demandera de quel effet il pourrait s'agir ; dans le cas qui nous intéresse ici, le « tactactactac » qui indique une réverbération issue des lignes de retard à réinjection précédemment évoquées. Tout comme le morceau de Merzbow, la musique peut là aussi être considérée comme continue, mais elle se caractérise surtout comme une musique d'événements et d'objets sonores qui découlent d'une manipulation et de gestes que l'on entend et dont l'imagerie communique la sensation. Elle se distingue ainsi des deux morceaux précédents qui tiennent davantage d'une musique des textures.

Figure 22. Zoom sur une partie du spectre

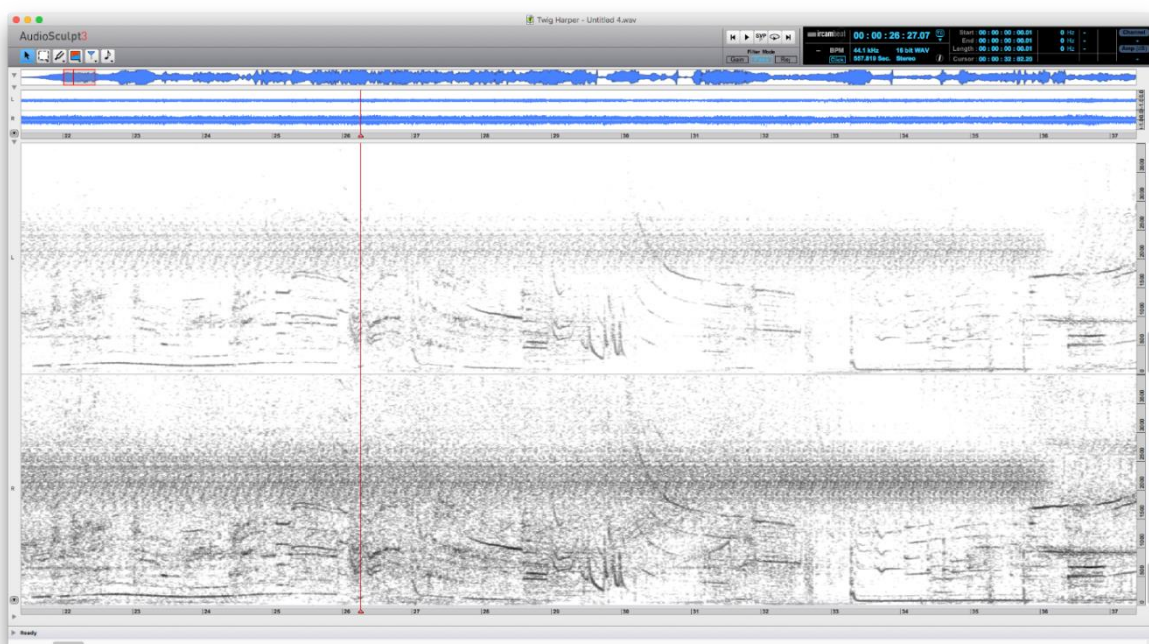
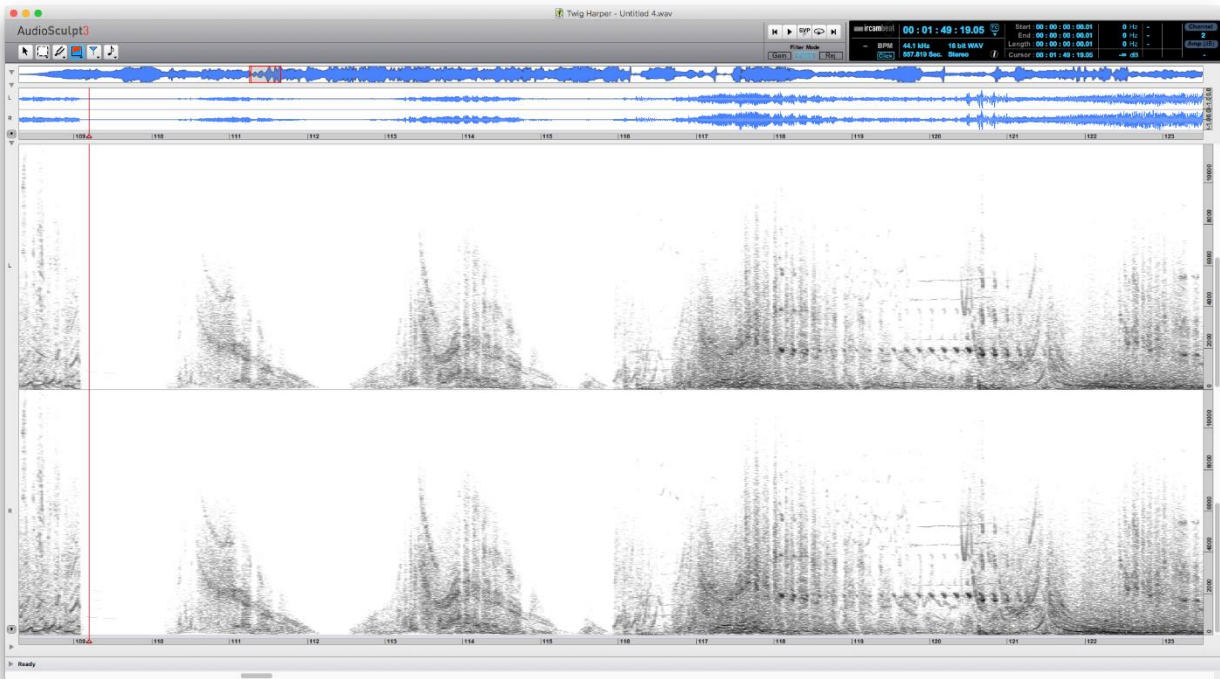


Figure 23. Zoom sur une autre partie du spectre



Là où les imageries précédentes offraient une bonne surprise par leur clarté, il faut avouer qu'il n'en est pas de même pour les descripteurs. Mikhail Malt, familier de ces représentations, l'a d'ailleurs annoncé d'emblée : comme les descripteurs fonctionnent bien avec les globalités, ils risquent de ne pas être en mesure de nous apporter des informations très pertinentes pour ce qui est ici une musique de l'événement, caractérisée par une grande granularité. De plus, le musicologue est confronté à une autre problématique méthodologique car le protocole d'analyse d'une musique telle que celle-ci aurait pu être défini différemment que les morceaux précédents, avec des méthodologies plus proches de celles de la musique électroacoustique. Mais le morceau faisant partie de ce corpus et nécessitant à ce titre d'être comparé aux autres, les descripteurs ont malgré tout été testés.

Spectral Flatness n'a pas fourni d'indications pertinentes, la courbe apparaissant somme toute assez statique. Bien que relativement difficile à interpréter, le descripteur Flux est un peu plus parlant car la courbe montre que le musicien est très actif à travers la retranscription de sa dynamique, c'est-à-dire beaucoup de pics de montée et de descente, malgré quelques phases un peu plus statiques (figure 24). Comme le montre la figure 25, le Centroid traduit lui aussi un mouvement laissant entrevoir des dynamiques entre des sons plus foncés et des sons plus clairs. On voit par exemple très clairement que les premières secondes démarrent avec des sons très foncés qui s'éclaircissent assez subitement, puis des variations de couleur qui

adoptent tout de même un mouvement général qui tend vers les graves jusqu'à un peu moins de deux minutes, etc. Enfin le Crest montre une quantité de bruit bien plus modérée que Merzbow par exemple, puisque la courbe n'est pas au plus bas de l'image, mais elle se situe malgré tout clairement dans le bruit avec seulement quatre pics semblant indiquer des sons peu ou pas bruités.

Figure 24. Spectral Flux

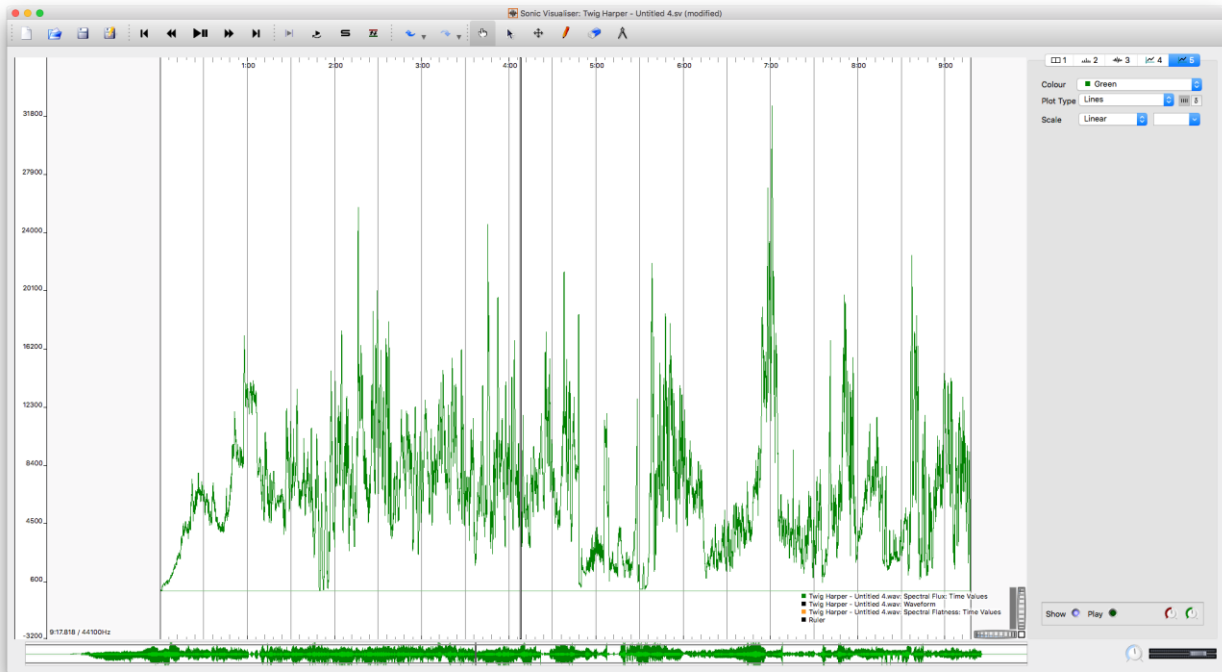


Figure 25. Spectral Centroid

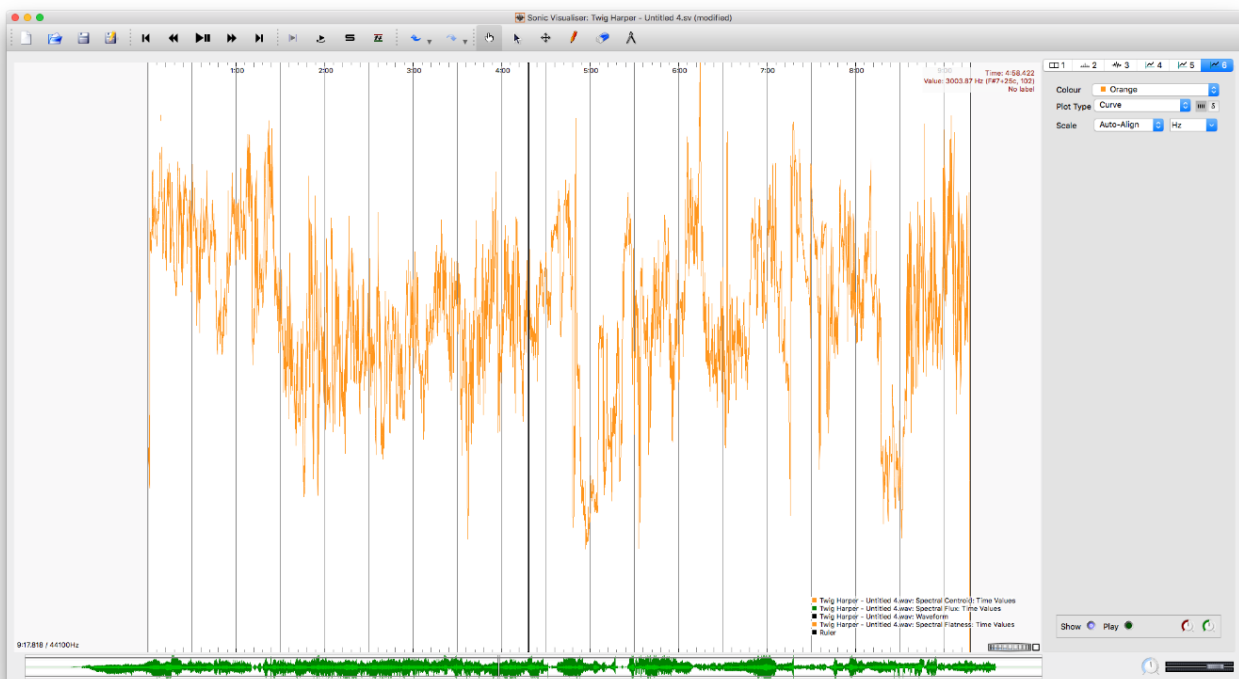
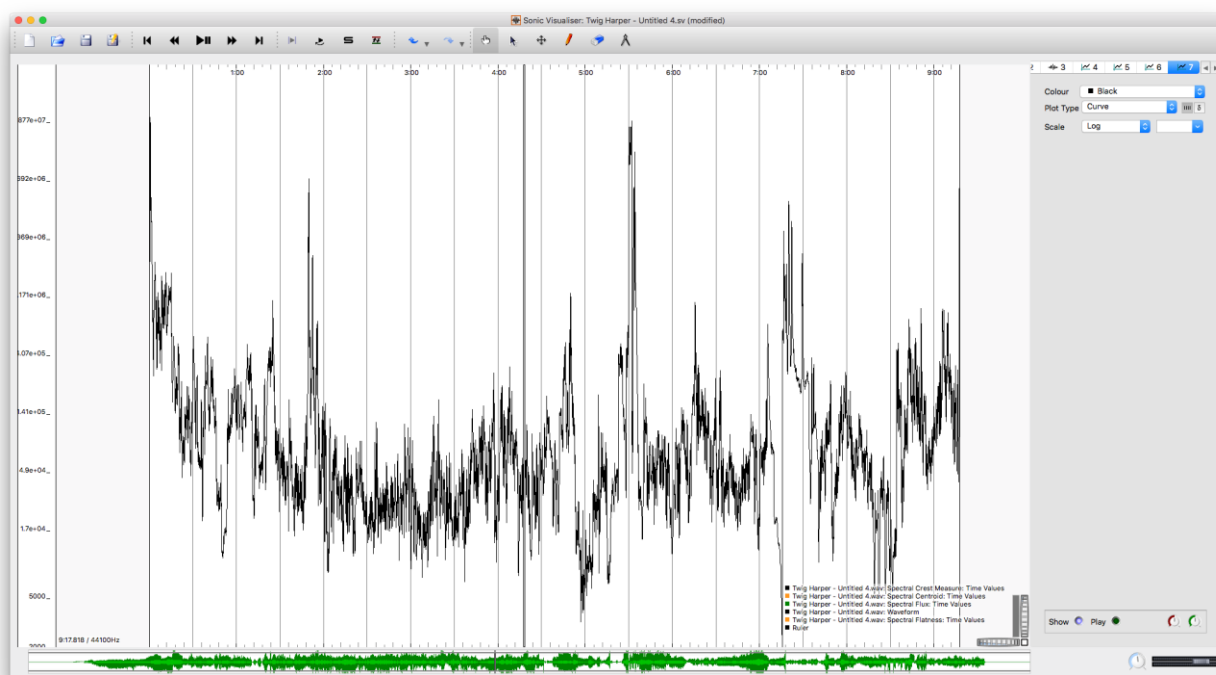


Figure 26. Crest



d) Whitehouse, « A Cunt Like You » (*Mummy and Daddy*, 1998)

Avec Whitehouse, l'imagerie renoue avec celle des courants plus extrêmes incarnés par Kevin Drumm et Merzbow. Il faut dire que les pionniers du *power electronics* sont surtout réputés pour un son *harsh noise* peu dynamique et une voix hurlante très caractéristique. L'onde (figure 27) a ainsi une forme de pâté monobloc ne faisant apparaître aucun phrasé, et le signal irrégulier confirme le caractère bruitiste de la musique. Comme le morceau de Merzbow, la saturation induit ici une distorsion par repliement, ainsi que le montre la figure 28, une caractéristique que Mikhail Malt juge par ailleurs « icônique ». La forme d'onde permet également d'identifier très clairement au long du morceau des boucles sonores, qui évoluent progressivement (figures 29). L'aspect répétitif du morceau transparait de la même manière dans le spectrogramme, qui en plus de traduire le bruit ambiant par son aspect grisé, est dans son ensemble limpide en ce qui concerne ce point précis : si l'on observe attentivement la figure 30, nous pouvons voir qu'un même élément situé dans les graves (couleur foncée en bas) et de nature harmonique (provoquant ces strates parallèles) est présent tout au long du morceau.

Figure 27. Forme d'onde de l'intégralité du morceau

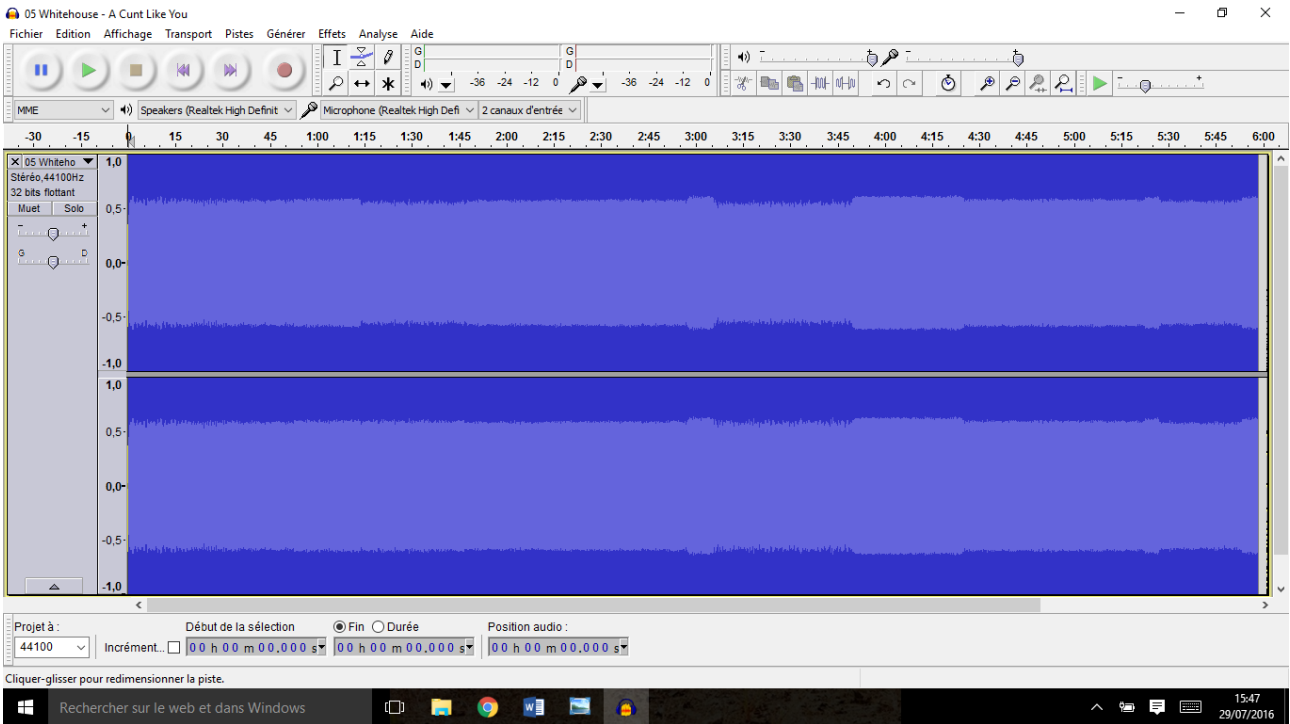


Figure 28. Saturation par repliement

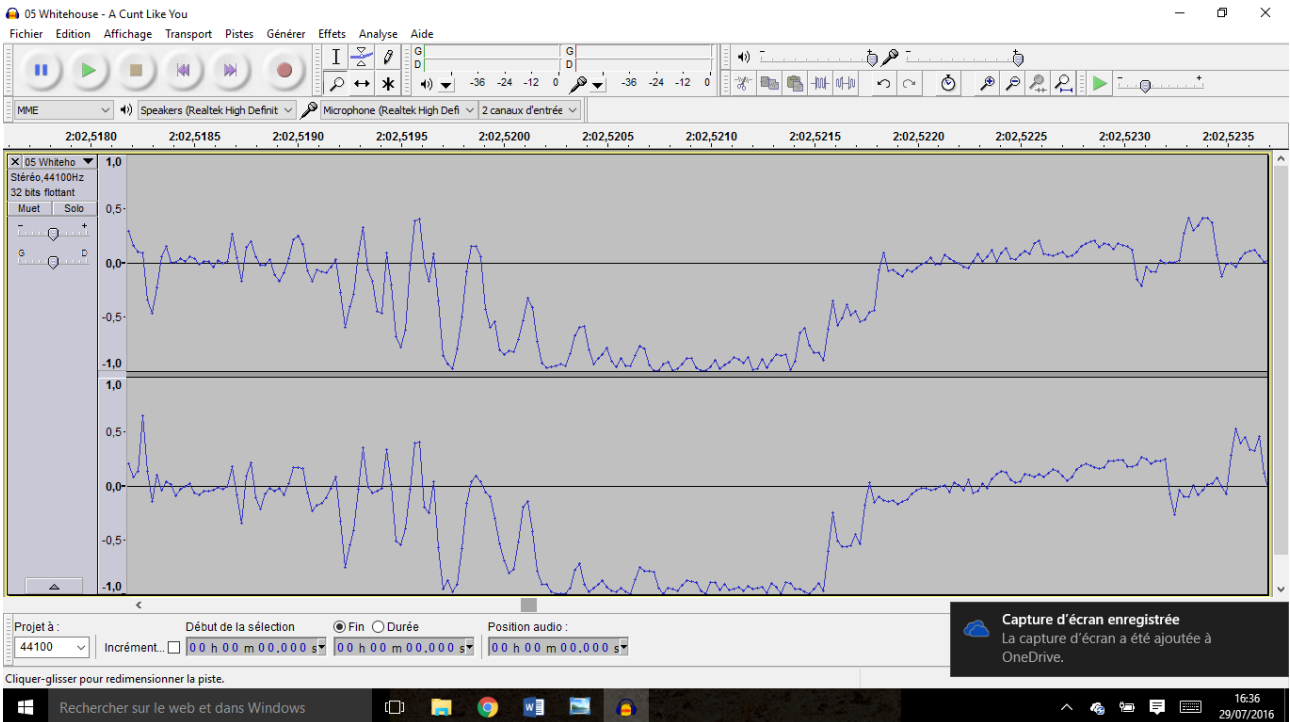


Figure 29. Evolution des boucles sonores

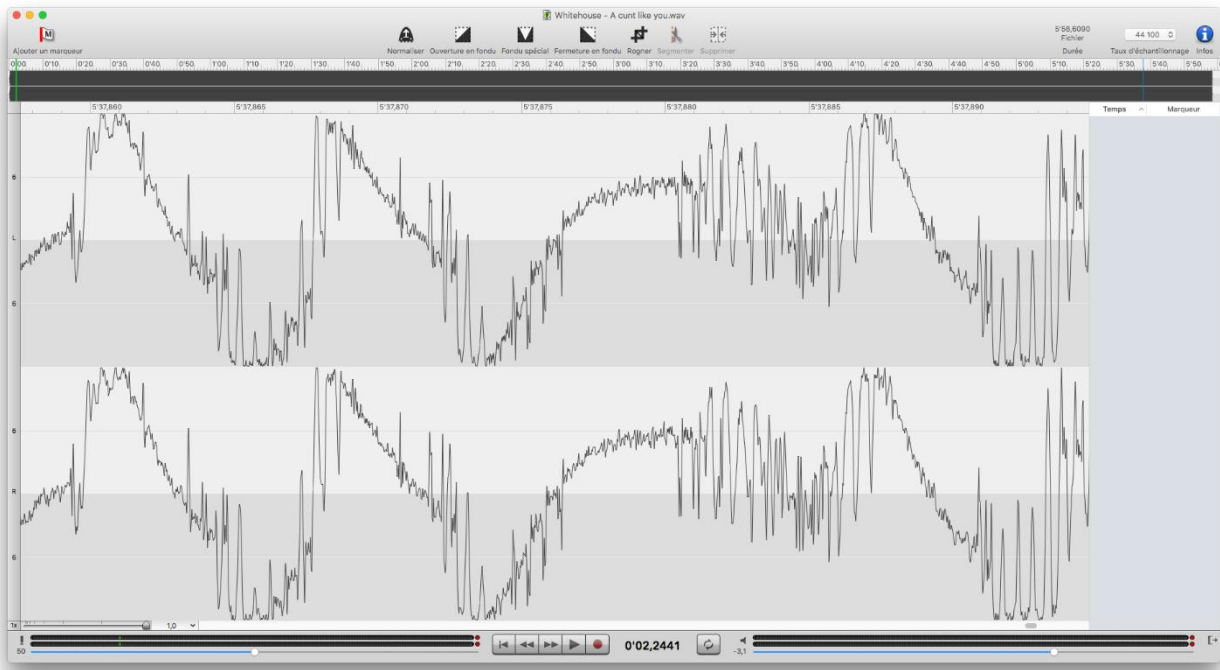
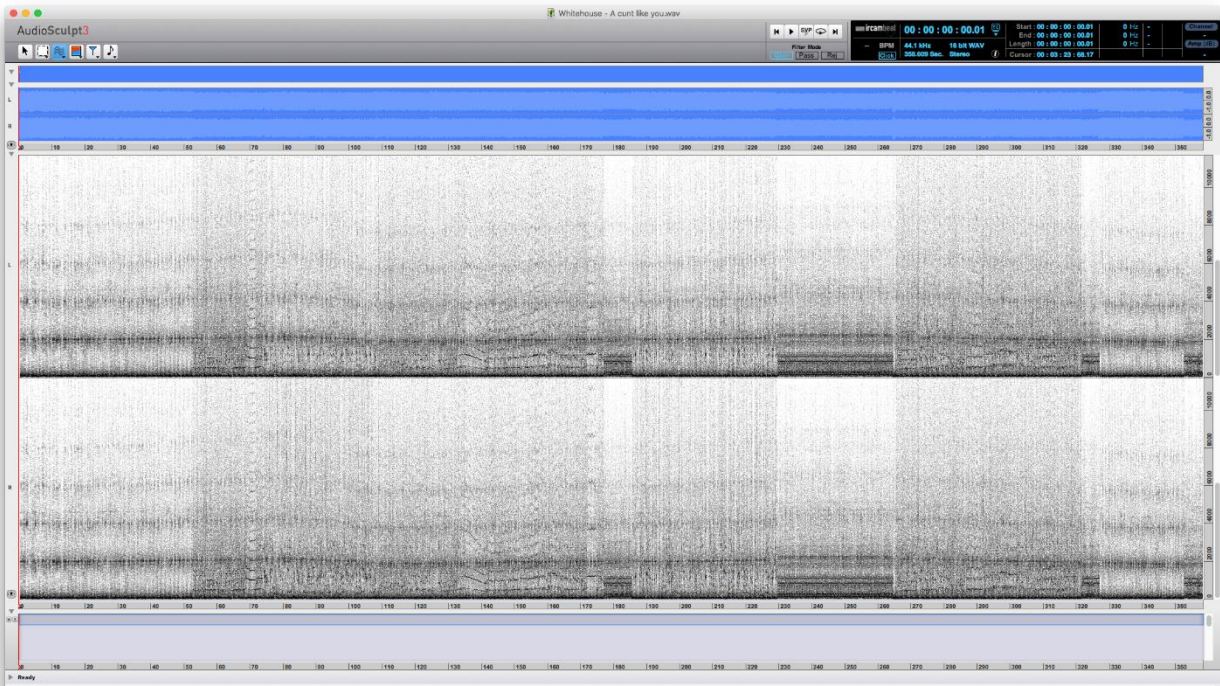


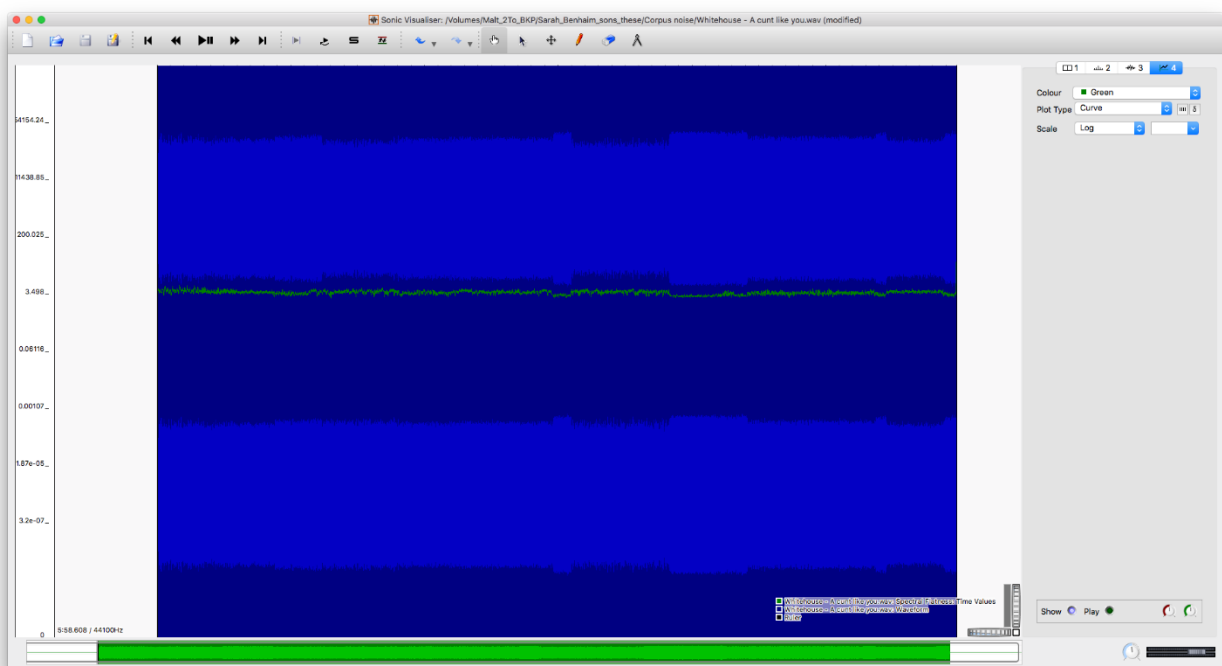
Figure 30. Spectrogramme du morceau



De même, cette boucle et ces types de sonorités ont un effet saccadé qui se traduit dans le spectrogramme par un effet hachuré de lignes verticales très serrées, représenté comme un élément rythmique. Enfin, apparaissent des césures très marquées qui dessinent des blocs, comme le morceau de Kevin Drumm, dont on peut aussi deviner les similitudes ; découpés en 13 blocs de largeurs différentes, on pourrait supposer que le bloc 1 et le bloc 12 soient de nature assez semblable, de même que les blocs 2, 4, 9 et 11, ou encore les 3 et 5, ou les 7, 9, 11 et 13, bien qu'il y ait bien sûr des variations qui ne les rendent pas identiques. Ce morceau se situe donc dans un travail de textures et de saturation, de même qu'il fonctionne par blocs qui ont donc pour effet de poser une atmosphère sonore spécifique et répétitive.

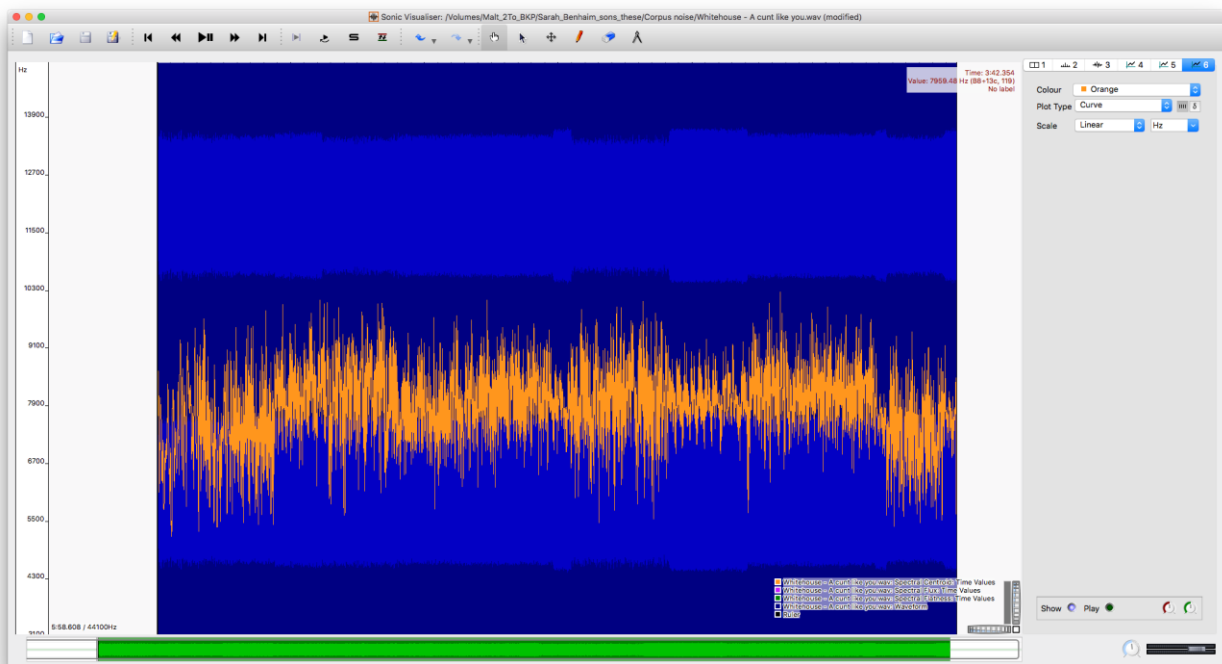
Au niveau des descripteurs, la matrice de similarité réalisée à partir de la MFCC (le timbre) est la plus convaincante. Même si Mikhail Malt rappelle qu'avec ce type de musique il est difficile d'interpréter les descripteurs, la matrice fait ici clairement apparaître les différentes sections que nous avons identifiées auparavant, avec plus de nuances néanmoins sur la phase comprise entre la 72e seconde et 132e, où il semble en réalité déceler des différences là où le bloc apparaissait relativement homogène sur le spectrogramme. Ce descripteur peut s'avérer pertinent lorsque la musique est structurée par ces blocs distinctifs et axés sur le timbre.

Figure 31. Spectral Flatness



Le second descripteur utilisé, Spectral Flatness, a eu pour résultat décevant une courbe verte horizontale ne laissant pratiquement transparaître aucune évolution, aucune réelle différence entre les niveaux de bruits, suggérant donc une homogénéité de bruit au long du morceau (figure 31). Le spectral Flux n'a pas non plus été concluant, le musicologue le jugeant trop pauvre pour en tirer la moindre conclusion. Le diagramme du Spectral Centroid me paraît en revanche intéressant en comparaison de ceux de Twig Harper et de Merzbow car il démontre que la brillance des sons, la hauteur perçue, est majoritairement située dans les mediums et surtout que la courbe offre peu de variations dans ces couleurs de « hauteurs » (figure 32). Le musicologue a donc conclu que hormis la MFCC, tous les descripteurs donnaient un résultat très moyen ne rivalisant pas avec le spectre.

Figure 32. Spectral Centroid



e) **Wolf Eyes, « Cellar »** (*Always Wrong*, 2009)

À l'instar de celui de Twig Harper, le dernier morceau du corpus fait partie des cas plus hybrides puisque Wolf Eyes est un groupe aux influences noise et rock dont l'instrumentarium comprend guitares, synthétiseurs et chant. La forme d'onde suggère un caractère moins maximaliste que les morceaux de Kevin Drumm, Merzbow et Whitehouse puisque l'on voit apparaître un phrasé, même s'il n'est pas aussi dessiné que celui de Twig

Harper (figure 33). Il affiche plus typiquement un signal irrégulier et bruiteux, ainsi qu'une distorsion, toutefois moins extrême en intensité et en fréquence que les morceaux de Kevin Drumm, Merzbow et Whitehouse (figure 34). On y voit également des boucles, comme celle que l'on identifie sur la figure 35, qui débute seule l'introduction mais qui continue à tourner le long du morceau. Comme ce que nous avons constaté avec Twig Harper, le fait d'avoir pour exemple une forme de bruitisme différente caractérisée par des éléments sonores moins noyés, et donc plus identifiables, se répercute directement sur l'imagerie.

Le spectrogramme est de ce fait nettement plus lisible que ceux des prototypes plus extrêmes du corpus, ainsi que le montre la figure 36. En effet, si une phase introductive se détachait distinctement sur la forme d'onde, il en est de même sur le spectrogramme où l'on identifie bien ces 45 premières secondes moins colorées que le reste du morceau. Comme sur le morceau précédent, les stries verticales indiquent le caractère percussif de la boucle électronique audible dès le début du morceau, et les sortes de colorations noires qui s'y ajoutent à la 15e seconde représentent la voix – particulièrement visible ici car des sons percussifs viennent ajouter une couche supplémentaire à la 45e seconde, rendant dès lors ces détails moins visibles. Par la suite, le spectre indique un caractère mouvant et évolutif de la musique, plus proche des morceaux de Merzbow et de Twig Harper que des blocs de Kevin Drumm et de Whitehouse.

Figure 33. Forme d'onde de l'intégralité du morceau

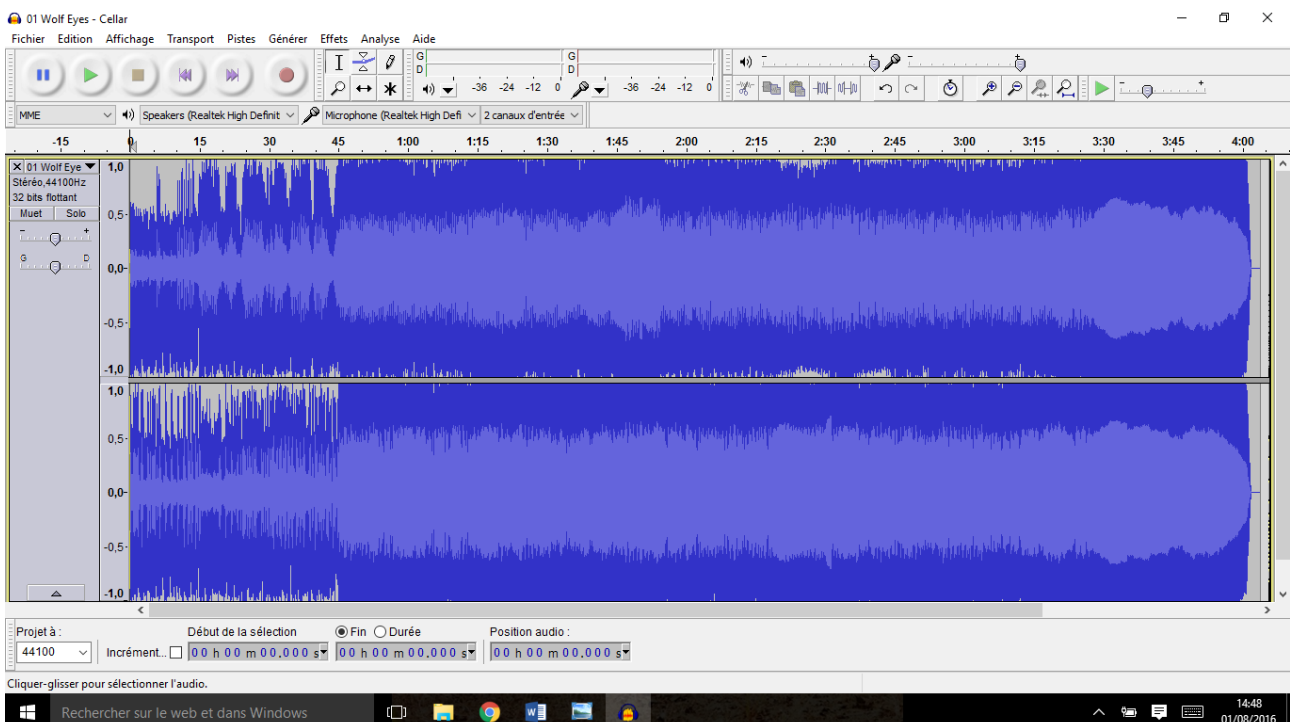


Figure 34. Irrégularité du signal

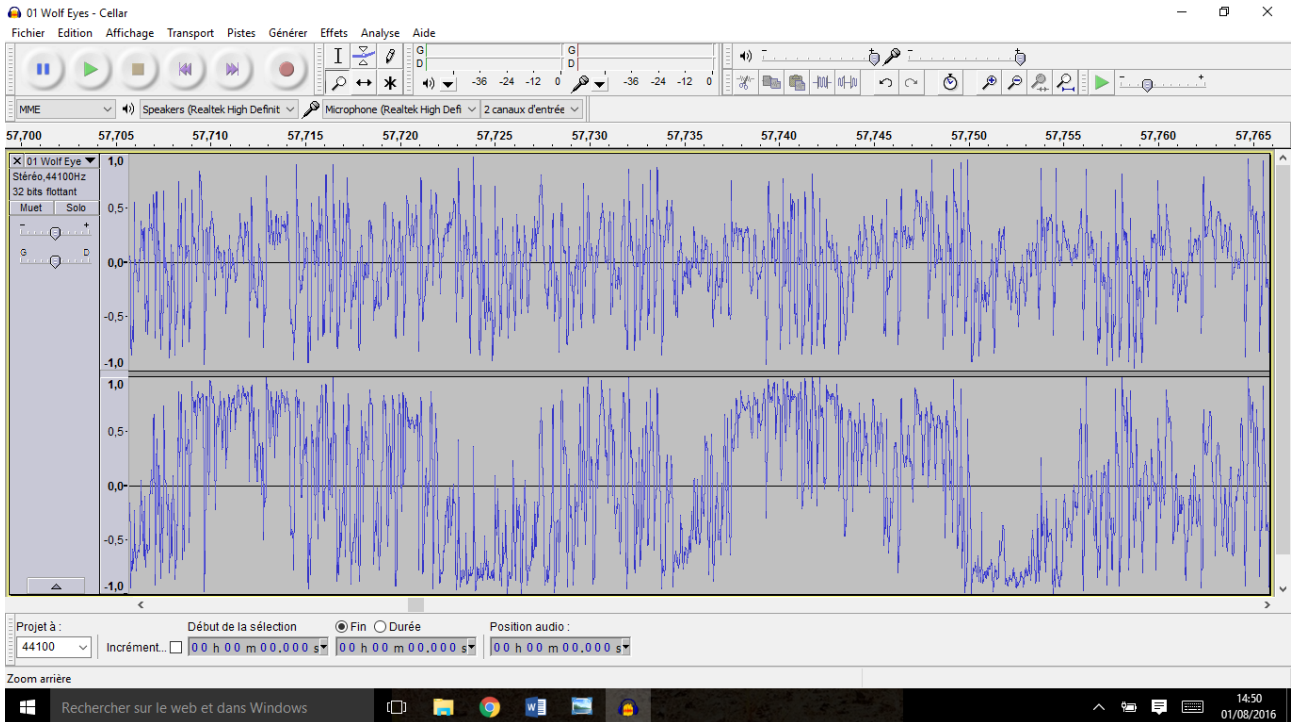


Figure 35. Boucle qui introduit le morceau et se poursuit ensuite

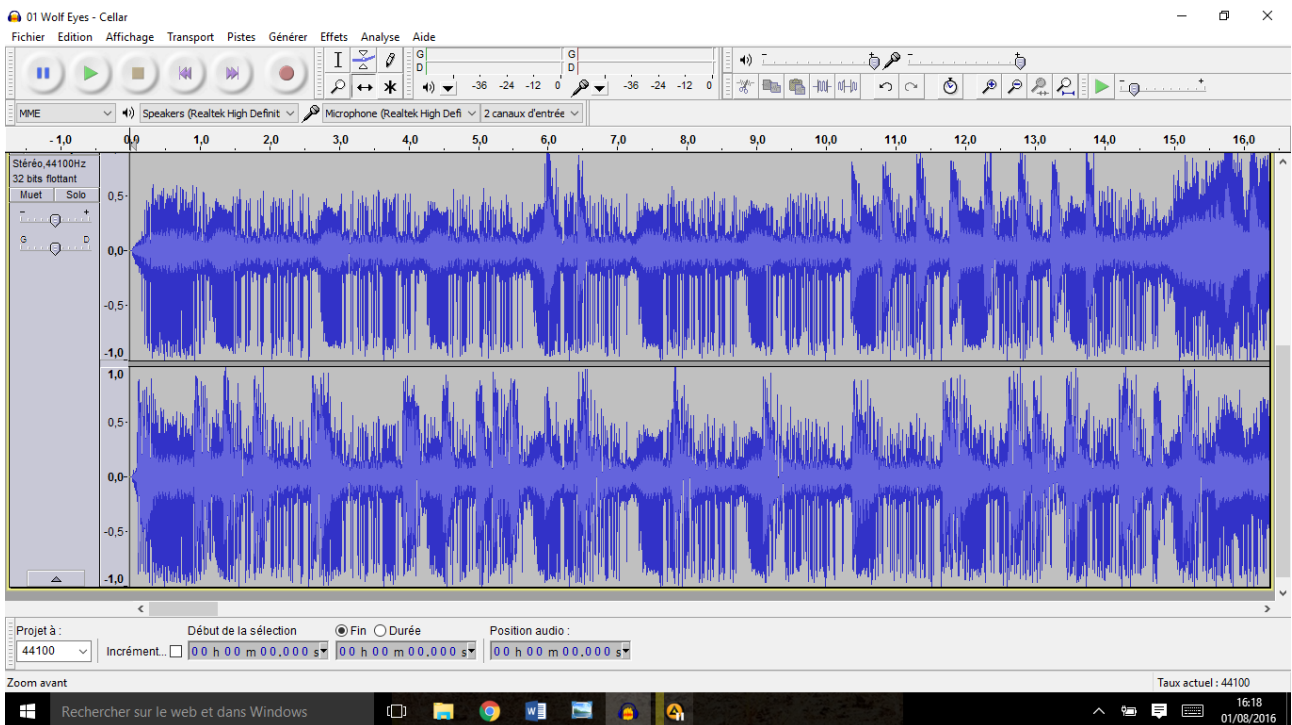
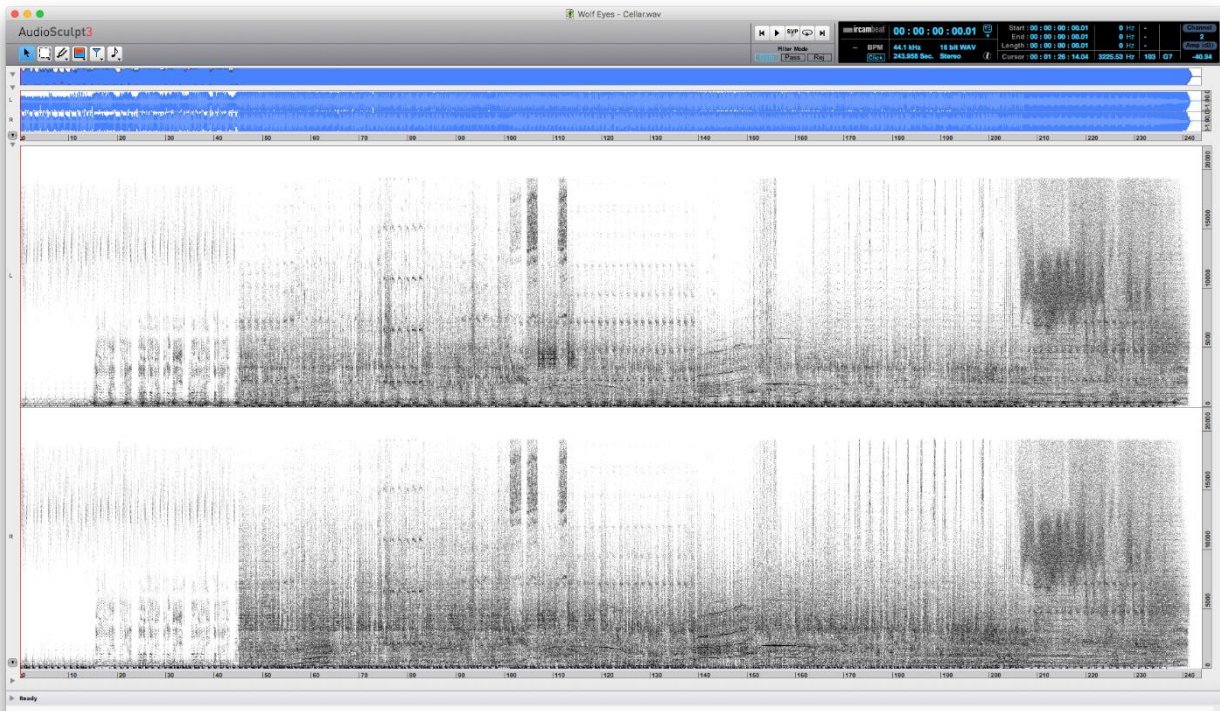


Figure 36. Spectrogramme du morceau intégral



Son aspect évolutif suggère qu'il n'y a pas de rupture marquée, mais bien des phénomènes de tuilage et d'accumulation de sources. Mais contrairement à Merzbow qui recourrait à ce même fonctionnement, les sources sont ici plus claires, plus audibles, plus distinctes, moins saturées. Il existe un mélange de sons harmoniques et percussifs, puisque l'on peut observer quelques strates horizontales, mais il faut malgré tout souligner que l'aspect rythmique ressort principalement. Il y a beaucoup d'événements sonores qui se mêlent, mais certains sont nettement identifiables comme les mêmes trois bruits aigus situés entre la 102e et la 112e seconde, les sons médiums représentés par des traits noirs en-dessous de 5000hz, ou encore la strate sonore médium/aiguë (que l'on dirait « brillante ») qui prend la forme de cette masse noire sur la phase finale du morceau.

La matrice de similarité établit des correspondances claires avec le spectrogramme, où l'on reconnaît les différentes phases jusqu'à la seconde 146 (figure 37). Là la matrice reconnaît comme distinctive une petite phase caractérisée par le glissando d'un son électronique aigu remplaçant temporairement la voix, qui pourtant ne se dégage pas de manière marquée sur le spectrogramme. Le descripteur Centroid nous montre que toutes les brillances du son sont représentées dans le morceau, du plus grave dans la phase introductive au plus aigu sur la phase finale, la majorité du morceau étant néanmoins comprise dans les

mediums avec relativement peu de variations (figure 38). En conclusion de cette analyse, on pourrait considérer que ce morceau se situe donc plutôt du côté d'une musique d'événements et de gestes, à l'instar de Twig Harper, que d'une musique des textures.

Figure 37. Matrice de similarité

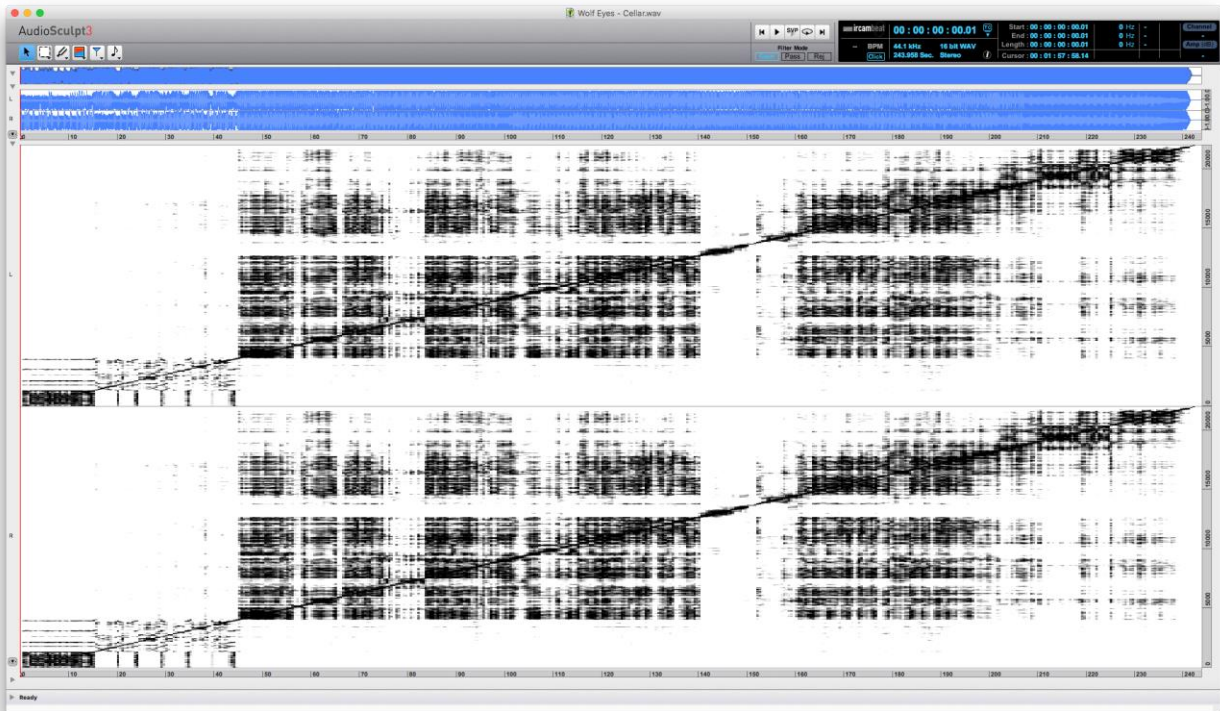
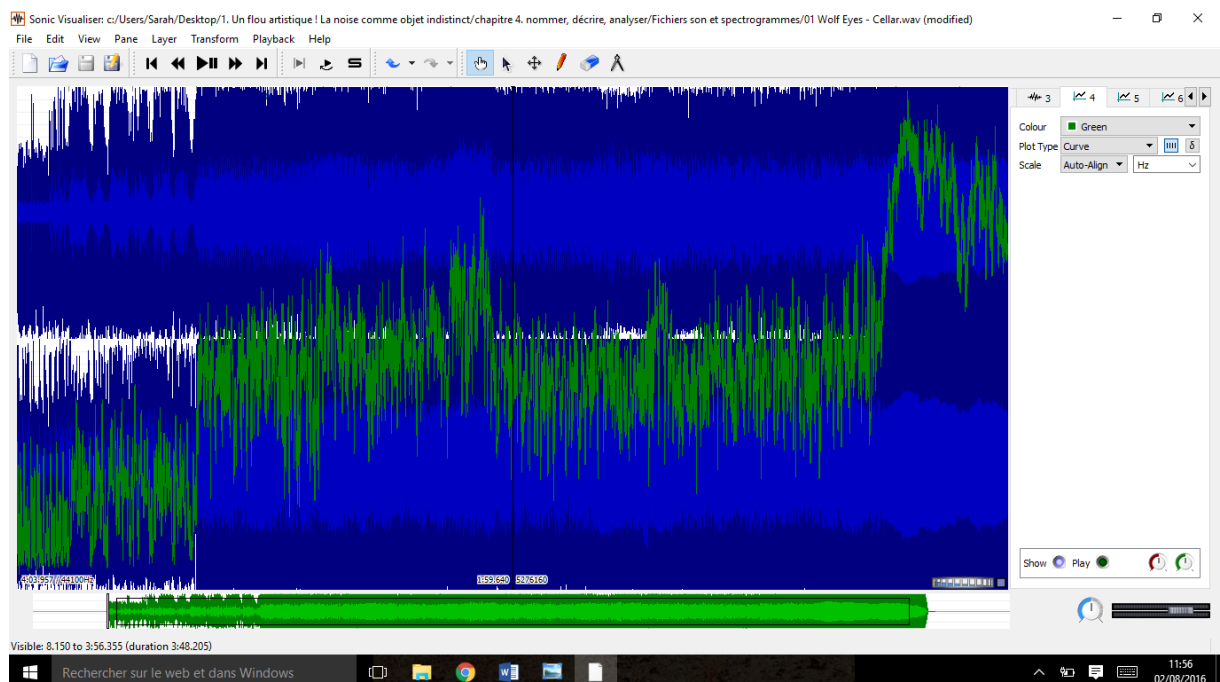


Figure 38. Spectral Centroid



f) Synthèse des analyses musicales

Ces analyses réalisées à partir de différents types de représentation ont permis de mettre à jour certaines caractéristiques musicales et d'établir des éléments de comparaison entre les cinq morceaux du corpus. L'élément le plus déterminant est l'usage immodéré de la distorsion du son par effet de saturation du signal, qui indique une volonté manifeste de faire usage du son et de le travestir, voire même de l'« éprouver » lorsque cela implique un volume maximal. Ce principe est utilisé sans retenue sur les morceaux prototypiques d'une noise plus radicale, comme le montrent les morceaux de Kevin Drumm, de Merzbow et de Whitehouse, tandis qu'il l'est utilisé de manière moins extrême chez Wolf Eyes, et encore moins chez Twig Harper, où la distorsion ne semble pas découler du processus de saturation. Un second élément très caractéristique est l'absence de signal régulier sur l'ensemble des cinq morceaux, qui signifie qu'ils recourent tous à des nuances de bruit sans jamais passer par la tonalité – rien d'étonnant alors à ce que la musique soit dite « noise ». Ce point-ci est par ailleurs corrélé à la figuration des spectres, qui ont pour particularité d'apparaître de manière grisée, à l'image d'une neige venant brouiller une représentation claire et précise – à l'exception de celui de Twig Harper qui est particulièrement net et dans une moindre mesure de celui de Wolf Eyes.

Ces analyses ont également permis d'identifier des récurrences au sein des différents morceaux, qu'il s'agisse des mêmes textures timbrales le plus souvent visibles par l'effet « bloc » ou par les strates horizontales que constituent les harmoniques (Kevin Drumm, Whitehouse), ou bien de l'usage de boucles sonores qui donnent une sensation rythmique représentée par les stries verticales (Merzbow, Twig Harper, Wolf Eyes), les deux formes n'étant d'ailleurs pas incompatibles. La réelle surprise (et sans doute plus-value) que ces différents diagrammes ont permis de mettre à jour se situe sur deux terrains à la fois, par ailleurs intrinsèquement reliés : la révélation de deux grandes tendances musicales au sein de la musique noise, ainsi que la problématique méthodologique et technologique qu'elles posent en termes d'analyse et de représentation. Comme indiqué lors des analyses, il apparaît en effet que certaines musiques noise pourraient être caractérisées comme des « musiques de texture » (Kevin Drumm, Merzbow, Whitehouse), quand d'autres seraient plutôt des « musiques d'événements sonores » (Twig Harper, Wolf Eyes), même si en réalité la plupart des musiques noise sont plus ou moins toujours un mélange nuancé des deux.

Ces éléments nous invitent à penser que les prototypes identifiés par les acteurs, supposés couvrir l'étendue des formes que peut prendre la musique noise, se caractérisent d'une part

par l'intensité de leur recours au bruit – ces morceaux et artistes qui font l'unanimité absolue lorsqu'il s'agit de les catégoriser en tant que noise –, mais aussi d'autre part par la *nature* de leur bruitisme. De manière très claire, les formes de noise moins saturées, qui laissent plus d'espace au silence ou qui sont plus hybridées stylistiquement, se révèlent plutôt comme des musiques « d'événements sonores » constituées d'objets identifiables dont l'évolution temporelle est plus fortement perceptible. *A contrario*, les formes de noise les plus saturées et distordues, qui accumulent souvent de très nombreuses sources difficiles à identifier de par la masse sonore qu'elles engendrent, sont caractéristiques de ces fameuses musiques « de texture » ; on pourrait dire de manière quelque peu paradoxale puisque la musique est un art du temps, qu'elles dessinent un *espace sonore de la texture*, de la saturation, plus qu'une temporalité de l'événement. Selon qu'un morceau tende davantage vers la texture ou davantage vers l'événement, sa représentation informatique s'en trouve inévitablement modifiée de même que ses possibilités de décryptage et d'interprétation. Nous parvenons ici à de nouvelles problématiques qui, loin de seulement concerner nos enquêtés, défient en réalité les domaines de l'analyse musicale et de la musicologie informatique.

13. Quand la noise se confronte aux outils d'analyse

g) Epreuves, essais et surprises : l'analyse en contexte

La question de la viabilité de la représentation servant de support à l'analyse ne constitue pas un débat nouveau. Tandis que le domaine le plus analysé des musiques électroniques et électroacoustiques, celui de la musique dite « acousmatique », continue de développer des outils qui lui sont adaptés, il s'agit ici de souligner comment (et si) ces derniers peuvent réellement s'adapter à une musique comme la noise. L'investigation que j'ai poursuivie concernant l'analyse de mon corpus s'est en effet doublée d'une observation attentive des conditions d'analyses relatives à l'interaction experts/outils/noise. Il m'a paru intéressant d'en retranscrire certaines remarques, réactions et hypothèses qui pourraient venir enrichir notre analyse de la noise et les problématiques qu'un tel objet d'étude peut poser à un niveau plus général.

Le premier élément qui doit être évoqué a trait aux conditions d'analyse et en particulier à l'accessibilité et à l'ergonomie des différents outils. Si l'on prend pour exemple

la seule généalogie de ma recherche, il n'est nullement étonnant que des universitaires non familiarisés avec ces outils renoncent finalement à mener des analyses musicales, tant les obstacles sont nombreux. Même si la plupart de ces technologies sont aujourd'hui démocratisées au sens où elles sont téléchargeables gratuitement, elles requièrent une exigence technique et méthodologique très importante. Le choix initial de consulter des experts pour acquérir une certaine familiarisation des notions scientifiques et des outils devient en réalité une nécessité lorsque l'analyste n'a pas suivi de formation préalable. L'exemple le plus frappant est celui du réglage des paramètres, qui conditionne à tel point la représentation qu'il est possible de ne rien voir apparaître si les réglages ne sont pas adéquats. Or bien évidemment, lorsque l'on ne sait pas à quoi correspondent les paramètres ou les mesures, l'entreprise est d'emblée condamnée car elle ne permet pas d'interpréter l'imagerie en conséquence ²¹⁶. Au cours des deux entretiens, cette érudition scientifique et empirique est maintes fois apparue déterminante lorsque les experts cherchaient à « rendre visible » ce qui était pourtant contenu dans l'information, dans la musique.

En plus de la bonne connaissance de la signification des paramètres, l'apprentissage des logiciels est lui aussi très technique, ainsi que le montre le temps passé par Adrien Lefèvre à énumérer les divers outils de l'Acousmographe permettant de manipuler le spectre, sélectionner des parties à l'aide des marqueurs, des bibliothèques et des répertoires : « c'est, bon, si tu veux c'est toujours pareil, un peu de galère au début, quelques heures d'apprentissage, puis une fois que tu as tes chemins, tes sentiers battus...[...] C'est vrai que ce n'est pas évident... ». Si l'observation fait montre du savoir-faire et du bagage scientifique préalable, elle dénote aussi la part très importante d'expérimentation qui accompagne l'utilisation de ces outils, ici exacerbée par l'application de ces techniques sur des morceaux de noise. Comme les experts convoqués ne connaissaient pas cette musique avant de procéder aux tests, j'ai eu l'occasion de prêter attention aux tentatives d'analyse, aux essais de paramétrages et simplement aux réactions de ces derniers lors de l'écoute et de la visualisation des morceaux. L'imagerie obtenue a souvent été difficile à interpréter, en particulier pour les morceaux portés sur les textures et l'extrême saturation. Leur représentation diffère des musiques habituellement analysées en ce qu'elle apparaît bruitée, brouillée, peu visible, et déstabilise de ce fait les modalités d'analyse conventionnelles. De nombreux extraits en témoignent :

²¹⁶ Mickhail Malt atteste de l'importance des paramétrages : « Il faut savoir une chose, tout l'art de travailler avec les spectrogrammes est de régler les paramètres. Ce qui n'est pas toujours évident parce qu'en fonction du son que tu as, tu peux voir des choses très bizarres [...] ». « Ça c'est un autre problème de l'analyse spectrale, c'est qu'il faut très bien connaître les paramètres. Sinon avec les paramétrages par défaut des logiciels, tu te fais complètement avoir, parce que tu risques d'avoir un type d'image par défaut ».

Sarah (S) : [...] avec celui de Merzbow, c'était beaucoup moins évident d'identifier les structures.

Adrien Lefèvre (AL) : Ah mais ouais, carrément, carrément. [...]. Là à la limite, on ne distingue même pas de grands mouvements. Il y a certaines pièces de musique électroacoustique, par exemple de Bernard Parmegiani ou de Pierre Henry, tu mets 20mn de pièce dans la fenêtre et tu vois très nettement les trois grands mouvements. Là, on n'a même pas l'impression qu'il y ait des mouvements ! On a l'impression qu'il y a des plages... Même la construction est bruitée, en quelque sorte. C'est intéressant, c'est bruité dans le timbre et dans la structure globale.

S : Est-ce que ça donne des informations tout de suite ? Par exemple quand tu ouvres ce document, qu'est-ce que ça te dit ?

AL : [*L'air amusé*] Bah justement, quand tu m'as envoyé le corpus et que j'ai commencé à voir les premiers spectrogrammes, je me suis dit « merde tu m'étonnes, on voit rien quoi » ! Mais en cherchant un peu, je me suis dit « ah si, on voit quand même un peu des trucs ». Et... C'est un peu la frontière entre l'ordre et le chaos. Tu vois c'est marrant, parce qu'on peut très bien avoir des événements qu'on arrive à distinguer les uns des autres, et quand il y en a trop on ne distingue plus rien et ça fait une espèce de masse. Donc les compositeurs de ces musiques-là, peut-être qu'ils jouent aussi un peu là-dessus. Tension/détente, chaos/ordre.

AL : Bon après si, il y a quand même dans la noise des caractéristiques qui font qu'on la reconnaît, de toute façon, ça c'est clair ! (rires). J'ai failli t'écrire dans le mail, euh, je comprends pourquoi on appelle ça de la noise (rires).

S : Est-ce qu'en regardant simplement l'imagerie on pourrait reconnaître qu'il s'agit d'une voix ?

Mikhail Malt (MM) : Non. Ça, ce sont des spectres très difficiles. Ce sont des spectres de textures sonores. Des spectres très compliqués à analyser. Quand tu prends par exemple un essaim d'abeilles, ça peut être très bruité et difficile de voir. C'est quelquefois un réel problème de la spectrographie, tu entends les choses et tu ne vois rien. Ça peut être très difficile, d'où l'importance des paramètres.

S : Est-ce davantage une difficulté dans la musique noise que dans d'autres formes musicales ? Ce côté bruité qui empêche la visualisation ?

MM : Disons qu'on n'a pas encore de moyens de visualisation adaptés pour les textures sonores. La musique noise crée des textures. Regarde comme c'est intéressant que simplement en jouant sur les paramètres de visualisation, au fur et à mesure que ça évolue, tu peux en fonction des réglages faire apparaître des choses et d'autres. Le problème c'est que c'est une texture, donc c'est difficile, c'est vraiment très difficile.

En plus de cette difficulté analytique d'abord liée aux paramétrages et au savoir-faire, puis à la noise en tant que musique de bruits et de textures, s'est également posé le problème de l'identification des sources. En effet, les sources sonores peuvent être de précieux indices pour les analystes utilisant les outils de l'informatique musicale, qu'ils s'emploient à détecter au travers d'un jeu d'allers-retours entre les diagrammes représentés et l'écoute. Or, s'il est

dans les faits impossible d'avoir la certitude absolue que telle représentation correspond à tel instrument et vice versa, il est encore plus difficile de le deviner dans une musique qui superpose de nombreuses sources et utilise souvent beaucoup d'effets²¹⁷. Selon Adrien Lefèvre, hormis quelques cas précis comme par exemple la reconnaissance du vibrato d'une voix par les harmoniques, on ne peut pas voir grand-chose lorsque les sources sont multiples car elles se fondent dans la masse : une séquence d'entretien autour de l'écoute et la visualisation du morceau de Merzbow en témoigne, pendant laquelle l'ingénieur a littéralement dû aller investiguer dans le spectre où pouvait être représenté le son grave que l'on entendait monter et redescendre. Nombreux ont été les moments où il était difficile de décrypter sur le spectre les nombreux éléments que nous avons pourtant décelés à l'oreille, comme suggèrent ces deux séquences d'écoute avec Mikhail Malt, menées parallèlement à la découverte de la forme d'onde des morceaux de Merzbow (extrait 1) et de Twig Harper (extrait 2).

Extrait 1 :

S : Cette représentation nous donne tout de suite le sentiment que ça prend tout l'espace.

MM : Ah bah ça, ça prend vraiment tout l'espace. Tiens je me demande ce que c'est ça... Ah oui, je suis dans la partie gentille.

S : Là on entend bien qu'il y a de la guitare amplifiée.

MM : De la guitare oui, et de la percussion aussi.

S : Peut-être une guitare qu'il percute...

MM : Faudrait voir ce qu'il avait comme matériel, je ne sais pas trop... [...] Le matériau se complexifie. La voix... sans doute il y a deux processus qui vont ensemble. L'improvisation qui doit avoir fait évoluer des choses, et des pédales. [*Un son aigu strident au-dessus de la masse noise*] Ah regarde, il y a un truc qui apparaît là, c'est nouveau. On n'avait pas ça avant. Même si c'est très dense, il y a une espèce de pic qui ressort maintenant, qui apparaît. Je me demande si ce n'est pas le bruit d'une chasse d'eau là, c'est l'époque... [*réécoute*] Ah non. Là, il reprend. C'est vrai que sa manière d'évoluer passe par une accumulation de choses.

S : C'est drôle parce qu'on a le sentiment d'entendre une sorte de distorsion, comme si on triturait les sons ?

MM : On ne connaît pas le matériel utilisé, mais je sens que c'est comme s'il y avait une variation de ces paramètres [...] tels que le feedback, la distorsion. Même si c'est très dense, il y a une sorte de loop qui ressort. [...] Il ne s'attarde pas trop longtemps, ça évolue vite. On voit quelque chose qui est apparu et qui s'est arrêté. Et là on va un peu plus vers les graves. [...] Avec la forme d'onde on ne voit pas, je vois juste les repliements.

²¹⁷ Les exemples de tels allers-retours entre les sources et l'écoute sont légion, aussi il a fallu procéder à une sélection fine ne permettant pas de rendre compte de la fréquence de cette pratique. Les entretiens intégraux restent néanmoins consultables en annexe de la thèse.

Extrait 2 :

MM : Est-ce qu'il ne jouerait pas avec des platines ? Parce que regarde [*écoute*].

S : Ou peut-être une manipulation de bande...

MM : Parce que là c'est très clair [*écoute plus loin*]. [...] Je pense que c'est une session platine. [...] Même si l'on regarde la forme d'onde il n'y a pas vraiment de saturation au sens de distorsion.

S : Mais les sons sont quand même distordus ?

MM : Oui, mais il faut savoir dans quel sens... A l'*écoute* j'ai du mal. Est-ce que ça c'est du *live* aussi ?

S : Je ne sais pas... Sans doute.

MM : Ça semble mixé ça, c'est très compliqué ça. Je trouve ça très complexe pour être... Mais bon, je ne connais pas son dispositif.

S : Malheureusement ce n'est pas moi qui l'ait enregistré, c'est sur un disque... Mais Twig Harper fait de la musique improvisée, normalement.

MM : Alors là je peux te dire que théoriquement, il y a de la voix ici. [*Écoute*] ce genre de spectre harmonique comme ça, c'est trompeur. [*Écoute*] Donc là il change les vitesses sur ses platines étonnantes. Mais ce bruit-là tu vois, me paraît être un bruit qui vient de la réverbération des machines. Ici par exemple, ce genre de réverbération « tactactactac », ce sont des lignes de retard à réinjection. Il y a deux processus là : cette chose qui tape, et quelque chose qui est venu là-dessus. [*Écoute*] Ça par contre, ça ressemble énormément à des générateurs [...] d'impulsion analogique, mais je dis un peu n'importe quoi. Bon, là c'est de la voix.

S : Est-ce que de manière générale, lorsque tu analyses des morceaux, c'est quelque chose de constant de se poser la question des sources sonores ?

M : Ah oui, oui. Pas seulement la source, mais aussi la source du processus, la machine. Ça, ça va te dire [...] pourquoi les choses se passent de cette manière.

S : Est-ce que se fier à l'imagerie impose tout de suite des limites pour se rendre compte de la multiplicité des sources engagées ?

MM : Oui.

S : Est-ce qu'on arrive avec ce type d'outils à voir cette multiplicité de sources ?

MM : Ah c'est très compliqué. [...] Quand t'as pas le processus, quelquefois c'est impossible à identifier, de reconnaître la source. [...] Avec la musique électroacoustique aussi, c'est très dur parfois.

S : Est-ce plus difficile dans le cas d'une musique qui utilise en plus énormément de sources, des synthés, des pédales d'effet, etc. ?

MM : Oui, c'est très difficile. Si tu ne connais pas le gars... Parfois tu peux trouver des photos de la performance, là tu peux trouver des choses.

La quête d'identification des sources est une part non négligeable de l'analyse spectrographique car elle permet d'une part de reconnaître et d'isoler plus facilement les détails de la représentation, mais aussi d'autre part d'aider à identifier les gestes liés à certains matériaux, comme ici les variations de vitesse des platines ou les glissandi accompagnés de *delay*. Dans le contexte d'une performance, identifier le dispositif permet d'établir des ponts entre les gestes musicaux et les gestes physiques. Le foisonnement des sources et leur difficulté à apparaître clairement sur l'imagerie pose alors des problématiques certaines ; un même phénomène qui s'observe par ailleurs du point de vue des effets utilisés par les artistes,

impossibles à déceler sur le spectrogramme en dehors de la saturation (et de la distorsion qu'elle engendre), qui apparaît pour sa part de manière très claire puisqu'elle implique cette apparence bruitée et uniforme du spectre si caractéristique de la noise – et dans une moindre mesure d'un *delay* faisant réapparaître une forme. Il y a souvent beaucoup de niveaux qui composent la musique noise, autant de couches qui viennent compliquer la tâche du musicologue et le confronter assez rapidement aux limites de l'analyse.

h) Un défi technologique et/ou un défi musicologique ?

Les différents obstacles rencontrés au cours de ces expérimentations analytiques, déterminés par le niveau de connaissance des outils et de l'expérience, mais aussi par la spécificité de la musique noise dans son caractère bruitiste, saturé, texturé et foisonnant, se sont particulièrement révélés à travers les multiples essais réalisés avec les descripteurs. Même s'ils avaient une fine connaissance des outils, les experts se retrouvaient parfois dans la situation délicate de tester des descripteurs non seulement difficiles à interpréter, mais aussi appliqués à une musique elle-même peu habituée à passer sous le crible de l'analyse informatique. D'innombrables exemples ethnographiques auraient pu être choisis pour illustrer les résultats surprenants et souvent décevants des descripteurs, mais l'espace nous manque de tous les restituer. Lors de l'entretien avec Adrien Lefèvre, l'ingénieur a par exemple voulu faire un test pour évaluer les similitudes timbrales au sein du morceau de Merzbow. Tandis que cet algorithme était efficace lors du test effectué sur une pièce de Bach, puisqu'il détectait correctement les similitudes entre les timbres du violon, il n'a pas été convaincant dans le cas du morceau de noise :

AL : Alors, pour les similitudes. [...] On peut faire pédaler Timbre Scope dans l'Acousmographe, dans *background layers*. [...] Là où c'est la même couleur, il y a de la similitude. [...] Par exemple là il y a du vert, on peut imaginer qu'il a détecté une similitude. [*écoute extrait 1*]. Alors sur du signal comme ça, je ne sais pas ce qu'il peut donner le pauvre. [*Écoute de l'extrait 2, repéré comme étant similaire avec le premier*]. Mouais, ça ressemble pas trop... Ouais non c'est trop... Sur un signal comme ça c'est trop woوو. [...] C'est un truc qui est prototype, Timbre Scope. Mais on l'a quand même mis. Donc j'essayais, à tout hasard...

S : Tu as bien fait ! Malheureusement, ça n'a pas l'air de fonctionner, parce que nos extraits étaient très différents... (*rires*)

AL : (*rires*) Tu vas casser les machines avec ta musique, je vois pas ce qui peut analyser cette musique ! C'est très difficile ! C'est vrai que c'est dur, hein.

Le morceau de Whitehouse a également apporté son lot de surprises en cumulant les échecs de tous les descripteurs à obtenir des résultats cohérents, en regard du spectrogramme et de l'écoute elle-même.

MM : Par contre ici, la matrice de similarité avec le fameux MFCC, le timbre, devrait être pas mal... Ah ! On voit sur la matrice qu'il y a une première section, là on voit clairement une grande section qu'on voit ici et ici, la petite section ici, cette section ici, celle-là, celle-là et celle-ci. Alors tu vois, pour ce type de musique, c'est difficile. [...] Et même cette partie qui avait une espèce d'évolution, c'est un gros bloc. Ça fait une grosse différence ici. [...] Alors rapidement pour le Flatness, ça devrait donner un truc bien. Le problème c'est que la musique est faite d'une telle façon que les descripteurs vont fonctionner pratiquement tous seuls. Ah non, très intéressant !!! Oh, ça c'est génial ! La différence est très petite. Ah, c'est drôle ! Tu vois j'imaginai que ça serait mieux pour la Flatness. Maintenant le Flux. Bon là ça montre qu'il n'y a rien de mieux que le spectre. [...] Là c'est trop pauvre ou pas assez pour voir. Alors là c'est génial parce que c'est... Ah ! Ce que ça te dit ici, c'est que tous les descripteurs donnent quelque chose d'assez moyen. Le meilleur était le MFCC, qui est quelque chose d'assez particulier. Alors... bof. (rires) Comme quoi, c'était vraiment nul hein !

MM : Les matrices de similarité c'est toujours très délicat car ça dépend... Là je refais ça, mais ce n'est pas mieux. Dans certains cas c'est très bon, dans ce cas pas du tout. Tu vois là c'est génial, parce que tu ne vois rien.

Les difficultés rencontrées sont de plusieurs natures. Elles peuvent relever du choix et de la pertinence de certains descripteurs pour la noise : par exemple, les essais réalisés avec le chromagramme ont sans surprise été inefficaces, puisque sa fonction est de représenter l'harmonie selon les notes par un histogramme en évaluant la répartition. Ce qui est de première importance dans les musiques tonales devient alors inopérant dans le cas d'une musique bruitiste, « c'est comme si c'était un descripteur qui ne pouvait pas fonctionner. Ça ne marche pas. C'est vouloir faire de l'analyse harmonique dans une musique sérielle, tu peux essayer, tu vas avoir des trucs très bizarres », déclare Mikhail Malt. L'autre problème, qui est d'une certaine manière corrélé au choix des descripteurs, est que malgré leurs noms indiquant une éventuelle pertinence à l'égard de la noise (« inharmonicity », « noisiness », « noise part energy » etc.), il est extrêmement difficile de les interpréter. Mikhail Malt reconnaît d'ailleurs que c'est un problème majeur avec les descripteurs, qui ne possèdent aucune explication permettant de comprendre à quoi correspondent les paramètres, rendant l'interprétation hasardeuse même pour les plus spécialistes des musicologues. Les descripteurs peuvent alors n'être utiles que si l'on possède un certain bagage permettant de les lire, que si l'on sait aussi quoi en dire, en plus du fait que ceux-ci doivent être aptes à fonctionner avec le morceau

étudié. L'avis d'ingénieur qu'adopte Adrien Lefèvre concernant l'efficacité des descripteurs à analyser la noise est d'ailleurs extrêmement réservé.

S : Je me demande quels descripteurs correspondraient pour la noise...

AL : Ben... Wooo. Je pense qu'ils vont tous avoir le bec dans l'eau. Parce que la plupart des chercheurs en herbe, [...] c'est fou mais c'est un invariant, utilisent à peu près tous le même corpus de sons test. Et dès qu'on sort un peu des jalons, des bornes qu'on s'est fixées, ça ne marche plus. C'est un classique. Mais là, avec la noise... pffff. Il n'y a pas beaucoup de chercheurs qui prendraient la noise comme point de départ pour faire de l'extraction de descripteurs. [...] Moi, je pense que ce n'est pas adapté, carrément. [...] Je suis vraiment côté ingénieur informatique et je suis pas dupe, c'est-à-dire que la première entourloupe de l'histoire de l'informatique, [...] les extracteurs en font partie [...], c'est que finalement on essaie de reproduire le fonctionnement du cortex auditif. [...] La question c'est : les extracteurs sont-ils efficaces ? Moi je dirais que non, pour une telle musique. Mais la question c'est vraiment ça. Cette musique qui va à l'encontre des modèles, qui casse ces modèles, qui sème le trouble dans notre oreille, elle est anti-descripteurs par nature, finalement. Parce que même nous, on a du mal à la décrire. C'est intéressant... [...] « Ah bah voilà, j'ai testé la dizaine d'algorithmes de descripteurs, les plus courants, et finalement aucun ne fonctionne ». Les plus simples c'est ceux qui repèrent le rythme, pourquoi, parce que c'est très net dans le spectrogramme. Dans la forme d'onde c'est pareil, t'as une amplitude très forte qu'on entend très courte. Ça, il y en a plein des extracteurs comme ça, tu fais passer la noise dans cette moulinette-là, plutôt que d'avoir des rythmes bien nets comme dans un morceau traditionnel, tu vas avoir un bordel quoi, un bordel ! [...] Je pense que tu auras toujours des courbes assez chaotiques. [...] C'est comme en maths, avant de trouver une solution, il faut d'abord prouver qu'il y en ait une. Sur certains problèmes, on va prouver par l'absurde qu'il n'y a pas de solution et que ça sert à rien d'en chercher une.

L'ingénieur l'anticipait, il faut reconnaître que les descripteurs n'ont pas été d'un grand secours, puisque la grande majorité ne donnait aucun résultat probant ou faisait souvent apparaître des informations déjà visibles sur le spectrogramme. Si de sérieux doutes pèsent sur l'efficacité de ces algorithmes à nous en apprendre davantage sur la noise, l'avis plus nuancé de Mikhail Malt est qu'il s'agirait moins d'un problème d'apories technologiques que d'apories méthodologiques. La première fois que j'avais rencontré le musicologue, les tests s'étaient eux aussi heurtés aux résultats laborieux des descripteurs, au point que celui-ci reconnaissait qu'il ne s'agissait pas d'une méthode adéquate pour l'analyse de la noise. Mais un an et demi plus tard de travail intense sur ces supports ont fait évoluer sa position, qu'il souhaite « positiviste »: il pense à présent possible de pouvoir identifier les descripteurs les plus utiles à l'analyse de la noise, mais admet que nous ne possédons pas encore la méthodologie appropriée pour traiter les informations extraites par ces outils.

La musicologie doit relever le défi de penser une forme adéquate de classification méthodologique afin de pouvoir ensuite élaborer une théorie viable pour la grande famille noise. Les descripteurs doivent être appréhendés comme la représentation de différents « hublots » qui composent plusieurs facettes spécifiques d'un même objet, l'enjeu du musicologue étant de trouver les points de vue adéquats ainsi que leur architecture globale afin d'élaborer une théorie et une analyse cohérentes. L'une des difficultés d'une telle entreprise repose sur la diversité de ces musiques, dont les premières analyses spectrales nous ont montré la différence que requièrait leur approche : un morceau comme celui de Twig Harper aurait pu s'accommoder d'une méthodologie électroacoustique en raison de son caractère événementiel et de ses sons plus clairs, isolés, peu traités par des effets ni noyés dans une masse sonore, quand un morceau comme celui de Merzbow ne pouvait pour sa part se calquer sur aucune méthodologie existante, ainsi que l'ont montrées les diverses expérimentations techniques et la difficulté à appréhender ces timbres saturés qui décomposent la surface. Mikhail Malt relevait par conséquent le caractère presque inapproprié d'appliquer la même méthodologie et les mêmes descripteurs aux différents morceaux, ce qui est pourtant une convention scientifique lorsque l'on mène des analyses comparatives rigoureuses de corpus. Toutes les difficultés rencontrées ainsi que les tâtonnements qui caractérisent ces expérimentations rendent difficiles l'élaboration d'une méthodologie, en plus de nettement compliquer l'interprétation des résultats.

Le second obstacle majeur de l'analyse de la noise est, comme nous l'avions relevé précédemment, son caractère textural poussé à son paroxysme. La sursaturation symptomatique de la noise engendre un spectre peu lisible et confronte directement l'analyste aux limites de la représentation. La musicologie ne possède aujourd'hui ni outils ni méthodologie adaptés à ces musiques des textures : « Je dirais [...] qu'actuellement, il n'existe pas de moyen de représenter et d'analyser des textures. Il n'y en a pas. [...] Définir les textures et les analyser d'une façon scientifique, ou rigoureuse, est quelque chose qu'on ne sait pas encore faire ». (Mikhail Malt).

L'article novateur de Nick Collins découle d'ailleurs du défi que pose la noise à l'analyse musicale informatique à travers les techniques analytiques automatiques développées depuis la méthode MIR (Music Information Retrieval) ²¹⁸. Le chercheur expose les résultats d'une étude comparative de plusieurs albums de noise à partir de l'extraction des caractéristiques dérivées chroma et MFCC selon l'entropie spectrale, la dissonance

²¹⁸ Collins, « Noise Music Information Retrieval ».

sensorielle, l'intensité perceptuelle, l'éphémérite (*transientness*) et la moyenne spectrale, des caractéristiques du timbre qu'il juge hautement pertinentes dans la perception de la noise. D'abord appliquées en vue d'une comparaison de deux albums de Merzbow, puis d'une comparaison de ceux-ci avec d'autres albums de noise et un album témoin des Beach Boys (pour un contenu audio total de 10h sur 96 fichiers individuels), ces matrices de similarité ont pu démontrer la variété timbrale de certains albums en regard des autres et établir des proximités entre certains artistes – par exemple, les deux musiciens japonais Merzbow et Masonna se sont révélés les plus proches et les plus agressifs comparés à d'autres musiciens bruitistes. Cette étude montre néanmoins les limites de ces analyses et met en garde contre la croyance naïve à l'égard des résultats informatiques, car les Beach Boys, qui faisaient office de cas témoin supposé donner les résultats les plus différents des autres, sont apparus proches de certains artistes qui n'ont pourtant rien à voir à l'écoute. Si Nick Collins fait l'hypothèse que ces résultats surprenants découlent peut-être de l'étendue plus vaste de leur palette spectrale et de la variation temporelle, il s'interroge néanmoins sur la représentativité des combinaisons extraites qui ne différencie probablement pas la pratique de l'harmonie et du rythme présente dans leur œuvre, du fait de ne pas avoir intégré en amont des caractéristiques fonctionnant pour la musique populaire en général. Son article établit donc un état des lieux des dernières recherches technologiques en reconnaissant le potentiel des mesures de similarité et d'extraction à révéler de nouveaux détails formels et de nouvelles interrelations au sein d'un cadre systématique, tout en insistant sur le caractère nécessairement complémentaire de ces outils à une écoute et analyse humaine. Il souligne également d'autres enjeux informatiques liés à ce genre musical, comme la nécessité d'une assistance informatique en vue de l'élaboration d'un corpus d'enregistrements, la noise étant réputée pour son nombre incommensurable de disques, ainsi que les possibilités de développement technologique visant à étudier certains aspects structurels de la noise souvent situés « à la frontière du discernement humain ». Il faut en effet souligner les résultats inédits de la noise à l'épreuve de l'analyse, Nick Collins ayant par exemple poussé l'extracteur au bout de ses possibilités : là où les niveaux de dissonance sensorielle n'avaient jamais surchargé le détecteur avec tous les autres genres musicaux, le seuil a dû être re-réglé avec Merzbow pour éviter une valeur saccadée constante.

La noise pose donc une série de problématiques au champ musicologique dans sa globalité, en particulier du point de vue des enjeux de recherche que constituent à la fois l'élaboration d'une méthodologie d'analyse pour des musiques bruitistes et texturées, ainsi que l'ébranlement du paradigme des descripteurs musicaux au sein de l'informatique

musicale, qui s'expose ici à un cas-limite requérant davantage de développements pour acquérir une réelle efficacité. Si certains descripteurs dits de « bas niveau » ne peuvent nous apporter de résultats probants, ceux dits de plus haut niveau, qui a contrario des premiers ont été conçus pour la perception à partir de modèles auditifs, pourraient peut-être être porteurs de davantage d'espoir et d'attente pour les années à venir.

IX — DESCRIPTION ET PERCEPTION

La réflexivité dans laquelle nous plongeant les apories méthodologiques et technologiques dans l'analyse de la noise n'aboutit pas seulement à esquisser les enjeux pour le futur de la musicologie, ni même à se contenter du constat du caractère difficilement saisissable de la noise en une catégorie pour laquelle on appliquerait une unique méthodologie. Elle invite à nous interroger sur les moyens adéquats dont nous disposons pour « faire parler » la musique, pour en tirer d'autres éléments d'information. Lorsque j'ai commencé à mesurer l'ampleur de la difficulté à pouvoir analyser la noise, l'enjeu était de trouver comment extraire des caractéristiques des cinq morceaux composant mon corpus, pour pouvoir au fond en saisir l'essence et la donner à entendre. Dans l'impasse, j'ai procédé de manière intuitive à une fine description de chacun de ces morceaux par le biais du langage. Une telle démarche est complémentaire aux divers points de vue « objectifs » que nous offrent les représentations informatiques, à la différence qu'il s'agit ici d'un autre point de vue qui avant d'être le mien est d'abord celui d'une oreille et d'une écoute humaine.

Avant d'en livrer des extraits, il me paraît nécessaire de revenir quelques instants sur le paradoxe méthodologique constitutif de la question de la représentation musicale et de la perception. La musique électroacoustique et les développements du spectrogramme dans les années 1980 ont été confrontés à un problème d'importance majeure : la représentation est-elle conforme à la musique que nous percevons ? L'écriture graphique que constitue la partition ne rencontre pas les mêmes problématiques que celles qui nous occupent ici, puisqu'il s'agit d'abord d'un médium de fixation et de stockage servant de support à la fois à la composition et à l'analyse, mais aussi d'un élément fondamental qui confère d'emblée à la musique un caractère visuel. Si elle permet de contenir la musique avant son exécution au travers de l'interprétation, elle ne contient toutefois pas ce que nous percevons. Lorsque l'enregistrement devient un support de création, il se démet du support de référence supposé

représenter l'œuvre ; une absence de support visuel par ailleurs revendiquée par la musique électroacoustique afin de créer les conditions d'un « cinéma pour l'oreille ». Ce renoncement au visuel n'a pas été sans poser problème aux analystes, qui ont finalement eu recours aux transcriptions et aux représentations spectrographiques, devenues par la suite les modèles référentiels de l'analyse musicale. Il ne faut pourtant pas perdre de vue le fait que les technologies nous proposent des analyses physiques : il s'agit d'un phénomène de variation de pression de l'air, transformé ensuite en variation de tension électrique, puis codé. Lorsque le musicologue analyse la forme d'onde, il n'analyse donc pas la pression elle-même, mais une représentation de celle-ci. La situation se corse avec le spectre, qui est en réalité une représentation extraite de formules mathématiques appliquées à partir de la forme d'onde, devenant ainsi une représentation de représentation. Il existe donc un hiatus très important entre le son lui-même, le fichier audio, et la musique que nous percevons par l'écoute, menant certains à des confusions allant jusqu'à croire entendre des éléments dans la musique parce qu'ils apparaissent dans le spectre. Ce phénomène n'est nullement surprenant puisque l'on se distancie de l'analyse perceptive au profit d'une écoute assistée par la représentation visuelle, au sein d'une « numérosphère » constituée de l'environnement informatique hégémonique dans les domaines de l'écoute et de l'analyse ²¹⁹. Cette problématique m'est apparue plus prégnante que jamais lors de mes sessions d'analyse au GRM et à l'IRCAM, car si certains éléments analytiques précédemment rapportés ont été établis grâce aux différentes imageries qui permettaient de les rendre visibles, force est de constater que de nombreux événements sonores pourtant clairement perceptibles à l'oreille n'apparaissent pas dans ce type de représentations.

Plus encore que la musique électroacoustique, la noise optimise ce phénomène de hiatus puisque les spectres sont déjà à la limite de la lisibilité et que les sources sonores sont nombreuses. Par conséquent, nous entendions très souvent des sons que nous ne voyions pas sur l'imagerie, et *a contrario* nous voyions des formes que nous n'identifions pas à l'écoute ²²⁰. Comme mentionné précédemment, ces outils ont bien sûr contribué à mettre en évidence l'usage immodéré de la distorsion et de la saturation, le caractère exclusivement bruité de la musique, les récurrences de textures timbrales en « blocs » et l'usage des boucles sonores selon les morceaux, de même qu'ils ont pu rendre graduellement visibles les musiques davantage orientées vers les textures ou vers les événements sonores. Les

²¹⁹ Vincent Tiffon, « La représentation sonographique est-elle une aide pour l'analyse perceptive de la musique électroacoustique ? », *Lien, revue d'esthétique musicale*, Musiques & Recherches, IV (2006): 3-15.

²²⁰ L'étonnement d'Adrien Lefèvre au sujet de ce phénomène, qu'il déclare se poser avec l'Acousmographe pour la première fois à un tel degré, est un point évoqué lors de l'entretien situé en annexe.

technologies ont la faculté de nous permettre de comprendre ce qui échappe à la perception, en particulier par leur propriété visuelle qui induit en réalité un changement de paradigme via la création d'un schème spatial, le temps devenant alors espace. Mais cette déconnexion de la perception ne pourrait justifier que l'on se fie seulement aux outils d'analyse, car ils ne peuvent rendre compte de certains éléments constitutifs de la musique. Notre perception auditive a la faculté remarquable d'appréhender les phénomènes en repérant et en isolant des objets sonores à partir d'un son global, bien mieux que ne le fait la représentation spectrographique qui traite le signal de manière homogène et non hiérarchique. En outre, ce problème devient de première importance dans la musique dite « acousmatique », qui en défendant une écoute portée sur les sons eux-mêmes en dehors de toute source visuelle est soumise à un paradoxe à l'égard de la représentation : si avec le spectrogramme, l'écoute perceptive est moins attentive car elle est influencée par les résultats de la représentation, alors le caractère symbolique de l'écoute acousmatique est ébranlé par la contradiction ²²¹. Dans le cas de la noise, il est évident que la multiplicité des couches et des textures, ainsi que la durée de certains sons qui produisent un effet perceptif de décomposition en différentes strates sonores, sont entre autres des caractéristiques qui ne peuvent être révélées par ces méthodes d'analyse. L'objectif est donc ici de prendre du recul vis-à-vis d'une analyse exclusivement morphologique en donnant plus de place à une approche esthétique fondée sur l'écoute aveugle de chacun des cinq morceaux.

Ma manière de procéder a été de décrire aussi précisément que possible la musique dans le temps de son déroulement, c'est-à-dire quasiment en temps réel ²²². Ces descriptions minutieuses sont basées sur des indices temporels et non sur les indices spatiaux des transcriptions analytiques, et s'étendent donc sur un temps long correspondant à celui de l'écoute d'un morceau ; c'est pourquoi l'intégralité des descriptions se situe en annexe de la présente thèse plutôt que dans le corps du texte, et qu'il peut être suggéré de consulter chaque description en parallèle de l'écoute du morceau concerné, en annexe 6. Une dernière précision porte sur le statut des morceaux en question : nous aurons l'occasion d'y revenir au cours des parties suivantes, mais bien qu'il existe une production discographique pléthorique, le *live* est la forme d'expression privilégiée de la noise. La musique étant la plupart du temps fondée sur

²²¹ Bien que le musicologue Vincent Tiffon relève quant à lui une double contradiction, en défendant l'aptitude de l'écoute spectrographique à appréhender la part invisible des musiques acousmatiques, au fondement de leur caractère symbolique. Cf : Tiffon, « La représentation sonographique est-elle une aide pour l'analyse perceptive de la musique électroacoustique ? »

²²² Il convient de préciser que si les descriptions se veulent précises et minutieuses, elles ne peuvent être « objectives » puisqu'il s'agit d'une description personnelle sollicitant de fait mon propre bagage culturel, lexical et métaphorique.

l'improvisation libre, il convient de prendre acte qu'un morceau enregistré n'a pas exactement le même statut ni les mêmes propriétés qu'un morceau joué en concert : d'une part, parce qu'il peut faire l'objet de quelques menus montages afin de correspondre à un format d'écoute plus approprié au support ; et d'autre part, parce qu'il peut être réécouté et induire par là-même une appréhension du temps et de la forme différente, une problématique qui avait justement en son temps poussé John Cage à une certaine réticence à l'égard de l'enregistrement, qui « fournit le savoir de quelque chose qui est arrivé, alors que l'action était un non-savoir de quelque chose qui n'était pas encore arrivé » ²²³.

14. Décrire le bruit

Il faut le dire, l'une des fonctions les plus utiles de la description est la verbalisation de la musique. Celle-ci est fort importante au sein de l'étude que nous consacrons à l'objet noise, puisqu'elle permet de caractériser les bruits dans leurs différentes texturations là où les techniques analytiques classiques en sont encore incapables, comme nous venons de l'exposer. Depuis que s'est posée la question du genre, et davantage encore dès lors que l'on s'attache à observer le lexique employé lorsqu'il s'agit de définir la musique noise, s'impose la difficulté majeure des différents protagonistes à décrire le bruit. Ce bruit insaisissable qui s'incarnait symboliquement dans les discours se manifeste aussi plus concrètement à travers sa difficile verbalisation. En le décrivant, on assume d'emblée la propre subjectivité de son oreille, aucun outil ne pouvant actuellement rationaliser son « grain » ou son « timbre » de manière satisfaisante et codifiée. Il n'y a d'autre choix que d'improviser un vocabulaire pour le décrire, puisqu'il n'existe aucun jargon stabilisé.

Il est d'ailleurs difficile dans de telles conditions de s'improviser experte en la matière et les enjeux sociaux du discours sur la musique en sont directement impactés, car la difficulté à décrire le matériau se traduit le plus souvent par un simple jugement de valeur, comme nous l'étudierons lors des parties suivantes. Bien que tout à fait consciente des limites induites par l'exercice descriptif, il n'en reste que celui-ci possède des attributs indéniables qui permettent de donner corps à une version plus intuitive et imagée que ce que permettent les autres approches analytiques. Dans le cas d'une musique qui s'attache particulièrement à l'écoute des bruits, leur caractérisation a en outre une importance fondamentale dans la sensation physique et esthétique qu'ils provoquent à l'oreille. Les trois extraits suivants en témoignent :

²²³ Cité par Charles Daniel, *Gloses sur John Cage*, Desclée de Brouwer, Paris, pp. 43-44

Ce son est continu et agrémenté ponctuellement d'un son furtif situé dans les mediums/aigus, entre le bruit aquatique et le bruit d'oiseau aigu, qui fait lui-même l'objet de quelques variations. Par-dessus intervient un autre bruit éphémère dont la hauteur diminue en faisant un bruit électronique spatial. Le drone rugueux continue sa ligne de fond, et comme les sons éphémères précédents, des sons de différentes textures et hauteurs viennent orner cette dernière, particulièrement des sons électroniques « purs » aigus. Cela évoque des bruits de science-fiction ou d'équipement médical. [...] Quelques roucoulements très aigus (proches des sons des Monotron de Korg) de façon ponctuelle par-dessus l'ensemble, faisant penser à des oiseaux ou à des bruits « cosmiques ». Sur quelques dizaines de secondes, la structure est donc celle d'un drone continu formant un fond, de texture grésillante et medium, accompagné du bruit aquatique tressautant medium un peu en retrait, et des sons plus aigus qui viennent l'habiller de façon irrégulière, comme des bonds et des sauts électroniques. Vers 2'40, un son aigu résonnant vient se superposer à l'ensemble sur quelques secondes de façon continue, puis se met à osciller de façon très rapide jusqu'à ce que le signal soit déformé. Celui-ci s'évanouit, puis d'autres sons mediums/aigus viennent prendre le relais, toujours de façon oscillante et tressautant, par-dessus le drone qui fait lui-même l'objet de quelques altérations dans sa hauteur et sa texture. Le « fond » sonore de premier plan n'est plus réellement grave, il est plutôt medium même si son spectre couvre aussi un son aigu strident et un son sourd et caverneux. A 3'34, il est modifié en un son « strié » aigu, paraissant un peu dissonant, mais faisant l'objet d'une même note tenue en continu. La texture est grasse, comme hachurée et couvrant des harmoniques. (*Description du morceau de Kevin Drumm, annexe 6*)

A la 44e seconde, le son fantomatique faisant penser à une cymbale se modifie en un bruit percussif plus clinquant avec des attaques répétées et plus rapides, rendant l'ensemble assez cacophonique. De fait, la voix est plus largement noyée dans les boucles musicales, mais surtout dans ces attaques percussives à forte intensité. A la 53e seconde, s'ajoutent à l'ensemble un sinus aigu, qui se fait progressivement plus répéter, avec en parallèle un bruit au timbre chaud, proche d'une alarme mais beaucoup plus saturé, qui augmente progressivement de hauteur dans les mediums jusqu'à s'interrompre à 1'04. Derrière, les percussions sont progressivement distordues et altérées, de 0'50 à 1', pour devenir des sons électroniques très aigus alternant rapidement entre deux hauteurs. [...] (*Description du morceau de Wolf Eyes, annexe 6*)

Dans cette musique, la voix est mise au premier plan et ses dynamiques agissent comme un instrument, étant donnée la très forte saturation rendant quasiment incompréhensibles les paroles. Le chanteur répète parfois les mêmes paroles, parfois sur la même intonation, donnant une dynamique « rythmique » (même si ce n'est pas rythmique à proprement parler) ; mais aussi parfois de plus en plus haut comme vers 1'56 où la voix est de plus en plus aiguë, grâce à l'utilisation d'un effet pitch sur la voix rendant le timbre proche d'une voix de femme. Il continue de vociférer bestialement ses textes quasiment en hurlant, dans un résultat encore plus agressif et intense du fait de la montée et de la hauteur aiguë. Il y a comme une dimension dramatique. A 2'04, la voix aiguë achève son phrasé de la même manière que précédemment sur une note tenue, et la voix, pendant quelques secondes à sa hauteur normale (grave/medium), reprend sa déclamation plus medium/aiguë, puis un palier de hauteur en plus, finissant une nouvelle fois son phrasé par un cri sur une descente progressive de 6 secondes (entre 2'15 à 2'21). Puis la voix pitchée aiguë (donc restée

sur la même hauteur) reprend sa déclamation de la même manière, répétant certaines phrases, jouant des intonations, puis devient de plus en plus haute et rapide, comme de rapides aboiements aigus totalement saturés mixant ce qui restait de texte dans une bouillie sonore aiguë. On distingue à présent comme deux lignes mélodiques parallèles, le bruit de fond électronique situé dans les medium/graves, sous une forme de drone à la texture sale, et la voix ne ressemblant plus trop à une voix, mais presque à un larsen par le pitch et la saturation, dans la ligne aiguë. (*Description du morceau de Whitehouse, annexe 6*)

Procéder à une fine description de la musique a pour conséquence de mettre en lumière ce qui relève à la fois du lexique et de la dynamique musicale. Elle sollicite en effet, pour ce qui concerne le champ lexical, une pluralité de registres qui visent d'une part à décrire la texture des bruits et d'autre part à évoquer de manière métaphorique les univers sonores auxquels ils renvoient. En plus des nombreuses indications qui se rapportent à la hauteur et à la brillance des sons, le langage contribue ainsi à dépeindre une atmosphère propre à chaque musique. Les explorations sonores de Kevin Drumm produisent des textures tour à tour rugueuses, grésillantes, tressautantes, résonnantes, oscillantes, stridentes, sourdes, cavernueuses, striées, grasses, hachurées ; elles peuvent prendre la forme de drones ou de sinus, dissonants ou harmoniques, et peuvent évoquer à la fois des univers naturels (aquatique et même animal avec la mention du roucoulement d'oiseau) et des univers liés à la science-fiction ou au monde médical (équipement électronique). L'extrait du morceau de Wolf Eyes traduit quant à lui une ambiance percussive ponctuée de nombreuses « attaques », des bruits saturés, distordus et altérés, des sinus, des sons chauds, fantomatiques, d'autres évoquant une « alarme », le tout dans un ensemble cacophonique qui couvre certaines sources, la voix étant notamment « noyée » dans le flux sonore. Enfin, l'atmosphère sonore de Whitehouse traduit une certaine agressivité avec un lexique de la déclamation « bestiale » décrit comme des hurlements, des vociférations, des aboiements, une voix pitchée dans les aigus qui tend elle-même jusqu'au larsen pour produire une « bouillie sonore », accompagnée d'un drone à la « texture sale ».

Cette entreprise descriptive qui découle du langage a quelque chose à voir avec le récit parce qu'elle élabore une ambiance, une atmosphère sonore caractérisée par la nature des sons et leur texture. Le lexique permet de caractériser un bruit que l'on ne saurait singulariser autrement, du moins pour le moment, d'un point de vue musicologique. Ce n'est pas sa seule particularité : la description se rapproche du récit en se concentrant sur les « événements » sonores, en plus d'en dépeindre la qualité ou la surface des sons, et renoue donc de ce fait avec le caractère fondamentalement temporel de la musique. Elle fait état de la structure de

son déroulement dans le temps et raconte donc la musique au travers de sa dynamique propre. C'est ainsi que les « sauts », les « bonds », l'ornementation, la superposition, l'évanouissement, le relaiement, l'ajout, la répétition, la montée vers les aigus, l'interruption, la distorsion, l'alternance, la rapidité, la dynamique rythmique, la note tenue, les paliers, la descente vers les graves, pour ne citer que les dynamiques propres aux extraits rapportés, contribuent à animer la musique dans le temps et à créer des tensions, des phases de stase ou de climax. Même si les événements sonores peuvent tout à fait apparaître dans un spectrogramme, la finesse de la perception permet une meilleure décomposition et identification des actions engendrées par le musicien, ce qui est, rappelons-le, un exercice complexe dans une musique qui accumule les sources sonores bruitées. Celle-ci nous permet donc à la fois de distinguer un répertoire très vaste de sons au travers de différentes textures, la noise approuvant de ce point de vue une diversité très importante de sons puisqu'elle se refuse à exclure les bruits de toutes natures, même lorsqu'ils ne sont pas communément considérés comme « esthétiques » ; et d'identifier le mouvement des différentes sources, des différentes lignes, celui-ci étant en réalité le moteur de cette dynamique générale – qu'elle soit très mouvante ou absolument statique – qui caractérise la musique ainsi que le type de perception et d'écoute que nous en avons. En définitive, bien que cela apparaisse de manière plus évidente encore à la lecture des descriptions intégrales placées en annexe, l'écriture attribue ici une « empreinte » aux textures, un caractère et une forme, de même qu'elle dépeint une atmosphère sonore spécifique que l'imagerie ne peut nous fournir, dénotant de nouveaux types de différences et de ressemblances entre les morceaux. L'ambiance très agressive qui ressort par exemple du morceau de Whitehouse, largement provoquée par le traitement spécifique de la voix et de sa déclamation, ne se retrouve pas dans les autres morceaux du corpus ; or cette caractéristique sonore correspond bien à celle que les acteurs identifient en tant que *power electronics*. De même, le champ particulièrement vaste de textures sonores exploré par Kevin Drumm, qui à l'inverse de la description ne s'illustre aucunement dans l'imagerie, est une spécificité de sa musique également reconnue par les acteurs.

15. L'écoute, ou l'attention aux événements sonores

Ainsi que nous venons de le voir, s'attacher à décrire ce que l'on entend a donc pour conséquence directe le fait de porter attention aux sons dans leur texture et leur brillance, et à

recourir à un vocabulaire parfois imagé qui sollicite à la fois le domaine perceptif et l'imaginaire. Mais la description a également deux autres vertus qui font particulièrement sens dans notre cas : ayant pour effet la concentration sur l'instant, et donc sur l'événement sonore, elle rend compte des processus de perception et de décomposition des sons par l'oreille humaine, en plus de révéler la manière dont la noise s'écoute. C'est donc indépendamment de l'intention des auteurs et des conditions de production que se présente cette transcription. Elaborée quasiment en temps réel, elle vise à faire vivre les sons dans leur perception propre au travers d'un temps de l'écoute qui ne saurait se mesurer par une visualisation spatiale. La subjectivité qu'implique le recours à un lexique descriptif traduit de manière plus large la subjectivité d'une écoute qui pose son attention sur tel ou tel objet et organise le champ perceptif, autrement dit d'une oreille qui isole des figures sur un fond. François Delalande a élaboré une réflexion sur ce qui constituerait une « conduite » d'écoute, c'est-à-dire ce qui forme les orientations de l'écoute, son organisation, sa façon de segmenter et de synthétiser la forme ²²⁴. Il s'agit bien d'être consciente de ses propres réactions physiologiques et des centrations/décentrations de l'attention afin de pouvoir se mettre en condition d'être sensible à ce qui advient. Contrairement aux musiques composées ou plus largement « structurées », il n'y a pas vraiment de formes d'articulation complexes qui organisent la succession de l'intérieur. Plus que la simultanéité et le statisme qui résultent de la musique écrite, l'attention est ici portée sur la succession vécue (non reconstruite) et sur l'immersion, sans qu'il ne soit possible d'anticiper l'« après ».

Par ailleurs, l'anticipation de la forme n'a au fond qu'une importance limitée. Nous l'avons compris, pour penser la noise il faut commencer par rompre avec une approche structuraliste de l'écoute, derrière laquelle résiderait l'idée d'une « unité musicale ». Selon cette théorie, il faudrait au minimum un cadre de référence, un « plan » musical qui suppose une appréhension de la globalité à travers des schémas déjà connus et intériorisés, comme le serait une continuité mélodique ou une progression harmonique se rapportant directement aux normes et aux règles formelles d'un genre ou d'une forme musicale, par exemple la sonate. Mais même dans le cadre de la musique classique, pour laquelle une telle appréhension est peut-être une compréhension supplémentaire de la musique, je ne suis pas convaincue qu'il soit réellement possible d'écouter de la sorte. Je rejoins de ce point de vue Jerrold Levinson, qui plutôt que de se focaliser sur la satisfaction potentielle induite par la reconnaissance

²²⁴ François Delalande, *Analyser la musique, pourquoi, comment ?* (Bry-sur-Marne (Val-de-Marne): INA, 2013).

architecturale d'une pièce, considère l'écoute de manière séquencée en tant qu'elle se concentre sur ce qui advient :

[...] une attention proche, une implication dans son mouvement spécifique, son flux ou sa progression, instant par instant. C'est-à-dire que ce n'est pas tant le fait de penser de manière articulée à la musique tandis qu'elle se déroule, ou la contempler dans son aspect architectural, que le fait de réagir et d'interagir avec le flot musical, perceptivement et somatiquement, à un niveau non-analytique et pré-réflexif ^{225 226}.

Son idée, théorisée sous le nom de « concaténationnisme », envisage ainsi l'écoute comme une liaison entre différents moments, une métaphore de la musique en tant que chaîne de liens interconnectés et interpénétrants. Il s'agit de reconsidérer le caractère temporel et processuel de la musique, qui ne pourrait être appréhendée en tant qu'ensemble, en tant que relations de grande échelle ; au contraire, seules des sections localement limitées (« *bits of music* ») peuvent être saisissables.

Il importe à présent d'apporter plus de nuances au sujet de l'écoute de la noise. Si l'enjeu de cette écoute se situe ailleurs que dans la recherche d'une structure globale, d'une harmonie d'ensemble, elle vise spécifiquement à « observer » et à ressentir la succession des événements, et ce peu importe la durée ou le nombre de couches sonores superposées. En somme, loin d'une spatialisation du temps qui essentialiserait l'œuvre, l'accent est mis ici sur le *hic et nunc* de ce qui est donné à entendre. Il serait néanmoins impossible de n'écouter que le présent pur, car à peine avons-nous pris conscience de son immédiateté qu'il n'est déjà plus, qu'il ne peut jamais être totalement. Mais le présent insaisissable se vit et s'éprouve toutefois, dans un temps légèrement plus long que celui de l'instant, dans un temps « succédé » qui implique dès lors une superposition de plusieurs temps. Dans la manière dont la noise se déroule et est donnée à entendre, cette superposition de micro-temps est précisément le lieu de l'attention qui permet la focalisation de l'écoute sur les événements sonores. Il existe dans la littérature académique un débat sur la question du rapport entre les sons au sein d'une forme musicale. Pour les motifs que j'ai évoqués à l'instant, il est clair que ni la noise, ni à mon sens quelque musique que ce soit, puisse être considérée sous un angle structuraliste. Même si je rejoins Adorno sur le fait qu'il n'existe pas de relation en dehors des

²²⁵ « [...] Of attending closely to, and getting involved in, its specific movement, flow, or progression, moment by moment. That is to say, it is not so much a matter of thinking articulately about the music as it passes, or contemplating it in its architectural aspect, as it is a matter of reacting to and interacting with the musical stream, perceptually and somatically, on a non-analytical, pre-reflective level ».

²²⁶ Jerrold Levinson, « Concatenationism, Architectonicism, and the Appreciation of Music », *Revue Internationale de Philosophie*, n° 238 (2006): 505.

sons, les relations pures étant des formes vides, je m'en extrais quand il assure qu'il n'y a pas de son sans relation et que si on le considère dans ses pures propriétés, le son « tend à retomber au niveau, préartistique, de la simple physique »²²⁷, puisqu'il est question dans la noise d'un régime d'écoute qui invite à accorder beaucoup plus d'importance au son lui-même qu'il ne l'est ordinairement. Adorno précise en effet que la sonorité doit être conférée à quelque chose, qu'elle ne pourrait devenir le contenu de la musique puisqu'elle « réacquiert, par sa vie propre, un attrait incompatible avec le principe de construction.²²⁸». Sa conception du rapport entre sons et relations implique en réalité que les sons « servent » à la construction, qu'ils trouvent le fondement de leur existence et leur utilité uniquement dans la structure de l'œuvre autonome à laquelle ils renvoient.

La situation est plus ambiguë dans le cas de la noise : il ne s'agit pas de considérer qu'il n'existe pas de relation entre les sons, mais que ces relations sont moins primordiales que l'attention portée aux sons eux-mêmes. Cette musique joue spécifiquement du temps « succédé » composé par cette superposition de micro-temps, de ces courts plateaux d'écoute hérités à la fois de l'attention, de la durée et de la multiplication des sons, dans une polytemporalité de l'instant. Il y a deux facteurs principaux immanents à cette musique qui invitent à ce type d'écoute : l'improvisation libre, qui empêche l'automatisation des structures et l'élaboration d'un système d'attente formel de la part de l'auditeur, et le caractère bruitiste et textural de la musique. Dans la noise, ce sont bien les bruits qui sont donnés à entendre pour ce qu'ils sont. Au-delà de la nature symbolique d'une telle considération des bruits, les aspects analytiques et formels ne sont pas sans conséquence sur l'écoute, car le fait même d'ébranler la structure et d'amoindrir son importance dirige l'attention sur les sons eux-mêmes : en somme, plus on destructure, plus l'attention est centrée vers le présent sans pouvoir anticiper l'après. Daniel Charles, au sein de ses réflexions sur John Cage, met d'ailleurs au premier plan la critique de la notion de relation, qu'il voit comme le fruit de traditions, de théories et de systèmes, qui empêche chaque terme de vivre son propre temps et d'être considéré dans sa qualité de processus et de transmission. Il ne s'agit pas de rejeter la notion de relation, mais plutôt de la considérer selon l'idée d'« agrégat », qu'il définit comme « la coexistence de termes apparemment disparates, mais qui se trouvent, au sein d'un même espace de jeu temporel, en état d'interpénétration - et sans que celui-ci les conduise à se faire mutuellement obstruction »²²⁹.

²²⁷ Adorno, *Ecrits Musicaux II : Quasi una fantasia*, 323.

²²⁸ Adorno, 332.

²²⁹ Charles, *Gloses sur John Cage*, 99-100.

La noise ne fait pas l'objet d'une indétermination au sens cagien, mais le son demeure néanmoins au coeur de l'attention à travers des processus parallèles, des agrégats bruitistes, qui ont pour conséquence d'empêcher l'anticipation. Peuvent ainsi se superposer des éléments ponctuels et des textures plus immersives selon des mouvements polytemporels : des événements « indéterminables » du fait de l'improvisation, qui adviennent de nulle part et tendent alors vers une projection inconnue de l'écoute, mais aussi des « accroches » texturisées semblant ralentir le temps et maintenir l'auditeur dans un présent continu (un faux présent de l'immersion), et enfin des processus qui dérivent de l'ancien par le biais d'une transformation continue et discontinue. Ce dernier cas de figure, essentiel dans l'étude de la musique qui nous intéresse ici, est le produit d'une *modulation*. De nombreux sons se laissent entendre au travers de leur modulation, de leur transformation plus ou moins progressive d'un état A à un état B. Cet extrait de la description du morceau de Twig Harper donne une idée claire de cette modulation à travers les effets de glissandi et d'altération des sons.

Par-dessus se font entendre des bruits évanescents ponctuels semblables à des sortes de grouinements sursaturés situés dans les mediums avec un effet *delay*, de même qu'un son rond dans les basses en glissando ascendant et descendant à partir de la 18^{ème} seconde, mais en second plan. A partir de la 24^{ème} seconde, le bruit électronique de départ, distordu et « plaintif », reprend et s'agite. Il peut faire un glissando comme donner l'impression qu'il se tord sur lui-même et change de notes, jusqu'à flirter avec les très aigus, puis redescendre un peu, puis remonter dans des grandes élancées. [...]. Le chhh tressautant, le bruit électronique de fond présent depuis quasiment le début, augmente en intensité et semble « renforcé » à partir de 49^{ème} seconde, et une nouvelle fois encore davantage à la 57^{ème} seconde ; puis vers 1'01 il semble justement faire machine arrière en « diminuant » une première fois, comme si on lui retirait un effet, et une autre fois à 1'06. Vers 1'20, ce bruit de fond disparaît et laisse un vide plus manifeste dans la musique. En parallèle, les bruits électroniques medium/aigus qui s'agitaient et donnaient l'impression de sons spatiaux continuent de se manifester par des glissandi et des enchaînements de hauteurs éparses, de façon probablement improvisée. Puis ces sons sont altérés par un effet de saturation et ré-évoquent davantage les grouinements du début, de façon saccadée et plus grave du point de vue de la hauteur. Ce qui semble être une voix filtrée (saturation+*delay*) énonce des grognements ponctuels puis s'évanouit.

Cette manière qu'ont les sons d'intervenir et de se mouvoir dans le temps via des variations et des transformations texturales sollicite l'attention sur plusieurs tableaux dont il est parfois difficile de suivre le cours, en particulier lorsque ces différents événements, ou ces différentes « lignes » lorsqu'ils ne sont pas interrompus mais seulement modulés, se fondent dans une masse sonore. Lorsqu'on atteint un « mur de sons », les différentes sources deviennent alors délicates à identifier, voire impossibles ; le jeu de la temporalité se déroule alors moins dans l'événementiel que dans les changements d'atmosphère bruitées plus abstraites,

conformément aux deux phénomènes que nous avons relevés à l'aide des analyses informatiques. Ces deux extraits illustrent la manière dont la perception capte ces modulations de masses bruitistes :

La première minute atteinte, la voix cesse et la percussion accompagnée du drone se refont plus marqués pendant quelques secondes, mais sont progressivement saturés davantage et immergés dans une distorsion extrême. Bien que s'agissant d'un mur de sons situé dans les mediums, on peut également percevoir un sinus très aigu le surplombant, alimenté de variations : parfois interrompu, parfois maintenu pendant plusieurs secondes, parfois grésillant. Le mur de sons derrière est lui aussi mouvant et non statique, sous forme de nappes fluides, en variant parfois de hauteur (plus grave). Entre 1'20 et 1'27, on perçoit un court enchaînement mélodique de quelques notes graves, très vite anéanti dans la masse sonore. La même structure continue, avec le mur de son mouvant entre plusieurs fréquences et un sinus très aigu d'intensité importante lui aussi objet de variations, oscillant ou continu. A partir d'1'38, une boucle électronique située dans les aigus s'ajoute aux deux lignes superposées [masse sonore/sinus très aigu] jusqu'à 1'44 ; puis un mur de son ultra-saturé dans les medium-grave, activé au départ deux secondes pour re-laisser place au sinus, refait ensuite surface de façon plus continue. [...]. Puis cela enchaîne avec une boucle d'un son medium « électrique », ressemblant à un accord plaqué de guitare électrique au gain très saturé, qui est répété à base d'un accord par seconde pour se laisser immerger dans un gros mur de son saturé à 2'05. Le mur de son continue ensuite, légèrement modulé au cours du temps pour varier légèrement de fréquence, et un sinus noyé dans la masse du son refait un peu surface vers 2'10 pour disparaître dans un gros mur de son à partir de 2'12, qui alterne maintenant entre graves puis mediums sur des stases d'une seconde et demie. [*Plus loin dans la description*]. Progressivement, ce bruit distordu s'étale en longueur dans le temps et participe de la dynamique de l'ensemble en se confondant dans le mur de son du fond, qui repasse de fait en premier plan. (*Description du morceau de Merzbow, annexe 6*)

On ne parvient plus à identifier la boucle grésillante du début, est-elle encore présente et noyée, a-t-elle été arrêtée ou a-t-elle été distordue et transformée ? Globalement les sons sont clinquants et dans les medium/aigus. Des nappes furtives, du même timbre fantomatique que précédemment, refont surface par-dessus l'ensemble à partir d'1'11, tandis que le sinus aigu est fort en intensité et varie en longueur. La musique dans son ensemble est assez lancinante et bruyante, même si le chant reste identifiable. Il y a beaucoup de petites variations et changements sonores progressifs qui rendent difficile l'analyse, car trop d'informations en parallèle et peu de lisibilité par l'effet chaotique et bruitiste. Le sinus aigu devient plus rythmé et donne l'impression de ponctuer l'ensemble. A 1'33 surgit un grésillement ponctuel plutôt aigu, sans doute issu de la même source que le sinus, puis relaisse immédiatement place au sinus aigu initial, qui à partir d'1'39 monte en intensité et change de motif de boucle en oscillant entre une hauteur plus aiguë et une autre plus grave de façon rythmique régulière. Quelques bruits ponctuels interviennent parfois, souvent dans des textures granuleuses et dans les mediums, tandis que les boucles derrière continuent. La voix commence à se noyer davantage, peut-être y a-t-il un effet delay qui noie et étale le chant dans le temps, qui semble lui-même ne plus se concentrer que sur quelques mots répétés plutôt que sur des phrases.

Progressivement à partir d'1'38 la voix devient même une sorte de cri, les paroles ne sont plus compréhensibles, le sinus devient encore plus aigu et perçant et le son se brouille complètement derrière. On peut sentir une forme de climax dans la structure, où tout devient très intense, tant au niveau de la saturation, du volume sonore que du volume d'informations, où une multitude de sources semblent se superposer. Il est très difficile de tout décomposer. Entre 1'40 et 1'54, les sources sont nettement moins identifiables et beaucoup semblent finalement converger en un maelström sonore avec un drone très grave en retrait, les textures percussives/fantomatiques qui évoluent dans les mediums et un peu en retrait également, le sinus à la texture « électrique » qui s'étend et vrille dans les ultra-aigus, la voix qui dans son effet de saturation devient comme un son de synthétiseur mêlé à la masse sur la longueur du cri. (*Description d'un morceau de Wolf Eyes, annexe 6*)

Ces modulations rendent visible un enchevêtrement de couches et de lignes qui joue alternativement entre la forme et le fond, l'oreille étant soumise tour à tour à un effet d'agrandissement menant à une masse sonore et à un rétrécissement unique ou multiple vers un ou plusieurs sons plus clairs et isolés prenant la forme d'événements. Ces effets d'agrandissement correspondent souvent à des sortes de climax dans l'écoute d'un morceau (ou d'un *live*) en tendant vers le maximalisme et l'immersion qu'il engendre. La perception peut donc se retrouver brouillée dans un mur de sons, tout comme dans une multiplication d'événements différents rendant impossible une décomposition de l'ensemble des sources, et révèle de cette manière l'intérêt d'une écoute descriptive à travers les lignes d'écoute qu'elle occupe, comme plusieurs tracés possibles concourant vers la même direction. En plus de traduire une perception des bruits naturellement subjective – puisque le fil d'écoute de l'analyste est toujours le fruit d'une oreille et d'une attention, qui plus est lorsqu'elle est confrontée à une multiplicité de sources qu'il est souvent impossible de décomposer, d'identifier et de retranscrire – la forme descriptive permet en conclusion de mettre en exergue les événements sonores et leurs processus de transformation au cours du temps, dans un travail de modulation et dans une instantanéité qui posent inévitablement la question de la forme.

16. **Entre forme et informe**

La spatialisation induite par l'outil de visualisation implique un biais au sujet de la forme, puisqu'elle favorise et accentue une lecture de l'œuvre portée sur la structure globale. Si l'on pouvait apercevoir dans certains morceaux du corpus une démarcation nette pour ce qui pourrait être une introduction ou une conclusion, on ne peut en revanche évoquer de

structure globale composée par des motifs formels et des développements, au sens d'une architecture organisée selon des conventions propres aux musiques composées, qu'elles soient dites « savantes » ou « populaires ». L'improvisation amène quant à elle, et nous en reparlerons, à une concentration sur l'instant, selon une forme qui se crée en même temps qu'elle est jouée, sans être déterminée en amont.

Cette manière de concevoir la forme est centrale à notre approche de l'écoute, comme en témoigne l'anecdote suivante. J'avais réalisé il y a plusieurs années une série de sessions d'écoute dans le studio personnel de Bernard Parmegiani, consistant en l'écoute au casque de musiques noise dans le but de recueillir ses réactions. Bien qu'habitué aux musiques des sons, puisqu'il fut l'un des compositeurs les plus célèbres de l'électroacoustique, son visage prenait chaque fois une expression étonnée ; il écoutait au casque le début du morceau sans mot dire, réceptif et peu perturbé par la musique, puis se tournait vers moi après quelques minutes et s'exclamait : « bon, jusque là d'accord, mais ensuite c'est vraiment étrange, il n'y a aucun développement ! On dirait que l'on sombre dans un chaos, sans développement, sans savoir où l'on va et si l'on va quelque part... C'est le chaos ». Bien que Bernard Parmegiani fut l'un des pionniers de la musique expérimentale, ce ne sont pas tellement les bruits de la noise qui le surprenaient – même s'il est clair qu'ils ne les considéraient pas comme des sons agréables – mais c'est la forme elle-même, ou la prétendue absence de forme. Cette remarque suggère à l'évidence une rupture, ou du moins un décalage avec notre appréhension de la forme musicale dont on attend généralement un développement, une tournure ou des schèmes spécifiques auxquels nous sommes consciemment ou inconsciemment habitués. En dépit de certaines similitudes avec la musique noise, le répertoire acousmatique s'apparente en effet davantage aux formes savantes de la composition en étant intrinsèquement lié à une forme de narration, le voyage cohérent de ce cinéma pour l'oreille étant justement supposé nous emmener « quelque part », par des détours et vers un lieu fixés à l'avance. Il est certain qu'en regard de la majorité des musiques, la forme – si tant est que l'on puisse parler d' « une » forme noise – peut troubler en ce qu'elle s'éloigne fortement des conventions et des canons compositionnels ²³⁰. S'il ne fait aucun doute que parler de « forme » dans la noise soit hasardeux, étant donné qu'il n'existe aucune règle de la sorte et que l'improvisation ne permet pas de figer une forme dans l'espace ni dans le temps, pourrait-on pour autant en déduire que la noise serait une musique « informe » ?

²³⁰ Pour n'en citer que certains dans le seul champ de la musique savante : les styles architectonique ou symétrique, les modèles formels comme ceux de la sonate ou du rondo, les formes syntaxiques comme l'antécédent et le conséquent, etc.

Ce questionnement est à divers égards paradoxal. Comme il en était question en première partie, la notion de forme participe comme tant d'autres attributs à la définition de la musique, ou plutôt à une certaine conception qui repose sur des caractéristiques et des conventions historiques, culturelles et sociales contingentes. L'informe étant structurellement dépendant de la notion de forme, il est alors défini comme ce qui n'est pas la forme, au sens de ce qu'elle est conventionnellement. Dès lors, ce sens de la forme qui découle des possibilités que la composition offre en termes de systémisme et de spatialisation, érige en « modèle » une ou des formes possibles de structures qui se constituent en normes. Dans le même schéma que celui qui opposait le bruit à la musique, l'informe est donc considéré comme un attribut négatif de la forme, ainsi que le définit Eldritch Priest :

L'informe en termes musicaux fait référence à un manque ou à une absence notable de signes structurels et/ou sémiotiques fournis par les éléments courants que sont la mesure, la cadence, l'harmonie, la variation de thème, la mélodie etc. [...] Une « musique » ne présentant pas ces signes est perçue d'une manière ou d'une autre comme échouant à être musicale, à être soit significative sur le plan esthétique, soit émouvante sur le plan affectif, exception faite de sa capacité à agacer ²³¹.²³²

L'affront que représente une forme ne répondant pas aux codes formels tels qu'ils sont conventionnellement acceptés et relégués ne date d'ailleurs pas d'aujourd'hui, en témoigne le célèbre exemple des morceaux en forme de poire d'Erik Satie, dont le titre répondait ironiquement, selon l'anecdote, à la critique de Claude Debussy envers le caractère prétendument informe de la pièce. Le fait de ne pas répondre à ce qui constitue un critère d'identification formel pose une fois de plus la question des catégories : au fond, qu'est-ce qui fait que la noise puisse être considérée comme de la musique, si déjà ses notes ne sont que bruits ? La forme musicale se réduit-elle simplement à une organisation méthodique et codifiée des sons ?

Georges Bataille s'est pour sa part saisi de la question de l'informe à travers sa fonction de déclassement et d'invalidation de la pertinence des éléments qu'il s'affaire à classifier ²³³. L'informe contient ainsi, selon lui, une part d'interférence intrinsèque à la conception même du sens, de même qu'à la systématisation des idées. Sa pensée met en

²³¹ « Practically speaking, formlessness in musical terms refers to a conspicuous lack or absence of the structural and/or semiotic cues given by the familiar elements of metre, cadence, harmony, theme-variation, melody, and so on. Typically, "music" that is deficient in these cues is perceived somehow as failing to be musical, to be either aesthetically significant, or, apart from its capacity to annoy, affectively moving ».

²³² Eldritch Priest, *Boring Formless Nonsense: Experimental Music and the Aesthetics of Failure* (New York: Bloomsbury Academic, 2013), 124, <http://public.eblib.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=1115365>.

²³³ Georges Bataille, *Oeuvres complètes, tome I. Premiers écrits : 1922-1940*, Œuvres complètes, Georges Bataille ; 1 (Paris: Gallimard, 2004), 217.

valeur l'artificialité que revêt la vision binariste des catégories, puisque la forme et l'informe ne sont pas ici des catégories pures, chacune étant mixte et opérant dans le champ de l'autre, en mettant de la sorte à mal la distinction de chaque terme. De la même manière que le bruit dans la noise nous invitait à dépasser les binarismes, l'informe de Bataille nous permet de poser un regard plus nuancé sur l'apparence et sur la différence par le biais d'un mouvement, d'une circulation plutôt qu'une structure formelle et esthétique rigide. Selon Paul Hegarty, la noise « est une forme qui se défait elle-même, qui agit comme forme, tandis qu'elle offre quelque chose d'autre dans lequel la forme est supposée se situer ²³⁴ »²³⁵. Cette musique a pour particularité de perturber constamment la forme par des modulations imprévisibles et incessantes, mais aussi par des jeux d'effets et de volume qui ont un impact sur l'attention et sur les repères sensoriels. Celui-ci la situe donc au coeur d'une opération de jeu entre forme et informe, entre structuration et déstructuration du sujet écoutant, un double mouvement presque simultané qu'il évoque dans les termes deleuziens de déterritorialisation et de reterritorialisation. Les auditeurs et auditrices s'accrochent et perdent les structures, les répétitions et les différences, le territoire se défaisant constamment.

Cette pensée de l'informe prend au fond un sens aussi politique que celui du bruit à l'égard de la musique : si les conventions exigent de la forme musicale une stabilisation – y compris lorsqu'il s'agit d'une « œuvre ouverte », qui respecte malgré tout des procédures et des requêtes précises de la part des compositeurs – alors la noise est un exemple intéressant de musique qui ne rend ni majeurs ni pertinents les binarismes qui lui sont attachés, tels que continuité/discontinuité et ordre/désordre. Car même si l'attention de l'écoute se centre sur ce qui advient sans pour autant avoir pour vision l'ensemble de l'œuvre dans sa globalité, les adeptes n'éprouvent aucun doute sur le fait qu'il existe bel et bien une pièce ou un morceau. En plus des circonstances d'écoute et des modalités de diffusion qui conditionnent le format de ce qui est donné à entendre, qu'il soit question de « morceaux » dans les supports discographiques ou de « sets » lors des concerts, ceux-ci vivent ce qui est à entendre en tant que pièce et non à travers la dislocation et la discontinuité des bruits, comme l'exposait par ailleurs Daniel Charles : « une telle discontinuité, si l'on se rend sensible à ce qui advient, à l'événement sonore comme tel, ne peut être perçue que comme une continuité »²³⁶. Cet état de fait se préserve ainsi de la critique adornienne formulée à l'égard de John Cage sur le refus prétendu du temps, qui repose en réalité sur la conception sous-jacente que l'empirisme

²³⁴ « This is a form that undoes itself, that acts as form, while in fact offering something else where form is supposed to be ».

²³⁵ Hegarty, *Noise/music*, 2007, 139.

²³⁶ Charles, *Gloses sur John Cage*, 41.

annihile toute idée de structure. Or le problème se pose dans des termes différents dans la noise, où la primauté de l'expérience et l'attention sur les micro-temps qui articulent le moment présent ne sont au fond pas incompatibles avec la conscience de l'auditeur d'écouter une pièce, de même qu'ils s'inscrivent dans un déroulement temporel inéluctable.

La dissolution de la connexion causale entraîne celle de la forme, car une musique totalement discontinue n'est plus une musique – son émiettement interdit les découpages (début/milieu/fin, antécédent/conséquent, périodicité...) qui assurent la reconnaissance des formes. On s'immobilise dans un présent éternel. [...]

La musique, elle, ne saurait échapper à la théologie, parce que le temps est irréversible. Bien loin de tolérer le hasard, qu'elle reconvertit immédiatement en ordre, l'oreille nous ouvre le royaume de la syntaxe : elle est trop proche de l'esprit pour ne pas faire sienne ses exigences de structuration et de clarté ; l'œil, en revanche, est plus près des choses, et sait consentir à un certain chaos. La peinture peut bien être naturellement informelle, la musique est nécessairement formelle.²³⁷

Nous l'avons compris, s'il peut être réfuté que la noise est absolument « informelle » puisque la temporalité la rend d'une certaine manière inexorablement formelle, son caractère expérimental et la manière dont elle s'offre à l'écoute produit par ailleurs une remise en cause profonde de la structuration musicale telle qu'elle est conventionnellement admise et véhiculée, et a pour effet de relativiser une nouvelle fois les binarismes au fondement des catégories figées de forme/informe, de continuité/discontinuité et d'ordre/désordre, en plus de celles de bruit/musique et de bruit/son que nous avons évoquées précédemment. Pourrait-on alors considérer la noise comme une musique « informelle » ? On l'a vu, elle n'est pas informelle mais utilise néanmoins l'informelle en tant que force et circulation, en tant que dépassement et jeu des structures et des enchaînements, si l'on reprend la pensée d'Hegarty. La forme noise est mouvante, incristallisable et se forme en même temps qu'elle se déforme par l'accent mis sur l'attention de l'instant. Le terme de « musique informelle » a quant à lui émergé chez Adorno à partir du constat qu'il existait une tendance générale à assigner aux nouvelles musiques des catégories traditionnelles – dont celle de « développement » qu'illustre notre anecdote – comme si elles étaient immuables. Le « besoin d'ordre » formel, qui a parcouru presque tous les mouvements artistiques jusqu'aux avant-gardes dodécaphoniques, est selon lui le symptôme de l'intériorisation de la contrainte sociale qui pèse sur la production artistique, celui-ci étant identifié à tort comme la vocation intime de l'art. Cette capitulation devant un ordre imposé du dehors implique que les hommes « ne cessent de reproduire ces éléments d'autoritarisme jusqu'en eux-mêmes, dans la pensée qu'on

²³⁷ Charles, 88-89.

ne peut se passer de conventions » ; or, « on fait comme si l'ordre devait être, justement, imposé à la liberté, comme si cette dernière devait être jugulée, alors que la liberté devrait s'organiser elle-même, en cessant de se plier à une règle qui, lui étant extérieure, mutile ce qui demande à se former librement »²³⁸. Une musique informelle serait donc selon cette conception une formalisation libre de la forme musicale en tant qu'elle romprait avec les conventions attachées à l'ordre formel, une situation qui s'apparente justement au positionnement de la musique noise.

Il nous faut pourtant souligner qu'en fervent défenseur de la composition dans sa maîtrise la plus absolue, l'expérimentation sous sa forme improvisée n'aurait pas constitué pour Adorno l'illustration de ce concept puisque seule la composition pouvait incarner à ses yeux l'absolue autonomie de l'œuvre d'art, si toutefois elle visait à s'émanciper des éléments légués par la tradition. Son rejet des catégories formelles jadis hégémoniques dans la musique savante ne signifie pas pour autant le rejet de toute catégorie : il est selon lui nécessaire de disposer de catégories formelles pour articuler la musique et ne pas « se contenter d'accumuler des sons » ; il y a besoin de forces organisatrices pour ne pas sombrer dans le chaos, même s'il pense que cette peur du chaos est quelque peu surévaluée dans le champ musical. Il s'agirait donc, prenant acte de l'échec des schémas de la tonalité à engendrer la forme, de forger de nouvelles catégories qui correspondraient au nouveau matériau employé. A notre oreille cependant, ce discours ne saurait trouver meilleur accomplissement que dans l'improvisation libre, où le processus est plus central que la structure globale et où l'organisation temporelle ne se plie en effet à aucune règle extérieure. Comme le déclare Daniel Charles :

L'informel, c'est en somme le refus le plus général des formes déjà existantes, la recherche de formes non seulement inédites, mais de formes *se faisant* ; en musique, la difficulté consiste évidemment à faire en sorte que le *processus* du changement soit perçu.²³⁹

Au lieu d'écouter ce qu'on sait, on écoute ce qui n'est pas encore l'objet de savoir. Au lieu de faire ce que l'on sait faire, on fait ce que l'on ignore, on fait advenir ce qui advient.²⁴⁰

C'est bien dans son aspect dynamique plutôt que structurel que la musique peut être considérée comme « informelle », et toute cette réflexion née de la réaction de Bernard Parmegiani à l'égard de la noise nous informe de l'importance que revêt la forme et

²³⁸ Adorno, *Ecrits Musicaux II : Quasi una fantasia*, 312-13.

²³⁹ Charles, *Gloses sur John Cage*, 45.

²⁴⁰ Charles, 63.

l'ensemble de ses conventions dans la manière de gérer l'angoisse du chaos. Il s'agit d'assumer l'errance et de laisser de côté le contrôle absolu des sons afin de leur permettre d'être eux-mêmes, sans l'écran de nos constructions et de nos sentiments, et de s'en remettre à la sensation, tout en gardant en tête l'idée que les sons ne sont pas isolés mais bien en état d'interpénétration.

17. Conclusion

S'il existe une complexité certaine à catégoriser cet univers sonore, cela ne signifie pas pour autant qu'il est impossible d'en extraire des informations. Au-delà de nous renseigner sur le genre et la faculté de se construire à travers sa résistance à la catégorisation, les discours nous ont aussi permis de repérer des territoires sonores contigus parmi lesquels ont été sélectionnés cinq morceaux prototypiques de la noise. Les analyses musicologiques qui nous auraient permis de révéler les caractéristiques musicales de ces morceaux ont de manière surprenante démontré certaines limites, voire certaines impasses, nous permettant à nouveau de désaxer la problématique initiale selon plusieurs enjeux : en premier lieu, la nécessité de développer des outils informatiques adéquats pour les musiques bruitistes, en raison de la difficulté actuelle à traiter les textures sonores ; en second lieu, celle d'élaborer une méthodologie cohérente qui s'attèle à les analyser en retenant les critères pertinents, ce qui signifie donc dans une certaine mesure ouvrir davantage à la recherche les musiques expérimentales non institutionnelles. On retrouve en effet dans l'étude de ces musiques non saturées d'exégèse savante des problématiques musicologiques et esthétiques ayant trait à l'analyse musicale, à la description, à la perception, à la forme et à la musicalité. C'est ainsi qu'a par exemple été mise en évidence la déclinaison des musiques noise selon leur caractère textural et leur caractère événementiel, le tout au gré d'un dosage gradué qui impacte directement leur identification au sein du genre, les pratiques les plus extrêmes et donc les plus reconnaissables s'avérant en réalité les plus prototypiques. De plus, l'étendue du champ lexical sollicité pour décrire les textures et le mouvement des sons, qu'ils soient ou non l'effet de modulations, interroge le langage sur sa capacité à désigner des phénomènes bruitistes et suggère la subjectivité d'une perception immersive qui se crée son propre univers sonore, loin d'un solfège sonore codifié et normatif. Enfin, la noise se confronte aux limites en jonglant entre la forme et l'informe. Cette musique que l'on pourrait considérer comme

fondamentalement « informelle » met en effet l'accent sur les sons eux-mêmes et s'émancipe de l'idée d'« ordre », souvent considérée au coeur de la définition de la musique.

Toutes les perspectives exposées par cette étude des propriétés formelles, qu'elles émanent des acteurs ou du matériau musical lui-même, ont ainsi pour point commun de produire un questionnement profond sur les processus catégoriels ; les limites et les frontières musicales étant brouillées à la mesure du bruit qu'elles transmettent, rendant caduques les catégories de pensée et les étiquettes dans ce qu'elles évoquent de conventionnel. Cependant, échapper à la catégorisation formelle et discursive n'évite pas une construction du genre fondée sur d'autres codes et représentations, qu'il s'agit à présent d'étudier sous le prisme des pratiques. Il n'y a en effet pas de genre sans pratiques, qu'elles soient musicales, culturelles ou organisationnelles, et c'est aussi dans ce que l'expérience musicale a de pragmatique que s'élaborent et se diffusent les processus de négociation, d'interprétation et d'évaluation qui ensemble constituent une scène expérimentale underground. Se contenter d'analyser le matériau musical ne permettant pas d'expliquer la signification qu'il prend pour les artistes et les auditeur·rices, il s'agit donc d'ajouter aux productions des contextes, des pratiques et des discours qui structurent les valeurs et les représentations attachées au genre, en plus de mettre en lumière ce qui s'établit comme un lien intime et passionnel à la musique.

CHAPITRE 3. JOUER, IMPROVISER ET EXPÉRIMENTER... ÊTRE MUSICIEN·NE ?

L'esthétique bruitiste, saturée et hybride qui caractérise l'ensemble des « pièces » participant au genre résulte de pratiques musicales spécifiques qui lui sont intrinsèquement reliées. Parler de « musique expérimentale » a en effet peu de sens si l'on exclut le geste et le jeu, si l'on ne cherche pas à comprendre les techniques et les possibles manières de faire. Les travaux académiques sur la noise ne se sont malheureusement que peu penchés sur ces questions, outre David Novak et de manière plus anecdotique Joseph Klett et Alison Gerber, préférant se concentrer sur les enregistrements au travers d'une analyse esthétique du contenu musical qui s'inscrit dans le champ disciplinaire correspondant. Or, nous le verrons, le jeu musical est absolument central car il « incarne » les pratiques, les idéaux et les représentations qui établissent le genre. La partie suivante constitue de ce fait une étude axée sur les processus poïétiques, en particulier l'élaboration expérimentale du dispositif et l'improvisation libre, ainsi que sur le sens culturel et symbolique qu'ils véhiculent pour les musicien·nes de noise. Comment joue-t-on ces musiques et quelles sont les valeurs transmises par ces gestes ? Et comment la poïétique et l'éthos qui l'accompagnent interrogent-ils au fond la figure du/de la musicien·ne ?

X — LE DISPOSITIF NOISE, ENTRE SOURCES ET ENVIRONNEMENT

Nous l'avons vu lors de notre étude sur le caractère bruitiste de la noise, qu'il s'agisse de la position esthétique centrale identifiée par les divers acteur·rices ou des indices explicitement recherchés par les experts de l'informatique musicale, la pluralité de sons, de textures et de fréquences qui compose le spectre musical est indissociable des sources. De nombreux enquêté·es identifient la noise à travers les types de dispositifs instrumentaux employés et leurs usages spécifiques, plus que comme un « style » musical à proprement

parler, mettant en évidence l'impossibilité pour la noise de faire sens en tant que genre en dehors des pratiques qui lui sont associées. Ce qui caractérise la noise en tant que « faire » est alors un éventail très large, bien que singulier, de pratiques gestuelles et expérimentales issues d'un dispositif sonore souvent composite, dont la filiation s'établit à travers les héritages puissants de l'improvisation libre et de la musique industrielle. Il s'agit donc dans un premier temps de nous pencher sur l'organologie et la composition de l'environnement de jeu, avant de nous intéresser spécifiquement aux manières de disposer et de créer son matériel, afin d'appréhender au mieux le rôle tenu par ces technologies et les représentations qui leur sont associées.

18. Quand tout devient une source potentielle

Le premier élément d'importance réside dans la diversité instrumentale employée dans la noise, qui emprunte à la fois aux types d'instrumentation utilisés dans l'électronique, l'improvisation libre et le rock : outre la guitare, la basse et la batterie pour le pan le plus rock, les synthétiseurs, les tables de mixage et les pédales d'effets constituent la base récurrente du dispositif, auxquelles s'ajoutent souvent des lecteurs cassettes, des tourne-disques, des *samplers*, des *loopers*, des séquenceurs, mais aussi une panoplie d'objets acoustiques et percussifs amplifiés à l'aide de microphones de contact. L'instrumentarium utilisé pour produire de la musique noise prend ainsi la forme d'un dispositif électronique, électrique ou acoustique, le plus souvent électronique et/ou mixte, dont l'enjeu n'est pas de correspondre à un répertoire déterminé et dépendant de quelque genre musical, mais au contraire de répondre à l'univers singulier de chaque performeur. Multiplier les sources ou les diversifier, c'est-à-dire jouer sur la quantité ou sur le type d'instrumentation, sont des pratiques répandues qui ont pour finalité d'obtenir une palette élargie de sons dans laquelle il sera possible de puiser au cours d'un set musical. Tel un cadre constituant un univers de possibles, le dispositif teinte en effet la performance de sonorités et de combinaisons bruitistes particulières.

Pour autant, et la démarche est singulière en regard des conventions musicales, il n'existe pas de hiérarchisation instrumentale. L'idée qu'il est possible de jouer et d'user de n'importe quel objet comme d'une « source » sonore est d'ailleurs fortement présente dans les discours. Cette conception horizontale de l'instrumentarium prend directement appui sur la recherche d'ouverture musicale revendiquée par le genre, qui considère de la même manière toutes les sources sonores sans préférence pour les instruments « nobles » ou simplement

reconnus dans leur qualité « d'instruments ». De nombreux musicien·nes admettent ainsi la moindre importance accordée au type de source employée. JZ alias Zaraz Wam Zagram ²⁴¹, qui après avoir joué sur différents supports, utilise actuellement une vieille table de mixage, des pédales d'effets, un lecteur-enregistreur quatre pistes, des lecteurs cassettes et une boîte à rythme, déclare : « mon instrument, ça peut être n'importe quoi ». De la même manière, R. alias Romano Krzych ²⁴², auparavant au saxophone, aux lecteurs cassettes et aux enregistreurs puis à la guitare électrique, à la voix et même à l'ordinateur, confie : « je joue sur n'importe quel instrument et ça m'est complètement égal ».

Zaraz Wam Zagram. Soirée Q#17 du 6 mars 2012 aux Instants Chavirés, Paris.



Comme il ne s'agit pas d'adapter à quelque répertoire l'instrumentarium qui lui serait adéquat, il ne réside dans la question instrumentale que l'intérêt pour le son lui-même et ce peu importe la qualité des sources utilisées, car comme l'indique Bruce Russell, « le bruit des instruments électriques amplifiés, en particulier des dispositifs défectueux et/ou « low tech », ouvre des espaces immenses du spectre fréquentiel audible à exploiter par le musicien free ²⁴³» ²⁴⁴. Accepter l'élargissement du spectre sonore à l'aide de sources non

²⁴¹ Ce musicien polonais, âgé de 48 ans au moment de l'entretien, vit à Paris depuis 1990 où il est actuellement magasinier à la BNF (Bibliothèque Nationale de France). Au-delà de sa pratique musicale, il est l'organisateur des concerts Non_Jazz qui feront l'objet d'une étude attentive au chapitre 5 de la présente thèse.

²⁴² Ce musicien âgé de 42 ans, qui habitait La Courneuve au moment de l'enquête mais s'est aujourd'hui exilé à Prague, vivait d'emplois précaires et de minimas sociaux. Ayant commencé la musique de façon autodidacte en pratiquant le saxophone, il s'est peu à peu détaché du monde des musiques improvisées en se tournant vers la noise.

²⁴³ « Noise from amplified electrical instruments, especially from defective and/or « low tech » equipment, opens immense areas of the audible frequency spectrum to exploitation by the free musician ».

²⁴⁴ Russell, *Left-Handed Blows*, 2009, 24.

conventionnelles implique parfois de jouer avec des matériaux défectueux, obsolètes ou déconsidérés dans la plupart des genres musicaux, ce qui, nous le verrons plus tard, participe d'un éthos culturel spécifique.

Par ailleurs, de nombreux objets sont détournés à des fins musicales, notamment des médiums de lecture tels que des platines vinyle et cassette. Ce cas de figure s'illustre à travers un recours possible au collage sonore, *plunderphonics*²⁴⁵ et *turntablism*, des pratiques associées à l'expérimentation sonore – pensons à l'héritage d'artistes comme People Like Us, Negativland ou V/Vm, Christian Marclay, etc. – qui détournent des formats et des médiums musicaux pour recréer une musicalité et un sens différents. Elles supposent en effet une transformation des procédés musicaux : les outils ne relèvent plus seulement d'une médiation opérant une reproduction et une diffusion musicale, ils deviennent des sources instrumentales. Les pratiques les plus répandues consistent pour les musicien·nes à utiliser des magnétophones contenant des cassettes de musiques diverses, de *found footage* ou de son pré-enregistré, pour en diffuser des extraits, ajouter des ruptures, modifier leur vitesse, en les superposant ou même en les transformant par l'ajout d'effets, impliquant une gestuelle tout à fait particulière : par exemple, lors de mes expériences de terrain, les performances du parisien Anton Mobin faisaient systématiquement l'objet de commentaires au sujet de la fluidité des gestes de manipulation des différents lecteurs cassettes ²⁴⁶.

Anton Mobin. Soirée Paris Tape Run II le 27 janvier 2012 aux Instants Chavirés, Paris

(© Steve Bauras)



²⁴⁵ « *Plunderphonics* » est un terme créé par John Oswald en 1985, désignant une musique conçue à partir de divers enregistrements, modifiés et altérés de telle façon à obtenir une nouvelle composition.

²⁴⁶ Cf. annexe 9, p. 569

Si la pratique du *turntablism* est beaucoup moins répandue que la précédente, certaines figures s'illustrent toutefois dans les jeux de platine(s) vinyle, comme le Suisse Joke Lanz ²⁴⁷. Qu'il s'agisse de cassettes ou de vinyles, les *samples* et le mélange de références sonores qui résultent de ces manipulations analogiques créent et superposent de nouveaux langages qui fonctionnent par effet de confrontation et d'association, dans une portée expérimentale, poétique et parfois humoristique. Il s'agit de pouvoir stocker et (ré)utiliser à son gré toutes sortes de sons prélevés dans des enregistrements ou dans le monde extérieur (sons concrets), afin de procéder par la suite à un éventail de manipulations sonores comme l'insertion, mais aussi l'étirement, la transposition ou la mise en boucle. Comme le déclare Élie During :

La pratique sauvage du *sampling* obéit, elle aussi, à une logique de l'hétéroclite. Et cette logique opère nécessairement dans un espace fini, ce qui est une autre manière de dire que la musique ne se remixe pas toute seule, emportée dans l'immense rumeur des flux digitaux mondialisés, mais qu'elle doit être incessamment bricolée ²⁴⁸.

Joke Lanz. Concert du 21 novembre 2011 à Madame Claude, Berlin.



²⁴⁷ Précisons que Joke Lanz est surtout célèbre en tant que Sudden Infant, un autre projet musical caractérisé par une forte composante actionniste (revendiquant l'héritage viennois) et par des hackings d'objets électroniques et de poupées.

²⁴⁸ Élie During, « Flux et opérations : prolégomènes à une métaphysique électronique », *Rue Descartes* 60, n° 2 (2008): 60, <https://doi.org/10.3917/rdes.060.0051>.

Ce procédé relève en effet du geste musicien, et non seulement d'une matière qui ferait simplement office de citation, car le performeur insère ces sources extérieures dans le flux musical au même titre qu'une source sonore « fabriquée ». Les sources peuvent de la sorte être traitées comme des matériaux à travailler, à manipuler et à altérer, plus rarement à laisser bruts, en conservant en toile de fond le refus d'une hiérarchisation instrumentale mais aussi musicale à l'égard de sons qui seraient *a priori* appropriés ou inappropriés. L'hybridation, le détournement et la décontextualisation sont ici sollicités en incarnant un rapport à la modernité spécifique, qui implique selon Philippe Le Guern une dé-hiérarchisation des sujets et une dé-linéarisation temporelle. Comme le souligne le sociologue, la technologie du *sampler* est par exemple emblématique du dépassement de la modernité en attirant « l'attention sur l'appropriation », en éludant « la question des frontières stylistiques, du synchronisme et du bon goût », et en déconnectant « les hiérarchies esthétiques des grandes catégories sociales »²⁴⁹. Des réflexions qui s'inscrivent dans le prolongement de Richard Shusterman²⁵⁰, qui a le premier souligné le sens esthétique de cet art affiché de l'appropriation en indiquant comment celui-ci défie l'idée traditionnelle d'originalité et d'unicité qui a longtemps dominé notre conception de l'art : en plus d'avoir renforcé le dogme romantique de la nouveauté radicale comme essence de l'art, la modernité a en effet été à l'origine d'une idéologie de l'originalité qui appuyait la distinction entre création originale et emprunt dérivé. En prenant pour point de référence le rap, qu'il considère comme tenant de la postmodernité, le philosophe montre comment cette dichotomie est au fond remise en question par l'usage de ces techniques de collages puisque l'originalité est ici reconfigurée par la réappropriation et le recyclage de l'ancien.

Le *sampling* dont il est question dans la noise présente toutefois quelques différences avec celui plus caractéristique de la culture hip hop. D'une part, en termes de geste musical, il ne s'agit pas de fournir une trame rythmée par la pratique du scratch ou de l'échantillonnage non « traité » et mis en boucle pour poser le cadre thématique du morceau, mais d'effectuer une manipulation improvisée sans que la question du rythme ne se pose nécessairement. En outre, le *sampling* du rap se réfère à un héritage historique et textuel qui s'inscrit, comme l'a analysé Tricia Rose²⁵¹, dans des modes de performances qui découlent des technologies de l'industrie de l'enregistrement mais aussi de l'héritage des griots d'Afrique de l'Ouest, où une

²⁴⁹ Philippe Le Guern, « Irréversible ? Musique et technologies en régime numérique », *Réseaux* 172, n° 2 (2012): 52, <https://doi.org/10.3917/res.172.0029>.

²⁵⁰ Richard Shusterman, « The Fine Art of Rap », *New Literary History* 22, n° 3 (summer 1991): 617.

²⁵¹ Tricia Rose, *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Music/culture (Hanover, NH: University Press of New England, 1994).

grande importance est consacrée à la virtuosité et aux jeux de langage compétitifs. Cette préoccupation historique majeure à l'égard de la mémoire culturelle afro-américaine se traduit dans le *sampling* par l'incorporation de références omniprésentes dans la musique noire enregistrée, la pratique devenant alors particulièrement signifiante, comme l'expose Susan McClary :

Tandis que cette technique a parfois été rejetée en tant que preuve du manque d'originalité du rap, la plupart des *samples* agissent principalement comme des prétextes en faveur de la signification intertextuelle centrale aux pratiques africaines. Plus que cela, elles reflètent une obsession envers la mémoire culturelle, un désir de transmettre les traces du passé comme éléments toujours vibrants du présent. Le rap offre à la communauté noire sa propre version des textes de l'histoire de la musique ²⁵².²⁵³

Si la noise attache, comme le rap, une importance considérable au médium dans son potentiel d'expression sonore, elle s'extrait de toute intertextualité : le contenu n'est pas recherché pour son identifiabilité ni pour sa référentialité, les différentes sources n'ayant de portée et de sens qu'à travers leur simple capacité à produire du son. Qu'il s'agisse du hip hop ou de la noise, le *sampling*, considéré dans son sens plus large d'échantillonnage de sources enregistrées, démontre néanmoins la polyvalence de ses usages et porte une esthétique de déconstruction qu'il paraît essentiel de souligner puisqu'elle entre en résonance avec ce que porte la noise comme musique et comme culture : de la même manière que le *sample* met à mal la figure de l'auteur par son recyclage de sons concrets et pré-enregistrés, nous verrons que le détournement et les bricolages hétéroclites qui imprègnent plus généralement l'emploi des technologies dans la construction du dispositif noise ébranlent les frontières des catégories et en particulier celles qui définissent la figure du musicien.

L'observation des divers éléments qui composent le matériel de jeu fait transparaître de manière significative la pluralité des supports et leur diversité de nature : acoustique, électrique et électronique, mais aussi numérique et analogique. Cela étant dit, les médiums physiques tels que les vinyles, cassettes et instruments customisés ont une importance particulière dans les pratiques liées aux musiques expérimentales, que Karin Weissenbrunner explique notamment par la volonté des musicien·nes sonores de rechercher une forme de

²⁵² « While this device has sometimes been dismissed as evidence of rap's lack of originality, most samples principally act as pretexts for the intertextual signifying so central to African-based practices. More than that, they reflect an obsession with cultural memory, a desire to transmit traces of the past as still-vibrant elements of the present. Rap offers the black community its own version of music history texts ».

²⁵³ Susan McClary, *Conventional Wisdom. The Content of Musical Form*, Bloch lectures (Berkeley: University of California Press, 2000), 160.

matérialité tactile et physique dans le son ²⁵⁴. Le dispositif teinte en effet le geste et la manière de jouer dans la pluralité de possibilités qu'offrent les différents médiums qui le composent, en plus de manifester une revalorisation de la médiation au détriment de la noblesse instrumentale conventionnelle. Le musicien ne joue plus d'un instrument, il n'est plus l'expert d'un geste, il les diversifie au contraire selon l'éventail des éléments composant son environnement matériel. En rompant avec l'image du musicien jouant sur un unique instrument, nous verrons que la noise se singularise des autres genres en mettant l'accent sur le « dispositif » plutôt que sur la source isolée.

19. Les interconnexions du *feedback*

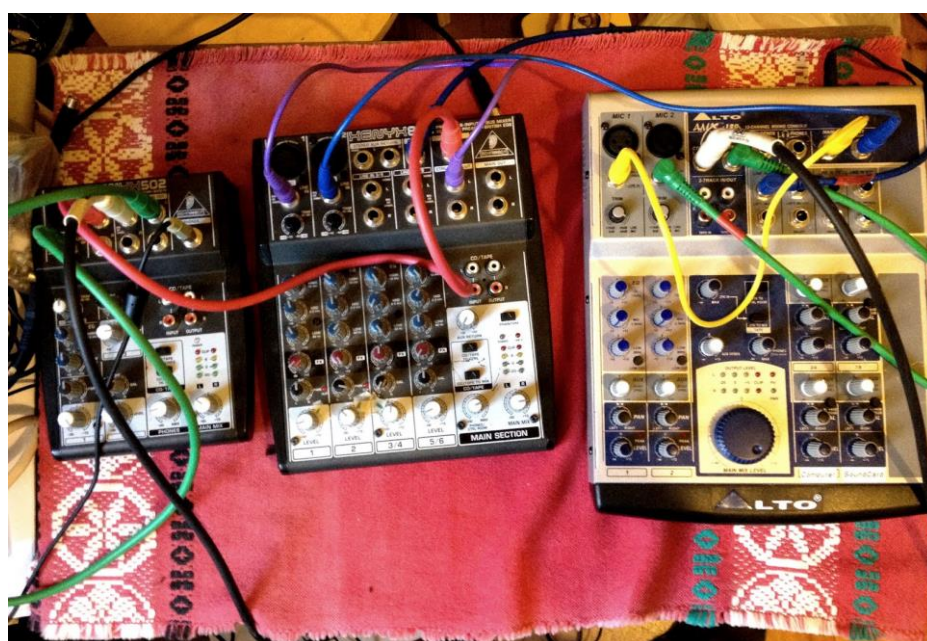
S'il faut reconnaître la diversité manifeste des instruments et des machines, l'objectif principal étant la trouvaille sonore, la récurrence de certaines sources paraît néanmoins suggérer une inclination privilégiée des musicien·nes pour certaines pratiques bruitistes que l'on associe au genre. Parmi les musiques unanimement identifiées comme noise lors de l'enquête exposée en première partie, qui représentent donc les formes les plus « typiques » et les plus extrêmes dans leur bruitisme, le dispositif comprenant table de mixage, pédales d'effet et synthétiseurs constitue une base souvent « augmentée » ou agrémentée d'autres sources comme par exemple le micro-contact : considéré selon Nat Roe comme le « *bread and butter* » de la pratique noise, ce type de microphone a pour fonction de capter les vibrations d'un matériau solide (par exemple une cymbale) en transformant l'onde acoustique en signal électrique, étant de ce fait « injecté » dans le dispositif d'ensemble plutôt que de demeurer une source isolée.

De manière emblématique, les tables de mixage et les pédales d'effet sont pour leur part souvent détournées de leur fonction première : là où la pédale d'effet est habituellement associée à la guitare afin de lui apporter un effet *flanger*, *fuzz* ou *delay*, pour ne citer que quelques exemples, elle est ici souvent associée à d'autres pédales sous la forme d'une arborescence où le son circule entre les sources. La table de mixage peut également être bouclée sur elle-même, c'est-à-dire que la sortie peut être branchée sur l'entrée, ce qui est également un usage détourné puisqu'elle est d'ordinaire supposée traiter un signal extérieur et non renvoyer son propre signal. Ce dispositif conçu comme un assemblage de machines

²⁵⁴ Karin Weissenbrunner, « Subversive Qualities in Experimental Practices », *EContact!, Experimental Practices and Subversion in Sound* 16, n° 4 (mars 2015), http://econtact.ca/16_4/weissenbrunner_subversive.html.

électroniques interconnectées témoigne d'un processus très employé dans les pratiques noise, celui du *feedback*. Le signal sonore généré par un synthétiseur, une guitare, un magnétophone, une radio ou quelque autre objet amplifié est altéré par une série d'effets qui le modulent, le transforment, le réverbèrent, le distordent ou le retardent. Tandis que certaines formes de noise saturent l'espace sonore en superposant simplement plusieurs sources jusqu'à créer un spectre sonore plus vaste, que le dispositif soit minimal ou non, le *feedback* est pour sa part un processus qui déforme et transforme le matériau jusqu'à atteindre ses propres limites.

**Exemple de table de mixage bouclée sur elle-même : le câble violet connecte la sortie
« Phone » à l'entrée 1**



Dans le style *harsh noise*, il s'agit par exemple d'une altération « poussée » à l'extrême par un dispositif d'amplification en sur-régime afin d'obtenir une forte saturation sonore, des sonorités extrêmes et le célèbre maximalisme du « mur de sons ». Il est ici question de travailler la texture sonore à partir d'instruments électroniques ou électriques, à travers lesquels sont produites des « réactions » de *feedback*, larsens et court-circuits. Le musicien B. alias Tourette, âgé de 32 ans au moment de l'enquête, montreillois originaire du Nord-Pas-de-Calais et intermittent dans la postproduction cinéma, est par exemple affilié à ce courant. La musique qu'il crée depuis 2002 alterne entre des drones, des phases de stase composées de sinus produits par des micro-contacts et des séquences très bruitistes qui s'apparentent à des formes de *clusters*, combinaisons de larsens et de bruits. Ces murs de sons résultent d'un

séquenceur et de diverses pédales de distorsion qui produisent une masse sonore ultra-saturée, accompagnée de manière intermittente d'enregistrements de musique classique et de cris.

Tourette, Paris (© Steeve Bauras)



Ce dispositif électronique n'est qu'une possibilité parmi une multitude de configurations, car créer un mur de sons saturé et avoir recours au *feedback* est également possible avec un instrumentarium rock. Dès les années 1960- 1970, le rock a d'ailleurs été le théâtre d'explorations de la distorsion et des potentialités de l'amplification dans une musicalité cependant moins jusqu'au-boutiste que la noise. Le groupe parisien Sister Iodine, dont la composante bruitiste est intense et chaotique, s'inscrit de manière emblématique dans cet héritage rock : formé en 1992 dans le sillage de groupes comme The Ex et Sonic Youth, le groupe a acquis une certaine reconnaissance dans le milieu underground en effectuant la

transition entre la no wave et la noise en poussant davantage l'expérimentation bruitiste que les groupes précités. En prenant ma note de terrain en date du 3 février 2012 pour exemple, le matériel utilisé sur scène était composé d'une guitare et de six pédales d'effets pour Lionel Fernandez, une guitare, une pédale et un multi-effets pour Erik Minkinnen qui usait par ailleurs d'une petite baguette de métal pour cogner contre les cordes de sa guitare, puis une batterie pour Nicolas Sakamoto-Mazet. De manière générale, la masse sonore distordue produite par les deux guitares prend la forme d'accords lourds, de notes dissonantes et de murs de sons entrecoupés de larsens. La voix de Minkinnen n'est utilisée que ponctuellement, sans phrasé ni rythme. Les structures sont improvisées, chaotiques et parfois répétitives, certaines phases déchaînées et très bruitistes, et le volume extrêmement fort. Le sentiment de chaos est accentué par l'attitude et la gestuelle des musiciens, nerveux et immergés dans la musique, qui balancent leur corps et leur instrument au rythme lourd de la batterie. L'atmosphère sonore sursaturée est à l'instar de celle de Tourette filtrée et décuplée par les boucles de *feedback*, ici issues des pédales interagissant avec le volume sonore très élevé de l'amplification.

Sister Iodine (© Steve Bauras)



En somme, le dispositif module et amplifie les guitares à l'image des formations rock plus classiques, mais le signal se complexifie en résultant d'un plus grand nombre de pédales composant l'effet de chaîne : chacune des deux guitares est en effet reliée à un ensemble d'effets interconnectés branchés sur l'amplificateur, le *feedback* étant donc ici issu des microphones des guitares électriques et de l'amplificateur sous la forme de larsens. Chez d'autres, le dispositif aurait également pu intégrer une table de mixage, les sorties des divers effets pouvant être branchées sur une table de mixage puis les sorties de la table branchées en retour dans les pédales, créant ainsi la boucle de *feedback*.

Ero Babaa, Paris (© Steve Bauras)



Dans une configuration instrumentale différente, le duo Ero Babaa âgé de 34 et 36 ans à l'époque de l'enquête, constitué du guitariste Jean-François, par ailleurs programmeur aux Instants Chavirés et créateur du label Galerie Pache, et du saxophoniste Philémon, œuvrant également à l'électronique dans le groupe noise parisien Lubriphikattor, se caractérise par une improvisation « free » fortement dynamique et saturée. La musique se caractérise ici par une suramplification performative car les deux musiciens jouent du désordre bruitiste en se

heurtant physiquement l'un à l'autre et en frottant leurs instruments aux amplificateurs pour générer les larsens et les murs de sons. Le *feedback* est multiple car il fonctionne d'une part comme celui de Sister Iodine, c'est-à-dire en jouant sur le volume élevé de l'amplificateur et sur l'effet de larsen qui en découle, et résulte d'autre part du larsen de table de mixage que l'on retrouve plus souvent dans les dispositifs de pure électronique : le saxophone est d'abord filtré par des pédales d'effets, puis le signal envoyé à une table de mixage bouclée sur elle-même. Enfin, le *feedback* peut également être utilisé dans des formes électroniques de noise plus rythmées, comme c'est le cas de la musique de C_C. Dans une courte vidéo, le musicien détaille ces processus :

Les boîtes à rythme, même les pédales d'effet, la table de mixage, pour moi c'est vraiment des instruments à part entière. La sono, les enceintes, l'endroit, voire même la pièce dans laquelle je joue, c'est la prolongation de mon instrument. J'ai plusieurs boîtes à rythmes, quelques petits synthés qui génèrent des sons, ensuite tout ça va dans ma table de mixage. De ma table de mixage, j'ai deux départs d'effets qui me permettent d'envoyer les sons qui sont gérés dans les pédales d'effet. Ensuite les effets reviennent dans la table de mixage sur d'autres entrées, et ça fait une boucle du coup. Alors ça génère un son tout seul. Et c'est le même effet qu'avec un micro dans une enceinte, mais un *feedback*. La cassette pour moi c'est assez naturel, déjà parce que j'en utilise. Ma table de mixage c'est aussi un quatre pistes cassette, donc pour moi ce n'est pas un truc du passé, je l'utilise maintenant. Et puis j'aime bien ce son un peu cracra, chaud, un peu écrasé ²⁵⁵.

En définitive, et ceci peu importe les sources composant le matériel des artistes, les exemples présentés illustrent comment le *feedback* peut intervenir dans le champ bruitiste de la musique noise. La sur-saturation découle d'une variété de pratiques caractérisées par des modulations sonores largement agrémentées d'effets de distorsion, de *delay* et de *feedback*, cette chaîne d'effets de modulations « cycliques » en réalité caractéristique du « son noise » par son éventail étendu de textures – puisqu'il y a *feedback* dès lors que la chaîne sonore revient sur elle-même, tel un serpent se mordant la queue. Il devient alors nécessaire de considérer le dispositif comme œuvrant en tant qu'ensemble plutôt que comme une chaîne linéaire de causes et d'effets séparés, puisque le *feedback* résulte de l'interrelation de toutes les sources individuelles. David Novak déclare d'ailleurs que « le son noise est le *feedback* du système interconnecté dans son intégralité ²⁵⁶», ²⁵⁷, reconnaissant le caractère résolument « noise » de la

²⁵⁵ Le contenu de la vidéo est visible sur YouTube : https://www.youtube.com/watch?v=Vnj_FvIkopY

²⁵⁶ « The sound of Noise is the feedback of the entire interconnected system ».

²⁵⁷ Novak, *Japanoise*, 2013, 146.

pratique du *feedback*. Selon lui, le « *noisician* »²⁵⁸ n'utilise pas une pédale dans le but d'engendrer un son particulier, c'est en réalité le changement généré par l'effet qui change les conditions productives du système entier. Il serait alors possible d'avancer que l'un des gestes fondamentaux de la musique noise réside dans un déplacement du rapport conventionnel geste/instrument vers une relation geste/cycle. Le *feedback* à l'origine du processus de saturation redessine en permanence un écosystème par son auto-génération et son auto-alimentation : la circulation sonore ajoute continuellement du gain jusqu'à atteindre le seuil de saturation, qui se transforme lui-même selon les flux et les modulations liés aux conditions ambiantes. Les effets, souvent issus de pédales « classiques », sont par conséquent moins importants que les boucles de *feedback* qui les interconnectent et qui sont à l'origine de ces nouveaux sons apparentés à la noise. Ce paradigme cyclique éclaire d'une certaine manière pourquoi les instruments ne revêtent pas eux-mêmes une importance fondamentale, la source sonore étant minimisée dans son existence propre car elle participe de cet écosystème qui met au premier plan la construction et la cohérence d'un ensemble.

20. La médiation de l'amplification et du volume sonore

A l'instar de l'accumulation des sources détournées et du *feedback*, la saturation du son fait écho à l'épuisement et à l'altération des sources utilisées pour jouer, selon une forme d'analogie associant le bruit à l'abîme instrumental. Qu'il s'agisse de frotter sa guitare à la scène ou de la maintenir appuyée contre l'amplificateur, de tirer les menus balbutiements de cymbales rafistolées et de bandes altérées, ou d'intégrer à la performance des outils électriques particulièrement bruyants dans un processus parallèle de destruction physique/déconstruction musicale, le jusqu'au-boutisme de l'épuisement instrumental joue de l'agressivité symbolique du bruit. Une adéquation entre le geste et le bruit qui implique par exemple pour Boyan Manchev de considérer cette musique comme le produit d'une interaction altérante avec l'objet plutôt que comme une exposition d'objets trouvés²⁵⁹. Le témoignage de Nina alias Mariachi, âgée de 26 ans et chargée des actions pédagogiques et culturelles aux Instants Chavirés, est à ce sujet très éclairant :

²⁵⁸ Il est intéressant de constater la création par l'auteur de ce néologisme fusionnant les mots « noise » et « musicien », contribuant à nouveau à suggérer la séparation ou la différence de nature de la noise avec la musique. Son usage semble néanmoins limité au chercheur lui-même car jamais le terme de « noisician » n'a été employé au cours de mes années d'observations de terrain, tandis que « musicien », « artiste » ou « performeur » restent quant à eux fréquemment employés.

²⁵⁹ Boyan Manchev, « Noise : l'organologie désorganisée », *Multitudes* 28, n° 1 (2007): 157, <https://doi.org/10.3917/mult.028.0157>.

Mon dispositif est ultra minimal, dans l'ordre : une guitare, une pédale de distorsion, une pédale de volume, un amplificateur. Pour une guitariste, c'est très peu. Toute mon attention est portée sur la guitare qui a déjà une palette de sons très large : les cordes, le bois, le métal, le plastique et l'électricité sont autant de composantes que j'estime être mes outils de jeu déjà présents sur l'instrument. J'utilise quelques bouts de ferraille en plus du traditionnel médiator qui eux aussi ont des propriétés sonores intéressantes. Ce dispositif réduit me plaît : j'aime sa fragilité, son aspect « sans filet », sans filtre, et l'énergie qu'il me demande pour garder une tension musicale. [...] Dans Mariachi, l'enjeu est d'utiliser la guitare comme un corps sonnant et d'y chercher tous les recoins audibles, ses résonances, ses limites, ses extensions, ses impuretés. La notion de geste est aussi très importante pour moi. Toutes les conséquences sonores que peut avoir l'implication du corps, cela passe souvent par un jeu avec la guitare : aller avec ou contre elle, la contenir ou la laisser sonner, la soutenir ou la violenter. Plus récemment je développe le même rapport à l'ampli en poussant et précisant de plus en plus le travail de *feedback*, proche de l'ampli ou complètement collé à lui. Cette implication physique est aussi liée à mon dispositif assez dépouillé qui m'oblige à être en permanente action pour sortir des sons.

La démarche de la guitariste montre à quel point les gestes instrumentaux participent à extraire une multiplicité de sons d'un dispositif pourtant minimal, démontrant en cela l'importance de la matérialité instrumentale et du jusqu'au-boutisme que constituent ses manières de l'exploiter.

Mariachi, Paris



Explorer les limites du son implique en effet d'explorer ses manières de saturer et de circuler entre les sources et les filtres employés. Si l'on souhaite interroger les liens qui unissent l'expérimentation à la matérialité, il devient dès lors nécessaire d'appréhender le dispositif de manière plus large que le simple examen des sources sonores. L'amplification participe en effet pleinement à l'espace sonore, comme le montre la gestuelle corporelle que met en place Mariachi avec la guitare et l'amplificateur, ainsi que les précédents exemples de Sister Iodine et d'Ero Babaa. Le volume est également une composante essentielle de la musique noise : d'une part en instaurant une atmosphère immersive spécifique, d'autre part en agissant en tant que médiation vers ce jusqu'au-boutisme sonore de l'instrumentation. Dans la noise, le volume *conduit* le son. Il est directement impliqué dans cette interrelation instrumentale et est par conséquent un médium déterminant dans la conception et l'appréhension du dispositif, nous suggérant plus largement l'importance de la médiation technologique par l'amplification de la musique. Il m'est arrivé de nombreuses fois lors de l'enquête d'observer des réactions inquiètes de la part des musicien·nes et publics lorsque pour une raison ou pour une autre il n'était finalement pas possible de jouer à haut volume. Pour ne citer qu'un seul exemple, le concert du 18 novembre 2016 organisé par le Non_Jazz à l'Espace des arts sans frontières à Paris fut le théâtre d'une intervention de la police à 22h15 en raison des plaintes du voisinage liées au volume sonore, qui ont eu pour conséquence l'obligation pour les deux groupes restants, France Sauvage et Opéra Mort, de jouer à volume très modéré ²⁶⁰. Même si le concert s'est finalement bien déroulé, les membres de France Sauvage m'ont confié avoir été affectés et davantage stressés par cette contrainte sonore, ayant le sentiment de ne pas « être dedans » et de ne pas parvenir à obtenir « leur » son.

Au-delà de la capacité des lieux de musique à disposer ou non des conditions favorables à un volume écrasant, sujet sur lequel nous reviendrons plus tard, il est clair que l'amplification et le volume sonore influent énormément sur le dispositif au point de souvent le conditionner, notamment dans le cas du recours au *feedback*. Le volume extrême, dont on peut dire qu'il constitue un code identifiable de la noise, peut d'ailleurs conduire à rendre la musique inaudible, l'énergie importante engagée dans le son à travers la suramplification participant à la saturation globale au-delà de celle qui résulte des distorsions issues des sources. Comme le suggère Matthieu Saladin à partir de l'exemple des « murs de son » créés par le collectif d'improvisation AMM, le fort volume qui conduit la masse sonore permet de « créer un matériau musical à travailler en commun » et « d'encourager une fusion des intensités et

²⁶⁰ A ce sujet et pour aparté, cette « limite » se vérifie dans les usages à travers l'inutilité de porter des bouchons d'oreille.

l'absorption des sons entre eux », afin de « favoriser un processus de désidentification des individualités sonores [...] dans le but d'interagir avec un son d'ensemble – la masse sonore – et non plus entre musiciens isolés se répondant les uns les autres »²⁶¹. Il rapporte ainsi les nouveaux enjeux posés à ces musiciens qui devaient dès lors dompter, « tenter d'orienter cette masse sonore, de l'infléchir dans son épaisseur même », à l'instar d'un « organisme presque autonome »²⁶². Le fort volume d'amplification permet donc à la fois de laisser se produire des phénomènes sonores habituellement non désirés, de mettre en place les conditions favorables à une optimisation de la circulation sonore et du *feedback*, et d'œuvrer à créer un véritable environnement apte à immerger les spectateurs, constituant de la sorte un élément prépondérant du dispositif pour les musiques bruitistes.

21. Le dispositif comme acte de disposer

Il convient d'insister, dans le cas de la noise, sur la spécificité des agencements instrumentaux, dont les exemples précédemment exposés de composition instrumentale, d'effets de circulation et de médiations sonores sont en réalité révélateurs d'une conception personnalisée de l'agencement matériel. Même si l'instrumentarium peut infiniment varier selon le nombre et la nature des sources, l'importance de son aménagement est en effet un élément typique des formes musicales portées sur l'expérimentation. Il suffit d'assister à quelques concerts pour prendre la mesure de cette singularité : le matériel disposé sur les tables ou au sol s'apparente le plus souvent à un méli-mélo singulier de câbles, de machines électroniques et de petits objets dont il est difficile d'en comprendre extérieurement l'articulation. Chaque projet a sa propre instrumentation mais aussi son propre agencement, qui conditionne sa propre « circulation » sonore et son propre son, au point que la mise en cohérence de cet ensemble est considérée comme un élément de première importance dans le style de l'artiste. L'agencement instrumental signe sa singularité et devient une composante forte de son identité. Cette anecdote rapportée par David Novak²⁶³ en témoigne parfaitement : un musicien néophyte avait, lors d'un concert de Merzbow au Japon, filmé l'ensemble des éléments qui composaient son matériel et leur interconnexion spécifique, dans le but de se les procurer et de reproduire ensuite les connectiques à l'identique ; bien que l'usage qu'il fit du

²⁶¹Matthieu Saladin, « As Loud as Possible », *L'Autre Revue* 4 (mars 2016): 6, <http://www.lautremusique.net/images/Page/78/56f94ff9e6459.pdf>.

²⁶² Saladin, 6.

²⁶³ Novak, *Japanoise*, 2013, 144.

dispositif fut différent, il fut malgré tout l'objet de fortes critiques de la part des amateur·rices qui reconnaissaient, dans la machine, le spectre de Merzbow.

Que le dispositif soit imposant ou minimal, il existe en effet des manières méticuleuses de connecter les choses ensemble de telle façon à créer de toutes pièces son propre environnement et à le singulariser. Le terme de « dispositif », que les musicien·nes de noise emploient souvent pour désigner l'ensemble des sources instrumentales interconnectées et médiées, est par conséquent tout sauf anodin parce qu'il met l'accent à la fois sur les « manières » de faire et sur la visée esthétique pensée à travers cet environnement aménagé. Par sa disposition spécifique qui fait sens en tant que totalité, il peut être envisagé comme un environnement instable et mouvant pénétré par différentes « entrées » – les sources sonores elles-mêmes, mais aussi les facteurs extérieurs et les gestes musiciens – afin de créer les conditions d'une circulation signifiante. Si les potentiels alloués à la dimension technique ont longtemps été déconsidérés dans les approches théoriques du dispositif – bien que Michel de Certeau ²⁶⁴ ait notablement ouvert la voie à l'étude de pratiques quotidiennes auparavant considérées comme mineures – d'autres théoricien·nes ont revalorisé une approche des dispositifs techniques non plus à partir d'un concept axé sur la structure et l'homogénéité ²⁶⁵, mais à partir d'une approche davantage rhizomatique attentive aux flux et aux ouvertures, comme le rappellent Hugues Peeters et Philippe Charlier ²⁶⁶. André Berten ²⁶⁷ reconsidère par exemple la nature active de l'individu dans la mise en place des dispositifs afin d'évaluer pleinement son inventivité et sa créativité. Il s'agit ainsi d'étudier comment le dispositif devient un milieu producteur de savoir qui peut être détourné et utilisé de manière imprévue en vue de résoudre un problème spécifique ou même d'obtenir un résultat esthétique particulier. Rendre compte du dispositif selon les nouveaux rapports aux objets et aux

²⁶⁴ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Nouvelle éd (Paris: Gallimard, 2010).

²⁶⁵ Michel Foucault a notamment appréhendé le concept de dispositif, ces agencements, rencontres et réseaux qui s'articulent en vue d'une maximisation des possibilités, comme instrument d'aliénation, de pouvoir ou de contrôle social. Selon lui, le dispositif implique en effet le jeu relationnel d'objets discursifs et matériels, humains et techniques, logiques et stratégiques dans l'optique d'isoler, mesurer et surveiller les sujets dans un champ d'observation donné. Le concept est appliqué chez le philosophe à un type de stratégie particulière lié à ses propres domaines d'intérêt et d'expertise, en particulier les dispositifs de contrôle et de surveillance, qui induisent une certaine connotation négative : en s'employant à décrire précisément les caractéristiques des dispositifs mis en place dans l'univers carcéral, celui-ci met en exergue une volonté politique de circonscrire le champ des possibilités des individus par l'anticipation des gestes, des requêtes, des attentes et des sollicitations. De plus, l'individu demeure relativement passif, car les effets du dispositif s'appliquent sur lui mais en lui demeurant toujours extérieurs, et le savoir produit est en permanence réinvesti en pouvoir, ce qui contraste avec l'usage plus récent du concept par André Berten ou Emmanuel Belin. Cf. Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Collection TEL (Paris: Gallimard, 2008).

²⁶⁶ Hugues Peeters et Philippe Charlier, « Contributions à une théorie du dispositif », *Hermès, La Revue*, n° 25 (mars 1999): 15-23.

²⁶⁷ André Berten, « Dispositif, médiation, créativité : petite généalogie », *Le dispositif: entre usage et concept. Hermès, La Revue*, n° 25 (mars 1999): 33-47.

techniques exige de considérer les médiations techniques comme un environnement relevant à la fois de forces productives matérielles et de structures symboliques ²⁶⁸ ; la notion de médiation se rapportant ici à une pensée située entre l'activité rationnelle et instrumentale et la passivité contemplative d'un environnement, à travers l'idée de relations intersubjectives entre le milieu humain et le milieu objectal. Une médiation précieuse pour penser la relation de l'humain envers son matériel de jeu, ainsi que nous l'exposerons juste ensuite. En outre, le concept de dispositif évolue également, chez Emmanuel Belin ²⁶⁹, de la notion concrète de réseau à la prise en compte de l'acte de disposer, de mettre en place des conditions, permettant par la même occasion de se détacher de la relation de pouvoir qui lui était rattachée. Cette « médiation dispositive » découle de logiques qui visent à mettre en place un environnement aménagé bien disposé à l'égard de l'individu, une « bienveillance dispositive » lui permettant de créer les conditions d'une expérience créative.

Ainsi, penser le dispositif en termes de disposition inventive et bienveillante crée alors un rapport de médiation qui implique la disponibilité de l'artiste à l'événement et à la création, une disposition qui permet précisément certaines modalités de jeu en plus d'instaurer et d'assumer ouvertement une relation spécifique entre le musicien et son environnement instrumental. Le dispositif, « la concrétisation d'une intention au travers de la mise en place d'environnements aménagés » ²⁷⁰, oriente donc de manière particulière les sonorités en jeu en offrant les conditions possibles d'une participation de sources de natures différentes. Plus que la source isolée ou « scindée », c'est le dispositif qui traduit la cohérence et l'unité du genre en révélant ici une manière spécifique et non conventionnelle de concevoir l'instrumentarium et plus généralement la production sonore. C'est pourquoi ce fonctionnement singulier du geste et du cycle produit en retour une attention particulière envers l'élaboration du dispositif, cette « manière » de disposer, qui définit en amont l'univers sonore potentiel que l'artiste pourra explorer. Les branchements deviennent alors fondamentaux car chaque dispositif prend sens en tant que connectique personnalisée. L'importance de la connectique et des circulations sonores qu'elle permet est telle qu'elle consiste aussi pour les artistes à définir leur propre posture à l'égard des technologies au point d'intégrer une certaine dose de laisser-jouer, comme nous allons à présent l'étudier.

²⁶⁸ Selon Berten, le concept de dispositif affichait jadis une partition entre le technique et le symbolique, scindant d'un côté les modalités sociales, politiques et économiques qui avaient pour effet de façonner et instruire l'individu – des dispositifs matériels, techniques et objectifs – et de l'autre les modalités psychologiques, morales et réflexives issues de l'individu lui-même – des dispositifs « symboliques » dont font partie les interprétations et les mises en forme du donné.

²⁶⁹ Emmanuel Belin, « De la bienveillance dispositive », *Le dispositif : entre usage et concept. Hermès, La Revue*, n° 25 (mars 1999): 245-59.

²⁷⁰ Peeters et Charlier, « Contributions à une théorie du dispositif », 18.

22. Contrôle et non-contrôle

Dans la continuité de ce que nous évoquions lors de l'analyse musicale du corpus au sujet de l'attention particulière accordée à toutes les manifestations sonores, intervient en effet une forme de « confiance » en leur propre capacité d'expression. La reconsidération de l'esthétique du bruit portée par le genre honore le parasite, le non-désiré et l'accident, ce qui se traduit dans les pratiques en le provoquant consciemment par le geste mais aussi en laissant les résidus bruitistes se transformer au gré des branchements et des réverbérations. Le jeu musical s'élabore en cohérence avec la revendication esthétique du genre qui plaide l'ouverture du champ des possibles sonores. Il bouleverse en outre des conventions musicales solidement ancrées puisqu'il suggère une part importante de non-contrôle du dispositif, au-delà même de l'aspect subversif que constitue l'utilisation du volume assourdissant – puisqu'il faut admettre que le bruit, déjà perçu comme étant désagréable par une majorité d'individus, agit de manière plus incisive encore lorsqu'il est diffusé à haut volume. Si cette notion de contrôle est étroitement corrélée à la question de l'improvisation que nous étudierons ensuite, elle résulte aussi du dispositif qui n'est plus envisagé de façon conventionnelle, c'est-à-dire comme un instrument dont le musicien doit « maîtriser » toutes les manifestations, considérant au fond qu'il est de son rôle de montrer qu'il est à l'origine de tout ce qui est produit. Cet extrait d'interview de Merzbow par Dixon Christie, évoquant les premières expérimentations du musicien, témoigne par exemple de cette relation au contrôle du dispositif :

Ma première motivation à créer du son fut l'anti-usage du dispositif électrique – enregistreur cassette cassé, guitare cassée, amplificateur etc. Je pensais que je pourrais percevoir une voix cachée de l'équipement lui-même lorsque je perdais contrôle. Que le son est l'inconscient, la libido du dispositif ^{271 272}.

Bien que cette relation soit chez Merzbow intimement liée à sa vision du bruit comme inconscient de la musique, et qu'il est difficile de la généraliser aux motivations singulières de

²⁷¹ « My first motivation for creating sound was anti-use of electric equipment-Broken tape recorder, broken guitar, amp etc. I thought I could get a secret voice from equipment itself when I lost control. That sound is unconsciousness, libido of equipment. »

²⁷² Ryo Ikeshiro, « GENDYN and Merzbow. A Noise Theory Critique of Xenakis's Dynamic Stochastic Synthesis and Its Relevance on Noise Music Today » (Southbank Centre, London, 2011), 1–9, <http://www.gold.ac.uk/media/05.1%20Ryo%20Ikeshiro.pdf>. A l'origine publié sur <http://noiseweb.com/merzbow/all.html>, sous le titre « Expanded Noisehands. The Noise Music of Merzbow », cet article de Carlos M. Pozo qui compilait des citations de Merzbow a malheureusement disparu d'internet au moment de rédiger ma thèse. Ryo Ikeshiro ayant par un heureux hasard également repris cette citation (dans une version incomplète), je me permets de renvoyer le lecteur vers son article.

tous les artistes, il n'en reste qu'elle affirme dans le discours ce qui est un fait généralisé du point de vue des pratiques. Cet « anti-usage » des éléments composant le dispositif instrumental révèle en effet au travers du geste une expérimentation de l'objet qui vise à en éprouver les limites mais aussi les possibilités. Le musicien n'est plus seulement celui qui « exploite » un instrument selon des règles ou des usages spécifiques et conventionnels, il devient un partenaire de jeu qui offre au dispositif une expression de lui-même en tant que machine : qu'il s'agisse d'une pédale d'effet, d'un petit synthétiseur, d'un lecteur cassette usagé, d'une tige métallique amplifiée ou d'un jouet trafiqué, un espace de manifestation est octroyé sans considération hiérarchique. L'utilisation du *feedback* est par ailleurs un exemple manifeste de ce penchant pour les « déséquilibres auto-destructeurs » du jeu, à travers un processus d'expressivité qui révèle selon David Novak les conflits internes de la subjectivité technologique : « Les noisiciens [...] utilisent leur matériel électronique pour incarner les déséquilibres auto-destructeurs du *feedback*. L'expression personnelle est transformée en conflit avec le système, à travers un processus que les performeurs japonais décrivent comme « hors de contrôle » (bôsô suru) ²⁷³»²⁷⁴. Celui-ci ajoute que la *techne* noise du *feedback* prend ses distances avec l'épistémologie de l'intentionnalité musicale, puisque le bruit n'est plus seulement indéterminé mais bien hors de contrôle. L'expression des « petites choses » auxquelles on attribue quasiment une âme défie alors l'expression du musicien lui-même, qui se refuse à adopter une démarche de contrôle absolu de la musique.

Ce « laisser-jouer » du dispositif est dépeint par Paul Hegarty comme une revendication empirique du rapport à la musique :

La noise japonaise se présente comme un laisser-jouer du matériau, souvent obtenu par un relâchement du contrôle des machines ou des situations d'enregistrement. Elle veut être la forme d'empirisme que la musique concrète essaie d'éliminer. A la différence d'une grande partie du *sound art* qui considère qu'une source sonore spécifique suscite nécessairement l'intérêt – l'empirisme en tant que tel – la musique noise n'adhère pas à cette fausse idée de l'objet-monde que l'artiste sonore observerait avec compassion. La musique noise est une intervention visant à préserver le matériau en tant que matériau [...] plutôt qu'une musicalité idéalisée et organisée. Elle s'intéresse au matériau en tant que chose et non en tant que source ²⁷⁵ .²⁷⁶

²⁷³ « Noisicians [...] use their electronics to embody the self-destructive imbalances of positive feedback. Personal expression is transformed in conflict with the system, through a process that Japanese performers describe as « out-of-control » (bôsô suru) ».

²⁷⁴ Novak, *Japanoise*, 2013, 159.

²⁷⁵ « [...] Japanese noise certainly presents itself as a letting play of material, often through relinquishing control of machinery or recording situations. It wants to be the kind of empiricism that musique concrète tries to remove. Unlike a large amount of sound art which considers a peculiar sound source to connote interestingness – the empirical « in its own terms » - noise music does not buy into this fallacy of the object world, observed

Donner à voir la matérialité est d'une certaine manière une expérience qui décentre de la seule attention portée au résultat, à l'œuvre comme fin en soi, pour nous ramener à la réalité même de la chose, de la machine ; il s'agit de rendre visibles les processus sans volonté de masquer l'origine des sons. Cette démarche est alors en effet aux antipodes d'une musique concrète qui souhaite au contraire s'extraire de la source pour être appréhendée de manière exclusivement phénoménologique : chez Pierre Schaeffer, peu importe l'origine des sons concrets utilisés dans ses compositions, qu'il s'agisse de la résonance des ustensiles de cuisine ou des bruissements de la locomotive, car ce sont les sons eux-mêmes pris dans leur seule perception qui comptent ²⁷⁷. De manière plus générale, les pratiques associées aux arts sonores et en particulier au domaine acousmatique ne se manifestent que peu en tant que pratiques, la source sonore étant totalement dématérialisée pour signifier l'absence volontaire de dépendance envers l'événement visible. Ainsi, ni instrument ni quelque objet que ce soit n'est « joué » en *live*, la musique est simplement écoutée par l'intermédiaire des haut-parleurs. Si les pratiques associées à la noise accordent aussi une importance primordiale aux sons, elles ne cherchent cependant pas à dissimuler les médiums, les gestes et les processus qui les produisent. Ce sont bien au contraire ces médiations elles-mêmes qui transmettent les nombreux codes qui façonnent la noise en tant que genre. Le geste reconfigure un espace au sein duquel le son *est ce qu'il est*, qu'il soit le produit d'une source acoustique ou d'une transformation électronique. Le flou permanent entre le provoqué et l'accidentel a pour effet de redessiner les contours de l'action musicienne en déplaçant le regard sur la matérialité. En laissant les bruits se manifester et prendre place dans la création, l'expérimentation se rend volontairement visible et réproouve par conséquent l'illusion symbolique de la figure du musicien tout-puissant.

On voit bien que se loge ici un aspect tout à fait intéressant de la relation entre technologies, dispositif et authenticité. En effet, comme le rappelle Philippe Le Guern, l'authenticité découle communément, dans les champs du rock et de la pop notamment, d'un sentiment de relation immédiate à l'expression de soi, à l'intériorité et à l'expérience qui implique une relative méfiance à l'égard de ce qui est inter-médié ²⁷⁸. Dans le cadre de formes musicales expérimentales produites par l'intermédiaire de machines connectées comme

sympathetically by the sound artist. Noise music is intervention to keep material material [...] rather than idealized, organized musicality. It is interested in material being stuff, not a source ».

²⁷⁶ Hegarty, *Noise/music*, 2007, 140.

²⁷⁷ Schaeffer, *Traité des objets musicaux*.

²⁷⁸ Le Guern, « Irréversible ? », 13.

« dispositif », pour lequel le musicien se dispose à accueillir ce qui en serait ses purs produits, même accidentels, se reconfigure ici une tout autre appréhension de l'authenticité. Loin d'être des « prothèses inauthentiques », pour reprendre l'expression du sociologue, les machines semblent au contraire s'exposer dans leur simplicité et dans leur manière d'être, incarnations matérielles co-créatrices de l'expérience sonore qui œuvrent à défaire le hiatus entre « humains » et « non-humains » par une pensée plus globale en termes d'agents ²⁷⁹. De la sorte, les médiations que permettent le dispositif et son agencement fournissent un élément de réflexion important du point de vue des représentations esthétiques liées à l'authenticité et la vérité, la prévalence des machines sous-tendant pour certains une interface artificielle déconnectant l'immédiateté de la prise musicale, lorsque pour les amateur·rices de noise elle traduit au contraire une certaine humilité en dé-personnifiant en partie l'activité musicale, au point que David Novak avance par exemple que le bruit n'est pas « ce son que je fais » mais « un bruit qui m'entoure et devient mon monde »²⁸⁰. La circulation sonore matérialisée à travers les branchements qui résultent de l'élaboration personnalisée du dispositif indique en effet une circulation plus « nivelée » et « égalitarisée » entre l'artiste et la technologie, à travers le partenariat implicite du geste humain volontaire et du laisser-faire matériel. Cette posture relativise par conséquent le mythe attaché au génie et au talent artistique, du moins les fondements qui en constituent les critères d'évaluation ²⁸¹, par une manière de jouer qui minimise l'implication du musicien comme figure d'autorité pour porter davantage l'attention sur la matérialité du dispositif et sur les sons eux-mêmes.

Ainsi, l'encensement de la médiation de l'objet à travers la mise à nu des potentiels machiniques nous rappelle l'importance de considérer au plus près les pratiques et les gestes pour montrer comment se construit le genre à travers l'expérimentation, les manières de disposer et de se disposer, et l'édification de représentations. Reconsidérer des éléments qui, habituellement non-désirés, sont contraints au silence par les processus de production, est une conception qui rejoint par ailleurs l'ontologie du bruit précédemment analysée. Mais à la différence d'une réflexion théorique prenant appui sur des fondements ontologiques et esthétiques, l'analyse pragmatique souligne l'importance fondamentale du geste à travers l'attention accordée à la médiation instrumentale, nous permettant ainsi de mettre en évidence

²⁷⁹ Sophie Maisonneuve appelle par exemple à reconsidérer la triade créateur-technique-récepteur en raison de sa reconfiguration et de sa modification permanente, la performativité ne pouvant plus être considérée autrement que par des dispositions et des objets produits par un collectif d'agents humains et non humains. Cf. Sophie Maisonneuve, « Techno-logies musicales », *Communications* 91, n° 2 (2012): 80, <https://doi.org/10.3917/commu.091.0077>.

²⁸⁰ Novak, *Japanoise*, 2013, 160.

²⁸¹ Cette posture n'exclue cependant pas l'existence de codes évaluatifs attachés à l'appréciation esthétique, comme nous aurons l'occasion de le démontrer ensuite.

les dispositions et l'éthique qui lui sont associées. En somme, nous voyons bien ici comment, de la diversité instrumentale à l'écosystème sonore, de la matérialité jusqu'au-boutiste au détournement des médiums, le rapport des artistes aux technologies et à la création révèle leur posture spécifique vis-à-vis des conventions musicales, qui a pour effet d'œuvrer en finalité à la cohérence du genre.

XI — UNE PERSONNALISATION DU DISPOSITIF INSTRUMENTAL : EXPÉRIMENTATION ET BRICOLAGE

Maintenant que l'occasion nous a été donnée d'étudier la dynamique d'ensemble de cet assemblage d'éléments hétéroclites constituant l'écosystème instrumental, il s'agit d'examiner précisément ce que sous-tend la personnalisation du dispositif à la lumière du DIY (*Do It Yourself*²⁸²), en particulier à travers la manière dont cet impératif catégorique contribue à doter les musicien·nes de nouvelles compétences en autonomisant leurs pratiques. L'expérience de l'expérimentateur, qui s'illustre dans la gestion des situations de jeu et l'interaction des nombreux éléments du dispositif, ne se résume pas à l'éventail de gestes qui consistent à tester, tourner, frotter, appuyer, taper et activer boutons, touches, pads ou cordes, elle résulte aussi d'un détournement, d'un bricolage et d'une construction de A à Z du support de jeu. Que la conception personnalisée du dispositif ouvre de nouvelles possibilités ou implique au contraire des contraintes supplémentaires, les artistes ont pour enjeu d'éviter de se conforter trop longtemps dans leur environnement et de recourir aux automatismes de jeu, afin de favoriser l'émergence d'un son inédit ou d'une direction de jeu non anticipée.

Le caractère indéterminé et expérimental de la musique est d'ailleurs souvent lié, si l'on observe attentivement l'histoire musicale, à la fabrication de nouveaux instruments ou au mésusage d'instruments existants. Qu'il s'agisse des intonarumori de Luigi Russolo, du piano préparé de John Cage, des instruments inventés d'Harry Partch, des meubles et des objets frictionnés de La Monte Young, des bandes, des cordes et des moniteurs de télévision de Nam June Paik, des vinyles de Christian Marclay ou des nombreux objets domestiques utilisés par les musiciens bruitistes de LAFMS, ces usages instrumentaux spécifiques témoignent de la relation directe de l'expérimentation au dispositif employé. Par ailleurs, au-delà de la tradition expérimentale académique et fluxienne, la musique noise est étroitement associée à une

²⁸² « *Do It Yourself* » signifie « Fais-le toi-même » en français.

culture plus populaire d'expérimentation électronique qui intègre l'utilisation de circuits bruts et de machines fabriquées à la main, selon un contre-mouvement esthétique mais aussi éthique à l'égard des performances numériques et informatiques liées aux techniques hi-tech. Si elle cherche en effet à répondre au critère d'innovation qui pèse sur l'évaluation d'un set bruitiste, cette approche que nous pourrions désigner comme « *low-tech* » ou prend un chemin alternatif au type d'innovation qui découle de l'usage des hautes technologies en procédant à une forme de bricolage instrumental.

23. Détourner et bricoler des sources sonores

En introduction aux pratiques inventives liées à la construction du dispositif, il convient d'effectuer un bref retour sur l'héritage majeur que constitue le précepte DIY pour le champ des musiques underground. Selon Steve Waksman ²⁸³, il prend sa source au sein des banlieues résidentielles américaines de la fin du XIX^{ème} et du début du XX^{ème} siècle. Des magazines comme *Suburban Life Magazine* emploient le terme de DIY dès 1912, à une époque où le travail manuel est remis au centre de l'activité masculine : l'outil devient un élément-clé pour individualiser son habitat et les hommes sont encouragés à tout réaliser par eux-mêmes plutôt que de déléguer ce travail aux professionnels. Du point de vue de la pratique instrumentale à proprement parler, Fabien Hein mentionne le skiffle, genre musical américain des années 1920-1930, comme étant aux origines du DIY. Il est en effet le lieu de pratiques de détournement d'objets, en particulier des instruments bon marché et des ustensiles ménagers, à des fins musicales.

La dimension bricolée de l'instrumentarium skiffle met les instruments à la portée de chacun pour peu qu'il soit entreprenant et créatif [...]. Son accessibilité et sa capacité à encourager quantité de jeunes gens à jouer de la musique à leur tour constituent d'autres facteurs de cet engouement, notamment en démystifiant l'idée que faire de la musique est réservé aux musiciens formés. ²⁸⁴

Le DIY s'inscrit dans une entreprise globale visant à acquérir une certaine autonomie dans les pratiques, ce pourquoi il est d'ailleurs introduit et popularisé par le mouvement punk à la fin des années 1970. Dans un contexte dominé par le rock progressif et ses canons de virtuosité

²⁸³ Steve Waksman, « California Noise. Tinkering with Hardcore and Heavy Metal in Southern California », *Social Studies of Science* 34, n° 5 (octobre 2004): 675-702, <https://doi.org/10.1177/0306312704047614>.

²⁸⁴ Fabien Hein, *Do it yourself. Autodétermination et culture punk* (Congé-sur-Orne: Éditions le Passager clandestin, 2012), 49.

technique, le punk offre une alternative à un genre qu'il juge prétentieux et intellectuel en proposant un style de rock plus simple, plus incisif et surtout plus accessible. Les codes graphiques et musicaux très élaborés du « prog », qui traduisent par ailleurs une tentative de la musique populaire à tendre vers des formes toujours plus complexes du point de vue de leur construction formelle et de leur instrumentation, sont ouvertement rejetés en ce qu'ils incarnent aux yeux des punks tout ce qui fait de l'art un monde inaccessible, glorifiant certaines figures pour leur virtuosité. Le punk propose ainsi à chaque individu de changer de regard et de société à travers l'injonction du DIY afin de devenir un acteur et/ou un créateur potentiel. Il s'agit pour ce faire de mettre en place un moteur artistique radical qui vante les vertus de l'action autonome en inventant de nouveaux modes d'expression et de production dans tous les domaines de la création (musique, cinéma, mode, bande dessinée etc.). Ce régime d'action, qui se caractérise par l'auto-organisation, l'autoproduction et l'auto-distribution, encourage à produire dans l'urgence et à travailler dans la proximité, dans la multiplicité et dans la simplicité à l'aide de moyens dont tout le monde peut disposer au quotidien, comme des instruments de base, une photocopieuse, de la colle et des ciseaux.

Si ce précepte s'applique à de nombreux domaines associés à la noise dont nous ferons l'étude, tels que l'apprentissage, la compétence, l'entrepreneuriat et l'organisation collective de la scène, il est question de s'attacher ici à la fabrication autonome de l'instrumentarium, qui s'apparente à une forme de bricolage non professionnel. Afin de mesurer ce qu'impliquent ces pratiques, considérons d'abord la notion même de bricolage à l'éclairage de Florence Odin et de Christian Thuderoz pour qui, si

ce terme renvoie désormais à une activité un peu vulgaire, faite de « bric et de broc », fleurant l'amateurisme, l'inorganisation, l'absence de méthode ou de rigueur [...] l'ambivalence demeure : « bricoler » qualifie à la fois, et la réutilisation d'objets usagés – ou la combinaison réversible d'un stock limité d'outils et de matières –, et une probable débrouillardise, une capacité à « faire du neuf avec du vieux ».²⁸⁵

Ce double sens a ceci d'intéressant qu'il mêle l'idée de recyclage à une forme d'activité créative, et qu'il lie plus généralement les manières de faire, la production et l'approche globale de l'environnement. Or il apparaît essentiel de solliciter l'ensemble des représentations associées à l'univers du bricolage, ne serait-ce parce que, tel que le rappellent Odin et Thuderoz, il renvoie au monde amateur. Lorsque le musicien de noise s'évertue à

²⁸⁵ Florence Odin et Christian Thuderoz, *Des mondes bricolés ? Arts et sciences à l'épreuve de la notion de bricolage* (Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2010), 7.

gommer la hiérarchisation instrumentale et les conventions « nobles » de l'histoire musicale, il encense au contraire le savoir-faire non-conventionnel et l'accessibilité économique.

Le bricolage est ainsi présent à divers degrés dans la constitution du dispositif : dans la complexité qui réside dans les branchements et les éventuels systèmes de *feedback* précédemment évoqués, mais aussi à travers le détournement d'instruments. Beaucoup de musicien·nes de noise privilégient l'achat de matériel d'occasion ou parcourent les brocantes à la recherche du moindre objet potentiellement utilisable à des fins musicales, notamment des jouets et des petits claviers pour enfants. Comme l'analysent Odin et Thuderoz, « le bricoleur est un adepte de la flexibilité fonctionnelle ; il lit l'objet, non dans son état présent, mais dans son état possible. Il conserve cette chose pour qu'elle devienne, peut-être, autre chose »²⁸⁶. Cette capacité créative à entrevoir le détournement des fonctionnalités d'un objet ouvre pour la musique un univers de potentialités non négligeable, qui permet au bricolage d'œuvrer au recyclage et de correspondre en tous points à l'esprit DIY et à son désir de démocratisation musicale. Ces objets de récupération, en plus de susciter une certaine inventivité pour qui souhaiterait les recycler et leur offrir une seconde vie, sont autant de possibilités de diversité dans les sons recherchés. Reconsidérer les petites choses en les dotant d'une nouvelle fonctionnalité musicale implique en outre une valorisation personnelle qui construit et imprègne l'histoire d'un dispositif. Le musicien Arnaud Rivière, co-organisateur actif du Sonic Protest âgé de 36 ans au moment de l'enquête, où il alternait alors entre graphisme et périodes de chômage, détaille tout le « bricolage » qu'il a effectué à partir de ses instruments.

J'ai pas mal bricolé en cherchant un instrumentarium adapté à ce que j'avais envie de faire, ce qui m'a pris un petit peu de temps. [...] Je suis resté avec cette table de mixage préparée, vu que je n'avais pas les moyens de m'offrir un synthétiseur analogique, donc vraiment une sorte de synthétiseur du pauvre. À un moment j'ai réduit cet outillage-là avec quelques capteurs en plus. Je me sentais plus à l'aise. Et je suis tombé dans une brocante sur un petit tourne-disque.[...] J'avais encore ces quelques pads de la batterie/*sampler* que j'ai vendue, et j'aime bien ces sons de batterie électronique pourrie, à la base. Du coup aujourd'hui je joue soit avec la batterie électronique bricolée – dans le sens où ce n'est pas un set usuel de batterie électronique, c'est beaucoup plus rudimentaire, il y a cinq pads un peu mal foutus, mais bon ça me suffit parce que j'ai pas les moyens ni l'envie d'avoir une vraie batterie – puis je la passe dans une mixette numérique, donc c'est de la distorsion numérique qui a un grain assez particulier. [...] Soit il y a le tourne-disque qui devient un instrument complet une fois placé dans une caisse en métal, car ça fait caisse de résonance. Et surtout, une fois que j'ai pété trois ou quatre fois les bras en plastique et que je me suis construit des bras en aluminium dessus, j'ai pu coller

²⁸⁶ Odin et Thuderoz, 15.

d'autres capteurs, faire passer le circuit différemment dans la carte de pré-amplification. [...] L'électrophone avec la table de mixage me permettent de mélanger les sources mais aussi d'avoir ces histoires de *feedback*. Il y a des tiges de métal qui sont dans certains *input* dans lesquels je re-mets de l'électricité et qui du coup permettent une sorte de synthèse sonore abstraite, trois capteurs, et j'ai un circuit de traitement qui fait de l'équalization et de la distorsion. C'est vraiment très rudimentaire. [...] Sinon j'ai fabriqué des petits mixeurs, des conneries comme ça, et un petit tourne-disque. Je fais ça un peu selon ce que je trouve. Comme il y a un truc électrique sur la table de mixage, je rajoutais 48V en plus parce que je trouvais ça rigolo, ça faisait des matières sonores. Sauf que ça a fait cramer les tables de mixage et je me prenais des châtaignes dans les dents. Mais non je n'ai pas de connaissance technique, je ne sais pas que tel composant et tel composant on les met ensemble [...]. Non, je fabrique mes capteurs, mes trucs comme ça. Mon tourne-disque j'essaie de le réparer du début à la fin, mais sans connaissance théorique. Et en termes de fabrication, je préfère prendre des trucs et les modifier pour mon usage, et ça ce n'est pas compliqué, il y a pas besoin de pré-requis technique pour y arriver. C'est plus du bricolage que de la construction.

Le musicien, qui joue en solo et collabore avec de nombreux artistes d'improvisation libre, nous livre un récit particulièrement éclairant pour appréhender le sens du dispositif pour les praticien·nes des musiques expérimentales bruitistes. Il indique en premier lieu la persévérance d'une « recherche » visant à mettre en correspondance son instrumentarium avec ses idées musicales. Le dispositif noise étant évolutif, il est construit, modulé et réagencé au cours du temps et des concerts à mesure de l'évolution des recherches sonores de son auteur. Elargir ses potentialités sonores ou les orienter d'une certaine manière suppose, à l'image de ce témoignage, de passer par un processus d'expérimentation.

Chez Arnaud Rivière, et c'est de surcroît le terme qu'il emploie, l'expérimentation se trouve étroitement liée au « bricolage » : son tourne-disque et ses objets sont en grande partie recyclés, trouvés lors de brocantes ou récupérés puis modifiés à sa convenance ; il fabrique des petits mixeurs, des capteurs et mentionne même un tourne-disque et les réparations qu'il effectue lui-même ; et enfin, il détourne la fonctionnalité première de la table de mixage en la trafiquant. Recyclage, modification, détournement, réparation, l'éventail de ces gestes sont liés à ceux du bricolage. La flexibilité fonctionnelle mentionnée par Odin et Thuderoz, dont le bricoleur est adepte, résonne adéquatement avec la formule du musicien : « je fais ça un peu selon ce que je trouve ». On observe également la manière dont intervient la notion d'amateurisme, qui imprègne elle aussi le discours et la genèse du dispositif. Le musicien reconnaît volontiers que ses techniques sont « rudimentaires » (le terme est employé à deux reprises), qu'il n'a pas de connaissance technique ni théorique – « je ne sais pas que tel composant et tel composant on les met ensemble » – et que le bricolage auquel il procède

n'est pas compliqué et ne sollicite aucun « prérequis technique pour y arriver ». Il ne cherche d'ailleurs pas à masquer ses expérimentations ludiques et malheureuses avec l'électricité qui, bien qu'elles aient été sources de nouvelles sonorités, abîmaient le matériel et provoquaient des décharges électriques.

Arnaud Rivière et son tourne-disque bricolé. Concert du 20 janvier 2011 aux Instants Chavirés, Paris.



De manière intéressante, le récit de ce bricolage amateur fait apparaître en filigrane le spectre négatif du professionnalisme et de la noblesse instrumentale ; ainsi, la « petitesse » des éléments composant le dispositif est d'une certaine manière intégrée dans le discours à travers l'adjectif « petit » qui les précède ainsi que les termes « conneries » ou « trucs » qui les désignent. Le musicien souligne aimer les « sons de batterie électronique pourrie », un intérêt pour les objets banals raffistolés et détournés qui signe d'ailleurs l'authenticité de son dispositif. En adoptant des éléments qui n'intègrent pas la catégorie conventionnelle des instruments de musique, le musicien singularise en quelque sorte sa propre démarche. Enfin, le dernier élément que fait apparaître la pratique du bricolage concerne directement la question de la *low-tech*. L'intérêt économique renvoie clairement à l'alternative choisie en

termes de choix technologique : une part considérable de la genèse du dispositif découle du contournement des coûts que suscite l'acquisition d'un synthétiseur analogique et d'une vraie batterie. Une table de mixage préparée devient alors le « synthétiseur du pauvre », et les cinq pads « un peu mal foutus » adoptent les fonctionnalités d'une batterie. On voit bien ici comment l'histoire d'un dispositif résonne étroitement chez les artistes de noise avec la valorisation d'une approche *low-tech*, qui reprend par l'intermédiaire du bricolage les fonctionnalités d'instruments industriels ou professionnellement manufacturés tout en rendant le dispositif unique et personnalisé. Le DIY, qui incite les performeurs à l'autonomisation de leurs pratiques, implique de déconsidérer les préjugés négatifs associés à l'« amateurisme » afin de démocratiser le jeu musical, tant par la baisse très nette du coût d'acquisition que par les modalités d'apprentissage expérimentales qui en découlent et sur lesquelles nous reviendrons.

Si le détournement des médiums de lecture et d'enregistrement traduit déjà l'idée d'un mésusage possible des outils à des fins musicales, la pratique du circuit-bending constitue elle aussi un élément phare des musiques bruitistes et expérimentales lié au bricolage. Elle consiste à court-circuiter des instruments électroniques de faible tension électrique, souvent des jouets pour enfants et des petits synthétiseurs à piles, afin de générer de nouveaux sons. Bien que le matériel puisse être indistinctement composé d'éléments acoustiques, analogiques et numériques, sans qu'il n'y ait réellement de fétichisme – contrairement à d'autres cultures électroniques qui se revendiquent clairement en faveur de l'analogique, par exemple – il s'avère que dans l'optique d'objets trafiqués et bendés, l'*hardware* analogique est pour les novices plus aisé à manipuler que le numérique, car plus intuitif et sollicitant moins de connaissances. Les manipulations électroniques qui résultent de la connexion en temps réel de deux parties de circuit nécessitent là aussi une manière spécifique de composer son dispositif par le détournement d'appareils électroniques. Au-delà du fait que les interrupteurs et les potentiomètres utilisés soient souvent eux-mêmes recyclés, et que l'assemblage des divers boîtiers et machines participe d'une construction ingénieuse, il existe une forte dimension d'amateurisme qui vise à acquérir des compétences par le biais de l'expérimentation. Hendrik alias Popol Gluant, qui fréquente la scène noise depuis ses 18 ans et vit de ses dessins et des minimas sociaux, s'est déjà livré à cette expérience.

J'ai déjà désossé un lecteur cassette, ça marchait très bien. Juste par la position des doigts, les circuits produisaient des bruits. Avec une cassette, ça distordait le son. J'enlevais les vis et j'ouvrais la boîte en plastique. C'étaient des sons assez puissants, assez gras, avec du corps. C'est comme ce que fait Andy Bolus avec le circuit-

bending [...] Il bricole plus et va plus loin que ce que je fais, car je n'ai aucune base technique. Ça m'intéresserait mais je suis trop feignant, trop de bases techniques... Je me suis déjà pris du jus, faut pas le sortir totalement de la carcasse, faut pas toucher certains endroits, il faut être prudent.

Si créer des courts-circuits n'est pas une pratique exempte de risques lorsqu'on l'expérimente épisodiquement, certains musiciens sont parvenus, à force d'expérimentations, à intégrer progressivement quelques bases en électronique. Une personnalité comme Andy Bolus alias Evil Moisture, qui expérimente depuis 26 ans à partir d'un dispositif évolutif composé d'un bric-à-brac de machines, est par exemple l'un des pionniers de cette pratique. Fasciné depuis l'enfance par l'archétype du scientifique fou et du laboratoire expérimental, son univers teinté de gore, de monstruosité et de pornographie s'accompagne d'une pluralité de techniques de collage, de bandes, d'enregistrements mais aussi de nombreuses manipulations d'interrupteurs, de switches et de circuits électroniques.

Exemples d'appareils bendés d'Evil Moisture





Cette figure majeure de la scène noise parisienne ²⁸⁷ n'a pourtant découvert ce terme qu'au tournant des années 2000 avec le travail de Reed Ghazala. Si la pratique était installée avant d'être nommée, elle constitue en outre une pratique largement amateur : « vraiment je n'y connais rien là-dedans, j'ai de la chance et c'est tout », me confie-t-il, tandis qu'il précise malgré tout avoir tenté en 1990 d'apprendre quelques bases en électronique à l'aide de quelques ouvrages spécialisés. La chance semble en effet largement intervenir dans la pratique du circuit-bending, puisqu'il demeure le risque constant que certains courts-circuits grillent l'appareil. Mais au-delà d'une connaissance intuitive certaine, c'est surtout l'expérience de l'expérimentation, caractéristique de cette approche amateur, qui permet d'identifier plus précisément les endroits où réaliser les courts-circuits et couper les fils.

En somme, le détournement d'objets et le bricolage du dispositif traduisent une ingéniosité et un savoir-faire amateur qui encensent la créativité. Loin de l'attachement à la facture instrumentale classique et canonique, cette appétence du musicien à singulariser son dispositif témoigne d'un intérêt prépondérant pour la créativité individuelle et pour l'accessibilité du jeu musical permise par le recyclage instrumental. Le reconditionnement de ces objets en instruments, ou cet assemblage d'éléments hétéroclites devenu sources sonores, place le bricolage au centre de la pratique musicienne en valorisant l'ingéniosité individuelle et en démystifiant ses conventions. Cette capacité d'innover en bricolant et en expérimentant avec les objets, tour à tour transformés, combinés, détournés et créés à partir de rien, s'apparente chez Morgan Meyer à une forme de « contournement créatif », expression empruntée à Heidi Ledford (« *creative workarounds* »). Le sociologue qui utilise ce concept

²⁸⁷ Anglais d'origine, Andy Bolus s'est d'abord illustré à Londres avant d'arriver à Paris et d'occuper le célèbre squat de La Miroiterie, actif de 2000 à 2012.

au sujet de la « biologie de garage », cette pratique DIY qui consiste à mener des expériences scientifiques hors du cadre académique et en particulier à domicile, examine l'aptitude des amateurs à détourner des objets du quotidien pour en faire notamment des instruments de laboratoire. Les contournements créatifs, qui désignent donc ces « façons inventives de travailler sans matériaux conventionnels et coûteux »²⁸⁸, sont particulièrement mis en œuvre dans la construction de l'instrumentarium noise, dont ils signent en quelque sorte l'aspiration à l'ingéniosité, à la créativité et à l'autonomie caractéristique de l'éthos DIY.

24. Un DIY total : fabriquer son instrument de A à Z

Tandis que beaucoup procèdent par tâtonnement lorsqu'il s'agit de modifier et de détourner les éléments de leur dispositif, d'autres décident de se lancer dans l'aventure de la fabrication intégrale d'un synthétiseur ou d'un générateur de sons. La motivation initiale est souvent liée à la curiosité que suscite l'univers de l'électronique et les potentialités sonores qu'il recouvre, un aspect particulièrement attrayant en regard de l'importance que prend la singularité du son dans la noise. Cette musique s'accompagne en effet, par l'influence de la structuration idéologique du DIY, d'une culture d'autonomisation qui s'applique naturellement à la fabrication complète des instruments. De nombreuses figures associées à la scène noise sont ainsi réputées et reconnues pour la spécificité de leur dispositif, composé de petites machines souvent dénudées laissant apparaître les fils entremêlés, les soudures, les résistances et les « potards » (potentiomètres), de manière plus ou moins « propre ». Il n'en faut pas plus pour réveiller chez certain·es une appétence technicienne leur permettant d'acquérir de nouvelles compétences au service d'une autonomie anti-consumériste. A la différence du bricolage généralisé, la fabrication DIY de machines électroniques exige de passer par un apprentissage technique et de faire usage de patience, ce qui ne correspond pas à l'ensemble des profils, bien que la pratique soit répandue. Ne disposant en amont d'aucune compétence en électronique – les électronicien·nes de formation étant rares sinon inexistants au sein de la scène noise – les artistes font la démarche d'apprendre les bases techniques de manière autodidacte en consultant en particulier les ouvrages spécialisés et les forums Internet liés à la communauté « DIY hardware ». Le musicien affilié au courant *harsh noise* Fred G.

²⁸⁸ Morgan Meyer, « Bricoler, domestiquer et contourner la science : l'essor de la biologie de garage », *Réseaux* 173-174, n° 3 (2012): 319, <https://doi.org/10.3917/res.173.0303>.

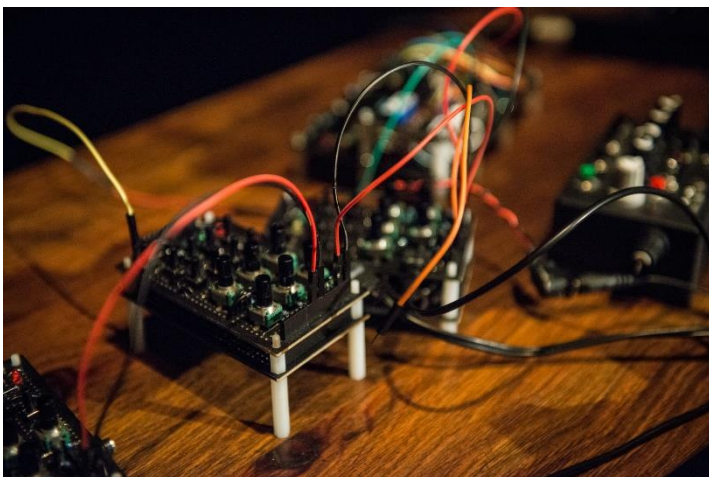
alias Fred Nipi, au moment de l'enquête âgé de 41 ans et fonctionnaire au CNAM, témoigne de ses débuts dans le DIY.

Je me lance dans le DIY, je fais des modules pour mon système modulaire. J'achète des circuits imprimés sur Internet, parce que je ne suis pas assez bon électronicien, puis j'achète ailleurs tous les composants électroniques. Je soude et je branche. Je choisis et je regarde sur Internet, où il y a une grosse communauté DIY. Beaucoup doivent être électroniciens : ils font leur propre système modulaire, il y en a qui ont des murs entiers de trucs qu'ils ont fait eux-mêmes. Et comme c'est une communauté DIY, ils aiment faire partager ce qu'ils ont fait.

Jo alias Fusiller, chercheur en acoustique, a quant à lui commencé à prospecter en 2010 avant de finalement acquérir un ouvrage décisif pour sa pratique.

J'ai une formation scientifique mais je n'avais aucune base en électronique avant de commencer à bidouiller. En gros, je n'avais pas touché un fer à souder depuis le collège en cours de techno. Pour démarrer, j'ai fouillé sur Internet, sur le forum Electro-Music par exemple. J'ai acheté à un moment, en 2012 ou 2013 [...] le bouquin *Homemade Electronic Music* de Nicolas Collins. J'ai la deuxième édition et ça reste une bible, à cause de la concentration d'idées dans un même ouvrage et aussi par la pédagogie. Et j'ai téléchargé des PDF et des schémas à gogo... Et puis le pas décisif, c'est lorsque tu achètes pour la première fois des composants et surtout une plaque d'expérimentation sans soudure. Là tu démarres un rituel infini d'essais/erreurs au kilomètre et tu avances petit à petit. Sans pour autant toujours savoir comment ça fonctionne, mais bon, tant que ça te plaît, c'est accessoire. Le fait que j'ai fait de l'informatique a par contre sûrement été utile lorsque j'ai commencé à développer des modules sous Arduino, vu que ça reste basé sur une puce programmable. Mais bon ça reste quand même de l'essai/erreur 90% du temps.

Synthétiseurs DIY de Fusiller. Sonic Protest le 4 avril 2015 au Centre Barbara FGO, Paris.



**Fusiller. Soirée Paris Tape Run II le 27 janvier 2012 aux Instants Chavirés, Paris (©
Steeve Bauras)**



Cet élan en faveur de l'apprentissage autodidacte s'inscrit dans un mouvement contemporain et global de démocratisation des compétences intrinsèquement lié aux nouvelles possibilités offertes par Internet et les technologies numériques. Patrice Flichy déclare ainsi :

[...] La démocratisation des compétences repose d'abord sur l'accroissement du niveau moyen de connaissances (dû notamment à l'allongement de la scolarité) et sur la possibilité offerte par Internet de faire circuler les savoirs, de livrer son opinion à un public plus vaste. L'amateur qui apparaît aujourd'hui à la faveur des techniques numériques y ajoute la volonté d'acquérir et d'améliorer des compétences dans tel ou tel domaine. Il ne cherche pas à se substituer à l'expert professionnel ni même agir comme un professionnel ; il développe plutôt une « expertise ordinaire », acquise par l'expérience, qui lui permet de réaliser, pendant son temps libre, des activités qu'il aime et qu'il a choisies [...] Son expertise est acquise peu à peu, jour après jour, par la pratique et l'expérience ²⁸⁹.

²⁸⁹ Patrice Flichy, *Le sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, La république des idées (Paris: Seuil, 2010), 10-11.

Cette « expertise ordinaire » acquise par l'expérience [le « rituel infini d'essais/erreurs au kilomètre » qui fait avancer « petit à petit », nous dit Fusiller] est tributaire de ces alternatives à la formation scolaire et professionnelle que constituent les « guides » DIY (forums Internet, ouvrages et ateliers/workshops), qui permettent à tous les novices de pouvoir, s'ils le désirent, suivre des schémas leur permettant de réaliser quelques modèles-type. Si cela s'avère concluant pour les artistes, quelques bases suffisent. Acquérant progressivement une compréhension du fonctionnement de l'électronique, certain-es sont ensuite tentés de développer encore davantage leurs compétences et de découvrir leur appétence scientifique au fil de la pratique – même si une formation scientifique préalable peut sans aucun doute contribuer à appréhender plus en détails l'électronique en tant que système ou même à savoir comment programmer, en témoigne la formation en physique et en informatique de l'enquête. C'est le cas de la musicienne Ewa Justka, qui déclare lors une interview à la revue polonaise *Glissando* :

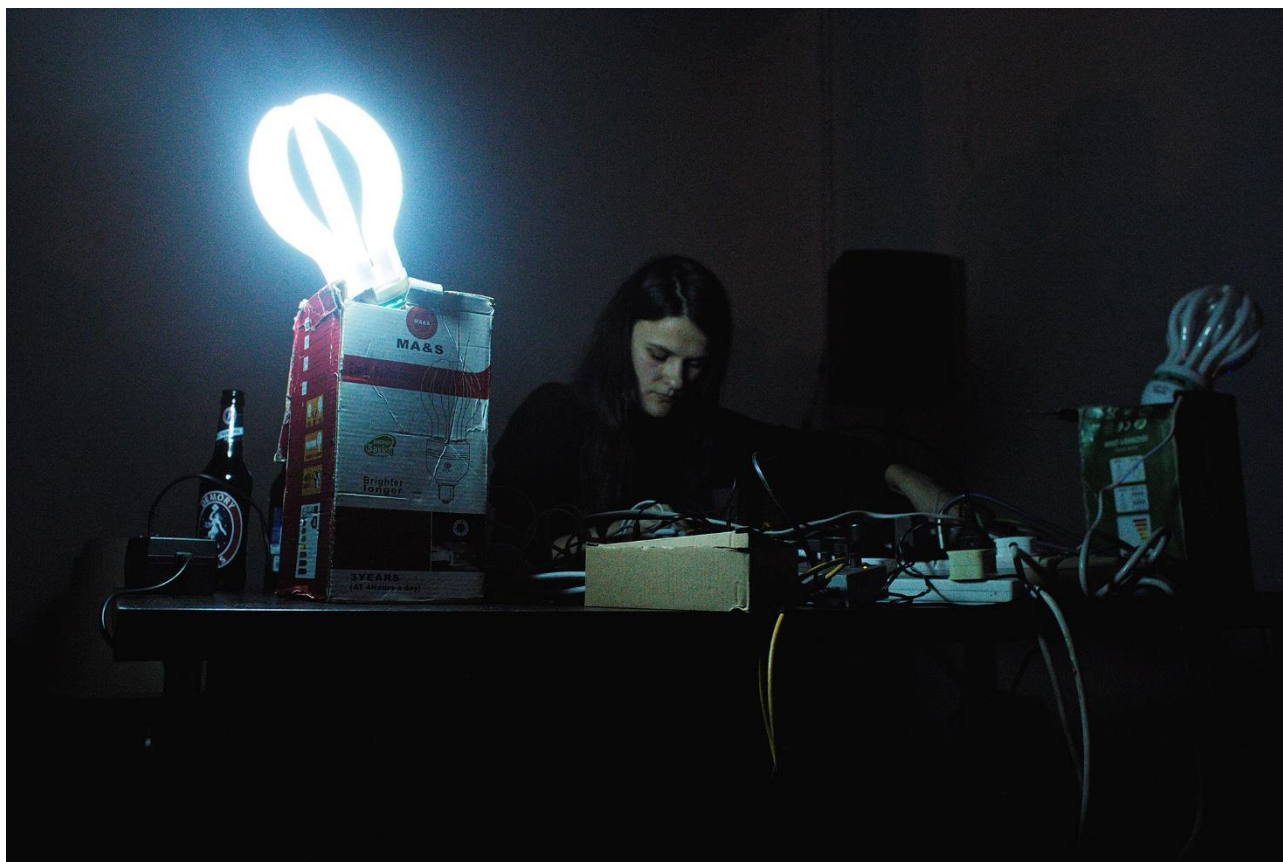
Sérieusement, c'est un processus très complexe. J'ai commencé par un jeu intuitif avec les composants. Plus tard, j'ai commencé à vraiment m'intéresser au côté scientifique, c'est-à-dire à l'exploration de ce que contiennent les composants, de ce qu'est la loi d'Ohm, de la manière dont circule un signal dans les circuits électriques, de la façon dont ont été créés les semi-conducteurs, de quoi est fait le circuit intégré et à quel point les équations de Maxwell sont étonnantes... ²⁹⁰ ²⁹¹

L'expérience rapportée par Ewa Justka montre comment la compétence se transforme elle-même au gré des essais et des expérimentations, l'approche intuitive se muant progressivement en une exploration scientifique qui permet ensuite de réaliser ses propres schémas et de concevoir ses machines personnalisées. Cette extension des compétences nous suggère que l'artiste de noise n'est plus seulement un musicien, mais aussi un expérimentateur savant proche des figures du bricoleur et de l'ingénieur, puisque beaucoup poursuivent la démarche autodidacte au point d'acquérir de réelles compétences scientifiques au service de leur créativité musicale.

²⁹⁰ « Seriously, it is a very complex process. I began with intuitive play with components. Later, I got really involved in that 'scientific' side of it; namely exploration of what electronic components are made of, what ohm law is, how a signal in electronic circuits runs, how the semiconductors were created, what IC (integrated circuit) is made and how amazing the Maxwell's equations are... and so on ».

²⁹¹ Weronika M. Lewandowska, « It Has to Be Loud and It Has to Shine. An Interview with Ewa Justka », *Glissando*, 2014, 143.

Ewa Justka. Concert Non_Jazz le 7 avril 2017 à l'Ourcq Blanc, Paris.



Ces pratiques illustrent une nouvelle fois la manière dont la noise se détourne d'une conception classique de l'instrumentation. Les règles de l'art qui uniformisent les propriétés et les formes instrumentales pour créer des standards, ce qui a également pour conséquence de canoniser certaines marques, ne sont plus ici déterminantes, bien au contraire ; ne pas dépendre d'une instrumentation industrielle manifeste en réalité certains atouts : personnalisée selon les désirs et les aspirations musicales, la confection électronique implique en effet une liberté du performeur quant au choix des effets et des textures à inclure à sa palette sonore. Cet extrait d'une interview d'Aaron Dilloway parue dans le fanzine *Special Interests*, dénote par exemple l'enthousiasme que suscite la perspective de jouer avec une machine totalement personnalisée réalisée par l'un de ses amis :

Je n'ai pas la capacité ni la patience de modifier moi-même mon matériel, mais je suis assez chanceux d'avoir quelques amis qui sont très forts dans ce genre de chose et qui m'ont aidé à réaliser certaines de mes idées. En ce moment mon pote Bbob Drake travaille pour moi sur un magnétophone à bandes auquel j'ai pensé/rêvé ces dix dernières années. J'ai élaboré des plans, discuté avec lui sur ce que je voulais et avais besoin de faire, puis il m'a montré ce qui était possible avec les outils avec

lesquels on travaille. Lorsque cette machine sera terminée, je serai capable de créer le travail de bande en *live* le plus taré que j'ai jamais fait ^{292, 293}.

L'originalité des sons ou des fonctionnalités allant souvent de pair avec la singularité de l'instrumentarium, la perspective de jouer avec une machine personnalisée amène des horizons de jeu appréhendés comme inédits, au moins en termes d'expérience individuelle. De plus, lorsque la relative « maîtrise » du fonctionnement électronique permet de réaliser des tests en dehors des schémas prédéfinis, la fabrication autonome permet d'obtenir un résultat souvent inattendu mais apprécié des improvisateur·rices.

Lorsqu'on fabrique soi-même quelque chose, à part si on suit un plan précis, le résultat se situe finalement rarement là où on se dirigeait au départ. On se retrouve toujours avec des modes de jeu ou des sonorités qu'on ne cherchait pas. C'est une partie intéressante du développement en fait. Ça rend à chaque fois la chose plus vivante et plus surprenante. Après on va pas se leurrer, des professionnels ont certainement déjà découvert toutes ces pseudo-innovations empiriques par le passé. Et ils les ont même sûrement souvent intégrées à leurs produits. Mais bon quand tu trouves ça dans ton salon, tu as au moins le plaisir d'être surpris ! Et puis lorsque tu trouves un son assez sale ou un mode de jeu ingérable, tu le conserves plus volontairement que si tu devais rendre des comptes au PDG de Korg. Lorsque je développe une machine, il y a aussi un moment où je me retrouve à considérer les aspects ergonomiques. [...] Est-ce que je veux réduire la taille, pouvoir faire en sorte de faire communiquer mes modules entre eux, fermer le design ou le conserver plus ou moins modulable etc. [...] Donc là tu te retrouves encore face au côté aléatoire de l'amateurisme total et tu te retrouves contraint à des utilisations détournées ou finalement différentes de l'idée initiale. [...] Mais bon, tout ça est aussi pas mal lié au fait que je suis limité par mon manque de compétences. Et [...] si tu ajoutes à ça certaines contraintes que je m'impose comme la taille, le budget, l'ergonomie, toutes ces limitations se retrouvent finalement à faire partie intégrante du dispositif lui-même. Vu que la musique est dépendante du dispositif et de l'usage que j'en fais, le résultat sonore est finalement lié à toutes ces limites du dispositif. On peut dire que ça fait partie du charme de la chose, même si parfois ces restrictions à moitié volontaires peuvent devenir assez problématiques ou contraignantes. Lorsque ça devient problématique, ça veut souvent dire qu'il va falloir actualiser le dispositif d'une manière ou d'une autre. Donc soit c'est reparti pour une toute nouvelle machine, soit tu peux mettre à jour ou modifier quelque chose de déjà existant. Et là j'avoue que fabriquer ses machines présente un avantage non négligeable. Parce que ça reste souvent bien plus facile de modifier ou de mettre à jour quelque chose que

²⁹² « I do not have the ability or patience to modify equipment myself, but I am lucky enough that I have a few friends that are very good at that sort of thing and they have helped to make some of my ideas realized. At this moment my pal Bbob Drake is working on a tape machine for me that I have been thinking up/dreaming of for almost the past 10 years. I made up some plans, discussed with him what I want and need done, and he let me know what would be possible with the tools we are working with. When this machine is finished I will be able to create the most fucked up live tape work I've ever done ».

²⁹³ Mikko Aspa, « The Art of Analogue Tape Noise. Araon Dilloway (Hanson Records) », *Special Interests*, 2010, 44.

l'on a développé soi-même, surtout sous Arduino, plutôt que de devoir comprendre la logique d'une autre personne... (Jo alias Fusiller)

Cet extrait d'entretien nous intéresse à plusieurs égards. L'enquêté met en évidence la possibilité de développer ses propres machines en choisissant librement des fonctionnalités qui pourraient diverger des choix entrepris par les industriels, la nature bruitiste de certains sons ainsi que les modes de jeu incontrôlables étant plus volontiers choisis. Ce qui est éprouvé comme une liberté et une émancipation à l'égard du matériel fabriqué en masse – « pas besoin de rendre des comptes à Korg » – implique par conséquent un débridage des possibilités techniques. Pour ce faire, le caractère ergonomique et la compréhension de l'objet facilitent d'éventuelles modifications par le musicien selon sa propre logique de création, au contraire des machines fabriquées par des professionnels ²⁹⁴.

Ce type d'expérimentation mené autour des circuits imprimés, qui se nourrit d'astuces partagées et de savoir ésotérique, s'insère dans la continuité d'une histoire plus vaste des pratiques sociales liées au bricolage qu'exemplifie de manière significative le concept de « débridage » : peu importe l'objet industriel sur lequel il s'applique et l'univers social auquel il se rapporte – pensons par exemple au bricolage des motos que nous rapporte avec passion Matthew Crawford ²⁹⁵ –, ces éléments typiques des sous-cultures qui se rapportent à une sociologie du bricolage entre soi et à l'échange de savoir-faire constituent en réalité un ensemble de pratiques qui demeurent relativement proches dans les gestes. La quête d'autonomisation individuelle, clairement contenue à travers le principe du DIY, se manifeste par le biais d'une capacité d'action dans l'apprentissage non sans lien, dans l'électronique comme dans d'autres secteurs, avec la singularisation et l'optimisation. A l'instar des adeptes des logiciels libres du monde informatique, il existe en effet dans ce bricolage une disposition à l'économie plutôt qu'une tendance à la surenchère de consommation matérielle : Gaël Depoorter déclare par exemple que « pour les *libristes*, l'ordinateur n'est pas une « boîte noire enchantée » à partir de laquelle il faudrait s'adapter par fascination et incompetence, mais bien plutôt une ressource, un ustensile qu'il convient de modeler, paramétrer, bricoler soi-

²⁹⁴ Il est toutefois intéressant d'observer que ces dernières années, certains industriels (dont Korg) ont partiellement ouvert leurs machines de façon à ce qu'elles puissent être hackées. Tandis que ce choix pourrait à première vue sembler paradoxal, il s'agit en réalité de prendre acte de pratiques DIY de plus en plus répandues pour s'insérer sur ce nouveau marché et rattraper au vol des clients qui pourraient définitivement se détourner des firmes commerciales. En somme, une stratégie et des aménagements néo-managériaux qui visent à vaincre les critiques qui lui sont adressées par une récupération des pratiques, tout en renforçant l'accumulation capitaliste, soit un symptôme emblématique du nouvel esprit du capitalisme. Cf. Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, TEL 380 (Paris: Gallimard, 2011).

²⁹⁵ Matthew B. Crawford, *Éloge du carburateur. Essai sur le sens et la valeur du travail*, trad. par Marc Saint-Upéry (Paris: La Découverte, 2010).

même pour qu'il réponde à ses propres besoins »²⁹⁶. L'idée n'est plus de s'adapter à l'outil, ici l'instrument de musique, mais d'instrumenter les ressources au service d'une singularité musicale.

Cela ne signifie pas pour autant que cette réappropriation se fasse toujours dans les règles de l'art, ou plutôt les règles de la science. Le témoignage indique clairement que ces nouvelles possibilités peuvent tout autant être anticipées que résulter d'erreurs et de contraintes, une conséquence directe des limites du matériel et de l'amateurisme dans l'électronique. Néanmoins, le goût pour le bruit et l'aléatoire permet d'accueillir sans difficulté toutes les conséquences de cet amateurisme : en conditionnant le dispositif et en modifiant de la sorte les modes de jeu, ces fonctionnalités sonores imprègnent l'expérimentation à travers le mélange de contrôle et d'aléatoire qui participe au fond à la conception « noise » du dispositif. La sérendipité apparaît alors comme une conséquence fortuite tout autant qu'une recherche consciente, le plaisir de l'invention et de la survenance des phénomènes sonores étant en réalité pleinement corrélé à l'amateurisme qui résulte des initiatives DIY²⁹⁷. Cette sérendipité qui va de pair avec l'intuitivité du DIY ouvre en effet à la survenance du bruit, ce que met en évidence Ewa Justka :

Le domaine DIY contient une large dose d'intuition. Sans cela, il sera très difficile de sculpter quoi que ce soit. Le processus est souvent fondé sur le fait d'agir selon l'intuition, qui n'est pas basée sur les schémas électroniques. C'est souvent une chance, parce que c'est exactement ce qu'est le bruit – une erreur, quelque chose de non désiré. A travers les erreurs je découvre quelque chose de nouveau, de différent^{298 299}.

La musicienne met ici en lumière l'intuitivité de jeu qui découle d'une instrumentation DIY, dont la disposition aux bruits est au fond souvent connectée à la manifestation inattendue de la conception et des effets de l'électronique. En outre, redéfinir les compétences du musicien selon ses capacités à produire la propre architecture à l'origine des sons et des gestes conduit,

²⁹⁶ Gaël Depoorter, « La communauté du logiciel libre. Espace contemporain de reconfiguration des luttes ? », in *Résister au quotidien ?*, Académique (Paris: Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.), 2013), 151, <http://www.cairn.info/resister-au-quotidien--9782724612950-p-133.htm>.

²⁹⁷ Il serait intéressant d'étudier plus en détails les conditions d'acceptation de cette sérendipité. Dans quelle mesure ces échecs sont-ils ou non récupérables ? Si le caractère bruitiste de la musique et les pratiques enclines à l'expérimentation intègrent une forme de politique d'ouverture aux parasites, les « problèmes techniques » et les échecs matériels sont aussi légion pendant les concerts, suscitant régulièrement chez le public un doute quant au caractère volontaire de certains gestes et de certains sons. Je rapporte ce type de situation dans une note de terrain mentionnée en quatrième partie de la thèse.

²⁹⁸ « The DIY domain contains a large dose of intuition. Without it, it would be very difficult to sculpt anything. The process is often based on acting according to the intuition that is not based on electronic schemes. It is often a chance, because it is what noise exactly is – a mistake, something unwanted. Through the mistakes I manage to discover something new, different ».

²⁹⁹ Lewandowska, « It Has to Be Loud and It Has to Shine. An Interview with Ewa Justka », 143.

par le fait d'une analogie, à repenser la manière dont le bruit, dans son aspect littéral de son complexe mais aussi d'interférence communicationnelle, fend, pénètre et horizontalise le cadre des catégories qui définissent ce qu'est un musicien, ce qu'est un geste et ce qu'est un instrument. Le dispositif, non plus pensé comme une extériorité mais bien comme un environnement circulaire et interrelié dont le geste humain est à la fois l'origine de l'agencement de la matérialité, à la fois l'une des mutations possibles et permanentes de l'écosystème, redéfinit le geste musicien à la mesure de la possibilité de manifestation du bruit.

Pour finir, il est clair que la fabrication autonome du matériel est chargée d'un haut capital symbolique à travers la valorisation de la créativité de l'individu. Le premier intérêt que les musicien·nes mentionnent au sujet des pratiques DIY est systématiquement le plaisir et la fierté d'avoir réalisé un instrument à partir de rien – Jo nous révèle ainsi « que la première chose quand on joue avec son matériel, c'est la satisfaction de l'avoir fait soi-même. Ce n'est pas négligeable ». Au contraire des machines standardisées, les instruments inventés portent la singularité des individus qui les ont réalisés et, résultant d'une recherche sonore extensive, ils s'apparentent à des œuvres d'art. Les machines suscitent d'ailleurs beaucoup d'intérêt et d'admiration, à en juger la curiosité du public à l'égard des machines lors des concerts. Parmi d'autres, ma note du 13 décembre 2011 décrit, à la suite d'un concert de Laurent Di Biase aux Instants Chavirés, trois spectateur·rices assemblés autour de la table pour observer les nombreuses machines électroniques qu'il avait lui-même fabriquées, dont une jeune femme que je n'avais jamais vue auparavant qui me déclare, impressionnée, que « ça a l'air génial de faire de la musique avec un tel matériel ». L'engouement que suscite la singularité du matériel de jeu est bien sûr à évaluer en regard des conventions habituelles d'instrumentation, ainsi que le souligne Karin Weissenbrunner :

Dans une culture envahie par des biens de consommation produits en masse et par des techniques de copier/coller, les mouvements de recyclage et de *sampling* dans la musique opposent l'individualité et l'originalité aux problèmes de reproduction et de copie. L'électronique *handmade* qui relie le simple matériel au son apporte un contrepoint aux outils technologiques scintillants conçus par la machine, tels que les ordinateurs, les smartphones etc ^{300,301}

³⁰⁰ « In a culture that is pervaded by mass-produced consumer goods and copy-paste techniques, movements of recycling and sampling in music confront individuality and originality with issues of reproduction and copying. Handmade electronics that connect bare material with sound set a counterpoint to shiny, machine-designed technological devices, such as laptops, smartphones, etc. »

³⁰¹ Weissenbrunner, « Subversive Qualities in Experimental Practices ».

La valorisation du *handmade* est en effet une alternative aux formes standardisées que constituent les technologies industrielles et les classifications organologiques conventionnelles, qui porte au premier plan la créativité individuelle. Les pratiques DIY sont appréhendées comme des contournements créatifs qui redéfinissent le monde matériel et la propriété intellectuelle/industrielle. L'adhésion à ces valeurs hétérodoxes qui contestent l'uniformisation des conventions se modélisent ainsi au travers de l'impératif du DIY par le goût du « faire », par l'originalité et par l'anti-consumérisme qui découlent des pratiques de recyclage et de bricolage. On voit bien ici comment les technologies peuvent redessiner de manière évolutive les dispositions des musicien·nes sans n'être que des simples interfaces qui séparent technique et individu : en rompant avec l'ergonomie, les fonctions et les modalités d'apprentissage codifiées qui fondent les conventions instrumentales, ces technologies arborent de nouvelles ouvertures et possibilités qui modifient notre conception de la musique, mais aussi notre conception du « faire musique ». Le dispositif agit comme plastique sonore modulable dont les contours signent l'originalité de leur identité, se mêlant par là-même à la distinction que vaut la reconnaissance de la créativité du musicien. De la sorte, l'intuitivité que permettent le bruit, les contournements créatifs et la singularisation du dispositif favorise l'expression personnelle des artistes et leur accessibilité à la pratique musicale, nous amenant à repenser les hiérarchies en termes d'instrumentations et de gestes qui sous-tendent la conception orthodoxe de l'art.

XII — JOUER ET IMPROVISER

Nous l'avons vu, qu'il s'agisse de l'éventail étendu d'éléments pouvant composer le dispositif, des gestes de détournement et d'épuisement instrumentaux qui visent à trouver d'autres musicalités et d'autres facettes sonores, de la manière dont la saturation peut être comprise dans un redéploiement de l'instrument en « dispositif » cyclique, ou des manières singulières de connecter l'environnement de jeu et de bricoler ses sources instrumentales pour personnaliser le dispositif, le ou la musicienne ébranle de nombreuses conventions en déhiérarchisant l'instrumentation, en détournant des médiums, en appréhendant le système sonore comme un espace total et en attribuant à la figure classique du musicien des compétences créatives de bricolage et d'ingénierie. Si par exemple le *feedback*, les boucles sonores ou la diffusion de bandes sollicitent une contribution importante du médium et de la

physique électronique, minimisant en un sens la « démonstration musicienne ³⁰²», il n'en demeure pas moins que le jeu musical reste fondamental dans les manières d'appréhender le genre. Nous verrons ainsi, en explorant les pratiques et les codes de l'improvisation solo et collective, comment le jeu musical invite à jouer avec les sons et à se positionner en chercheur, en somme à expérimenter avec l'environnement que constitue le dispositif selon une disposition qui vise à ouvrir le jeu à une part d'aléatoire et d'accident.

25. L'improvisation libre

Bien qu'il existe des formes de noise semi-composées qui consistent à préenregistrer certaines boucles, à inscrire sur un papier quelques « patchs » qui serviront à retrouver certaines textures sonores sur un synthétiseur, ou à préparer en amont quelques cassettes dont le contenu est connu, la plupart des pratiques sont en réalité improvisées. Il existe de nombreuses conceptions de l'improvisation qui ne correspondent pas toujours à celle dont il est question dans les musiques noise. Selon la définition de Barry Kernfeld issue du Grove Online, l'improvisation peut désigner

la création d'une œuvre musicale ou la forme définitive d'une œuvre musicale à l'instant même où celle-ci est interprétée. Cela peut signifier la création immédiate de l'œuvre par ses interprètes ou l'élaboration et la mise au point d'un cadre préexistant, ou tout stade intermédiaire entre ces deux cas. ³⁰³

L'improvisation que l'on retrouve traditionnellement dans le jazz doit être différenciée de celle pratiquée dans la noise en ce qu'elle sollicite la mise au point d'un « cadre préexistant » qui relève d'un apprentissage initial conséquent. Comme le montrent Becker et Faulkner ³⁰⁴, les musicien·nes de jazz doivent connaître la pulsation et la tonalité des morceaux pour improviser sur un répertoire standard, de même qu'ils doivent se familiariser au préalable avec plusieurs structures et construire un répertoire personnel au cours du temps, avant de parvenir à jouer ensemble sans partitions ni répétitions. Le type d'improvisation qui œuvre dans la noise s'inscrit pour sa part dans l'héritage de « l'improvisation libre », qui est elle-même le fruit de l'improvisation du free jazz et des expérimentations de la musique savante (Ecole de New York et sérialisme de Darmstadt). Du free jazz, celle-ci a repris l'émancipation

³⁰² C'est en particulier le cas de certaines performances radicales associées au courant *harsh noise wall*, qui visent à faire intégralement disparaître le musicien afin de permettre une meilleure immersion dans le son.

³⁰³ Citée et traduite en français dans Becker et Faulkner, *Qu'est-ce qu'on joue, maintenant ?*, 47.

³⁰⁴ *Qu'est-ce qu'on joue, maintenant ?*

du « thème » et l'affranchissement de la grille harmonique caractéristiques du jazz, en plus de la spontanéité du jeu ; de la musique savante contemporaine, elle a retenu l'esthétique de l'indétermination des années 1950-1960. Clément Canonne définit ce type d'improvisation comme : libre, car « les musiciens qui la pratiquent tentent d'improviser sans référent préalable, sans structure d'action préexistante ou schéma qui prédéterminerait leur manière d'organiser leurs décisions sur une échelle de temps intermédiaire » ; non-idiomatique, car « bien qu'elle possède ses exigences propres, elle peut être pratiquée par des musiciens ne s'étant pas livrés au patient travail d'apprentissage, d'incorporation et d'automatisation des règles de production musicale que suppose la pratique d'une forme d'improvisation idiomatique » ; collective, car les décisions à l'origine de l'élaboration musicale résultent des relations et des interactions en temps réel d'une multiplicité d'agents ; processuelle, car la longue durée et l'exigence de production continue créent les conditions d'une improvisation comme processus de création et logique exploratoire ; et expérimentale, car les dispositifs d'improvisation favorisent l'imprévisibilité³⁰⁵. L'improvisation noise est en somme jouée de manière spontanée, parfois indéterminée, sans structure préétablie ni répertoire, sous la forme d'un continuum sonore non fragmenté par le format classique du morceau.

26. Jouer en collectif

A l'instar des musiques d'improvisation libre, il existe dans la noise une culture de jeu en collectif qui favorise les collaborations, les « projets »³⁰⁶ éphémères et les groupes à géométrie variable établis à partir d'un réseau de connaissance souvent constitué via la fréquentation régulière des concerts. Les artistes improvisent avec d'autres à l'occasion d'une soirée ou s'associent plus régulièrement, ces collaborations étant par ailleurs souvent l'occasion de jouer avec un autre dispositif que celui des projets solo ou des autres formations. Cette polyvalence instrumentale, en réalité assez caractéristique des pratiques noise, s'illustre parfois même au sein d'un même set où les performeur·euses échangent tour à tour leurs instruments ou piochent parmi une panoplie d'objets hétéroclites de leur dispositif.

³⁰⁵ Clément Canonne, « Du concept d'improvisation à la pratique de l'improvisation libre », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 47, n° 1 (juin 2016): 33-34.

³⁰⁶ L'emploi du terme « projet » pour désigner indistinctement le nom de la formation de l'artiste solo ou de son groupe, est vernaculaire. Il répond à la spécificité des musiques improvisées d'avoir recours à de nombreuses collaborations, dans le cadre de projets collectifs, mais aussi à avoir plusieurs « projets solo » aux noms de scène différents, qui correspondent à divers types d'explorations stylistiques ou à différents dispositifs d'expérimentation. Le terme a aussi pour spécificité de mettre en avant l'aspect préparatoire et prospectif du jeu musical et de son expérimentation, plutôt que de demeurer dans un espace d'identification unique et figé.

Bien qu'aucun leader ne soit jamais désigné et que les rôles soient rarement définis, il arrive parfois que les balances soient le lieu d'une brève entente préalable : « moi je peux me positionner plutôt sur les aigus », « je ne suis pas très fan de ce pitch sur la voix, par contre », « on ne fait pas un set trop bourrin ce soir », une vague négociation visant à conforter un sentiment de confiance commune avant de se jeter à l'eau, ensemble.

L'unité qui découle de cette confiance réciproque conditionne la réussite d'une improvisation. Il s'agit, comme le décrit Derek Bailey, d'élaborer un langage collectif « pas consciemment articulé mais créé progressivement, chaque étape introduite par une personne différente, mais avec une alchimie commune. »³⁰⁷. Le type et le rythme des interventions personnelles, souvent caractéristiques du vocabulaire acquis lors des performances individuelles, sont modulés et modérés au fur et à mesure du set en fonction des autres. Les musicien·nes cherchent en effet à jouer sur l'équilibre selon un « assemblage progressif de lignes d'action individuelles qui produit une action collective cohérente »³⁰⁸, des improvisations qui « s'ajoutent, se contrarient, constituent des réseaux, des strates, un feuilleté de lignes sonores »³⁰⁹ nécessitant donc un ajustement et un réajustement permanents. La musique étant le résultat d'une interaction entre ces lignes d'action individuelles, l'imprévisibilité est maximale puisque la planification devient très difficile, sinon impossible. La recherche de l'indéterminé suppose une relative « mise à risque » de soi et de l'impact de son geste dans l'ensemble collectif, ce qui nécessite une forme d'échange symbiotique au cours du jeu. S'il arrive que les artistes s'accordent à l'aide de regards et de gestes afin de fixer quelques ruptures ou de conclure le set, ce sont surtout l'écoute et l'attention portées aux actions des autres qui sont nécessaires pour répondre adéquatement à une situation musicale en évolution. Cet extrait d'interview d'Opéra Mort dans le webzine *Guts of Darkness* en est un exemple :

Guts of Darkness : Sur scène, l'improvisation apparaît totale, au cœur de votre processus créatif. Vous donnez l'impression d'être dans votre trip chacun de votre côté, comme si l'accident heureux de la rencontre n'était pas si important. Il s'en dégage une base introspective extrêmement forte, qui rend à mon sens votre musique tout à fait captivante. Pouvez-vous nous en dire plus sur le rôle de l'improvisation dans votre praxis ?

Opéra Mort : Improvisation totale. Après on connaît nos machines et, pour les *live*, on se met souvent d'accord sur un son de départ, mais ensuite c'est libre. Malgré les

³⁰⁷ Derek Bailey, *L'improvisation. Sa nature et sa pratique dans la musique*, Contrepoints (Paris: Outre Mesure, 1999), 105.

³⁰⁸ Becker et Faulkner, *Qu'est-ce qu'on joue, maintenant ?*, 266.

³⁰⁹ Philippe Carles et Jean-Louis Comolli, *Free jazz, black power* (Paris: Gallimard, 2000), 357.

apparences, [...] on est en fait à l'écoute en permanence, concentrés, rivés sur le son dans son ensemble et ses moindres détails. On ne se regarde jamais, [on] communique rarement verbalement, c'est le son qui crée le lien entre nous. On s'écoute, c'est tout. L'improvisation est toujours là dans l'enregistrement et dans les *live*. Notre travail en amont se fait dans le choix des ingrédients mais jamais dans une recette pré-déterminée, cela se décide toujours sur le moment. Peut-être qu'à l'avenir on pourra avoir des feuilles de route mais pour l'instant on reste dans le domaine de l'improvisation, ce qui nous oblige à rester en vie et à ne pas rentrer dans le petit train-train des concerts, du style « je joue ce que je sais faire et puis basta ». Évidemment, on retrouve des fragments, des choses familières mais parfois la musique d'un concert à l'autre est si différente dans son évolution, [...] qu'on peut avoir des réactions du public un peu coriaces, et c'est très bien.³¹⁰

Comme l'explique David Borgo, une écoute attentive est en effet essentielle pour créer le flux musical et extraire le plaisir de l'expérience, une forme d'écoute active typique de l'improvisation libre qui permet de percevoir le paysage acoustique global comme « musical »³¹¹. C'est grâce à cette écoute que peut émerger une cohérence sonore entre les parties, un équilibre pourtant difficile à définir alors même qu'il conditionne la réussite d'un set auprès du public. Cet équilibre musical implique souvent d'harmoniser les univers sonores constitutifs des différents protagonistes, leurs niveaux d'implication ainsi que l'espace sonore qu'ils occupent. C'est ainsi que le projet Flat Forme reposait à l'époque, selon les propos de l'une des deux musiciennes recueillis sur ma note de terrain du 12 janvier 2012, sur la « complémentarité » de leurs approches, Emilie étant « très méticuleuse, organisée », appréciant les mélodies, et Mailys voulant pour sa part « faire de la grosse noise ».

Au-delà de l'harmonisation des espaces sonores, le risque peut aussi être celui de ne pas voir son jeu identifié par les spectateur·rices à cause d'éventuels déséquilibres de niveaux sonores, cette distorsion perceptive pouvant donner le sentiment d'une ascendance des uns sur les autres. Cette situation somme tout classique dans la noise se présente surtout lorsque les artistes emploient le même type de dispositif, auquel cas il peut parfois être difficile de deviner qui joue quoi. Par ailleurs, mes notes d'un concert de France Sauvage illustrent comment le flottement d'une improvisation peut résulter du déséquilibre de l'espace occupé dans la musique.

³¹⁰ VL, « Opéra Mort - Interview avec Jo et El-g », *Guts of Darkness* (blog), 16 avril 2012, <https://www.gutsofdarkness.com/god/document.php?doc=fdf75ce318386f15905cb9a289124465>.

³¹¹ « Free improvisation requires that performers and audiences listen actively rather than passively and perceive the entire acoustic soundscape as "musical" ». David Borgo, « Negotiating Freedom. Values and Practices in Contemporary Improvised Music », *Black Music Research Journal* 22, n° 2 (2002): 177, <https://doi.org/10.2307/1519955>.

Note du 1^{er} novembre 2012. Concert de France Sauvage aux Instants Chavirés, Paris

Le groupe France Sauvage ne joue pas sur scène, mais en plein milieu de la salle. Deux grandes tables sur tréteaux supportent le matériel fourni du trio. [...] Manu utilise un synthé clavier, une table de mixage, une platine vinyle, deux pédales d'effets, un Kaoss Pad de Korg, deux éléments de batterie et une très vieille radio bizarre (dont une partie ne fonctionne pas). Arno, quant à lui, utilise deux synthétiseurs modulaires MFB, une platine vinyle, une table de mixage et une pédale. Enfin, Johann utilise une batterie électronique, une table de mixage, trois pédales d'effets, ce qui ressemble à un lecteur cassette, un séquenceur, une machine branchée à la table de mixage [...] La musique commence avec une sorte de son continu grésillant situé dans les aigus ainsi qu'une petite musique noyée dans le fond, probablement issue d'un sample d'un disque vinyle tournant sur la platine. Mis à part sur des supports évidents, type batterie électronique, ou disque vinyle et parfois touches de synthé clavier, il est très difficile de discerner le rôle de chacun et la musique est très riche et mouvante, donc plutôt complexe à décrire. [...] D'autres couches s'ajoutent et se meuvent, grésillements, sons sourds, mais d'une façon très fluide et étendue dans le temps. [...] Le son évolue lentement vers un plus gros grésillement pour le fond et des textures raclées, des sons ponctuels résonnants plus aigus et la voix saturée et distordue de Johann qui déclame par-dessus. Pendant quelques minutes, la voix continue sur un fond globalement plus grave et plus en retrait, puis des sons aigus assez chauds [...] interviennent par intermittence. Puis [...] le chant et la musique cessent pour laisser place à des longues phases de bruit blanc, à de la batterie électronique donnant une rythmique répétitive et bien calée [...] et à des bruits ponctuels de larsens très aigus et perçants. Les structures du bruit blanc sont mouvantes et les sons aigus résonnent parfois comme des harmoniques. Manu rejoint Johann aux percussions en jouant des rythmiques sur sa partie de batterie et Arno gère seul la partie électronique, avec une texture grésillante continue. C'est à ce moment-là qu'on ressent un flottement, un vide musical par rapport à précédemment. Le fait qu'il y ait deux musiciens sur trois au niveau du rythme pur déséquilibre le set, surtout que cette phase s'étale sur la durée. Arno est mis dans une situation peu évidente car il se doit de « combler » le vide, et ce de façon plus intense qu'à l'accoutumée s'il doit équilibrer. [...] Cette phase avec les percussions rame un peu, il faudrait que Manu ou Johann lâche la percussion pour accompagner Arno et redonner de la dynamique au *live*. [...] Etant un groupe d'improvisateurs, mais avant tout un groupe, les membres de France Sauvage sont habitués à jouer ensemble, et les signes qu'ils s'adressent entre eux pour caler la musique ou faire signifier les arrêts et départs sont nombreux et visibles. [...] Les percussions cessent, un son continu saturé [...] comme un bruit de scierie [...] se laisse entendre, puis cesse. [...] Les sons sont proches de l'électroacoustique, il n'y a pas de boucle ni de sons aigus de tonalité claire, mais vraiment un jeu de timbres et de textures, le tout fluide et étendu. Puis des sons plus aigus refont surface en boucle, [...] ponctués d'une percussion rare de la batterie électrique, qui se met au bout d'une minute à lancer une rythmique dynamique beaucoup plus rapide, ce qui entraîne lentement un départ vers une autre phase du set. Là la batterie résonne comme avec un *delay*, très étendue et saturée, puis des bruits dans le fond de nappes clinquantes tout autant que grésillantes (avec des harmoniques). S'ajoute ensuite comme un bruit de tondeuse [...] Le tout s'évanouit lentement [...] Puis les sons plaintifs cessent et la masse sonore plutôt située vers les graves continue. [...] On entend comme une voix

sombre et distordue dans le fond, mais peut-être est-ce une impression donnée par l'oscillation du son.

Il apparaît clairement dans cette note de terrain, qui relève plus loin le même sentiment chez d'autres spectateurs et spectatrices, que les membres du groupe se sont un peu égarés au milieu du set, par ailleurs très applaudi. Ce « flottement » résulte ici d'un déséquilibre créé par deux des musiciens qui en viennent à occuper exactement le même espace rythmique, tandis que le troisième est seul à gérer l'espace restant. Cela n'aurait pu être qu'un instant anecdotique dans la dynamique d'ensemble, mais la dynamique se perd ; or il apparaît en effet que ce sont les moments d'osmose et de « climax » qui marquent les souvenirs d'une improvisation réussie, ces instants presque mystiques que musicien·nes et publics recherchent³¹². C'est l'une des raisons pour lesquelles les rencontres collaboratives improvisées sont valorisées, en ce qu'elles représentent chaque fois des potentialités expérimentales qui suscitent la survenance d'éventuels moments paroxystiques.

27. Jouer pour jouer, jouer pour explorer

La part d'indétermination d'une improvisation se mesure en partie dans sa nature collaborative, puisque jouer à plusieurs favorise de fait une multidirectionnalité de lignes individuelles difficile à anticiper, mais elle ne s'y limite pas. L'improvisation et l'expérimentation résultent également de dispositions particulières des musicien·nes à accepter le jeu et la contrainte. Qu'il s'agisse d'une improvisation solo ou collective, le jeu peut consister, à l'instar de l'Oulipo et de ses contraintes littéraires et syntaxiques, à poser des obstacles sur le parcours de l'improvisation afin d'empêcher le réflexe et la facilité, de sorte que le musicien devienne « un rat qui construit lui-même le labyrinthe dont il se propose de sortir »³¹³. D'autres extraits de l'interview précédente introduisent cette dimension auto-perturbatrice du jeu :

Opéra Mort : [...] il y a une condition *sine qua non* : la totale désynchronisation de tempo entre nous. On peut chacun de notre côté avoir harmonisé nos machines mais

³¹² Borgo décrit ce sentiment comme un état d'hyperstimulation à la limite de la saturation sensorielle : « Musicians stress performance goals ranging from complete relaxation or catharsis to a transcendental feeling of ego loss or collective consciousness. The sheer energy and density of sound at times experienced in free and collective improvisation can potentially create a state of hyperstimulation verging on sensory overload ». Borgo, 175.

³¹³ La formule, extraite du texte introductif de Marcel Bénabou et Jacques Roubaud, est visible sur le site de l'Oulipo : <http://oulipo.net/fr/oulipiens/o>. Consulté le 24.02.2017.

la transe d'ensemble viendra toujours d'une sorte de déséquilibre permanent, comme si on se tenait la main sur un glissement de terrain sans fin. Quelque chose à la fois bancal et vivant.

Laurent : On a dû utiliser une fois un tambourin dans un enregistrement mais c'est vrai qu'on essaie de pousser un maximum nos instruments électroniques dans leurs derniers retranchements ³¹⁴.

Comme ces extraits le suggèrent, il peut s'agir de mettre en place une désynchronisation rythmique, de retirer un élément privilégié qui fournit un certain « confort » de jeu, d'inclure de nouveaux éléments dans le dispositif sans jamais les avoir testés ou de jouer avec un matériel incontrôlable, défaillant ou en fin de cycle. Ces contraintes visent à encourager la création, à obtenir de nouveaux sons ou des manières de jouer inédites et plurielles selon des stratégies qui permettent d'éviter la répétition et la prévisibilité ³¹⁵. Ces défis élaborés avec les limites matérielles et techniques témoignent d'un rapport particulier des artistes à l'égard du dispositif. En effet, la multiplicité d'agents avec laquelle ils et elles doivent interagir en situation d'improvisation n'est pas seulement d'ordre humain. Dans la continuité de ce que nous évoquions au sujet de la relation de contrôle/non-contrôle du dispositif, jouer de la noise implique d'expérimenter en accordant une forme de « pouvoir » aux machines et aux instruments. Le projet américain Skin Crime, réputé pour la dynamique de ses sons *harsh*, livre dans le fanzine *As Loud As Possible* une approche du son qui va dans ce sens :

La raison pour laquelle la plupart du matériau de Skin Crime est enregistré en *live* est que cela donne aux sons beaucoup plus de liberté pour trouver leur existence propre, au lieu de faire des choses dans un studio ou des choses à multi-pistes qui sont plus rigides et contrôlées. La plupart du temps on ne planifie rien, on ne se dit pas « cette partie va être plus forte » ou « faisons un morceau plus calme », les choses viennent juste d'elles-mêmes. Aussi, une grande partie dépend de qui joue avec moi à ce moment-là, parce que chaque personne a ses propres méthodes/sons et les sons que je vais faire et utiliser différeront d'une personne à l'autre ^{316, 317}.

³¹⁴ VL, « Opéra Mort - Interview avec Jo et El-g ».

³¹⁵ Klett et Gerber font état de ces mêmes stratégies sur leur terrain aux Etats-Unis, en observant comment le rejet de la « pédale béquille » permet d'étendre l'expérience créative des artistes et de créer un *live* authentique et intime tendant vers l'indétermination. Voir Klett et Gerber, « The Meaning of Indeterminacy ».

³¹⁶ « Sam McKinlay: [...] *Along with your work with the different movements and breaks in your tracks, what, to you, is the driving quality and endearment of the 'static' or 'crunch' that you strive for and appreciate ?*

Skin Crime : [...] A lot of the reason why most of the Skin Crime material is recorded live is that it gives the sounds a lot more freedom to take on a life on their own, whereas doing things in a studio or multi-tracked things are more rigid and controlled. Most of the time we don't plan anything out, we don't say 'this part is going to be loud' or 'let's do a more quiet track', things just come together on their own. Also, a lot can depend on who I'm playing with at the time, because each person has their own methods/sound and the sounds I'm going to be making and using will differ from person to person ».

³¹⁷ McKinley, « The Politics of HNW », 14.

Comme nous pouvons le constater ici, même lorsqu'il s'agit d'un enregistrement le jeu en *live* est privilégié en ce qu'il permet une plus grande spontanéité et une plus grande intégration possible de sons non anticipés ou non maîtrisés. L'exploration de son environnement est ce qui constitue le cœur du jeu, et c'est bien là ce qui se donne à voir lors de la performance : comment, à partir d'un dispositif évolutif, parfois inconnu, incontrôlable ou contraignant, peut-on faire évoluer la musique et proposer une expérience singulière d'écoute ?

L'expérimentation ne peut se faire ici qu'en accordant une place importante aux possibilités interactives qu'offre le dispositif, selon l'idée émise par Derek Bailey que « l'instrument n'est pas un simple outil mais plutôt un allié, pas un moyen d'atteindre un but mais une source d'idées »³¹⁸, tout en se disposant soi-même à accepter ce qui peut en advenir. Qu'il s'agisse de multiplier le nombre de sources en (dé)synchronisation, de jouer de manière aléatoire ou d'explorer le plus de sonorités possibles à partir de certaines sources spécifiques, plusieurs approches sont alors possibles et cumulables puisque l'objectif demeure celui de la mise en place d'un environnement d'improvisation favorable au surgissement de l'imprévisible. Peu contrôlable, cet écosystème global trafiqué, détourné et sous la dépendance de phénomènes physiques et électriques non maîtrisés est donc *disposé et investi* par le musicien. L'exploration de son environnement, ainsi que la rencontre des supports et des textures sonores qui l'accompagne, le plonge dans le registre de la promenade, ainsi que le suggère Matthieu Saladin : « le musicien improvisateur devient promeneur, c'est-à-dire celui qui n'a pas d'itinéraire précis, qui s'offre à l'imprévu et dont le plan initial ne peut être que celui de se promener, d'improviser »³¹⁹. Il est alors utile de revenir à la réflexion sur le dispositif esquissée plus tôt, mais au prisme de l'improvisation. Comme Michel de Certeau l'a montré avec une pratique telle que la marche, certaines manières de faire peuvent s'insinuer au quotidien en créant un espace de jeu au sein d'un système contraignant ou imposé. Les individus tracent des « trajectoires indéterminées » qui se confrontent à un ordre spatial particulier, qu'ils peuvent « subvertir du dedans » en actualisant, déplaçant ou inventant d'autres possibilités qui prennent la forme de « traverses, dérives et improvisation »³²⁰. Les artistes de noise adoptent ces trajectoires indéterminées en interagissant avec un environnement de jeu singulièrement aménagé en vue de développer toutes ses potentialités créatives. Ils et elles ne répondent pas au système de jeu conventionnel mais choisissent plutôt de circuler librement dans le labyrinthe en s'ouvrant aux différents parcours possibles et aux

³¹⁸ Bailey, *L'improvisation. Sa nature et sa pratique dans la musique*, 111.

³¹⁹ Matthieu Saladin, « Processus de création dans l'improvisation », *Volume !*, n° 1 : 1 (15 mai 2002): 15, <https://doi.org/10.4000/volume.2486>.

³²⁰ Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, 149.

accidents. Pendant le *live*, ils et elles œuvrent à modifier, reconnecter et moduler le dispositif parce que leur conception de l'improvisation et du jeu musical leur permet d'intégrer l'imprévu.

Ils et elles développent alors une forme de disposition envers ce que le musicien et théoricien Mattin décrit comme une situation d'insécurité dans le jeu où tout peut arriver, l'enjeu étant selon lui de repousser les limites en s'exposant à ces moments « fragiles » de l'improvisation ; de sortir de son confort familial en s'exposant au danger afin de rompre les fondements de sa propre sécurité.

Aucune vision de ce qui pourrait arriver n'est capable d'éclairer ce moment précis. Une fois que tu sors, il n'y a pas de retour possible ; tu ne peux pas regretter ce que tu as fait. Tu dois entreprendre de mettre en cause ta sécurité, de la voir comme une contrainte. Tu es conscient et effrayé, comme si tu étais dans un couloir sombre. Puis tu commences à réaliser que ce que tu concevais comme des murs existaient seulement dans ton imagination ³²¹ .³²²

Si l'on poursuit la réflexion de l'auteur, c'est à la condition de dépasser les structures de jugement et les craintes intériorisées qui régissent l'appréciation musicale que l'on établit un préalable à l'innovation. Ces situations de danger auxquelles dispose l'improvisation libre sont en même temps la condition d'une excitation propice à la découverte musicale, ainsi que le suggère Nina (Mariachi) :

L'improvisation libre est apparue comme naturelle, c'est le mode de création qui m'intéresse le plus parce qu'il laisse place à l'inattendu, demande une réactivité, une concentration et une implication de chaque seconde. C'est aussi pour moi un moyen d'éviter les redites et de me mettre dans une situation d'instabilité et de mise en danger certes terrifiante mais ultra dynamisante.

L'enjeu consiste alors à trouver une voie d'appivoisement entre l'apprentissage intuitif de son instrumentarium et la disposition à l'ouverture et à l'imprévisibilité. De manière moins sérieuse que les « musiques improvisées » en tant que telles, l'appivoisement de l'improvisation noise semble fortement imprégné par la dimension ludique du jeu, en témoignent par exemple les expériences improvisées du groupe Bülanz Orgabar ³²³ :

³²¹ « No vision of what could happen is able to bring light to that precise moment. Once you are out, there is no way back; you cannot regret what you have done. You must engage in questioning your security, see it as a constriction. You are aware and scared, as if you were in a dark corridor. Now you are starting to realise that what you thought of as walls existed only in your imagination ».

³²² Iles et Mattin, *Noise & Capitalism*, 20-21.

³²³ Ce trio parisien de noise, actif jusqu'en 2011 environ, n'a pas survécu à l'exil de deux de ses membres à Bruxelles et à Prague.

[J'en suis venu à explorer] machines et guitare, au début en parallèle. Mais surtout la révolution c'était la cassette, ma rencontre avec JP, on se faisait des après-midis quasi jeux vidéos où on préparait nos sons. On était à deux cassettes, on faisait des superpositions, des trucs, on adorait ça. On jouait avec des dictaphones, avec les contenus des cassettes qu'on avait préparés, donc j'en avais plein. On enregistrait soit des boucles, ou alors, tout. [...] C'est une musique qui ne voulait absolument plus rien dire, qui allait nulle part [...]. (R. alias Romano Krzych, membre de Bülanz Orgabar)

Les situations de fragilité sont, à l'image de ces expérimentations, souvent décomplexées et dédramatisées par l'amateurisme du « jeu » musical. Le récit de ces expérimentations met en effet en exergue la « recherche » et la curiosité à l'égard de tous les potentiels créatifs que peut offrir un médium, à travers un registre ludique omniprésent que l'on comprend ici valorisé. La manipulation exploratrice des sources sonores ainsi que la confiance dans la « bienveillance » du dispositif présupposent ainsi une disposition bricoleuse et ludique à l'expérience musicale plutôt qu'un accent sur les « compétences » à proprement parler. Si les artistes aiment jouer avec les possibilités et les contraintes d'un dispositif et esquisser chaque fois un parcours différent, c'est davantage pour l'exploration des sons et l'excitation de l'expérimentation que pour la démonstration de quelque apprentissage instrumental ou de quelque respect des conventions formelles. Comme le déclare Clément Canonne, « bien qu'elle possède ses exigences propres, elle [l'improvisation libre] peut être pratiquée par des musiciens ne s'étant pas livrés au patient travail d'apprentissage, d'incorporation et d'automatisation des règles de production musicale que suppose la pratique d'une forme d'improvisation idiomatique »³²⁴. Les artistes de noise cherchent ici à se dégager du lien de l'apprentissage de l'instrument pour se disposer à l'ouverture, à la découverte, à l'aléatoire et plus simplement au « jeu » envers leur environnement.

28. Derrière l'improvisation et l'expérimentation, singularité et inspiration

Recourir à l'improvisation, en particulier lorsque celle-ci est de nature expérimentale et s'ouvre à l'imprévisibilité, n'est évidemment pas anodin. Les conditions de jeu que le musicien met en place, qu'il s'agisse de son « dispositif-écosystème » ou de sa propre disposition à l'événement et à l'extériorité, révèlent des positionnements spécifiques qui s'inscrivent dans une histoire de ces pratiques musicales du point de vue des cadres

³²⁴ Canonne, « Du concept d'improvisation à la pratique de l'improvisation libre », 33.

d'appréciation esthétique. Deux éléments sont particulièrement intéressants à cet égard : la manière dont l'improvisation est appréhendée en tant que catégorie esthétique vis-à-vis d'autres modalités musicales, d'une part, et la manière dont l'improvisation en tant que catégorie est intrinsèquement liée à la figure (et à la posture qui s'y rapporte) de l'auteur, d'autre part. Ainsi que le montre Clément Canonne, le concept moderne d'improvisation se définit de manière négative en étant construit en opposition à la pratique de l'interprétation et à celle de la composition : contrairement à l'interprétation conçue comme exécution fidèle de l'œuvre, l'improvisation affiche une activité musicale autonome et créative, et contrairement à la composition considérée au fondement de la création d'une « œuvre », l'improvisation souligne sa dimension performative ³²⁵.

De manière fort intéressante, nous ne pouvons manquer d'établir un lien de résonance avec les enjeux de résistance à la catégorisation exposés en première partie, qui concourraient à identifier par la négative un ensemble de caractéristiques discursives et stylistiques en regard des catégories générales conventionnelles que sont la « musique » (et les implicites de musicalité que celle-ci est supposée définir) et le « genre ». Dans cette construction d'un genre en dehors des genres, d'une musique en dehors de la musicalité, d'un bruit au-delà des conventions, l'improvisation apparaît naturellement comme une modalité distincte du système de composition/interprétation porté et plébiscité par les conventions musicales occidentales. Cette construction catégorielle paraît d'autant plus importante symboliquement que cet antagonisme envers la composition ne se vérifie pas toujours historiquement, à en juger par la multiplicité des pratiques qui naviguent de l'une à l'autre, parfois indistinctement :

[...] les catégories « improvisation » et « composition » ont joué, et continuent assurément de jouer, en tant que telles, un rôle régulateur dans la constitution de nos pratiques musicales, ne serait-ce que par la manière dont l'opposition improvisation/composition, pour chimérique qu'elle soit, structure en profondeur les valeurs que l'on associe à l'improvisation. A bien des égards, l'improvisation apparaît en effet comme un véritable contre-modèle, qui se distingue des valeurs associées à la composition, voire s'y oppose ³²⁶.

Ce contre-modèle qu'incarne l'improvisation est par ailleurs alimenté par de nombreuses critiques de compositeurs classiques au cours du XX^{ème} siècle, qui accordaient pour beaucoup une suprématie à la notation musicale, appréhendée comme le seul moyen de créer des structures complexes. Luciano Berio considérait par exemple que l'improvisation n'était rien d'autre qu'un « havre de dilettantes » se limitant à la praxis au lieu d'investir la réelle pensée

³²⁵ Canonne, « Du concept d'improvisation à la pratique de l'improvisation libre ».

³²⁶ Canonne, 22.

musicale, considérée comme la « découverte d'un discours cohérent qui se déroule et se développe simultanément à différents niveaux »³²⁷. L'imprégnation profonde que constitue cette dichotomie, exploitée par les divers acteurs du champ musical pour servir des conceptions esthétiques défendues par les uns et rejetées par les autres, accordent à l'improvisation une valeur éminemment subversive.

En outre, l'improvisation en tant que catégorie d'appréciation a elle-même évolué au cours du temps, comme le montre Olivier Roueff³²⁸ à partir de l'histoire du jazz en France : du jazz-spectacle où en improvisant sur certaines parties de l'œuvre globale composée, le soliste représente une élite reconnue pour sa virtuosité rare ; au réinvestissement de l'authenticité liée au primitivisme nègre, à son expressivité et sa subjectivité qui transforme l'interprète en auteur ; au be-bop qui professionnalise et légitimise le jazz comme genre en encensant la technique instrumentale et la compétence harmonique, tout en attribuant aux auteurs l'aura romantique de la figure inspirée et subjective de l'artiste maudit ; jusqu'au free jazz qui prolonge cette intériorité absolue de l'inspiration en insistant toutefois sur l'expression subjective et le style individuel de l'auteur, au détriment de la grammaire et des procédés conventionnels. Le sociologue met en évidence comment l'improvisation comme catégorie d'appréciation et d'évaluation, plutôt que comme action musicienne, a accompagné l'évolution de la figure de l'improvisateur comme auteur par une singularisation progressive la rapprochant finalement de la figure du chercheur :

Cette nouvelle forme d'expérience de l'improvisation donne lieu à l'investissement d'une figure d'auteur empruntée aux arts plastiques contemporains : celle du chercheur qui invente consciemment ses propres procédés pour façonner la singularité de son style – par opposition à l'artiste romantique dont la singularité stylistique n'est que le produit de l'inspiration et du talent, soit l'expression directe, sans la médiation de la recherche, d'une singularité intérieure³²⁹.

Cette nouvelle figure qui émerge avec le free jazz découle directement d'une émancipation des conventions musicales établies, accentuée par la suite avec l'improvisation libre. Au-delà des dichotomies catégorielles parfois fantasmatiques qui opposent une composition revendiquant l'objet, la forme architectonique, la mise à distance du public et le rapport étroit aux conventions musicales, à une improvisation revendiquant le processus, le *hic et nunc*, la proximité avec le public, la spontanéité et la subversion de la norme, il s'agit aussi de

³²⁷ Ces citations sont extraites de Luciano Berio, *Two Interviews* (New York: M. Boyars, 1985)., reprises par Borgo, « Negotiating Freedom », 169.

³²⁸ Olivier Roueff, « L'improvisation comme forme d'expérience. Généalogie d'une catégorie d'appréciation du jazz », *Tracés*, n° 18 (1 mai 2010): 121-37, <https://doi.org/10.4000/traces.4578>.

³²⁹ Roueff, 133.

considérer comment la construction de la figure de l'improvisateur en auteur, puis en chercheur, sollicite des considérations culturelles et esthétiques. Il est éclairant de lire à ce sujet les considérations du musicien Eddie Prévoist au sujet du rôle de l'improvisateur comme créateur du monde et comme « chercheur de sons » :

Si nous – en tant que musiciens et auditeurs – avons quelque choix face à la moralité du capitalisme, cela doit être de faire [...]. Nous devons décider qui nous sommes, plutôt que notre identité nous soit attribuée. Dans notre musique librement improvisée, il y a l'opportunité de s'appliquer à une évaluation continue. Nous cherchons les sons. Nous recherchons les significations qui deviennent attachées aux sons. Et nous devons décider [...] des valeurs musicales, culturelles et sociales qui résident dans n'importe quelle configuration qui émerge. Ce qui est recherché est assurément l'auto-invention et l'invention sociale. C'est une opportunité de créer notre monde. Si nous n'agissons pas pour créer notre monde, alors quelqu'un d'autre inventera un monde pour nous ^{330 331}.

La manière dont la catégorie d'improvisation a évolué tend, dans le cas des musiques d'improvisation libre et noise, vers la dilution de la singularité de l'artiste romantique au travers d'une remise en question de la notion de talent, de compétence, de génie ³³² et de professionnalisme. Une posture spécifique de nature politique, influencée par le situationnisme, a donc infusé les musiques d'improvisation libre en orientant « l'activité vers la déspecialisation des artistes, en supposant un partage universel de la compétence esthétique à débrider afin de réconcilier l'art et la vie (désectorialiser l'institution de l'art en subvertissant l'ordre des interactions ordinaires par l'effet des actions esthétiques) », « conjurant au passage la figure de l'auteur » ³³³. Cette évolution de l'improvisation

³³⁰ « If we – as musicians and listeners – have any choice when confronting the morality of capitalism, then it must be to do rather than to be done to. We must decide who we are rather than be given an identity. In our freely improvised music there is the opportunity to apply a continual stream of examination. We search for sounds. We look for the meanings that become attached to sounds. And we have to decide – on the basis of observable responses – on the musical, cultural and social values that reside in whatever configurations emerge. The search is surely for self-invention and social-invention. This is an opportunity to make our world. If we do not act to make our world then somebody else will invent a world for us. »

³³¹ Eddie Prévoist, « Free Improvisation in Music and Capitalism: Resisting Authority and the Cults of Scientism and Celebrity », in *Noise & Capitalism* (San Sebastián, Spain: Arteleku, 2009), 58.

³³² Ainsi que le résume Nathalie Heinich dans sa préface de l'ouvrage d'Edgar Zilsel, la notion moderne de « génie » est respectivement fondée sur ces trois éléments : la question du talent et de la capacité exceptionnelle, intériorisée et subjectivée depuis l'Antiquité ; la réalisation de l'œuvre, passée de la matérialité aux qualités de la personne ; et enfin la reconnaissance et son évolution, la nostalgie des grands hommes et l'injustice envers les génies ayant donné lieu au mythe du génie méconnu. Cf. Edgar Zilsel, *Le génie. Histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance* (Paris: Minuit, 1993), 13. Les musiques noise ébranlent cette notion sur ces trois tableaux, comme nous aurons l'occasion de le vérifier : sur la question de l'accessibilité de la pratique musicale et de la valorisation de l'amateurisme, sur le non-contrôle absolu du dispositif et du jeu musical, et enfin sur la confidentialité du genre et la méfiance à l'égard de la visibilité « mainstream ».

³³³ Roueff, « L'improvisation comme forme d'expérience. Généalogie d'une catégorie d'appréciation du jazz », 134.

appréhendée en tant que catégorie est donc assortie d'implications différentes du point de vue du régime de singularisation du musicien, au point de ne plus se rapporter aux mêmes pratiques et aux mêmes enjeux au cours des décennies. Ce « déplacement » catégoriel, plus qu'un abolissement ou un élargissement en tant que tels, a d'ailleurs suscité des enjeux de revendication et de rejet du terme « improvisation » lui-même. Simon Yuill raconte que le terme est en effet contesté par beaucoup de musiciens des années 1960 issus des cercles du free jazz et des expérimentations avant-gardistes, qui lui préfèrent le terme de « *free playing* » :

Le « jeu libre » était le terme préféré par Coleman et d'autres musiciens de jazz qui rejetaient l'emploi du terme « improvisation », parce qu'il était souvent appliqué à la musique noire par le public blanc pour mettre en avant une musicalité intuitive innée qui niait l'héritage des compétences et des traditions formelles du musicien noir ^{334, 335}

Cette rupture à l'égard des catégories passées culturellement connotées a conduit à nommer ces pratiques musicales par une variété de termes tels que « *free* », « forme libre », « avant-garde », « *outside* », « extatique », « énergique », « contemporaine », « nouvelle », « créative », « collective », « spontanée », pour ne reprendre que les termes cités par David Borgo ³³⁶. Là aussi, nous ne manquons pas de faire le lien avec la terminologie employée pour nommer certains styles de noise et de musiques expérimentales étiquetés sur les bacs des disquaires spécialisés, comme exposé en première partie. Non seulement la généalogie avec les musiques improvisées devient ici évidente, mais elle arbore tout un univers de représentations commun en soulignant le caractère novateur, libre, collectif, spontané – et dans une moindre mesure marginal, un aspect qui est davantage accentué dans la noise – de ces formes musicales caractérisées par l'improvisation. Le lexique met en exergue la posture progressiste, ouverte et créative des musicien·nes, qui assument la création d'un espace situé hors des conventions musicales.

On peut alors considérer, dans la continuité de Clément Canonne, que la constitution de l'improvisation en catégorie a finalement trouvé une forme d'aboutissement logique et cohérent avec les formes « libres ». Si pendant longtemps demeurerait un hiatus entre d'un côté les valeurs esthétiques associées à l'improvisation – telles que l'imprévisibilité, la dimension

³³⁴ « “Free playing” was a term preferred by Coleman and other jazz musicians who rejected the use of the term “improvisation” on the grounds it was often applied to black music by white audiences to emphasise some innate intuitive musicality that denied the heritage of skills and formal traditions that the black musician drew upon ».

³³⁵ Simon Yuill, « All Problems of Notation Will Be Solved By the Masses », *Mute*, avril 2008, <http://www.metamute.org/editorial/articles/all-problems-notation-will-be-solved-masses>. Cité par Iles et Mattin, *Noise & Capitalism*, 13.

³³⁶ Borgo, « Negotiating Freedom », 167.

musicale exploratoire, l'expression subjective, l'audace et l'authenticité –, en adéquation avec le paradigme romantique, et de l'autre les pratiques d'improvisation qui s'évertuaient à respecter des canevas et grilles harmoniques en répondant à un ensemble de codes et techniques spécifiques, il semble qu'avec l'improvisation libre le processus de création se conforme d'une certaine manière aux valeurs esthétiques. Devenu un modèle musical alternatif, l'idéal incarné par la figure romantique de l'artiste est lui-même modulé par la poïétique de l'improvisation, car tout en encensant la singularité, l'innovation, la liberté et la spontanéité, il intègre une éthique spécifique qui imprègne fortement les manières de jouer : le chercheur qu'est devenu l'improvisateur ne correspond pas au génie isolé doté de quelque talent inné, il s'émancipe définitivement de la valorisation de la forme défendue par la composition pour donner à voir le processus de jeu au sein duquel il met en scène la matérialité (et donc la médiation des objets comme dispositif) et l'interaction avec son environnement.

En somme, les enjeux rattachés à cette catégorie de l'improvisation – redéfinis depuis les années 1960-1970 avec l'improvisation libre et dès lors mêlés à une poïétique de l'expérimentation – ont impacté les manières d'appréhender le jeu musical en plus de définir un socle de valeurs esthétiques, culturelles et éthiques qui imprègne aujourd'hui la noise. Il apparaît que ce qui est garant de l'authenticité du genre est alors la singularisation d'un processus ou d'une « trajectoire » – pour reprendre Michel de Certeau – et non pas l'acquisition plus classique des compétences techniques des musicien·nes, comme nous allons à présent le découvrir.

29. Un jeu « libre » : la réappropriation d'une maxime créative pour une expression des singularités

Hicham Chadly : Es-tu un pianiste de formation classique ? Ton jeu de synthé te trahit. Tu es un virtuose.

Hélicoptère Sanglante : C'est très triste parce que j'ai dû récemment abandonner cet aspect dans mes concerts à cause d'un matériel défectueux. Par contre j'ai toujours un orgue Eko Tiger Duo R, mais il est malheureusement trop volumineux et je peux difficilement le transporter. Hmm, je sens vraiment que tu te moques de moi... Allez on poursuit ³³⁷. ³³⁸

³³⁷ « Hicham Chadly : Are you a classically trained pianist ? Your synth playing betrays you. You're a virtuoso. Hélicoptère Sanglante : This is very sad because I had to recently abandon this aspect in my shows because of faulty equipment. I still have an Eko Tiger Duo R organ though, but it's unfortunately too voluminous and I

Cet extrait d'entretien du parisien Hélicoptère Sanglante – l'un des projets du plasticien Hendrik Hegray – par Hicham Hadly, créateur du label égyptien Nashazphone, ne saurait mieux introduire le rapport des artistes de noise avec l'apprentissage et la virtuosité technique, la dimension ironique de cet échange traduisant une conscience partagée de la méconnaissance des techniques classiques de jeu et plus globalement une déconsidération à l'égard de ce critère d'évaluation.

C'est en premier lieu au travers de l'émancipation des conventions artistiques que le DIY peut se concrétiser, puisqu'il s'agit d'encourager la démocratisation des pratiques pour faire de chacun·e un créateur potentiel. C'est donc à travers une profonde remise en cause de la technicité musicale, une approche traditionnellement valorisée qui sous-tend souvent la reconnaissance du talent artistique, que la maxime peut au mieux pousser les individus à l'action. Si la démocratisation de la pratique musicale passe par le principe que tout le monde peut faire de la musique, il s'agit alors d'en simplifier au maximum l'apprentissage. C'est justement ce qu'a mis en œuvre le punk dès son émergence en incitant à l'action au travers des fanzines et des paroles de chansons qui circulaient dans les réseaux. Dick Hebdige relate que c'est dans le fanzine punk *Sniffin Glue* que la maxime DIY fut diffusée pour la première fois : « Il s'agit d'une illustration montrant trois positions basiques des doigts sur le manche d'une guitare et sous-titrée : « Voilà un accord, en voilà deux autres. Maintenant, monte ton propre groupe. »³³⁹. Le punk introduisit à l'époque le DIY afin de solliciter la force d'action des individus et de s'émanciper des notions de qualité, de valeur, de technique et de savoir-faire omniprésentes dans le champ musical. Jouer de manière inappropriée sans respecter les règles d'un apprentissage que transmet l'institution, qu'il s'agisse de techniques de jeu ou de justesse des notes, constituait alors un principe et une esthétique punk. Le DIY et son fameux « maintenant fais-le ! » encensait l'action, l'essai et la pratique sans se soucier des attentes qui découlent des grilles évaluatives convenues.

Toutefois, bien que le punk ait été le fer de lance du DIY en termes d'incitation à la pratique et de démocratisation de la création, il convient de reconnaître qu'il ne fut pas à l'origine des expérimentations musicales qui incarnent d'une certaine manière l'idéal de créativité individuelle que porte l'impératif catégorique. Hormis quelques rares collectifs

can hardly carry it to concerts. Hmm, I really feel you're taking the piss and making fun of me... let's carry on ».

³³⁸ Hicham Chadly, « Vomir/Hélicoptère Sanglante », *As Loud As Possible*, Fall 2010, 11.

³³⁹ Dick Hebdige, *Sous-culture. Le sens du style* (Paris: Zones, 2008), 118.

avant-gardistes pionniers tels que la LAFMS (Los Angeles Free Music Society), ces musiciens expérimentaux anarchistes à l'esthétique radicale et enjouée qui exploitèrent dès les années 1970 tout le potentiel d'un parti-pris DIY, ce sont à plus grande échelle les musiques dites « post-punk » qui associèrent le modèle d'action à l'expérimentation des pratiques. C'est le cas en particulier des musiques industrielle et *no wave*, dont la porosité avec le monde des arts visuels, en particulier via la pédagogie artistique et l'héritage conceptuel, ont favorisé les pratiques d'expérimentation. Au moment où le punk subissait une forme de récupération de ses pratiques par le fait d'une frange devenue commerciale et signée chez les majors les plus en vue, le mouvement s'est clivé entre un punk « mainstream » et un punk revendiquant son authenticité en appliquant les principes du régime d'action en cohérence avec l'idéologie anarchiste, qui, en ce qui concerne la création elle-même, vise à recouvrer une liberté dans l'autonomie et à diversifier les pratiques musicales. Tandis que le punk fut jugé pour son échec à innover et à se renouveler, l'autonomie encouragée par le DIY a donné lieu dans les courants post-punks – parmi lesquels les pionniers de la noise – à une multiplicité de pratiques expérimentales amateurs et underground. Selon Fabien Hein en effet, « le régime d'engagement DIY encourage ses acteurs à inventer et à innover. À s'affranchir des cadres existants pour en créer d'autres. En somme, à oser expérimenter »³⁴⁰. Le DIY cristallise alors ce moment où les pratiques se sont hybridées par le fait de l'expérimentation de nouveaux territoires bruitistes, tout en intégrant un socle éthique qui suppose le rejet des conventions de technicité dans la création musicale.

Ainsi, tandis que la formule du DIY punk encourage à n'apprendre que trois accords de guitare pour pouvoir créer son groupe, plus aucune forme d'apprentissage n'est requise pour jouer de la noise. Davantage que la simplification d'une forme musicale codifiée – pour ce qui concerne le punk, le rock – il s'agit de s'emparer de l'instrumentarium, de le manipuler, d'expérimenter, d'improviser et de créer librement, en ayant d'ailleurs une idée très vague de ce que pourrait donner la « forme » finale. Puisqu'il y a déconstruction du format, il n'existe plus de préoccupation quant à la structure du morceau ni de nécessité de répondre aux exigences de la composition qu'elle se devrait de respecter selon les genres. Le caractère non-idiomatique de la musique ne requiert donc aucun apprentissage académique préalable. Cela ne signifie pas pour autant qu'aucun·e artiste n'ait suivi de formation musicale. Pour ne donner qu'un exemple, modeste compte-tenu de l'échantillon sollicité : sur les dix-sept musicien·nes engagé·es dans la scène noise parisienne avec lesquels je m'étais

³⁴⁰ Hein, *Do it yourself*, 52.

entretenu en 2011, seuls deux avaient commencé la musique étant enfants, dont l'un avait abandonné par la suite ; trois avaient choisi de leur propre chef de suivre des cours lorsqu'ils étaient lycéens, notamment en école de musique ; tandis que les douze restants avaient commencé à pratiquer la musique de manière autodidacte, souvent en fin d'adolescence ou à l'âge adulte, essentiellement dans des groupes de rock issus de leur cercle de sociabilités. Si les seuls enquêtés à avoir suivi une formation musicale, y compris de très courte durée, avaient avoué ne pas avoir réussi à s'adapter aux règles de l'enseignement musical, un discours rare comme celui de Nina (non incluse dans l'échantillon) rapporte cependant une expérience formatrice de l'enseignement musical :

J'ai suivi des cours de guitare de mes 7 à mes 17 ans.... Aïe ?! C'est en fait de très bons souvenirs. C'était une école assez alternative orientée rock qui nous enseignait avant tout le plaisir de jouer, le jeu en groupe, et nous a tous piqués aux concerts (à voir et à faire). En ce sens elle a énormément influencé ma pratique. Ensuite je suis un peu allée au conservatoire pour « apprendre à lire » et en savoir plus théoriquement et historiquement, ça a certainement participé à me plonger dans le squelette de la musique. C'était un conservatoire vraiment dynamique et détendu, loin de l'image qu'on en a à Paris. Mais la vraie école pour moi a été les différents groupes que j'ai eus dès pré-ado : le jeu en groupe, les concerts, la construction de morceaux, etc. J'ai développé une hantise des solos de guitares (j'ai jamais réussi à refaire ceux de Hendrix) mais une passion pour créer la musique seule ou à plusieurs et la jouer sur scène.

Bien que sa formation en école de musique lui ait été utile pour l'ouverture culturelle qu'elle a sollicitée, il semble néanmoins que sa passion musicale se soit davantage révélée par la « vraie école » que fut plus tardivement celle de son jeu en groupe. Il apparaît d'ailleurs très clairement que dans le parcours des enquêtés, les pratiques autodidactes sont toujours le déclencheur de leurs expérimentations musicales et de leur appétence au bricolage instrumental.

L'autodidaxie est valorisée en ce qu'elle correspond à la démarche d'autonomisation et d'appropriation des pratiques incarnée par le DIY, qu'elle signe la valeur démocratique en rendant parallèlement obsolète la codification (considérée comme excessive) d'un apprentissage institutionnel, et qu'elle encense la singularité des démarches artistiques en marge d'un monde de l'art appréhendé comme hégémonique. Mais elle est aussi la conséquence directe d'une musique non-idiomatique et non-écrite qui non seulement ne s'inscrit dans aucun héritage académique, et ne peut donc ni s'apprendre ni se transmettre dans les écoles et les conservatoires, mais qui ne correspond pas non plus aux musiques de tradition orale qui se transmettent au sein de la famille, du village ou de la communauté. La

noise est une musique qui ne s'apprend pas et qui ne se transmet pas, elle s'expérimente. Il semble par ailleurs que les ressources pédagogiques d'un éventuel apprentissage de jeunesse ne soient que peu utiles du point de vue des techniques et des manières de jouer : non seulement parce qu'elles sont d'une certaine manière inappropriées aux usages « instrumentaux », mais aussi parce qu'elles représentent pour les adeptes de noise un univers normatif contraignant qui empêche une expression artistique désirée innovante. Pour les quelques artistes préalablement formé-es, le discours consistera souvent à assumer l'étape d'un « désapprentissage » préalable à la pratique librement improvisée, comme témoignent ces mots de Zbigniew Karkowski : « Moi-même, j'ai tout fait pour oublier ma formation et atteindre une certaine virginité supposée être celle d'un non-musicien »³⁴¹. De ce point de vue, même si l'autodidaxie est effectivement largement majoritaire parmi les participant-es, ces stratégies de dénégation des apprentissages, en particulier scolaires et techniques, semblent entretenir des proximités avec celles des artistes observés par Raymonde Moulin³⁴², qui tendent à occulter ou à dénier l'utilité de l'enseignement qu'ils et elles ont reçu³⁴³ ; à la différence près, fondamentale, que ces stratégies ne s'inscrivent pas dans la noise au sein d'une mythologie du don et des compétences exceptionnelles, mais dans une défiance à l'égard des règles et de l'uniformisation, ce qui, dans les deux cas mais selon des modalités différentes, traduit une forme de distinction à travers une figure non professionnalisée de « vocation » à même de lutter contre la routinisation des institutions professionnelles.

Nous le voyons ici, et cela fait écho à la partie précédente, il devient en effet délicat de se penser et de s'affirmer en tant que « musicien » en raison du spectre des conventions de musicalité et des codes rigides associés à la praxis. Entrer dans le domaine du sonore improvisé et expérimental en désinvestissant ce qui se rapporte trop étroitement à la musique, en tant que catégorie saturée de règles et de conventions, devient une voie d'expression vierge de tout apprentissage où le son prime sur la technique et sur la source elle-même. Il s'agit de se défaire de toute technicité apparente, si l'on en possède une, puisque l'aspect primitif de la musique et du jeu musical est valorisé.

Un geste acoustique, sans électricité, c'est pur finalement. Je l'ai [le projet] appelé « Folk à chier » par une sorte de provocation, bien sûr, pour ne pas mentir sur la marchandise (rires), mais c'est aussi pour moi une espèce de vérité punk. C'est-à-

³⁴¹ Karkowski, *Physiques sonores*, 54.

³⁴² Raymonde Moulin, « De l'artisan au professionnel : l'artiste », *Sociologie du Travail*, Les professions artistiques, 25, n° 4 (décembre 1983): 388-403.

³⁴³ La sociologue écrit en effet que la majorité des artistes ont suivi un cursus dans des écoles artistiques, ce qui favorise considérablement les réseaux d'interconnaissance et donc aussi souvent une meilleure intégration dans les secteurs artistiques. Moulin, 398.

dire que le punk, c'était « tu ne sais pas jouer, alors fais de la musique », mais tout ça c'était faux ! Même s'il n'y avait pas beaucoup de connaissance et d'apprentissage, les punks jouaient quand même avec des accords, une mélodie et des chansons structurées. Et j'ai même lutté contre l'apprentissage de n'importe quel instrument. Même si je suis sur un synthé ou une guitare, je ne vais absolument pas avoir de reconnaissance et de mémoire de mes placements de jeu, de doigts, et de toute façon ça m'intéresse pas de connaître des gammes, des accords, puisque ce n'est pas ce que je veux faire passer en fait. J'ai pas envie de créer une structure ou de répéter deux fois la même chose. ³⁴⁴ (Romain Perrot alias Vomir, Folk à chier et Trou aux rats)

Il y a une chose qui m'a séduit dans la noise... C'est quand on me demande si je fais de la musique, j'ai du mal à répondre oui donc je dis que je fais du son. Parce que ça renvoie toujours à l'idée qu'il faut savoir composer, avoir une certaine structure, alors que je cultive une sorte d'expression sonore. Ce qu'il y a de bien avec la noise, c'est que c'est une forme d'expression qui est totalement démocratique. N'importe qui peut faire de la noise en fait. La noise c'est ce que le punk voulait être, je pense. Si tu lis des trucs sur le punk et que tu écoutes du punk, tu es très déçu, ce qui est mon cas. Dans la déclaration d'intention de ce que voulait être le punk, tu peux apprendre deux ou trois accords et ensuite tu peux faire de la musique. Alors que la noise c'est dire que tu es libre, c'est à toi de trouver comment tu pourras te placer dans ce monde des sons. La noise, c'est une forme de liberté. (JZ alias Zaraz Wam Zagram, membre des groupes Lubriphikatttor et Friponnes de porc, et organisateur des concerts Non_Jazz)

Si le manque de technique et la remise en cause de la virtuosité hérités des courants punks et post-punks demeurent – le « solo » est par exemple une forme de démonstration technique dépréciée par les acteurs – il n'est cette fois-ci plus nécessaire de connaître la moindre base, y compris quelques accords, pour improviser de la noise. L'ouverture aux bruits et l'affranchissement des contraintes techniques de jeu alimentent un puissant sentiment de liberté omniprésent chez les musicien·nes de l'enquête, dont les propos de JZ en sont l'exemple. De la même manière que les catégorisations et les étiquettes de genre sont vécues comme des limitations, les critères d'évaluation de la musique tels que la technique, la virtuosité, le respect des règles et même d'une certaine manière l'« expérience » lorsqu'elle implique un savoir-faire qui finit par ne plus se renouveler, ne sont plus effectifs. Dans un tel cadre, il apparaît donc qu'une connaissance trop pointue de l'apprentissage musical tel qu'il est communément enseigné – en tant qu'il favorise la maîtrise du langage musical occidental, les formes écrites et composées, l'exécution et l'interprétation d'un répertoire, le jeu sur des instruments classiques et populaires – implique selon les acteurs le risque de tendre vers un idéal musical moins original car considéré comme plus formaté.

³⁴⁴ Cette déclaration de Romain Perrot est extraite d'un documentaire sur les Instants Chavirés réalisé par Yves-Marie Mahé, à paraître courant 2018.

La spécificité de cette musique-là, beaucoup, beaucoup plus qu'une autre, c'est de pouvoir accueillir au même moment des événements, musicaux et pas musicaux d'ailleurs, variés et divers, simultanément, et de les faire sonner ensemble sans que ceci soit directement relié par un schéma dit « musical ». C'est une ouverture totale, tu fais ce que tu veux en fait. Puis en plus elle est vraiment ouverte à tout, il peut vraiment tout se passer dedans, il n'y a pas de canon défini et c'est super intéressant quoi. (R. alias Romano Krzych)

Puisque la noise est dépourvue de règles, elle entretient une réputation de musique « libre » et ouverte à tous les possibles. Le sentiment de liberté artistique et de possibilité de jouer selon son inspiration sans se heurter à des systèmes musicaux rigides est au fondement de la valorisation du genre pour ses adeptes et surtout de ses pratiques de jeu, comme en atteste cet extrait d'entretien de R. On comprend alors, de manière intéressante, que le terme « noise » ne renvoie pas ou plus seulement à ce que seraient d'éventuels codes stylistiques – dont on a montré la multiplicité, l'hybridité et donc la difficulté à constituer en eux-seuls des critères viables à quelque catégorisation générique –, mais à des manières de jouer qui incarnent pour les artistes une liberté absolue de création. Un dernier extrait, non pas issu de mon enquête mais d'un article du magazine *The Wire*, le démontre explicitement :

Les propres enregistrements de Moreland sous le nom de Sick Llama sont assemblés à partir de concepts électroacoustiques laminaires, qui associent les grésillements de bandes hallucinatoires au son d'une machinerie cassée, d'enregistrements environnementaux claustrophobiques et de divers appareils musicaux et électroménagers mutés de façon spectaculaire. Si votre définition de la noise implique que l'on rende plus brutes les tactiques d'avant-garde, alors c'est sûr, c'est noise, mais cela demeure toujours une description réductrice de ces moyens primitifs auxquels procèdent régulièrement Fag Tapes et Sick Llama. [...] « Ben, Sick Llama est « noise » parce que je connecte les choses d'une mauvaise manière de telle sorte à ce qu'elles produisent un *feedback* », concède Moreland. « Mais j'utilise des instruments acoustiques et beaucoup de cassettes et d'objets récupérés dans la rue. La noise pour moi équivalait à la liberté ³⁴⁵ ³⁴⁶.

La conception de la noise en tant que manières de jouer et de composer son dispositif est pour Sick Llama, comme pour les autres musicien·nes, étroitement associée à la liberté. Au fond, jouer de la noise renvoie symboliquement à une émancipation des carcans et des cadres

³⁴⁵ « Moreland's own recordings under the name Sick Llama assembled from laminar electroacoustic constructs that combine hallucinatory levels of tape hiss with the sound of broken machinery, claustrophobic environmental recordings and various musical and domestic appliances mutated beyond recognition. If your definition of noise involves avant-garde tactics given a fully-punked toe up the ass, then sure, it's noise, but it still feels like a reductive description of the kind of rigorously primitive modes that Fag Tapes and Sick Llama regularly trade in. [...] « Well, Sick Llama is 'noise' because I hook things up wrong so they make feedback », Moreland concedes. « But I use acoustic instruments and a lot of tapes and street garbage. Noise to me equals freedom ».

³⁴⁶ David Keenan, « Sick Llama/Fag Tapes », *The Wire*, août 2008, 10.

stricts, dans un dessein de construire librement une singularité. Autrement dit, il s'agit d'un processus d'individuation par le biais de la musique.

30. Conclusion

Si les frontières stylistiques élaborées autour de règles idiomatiques ne font pas sens pour penser les spécificités des musiques noise, il apparaît néanmoins que dès lors que les pratiques sont étudiées, de nombreux codes caractéristiques participent à appréhender le genre. L'analyse qui porte ici sur les pratiques instrumentales et sur les pratiques de jeu a permis de mettre en évidence des manières de faire à rebours des conventions musicales, qui ont aussi pour effet d'interroger à nouveau les catégories. En premier lieu, en appréhendant les sources sonores en tant que dispositif, ce qui a pour effet de réévaluer les relations entre artistes et technologies par la pensée d'un écosystème interrogeant les gestes et les dispositions à l'égard du contrôle instrumental. En deuxième lieu, en observant la capacité des musicien·nes à dépasser les standards instrumentaux classiques en détournant, en recyclant et en inventant de nouvelles machines, modifiant par là-même les pratiques et les usages associés à la figure du musicien, devenu bricoleur voire ingénieur. En troisième lieu, en soulignant le caractère librement improvisé du jeu qui désacralise la suprématie de la composition, s'émancipe des grilles d'évaluation et brouille sa frontière avec l'interprétation, en plus de se concevoir comme une trajectoire labyrinthique dont les enjeux et les obstacles visent en premier lieu à innover ; ce qui a de nouveau pour effet de brouiller la figure du musicien en la mêlant à celle du chercheur. En quatrième lieu, en se penchant sur la manière dont la noise déconstruit les codes de la démonstration technique associée au professionnalisme musical au profit de la tentative et de l'indéterminé ; une approche qui tend à atteindre un idéal d'originalité garant de l'authenticité du genre, qui pour s'éloigner des enseignements académiques et des conventions institutionnelles adopte une vision de l'art tournée vers l'autodidaxie et l'autonomisation maximale des pratiques individuelles.

Il apparaît donc que la notion de compétence musicale, définie en regard de la primauté techniciste dans le sens commun, apparaît de manière prédominante au sein du genre au travers d'une déconstruction manifeste, comme on continuera de l'analyser par le biais de l'évaluation. Les canons ne sont plus représentés par des manières techniques, appliquées et « conformes » de jouer, mais bien plutôt par des manières singulières de faire, de l'élaboration et adaptabilité du dispositif à la souplesse extrême des modes de jeu non-idiomatiques, qui

signent la transition de la figure d'un musicien conçu comme génie créateur inné ou comme interprète doué d'un talent hors du commun, à celle du musicien qui siège en chacun·e de nous. Il n'est donc pas question d'annihiler la compétence en tant que telle, mais de la déplacer d'un paradigme techniciste fondé sur des conventions qui s'élèvent en tant que normes évaluatives de la qualité des œuvres d'art, à une appétence modulable et évolutive qui se veut le reflet de chaque individualité, de sa propre approche, de son propre univers sonore et de son propre dispositif. Les frontières entre profanes et artistes sont par conséquent reconfigurées et les rôles traditionnels brouillés par l'émergence d'une nouvelle figure du musicien se confondant avec celle du bricoleur, du chercheur, de l'ingénieur, de l'artiste plasticien et du simple « joueur ».

CHAPITRE 4. DES DISPOSITIONS ET DES JUGEMENTS. REDÉFINIR LA COMPÉTENCE, LES FRONTIÈRES DU GOÛT ET DE L'ÉCOUTE MUSICALE

Après avoir étudié les problématiques propres à la musique elle-même et analysé les pratiques par le prisme du jeu musical et de l'aménagement personnalisé du dispositif instrumental, il s'agit à présent d'aborder certains questionnements ayant trait à la réception de la musique noise. D'une part, l'évaluation de la performance musicale et les modalités que les participant-es jugent pertinentes ou souhaitables dans la musique noise ; d'autre part, l'écoute musicale à travers une approche plus intime des manières d'aimer et de s'approprier la musique par le biais de l'étude des goûts et des pratiques d'écoute. Dans un cas comme dans l'autre, ils s'agit de mettre à jour le(s) régime(s) de valeurs qui accompagne(nt) la noise afin de comprendre quelles représentations sont mobilisées chez les auditeur·rices.

XIII — EVALUER LA COMPÉTENCE TECHNIQUE DU JEU MUSICAL. EFFICACITÉ, AUTHENTICITÉ ET CONFORMISME

Nous l'avons montré, les manières de jouer et d'interagir avec le dispositif instrumental traduisent certaines valeurs et aspirations collectivement partagées. L'expérimentation, l'improvisation libre et la marge d'autonomie accordée au dispositif sont des modalités de jeu et des dispositions sociales spécifiques qui interrogent en profondeur les critères conventionnels qui visent à évaluer la temporalité, l'intégrité, le talent, la compétence des artistes ou la qualité des performances. En nous intéressant aux jugements évaluatifs, en particulier aux nombreuses critiques auxquelles se heurtent les pratiques noise, il s'agit de mettre en lumière les valeurs qui sous-tendent la pratique musicale dans le sens commun à l'épreuve de la manière dont elles sont appréhendées pour les amateur·rices de noise. Nous

verrons par exemple que pour eux, le temps consacré à la performance musicale n'est pas nécessairement le signe d'une générosité de la part de l'artiste, de même que s'il est convenu que certaines formes d'improvisation sont le fruit d'un savoir-faire et d'un apprentissage long et laborieux, le rapport à la compétence technique est bien moins évident au sein des formes bruitistes expérimentales. En effet, au-delà de la vision transcendantale de l'improvisation suggérant le jaillissement spontané d'un moi profond extériorisé via l'emprise des instruments, et l'effacement de la compétence qu'elle implique – une vision que Laurent Legrain oppose par exemple à celle du pilote omniscient qui anticiperait ce qu'il joue en actualisant pensée et geste avec réactivité³⁴⁷ –, il demeure ici une conception plus forte encore que la compétence technique n'est plus une valeur pertinente pour évaluer la musique, ni sans doute l'art en général. La mise en perspective des valeurs et des représentations associées à la création artistique a pour effet de faire nettement ressortir des manières de penser collectivement l'objet par les participant·es d'une même communauté. Si ces registres de valeurs ne sont pas toujours explicitement verbalisés (ni rationalisés), les notes de terrain sollicitées pour ce chapitre exposent une mise en situation des conflits de valeur et de goût qui permettent de révéler leurs enjeux. L'approche pragmatique et le recours ponctuel à la sociologie axiologique sont par ailleurs utiles pour analyser certaines valeurs-clés, à l'instar de la technicité qui apparaît centrale dans les enjeux liés à la pratique de la noise en prenant une dimension majeure non en tant que valeur, mais comme nous le verrons ensuite, en tant qu'anti-valeur.

31. Juger la temporalité et la maîtrise technique dans la noise

a) **Intensité et ennui, efficacité ou fioriture. Gérer le temps d'un set**

L'une des critiques les plus fréquemment exprimées par les adeptes de noise eux-mêmes a trait à la gestion de la temporalité, dont nous relevons les enjeux au moment d'aborder le jeu musical. En étant par principe jamais réellement maîtrisées, l'improvisation libre et l'expérimentation, bien qu'elles procurent une forme de jouissance lors des instants d'unité ou de climax musical, prennent également le risque permanent de provoquer certains flottements, parfois appelés « ventre mou », qui peuvent ennuyer l'auditoire. Celles-ci exigent

³⁴⁷ Laurent Legrain, « L'art de se faire surprendre », *Techniques & culture*, n° 52-53 2009 (1 décembre 2009): 13, <https://doi.org/10.4000/tc.4814>.

en effet une attention maintenue de telle manière à ce que les moments de flottement ne prennent pas le pas sur l'ensemble, auquel cas la mauvaise appréciation du public est quasiment inévitable. Lors de mon enquête de terrain, j'ai pu observer à d'infinies reprises que l'ennui provoqué par de trop longues phases de « recherches » teintait négativement et définitivement l'appréciation d'un set, même lorsque la phase initiale était vécue de manière plus captivante. Il n'est donc pas rare que les sets de noise ne puissent durer que dix minutes.

Ce qui apparaîtrait comme un manque de générosité dans d'autres musiques – étant implicitement considéré que plus un artiste joue longtemps, plus il « s'offre » à son public et rentabilise d'une certaine manière l'investissement économique et symbolique effectué – est au contraire ici souvent plébiscité comme allant droit à l'essentiel et ne se perdant pas dans des fioritures jugées inutiles. Jouer trop longtemps conduit en effet souvent à perdre en intensité et donc en *efficacité*, selon les adeptes, laissant planer la menace d'une phase exploratoire décorative et démonstrative. Les moments que constituent les pauses entre les concerts étant souvent l'occasion pour le public d'exprimer sa déception ou sa satisfaction à l'égard de la performance, j'ai pu juger que l'évaluation de la temporalité d'un set était souvent celle qui clivait le plus selon les codes de genre, en dehors de la manifestation du bruit et des « compétences » techniques, sur lesquelles je reviendrai en détails par la suite. A l'occasion du concert de 20000punks, s'est par exemple illustré un hiatus entre les attentes des « rockeurs » présents dans la salle et celles des adeptes des concerts de noise.

Concert de 20000punks le 5 mai 2011 aux Instants Chavirés, Paris

Ce sont les deux musiciens Seb et Nafi qui prennent le relais avec leur duo 20000punks. A peine installés sur la scène, la salle se remplit, ce qui donne à penser que beaucoup de gens du public viennent expressément voir cette formation de Metz. Équipés du même matériel que la veille lorsqu'ils avaient joué en solo, leur musique est électronique, noise et rythmée. Le public danse. Le groupe joue dix minutes environ et arrête le set, ce qui laisse une partie du public pantois et sur sa faim. Malgré un rappel, les musiciens décident de ne pas rejouer et font quelques blagues en disant qu'ils n'ont pas envie de jouer plus et qu'il faut laisser la place au dernier groupe, Sida. En sortant fumer pendant la pause, je discute avec Hélène et son compagnon Yves à propos du concert : selon eux, c'est parfait que les membres de 20000punks aient joué dix minutes parce que c'est agréable d'avoir des sets courts et intenses, et qu'il vaut mieux cela plutôt qu'ils aient joué 30 minutes et que ce soit décevant (« en trop »). Deux autres connaissances férues de rock, à l'image de nombreux spectateurs et spectatrices, me font en revanche part de leur déception. Ayant beaucoup apprécié, ils sont vraiment restés sur leur faim et auraient souhaité les entendre davantage.

De manière éclairante, Hélène et Yves ³⁴⁸, amateurs aguerris de musiques expérimentales, étaient pleinement satisfaits du set et de son intensité, tandis que le public partiellement venu du rock, habitué à un format temporel classique, restait quant à lui clairement déçu de ne pas les voir jouer plus longtemps. Bien que la perception temporelle soit souvent le fait d'une subjectivité, puisqu'il s'agit bien d'une perception – certains moments peuvent paraître longs alors qu'ils ne le sont pas nécessairement du point de vue du temps objectif – il s'y mêle aussi une manière collective d'évaluer la temporalité en lien avec la manière dont se définissent les codes de genre. Là où les rockeurs préfèrent l'authenticité d'un musicien qui offre une longue prestation et montre ainsi explicitement sa générosité en partageant un temps important avec le public, les adeptes de noise considèrent *a contrario* que l'authenticité découle d'une performance originale et intense qui n'est pas vouée à être reproduite à l'identique. Pour ne donner qu'un dernier exemple, minime au regard des innombrables notes de terrain qui rapportent les jugements esthétiques fondés sur ces problèmes de temporalité, j'écris le 13 décembre 2012 au sujet d'un concert :

Moi aussi je me suis laissée surprendre et j'ai trouvé la performance de qualité, bien qu'un peu trop longue (30 minutes). C'est d'ailleurs ce que Fred C. reproche à ce set : il a bien aimé mais a trouvé certaines phases trop longues et un peu « chiantes ». Je lui fais une blague en disant que les concerts de *harsh noise* ne devraient pas dépasser 10 minutes, puis nous rions en nous disant qu'il faudrait que ce soit une règle.

Au-delà de la boutade, la relative courte temporalité des concerts de noise – de 10 à 40 minutes maximum, les sets de 30 minutes pouvant déjà paraître longs pour beaucoup de fidèles – témoigne d'une recherche collective d'intensité dans le continuum sonore, qui doit veiller à ne pas être trop déséquilibrée par les moments de flottements difficiles à éviter dans les musiques expérimentales et improvisées. Cette prédominance du rapport de causalité qui lie la perception temporelle à l'ennui lors de l'évaluation des concerts constitue en réalité un code du genre ; l'habitude du public d'assister à des concerts de courte durée pouvant d'ailleurs en retour teinter l'horizon d'attentes par une tolérance affaiblie envers les concerts très longs, y compris lorsqu'il s'agit d'autres formes musicales, la musique s'exposant au risque de perdre en intensité et en efficacité au profit d'une exploitation jugée « bavarde » du temps de jeu. Si la question de la temporalité et les critiques qui en découlent sont souvent

³⁴⁸ Hélène, âgée de 45 ans au moment de l'enquête, est une amatrice parisienne de punk rock et de noise qui travaille comme journaliste à TV5 Monde. Yves, âgé quant à lui de 49 ans au moment de l'enquête, est professeur d'enseignement culturel dans un lycée agricole messin et guitariste dans des formations noise (Dustbreeders, Mesa of the lost women) depuis les années 1980.

exprimées par les adeptes eux-mêmes, il nous intéresse aussi de convoquer les critiques exprimées par les non-adeptes du genre, dont nous verrons qu'elles sont fortement concentrées sur les deux éléments que sont le bruitisme, d'une part, et surtout les compétences techniques, d'autre part.

b) Le jugement de valeur relatif à la compétence technique

La dimension technique du jeu musical prend une place prépondérante dans le jugement esthétique au cours de l'histoire : force est de constater la multitude de polémiques virulentes, de scandales et de critiques réprobatrices dont ont fait l'objet les artistes qui osaient déconstruire les codes et les manières « appropriées » d'exécuter une pièce ou une improvisation. Aujourd'hui encore, la fréquence des critiques et le rejet violent que suscite la musique noise sont des indicateurs précieux de la transgression que constitue toujours pour le sens commun, au-delà du bruit en tant que tel, le manque de technique instrumentale. Ces commentaires d'une vidéo de Merzbow sur YouTube ³⁴⁹, retranscrits en guise d'introduction, en sont une pure illustration :

Vidéo très bien faite. Mais j'espère que tout le monde sait que la musique noise est la musique la plus simple à faire. Tripoter des boutons et des touches est quelque chose que tout le monde peut faire. J'aime quand même et je respecte Merzbow pour ce qu'il fait ³⁵⁰.

Il fait passer les effets à travers une pédale Wah ! Je suis désolé, mais classer cela comme de la « musique » c'est juste insulter franchement les VRAIS artistes ³⁵¹.

Donc ce pauvre idiot a juste passé 22 minutes à essayer de réparer son équipement défaillant et n'est en fait jamais parvenu à jouer quoi que ce soit. Ça lui apprendra à ne pas zapper les balances dans le futur ! ³⁵²

Si les commentaires de vidéos ne sont que peu souvent le lieu d'argumentations, ils nous donnent toutefois la tonalité du type de critiques auxquelles sont constamment confrontés les artistes de noise. Penchons-nous à présent sur des exemples de critiques davantage contextualisés.

³⁴⁹ La vidéo est visible sur ce lien : https://www.youtube.com/watch?v=fR_8gpJCT4I

³⁵⁰ « Really well done video. But I hope everyone knows that noise music is the easiest music to make. Twiddling knobs and dials is something anyone can do. I still like it and I respect Merzbow for what he does. »

³⁵¹ « He's running the effects through a wah peddle! I'm sorry, but this being classified as "music," is just downright insulting to REAL artists ».

³⁵² « So this poor idiot just spent 22 minutes trying to fix his faulty equipment and never got to actually play anything. That'll teach him to not skip sound check from now on! ».

Note de terrain des 4-6 mai 2012, Festival Broken Flag, Londres³⁵³

Mathieu, l'ancien collègue de thèse de Jo qui nous accueille à Londres [...] souhaiterait venir jeter un coup d'œil au festival et passer un peu de temps avec nous. Il ne connaît pas du tout ce genre de musique. Il est en revanche un musicien très actif : il joue de la guitare depuis très longtemps, il a un grand niveau technique, il joue quasiment tous les répertoires et est engagé dans plusieurs groupes de genres différents (jazz, funk, rock, metal). Il nous rejoint donc à ce moment-là de la soirée, où il ne reste que deux groupes à jouer : la version rock de Ramleh et The New Blockaders. Il est accompagné, à notre grande surprise, de son colocataire anglais Adam. Nous avons déjeuné avec lui la veille, lui aussi est un musicien car il est batteur. Il est ostéopathe mais aussi diplômé d'un master d'ethnomusicologie, au sein duquel il étudiait les percussions africaines. Quand nous l'avons rencontré, nous avons bien sûr parlé de musique et nous avons tout de suite compris que nous n'en avons pas du tout la même conception. Pour Jo, [...] il n'y a pas forcément besoin d'avoir un bagage musical technique pour faire de la bonne musique, on peut faire de la musique avec n'importe quoi, peu importe. Adam, à l'inverse, considère qu'on évalue une bonne musique ou un bon musicien selon le niveau de technique engagé, la bonne connaissance d'un répertoire, la justesse des sons, le savoir-faire mis en œuvre. Nous savions qu'il ne supporterait pas la musique noise dès lors qu'il nous avait confié ne vraiment pas comprendre ni cautionner les gens qui faisaient « n'importe quoi » en musique, qui faisaient du « bruit pour le bruit » – et que c'était vraiment bizarre sinon sacrilège d'écouter du bruit, qui plus est à un volume qui « éclatait les oreilles ». C'est pour cette raison que nous ne nous attendions pas à ce qu'il se rende au concert ce soir. J'ai beaucoup apprécié ce geste de curiosité musicale. La version rock de Ramleh commence. Ce n'est pas fameux, je ne me souviens pas de grand-chose hormis le fait que c'était un quatuor composé de deux membres de Ramleh, mais aussi d'un batteur et de Philip Best. Une nouvelle collaboration improvisée entre ces musiciens phares du label Broken Flag. La batterie me paraît complètement sans intérêt et en décalage avec la musique, une petite rythmique bien jouée et maîtrisée. Les riffs qui sont quant à eux répétitifs et très classiques dans leurs sonorités, alternent entre deux notes. Lorsque c'est Gary Mundy qui chante, passe encore, c'est un chant très post punk, mais lorsque c'est Philip Best ça ne colle vraiment pas... Le mélange entre rock classique, voix *power electronics* et les quelques sons électroniques ne fonctionne pas du tout. A la pause, je retrouve Jo et Mathieu. Adam est déjà dehors, il n'est apparemment resté que dix minutes à peine dans la salle et a préféré sortir tellement le concert lui était insoutenable. Il manifeste une certaine colère lorsque nous le rejoignons. Comment une telle musique peut être jouée ? Il ne supporte pas. [...] Je me dis qu'heureusement qu'il n'assiste pas au dernier concert, car The New Blockaders est un groupe pionnier de la noise avec des performances plutôt sombres... Adam est outré que le volume soit aussi fort, il dit que c'est une folie et qu'il ne comprend pas. Complètement révolté, il décide de reprendre sa voiture et de nous quitter. Mathieu, quant à lui, n'a pas aimé mais ne semble cependant pas choqué par le concert.

³⁵³ La note de terrain dans son intégralité est consultable en annexe 8.

Ce récit d'une des soirées du festival Broken Flag, qui illustre la réaction effarée d'un musicien non familiarisé avec les musiques noise, met en exergue la manière dont le jugement d'une performance diffère selon les conceptions de la musique : ce concert plutôt raté, jugé sans grande originalité et trop « classique » par les adeptes, est en revanche jugé pour son manque de maîtrise technique, pour son bruitisme et pour son volume sonore par le novice. La réaction outrée d'Adam est révélatrice de ses attentes en termes de technique liées à l'instrumentarium, puisque le set était rock et intégrait une batterie, l'instrument qu'il maîtrise lui-même et pour lequel il a reçu un long apprentissage académique. Mathieu, bien moins imprégné de la normativité d'un tel apprentissage et exercé à jouer une très grande pluralité de musiques, semble moins atteint par le caractère transgressif de la performance. Si cette note de terrain ne permet malheureusement pas de reprendre mot pour mot le discours d'Adam, elle offre en revanche la contextualisation d'un conflit de valeurs se clôturant par le départ anticipé du protagoniste, sujet à un rejet violent de la musique noise relatif au caractère bruitiste mais aussi au manque de technicité, dont on comprend qu'elle représente pour lui une valeur de première importance.

L'exigence attendue envers la maîtrise technique se révèle également lors d'une discussion enregistrée un soir de concert ³⁵⁴, lors de laquelle un ami amateur de rock encore peu familier des musiques noise évoque la performance improvisée d'un duo qui jouait pour la première fois dans le cadre d'une soirée ouverte à la scène locale. Vandy et ses amis présents ce soir-là, qui assistent plutôt à cette époque à des concerts de rock à tendance *noisy* – qui incluent donc un peu de dissonance ou des rythmiques rock déconstruites – sont très attachés aux techniques du son et ont par exemple l'habitude de discuter des disques en termes de production, un sujet rarissime sinon inexistant chez les adeptes de noise. Le jugement qu'il porte à l'égard de la performance du duo est sans concession et relatif à la technique. Après avoir déclaré que ce n'était « juste pas possible », il imite le manque de maîtrise apparent de l'un des petits synthétiseurs employés en sous-entendant que ses potentialités sonores aient pu être découvertes durant la performance : « Ah, un Monotron c'est quoi ? Wou, wou ! ». Vandy n'a pas tort, car cette même attitude d'exploration instrumentale et d'amateurisme est ce qui semble au contraire m'avoir plu : « Mais oui c'était naïf, à la limite j'ai trouvé ça marrant », à l'instar de mon compagnon : « Ouais, moi ce que j'ai bien aimé c'est la fraîcheur ». Bien que nous n'ayons pas non plus spécialement aimé le

³⁵⁴ Cette anecdote est extraite de ma note du 22 octobre 2012, consultable en annexe 8.

set, il apparaît que le manque de technique n'ait pas été pour nous un critère d'évaluation déterminant. Cet échange laisse ainsi entrevoir deux conceptions distinctes qui s'appuient sur des critères différents : d'une part, sur la maîtrise technique, et d'autre part, sur la « fraîcheur », la « naïveté » et le caractère ludique.

Les blogs fournissent pléthore d'exemples emblématiques de jugements de valeur établis à partir du critère de technicité. Une critique issue d'un blog présenté par une bande d'amis qui fréquentent depuis longue date les concerts de rock « au sens large » est particulièrement caractéristique de la prévalence de l'attente de démonstration musicienne lors d'une performance ³⁵⁵.

Critique de Gilles B. du concert du 5 octobre 2011 au Point Éphémère, Paris

« Je retrouve Philippe M. et Robert devant la salle et malgré le fait qu'il soit presque 20h il y a très peu de monde et au fond cela n'est guère étonnant. Je râle un peu lorsque l'on m'annonce qu'il y a trois groupes et non deux ce soir, je n'en comprends pas l'intérêt. 20h30, nous sommes une poignée dans la salle lorsque La Ligne Claire (c'est le nom du groupe) monte sur scène sous les applaudissements de quelques fans venus les soutenir. Et franchement il n'y a pas de quoi. Sur scène ils sont quatre, deux femmes (batterie/chant et guitare/chant) ainsi que deux hommes (guitare/chant et basse/chant). Déjà vu la tête du bassiste avec son espèce de serre-tête mode hippie et sa flûte tel qu'il apparaît lors du premier morceau, je crains [sic] le pire. Et effectivement le résultat est... A chier tout simplement. Musique déstructurée pourquoi pas mais dans leur cas, rien ne passe. Cela se veut innovant ou dérangeant. Cela cache plutôt un manque total d'inspiration et de talent. Sans oublier la faiblesse technique de tous les membres du groupe. 30 minutes à ce régime, c'est un calvaire. Je trouve cela pitoyable. On dirait des gamins à qui on a donné des instruments pour s'amuser et qui provoque [sic] une cacophonie générale. Nul.

[...] C'est au tour de Purling Hiss de monter sur scène. Le groupe est en formation trio, guitare basse et batterie, la formule souvent idéale pour un rock brut de décoffrage. A sa tête, Mike Polizze, le guitariste héros/chanteur. Et c'est parti pour 40 minutes de pur rock'n'roll dans une formule mille fois éprouvée mais tellement jouissive. [...] C'est en premier lieu le son de la guitare qui couvre tout. On est en plein retour dans les années 70 avec une énergie non feinte, un Mike Polizee qui va nous en faire voir de toutes les couleurs avec des riffs et surtout des solos assez imposants. Beaucoup de pédale Wah Wah et autres, un peu de Hendrix là-dedans mais aussi l'influence des années 90 (Dinosaur Jr). Mon attention est toujours présente car si le spectre de chaque morceau a comme base une solide rythmique, tout tourne autour des solos enflammés de Mike Polizze, pas le solo chiant que l'on retrouve avec certains guitaristes de hard rock, non c'est inspiré, parfois épique, souvent sonique et surtout j'ai l'impression d'avoir les yeux et les oreilles constamment en éveil car c'est à une sorte de feu d'artifice auquel on assiste.[...]

³⁵⁵ Critique visible sur le lien : <https://concertsrnm.blogspot.fr/2011/10/purling-hiss-sister-iodine-le-point.html>

Les mauvais esprits diront que c'est de la musique basique sans grande innovation. Peux être mais j'avoue que me replonger dans le grand bain du rock'n'roll purement électrique, sans fioritures aucunes et bien cela fait vraiment du bien ! Surtout lorsque c'est joué avec passion et avec talent. Et puis le final sera excellent avec une assez longue fresque ornées de nombreux solos et changements de rythmes, parfait pour planer et prendre son pied. [...]

Bon je ne suis pas venu pour Sister Iodine comme la majorité des personnes présentes ce soir mais ce n'est pour autant que je vais m'en aller. Robert me donne quelques renseignements concernant le groupe, ce n'est pas gagné... Et effectivement, cela va être 55 minutes proche du calvaire ou de l'ennui mortel comme vous voulez. Sister Iodine c'est deux guitaristes, enfin si l'on peut dire et un batteur. Leur credo : le bruit. *A priori* jusque-là cela aurait dû me convenir sauf qu'ici on parle de bruits sans bien sûr aucune mélodies [sic], je dis bien aucune pendant 55 minutes, rien que des sons industriels qui sortent des deux guitares mais principalement du « soliste » qui se trouve sur la droite c'est-à-dire en face de nous et qui va jouer la presque intégralité du concert avec. Des sons qui surtout n'ont rien à voir avec un son de guitare. Ce n'est même pas déstructuré, c'est une espèce de cacophonie irritante et agressive, cela doit être le but d'ailleurs, rien n'a de sens et ce qui m'a fait rigoler c'est quand le guitariste a dit à Philippe qu'il gardait sa set list car il avait des annotations concernant des réglages... Bon j'avoue que j'ai rien compris, j'ai détesté car si cela peut [sic] passer pour de l'avant-garde, et bien c'est sans moi ! Et puis je me suis surtout ennuyé grave ! Voilà après 55 minutes et un rappel de 2 « morceaux » le groupe quitte définitivement la scène, ouf... Faut croire qu'il y en a qui aime [sic], je ne vais pas les blâmer il en faut pour tout le monde mais c'est sans moi ! »

Venu assister au concert de Purling Hiss, Gilles B. est décontenancé par les partis-pris esthétiques et le type de praxis de La Ligne Claire et de Sister Iodine – d'ailleurs très différents stylistiquement, mais qui partagent néanmoins une certaine déconstruction de la technicité musicale que l'on pourrait dire typique des approches bruitistes. Les attentes de Gilles B. sont sans nul doute portées sur la technique du jeu puisque ce critère apparaît au fondement de ses critiques négatives à l'égard de ces deux groupes [« manque total d'inspiration et de talent », « faiblesse technique », « on dirait des gamins à qui on a donné des instruments pour s'amuser et qui provoque [sic] une cacophonie générale », « Sister Iodine c'est deux guitaristes, enfin si l'on peut dire », « ce n'est même pas déstructuré, c'est une espèce de cacophonie irritante et agressive »] mais aussi de ses critiques positives dans le cas de Purling Hiss [« un Mike Polizee qui va nous en faire voir de toutes les couleurs avec des riffs et surtout des solos assez imposants », « si le spectre de chaque morceau a comme base une solide rythmique, tout tourne autour des solos enflammés de Mike Polizze », « c'est à une sorte de feu d'artifice auquel on assiste », « c'est joué avec passion et avec talent », « le final sera excellent avec une assez longue fresque ornée de nombreux solos et changements de

rythmes, parfait pour planer et prendre son pied »]. Le spectateur valorise ici cette technicité sur l'originalité de la musique, puisqu'il admet à plusieurs reprises le manque d'innovation des rockeurs dès lors excusés par le plaisir éprouvé envers le respect des conventions de genre.

En filigrane de ces jugements fondés sur la maîtrise technique instrumentale, se superpose le plus souvent une seconde critique davantage reliée au bruitisme de la musique. La « cacophonie irritante et agressive » issue de « sons qui surtout n'ont rien à voir avec un son de guitare » évoquée par Gilles B. ainsi que la « folie » du volume sonore critiquée par Adam traduisent un brouillage de l'écoute qui leur apparaît insupportable ; un « cache-misère » révélateur selon les détracteurs d'un manque de subtilité de la noise, où les lacunes techniques et l'incapacité des musicien·nes à jouer des mélodies se manifesteraient par un bruit grossier. Un concert s'étant déroulé le 24 juillet 2015 à la Comedia à Montreuil, avec à l'affiche trois projets de la scène parisienne expérimentale underground, fait par exemple l'objet d'une critique ironique de la part d'un curieux Anglo-saxon expatrié³⁵⁶. Celui-ci assiste d'abord au concert de Zaraz Wam Zagram en regrettant de ne pas avoir été en retard car il était ici « soumis à un artiste sans chant » ; il relate ensuite que pour le début du set de Mamiedaragon « il fallait plusieurs moments pour se rendre compte qu'ils avaient, en fait, commencé » ; et enfin que Darfour manquait de créativité car « la musique n'avait aucun but sauf à être jouée la plus vite et la plus forte possible [sic] », ne comprenant « pas du tout la valeur de la modération ». Le discours suggère le désarçonnement de l'auditeur qui, en plus de manifester son incompréhension pour un solo non accompagné de chant, reste momentanément confus en ne sachant s'il ne s'agit des balances ou du concert lui-même. Plus manifeste encore, il lie, en tant que valeurs-principes³⁵⁷, la « créativité »³⁵⁸ à la « valeur de modération » démontrant clairement la dévalorisation qu'il accorde à une musique qu'il perçoit comme immodérée, non contenue, qui ne répond en somme pas aux conventions liées à la « structure » musicale. Ainsi, le jeu noise apparaît pour l'auditeur comme non subtil,

³⁵⁶ Critique visible sur le lien : <https://pelhamonabudget.wordpress.com/2015/07/27/comedia-michelet-montreuil-le-24-juillet-2015/> Consulté le 21.08.2015.

³⁵⁷ Dans son ouvrage *Des Valeurs*, Nathalie Heinich établit une distinction entre trois définitions de la valeur (valeur-grandeur, valeur-objet et valeur-principe). Pour les deux dernières, la distinction tient à ce que la valeur-objet renvoie à ce que l'on valorise, ce qui est en somme une valeur résultant de l'évaluation ; tandis que la valeur-principe cause l'évaluation, elle est autotélique. Cette modélisation est utile à l'analyse des discours car elle permet de mettre en évidence la manière dont sont formulés les jugements évaluatifs – la créativité et la modération agissant ici comme des valeurs-principes ne pouvant être invalidées, l'adhésion étant « sans justification ni appel » : « elles sont considérées par le locuteur comme indiscutables, non négociables » Cf. Nathalie Heinich, *Des valeurs. Une approche sociologique*, Bibliothèque des sciences humaines (Paris: Gallimard, 2017), 204-5.

³⁵⁸ La créativité est d'ailleurs reconnue comme une valeur prédominante au sein du capitalisme moderne. Cf. Boltanski et Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*.

cacophonique et déstructuré, ce qui signe selon lui un manque de créativité, quand les artistes de noise revendiquent au contraire l'abandon du jeu technique et des structures à des fins d'expansion de la créativité.

Le lot de critiques qui reprochent aux musicien·nes de noise leur manque de technique, laisse entrevoir plus généralement le présupposé qu'ils manquent plus simplement de « compétence » musicale. Bien que leur compétence spécifique ne soit pas objectivée par des marqueurs stables, comme l'indique Marc Perrenoud, en ce qu'elle relève d'un mélange de maîtrise technique instrumentale mais aussi de qualités de représentation, de sociabilité et d'engagement dans le métier ³⁵⁹, la prévalence du jugement technique dans cette opération évaluative nous offre une prise pour comprendre comment la noise participe à déconstruire les catégories et à surprendre les attentes, en faisant montre de transgression dans les modes d'appréciation de la musique ³⁶⁰. Dans un contexte performatif où le jeu expérimental ne permet pas réellement d'anticiper sonorités, structures ni même instruments, l'on pourrait attendre les artistes fassent montre de maîtrise technique, puisqu'il s'agit d'un critère particulièrement effectif en musique qui demeure sans doute le plus répandu pour le sens commun. La technique intervient de manière si prédominante dans la caractérisation de la compétence que lorsque celle-ci n'est pas apparente (pas de démonstration virtuose du jeu) ou plus encore, lorsqu'elle est déconstruite, la performance et la musique sont fortement dévalorisées et même délégitimées. Ainsi la sentence tombe, les musicien·nes de noise ne sont plus des musicien·nes et ce qu'ils font ne ressemble plus à de la musique. Pour reprendre la boucle entamée en première partie, les discours critiques sont légion pour affirmer péjorativement que « ce n'est pas de la musique, c'est du bruit », et les commentaires récurrents des profanes – les plus virulents étant bien souvent ceux des vidéos déposées sur les plateformes à large spectre comme YouTube – décrédibilisent la compétence des artistes en déclarant que « même des enfants » pourraient le faire [« on dirait des gamins à qui on a donné des instruments pour s'amuser » nous affirme Gilles B.], évoquant de manière très

³⁵⁹ Marc Perrenoud, « Partitions ordinaires. Trois clivages habituels de la sociologie de l'art questionnés par les pratiques musicales contemporaines », *Sociétés* 85, n° 3 (2004): 27, <https://doi.org/10.3917/soc.085.0025>. Il faut toutefois préciser que le terme de « compétence musicale » fait le plus souvent référence, dans la littérature scientifique, à la pratique instrumentale dans son degré de familiarisation, d'inculcation et de formation musicale. C'est par exemple le cas de Pierre-Michel Menger, qui lors de son enquête sur la musique contemporaine, observe cette variable de la « compétence musicale » pour analyser la segmentation du public – bien distincte de ce qui constitue la « compétence esthétique », qui a davantage à voir avec le fait de disposer d'instruments d'appréciation esthétique. Cf. Pierre-Michel Menger, « L'oreille spéculative Consommation et perception de la musique contemporaine », *Revue Française de Sociologie* 27, n° 3 (juillet 1986): 463, <https://doi.org/10.2307/3321318>.

³⁶⁰ De ce point de vue, la surenchère de transgression mise en œuvre par les artistes de noise s'apparente à celle qui caractérise l'art contemporain. Cf. Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paradoxe (Paris: Minuit, 1998).

éclairante la manière dont l'art contemporain a lui-même longtemps été décrié et continue souvent de l'être. Toutes ces critiques, si nombreuses qu'on ne peut malheureusement pas toutes les énumérer, révèlent par conséquent les attentes communes des mélomanes en termes de performativité et de technicité, selon lesquelles le savoir-faire et la démonstration maîtrisée de l'instrumentation apparaissent comme des critères non négociables à l'évaluation d'une « bonne » musique ou de « bons » musiciens.

32. Quand incompétence devient amateurisme et originalité

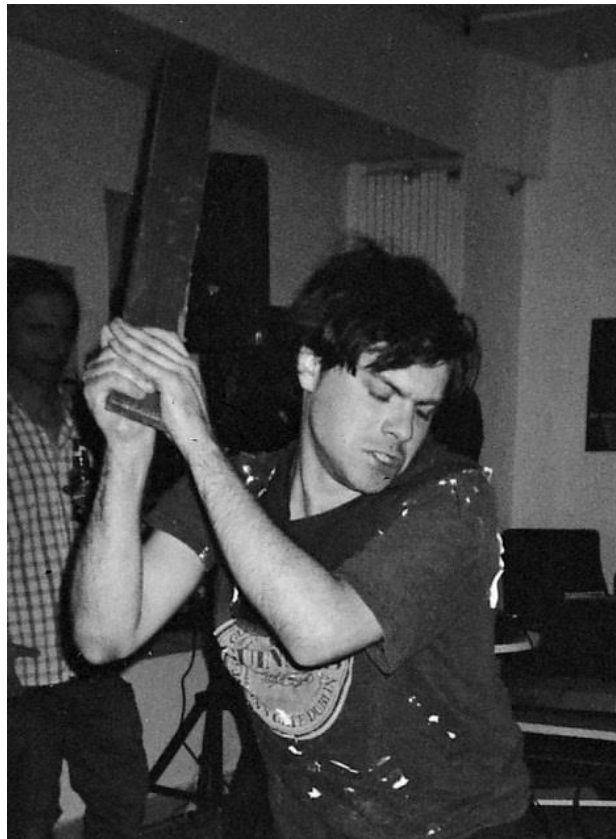
c) La valorisation de l'amateurisme

Il apparaît clairement au travers des différentes critiques formulées à l'égard des musiques noise que les artistes sont jugés parce qu'ils et elles ne « savent » pas jouer et ne satisfont pas les attentes d'un public potentiellement soucieux des conventions techniques. Cette déstabilisation de l'horizon d'attente induite par une technicité instrumentale conventionnelle reléguée en arrière-plan, sinon annihilée, requiert donc de la part de l'auditeur de noise une disposition spécifique envers l'expérience esthétique qui présuppose la valorisation d'autres propriétés créatives. L'incompétence instrumentale classique est dès lors supplantée au bénéfice d'une valorisation de l'amateurisme. Le manque de maîtrise répondant aux standards musiciens n'est par conséquent aucunement dissimulé mais pleinement assumé : il est par exemple fréquent que les membres d'un groupe échangent leurs instruments au cours d'un set sans vraiment savoir en jouer, rendant souvent évidente, au-delà de l'aspect ludique revendiqué de la situation, leur non-maîtrise de la technique instrumentale et de la grammaire musicale classique. L'extrait suivant nous offre un exemple très parlant d'un amateurisme affiché :

Note du 10 mars 2012. Concert d'H&M à Confluences, Paris
<p>Miho est dos au public, son matériel face au mur du fond de la salle. Hendrik est quant à lui face aux spectateurs. La musicienne japonaise commence à jouer une petite musique électronique rythmée à partir de son séquenceur et de sa boîte à rythmes. Lui, pendant ce temps, frappe énergiquement à l'aide d'une planche en bois une autre planche au sol. Des morceaux de bois pointus éclatent dans tous les sens, au point qu'un spectateur assis devant sur une chaise en esquive un de justesse. Le</p>

set prend déjà dès le début une allure de performance. [...] Miho continue donc à jouer, impassible, pendant qu'Hendrik continue de heurter violemment les planches de bois. [...] En demi-cercle autour du duo, le public est attentif, amusé aussi ; certains sont assis sur quelques chaises, les autres sont debout. [...] Hendrik se dirige vers la table sur laquelle il y a son matos et appuie sur quelques touches d'un synthé clavier un peu destroy, situé à l'envers par rapport à lui [...]. Là une mélodie un peu casse-gueule, il récupère son long morceau de bois et se met à frapper violemment son clavier tout en appuyant sur un bouton dessus de temps à autre. Je suis juste à côté de lui, je filme et je redoute un peu de me prendre un morceau de bois sur le visage ou sur l'objectif. [...] On entend un moment le début d'une rythmique de boîte à rythme, puis une autre, puis plus du tout, comme une erreur. [...] Par-dessus le drone, des sons très saturés aux textures grasses et criardes, d'autres notes plus fluides produites par Miho, comme des voix un peu hachées et accélérées par moments. On dirait une musique de synthé claviers de mauvais sons joués par des enfants, au sens où il n'y a aucune cohérence. C'est comme si on choisissait d'appuyer au hasard sur telle ou telle touche et qu'on saccageait la musique [...] Le son mélodique réémerge par moments, mais transformé, modulé, il est à présent tout saturé et d'autres sons s'ajoutent comme des bruits d'appareils électriques et des court-circuits de lignes à haute tension. Le drone est grave, lancinant, comme des nuisances sonores d'avion, puis des petites notes mélodiques sont jouées en même temps qu'Hendrik tape fort les touches du clavier du plat de la main et agite la tête dans tous les sens. [...] Hendrik s'arrête, Miho continue [...] puis il prend une bière et, passant à côté d'elle, lui fait un signe de la tête qui veut dire : « on arrête là ? ». Elle arrête quelques secondes plus tard à 13 minutes et quelques de set. Ils sont pas mal applaudis, [...] quelques personnes crient « encore ! », Hendrik répond « vous en voulez une autre ? », plusieurs « oui » et ils repartent sur un morceau.

H&M. Concert Non_Jazz du 10 mars 2012 à Confluences, Paris.



La note de terrain retranscrit une atmosphère de concert particulière, où l'amateurisme se déploie au travers d'une pluralité de codes performatifs qui ont pour conséquence de défétichiser le jeu musical. Le duo improvisé met en place une performance chaotique du point de vue musical – les boîtes à rythmes qui ne tiennent pas vraiment un rythme, pas de cohérence dans les structures, les drones bruitistes et les petites mélodies de clavier qui sont jouées en même temps, les mettant de fait sur un même plan – mais aussi du point de vue des gestes musiciens – Hendrik joue indistinctement avec une planche de bois et avec un clavier, qu'il frappe du plat de la main et joue à la fois, évoquant une dé-hiérarchisation instrumentale mettant au même plan le morceau de bois et le clavier, mais aussi une déconstruction du geste musical qui adjoint au fait d'appuyer sur une touche le fait de la frapper lourdement avec la planche. Par ailleurs, les débris qui volent à l'issue des coups violents pourraient blesser quelqu'un, compte tenu de la proximité du public avec les artistes, manifestant un certain amateurisme additionné d'une pointe de provocation à l'égard des conditions de sécurité. Enfin, tous les éléments de la performance sont rendus visibles et la gestion du set est elle-même tout sauf professionnelle : Hendrik interroge en effet ostensiblement Miho sur le fait de s'arrêter à l'aide d'un signe de tête affirmé, sans avoir convenu ensemble d'un temps de jeu en amont ni cherché à jeter un clin d'œil discret signant la fin de l'improvisation. Toutes les modalités de jeu et de communication auxquelles procède le duo sont à contre-courant des genres musicaux qui s'efforcent de rendre invisibles tous les codes qui trahissent l'amateurisme des artistes.

On comprend, par l'intermédiaire de cet exemple, que la compétence musicale, en tant qu'elle est solidement fondée sur la maîtrise technique, représente en réalité pour les artistes de noise une « anti-valeur ». Un même principe axiologique, nous le rappelle Nathalie Heinich, est en effet polarisé en fonctionnant selon les contextes sous la forme d'une « valeur, susceptible de produire de « la » valeur », soit sous la forme d'une « anti-valeur, susceptible de dévaloriser l'objet évalué »³⁶¹. La sociologue expose ainsi l'ambivalence d'une valeur telle que la virtuosité, qui, si elle renvoie à certaines époques ou dans certaines cultures à l'aisance, à l'efficacité et au don, est en tant qu'anti-valeur jugée comme potentiellement superficielle ou manquant d'authenticité – comme c'est le cas notamment dans le paradigme romantique³⁶². En négligeant la prévalence de la technique dans le jeu musical et son évaluation, et en valorisant du même coup l'amateurisme (la « fraîcheur » du jeu) et la déstabilisation (le contexte d'ouverture des possibles du concert-performance), les

³⁶¹ Heinich, *Des valeurs*, 215.

³⁶² Heinich, 240.

amateur·rices de noise construisent en effet un système de valeurs à rebours du paradigme musical dominant en interrogeant ce qu'est la musique, mais aussi, au fond, ce qu'est un musicien. Car la démonstration franche de technicité instrumentale, surtout si elle se manifeste de manière virtuose, apparaît à leurs yeux comme une coquille vide, à la fois en tant qu'artifice désincarnant l'authenticité d'un art brut et en tant que manifestation égocentrique d'un musicien tout-puissant face au public. Jean-Marc Leveratto nous rappelle d'ailleurs plus largement que « l'histoire esthétique a justifié le rejet par les artistes romantiques des critères de bon goût que constituent la tradition technique et la réputation sociale, considérées comme des moyens d'interdire une nouvelle forme de sensibilité plus démocratique que celle satisfaite par les œuvres d'art anciennes »³⁶³, conception à laquelle adhère largement le monde des musiques noise en rejetant à la fois les conventions musicales classiques et le système de reconnaissance artistique par la technique ou la célébrité.

Par « amateurisme », les adeptes sous-entendent également « imperfection ». Leur enthousiasme envers les musiques « bancales » et « casse-gueule » – des termes régulièrement cités lors de discussions ou dans les courts descriptifs destinés à fournir quelques informations sur les groupes programmés en concert – sous-tend un rejet du conformisme et des approches considérées comme trop « lisses ». Ainsi Olivier, auditeur passionné de musiques expérimentales, déclare-t-il :

Il faut que la personne soit dedans à fond et fasse ça naturellement et sans calcul. Si c'est pur, c'est très bon. [...] Wolf Eyes ça m'énerve. Nate Young, tout ça, ça me gonfle. Ça plaît beaucoup mais moi ça me gonfle, parce qu'il y a tout un appareil et un professionnalisme qui me gêne. [...] C'est de la noise propre, j'aime pas. Ils sont très bons, je trouve qu'ils sont d'une grande qualité, je peux pas critiquer. Mais moi j'aime bien les gens qui sont *hardcore*, qui se jettent dans les autres à corps perdu, qui sont à risque. On sent qu'ils peuvent être pas tout à fait bons. [...] Pour simplifier, c'est le grattage de mur qui est gagnant, ce n'est pas les violons. Ce n'est pas l'électronique avec des coussins et des gens qu'ont une grosse production. Dès que les gens ont une grosse production, ils deviennent chiants. Les meilleurs sont très ennuyeux. Ils sont formidables, on dit « c'est des grands musiciens, qu'est-ce qu'ils jouent bien », mais bien sûr on n'arrive pas à les écouter, c'est trop bien. Quand c'est trop bien, ce n'est pas bien. C'est ça le problème de l'intensité ! Faut pas que ça soit trop bien. Il faut qu'il y ait une prise de risque, qu'on se dise à un moment « il peut basculer et être mauvais ».

L'imperfection caractéristique de l'amateurisme, alors ni « professionnalisme » ni « expertise », se révèle en réalité l'un des critères de l'authenticité. « A corps perdu », « à risque », le musicien est davantage apprécié lorsque des filtres apparents tels qu'une

³⁶³ Jean-Marc Leveratto, *La mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique* (Paris: Dispute, 2000), 51.

production importante ou le respect des conventions et des structures sont éliminés, au fond tout ce qui vient apporter à la création un cadre appréhendé comme balisé et normatif. Le registre de valeurs mobilisé est bien ici celui de l'authenticité, parfois juxtaposé à celui de la « pureté », qui dénote pour le genre un net intérêt pour l'individualité singulière de l'artiste, son intériorité, son intégrité. Sont ainsi valorisées les performances et les démarches artistiques originales, novatrices, souvent intenses, et les concerts ratés seront plus aisément excusés par maladresse que par conformisme. Ce net intérêt pour le non-conformisme et pour l'affirmation de démarches fondamentalement singulières, en marge des canons esthétiques dominants, repose sur une proximité affective avec le monde de l'art brut ainsi que sur une proximité conceptuelle avec Fluxus, ainsi que nous allons à présent le voir.

d) **Contre le conformisme, défendre une singularité « brute »**

Il aurait évidemment été possible d'énumérer les nombreuses contributions que les différents mouvements artistiques ont, depuis les premières avant-gardes du XIX^{ème} siècle, apporté à l'underground bruitiste. Mais l'art brut retient spécifiquement notre attention en ce qu'il a insufflé un discours radicalement nouveau du point de vue des conventions artistiques en revendiquant à la fois l'authenticité et l'autodidaxie, et en déplaçant la valeur hors du professionnalisme et des références propres au champ de l'art institutionnalisé. Si nous attirons l'attention sur le fait que les acteurs étudiés ici ne soient pas des « artistes bruts » à proprement parler – et qu'il n'y aurait de ce fait pas de sens à établir ici une « généalogie » – il est en revanche intéressant d'établir une comparaison digressive qui mette en lumière les spécificités de ce courant et l'influence qu'il exerce du point de vue des pratiques artistiques et des valeurs sollicitées, qu'elles soient esthétiques et sociales.

Désigné sous ce nom en 1945 par Jean Dubuffet, l'art brut a engendré une réévaluation des codes esthétiques à l'origine d'un environnement de références et de représentations dont s'est imprégné l'underground expérimental. Contrairement aux autres mouvements qui ont ponctué l'histoire de l'art depuis l'impressionnisme jusqu'aux derniers mouvements « postmodernes » des années 1980, il se caractérise par un melting-pot singulier et anhistorique d'individus non-professionnels de l'art vierges de toute érudition en la matière et n'entretenant aucun lien avec l'institution, tels que des malades psychiatriques, des médiums

et des autodidactes isolés ³⁶⁴, dont la production très personnelle se distingue des codes, des conventions et de la culture des arts occidentaux, et que l'on qualifie souvent d'« *outsiders* ». Cette polarité entre les *insiders* et les *outsiders* de l'art est dès l'émergence du mouvement (lui-même paradoxalement constitué de l'extérieur) mise en évidence par Jean Dubuffet, principal porte-parole d'un discours militant profondément anti-intellectualiste opposant les « intellectuels » à ceux que ces derniers considéraient comme les « imbéciles », disposés aux clairvoyances.

Le vrai art il est toujours là où on ne l'attend pas. Là où personne ne pense à lui ni ne prononce son nom. L'art il déteste être reconnu et salué par son nom. Il se sauve aussitôt. L'art est un personnage passionnément épris d'incognito. Sitôt qu'on le décèle, que quelqu'un le montre du doigt, alors il se sauve en laissant à sa place un figurant lauréat qui porte sur son dos une grande pancarte où c'est marqué ART, que tout le monde asperge aussitôt de champagne et que les conférenciers promènent de ville en ville avec un anneau dans le nez. C'est le faux monsieur Art celui-là. C'est celui que le public connaît, vu que c'est lui qui a le laurier et la pancarte. Le vrai monsieur Art, pas de danger qu'il aille se flanquer des pancartes ! Alors, personne ne le reconnaît. Il se promène partout, tout le monde l'a rencontré sur son chemin et le bouscule vingt fois par jour à tous les tournants de rues, mais pas un qui ait l'idée que ça pourrait être lui monsieur Art lui-même dont on dit tant de bien. Parce qu'il n'en a pas du tout l'air. Vous comprenez, c'est le faux monsieur Art qui a le plus l'air d'être le vrai et c'est le vrai qui n'en a pas l'air ! Ça fait qu'on se trompe ! Beaucoup se trompent ! ³⁶⁵

Jean Dubuffet défend ici une vision de l'art étroitement liée à la question de l'authenticité, où le « vrai » art serait confidentiel et peu soucieux des artifices de reconnaissance et de célébrité, tandis que le « faux » art, celui des bourgeois, s'arrogerait des instances de légitimité. Cette conception polarisée de l'art, brut et authentique d'un côté, intellectuel et conventionnel de l'autre, construit une figure de l'artiste en marge de la société dont la création singulière n'a que faire des codes de représentation et des conventions issues de l'art académique. Au-delà du discours, Jean Dubuffet a également, de par ses pratiques « brutes » – n'étant au demeurant pas lui-même en marge de la société ni du monde de l'art – défendu d'adopter une attitude de déconditionnement et de désapprentissage de ces codes. Sa production musicale méconnue, en particulier les expérimentations improvisées menées avec le peintre danois Asger Jorn du mouvement CoBrA à partir de 1960 à l'aide d'un enregistreur à bandes Grundig TK35 et d'un ensemble composé d'une cinquantaine d'instruments (piano

³⁶⁴ On compte parmi les noms les plus célèbres Adolf Wölfli, le facteur Cheval, Aloïse, André Robillard ou Séraphine.

³⁶⁵ Jean Dubuffet, « L'art brut préféré aux arts culturels » (Galerie René Drouin, Paris, 1949), <http://www.artbrut.ch/download/webfiles/5603f0a2f75b599b2e003c233fd823c7.pdf/dubuffet-jean-art-brut-prefere-arts-culturels.pdf>.

sommaire, violon, violoncelle, flûtes, trompette, basson, orgue à bouche chinois, xylophone, cithare, tambour etc.) est à ce titre intéressante à examiner : bien que Jorn et Dubuffet aient tous deux une petite expérience instrumentale, ils s'en sont volontairement extraits dans le but de « tirer des effets inédits des instruments »³⁶⁶, d'explorer de nouvelles sources sonores et varier les manipulations des bandes – tout ceci sans avoir connaissance de la musique expérimentale et concrète de l'époque. Plutôt que de pâtir du manque de maîtrise des instruments, l'idée était au contraire de découvrir de nouvelles sonorités à travers une musique non-idiomatique, pratiquée librement sans bagage ni apprentissage préalable, dans une démarche d'ouverture aux accidents. Une proximité dans les démarches est donc à relever en regard des modes de création de la noise.

La volonté affirmée de transgresser les conventions artistiques, abondée par une croyance envers le potentiel créatif du manque de compétence technique et par la valorisation de l'inventivité, de la surprise et de l'originalité, représente un paradigme idéologiquement puissant qui infuse profondément les pratiques et les représentations de certaines formes artistiques underground dont le discours se situe également autour d'une revendication de la marge et de l'anti-conformisme. Si nous nous sommes attachés à montrer comment ce paradigme de singularité radicale s'envisage du point de vue des pratiques musicales et des appétences esthétiques (bruit, déstructuration, improvisation, valorisation de l'amateurisme, etc.), il nous intéresse de montrer ici qu'il se maintient aussi au travers de liens affectifs, de valeurs et de sympathies marquées à l'égard des « différences ». La reconsidération de la valeur esthétique d'un art *outsider* est un leitmotiv qui se traduit en effet à travers un engagement militant en faveur d'initiatives qui mêlent médiation et diffusion des « pratiques brutes » : en témoignent par exemple les ateliers de création musicale expérimentale à destination de jeunes autistes organisés à Marseille en 2011 par des éducateurs et des musiciens parisiens³⁶⁷, le soutien de longue date de l'ex-boutique de disques Bimbo Tower et en particulier Franq de Quengo envers les individus marginalisés, ou encore l'attention importante qui leur est consacrée au sein du festival parisien de musiques expérimentales Sonic Protest, qui prend part activement depuis 2011 à la diffusion de ces personnalités singulières, handicapées et *outsiders*³⁶⁸. Cet engagement se retrouve également

³⁶⁶ Selon les propres dires de Dubuffet, datés d'avril 1961, cités par Philippe Delvosalle dans une critique sur « Les expériences musicales de Jean Dubuffet ou la musique chauve », consultable ici : <http://www.archipels.be/web/map/albums/ED9060.html>

³⁶⁷ Un film retraçant cette aventure musicale, *La bulle du son* de Guillaume Loiret, est consultable à cette adresse : <https://vimeo.com/70632356> (lien effectif au 20.03.2017).

³⁶⁸ L'édition 2017 du festival ne consacre pas moins de quatre jours aux « rencontres internationales autour des pratiques brutes de la musique », avec des rencontres mêlant témoignages et concerts avec une trentaine

à travers le travail quotidien de Vivian Grezzini, musicien de noise connu sous le projet Ecoute la merde et créateur du label Underground Pollution, qui en sa qualité d’infirmier en hôpital psychiatrique met en place des ateliers de bruitisme avec les patient·es³⁶⁹. Il est intéressant à cet égard de souligner comment, à travers ces initiatives, les artistes de noise créent des ponts et des espaces de création communs entre ces artistes bruts, ou ces non-artistes devenus artistes à leurs yeux, et eux-mêmes, puisque tandis qu’ils organisent ces médiations, ils sont également au cœur de ces collaborations musicales et figurent au « même niveau »³⁷⁰ dans les programmations de concerts et de festivals expérimentaux.

Le soutien et l’identification à des formes de création « en marge » correspondent à une conception élargie de l’art qui vise à trouver des motifs de sensibilité et d’intérêt dans des formes de création non conventionnelles, jusqu’au point le plus radical qui peut signifier l’absence de toute « musicalité » et de toute maîtrise instrumentale. Intimement convaincus que l’innovation émerge du déconditionnement des règles et des frontières de genres, les adeptes associent étroitement l’originalité avec la singularité, d’une part, et l’authenticité avec une forme d’épuration de technicité. La qualité ne se mesure plus par l’érudition, au sens d’une application des conventions d’apprentissage qui auraient pu être transmises³⁷¹, ni par la maîtrise technique. En somme, si le milieu des musiques noise et expérimentales affectionne l’art brut et le promeut lui-même, c’est parce que ce dernier incarne la singularité esthétique des individualités hors des conventions artistiques ; parce qu’il sous-tend une pratique autodidacte en dehors d’un apprentissage codifié – un moteur de création particulièrement important dans l’underground – ; et parce que l’art brut comme les formes bruitistes revendiquent une ouverture à la différence et à la marginalité de formes d’expressions parfois déconsidérées ou méprisées. La représentation sous-jacente de l’authenticité empreinte de l’art brut valorise pour les artistes de noise un territoire d’expression hors des structures, des frontières et des codes dominants qui érigent les conventions de la pratique artistique et musicale. L’observation des tenants de l’influence de l’art brut nous permet ainsi, forte d’un

d’intervenants, la diffusion d’une émission sur Radio Libertaire et une autre sur la radio argentine Colifata en direct à l’hôpital psychiatrique Borda de Buenos Aires, et la présentation d’instruments conçus spécifiquement pour ces pratiques (Brut Bow, guitares et kalimbas *homemade*), dans l’idée d’associer les démarches de pratiques brutes aux esthétiques musicales programmées par le festival.

³⁶⁹ Un entretien mené par la journaliste Marie Lechner explicite sa démarche professionnelle et les résultats prometteurs de ces ateliers bruitistes sur ses patient·es : http://next.liberation.fr/musique/2014/06/24/ils-sesentent-rassures-par-cette-masse-sonore-informe_1049458

³⁷⁰ Nous verrons en quatrième partie de cette thèse comment les dispositifs de programmation et d’organisation du concert soutiennent une forme d’égalité des individus programmés.

³⁷¹ Cette précision est importante car il existe en revanche une forte érudition en termes de culture musicale chez les amateur·rice·s de noise.

contournement des catégories conventionnelles de l'art, de comprendre comment le paradigme esthétique porté par la noise reconfigure l'espace artistique contemporain en réhabilitant notamment certaines formes décriées ou en marge en tant qu'« art ».

e) **Expérimenter pour innover : une conception idiosyncrasique de l'art**

Tandis que l'« amateurisme » prend un sens péjoratif lorsqu'il s'agit d'évaluer les performances d'une violoniste jouant dans un orchestre classique, d'un guitariste de flamenco, d'un batteur de jazz moderne ou d'une chanteuse de pop, il est au contraire revendiqué dans la noise comme un vivier favorable à l'expérimentation ³⁷². On comprend bien avec le modèle de l'art brut, qui incarne emblématiquement la convergence des deux régimes de l'authenticité et de la singularité, que si la dimension technique est secondaire dans le processus créatif de la musique noise, c'est aussi parce que les valeurs véhiculées par le genre soutiennent une vision de l'art idiosyncrasique. A partir de ses enquêtes sur les « musicos », Marc Perrenoud ³⁷³ met en évidence deux figures opposées du musicien représentant d'une part la compétence spécifique (musicien exécutant) et d'autre part le « régime vocationnel de singularité » (musicien créateur) : « l'opposition des discours presque terme à terme reflète bien l'existence de deux catégories endogènes stables de perception de la pratique musicale, l'une valorisant la compétence technique et l'autre l'idiosyncrasie, l'expression personnelle et supposée originale de l'individu-créateur » ³⁷⁴. Pour le premier cas, l'évaluation se fonde sur le fait de remplir toutes les garanties associées à la compétence musicale (virtuosité, mise en place, efficacité), considérant également que le professionnalisme découle du fait de savoir jouer divers répertoires dans le cadre d'un « régime de communauté ». Pour le second cas où il est question de rechercher l'expression de soi plus que de jouer pour les autres, ce qui relève d'une posture idiosyncrasique est en réalité corrélé à la figure moderne de l'artiste occidental et à la survalorisation de la singularité d'une démarche.

Ces deux figures antinomiques du musicien « compétent-classé » ou du musicien « singulier-inclassable » ³⁷⁵, entre lesquelles peinent à se situer la plupart des artistes selon

³⁷² Dans son ouvrage *Noise/Music. A History*, Paul Hegarty s'intéresse à la manière dont l'incompétence (« *ineptness* ») devient une source d'expérimentation musicale, en citant pour exemple certains groupes de post-punk et de no-wave qui ont participé à ébranler la virtuosité valorisée au sein du rock. Cf. Hegarty, *Noise/music*, 2007, 89.

³⁷³ Perrenoud, « Partitions ordinaires », 30-31.

³⁷⁴ Marc Perrenoud, « La figure du musicos. Musiques populaires contemporaines et pratique de masse », *Ethnologie française* 33, n° 4 (2003): 685, <https://doi.org/10.3917/ethn.034.0683>.

³⁷⁵ Perrenoud, 686.

l'anthropologue, peuvent être d'autant plus polarisées selon les genres. Déjà avec le free jazz, racontent Philippe Carles et Jean-Louis Comolli, les notions de virtuosité et d'instrumentiste étaient entamées : si pour les artistes free il s'agissait de dépasser les limites instrumentales pour conduire les accidents sonores à devenir de nouvelles possibilités musicales, il leur était sans cesse reproché de ne pas avoir de technique et de mal utiliser leur instrument ³⁷⁶. Le free jazz a en effet ébranlé l'association systématique qui liait l'art à la technique, comme le suggère le guitariste Sonny Sharrock en déclarant que « les plus grands artistes sont ceux qui n'ont pas de technique » ³⁷⁷. De manière assez emblématique, les pratiques expérimentales et librement improvisées tendent à incarner la figure du musicien « singulier-inclassable » en correspondant en tous points à la posture idiosyncrasique de la musique, poussée à son paroxysme par une musicalité et des référents gestuels déconstruits.

Valoriser la singularité d'une démarche est en effet lui reconnaître des qualités que d'autres n'ont pas. A l'opposé du spectre du conformisme se situe ainsi une exigence importante, de la part des adeptes, d'originalité et d'innovation au sein des performances ; entre différents projets (groupes ou musicien-nes en solo), mais aussi au sein d'un même projet musical. La réaction d'une amatrice de noise interrogée par Joseph Klett et Alison Gerber le témoigne par exemple de manière très représentative : après avoir vu un groupe de noise à deux reprises lors de la même tournée, celle-ci fut tellement sidérée d'assister deux fois au même set, tant cela lui paraissait antithétique à ce qu'est la musique noise, qu'elle désigna le groupe de « *fake noise* » ³⁷⁸. Une telle déception révèle les enjeux liés aux attentes esthétiques des fidèles du genre, qui ne sont autres que la nécessaire innovation qu'exige l'expérience de l'expérimentation sonore, et l'authenticité de la démarche artistique dans l'interactivité attendue de la performance – d'où l'utilisation du terme « *fake* » renvoyant directement à ce registre. Le caractère innovant et inédit d'un set est le sujet d'une attente importante pour le public de la noise, y compris moi-même, comme le suggère cet extrait d'une note de terrain du 4 mai 2012 au festival Broken Flag à Londres :

C'est ensuite Skullflower qui enchaîne. C'est la même formation que j'ai vue au théâtre l'Échangeur à Paris il y a quelques semaines [...] et je suis très déçue car il s'agit peu ou prou du même set auquel on avait déjà assisté. J'étais rentrée dedans la dernière fois alors que là ce n'est plus possible, il n'y a plus de surprise qui permette mon immersion. Dans un sens, cette seconde fois a même désincarné la première. B. a quant à lui trouvé que c'était brouillon, pas assez profond, juste une masse sonore un peu fouillis. J. est assez d'accord avec moi, bien qu'il ait vraiment aimé les cinq

³⁷⁶ Carles et Comolli, *Free jazz, black power*.

³⁷⁷ Carles et Comolli.

³⁷⁸ Klett et Gerber, « The Meaning of Indeterminacy », 286.

dernières minutes : une boucle de musique que les musiciens avaient laissée tourner en arrêtant de jouer.

La singularité d'une performance, comprenant l'unicité et l'éphémérité, est l'une des principales conditions d'un jeu authentique aux yeux du public. L'exigence d'innovation au cœur des pratiques expérimentales et improvisées, en résonance avec le statut redéfini du musicien/chercheur, implique l'idée d'une surprise, d'une « proposition » performative qui se traduit dans ses moments paroxystiques par une disposition spécifique permettant justement l'immersion. Si j'emploie ici le terme de « disposition » plutôt que celui de « réception », c'est bien parce qu'il doit être compris à la fois comme le fait d'être « disposé à » et de « se mettre à disposition », une forme d'engagement actif à être pris et surpris qui dépend donc, comme le rappelle Sophie Maisonneuve, d'horizons d'attente hérités, de manières de construire son identité d'amateur, de situations d'écoute et de dispositifs techniques multiples et enfin d'échanges avec les autres adeptes ³⁷⁹.

La retranscription de l'un de mes enregistrements d'une discussion libre en contexte de concert illustre bien l'attente d'innovation à laquelle je fais référence. À la suite du concert précédemment retranscrit de France Sauvage et de celui de l'américain Pete Swanson, Thierry, spectateur régulier des concerts expérimentaux et lui-même musicien depuis les années 1980, émet un jugement valorisant l'innovation du trio français.

**Note du 1^{er} novembre 2012. Discussion avec Thierry aux Instants Chavirés,
Paris**

Thierry : France Sauvage, de toute façon à chaque fois que je les vois, c'est vraiment bien...

Sarah : Ça fait combien de fois que tu les vois jouer ?

Thierry : Une, deux... trois... quatre ?

Sarah : Et tu as aimé à chaque fois ?

Thierry : Ah mais moi, je suis un fan de fan de fan. Surtout dans ce qui se fait actuellement, dans les groupes qu'on connaît. Je trouve qu'ils sont vraiment dans l'intelligence, il y a quelque chose qui se passe. En même temps c'est toujours différent... Non c'est toujours bien, il y a plein de choses, ça bouge, ça module [...] puis t'as énormément de trucs à enregistrer. Mais ils jouent vraiment avec, ce n'est pas « je te balance un truc puis après je continue avec des filtres dessus », c'est « je te balance des trucs mais ces trucs-là ils ont une raison d'être là, et ils durent pas trois heures, machin »... [...] C'est ça que j'aime bien chez eux justement, c'est que ça bouge...

³⁷⁹ Maisonneuve, « Techno-logies musicales », 83-84.

Sarah [au sujet de Pete Swanson] : Ça par contre, tu n'as pas aimé...

*Thierry : J'ai trouvé ça cliché. Bon bah ça y est t'as pigé, au bout de trois minutes il a tout dit quoi... Après c'est... c'est quoi, c'est du filtre. Donc rien à foutre du filtre, au bout d'un moment, ça fait quoi, vingt ans que ça filtre pareil. [...] J'ai rien contre son principe mais à la limite je me dis [...] t'es dans un festival ou un truc comme ça, c'est l'été, petit festival, c'est un truc en effet qui peut... Mais en salle comme ça, t'as envie qu'il y ait quelque chose en plus, qu'il y ait... Qu'une fois qu'il ait lancé son machin, que ça bouge à l'intérieur ! Le problème c'est que ça bouge pas. Au bout de cinq minutes, il avait tout dit et après c'était quoi, c'était de la grosse cavalerie. [...] Il y a le côté beat, le côté machin qui prend, c'est vrai que de ce côté-là c'est bien foutu. C'est une sorte, en effet, de techno-noise, si on peut dire. Si on veut faire un truc *grosso modo* dans ce principe-là, c'est bien foutu.*

France Sauvage, concert du 1^{er} novembre 2012 aux Instants Chavirés, Paris



Thierry encense ici le caractère inédit de chaque set de France Sauvage. A chaque fois qu'il est venu assister à un concert du trio, la performance était toujours différente, amenant le spectateur qu'il est à être attentif à une multiplicité d'informations [« il y a quelque chose qui se passe », « il y a plein de choses », « énormément de trucs à enregistrer »], sur des territoires sonores inattendus et « mouvants » [« moduler », « bouger »]. En revanche, il fustige la performance de Pete Swanson qui, plutôt que de représenter une proposition surprenante, inédite, lui semble au contraire linéaire, répétitive et « cliché » [« ça fait quoi, vingt ans que ça

filtre pareil »], insistant sur le manque d'innovation de la performance reprenant une grande partie des codes de la techno.

Tenante d'une vision de l'art située aux antipodes de celle du musicien « compétent-classé » puisqu'elle adhère à cette idiosyncrasie qui porte la singularité du style, la conception artistique de la noise s'émancipe néanmoins de la conception occidentale romantique caractérisée par un registre mystique qui promeut le talent inné et l'inspiration pour caractériser l'artiste et le distinguer des autres individus. En valorisant l'éphémérité et le caractère ludique de la création, les amateurs et amatrices de noise inscrivent leurs évaluations dans un autre registre de valeurs davantage empreint des influences de Fluxus. Ce mouvement collectif et géographiquement dispersé ³⁸⁰ a dès son émergence affirmé un refus de se positionner de manière conventionnelle dans le monde de l'art. Les artistes assimilés à Fluxus s'illustrent à travers des pratiques inter-médias aussi diverses que la musique, la performance, la poésie sonore, la sculpture ou les jeux de toute nature, l'idée étant d'opérer dans les marges en mettant en exergue le non-sens des frontières. Cette défiance à l'égard des définitions et des catégorisations, qui a conduit ces artistes à investir de nouveaux espaces en dehors des galeries et des lieux artistiques établis, se manifeste également à travers la large place accordée à l'expérimentation et à l'imprévisibilité dans le processus de création. La démarche des artistes de Fluxus s'inscrit, depuis leurs premiers événements (*events*), à rebours des conventions d'un art marqué jusqu'aux années 1960 par les rigidités de conception et de forme, les ayant poussés à en prendre le contrepied en privilégiant l'humour, l'éphémérité, le jeu des idées, l'espièglerie de l'expérimentation et des associations libres, ainsi qu'en défiant les notions de représentation artistique.

À la place de l'atemporalité et de la pérennité supposées de l'objet d'art, Fluxus laissa échapper un flux prolifique de divertissements et d'éphémérité à première vue insignifiants, la plupart desquels, à l'époque, furent largement ignorés. Fluxus a défié les notions de représentation, offrant à la place de simples présentations qui pouvaient provoquer l'émerveillement, le rire, le dégoût, la crainte – toute l'étendue des réactions humaines ^{381, 382}

³⁸⁰ Cet éclatement géographique implique d'ailleurs qu'il soit considéré comme « la véritable première avant-garde globale » [« Fluxus could well be seen as the first truly global avant-garde »]. Cf. David T. Doris, « Zen Vaudeville: A Medi(t)ation in the Margins of Fluxus » (Chicester, West Sussex ; New York: Academy Editions, 1998), 91.

³⁸¹ « In place of the supposed timelessness and permanence of the art object, Fluxus loosed a prolific flow of seemingly inconsequential amusements and ephemera, most of which, at the time, went largely unheeded. Fluxus challenged notions of representation, offering instead simple presentations that could provoke awe, laughter, disgust, dread - the entire range of human response ».

³⁸² Doris, « Zen Vaudeville: A Medi(t)ation in the Margins of Fluxus », 92.

A l'instar de l'expérience ludique de l'expérimentation noise, David T. Doris affirme l'inclination de Fluxus à œuvrer à une forme de désacralisation de l'art par des situations d'échange, de confrontation et de co-création humaines dont l'objectif est de créer une expérience esthétique de l'ici et du maintenant qui mêle en réalité l'art et la vie. Davantage que des représentations classiques, il est bien question de présenter le quotidien et les « petites choses » en en faisant des événements et des expériences dont l'issue est d'adopter un regard différent sur la vie en trouvant la beauté là où on ne la voit pas toujours. Déplacer le regard du public implique aussi d'offrir à contempler des éléments de la vie qui ne sont pas nécessairement maîtrisés et contrôlés, d'où l'attention portée au hasard dans la praxis – remémorons-nous pour exemple l'esthétique de l'indétermination emblématique de l'œuvre de John Cage. Plutôt que de contrôler à tout prix la forme d'une œuvre, l'artiste facilite ici la survenance de processus naturels intérieurs comme extérieurs au dispositif, interrogeant par là-même le choix artistique à l'épreuve de l'arbitraire.

L'artiste de noise se situe dans une démarche assez proche de l'artiste fluxien, si l'on considère avec attention la relation d'ouverture qu'il entretient à l'égard des accidents et des bruits, se mettant volontairement en retrait d'un absolu contrôle de son jeu. Ce parti-pris esthétique de minimisation de la figure de l'artiste en faveur de la participation des processus de la nature, n'est évidemment pas sans rappeler la conception philosophique et spirituelle orientale, en particulier le bouddhisme Zen, qui incarne des principes qui restructurent voire éliminent les frontières entre l'art et la vie, entre le soi et l'autre ³⁸³. Si l'influence de cette

³⁸³ De manière intéressante, mon enquête réalisée sur la noise en Chine m'a permis de mesurer l'impact fondamental de cette conception spirituelle sur les artistes asiatiques, comme les membres du collectif pékinois NoJiji (records) qui recherchent à travers la noise une occasion de s'harmoniser avec le monde, de trouver une paix intérieure au travers de l'écoute du bruit. Ainsi Li YangYang, membre du groupe Mafeisan et fondateur du squat Raying Temple, déclare : « *C'est ma réaction naturelle, quand je vis dans la ville, je deviens la noise. Moi, la noise, ce qui se passe autour de moi, conditionne mon existence. Si j'allais dans la montagne par exemple, je deviendrais une personne très calme. [...] L'important c'est le bruit, moi, le cheval là-bas, le soleil, toi, moi, lui... on ne fait qu'un. La noise, c'est moi qui suis assis là devant toi* ». De même, Wang Zi Heng, membre du groupe Ice Seller, ajoute : « *Quand je joue de la noise, j'écoute le bruit. En fait quand je joue ma tête est vide, je ne pense plus à rien. [...] C'est sûr, c'est l'ambiance de ta vie, de ton environnement, qui a un impact sur ton bruit et ton improvisation. Cette musique est une réaction à ce que tu vis* ». L'environnement particulièrement bruyant des mégapoles asiatiques, caractérisées par une mutation extrêmement importante, implique un positionnement parfois réflexif sur le bruit et le silence que formule notamment le musicien expérimental Yan Jun : « *En Chine aujourd'hui le silence n'existe pas, nous vivons dans un monde de bruit. [...] Je pense que le bruit c'est aussi notre désir. Je pense que le bruit vient de l'intérieur des gens. [...] C'est une façon d'intégrer le monde, de sauter dans ce monde, et d'en faire partie. De sauter dans le présent. [...] La semaine dernière, quelque chose était là, cette semaine, il n'existe plus. Pékin est une ville amibe, je dirais même que c'est une ville cyberpunk. Donc je pense que le bruit est une forme de la vie contemporaine des Chinois. Le silence est une bombe en Chine.* » La connexion entre le bruit et l'environnement apparaît ici fondamentale, de même que l'est aussi, du même coup, la généalogie de l'approche chinoise (apparue tardivement) avec les pionniers japonais du genre, eux-mêmes empreints du Zen. En occident néanmoins, la conception des musiques bruitistes, et par extension celle des bruits, s'insère moins dans un registre de pensée spirituel. Elle entretient une confusion du bruit musical et du bruit environnemental qui s'inscrit dans des jeux,

pensée spirituelle nous intéresse, c'est aussi parce que ce rapprochement entre l'art et la vie tend à relativiser la conception plus classique qui positionne l'art sur un piédestal que seuls certains élus pourraient atteindre.

Que l'art puisse être le fruit d'une expérience quotidienne, qu'il incarne un regard toujours renouvelé sur les choses les plus simples, qu'il ne se loge pas seulement dans les canons connus et reconnus, ni ne repose derrière les vitrines de lieux qui signent sa séparation d'avec le monde, c'est bien à ce paradigme que s'attachent les acteur·rices des scènes noise. Celui-ci sous-tend une version démocratisée de l'art – ou de cet « anti-art » si l'on reprend les termes de George Maciunas – qui interroge l'intention esthétique et se positionne comme un art oppositionnel encourageant l'ouverture au monde. L'attention à la simplicité, à la non-répétition, aux possibilités et aux permutations s'inscrit ainsi dans une conception « en marge » qui brouille la notion d'autorité dans tous les sens que le terme pourrait recouvrir : paternité mais aussi ascendance, domination et hiérarchie.

Ce socle idéologique est indéniablement central aux idéaux et aux propositions musicales des performeurs de noise, il imprègne en profondeur une vision de la création portée sur la réévaluation des petites choses auxquelles personne n'accorde la moindre attention. Le bruit, la matérialité de la machine, le manque de noblesse de l'instrumentarium – puisque tout devient indistinctement bon à « créer » et à être – portent symboliquement un héritage fluxien qui intériorise le rejet de la frontière entre l'art et la vie, le banal et plus simplement l'altérité. Rien d'étonnant alors à ce que la valeur de jeu et ce à quoi elle renvoie dans l'art (auto-dérision, exploration des limites, expérimentation et jeu libre) aillent de pair avec l'humour et le second degré qui imprègnent fortement les pratiques de jeu et les codes d'appréciation du genre, dévalorisant les approches trop sérieuses, austères ou intellectualistes. Il ne suffit donc que d'un pas, depuis le parti-pris esthétique fluxien et ses réflexions spirituelles qui ont infusé les marges de l'art des années 1960, pour que la nécessité

des ruptures et des transgressions esthétiques, plus que dans un système de représentation visant à l'équilibre des choses du monde. Opérant au cœur d'un paradigme artistique occidental profondément marqué par la valorisation des singularités et la revendication de la tolérance, sa portée se mesure plutôt de manière pragmatique à travers l'enjeu des expériences à étendre, brouiller et renouveler les frontières de la musique en y mêlant les bruits du monde. Cf. (Jérôme Walter) Gueguen, *Quand je vis dans la ville je deviens la noise*, documentaire (The Drone, 2011), http://www.the-drone.com/magazine/nojiji-records/?utm_source=link_from_embed_video&utm_medium=link_from_embed_video&utm_campaign=link_from_embed_video; Anthony Carcone, « La musique expérimentale chinoise », *Couleurs d'été* (France Culture, 2010), http://www.radiofrance.fr/francemusique/em/couleurs-ete/emission.php?e_id=90000046&d_id=410001846&arch=1; Sarah Benhaim, « Expérimentation et (non)conformisme en Chine: le cas de la chinoise » (conférence, mars 2013), <http://cral.ehess.fr/index.php?1485>.

démocratique d'un art de tout et pour tous soit elle-même diffusée dans des canaux underground et subculturels, jusque s'incarner concrètement au travers du modèle d'action du DIY.

Qu'il s'agisse de la désacralisation de l'art mise en scène par Fluxus ou du soutien revendiqué d'une création marginale et singulière portée par l'art brut, les deux conceptions, bien que sur certains points contradictoires, sont primordiales pour comprendre comment l'idéal esthétique de la noise peut s'incarner au travers du précepte DIY : la figure de l'artiste est minimisée dans son caractère mythique puisque les individus sont invités à se saisir de leurs moyens propres pour s'exprimer, en particulier dans des sphères radicalement en marge des canons artistiques et des institutions, par la valorisation de l'autodidaxie. De ces deux héritages artistiques apparaît le germe d'un précepte DIY pleinement effectif dans son aspect esthétique, qui ouvre pour la noise un espace d'appréciation radicalement à rebours des représentations associées à la praxis musicale. Il s'agit de trouver de la valeur hors des conventions associées aux arts institutionnels et dominants pour reconsidérer le déconsidéré, et à maintenir dans le même temps une forte considération envers les valeurs les plus autonomes de l'art, bien éloignées des valeurs hétéronomes du monde ordinaire que sont par exemple le travail, la moralité, la cherté ou la célébrité.

XIV — MULTIPLICITÉS DE L'ÉCOUTE

Nous l'avons vu, les discours qui évaluent la qualité artistique des œuvres musicales relèvent d'un régime d'appréciation fondé sur des jugements de valeur largement conditionnés par la compétence technique. La déstabilisation de l'horizon d'attente en matière de musique, qu'il repose sur la nature même des sons ou sur les manières de jouer, est la conséquence de glissements successifs qui ont pour effet de brouiller des codes d'évaluation profondément ancrés dans le sens commun. Il apparaît alors que les partis-pris musicaux qui caractérisent la noise ouvrent la voie à d'autres formes d'appréciation, qui, assumant leur marginalité, œuvrent à élargir les territoires de l'écoute. Il est par conséquent essentiel de nous attacher au sens que prend l'écoute de la noise en contexte afin d'appréhender la manière dont les adeptes la ressentent et l'apprécient. Nous verrons que si l'aporie lexicale semble impacter les discours sur la musique dès lors qu'il s'agit de la décrire, elle n'impacte guère la richesse de l'écoute elle-même qui semble pour sa part traduire une multiplicité d'attitudes, d'idiosyncrasies et de mises en situation. Une diversité de trajectoires portées en premier lieu par une recherche d'intensité dans la musique, qui implique pour les auditeurs et auditrices

d'ouvrir leur perception musicale, leurs sensations physiques et leur (re)connaissance experte des détails et des textures, selon des modalités qui reconfigurent de nouvelles manières d'écouter et d'appréhender la musique.

33. Une recherche préalable d'intensité

Certaines thématiques reviennent systématiquement dès lors que l'on s'intéresse à la figure de l'auditeur, qu'il s'agisse de la passion, du goût, de l'expérience, de l'engagement, de l'attachement et parfois même du culte. À la fois acteur et produit de sa passion, l'auditeur n'est plus simplement un récepteur mais bien un *amateur*, au premier sens étymologique du terme (du latin *amator*, « celui qui aime »). La musique étant réputée pour être une forme artistique particulièrement populaire et effective, faisant par ailleurs l'objet d'appropriations identitaires remarquables, elle tisse avec l'amateur des relations privilégiées d'ordre social mais aussi intime. Afin de placer les amateurs et leurs pratiques au centre de la réflexion, l'étude s'appuie sur de longs entretiens semi-directifs conduits auprès de cinq auditeurs de noise parisiens, un nombre restreint qui correspond au choix, pour ce chapitre, d'une étude de cas qualitative s'intéressant à la profondeur des pratiques et des dispositions. Il nous faut sur ce point apporter une précision importante : bien que la thématique de l'analyse aborde les pratiques d'écoute de la noise, le choix des interlocuteurs découle aussi d'une intention initiale d'enquêter sur les pratiques de collection de disques, ce qui implique pour l'échantillon sélectionné d'être composé de discophiles particulièrement engagés dans leur passion musicale et reconnus comme tels par leurs pairs de la scène expérimentale locale. Cette orientation initiale a aussi une autre conséquence non négligeable qui est celle de l'obtention d'un panel intégralement masculin, qui soutient une tendance commune dans l'univers de la collection de disques³⁸⁴. L'échantillon de discophiles n'est cependant pas représentatif du pourcentage de femmes amatrices de noise : si elles sont généralement moins

³⁸⁴ Plusieurs travaux ont montré la prédominance masculine des pratiques de collection de disques, et notamment la valorisation de son discours social chez les hommes (Cf par exemple Will Straw, « Sizing Up Record Collections. Gender and Connoisseurship in Rock Music Culture », in *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, Routledge (London: Whiteley Sheila, 1997), 3-16.). Néanmoins, comme Roy Shuker le souligne en citant les travaux de Susan Pearce et de Russell W. Belk, il apparaît que ce sont en réalité les femmes qui collectionnent le plus, mais des objets qui appartiennent souvent à l'univers domestique et qui sont de fait moins valorisés et peu reliés à des pratiques sociales. Voir : Roy Shuker, « Beyond the 'High Fidelity' Stereotype: Defining the (Contemporary) Record Collector », *Popular Music* 23, n° 3 (octobre 2004): 311-30; Susan M. Pearce, *On Collecting: An Investigation Into Collecting in the European Tradition*, The Collecting Cultures Series (London: Routledge, 2005); Susan M. Pearce, *Collecting in Contemporary Practice* (London: Sage, 1998); Russell W Belk, *Collecting in a Consumer Society* (London; New York, N.Y.: Routledge, 2006).

adeptes de l'écoute discographique du genre, mes observations ethnographiques démontrent qu'elles sont en revanche significativement présentes lors des concerts ($\frac{1}{3}$ à $\frac{1}{2}$ du public).

Par ailleurs, ces entretiens ont été réalisés à domicile afin de pouvoir pénétrer dans l'univers personnel de l'amateur, observer sa manipulation des supports musicaux, l'écouter livrer ses anecdotes et partager ses goûts et ses découvertes sonores. L'environnement domestique semble en effet le plus approprié pour témoigner de la question introspective du ressenti recherchée dans cette enquête, des activités internes du goût et des sentiments, qui doivent être distinguées des expériences tout aussi importantes de partage collectif, d'interactions et de sociabilités qui ont lieu lors des manifestations musicales et qui seront abordées en quatrième partie. C'est pourquoi le propos ne s'attarde pas non plus sur le rôle initiateur des intermédiaires dans les parcours de goût. En effet, le choix de ne pas étudier ici la composante sociale a été effectué dans une volonté de mettre en lumière de manière plus exhaustive et cohérente la dimension interne de la participation émotionnelle, de l'attachement de l'amateur à l'œuvre, sans toutefois que cela ne suppose quelque minimisation de l'importance fondamentale des interactions sociales dans la construction et la révision du goût musical, de même que dans le partage de l'expérience avec autrui.

a) Les trajectoires de goût des cinq enquêtés

Brian

Agé de 40 ans ³⁸⁵, Brian a grandi dans une banlieue des Etats-Unis qu'il décrit comme ennuyeuse. Sa première découverte musicale d'importance, Captain Beefheart, se fait par l'intermédiaire d'une interview de Frank Zappa dans *Rolling Stones Magazine* alors qu'il a 13 ans. Trois ans plus tard, il partage sa passion pour la musique à l'occasion de longues sessions d'écoute avec l'un de ses amis, issu d'une famille plus aisée qui a les moyens d'acheter des disques. En 1993, les deux amis commandent quelques disques par l'intermédiaire du catalogue d'un magazine américain de l'époque, *Forced Exposure*, et tombent par hasard sur une compilation de japonaise intitulée *Land of the Rising Noise*. Quelque temps plus tard, un professeur de son école qui se revendique « Deadhead ³⁸⁶ » les accompagne à des concerts. Brian découvre également de nombreuses musiques en écoutant les radios libres américaines, souvent des radios de campus réputées pour ses animateurs amateurs et passionnés de tous styles musicaux. Il déménage ensuite à Olympia pour poursuivre un cursus universitaire simultané en cinéma et en sciences politiques, et y découvre une scène musicale constituée d'un réseau organisé par un disquaire local

³⁸⁵ Les âges indiqués sont à resituer au moment de l'enquête, réalisée en 2014.

³⁸⁶ « Deadhead » est le nom attribué aux fans du groupe Grateful Dead.

et des musiciens qui tournent dans l'ensemble du pays. A la fin des années 1990, il quitte le territoire pour Lausanne en Suisse afin de poursuivre ses études de cinéma. Son colocataire est musicien et de longues soirées sont consacrées à des sessions d'écoute collective « hallucinées ». Sa passion se développe intensément et celui-ci commence à acheter des quantités importantes de disques, point de départ de sa vaste collection. Il arrive finalement à Paris en 2002 et y fréquente la scène expérimentale. Au chômage pendant une longue période, il développe une passion pour le vin et devient caviste.

Maxime

Agé de 24 ans, Maxime est originaire de Margny-lès-Compiègne dans l'Oise. Il grandit dans une famille de mélomanes qui possède une collection importante de disques. Son oncle de 15 ans son aîné, qui anime une émission sur une radio associative, lui offre régulièrement des cassettes et des CD gravés et lui permet un jour, alors adolescent, de passer des disques sur un créneau d'une demi-heure d'émission. Entre huit et dix ans, il écoute du rap qu'il trouve excitant, bien qu'il ne comprenne pas vraiment les paroles. Il se met ensuite en quête de musiques plus « violentes » et découvre le néo-metal chez un disquaire de son village, puis le black et le death metal. C'est par l'intermédiaire du magazine *Elegy* qu'il apprend l'existence de la musique industrielle et du disquaire parisien Dysphorie, où il découvre des groupes comme Cabaret Voltaire ou Death in June. Alors âgé de 17 ans, il commence à fréquenter le milieu libertaire à l'occasion des manifestations anti-CPE. Il y rencontre un ami avec qui il partage sa passion musicale et tous deux créent une émission de radio au sein de laquelle ils diffusent des musiques industrielles et bruitistes. C'est à la suite d'un débat sur un forum autour des musiques industrielles et de leur imagerie extrême qu'un internaute contacte Maxime et qu'ils entament par la suite une correspondance. Celui-ci lui propose de l'accompagner à un concert « indus » à la Miroiterie organisé par l'association Les Sons Paranormaux, l'introduit à des disquaires de musiques expérimentales comme Bimbo Tower et lui fait découvrir de nombreux projets musicaux. Maxime émigre finalement à Paris pour ses études en hypokhâgne et fréquente régulièrement des lieux de concerts tels que les Instants Chavirés et la Générale. Il anime l'émission *Ether et Crack* sur radio Campus, est disquaire à Born Bad et contribue à l'organisation du festival Sonic Protest.

JZ

JZ a 50 ans et est aujourd'hui magasinier à la BNF. Il naît en Pologne et y reste jusqu'à la fin de ses études supérieures en littérature et français. Il écoute du rock pendant toute son adolescence mais n'a pas beaucoup de disques, qui sont à l'époque très chers et difficiles à trouver en dehors du marché noir. La radio polonaise constitue alors un relais très important des productions culturelles occidentales qui permet, lors de certaines émissions, de pouvoir enregistrer sur cassette les albums diffusés intégralement afin de se constituer une discographie personnelle. JZ écoute à l'époque les Beatles, les Rolling Stones, Bob Dylan, Gang of Four, Laurie Anderson et les Talking Heads, des groupes importants dans son parcours de

mélomane. Il y découvre également Golden Palominos au travers de la diffusion d'un album « rock funk très sec, très minimal avec des morceaux répétitifs », qu'il considère comme « l'une des premières portes vers les musiques bizarres ». Il émigre en France en 1990 et débute sa collection de disques en achetant des musiques très variées, considérant qu'il avait alors beaucoup de lacunes en matière musicale, et recherche d'emblée cette cassette de Golden Palominos en guise d'introduction à ce monde musical. Il achète alors des cassettes au hasard, vole des disques à la FNAC, et les rares personnes qui partagent les mêmes intérêts que lui lui copient des disques. En 1992-1993, il découvre progressivement des projets qui l'intéressent au sein du rock indépendant et alternatif, en particulier américain. Il écoute certaines émissions de radio locales comme *Epsilon* sur Radio Libertaire et *Songs of Praise* sur Aligre FM, dont il rejoint plus tard l'équipe d'animateurs, puis écrit dans quelques fanzines. Certains groupes comme les Fall, Sonic Youth et les Dead C marquent alors des étapes successives de son parcours jusqu'aux musiques expérimentales.

Olivier

Olivier a 63 ans et vit en région parisienne, où il passe également son enfance. Dès l'âge de 10 ans, alors en pleine période yéyé, celui-ci développe un intérêt pour le son plutôt que pour la voix, avant de se prendre de passion pour Bo Diddley et les vibrations sonores de ses guitares trafiquées. Il écoute également de la musique d'opéra et de la musique contemporaine à la maison, car son père a une pratique lyrique et que l'univers familial est très mélomane. Certaines découvertes précoces telles qu'Olivier Messiaen, Pierre Henry et Stravinsky le familiarisent avec les expérimentations sonores, sans qu'il puisse se souvenir s'il les entend en journée sur France Musique, puisqu'il arrête l'école à 14 ans, ou si c'est son père qui les diffuse. A l'époque, le dispositif de sonorisation qui meuble le domicile familial est composé de quatre enceintes et permet une spatialisation du son. Il développe sa propre culture en début d'adolescence avec le Velvet, les Stooges et Captain Beefheart. Il partage par ailleurs ses découvertes musicales avec ses parents, qu'il décrit comme étant très ouverts. Il fréquente plusieurs disquaires dont l'Open Market de Marc Zermati et achète des disques sans en connaître préalablement le contenu, tels que Steve Reich, Sun Ra ou Kim Fowley ; à moins que sa mère ne lui serve d'intermédiaire lorsqu'elle se rend à Paris pour commander des disques dans les boutiques d'imports. Il continue à alimenter sa passion musicale au fur et à mesure des années, en travaillant en parallèle dans une entreprise d'assurances. En arrêt maladie quelques années avant de prendre sa retraite, il dispose de plus de temps pour fréquenter à nouveau le milieu musical et en particulier les concerts expérimentaux et improvisés.

Pes

Agé de 47 ans, Pes est sans emploi, réalise épisodiquement des films et est en voie de terminer une thèse en cinéma. Il passe les premières années de sa vie aux Pays-Bas puis déménage à Paris. Enfant, il écoute beaucoup la radio et passe ses dimanches à écouter les disques de ses parents, principalement du classique et de la

variété française et internationale. Préadolescent, Pes se met à écouter du rock et en particulier Bruce Springsteen, Neil Young et les Pink Floyd. Son premier disque est *Le bon, la brute et le truand* d'Ennio Morricone, acheté chez un ancien disquaire des Champs Elysées. Il passe alors son adolescence dans divers internats et ne rentre à Paris que le week-end. A partir de 14 ans, il commence à écouter des musiques « dites urbaines et noires », toutes sauf le rap qui était pourtant à la mode. Avec un ami, il passe des nuits à fumer du haschich et à écouter du jazz et du blues d'avant-guerre, traditionnel, « ce qu'écoulaient les parents, bizarrement ». Puis vers 16-17 ans, les deux amis consacrent leurs sessions d'écoute à la musique « sixties », avec un peu de « fifties », de rock n'roll, de rockabilly, de heavybilly, de ska, de rocksteady, de dub et de raggamuffin. Il écoute par ailleurs beaucoup de RnB, de funk, de soul et s'habille « en ska mods » au moment du grand revival en Angleterre. Il a pour coutume de louer des disques à la bibliothèque. A 20 ans, lors de sa « période James Brown », il fait tous les disquaires parisiens pour se procurer ses disques. Parallèlement aux musiques afro-américaines, il développe un goût pour la musique industrielle au début des années 1980 en fréquentant des clubs belges spécialisés. En 1990, il découvre les Spacemen 3 puis tire le fil à partir d'une compilation hommage et découvre progressivement le post punk, la no wave et le post rock. Il fréquente aussi les raves parties et écoute de la techno et de la house. Son cheminement l'amène enfin aux musiques expérimentales au tournant des années 2000. Il anime depuis quelques années, en compagnie d'Erik Minkinnen de Sister Iodine, une émission musicale de radio sur internet nommée *Lapinkult*.

b) Un éclectisme radical

Si les cinq enquêtés affichent des profils variés en ce qui concerne leurs origines, leurs générations, mais aussi leurs trajectoires de goûts, qui indiquent pour l'adolescence un bagage musical relativement diversifié – le punk rock pour Brian, le metal et l'industriel pour Maxime, les références pop et rock pour JZ, la musique classique moderne et le rock n'roll pour Olivier, et les musiques afro-américaines pour Pes – tous partagent aujourd'hui une passion pour les musiques expérimentales et fréquentent la même scène underground à Paris. Entre temps, de très nombreuses références musicales se sont ajoutées à leur discothèque, dévoilant tout à la fois un répertoire très éclectique et un classement ultra-spécialisé : pop, folk, punk, jazz, musiques traditionnelles, metal, black metal, soul, expérimental, drone, post-punk, doom, blues, rock n'roll, garage, psyché, électroacoustique, musiques de film, post-rock, techno, weird, etc. Comme le montre Roy Shuker³⁸⁷, la collection de disques témoigne en premier lieu d'une construction identitaire et d'un parcours personnel de goût en reflétant les différentes périodes de vie des mélomanes. Elle représente en outre le résultat d'un

³⁸⁷ Shuker, « Beyond the 'High Fidelity' Stereotype: Defining the (Contemporary) Record Collector ».

classement qui illustre les manières personnelles de catégoriser, qu'il s'agisse du simple classement par ordre alphabétique, telle que la discothèque de Maxime principalement axée sur le post-punk et le garage, du classement par genres des discothèques de Brian et d'Olivier, du multi-classement par genres, artistes, labels, instruments, époques et aires géographiques de Pes ou de la non-classification dispersée des disques de JZ qui vont de la pop à la soul, de la folk à l'électronique, des crooners à la noise. Compte-tenu de la difficulté à catégoriser la noise, on observe une certaine insatisfaction des auditeurs dès lors qu'il s'agit d'opérer un classement de leurs disques de musique expérimentale. La discothèque de Brian, classée par genre puis par ordre alphabétique au sein de chaque genre, se décompose en sections – pop, folk, punk rock, jazz, musiques traditionnelles, metal, expérimental, drone et noise – dont il souligne en effet les limites :

Ça c'est pop, ça c'est folk, ça c'est punk rock, ça c'est metal, ça c'est noise et là ici c'est un peu drone... Mais c'est là où ça devient plus compliqué, parce que quand est-ce qu'un disque est noise, à quel moment il est drone ? Oui de temps en temps tu les reclasses, mais pour moi le but c'est, par exemple, que si j'ai envie d'écouter une harmonie, je sais que c'est là quoi, ça va pas être en noise. Le metal y est, mais il y a des disques qui sont entre les deux. [*Je lui demande s'il a créé une catégorie pour les musiques « inclassables »*]. C'est la catégorie « expérimental ». Mais j'ai classifié, oui c'est vrai ! [...] Ici on va dire que c'est « disques dansants », ici new wave, puis expérimental... (rires). Ça c'est une astuce que j'avais dans la tête, mais c'est assez drôle : ici c'est expérimental libre, donc dissonant, et ici, ce qui commence à peu près par là, c'est où il y a de la mélodie aussi, un semblant de chanson quoi... Mais qui ne sont pas pop, rock... Par exemple Royal Trux, c'est à mon avis plutôt harmonieux finalement, il y a des rythmes même si ce n'est pas totalement structuré, donc je le classe ici. J'ai des choses, là, qu'on va dire « décalées ». Certaines peuvent aller en section pop, mais elles vont mieux en « pop décalée »...

Il apparaît clairement, en écho à la thématique étudiée précédemment, que les frontières des genres sont poreuses et que les amateurs procèdent souvent à des systèmes de gradation selon le potentiel « musical » ou « bruitiste » des musiques. A moins qu'ils ne sachent tout simplement pas où les ranger, comme le traduit cet extrait d'entretien avec Olivier au sujet de sa discothèque – agrémentée quant à elle de blues, gospel, rock n'roll, country, garage, folk, psyché, musiques orientales, musiques africaines, musique mécanique, disques pour enfants, ou musiques « loufoques » :

Après le problème c'est pour la noise [...]. Parce que la noise, j'ai des problèmes à classer, soit du côté contemporain, soit du côté « autres ». Parce que ça déborde sur différentes formes de musique [...] Bon, j'aurais toute la période où il y a le krautrock, on pourrait faire la liaison. Mais quand même ça pose problème quelques

fois, où je me perds dans mes disques parce que je les ai classés à tel ou tel endroit. C'est là où j'ai une gêne. Il y a des communautés d'esprit entre ces musiques-là.

Vues de la discothèque de Brian, classée par genres musicaux



Au-delà des problématiques de classement et de catégorisation des musiques expérimentales, les entretiens révèlent une érudition et un éclectisme surprenants. Au fil des récits, agrémentés de la manipulation de ces supports discographiques parfois devenus vestiges de souvenirs, défilent une multitude de références qui suggèrent une connaissance musicale pointue et encyclopédique des divers genres : sont ainsi énoncés le nom des projets musicaux, des labels, les dates d'édition des disques, les origines géographiques et même certaines anecdotes sur les artistes. De plus, les groupes célèbres côtoient les projets les plus obscurs. La diversité extrême de répertoires représentés parmi les univers de goût des enquêtés est à l'image de que l'on peut observer de manière plus générale chez les amateurs et amatrices de noise : tandis que l'on pourrait imaginer que l'intérêt pour les formes musicales extrêmes implique presque

mécaniquement un rejet des formes musicales plus conventionnelles, c'est au contraire le goût pour la musique dans sa diversité qui s'avère caractéristique. Que les adeptes aient découvert la noise par une filiation avec la musique électronique, les musiques improvisées ou le rock – des groupes comme Sonic Youth ou The Ex ayant souvent servi d'intermédiaires en collaborant avec des artistes inscrits dans des pratiques plus expérimentales – ils et elles ont chaque fois construit leur culture musicale en développant une « oreille » plurielle ouverte à de nombreux genres. Il est alors intéressant de se pencher sur ce phénomène d'éclectisme extrême, relativement inhabituel en tant qu'il n'est pas isolé mais bien généralisé parmi les fans du genre, en commençant par éclairer les notions d'éclectisme et d'omnivorisme à la lumière des sciences sociales.

Une partie de la discothèque de Maxime



Une partie des disques et classeurs qui meublent l'appartement de JZ



Si le modèle de la légitimité culturelle établi par Pierre Bourdieu reposait à l'époque sur une hiérarchie sociale et esthétique marquée par un dualisme opposant les genres « nobles » aux genres « populaires »³⁸⁸, d'autres sociologues de la culture ont depuis réinterrogé les pratiques culturelles à l'aune de certaines transformations de société, constatant notamment que les classes supérieures n'écoutaient plus seulement de la musique classique, mais aussi des musiques populaires moins légitimes, tandis que les classes populaires semblaient en revanche entretenir un rapport « univore » à un seul genre musical. Ce modèle, qui apparaît dans les enquêtes sur les pratiques culturelles dès les années 1980, donne lieu chez Richard

³⁸⁸ Pierre Bourdieu, *La distinction : critique sociale du jugement*, Le Sens commun (Paris: Éditions de Minuit, 1979).

Peterson au concept d'« omnivorisme », considéré comme un nouvel habitus de classe définissant l'usage correct du goût³⁸⁹. L'omnivorisme résulterait du passage du snobisme intellectuel, qui valorisait les arts et rejetait les divertissements populaires, à l'aptitude à apprécier diverses formes culturelles. À l'inverse de cette tendance propre aux groupes sociaux de statut élevé, les classes populaires continueraient, selon cette théorie, à s'attacher à des goûts consonants peu légitimes. Hervé Glevarec et Michel Pinet³⁹⁰ font état plus récemment de diverses enquêtes sociologiques au sujet de l'écoute des genres musicaux, dans lesquelles ils soutiennent que les goûts musicaux des catégories supérieures jeunes et des jeunes générations passées par l'enseignement supérieur sont fortement concentrés sur les genres populaires – incluant chanson et variétés, rock, musiques électroniques et rap –, se distinguant par là-même du modèle décrit par Peterson où le mélange des genres classiques et des genres populaires constituait l'omnivorisme propre à ces catégories. Enfin, Bernard Lahire avance pour sa part que cette dynamique d'hybridation de l'éclectisme ne serait pas uniquement le fait des classes dominantes mais s'étendrait aussi à la culture populaire. La raison à ce phénomène serait que la frontière entre légitimité culturelle et illégitimité culturelle ne relèverait pas seulement du critère de classe mais aussi des pratiques et des préférences culturelles des individus de tous milieux sociaux selon l'idée que « nous vivons [...] simultanément et successivement dans des contextes sociaux différenciés »³⁹¹, qui contribuent à la construction des goûts, des compétences et des dispositions esthétiques. Bien qu'elle soit le lieu d'observations divergentes, la littérature scientifique au sujet du goût établit souvent – en dehors des nuances proposées par des auteurs tels que Bernard Lahire, Hervé Glevarec et Michel Pinet – une corrélation majeure entre classe sociale et omnivorisme/éclectisme. Mon observation des pratiques de goût éclectiques associées aux musiques noise relativise aussi cette seule explication en avançant les hypothèses suivantes.

En premier lieu, bien que le public noise représente une communauté d'auditeurs et d'auditrices qui suppose de ne pas être absolument homogène, quelques caractéristiques partagées permettent à partir de mes notes ethnographiques et d'une synthèse d'entretiens³⁹²,

³⁸⁹ Richard Peterson, « Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore », *Poetics* 21, n° 4 (août 1992): 243-58.

³⁹⁰ Hervé Glevarec et Michel Pinet, « La « tablature » des goûts musicaux : un modèle de structuration des préférences et des jugements », *Revue française de sociologie* 50, n° 3 (2009): 599-640.

³⁹¹ Bernard Lahire, *L'homme pluriel. Les ressorts de l'action* (Paris: Armand Colin, 2005), 38.

³⁹² Bien que ma thèse ne soit pas axée sur ce type de questionnement sociologique, je reviens brièvement sur ce point lors la partie suivante, plus axée sur l'ethnographie, au sujet de la scène locale. Par ailleurs, je renvoie à l'annexe 7 qui consiste en un tableau récapitulatif des profils des vingt-et-un participant-es avec lesquels je me suis entretenue, dont les données constituent néanmoins quelques repères concrets en nous renseignant sur la profession de leurs parents de même que sur leurs parcours universitaires et professionnels. Enfin, je revenais plus en détails sur les profils des participants de la scène dans une petite enquête qui avait été réalisée dans le

d'observer qu'ils sont issus des classes moyennes (plus minoritairement de classes populaires et moins encore de classes supérieures) ; qu'ils occupent une position socio-professionnelle marquée par une prévalence des professions publiques et/ou précaires souvent liées au champ artistique, et souvent déclassée par rapport à leur niveau d'étude relativement élevé ; et enfin que leur capital économique est en moyenne faible à très faible. Si ceux-ci n'appartiennent pas aux franges des classes supérieures, et que leur éclectisme radical peut en effet être pensé comme ayant été favorisé par le niveau de diplômes à l'instar de ce qu'ont observé Hervé Glevarec et Michel Pinet en constatant l'augmentation de l'écoute des genres musicaux populaires parmi la frange générale des diplômés, il semble que le type de formation universitaire soit ici déterminante du point de vue de l'appétence culturelle. En effet, la surreprésentation des filières artistiques parmi les parcours universitaires des adeptes de noise ne pourrait être qu'un simple hasard, l'influence de ces formations contribuant à favoriser les découvertes culturelles mais aussi les collaborations et les réseaux artistiques, au sein d'un milieu d'acteurs partageant des univers de goût prononcés et spécifiques envers une multitude de formes artistiques et musicales.

En second lieu, le capital culturel³⁹³ qu'ils ont acquis résulte le plus souvent d'expériences personnelles, de socialités et d'échanges avec les communautés de goûts auxquelles ils participent, plutôt que d'une transmission familiale ou scolaire. Maxime et Olivier, qui ont hérité d'un milieu familial mélomane, font plutôt figure d'exception si l'on en croit également les résultats de mon enquête de mémoire : à l'exception de deux musiciens sur dix-sept, l'environnement familial était décrit comme non musicien, n'entretenant aucune curiosité musicale spécifique et n'étant que peu voire pas du tout amateur de musique, en général attaché à de rares références affiliées à la chanson française, plus minoritairement au rock et plus rarement encore à la musique classique consacrée³⁹⁴. En définitive, l'écrasante majorité des enquêtés se démarquaient radicalement de leur univers familial d'origine du point de vue des goûts et des intérêts portés aux formes artistiques. Selon Jean-Marc Leveratto,

cadre de mon mémoire universitaire. Cf. Sarah Benhaïm, « Noise Music et underground contemporain : fondements, pratiques, économie et esthétique d'une subculture musicale DIY » (mémoire de master, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2011).

³⁹³ Le concept bourdieusien de « capital culturel » désigne l'ensemble des ressources culturelles dont dispose l'individu. Il compose selon le sociologue, avec d'autres formes de capitaux (économique, social, économique), des ressources recherchées et accumulées par les individus en vue d'obtenir des profits sociaux.

³⁹⁴ Benhaïm, « Noise Music et underground contemporain : fondements, pratiques, économie et esthétique d'une subculture musicale DIY ».

L'événement personnel que constitue pour certains individus la rencontre d'objets artistiques qui s'avèrent capables de capter leur attention, de s'emparer de leur corps, et d'emporter leur adhésion, alors même qu'ils n'ont pas été disposés familialement ou scolairement à l'apprécier, est [...] la manière commune dont s'enclenche la passion pour un art.³⁹⁵

Un constat qui vient nuancer une vision parfois trop déterministe qui, poursuit le sociologue, définit le jugement esthétique « comme un équipement incorporé une fois pour toutes par l'individu et indépendant de l'action des objets qu'il rencontre pendant son loisir »³⁹⁶, en valorisant l'action de la famille et de l'école sur les possibilités d'autotransformation de la personnalité, sans compter la mésestimation de l'action des industries culturelles (qu'il s'agisse pour l'individu d'y adhérer ou de construire son univers de goût en réaction). Il est certain que différentes sphères de socialisation ont influé sur la construction de leurs goûts musicaux, en particulier à l'époque du secondaire et du supérieur où leur curiosité musicale était pour certains fortement sollicitée au sein de leurs groupements amicaux. Les socialisations semblent fortement impactées par les échanges culturels qui se produisent principalement dans la sphère subculturelle et amicale des scènes musicales, plus que dans les sphères familiales ou professionnelles – beaucoup des diplômé·es en art n'occupant d'ailleurs finalement pas un emploi dans ce secteur, lorsqu'ils en ont un. Le fait que la fréquentation massive de la scène ne semble pas limiter l'apprentissage culturel à un genre en particulier, mais semble au contraire renforcer l'intérêt pour d'autres genres de musiques, nous amène ainsi à faire l'hypothèse d'une forme d'éclectisme spécifique aux formes artistiques appréciées ou des manières de les apprécier.

Il convient d'ajouter en dernier lieu que Richard Peterson, en faisant référence à l'opposition entre l'omnivorisme et l'univorisme, désigne en réalité l'opposition entre les préférences éclectiques et les préférences spécifiques. Comme nous en avons fait mention, les adeptes de noise associent éclectisme quantitatif avec éclectisme qualitatif, puisque leur culture encyclopédique ne contredit pas l'importante pluralité des genres musicaux écoutés : il s'agit bien d'une spécialisation appliquée à une multiplicité de domaines musicaux et plus généralement artistiques ; ce qui là aussi, tandis qu'elle est constatée chez eux de manière massive, tient lieu de nous interroger sur d'éventuelles spécificités propres aux milieux expérimentaux. Glévarec et Pinet ont eux-mêmes insisté sur l'importance de la prise en compte de la différenciation des éclectismes, notamment en raison de l'affaiblissement de la légitimité culturelle de la haute culture, prenant leurs distances avec le modèle structuraliste

³⁹⁵ Leveratto, *La mesure de l'art*, 11.

³⁹⁶ Leveratto, 9.

de la distinction dans leur appréhension des pratiques culturelles. A partir du modèle de la « tablature des goûts », et par la prise en compte des inappétences, les sociologues ont pu mettre en évidence plusieurs catégories d'éclectisme rendant compte de l'hétérogénéité des combinaisons ³⁹⁷. Ce qu'ils évaluent comme une disparition de l'absolutisme en matière culturelle, qui appelle à une remise en cause de l'usage correct du goût (tous les goûts ont la même légitimité culturelle) implique aussi le bouleversement de régimes de valeurs : loin de l'ancien modèle ascétique, la valeur de plaisir, marque de « tolérance » et de « non-conformisme » chez les catégories diplômées urbaines ³⁹⁸, réhabilite la valeur culturelle des genres, mêmes ceux qui étaient considérés comme plus illégitimes par une interprétation du jugement critique analysée sous le prisme de la distinction au sens bourdieusien. L'importance de la nature des éclectismes doit donc être soulignée : l'éclectisme radical du public noise, s'il ne formule pas de hiérarchie entre les genres – les acteurs rejettent de manière virulente les préjugés adossés à la légitimité des genres – est traversé par une spécialisation musicale et un niveau critique développés qui induisent cependant une échelle de valeur des œuvres *au sein* des différents genres. L'auditeur de noise n'écoute pas n'importe quel rap, n'importe quel rock ou n'importe quel compositeur ; il existe une hiérarchie implicite, qui, parfois éloignée des critères d'évaluation véhiculés par les instances de légitimation classiques (institutions culturelles, médias, école, industrie musicale) trouve surtout son système de référence au sein de la subculture et des valeurs portées par l'underground.

En somme, ces perspectives qui visent à interroger cet éclectisme radical suggèrent que non seulement il n'est en effet pas uniquement le fait des classes supérieures auquel il est traditionnellement associé, mais qu'il semble caractériser un phénomène devant être éclairé, en plus des variables purement sociologiques, par l'exploration des tenants de cette ouverture musicale au travers des expériences sensibles, des dispositifs et des dispositions liées à l'écoute des musiques noise, afin de tenir compte de la capacité de l'expérience à faire évoluer les goûts et à passionner les individus pour des domaines qui leur étaient étrangers avant la première découverte. Nous verrons par conséquent, après avoir étudié ces manières d'écouter et d'aimer la musique, en quoi elles peuvent fournir un élément de réponse en faisant notamment l'hypothèse que l'ultra-spécialisation représentée par les niches noises et

³⁹⁷ Hervé Glevarec et Michel Pinet, « De la distinction à la diversité culturelle. Éclectismes qualitatifs, reconnaissance culturelle et jugement d'amateur », *L'Année sociologique* Prépublication, n° 3 (2013): e1, <https://doi.org/10.3917/anso.pr1.0001>.

³⁹⁸ Glevarec et Pinet, e25.

expérimentales renforce en réalité un intérêt pour les autres genres musicaux, plus qu'elle ne l'exclut.

c) **La première expérience noise et l'intensité du bruit**

Il nous faut avant toute chose saisir ce qui, parmi toutes ces références musicales, établit un lien avec la noise. Comment en vient-on à écouter de la noise ? Et quel effet procure la première écoute ? Si cela ne peut s'appliquer à l'ensemble absolu des références citées, il existe néanmoins un élément omniprésent parmi les musiques de leur discothèque : qu'il s'agisse de groupes réputés pour leur élargissement des horizons sonores ou d'artistes appartenant à des genres musicaux plus éloignés, les nombreuses références qui jalonnent leur parcours musical partagent souvent avec la noise un grand nombre de caractéristiques sonores et discursives, telles que l'emploi de la distorsion, de la dissonance ou du feedback, la pratique de l'improvisation ou encore une approche artistique iconoclaste ou en marge en regard de leurs contextes respectifs. Le vocabulaire que les enquêtés emploient pour définir ces œuvres laisse d'ailleurs entrevoir leur attraction initiale pour l'expérimentation et les sonorités bruitistes, à l'image des qualificatifs utilisés par Olivier : « c'est absolument déchaîné niveau voix », « un son de guitare clinquante », « c'est la folie furieuse incarnée », « des sons pas possibles », « c'est inimitable comme son, on est dans un autre monde », « des sons hystériques, hoquetants », « il y a des trucs grattés qui glissent [...], c'est vraiment du son brut de décoffrage », « c'est costaud, c'est la torture », « c'est un son tranchant, pété, malade mental », « avec violoncelle, bruits étranges, [...], c'est une bizarrerie totale », ou encore « un disque déjanté, décadent ». Ce lexique exalté souligne le caractère intense, extrême et expérimental de ces sonorités pourtant issues d'œuvres de blues, de rock, de free jazz ou de musique classique. Le fil rouge de l'intensité sonore, qui préfigure son intérêt tardif pour la noise, relie donc la plupart des musiques qui ornent sa discothèque.

La curiosité des enquêtés à l'égard des sonorités perçues comme inouïes et provocatrices est en réalité le fruit d'une érudition qui sollicite de profondes connaissances des représentations de l'univers des musiques avant-gardistes, à la manière de ce que décrivent Pierre Bourdieu et Alain Darbel à propos de l'avant-garde artistique :

Si les formes les plus novatrices de l'art ne se livrent d'abord qu'à quelques virtuoses [...], c'est qu'elles exigent l'aptitude à rompre avec tous les codes, à commencer évidemment par le code de l'existence quotidienne, et que cette aptitude

s'acquiert à travers la fréquentation d'œuvres exigeant des codes différents et à travers l'expérience de l'histoire de l'art comme succession de ruptures avec les codes établis ; bref, l'aptitude à mettre en suspens tous les codes disponibles pour s'en remettre à l'œuvre même, dans ce qu'elle a de plus insolite au premier abord, suppose la maîtrise accomplie du code des codes qui règle l'application adéquate des différents codes sociaux objectivement exigés par l'ensemble des œuvres disponibles à un moment donné du temps ³⁹⁹.

Les trajectoires de goûts, l'érudition musicale des discussions entre amateurs et amatrices ainsi que les discothèques des particuliers suggèrent un omnivorisme radical acquis par la forte « consommation » de musique – qui se vérifie aussi par la forte fréquentation d'événements artistiques observée en quatrième partie – et par la multiplicité des codes de genre intégrés. Cette mobilisation des codes avant-gardistes, qui exige une grande connaissance des différents genres musicaux et l'intériorisation d'une forme de radicalité musicale et culturelle, favorise la réception d'une musique expérimentale comme la noise. Afin de disposer des ressources nécessaires à la découverte du genre, les auditeurs ont progressivement élaboré une recherche de ce qui « faisait bruit » dans le prolongement de leurs références musicales initiales, des connexions qui sont d'ailleurs rétrospectivement vécues comme « logiques ».

Je pense que toute cette musique étrange me préparait à accepter la noise, d'une certaine façon. Je crois que ça a été un enchaînement non voulu, une suite logique presque, où à chaque fois la musique était complètement déstructurée. Donc c'est facile de passer à de la dissonance totale... (Brian)

Ces univers musicaux à la cohérence d'abord subjective dans l'élaboration des liens et des proximités entre récits, postures artistiques et sonorités, fournissent donc un terreau propice à la première expérience de la noise qui agit alors comme un déclic, une rencontre, ainsi que le rapportent les quatre extraits d'entretien ci-dessous.

La grosse révélation en musique bruitiste, ça a quand même été Whitehouse. Jusque-là, quand j'écoutais de la musique industrielle ou du post-punk, ce n'était pas non plus le truc hyper violent que je cherchais. Et un jour à Dysphorie j'ai écouté *Asceticists 2006*, et là pffff, non mais j'ai juste halluciné... J'ai mis le truc et pwww, ça m'a explosé à la gueule, j'étais genre « putain mais c'est ce que je cherche depuis hyper longtemps en fait ». Et Whitehouse ça a été un truc qui m'a complètement obsédé. [...] Déjà il y avait une texture sonore qui était hyper agressive [...]. Et moi ça me plaisait bien ce côté structuré, massif, et pas qui part dans tous les sens. [...] Ouais le vrai souvenir [...] que j'ai eu c'est l'intensité du truc [...]. La voix du mec,

³⁹⁹ Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'amour de l'art*, Repr., Le sens commun (Paris: Les Éd. de minuit, 2003), 79.

[...] le fait que le son soit hyper violent et hyper maîtrisé [...], et qu'en même temps ce soit hyper beau. (Maxime)

Pour moi c'était [...] la compile *Land of The Rising Noise* que mon ami avait commandée. C'est ça, 1993. [...] Il y avait C.C.C.C., Merzbow, Keiji Haino et Hijokaidan. En fait c'est simple, c'est que je ne comprenais pas, je ne savais pas ce que c'était. Ça me fascinait. [...] Quand j'écoutais Hijokaidan, je fantasmais en me disant : « qu'est-ce que c'est que cette musique, ça semble tellement nihiliste ». [...] Avec des gens, quand on parlait de musique, je disais : « il y a un truc, je ne sais pas ce que c'est, mais écoute ça ! », et tout le monde : « mais qu'est-ce que c'est que ça ? Il y a un problème avec la stéréo ? C'est de la musique ? ». Donc voilà, c'était l'énigme. (Brian)

Le premier disque de noise [...] que j'ai eu, c'est le Velvet Underground. [...] Avec « Sister Ray », il y a truc ultime en termes de pratique musicale, on sort de la structure, on est dans un truc totalement atonal [...]. On est dans une espèce de flux. C'était au-delà du punk d'un seul coup, je me suis dit. [...] Ils [*la discothèque municipale*] avaient une section intitulée « autres musiques », c'était le meilleur endroit où il y avait des trucs un peu expé, Keiji Haino... Je me disais, il y a des trucs vraiment bizarres, pour moi c'était nouveau. Je ne connaissais pas la *japanoise*, même tout l'indus anglais des années 1980. [...] C'était radicalement différent et je voyais ça comme un truc ultime, oui. (Pes)

Les premiers disques que j'ai pu associer à la noise ont été les compilations *Bananafish* [sur la compilation *Hey Drag City!*]. Il y avait un morceau qui était vraiment hyper bizarre, super, hyper étrange, très différent du reste, un mec du nom de Alastair Galbraith. [...] Et Handful of Dust [...] : je savais que c'était un projet solo de Bruce Russell, qui m'intriguait comme mec. J'avais écouté un album des Dead C qui m'avait fasciné et que je n'avais pas tout de suite compris. C'était un son qui m'a totalement scotché. [...] C'était encore l'époque où j'étais assez fan de Sonic Youth, il y avait une connexion. [...] Sauf que quand j'écoutais *Eusa Kills*, ça n'avait rien à voir, c'était vraiment à part. Avec un son très spécifique, très rien à foutre d'une certaine manière, et en même temps avec une certaine efficacité dans l'intensité... Je ne sais pas, j'étais vraiment fasciné. (JZ)

Les témoignages des enquêtés au sujet de leur première écoute des musiques bruitistes partagent de toute évidence de nombreux points communs, que le lexique met d'ailleurs en exergue : la remise en cause des codes musicaux conventionnels [« atonal », « flux », « massif », « sort de la structure », « au-delà du punk »] ; le côté obscur et insaisissable de cette musique [« nihiliste », « énigme », « bizarre », « nouveau », « radicalement différent », « hyper étrange », « différent du reste », « à part »] ; et enfin l'impact sur le sujet [« obsédé », « révélation », « fantasmais », « fasciné », « halluciné », « intensité », « explosé », « agressive », « ultime », « hyper violent », « intriguait », « scotché »]. Les souvenirs des enquêtés soulignent l'intensité de la perception et des sensations ressenties lors de la découverte de la noise, une musique qui se distinguait à l'époque de leur répertoire et de leurs

références en incarnant une forme d'aboutissement de leurs recherches, un certain jusqu'au-boutisme de la démarche sonore ⁴⁰⁰.

Exemples de disques « intenses » qui composent la discothèque d'Olivier



La puissance de l'expérience ressentie, retranscrite à travers ce lexique, atteste également d'un récit identitaire établi par le biais de leur trajectoire de goûts. La découverte de la noise ainsi que son apprivoisement s'accompagnent parfois d'une posture spécifique vis-à-vis des

⁴⁰⁰ De manière intéressante, nous pouvons observer le même type de spécificités expérientielles et lexicales au sein de témoignages recueillis dans d'autres séries d'entretiens, comme celui de Nina (Mariachi), qui déclare : « Les musiques expérimentales étaient au croisement de différentes musiques qui me passionnaient : le free jazz avec une importance donnée à l'improvisation, aux rythmes éclatés et à la qualité sonore des instruments ; les enfants décadents du rock (indus, batcave, post punk, no wave) avec leur amour pour les dissonances et l'étrangeté ; et enfin la techno et ses extensions qui en plus de me faire danser m'ont initiée aux textures et aux matières sonores. Après un premier concert de noise, entendu par hasard à la miroiterie – Andy Bolus, j'étais soufflée ! – j'ai découvert petit à petit le large champ qu'englobe la musique expérimentale et ça a pour moi été un petit choc de liberté. Ce qui me fascinait et me fascine encore aujourd'hui, ce sont les possibilités qu'autorisent ce processus de création et d'écoute. Plus d'injonctions d'harmonie, de rythme, de technique, place faite au désir et aux tentatives, et même à l'exploitation de l'erreur, une musique où le chemin importe autant voire plus que le résultat ».

autres, les individus non passionnés des cercles familiaux ou amicaux chez qui cette musique suscite une réaction hostile ou réfractaire.

Exemples de disques importants dans le parcours musical de Brian



Certains extraits d'autres enquêtes exploitées pour ma première partie traduisent directement l'attitude désapprobatrice de la famille à l'égard de musiques ayant elles-mêmes rompu avec certains codes associés à la musicalité, finissant par être elles-mêmes qualifiées de « bruit ».

Je pense que le rock n'roll dans les années 1950 était souvent désigné comme bruit. Mes parents appelaient « noise » tout de ce que je pouvais écouter de 1983 à 1990, bien que c'était du heavy metal et du punk. (Andy Ortmann)

Comme avec tout type d'activité, musicale ou autre, les caractérisations relèvent de l'opinion : la noise de quelqu'un est pour quelqu'un d'autre de la pop. Ma mère considère Black Sabbath comme du bruit ⁴⁰¹. (Ron Lessard)

⁴⁰¹ « As it is with any genre or style of activity, musical or otherwise, the specifications are a matter of opinion - one person's noise is another person's pop music. My mom considers Black Sabbath noise ».

Lors de l'exposé de son parcours musical, Olivier insiste sur le fait qu'il cherchait un son « novateur » mais aussi « provocateur », toujours en quête d'extrême et d'intensité. Les récits des amateurs sont, en effet, ponctués d'anecdotes qui rapportent ces résistances à l'égard de la noise et le sentiment de fierté ressenti de considérer cette musique en tant que musique, et non juste en tant que simple « bruit ».

Je pense que c'est naturel de faire quelque chose que le monde, les adultes, enfin l'*establishment* ou je ne sais pas quoi ne comprend pas. Évidemment il y a une joie énorme de faire chier le monde [...], de voir des parents et tout le monde dire : « mais qu'est-ce que vous écoutez, vous êtes fous, c'est même pas de la musique ». Ça vient renforcer la joie d'apprécier cette musique. (Brian)

Il y avait vraiment [...] un truc d'énergie qui me faisait énormément de bien à cette époque. Puis ça tombait pendant une période d'adolescence où t'es toujours dans une construction. J'ai pas eu vraiment d'opposition avec mes parents, mais plutôt avec les gens autour de moi, je les trouvais chiants et pas très curieux quoi. Moi j'aimais bien pousser le truc aussi bien en littérature qu'en musique. [...] Et ouais, les gens disaient que c'était du bruit, et moi je trouvais ça très bien de comprendre que ce n'était pas du bruit, et qu'eux ne comprenaient rien. Il y avait aussi une espèce de posture comme ça, évidemment. (Maxime)

La satisfaction éprouvée par les amateurs à l'idée de susciter la réaction, au moment de la découverte de la noise, implique qu'elle ne soit plus seulement perçue comme une forme musicale novatrice, mais comme une forme de provocation sonore – nous ramenant alors au potentiel iconoclaste et perturbateur que porte le bruit, rappelé par Greg Hainge.

Le bruit est souvent doublement désavoué, soit parce qu'il est exclu dès lors qu'il est perçu comme indésirable, excessif ou même immoral, soit parce que le sens commun de la perception du bruit comme sonore semble mener inexorablement au sens commun d'une compréhension du bruit comme quelque chose de simplement tapageur, inharmonieux, dissonant, discordant ou non-musical [...].^{402 403}

A l'instar de ce que nous soulevions de manière théorique en première partie de cette thèse, le bruit, considéré comme un antagonisme universel dans le sens commun – en tant qu'il fait l'objet d'une relation dialectique avec la musique mais aussi avec la classification, la communication, le monde naturel et le consensus public ⁴⁰⁴ – peut devenir le vecteur privilégié de positions idéologiques et identitaires. Pes explique par exemple qu'à l'époque de ses

⁴⁰² « Noise is oftentimes doubly negated, either because it is rejected since perceived as undesirable, excessive or even unethical, or else because the common sense apprehension of noise as sonorous seems to lead inexorably to a common sense understanding of noise as merely something that is raucous, inharmonious, dissonant, discordant or unmusical [...]. »

⁴⁰³ Hainge, *Noise Matters. Towards an Ontology of Noise*, 146.

⁴⁰⁴ Novak, *Japanoise*, 2013, 229-30.

premières quêtes bruitistes, il prenait plaisir à se démarquer des autres en cultivant un objet rare et préservé de la sphère publique ⁴⁰⁵.

C'était ce plaisir un peu nécrophile [...]. Un côté je l'ai que pour moi, et pour moi tout seul. Avec cette idée que ce qui est unique est rare. Ce qui est rare ne peut pas être apprécié de tous. Quand c'est apprécié de tous, ça devient public, et ce qui est public ne peut pas être de qualité.

Une partie de la discothèque de Pes



La distinction éprouvée par la singularisation du goût est en effet une composante forte de la construction du parcours des amateurs, une recherche de l'objet rare et exigeant semblable à celle que Wenceslas Lizé relève à propos des jazzophiles d'avant-garde :

Ce goût pour les formes les plus improvisées du jazz contemporain, qui affichent leur rupture avec le jazz de répertoire et frayent parfois avec la tradition musicale savante, renvoie au plaisir de l'expérience rare, à la découverte de l'inouï, mais aussi

⁴⁰⁵ La notion de « public » renvoie également ici à la notion de *mainstream*, au sens d'industrie musicale ou de légitimité institutionnelle, dont la noise en tant que scène underground propose un modèle alternatif.

à l'intérêt pour des musiques difficiles aux sonorités parfois arides qui font l'objet de rejets analogues à ceux de l'art contemporain [...].⁴⁰⁶

Il est en effet intéressant de tenir compte de la manière dont la rareté, qui n'est pas assignable à un registre mais joue en revanche un rôle d'amplificateur de valeur (« valeur cardinale »)⁴⁰⁷, entre en résonance avec les problématiques liées à la visibilité. Dans le cadre d'un régime de singularité, et en particulier dans la jeunesse de l'auditeur, cette rareté officie comme élément distinctif : d'une part, je me distingue en écoutant une musique peu conventionnelle qui fait l'objet de rejets virulents, autrement dit une musique « originale » que la masse n'aime pas ; d'autre part, je me distingue parce que cette musique est « obscure », faisant de moi l'un·e des rares adeptes du genre.

Pour conclure, les récits de ces premières expériences fournissent un certain nombre d'éléments utiles pour comprendre la manière paradoxale dont la noise a intégré le parcours de goût des enquêtés : à la fois dans une certaine continuité avec les goûts initiaux, la noise ayant naturellement trouvé sa place au sein d'une trajectoire caractérisée par une recherche d'intensité sonore et de distinction identitaire ; à la fois dans une rupture avec les univers de référence originels, en faisant figure d'électrochoc sonore perçu comme inouï et extrême. Aujourd'hui, les enquêtés écoutent toujours de la noise parmi une pluralité de musiques, qui figuraient déjà pour certaines à leur répertoire de goût – la noise n'ayant nullement « remplacé » les goûts initiaux – quand pour beaucoup d'autres elles constituent de nouvelles découvertes, la noise n'étant dans tous les cas jamais une musique exclusivement écoutée par les acteurs. Cette quête initiale d'intensité sonore a toutefois permis pour les adeptes de progressivement bouleverser leur appréhension de la musique par l'écoute de musiques considérées pour beaucoup comme « non musicales », diversifiant considérablement leurs champs d'investigation sonore et préparant donc le terrain à l'omnivorisme radical qui les caractérisent. Mais, au-delà des découvertes et des goûts musicaux, c'est bien au travers des expériences d'écoute et des modes d'appréciation de la musique que s'entretient la relation profonde des amateurs envers le son. L'expérience musicale implique, au-delà de son caractère multiple et chaque fois renouvelé, l'engagement de l'amateur et non une simple interaction ; une dimension active de l'expérience définie par John Dewey comme « le résultat, le signe, et la récompense de cette interaction entre l'organisme et l'environnement

⁴⁰⁶ Wenceslas Lizé, « «La réception de la musique comme activité collective. Enquête ethnographique des jazzophiles de premier rang » », in *Ecologie sociale de l'oreille : Enquêtes sur l'expérience musicale*, vol. 9, En temps et lieux (Paris: Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2009), 57.

⁴⁰⁷ Heinich, *Des valeurs*.

qui, lorsqu'elle est menée à son terme, est une transformation de l'interaction en participation et en communication »⁴⁰⁸. Il semble donc à présent nécessaire d'explorer, au-delà des intentions et des intérêts préexistants à la « première découverte » de la noise, d'autres types d'expériences d'écoute qui figurent ce qu'aiment et visent les amateurs. Au fond, leurs dispositions aux expériences dans ce qu'elles ont de pluriel et de singulier, pour finalement comprendre comment la noise redéfinit les manières d'écouter.

34. Au-delà de l'oreille, une écoute totale

d) Vibrations sonores et physicalité

Note de terrain du 7 avril 2012.

Harsh Noise Wall Fest aux Instants Chavirés, Paris

C'est enfin le dernier set qui commence, celui qui résulte d'une collaboration de Vomir et de Å. Le premier est debout, dos au public, un sac plastique sur la tête comme dans toutes ses performances, quand l'autre est allongé sur le ventre. Le son commence et demeure totalement statique. Les musiciens ne touchent à rien : aucun mouvement, aucun spectacle, les attitudes sont figées. Le public est lui aussi statique, sauf deux hommes : l'un qui hoche la tête et remue les jambes « en rythme », et l'autre à lunettes qui tressaute en balançant son corps de gauche à droite. Quelques personnes sont assises devant. A un moment donné, l'homme qui était allongé s'assoit, la tête entre les bras, l'air concentré, puis se rallonge. Je joue le jeu de changer moi-même de position, en baissant la tête, puis en la levant. Je suis très surprise de voir à quel point le son est différent, c'est incroyable ! J'essaie de m'immerger, je ressens de fortes vibrations sur le haut du corps. Le musicien qui est allongé me donne envie d'essayer aussi cette position. Tout mon corps vibre, je ferme les yeux et très vite je rentre dans le son, même s'il y a quelque chose d'un peu violent pour moi. Je ne sais pas si c'est parce que j'ai fumé trop de cigarettes ou si c'est vraiment le son qui me procure ces sensations, mais j'ai la nausée (qui durera jusqu'à ce que je m'endorme). Et ce n'est pas non plus l'alcool car je n'ai bu qu'un jus de pommes ce soir... Ben m'avait bien dit qu'il n'y avait rien de pire que d'écouter du *harsh noise wall* (HNW) avec un mal de tête, j'imagine... Le set a duré 25 minutes. A la fin la salle se rallume et de la musique baroque est diffusée en fond sonore, un contraste surprenant qui ne semble pourtant choquer personne.

⁴⁰⁸ John Dewey, *Oeuvres philosophiques III. L'art comme expérience* (Pau; [Tours: Publications de l'Université de Pau ; Farrago, 2005), 43.

Concert de Vomir et Å le 7 avril 2012 aux Instants Chavirés, Paris



Cet extrait de note de terrain, qui retranscrit le dernier concert de la deuxième édition du *Harsh Noise Wall Fest*, fait figure de parfaite introduction à la manière dont les formes de noise les plus extrêmes s’emparent du corps pour en faire un sujet « pleinement » écoutant. L’expérience étonnante proposée par Vomir, qui a par la suite fait l’objet d’une forme de théorisation d’inspiration nihiliste par l’auteur – dont la formule « *no dynamics, no change, no development, no ideas* ⁴⁰⁹ » est devenue l’emblème – suffirait à constituer un exemple caractéristique d’une écoute portée sur les masses sonores (« murs de son »). Écouter de la musique à très fort volume est un élément particulièrement important dans l’appréhension du cadre d’écoute de la noise, au point que le concert soit considéré comme la condition d’écoute privilégiée de la musique noise. Comme l’observe Mark Percival ⁴¹⁰, la physicalité de l’expérience d’écoute est déjà depuis 1969 ⁴¹¹ une notion familière des publics de rock, qui cristallise pendant des décennies un enjeu de visibilité et d’influence de la part des groupes de rock : tour à tour appréhendés comme positifs, négatifs ou irrationnels par le public et les journalistes, ces usages du fort volume jouent déjà sur la dimension sensorielle de

⁴⁰⁹ « Pas de dynamique, pas de changement, pas de développement, pas d'idées. »

⁴¹⁰ J. Mark Percival, « Stone Deaf Forever: Discourses of Loudness », *Volume !*, n° 11 : 2 (15 juin 2015): 29-49, <https://doi.org/10.4000/volume.4473>.

⁴¹¹ Une date charnière qui signe selon l’auteur la fin de l’ère psychédélique en même temps que l’émergence des sons lourds et forts dans le rock.

l'expérience musicale. Néanmoins, il semble que l'immersion du public ne soit pas toujours la dimension recherchée par ces *guitar heroes*, elle est du moins rarement formulée en tant que telle, tandis que la dimension de « puissance » sonore ressort quant à elle plus largement. Selon Steve Waksman, il semble par ailleurs que différentes connotations soient associées à l'usage du fort volume sonore dans les performances de metal et de punk, qui renverraient à la puissance dans le cas du metal, et au bruit dans le cas du punk ⁴¹².

S'il est incontestable que le volume « fait bruit » dans la noise, puisque nous avons vu qu'il participe à l'écosystème sonore et qu'il constitue également dans ses excès un critère majeur de rejet de la part des profanes, il permet surtout pour les auditeur·rices une immersion attachée au ressenti des vibrations acoustiques et des variations perceptives qu'elles engendrent. La note de terrain précitée illustre bien ce phénomène de sensations corporelles : tandis que je ne trouve au départ pas grand intérêt à assister à une série de performances statiques, je découvre par mimétisme la manière dont le son submerge le corps, à travers une variété de vibrations ressenties selon les positions corporelles adoptées. Au point d'éprouver une sensation nauséuse, un phénomène que je retranscris d'ailleurs sur une autre note de terrain [06.03.2012] où le volume du duo Ex- π est si élevé que mon corps vibre au point de ressentir une forme d'oppression, me conduisant à chercher en urgence mes bouchons d'oreille dans mon sac. Bien que le phénomène soit caractéristique de la noise en général, ainsi que des musiques dites *drone doom*, il est particulièrement prononcé dans le cas d'une masse sonore diffusée de manière continue pendant l'ensemble de la performance. Fred C., 41 ans, informaticien à l'IRCAM et spectateur régulier des concerts de noise, livre un témoignage éclairant sur sa façon d'écouter les performances :

Le HNW, quand ça dure, au début c'est vraiment le mur, on ne distingue rien. Mais en prenant un peu l'habitude, là on commence à distinguer des choses, il y a des couches et des choses qui se passent et qui évoluent... [...] Dans la noise il y a souvent ça, il y a un côté un peu choquant et puis des détails, une fois habitué. [...] Ce n'est pas forcément la nécessité d'écouter fort cette musique, mais il y a un côté immersif et il se passe souvent plusieurs choses en même temps. Il y a souvent des couches superposées, et si je ne mets pas fort, je vais n'avoir qu'une couche. Les autres sont souvent beaucoup plus faibles en termes de volume. [...] Le HNW est plus intéressant quand c'est fort et si je peux me déplacer, souvent. Quand tu te déplaces, il y a des choses différentes qui se passent selon les endroits où tu es. C'est différent quand tu es debout ou assis par exemple.

⁴¹² Steve Waksman, *This ain't the summer of love. Conflict and crossover in heavy metal and punk* (Berkeley: University of California Press, 2009).

Benjamin, alias Tourette, me décrit le même phénomène au sujet du set de Vomir et À exposé ci-dessus [7 avril 2012] ⁴¹³ :

C'est vraiment un son qui t'arrive, et selon que tu te mettes comme ça ou comme ça, le son est différent. Après ça devient un jeu, un peu... [...]. Tu vois, moi je trouve ça vraiment, mais vraiment ultra prenant. [...] Au départ je me suis dit bon, brrrr [*imitation alternée de mur de sons et de ronflements*], et en fait ça a changé, ça se déformait au fur et à mesure. Puis le son était beau [...]. J'ai trouvé ça très bien, j'ai trouvé ça vraiment super. [...] C'est sûr qu'il a bien choisi son son, et au bon volume...

Les propriétés acoustiques et physiologiques de la perception sonore participent en effet activement à l'appréciation du son, ce qui explique que le son se modifie selon l'endroit de la salle et selon les positions corporelles (debout, assis, allongé, la tête baissée...) adoptées par le public. Les variations sont ainsi perçues au fur et à mesure de l'écoute d'une boucle sonore, et le mur de son est décomposé en différentes couches sonores.

Ouais il faut un volume fort. Mais ce que j'aime bien, c'est que dans le *harsh noise wall* par exemple, [...] les sons ne sont pas forcément suraigus ou super agressifs tu vois, il y a plus un côté crépitant qui est assez envoûtant. [...] Je préfère les trucs monolithiques ou qui développent une puissance sur le long terme. [...] Par exemple, il y a une salle qui existe dans le monde à -20db, ce qui fait que même quand tu cris on t'entend pas. Personne n'a tenu plus de 2h dans la salle parce que ton cerveau crée des sons à un moment donné et tu as des hallucinations auditives. En fait ça revient au même, à l'inverse, avec un truc monolithique qui bouge pas. [...] La première fois que ça m'a fait ça, c'est avec l'album *Pagan Muzak* de Non, où c'est des sillons fermés. Je n'avais pas compris la première fois que je l'avais mis. Et du coup, le truc a tourné pendant 7-8 minutes et j'avais l'impression que les sons évoluaient. (Maxime)

Bien que les concerts de HNW constituent un exemple de bruitisme plus extrême que les autres formes de noise, ils nous permettent par leur radicalité de mettre en évidence le rôle fondamental que joue le volume sonore dans l'écoute du genre. La noise se caractérise en effet par une invitation à l'immersion tendant à un retour à l'expérience physique du son. L'expérience sonore que Maxime décrit comme « envoûtante » sollicite le monde des sensations et fait corps avec le sujet par le biais d'un processus d'immersion physique, prolongeant l'écoute attachée aux sons vers une forme d'écoute totale. David Novak déclare :

Le spectateur n'entend pas simplement ce son dans l'espace, il réagit à ses sensations au sein d'un monde sensoriel privé. La vivacité de la noise est un circuit d'énergie

⁴¹³ Cet extrait de discussion est quant à lui daté du 10 avril 2012, à l'occasion d'un autre concert où le musicien est revenu sur la performance délivrée par Vomir et À trois jours avant.

qui est purement interne et n'admet pas d'espace extérieur ; en cela, il s'agit moins d'une écoute musicale que d'une sorte de sensation de choc électrique ^{414, 415}

L'un de mes enquêtés, François, 41 ans et vendeur de l'ancienne boutique de disques Bimbo Tower, témoigne dans le même registre de cette expérience :

C'est assez compliqué, même pour les initiés, de décrire ces expériences car ce sont des sensations presque physiques. Donc c'est assez dur à retranscrire. C'est un peu plus que de la musique : il y a des frissons, le cœur qui s'accélère... [...] C'est plus physique que « musical ».

On le voit, l'approche esthétique de l'écoute participe à complexifier les difficultés inhérentes à la description musicale de la noise, et à produire chez les adeptes une confusion relative aux frontières qui délimitent l'expérience « musicale ». La dimension interne de l'expérience est largement investie par les tenants physiologiques engendrés par les propriétés acoustiques d'un bruit – donc d'un son complexe et souvent texturé – diffusé à fort volume, le volume accentuant les idiosyncrasies sensitives. La perception individuelle de l'immersion implique des phénomènes perceptifs assez étonnants, vécus pour le public de manière unique. Même lorsqu'une musique noise est arythmique, une forme de « rythme » apparaît en filigrane quand le son agit comme un drone ; il suffit pour cela d'observer les nombreux auditeurs qui agitent la tête sur une pulsation régulière, alors que la musique est par exemple constituée d'un long *continuum* sonore et de strates saturées ne laissant pourtant entrevoir explicitement aucune rythmique. L'immersion crée une forme de linéarité dans l'écoute, qui, axée sur l'instant, offre une continuité au set proposé – et non pas une harmonie, faut-il le préciser. Cette mise en situation d'écoute, immersive au point de tendre parfois vers une certaine forme de transe, expose le public à ressentir physiquement le son de manière radicale au travers d'une exploration des sensations induites par l'éventail des bruits.

Cette radicalité de l'expérience est d'une certaine manière consonante avec la conception du bruit comme excès, mais, comme le suggère Marie Thompson, tandis que le bruit est considéré en termes d'affect négatif, la noise se propose au contraire « en tant que

⁴¹⁴ « The audience member does not simply hear this sound in space but reacts to its sensations within a private sensory world. Noise's liveness is a circuit of energy that is purely internal and admits no outside space ; in this, it is less like listening to music and more like the sensation of an electric shock. »

⁴¹⁵ Novak, *Japanoise*, 2013, 39.

moyen d'acquérir des expériences sensorielles nouvelles ou alternatives »⁴¹⁶. Lors de son interview auparavant citée, la musicienne Ewa Justka souligne d'ailleurs l'importance de la question de l'immersion dans sa propre pratique musicale.

Selon moi, l'immersion est psychophysique, un évanouissement du langage et du corps. Jouer sur les sens est un élément très important dans mon travail. Quand les stimuli extérieurs affectent fortement le corps, il atteint un état particulier de transe, ce désordre d'immersion. Ne doit-on pas perturber quelque sorte de surface afin d'être en mesure d'y plonger^{417?}⁴¹⁸

Il est alors intéressant d'observer que le registre investi par l'écoute de la noise ne relève pas seulement de l'esthétique – la « beauté » des sons énoncée par les acteurs reposant d'ailleurs rarement sur des critères intelligibles dont on pourrait aisément rendre compte – mais aussi de l'esthétique avec une considération importante à l'égard du ressenti physique et même de la « jouissance », comme l'écrivent Csabah Toth, Torben Sangild ou Paul Hegarty⁴¹⁹, souvent mise en relation par ces auteurs avec la recherche de sublime au sens kantien, au sens de l'expérience d'un certain envahissement, d'une certaine force liée à l'infinie grandeur⁴²⁰. Certains enquêtés révèlent par exemple leur besoin de « sentir » la musique (Brian), de se sentir « pénétré » dans son corps et son « être » (Olivier). La genèse japonaise du genre nous rappelle d'ailleurs que cette musique était au départ conçue dans une visée cathartique supposée permettre, selon Paul Hegarty, une physicalité « extatique ».

S'il y a un corps bruitiste, il se trouve entre les participants ou la manière dont ils interagissent ; il s'agit aussi du corps qui reçoit le bruit ; puis également du sujet qui lutte à être sujet ; mais il y a aussi l'extase. L'expérience de la noise a été pensée comme étant extatique (Thacker, Reynolds ou la plupart des personnes qui écrivent sur Merzbow), et ceci est loin d'être faux. L'auditeur, lors d'une performance à volume très élevé, est arraché à son corps pour être renvoyé dans l'incarnation, immergé dans quelque chose de semblable à une consommation extatique de bruit⁴²¹⁴²².

⁴¹⁶ Marie Thompson, « Music for cyborgs: the affects and ethics of noise music », in *Reverberations. The Philosophy, Aesthetics and Politics of Noise* (London; New York: Continuum International Publishing Group, 2012), 210.

⁴¹⁷ « According to me, immersive submersion is a psychophysical submersion, a collapse of language and body. Operating on senses is a really important element in my work. When the outside stimuli strongly affect the body it comes to a particular state of trance, to that immersive disorder, as in submersion. Is it not so that one has to disturb some kind of surface in order to be able to drive in? »

⁴¹⁸ Lewandowska, « It Has to Be Loud and It Has to Shine. An Interview with Ewa Justka ».

⁴¹⁹ Iles et Mattin, *Noise & Capitalism*; Sangild, *The Aesthetics of Noise*, 2002; Hegarty, *Noise/music*, 2007.

⁴²⁰ Cf. Kant Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Aubier, 1995.

⁴²¹ « If there is a noise body, it is between the participants, or how they relate; it is also the body in receipt of noise; also the subject struggling to be subject; but there is also ecstasy. The experience of noise has been thought of as ecstatic (Thacker, Reynolds, most people writing on Merzbow), and this is far from wrong. The listener at a loud noise event is taken out of the subject body to be dumped back into embodiment, lowered into something like ecstatic noise consumption. ».

Il s'agit bien, par le prisme de cette expérience extatique, de faire du « corps » écoutant un sujet qui intériorise tout autant qu'il extériorise. Dans son ethnographie menée au Japon, David Novak pointe également ce double mouvement en déclarant que « la noise émerge simultanément « en dehors » et « en dedans », à l'intérieur du corps ⁴²³»⁴²⁴. L'écoute des bruits brouille les frontières de l'espace et du corps, pour se projeter en soi en même temps que hors de soi. Jean-Luc Nancy ne décrit autrement l'expérience d'écoute :

Ecouter, c'est entrer dans cette spatialité par laquelle, *en même temps*, je suis pénétré : car elle s'ouvre en moi tout autant qu'autour de moi, et de moi tout autant que vers moi : elle m'ouvre en moi autant qu'au dehors, et c'est par une telle double, quadruple ou sextuple ouverture qu'un « soi » peut avoir lieu. Être à l'écoute, c'est être *en même temps* au dehors et au-dedans, être ouvert *du* dehors et *du* dedans, de l'un à l'autre donc et de l'un en l'autre ⁴²⁵.

A bien y regarder, le bruit semble le plus à même de procurer ce type de sensations, étant selon Greg Hainge imprégné d'une propension à transgresser les frontières en proposant une relation phénoménologique bien différente du sens de la vue, habituellement considéré dans le vocabulaire critique comme le sens dominant – raison pour laquelle le son représente souvent dans le champ des *sound studies* un potentiel pour repenser la relation entre sujet et objet ou entre public et privé. Pour Hainge, le bruit est en effet immersif, non pas seulement parce qu'il est impossible de fermer les oreilles, mais « parce qu'il n'y a rien en dehors de lui et qu'il est en toute chose ⁴²⁶» ⁴²⁷.

L'exemple de Vomir est manifeste quant à cette faculté du bruit à transgresser et à immerger. Ses performances, qui annihilent jusqu'au jeu musical, ont pour conséquence pour l'auditeur de se concentrer uniquement sur un son monolithique. Pour ce faire, le musicien a coutume de distribuer au public des sacs en papier servant à recouvrir la tête, de telle manière à annihiler toute tentation de se rattacher au « visuel » de la performance, mais aussi d'éprouver une forme d'isolement, comme celui-ci l'explique lors d'un entretien avec Hicham Chadly ⁴²⁸.

⁴²² Hegarty, *Noise/music*, 2007, 147.

⁴²³ « Noise emerges simultaneously « out there » and « in here », inside your body ».

⁴²⁴ Novak, *Japanoise*, 2013, 39.

⁴²⁵ Jean-Luc Nancy, *A l'écoute*, Collection La philosophie en effet (Paris: Galilée, 2002), 33.

⁴²⁶ « [...] Noise is immersive because there is nothing outside of it and because it is in everything. »

⁴²⁷ Hainge, *Noise Matters. Towards an Ontology of Noise*, 13.

⁴²⁸ Chadly, « Vomir/Hélicoptère Sanglante », 11.

L'ego a besoin de se perdre : l'homme doit être conscient de l'abîme sans intervalle de temps ou de promiscuité. Juste le lâcher dans l'instant. [...] Je m'immerge dans les interstices de silence. Le vide entre les bruits. [...] Chacun d'entre nous porte ce bruit, chacun d'entre nous doit y revenir. Une écoute longue et continue de HNW transforme le bruit en silence. [...] Dans ce néant, la pratique est de laisser les choses être insensées [...]⁴²⁹.

Ce discours aux accents ésotériques établit un lien entre l'expérience de physicalité de la noise et une herméneutique du bruit proche de celle des philosophes théoriciens de cette ontologie. L'expérience du bruit, en tant qu'elle est extatique, immersive et « pénétrante », suppose de la part de l'auditeur une forme de lâcher-prise, une perte de contrôle dont on a justement exposé les tenants au moment d'aborder le jeu musical – la noise questionnant en effet la maîtrise exercée par le musicien au travers d'un jeu permanent entre contrôle et non-contrôle de l'improvisation et de l'environnement instrumental – afin de momentanément dissoudre l'ego au profit d'un tout plus vaste. On observe alors que l'expérience d'un corps traversé voire « investi » par le son est parfois mise en relation avec la perte de l'ego. De ce point de vue, l'écoute de la noise s'apparente pour certains adeptes à une forme de méditation, à cette expérience du vide intérieur qui œuvre à se décharger des structures et des grilles interprétatives associées au mental. A l'instar de la méditation, il s'agit en effet du sentiment d'atteindre quelque chose de plus grand, de plus puissant, de plus authentique, une forme de sentiment océanique, d'expérience de l'unité, renforcé par la rareté de ce type d'expérience esthétique, ainsi que le déclare Marc-Antoine Dion : « Cette connexion fait apparaître une relation très intime avec quelque chose de plus grand que l'événement, générant l'expérience unique d'une valeur égale à la rareté de ce genre de vécu »⁴³⁰.

e) **Une disposition au plaisir de l'inconfort**

L'abandon de soi dans l'expérience ne signifie pas pour autant une passivité. Il requiert en réalité une disposition spécifique de l'amateur, qui, lors de l'écoute en *live* de la noise, cherche à vivre une expérience transgressive et physiquement pénétrante.

⁴²⁹ « [...] The ego needs to be lost: the man must be aware of the abyss without implementing an interval of time or promiscuity. Just to let it sink in the moment. [...] I do drown in the glimpses of silence. The nothingness between noises. [...] Each of us carries this noise, each of us must go back into it. Long and continuous listening to HNW turns the noise into silence. [...] In this nothingness, the practice is to let things be meaningless [...] ».

⁴³⁰ Dion, « L'écoute décomplexée. La réception de la musique noise à Anvers, Bruxelles et Gand », 70.

Je pense que dans le son et le goût pour la recherche sonore, il doit y avoir une forme d'inconfort, mais un inconfort qui est un plaisir. [...] Ou alors tu fais un truc consensuel, qui peut plaire dans des théâtres officiels et rapporter plus, mais au niveau créatif c'est l'ennui mortel. [...] Pour moi « noise » ça ne veut rien dire, ça veut dire du bruit. N'importe quelle musique peut être noise. [...] Ce qu'il faut c'est qu'elles aient une intensité et une créativité dérangeantes [...] Quand tu vois des magazines, noise ceci, noise cela, il y a tout ce qu'on veut comme musiques, les plus molles possibles. [...] Mais qu'est-ce qu'il y a de noise, en dehors de faire un peu de bruit ? Mais est-ce que c'est vraiment du bruit, si ça ne dérange pas ? [...] L'intérêt quand on recherche le son, c'est qu'on a envie d'être dérangé. Dérangé avec plaisir ! [...] D'ailleurs pour moi la noise ce n'est pas simplement du son violent, ça peut être du silence. La noise c'est une intention. C'est une sorte de chose qui te pénètre à l'intérieur de toi, qui te vrille le cerveau et ta personne, sans avoir besoin de mettre beaucoup de son. Le beaucoup de son te plaque au sol, mais t'es pas dupe, tu le cherches, c'est un besoin, c'est une forme de tétanie, c'est un truc intense de ta personne. [...] Moi je veux que ce soit [...] informel, le bordel, le boxon, et qu'on chope des trucs au vol sous le plafond, sous les voûtes, partout, [...] et c'est là qu'il y a la communion. [...] Ce n'est pas une communion parce que ce n'est pas religieux, mais il y a une interpénétration de la personne qui s'exprime et de celui qui écoute [...]. Et t'as des trucs qu'arrivent [...], t'as un vertige de plaisir et tu penses que tu vas mourir en même temps. [...] Tu ne meurs pas, mais tu te dis je pourrais. Tu bascules à un moment donné, [...] et il y a un truc qui se passe mais tu ne sais pas, c'est un miracle. Et c'est réussi quand toi tu peux ressentir ces choses-là. Quelque part, on est en osmose. [...] Tu es conscient, tu sais ce que tu fais, mais tu fonces dedans et tu tombes dedans. [...] Oui il y a de ça, il y a de la transe, mais il y a un abandon. (Olivier)

Le témoignage d'Olivier est particulièrement intéressant en ce qu'il rend compte du rôle actif de l'amateur : conjointement à ce qu'il recherche dans la musique elle-même, il cherche à s'abandonner dans l'expérience d'écoute ; il n'est pas submergé dans le flux sonore, il *se laisse* submerger de manière complice. En jouant sur ses capacités de contrôle et de lâcher-prise dans l'expérience bruitiste, cette forme d'abandon de soi suggère une sortie du corps illustrée par l'image mystique de la communion, du vertige de plaisir, de la mort supposée et du miracle. Ce type d'expérience tel qu'il nous est ici rapporté convoque ainsi les registres esthétiques et mystiques de l'écoute des musiques noise, flirtant par ailleurs avec une forme de sensualité liée au plaisir ⁴³¹. Tandis que ces musiques peuvent paraître relativement agressives pour les novices en raison des textures bruitistes, des timbres dissonants et des hauteurs potentiellement extrêmes, allant parfois jusqu'à susciter une écoute « douloureuse » ⁴³², elles sont à l'évidence appréhendées de manière tout à fait différente par

⁴³¹ Les témoignages des auditeur-riche-s de noise que Marc-Antoine Dion a collectés en Belgique sont particulièrement parlants de ce point de vue, certain·e·s n'hésitant pas à établir des comparaisons directes entre l'expérience d'écoute du genre avec l'érotisme et l'expérience sexuelle. Cf. Dion, 69.

⁴³² De nombreux exemples laissent supposer que les réactions de malaise éprouvées par les novices reposent le plus souvent sur des conventions culturellement situées, plutôt que sur des propriétés proprement

le public familiarisé. À l’instar de beaucoup d’amateurs et d’amatrices du genre, Olivier témoigne sur ce point d’un aspect très révélateur de l’expérience de ces musiques en associant le plaisir à l’inconfort d’écoute, de même que l’intensité musicale au « dérangement » qu’elle procure ⁴³³. Rien d’étonnant à ce que Paul Hegarty ⁴³⁴ évoque la relation masochiste que peut constituer l’expérience de la noise, ne représentant selon lui pas la souffrance mais plutôt l’épreuve de la désorganisation et de la réorganisation du monde dans la physicalité. En plus de constituer le réceptacle d’une interaction spatiale, le masochisme oscille entre la privation et la surdose sensorielle, la transmission et l’exaltation de la réponse affective étant accentuées au travers de performances statiques ou viscérales. A travers cette érotique du bruit qui assaille les sens, l’expérience sensorielle opère par une contagion qui suspend le contrôle et déplace subtilement l’acte d’écouter en acte d’entendre. Dans un tel contexte, le musicien joue alors d’une certaine manière le rôle de « canal » entre le bruit et l’effet d’immersion, afin de fournir une forme d’expérience exaltée du rapport au réel au travers de l’extase et de l’érotisme.

L’inconfort traduit en outre pour les adeptes de noise une recherche de réaction, une expérience qui ne doit pas les laisser indifférent-es. Relativement rares sont d’ailleurs les formes de noise qui offrent à entendre un unique mur de son ou un drone sur toute la longueur d’un set, ainsi que nous l’avions explicité en première partie. Les formes de noise étant la plupart du temps dynamiques, elles jouent sur l’immersion et sur la sensualité de la sensation physique en créant dans le même temps des ruptures, des glissements dans les textures, des modulations et des silences, empêchant le sujet de se conforter dans une posture unique de l’expérience, le forçant à se déplacer, tant physiquement qu’en lui-même, et à modifier ses propres modalités de réception. C’est ce déplacement permanent, caractéristique des musiques expérimentales, qui est à l’origine d’un « dérangement », d’un « inconfort », mais aussi par là-

« physiques » ou esthétiques. Pour n’en mentionner qu’un seul, les résultats des expérimentations menées pendant trois ans par Vivian Grezzini auprès de patients atteints de pathologies psychiatriques suggèrent que l’écoute de la noise ait au contraire des vertus thérapeutiques. Les patients, en écoutant et en pratiquant la noise, ont en effet obtenu un niveau d’apaisement supérieur, rassurés par l’immersion d’une « masse sonore informe », et ont observé de nombreux progrès comportementaux et sociaux. L’inconfort peut donc tout à fait, dans le cadre de la noise, être lié à l’agréable et non au désagréable, le bruit immergeant en réalité plus qu’il « n’angoisse ». Cf. Marie Lechner, « Ils se sentent rassurés par cette masse sonore informe », *Libération Next*, 24 juin 2014, http://next.liberation.fr/musique/2014/06/24/ils-se-sentent-rassures-par-cette-masse-sonore-informe_1049458.

⁴³³ Observons d’ailleurs à quel point l’extrait ci-dessus est emblématique d’un paradigme artistique qui place l’innovation et la transgression au cœur de la créativité.

⁴³⁴ Paul Hegarty, « Brace and embrace: Masochism in Noise performance », in *Sound, music, affect. Theorizing sonic experience*, par Marie Thompson et Ian D. Biddle (New York: Bloomsbury Academic, 2013), 133-46.

même d'une certaine forme de plaisir. La noise, non plus considérée comme un genre musical mais comme une intention qui transcende les catégories, opère d'une certaine façon une déconstruction de la valeur de plaisir associée au confort. C'est à l'inverse la déstabilisation, le risque, la sensation extrême, le « vertige », le décentrement qui créent le terreau propice à l'expérience du plaisir, ce qui est une expérience en réalité très proche de celle éprouvée lors de la création musicale, dont nous avons précédemment observé les tenants en explorant les jeux de l'improvisation et de l'expérimentation, mais aussi ses « dangers ».

Ce que j'aime, c'est me perdre dans le son. Si j'ai pas une perte et un oubli, ou si j'ai pas un étouffement, une noyade, j'ai perdu mon temps. Il faut qu'il me capture et que je sombre. Si je ne suis pas en danger, je ne me sens pas en danger. [...] Si je ne sombre pas, c'est que je suis pas dedans. C'est que je suis simplement un auditeur. [...] Je veux percevoir le son dans des conditions inconfortables. Je n'aime pas le confort. Pour moi le concert c'est l'inconfort. J'aime de moins en moins être assis, parce que tu prends une position de « potentat du concert ». [...] Il y a moins de communication et d'échange entre les gens. J'aime mieux que les gens soient bourrés, debout, défoncés, qu'assis, sérieux à analyser les concerts. [...] Mon écoute en concert est flottante, je refuse qu'elle soit autrement, j'ai pas envie, ça me gonfle. Je déteste les écoutes concentrées, sérieuses, graves, je trouve que quand on capte le son, on n'a pas besoin de se concentrer, on peut tourner la tête, parler, on entend. [...] J'ai pas besoin de faire de manières ou de simagrées [...]. Ce n'est pas parce que t'es assis que t'écoutes bien. T'écoutes bien si t'as envie d'entendre. (Olivier)

Cet autre extrait du même entretien met en exergue la recherche de formes musicales et de conditions d'écoute appréhendées comme étant « inconfortables », dans lesquelles on peut se perdre et sombrer. Le contexte est crucial car il est clair que cet auditeur accorde beaucoup d'importance au caractère social de l'expérience et de l'immersion partagée [la fameuse osmose ou « communion » qu'il évoquait précédemment], tandis qu'il discrédite les conventions liées à l'écoute assise et attentive du spectacle [les « manières et simagrées »]. Cette appréciation de l'inconfort, que celui-ci soit suscité par une forme musicale audacieuse ou par un volume extrême, interroge donc les modalités du plaisir et le rôle que l'auditeur s'accorde lui-même dans cet acte d'écoute [« Si je ne sombre pas, c'est que je ne suis pas dedans. C'est que je suis simplement un auditeur »].

Ainsi, en regard de ses potentialités à créer une forme d'inconfort, la noise nécessite une disposition spécifique de la part d'un public qui se doit d'accepter le jeu de l'intensité sonore. Catherine Guesde observe deux attitudes qui permettent d'éprouver du plaisir lors de l'expérience des musiques extrêmes, contraignant le sujet à une forme d'atteinte de son corps entier sans qu'il ne puisse s'y opposer, à moins de quitter la salle : la distanciation qui permet au sujet de ressentir la manière dont son corps est affecté et à observer ses sensations ; et le

plaisir dû à la résistance à l'épreuve, qu'elle observe via la récurrence du vocabulaire initiatique de ses répondant·es ⁴³⁵. Qu'il s'agisse de l'observation des sensations, que l'on classerait plutôt du côté des approches méditatives, ou du défi que représente le phénomène de dépassement, il s'agit dans les deux cas de sortir de sa zone de confort pour éprouver une nouvelle expérience, se disposer à l'inconnu, ou dans d'autres termes s'abandonner en accueillant toute proposition extérieure, puisque les auditeur·rices aiment à penser qu'elle puisse toujours être nouvelle ⁴³⁶.

En assumant la sensation, ces modalités d'écoute et de disposition de soi, typiques du contexte de *live* et des approches musicales maximalistes, semblent suivre un modèle éloigné de celui des avant-gardes artistiques occidentales caractérisées par un anti-hédonisme prédominant. L'impact des théories esthétiques est d'ailleurs majeur de ce point de vue. Si Jean-Marie Schaeffer relève à plusieurs reprises au cours de l'histoire une position admettant la possibilité qu'une œuvre d'art puisse produire du plaisir, il soulève aussi le malaise que suscite cette approche.

Dans les représentations savantes développées au sein de notre culture, cette conception « hédoniste » du mode d'action des œuvres d'art a aussi été critiquée, voire dénoncée de manière récurrente, et parfois de façon violente, depuis l'Antiquité grecque jusqu'à nos jours. Dans le domaine de l'art moderne et contemporain en particulier, le plaisir a été et est souvent considéré non seulement comme n'étant pas nécessaire pour qu'on puisse parler d'une œuvre réussie, mais encore comme étant hors de propos voire incompatible avec les buts réels de la création artistique ⁴³⁷.

Les conceptions savantes de l'art sont en effet profondément empreintes d'un anti-hédonisme que l'on trouve déjà chez Platon : le seul critère de jugement acceptable d'une œuvre d'art est sa conformité au Beau, « conçu comme Idée intellectuelle immuable existant objectivement et coïncidant avec le Vrai et le Bien »⁴³⁸ ; quant au plaisir, qui n'accompagne la rectitude que chez quelques sages éclairés, il ne peut être critère de jugement d'une œuvre car il est variable

⁴³⁵ Catherine Guesde, « L'éducation de l'écoute est-elle une éducation des valeurs ? » (4 décembre 2013).

⁴³⁶ On ne manquera pas de souligner les nuances du langage : si les expériences sont toujours uniques, « nouvelles », elles ne sont pas toujours « innovantes ». Il nous faut insister sur la manière dont les dispositions sont liées aux attentes esthétiques, focalisées sur ce désir d'innovation musicale et/ou performative. Si l'on ne peut le savoir à l'avance, on s'attend en revanche toujours à être surpris. Dion observe même que « le goût de la surprise apparaît indépendant des qualités de l'objet qui la déclenche. Ce n'est donc pas nécessairement un critère d'appréciation de l'objet de la noise, mais c'en est un qui justifie l'intérêt pour l'indéfinition de son expérience. » Dion, « L'écoute décomplexée. La réception de la musique noise à Anvers, Bruxelles et Gand », 87.

⁴³⁷ Jean-Marie Schaeffer, « Le plaisir », in *Par-delà le beau et le laid. Enquêtes sur les valeurs de l'art*, éd. par Nathalie Heinich, Carole Talon-Hugon, et Jean-Marie Schaeffer (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014), 108.

⁴³⁸ Schaeffer, 109.

et ne peut en cela constituer une réalité, sous-tendant le risque constant d'exister sous des formes basses et viles. Schaeffer dresse ainsi quatre idéaux-types qui articulent l'art et le plaisir au cours de l'histoire occidentale : l'hédonisme esthétique, la doctrine de la valeur intrinsèque de l'art, la philosophie hédoniste et le puritanisme. Les deux premiers, que l'on retient en tant qu'ils s'appliquent directement à la question de l'art et à l'esthétique sans nécessairement s'appliquer au général, s'opposent sur ces points : sans pour autant nier que les œuvres possèdent des propriétés « objectives » stables, l'hédonisme esthétique ancre la valeur de l'art dans l'effet propre de l'œuvre, dans son aspect « relationnel », dans la rencontre entre ses propriétés et les dispositions des individus ; quand pour la doctrine de la valeur intrinsèque de l'art, la valeur est contenue dans les œuvres elles-mêmes indépendamment de leurs effets, qu'elle se loge dans son caractère artistique en tant que tel (tandis que le plaisir est relationnel), dans sa dimension cognitive (tandis que le plaisir biaise la réalité), éthique (tandis que le plaisir détourne par des inclinaisons hédoniques spontanées) ou sociale (tandis que le plaisir est considéré comme égoïste et privé) ⁴³⁹.

La seconde position, dominante aujourd'hui dans le monde de l'art, relègue le plaisir à un simple effet contingent, ce qui pourrait paraître étonnant en regard des observations de terrain des pratiques de réception et d'appréciation esthétique, où les participant-es ne dissimulent que peu souvent leur (dé)plaisir. Quoi qu'il en soit et curieusement, bien que les musiques noise partagent un nombre important de points communs avec l'avant-garde artistique, elles semblent pourtant représenter un parti-pris radical et emblématique d'une appréhension esthétique de la musique. Ainsi que nous venons de le voir, l'observation des pratiques d'écoute de la noise maximaliste – les propriétés de fort volume, de murs de son, de physicalité des textures, ainsi que les dispositions d'immersion, de retour sur soi/projection hors de soi et d'extase – témoignent d'une relation esthétique relationnelle et hédonique, qui, a contrario de la dévalorisation historique du plaisir, de la sensorialité et de la sensualité, est ici revendiquée. Cette conception esthétique est d'ailleurs, d'une certaine manière, consonante avec la méfiance que manifestent les adeptes envers une vision de l'art considérée comme trop intellectualiste et chargée de significativité ⁴⁴⁰.

Cette réintroduction revendiquée du plaisir (même s'il s'agit d'un plaisir « difficile ») et surtout de la sensation faisant du corps entier un médium d'expérience et d'expérimentation de l'écoute, paraît préfigurer sinon accompagner un regain d'intérêt sociétal pour le

⁴³⁹ Schaeffer, 113.

⁴⁴⁰ Nathalie Heinich a de ce point de vue identifié ce registre « herméneutique » comme dominant dans l'esthétique savante.

somatique. Norbert Elias et Eric Dunning ⁴⁴¹ évoquaient par exemple la thèse d'une « quête d'excitation » contemporaine dans le domaine des loisirs, comparable à une forme de catharsis aristotélicienne, en réponse à un monde caractérisé par une certaine routinisation et un « manque de risque » éprouvé, une perspective qui même si appliquée au sport davantage qu'aux arts, révèle néanmoins l'intuition des chercheurs à penser ces moments puissants d'émotivité et de physicalité décrits comme des sentiments de « décharge » et d'« épanouissement ».

Il m'apparaît en outre particulièrement utile de solliciter ici le travail de Richard Shusterman, le rejoignant dans son entreprise d'élaborer une esthétique qui, davantage consciente de sa tradition de méfiance à l'égard du corps et de la sensorialité, puisse s'en émanciper et offrir des outils stimulants pour penser ces objets. La « soma-esthétique », telle qu'il la théorise, permet de penser non seulement la question somatique à travers le prisme de la représentation de la beauté, mais aussi à travers celui de la qualité de l'expérience immédiate par la reconsidération du corps comme lieu d'appréciation sensorielle et esthétique. A rebours de la pensée platonicienne et du Christiannisme – où le corps est considéré pour ce dernier comme un obstacle à la pureté de l'âme, bien qu'il puisse être un médium de salvation à travers la purification – et prolongeant les théories philosophiques du corps de Nietzsche, Merleau-Ponty ou Foucault dont il déplore cependant le manque d'application pragmatique concrète, Shusterman reconsidère le corps à une époque où celui-ci apparaît comme le médium central et le lieu du réel, plutôt que comme un simple moyen d'y accéder. Le corps ne semble plus aussi éphémère qu'il ne l'était en regard du reste du monde, notamment à travers sa capacité à contenir les mémoires et à se faire le constructeur d'une multiplicité d'éléments et de processus de vie ⁴⁴². Conformément à la tradition pragmatique (William James et John Dewey en tête), le fondement du corps ne réside pas dans sa forme externe, c'est-à-dire le corps objectif construit à travers les sciences et les représentations, mais dans son expérience vécue. Shusterman met ainsi en évidence la faculté de l'expérience vécue à façonner le corps, à travailler à une conscience améliorée des sensations et des perceptions, voire des sentiments, ainsi qu'à une construction créative de soi rendue possible au travers de la volonté du comportement ⁴⁴³. Le rôle des médiations apparaît donc de première importance dans sa philosophie puisque chacune, qu'il s'agisse d'un médium, d'une

⁴⁴¹ Norbert Elias et Eric Dunning, *Quest for excitement. Sport and leisure in the civilizing process* (Oxford, OX, UK ; New York, NY, USA: B. Blackwell, 1986).

⁴⁴² Richard Shusterman, *Performing live. Aesthetic alternatives for the ends of art*. (Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 2000), 149.

⁴⁴³ Shusterman, 139.

technique ou d'une discipline corporelle, propose des perceptions et des expériences qui lui sont propres. Cette conscience du corps par le corps implique donc une fusion de l'esthétique et de la pratique.

Si l'on considère l'art par le prisme de la soma-esthétique, et en particulier la musique pour le cas qui nous intéresse, il est ainsi possible d'envisager une autre manière de considérer l'expérience d'écoute à travers ses fins transformatives. Dans le cadre d'une expérience esthétique corporelle axée sur les sensations du sujet, qui ouvre à davantage de perceptions et d'adaptation de ses dispositions puisqu'il s'agit de se laisser « traverser » et « travailler » par le son, la soma-esthétique nous ouvre des voies de réflexion pour penser ces dimensions de décentrement/recentrement, de physicalité, de recherche de sensualité, de plaisir ou de jouissance. Bien que cette philosophie ait pour dessein une culture pragmatique méliorative de l'expérience qu'il ne m'incombe pas de défendre ⁴⁴⁴, elle offre une reconsidération de la sensation qui tient moins de la forme représentationnelle, de la surface ou de l'apparence, que des qualités profondes et intérieures de l'expérience esthétique.

Il se joue dans l'écoute de la noise des expériences qui ne sont plus tout à fait celles que l'on circonscrit habituellement à l'écoute musicale : la noise atteint, certes, elle submerge, mais surtout, elle transforme. Se disposer à l'inconnu en acceptant de se perdre soi-même dans les sons, abandonner temporairement son contrôle pour éprouver le monde – d'autres diraient faire l'expérience du chaos que permet le bruit – tel est le sens qu'éprouvent les amateur·rices à écouter des musiques bruitistes à fort volume. Si l'expérience esthétique que constitue l'écoute des musiques noise permet une perceptivité accrue, une attention au lâcher-prise, un retour à la sensation physique et donc par là-même à une conscience progressivement développée à mesure du renouvellement des expériences musicales, que l'écoute soit à la fois flottante et profonde, extérieure et intérieure, abandon en soi et projection hors de soi, alors celle-ci a pour effet de « disposer » davantage à l'acceptation future et potentielle de nouvelles expériences esthétiques et musicales. Il s'agirait d'une certaine manière de penser l'écoute comme un acte lui-même incarné, dont la répétitivité de l'expérience et la multiplicité de ses objets puissent prendre la forme d'un (re)modelage

⁴⁴⁴ Il nous faut en effet préciser que la philosophie pragmatique de Shusterman a une certaine vocation à transmettre, conformément à certaines traditions philosophiques tournées vers l'apprentissage d'un mieux-être, une forme de conscience aiguë du corps permettant la maîtrise de soi. Maîtrisant lui-même les méthodes Alexander et Feldenkrais, le philosophe utilise ses pratiques et ses savoirs dans une optique méliorative, parfois proche de la démarche des thérapeutes ou des yogis. Nous aurons compris que l'objectif de mes recherches n'est pas de préconiser quelque méthode, de défendre quelque dogme ni de juger de ce qui serait meilleur pour le corps ou pour la conscience de soi. En revanche, la soma-esthétique est utile pour comprendre comment l'expérience esthétique (ici l'écoute du corps et son apprentissage par l'écoute) permet de se disposer à la conscience de soi et de son environnement, et ainsi développer une écoute totale vécue.

permanent des dispositions du sujet. Une écoute, qui, comme nous le verrons, ne peut être dissociée de la réflexivité de l'amateur, qui apprend à ajuster les situations d'écoute, les dispositifs matériels et les émotions qu'il vise, souhaitant ou non « se laisser prendre »⁴⁴⁵.

f) **Explorer la profondeur des « musiques du rien »**

Compte-tenu de la multitude que peuvent prendre les formes de noise, il ne pourrait y avoir une unique forme d'écoute. Si la physicalité associée à l'écoute *live* des musiques maximalistes ne fait aucun doute, tant il est convenu parmi les spectateurs et spectatrices que la sensation des vibrations acoustiques et l'intensité sonore représentent une part importante de ce qui y est recherché, il existe d'autres formes musicales moins *harsh* et des conditions d'écoute où le volume sonore extrême n'est pas possible ni nécessaire. Bien que les musiques noise jouées en *live* représentent tout le spectre musical, de l'approche la plus minimaliste à l'approche la plus maximaliste, la nature de mes matériaux portant sur cette question – qu'il s'agisse d'entretiens dans l'univers privé de l'amateur ou d'extraits de magazines spécialisés produisant des critiques de musiques enregistrées – mettent en exergue ces différents types d'écoute au travers de modalités, d'usages et de dispositions se scindant souvent entre la forme *live* et le support discographique ; nous rappelant, dans le sillage de Sophie Maisonneuve, que le dispositif ne saurait en effet être étranger aux dispositions personnelles :

Il s'agit d'un coajustement du sujet au dispositif et du dispositif à soi : l'oreille se forme, développe sa sensibilité en fonction des ressources particulières de la reproduction phonographique et de chaque dispositif. L'amateur attend telle émotion de tel dispositif particulier, sait tout à la fois en créer les conditions et se disposer à telle émotion en fonction de tel disque, de telle « performance ». Cette situation particulière, sans doute née avec l'écoute phonographique, ou en tout cas décuplée par elle, est exploitée par les amateurs, qui ne se lassent pas de partager cet art de la mise en disposition, de s'en délecter et de le cultiver.⁴⁴⁶

De manière caractéristique, les adeptes déclarent en effet préférer l'écoute de la noise en concert car les conditions sonores, performatives et sociales leur semblent plus appropriées. Or, plus la forme musicale est extrême et nécessite une écoute physique, plus les conditions de diffusion en *live* sont unanimement préférées, au point qu'une part conséquente des amateurs et amatrices déclarent ne jamais en écouter sur support discographique ; tandis que

⁴⁴⁵ Maisonneuve, « Techno-logies musicales ».

⁴⁴⁶ Sophie Maisonneuve, « De la « machine parlante » à l'auditeur : le disque et la naissance d'une nouvelle culture musicale dans les années 1920-1930 », *Terrain*, n° 37 (1 septembre 2001): 13, <https://doi.org/10.4000/terrain.1289>.

les formes les moins extrêmes sont jouées en concert, mais figurent aussi davantage parmi leurs disques. En ce qui concerne nos enquêtés collectionneurs, la distinction est manifeste : Brian différencie par exemple les musiques qu'il désigne comme « riches » et « profondes », des musiques « charnelles » et « à vivre », quand Pes identifie deux tendances que sont les « musiciens du rien » et les « musiciens du tout ».

Brian : Les disques de noise que j'écoute, ce sont des disques comme celui-là ou celui-là. C'est-à-dire, pas des disques que tu n'écoutes qu'une fois. Tu peux y revenir, c'est des puits, c'est tellement riche quoi... C'est ce que j'aime chez des cinéastes comme Ruiz ou Buñuel, c'est que ce sont des films riches. Je crois que c'était Ruiz qui disait, « il faut faire des films où il faut avoir une double vision », c'est-à-dire qu'il faut être capable de voir le film et ce qui se passe derrière. Les films où il n'y a rien derrière, ce sont des films superficiels littéralement. Ça, ce sont des musiques profondes pour moi, qui méritent d'être écoutées, tandis que la plupart de la noise, pour moi, c'est une chose à vivre.

Sarah : Les autres formes de noise sont-elles alors superficielles ?

Brian : Non, mais elles sont charnelles. La chair, ce n'est jamais superficiel pour moi [...] Idéalement, quand j'écoute de la noise je veux le sentir. C'est ce qui est décevant avec la noise et les disques, c'est que, à moins que tu sois dans un studio de son, euh... Parce que la noise pour moi c'est physique, ce n'est pas un procédé intellectuel. [...] J'aimerais bien, dans mon idéal [...], mais j'écoute à un niveau où je peux cohabiter avec des gens. Je n'en ai pas rien à foutre des voisins, [...] j'habite dans un appart. Mais [...] si j'avais la possibilité, je mettrais à fond la caisse.

Sur les deux grandes tendances que j'ai découvertes au fur et à mesure de mes pérégrinations, c'est les musiciens du rien et ceux du tout. Ceux du tout étant ceux du côté dit du « *harsh noise* », la saturation maximale, le son le plus fort, et ceux vers lesquels j'ai toujours été plus intéressé, ceux qui ne faisaient rien en musique, c'est-à-dire qu'il y a du son mais il n'y a rien à entendre, c'est : « circulez, il n'y a rien à entendre ». Et ça en le découvrant, ça a été Bianchi, qui pour moi en termes d'émotions a trouvé des choses incroyables. (Pes)

De manière intéressante, ces deux approches opposées sont parfois comparées à des mouvements picturaux : Pes met par exemple en parallèle ces musiques du rien avec les « monochromes » et certaines « pratiques d'abstraction lyrique » ; quand Sam McKinlay (alias The Rita) écrit que « le *harsh noise* des années 1990 est à l'expressionnisme abstrait ce que le *noise wall* contemporain est au minimalisme – deux entités très fortes qui prennent part

au développement et sont toutes deux concernées par la puissance obtenue par la force pure du bruit brut et de ses variations ⁴⁴⁷» ⁴⁴⁸.

La préférence que les acteurs manifestent à l'égard de conditions d'écoute optimales permettant le ressenti physique et sensoriel devient dès lors compréhensible : l'écoute domestique ne permet que rarement d'écouter adéquatement ces formes maximalistes en raison de contraintes sonores de voisinage qui paraissent évidentes. Le type d'écoute recherché sera donc fortement associé au contexte lui-même. Pour une écoute discographique, les amateurs se tourneront davantage vers des formes de noise permettant d'autres types d'expérience que celle de la physicalité, de la vibration et de l'extase. Il s'agit d'ailleurs un point fondamental qui ressort de ces entretiens qualitatifs : en termes d'expérience et de sélection musicale, il n'est pas tout à fait question du même horizon d'attentes selon que l'on se situe du côté de l'écoute discographique ou du *live*. Pour les discophiles interrogés, le disque de noise est fréquemment appréhendé comme un « document », une archive de session improvisée, à moins que l'œuvre arbore justement certaines caractéristiques distinctes de celles qui sont appréciées en situation de concert. Ce phénomène s'explique notamment car l'écoute chez soi pose des problèmes « d'endurance » et de « patience » liés à l'intensité et à la temporalité propres aux musiques bruitistes extrêmes, sans qu'elles n'empêchent toutefois le phénomène d'immersion. Comme lors des concerts de noise, les auditeur·rices cherchent à se laisser surprendre par les textures ; mais plutôt que de se laisser emporter dans un flux massif et physique, ils optent presque exclusivement pour des formes musicales aux sonorités les plus diversifiées, ou pour des « montages » plus structurés que la forme brute et librement improvisée.

En fait dans un disque qui m'intéresse, un bon album, c'est un truc où les ambiances, ou les textures, ou les humeurs, sont, du moins à la première écoute, surprenantes. C'est un peu galvaudé pour parler d'un voyage, mais c'est vraiment ce terme de « cinéma pour l'oreille » qui est pertinent. [...] Un des trucs que m'attirent dans la noise ce n'est pas seulement l'énergie *live*, c'est aussi écouter des trucs plus fins, avec des textures et de la diversité. Je suis pas très fan de la *harsh noise* ou la *harsh noise wall*. Ça peut me parler à petite dose dans le contexte d'un *live* mais ça ne m'intéresse pas sur support chez moi. Ce n'est pas tant la mélodie qui m'intéresse, c'est plus les textures et le développement. (JZ)

En tous cas pour la noise [...] et c'est ça qu'est formidable dans la musique plus qu'ailleurs, c'est la possibilité d'écouter un morceau pendant des années et continuer

⁴⁴⁷ « Not unlike painting, 1990s Harsh Noise is to Abstract Expressionism as contemporary Wall Noise is to Minimalism – two very strong entities that are both parts of development and both concerned with the power that can be achieved with the sheer strength of harsh noise and its variances ».

⁴⁴⁸ McKinley, « The Politics of HNW », 17.

d'y découvrir des choses qui étaient pourtant déjà là. Et en noise, je me suis mis à écouter des choses que j'avais déjà écoutées, à réécouter et trouver une variété... Surtout dans les trucs noise d'aujourd'hui, l'incroyable variété et gamme des sons qui sont proposés. [...] L'abstraction c'est évident, quand je te parlais du dub, il y avait déjà ça en sous-main chez les Jamaïcains. Ils étendaient les morceaux pendant 20 minutes. La distorsion, mais c'est surtout des effets répétitifs. On pense souvent que les gens s'ennuient dans le dub, qu'ils se disent : « putain le morceau il est long, il se passe rien, il y a juste le dondondon dondondon ». Mais dans le rien, on peut d'un seul coup s'y loger. (Pes)

Pes privilégie l'écoute sur support en ce qu'elle lui permet une accroche différente de l'œuvre improvisée, dont la saisie est par essence et par son unicité plus éphémère encore que le caractère déjà évanescent de la musique. Plus que le *hic et nunc* du concert, il préfère se concentrer sur l'œuvre extériorisée, décontextualisée, sur l'imaginaire qu'elle développe au-delà de la manière dont elle a été réalisée. La réécoute, rendue possible par le support matérialisé, lui permet en outre d'évaluer la variété des sons et des approches.

Ces musiques du « rien » qui nécessitent plusieurs écoutes pour les appréhender, dans une forme d'attachement produite par un jeu d'appivoisement – illustrée dans la formule de Pes : « dans le rien, on peut d'un seul coup s'y loger » – contribuent elles aussi à développer une perceptivité accrue des sonorités. A travers cette écoute « privée », l'amateur noue des relations intimes avec la musique, il se constitue progressivement en expert et s'attache aux moindres subtilités habituellement non perceptibles par le non-spécialiste. Selon Christian Bessy et Francis Chateauraynaud ⁴⁴⁹, l'authenticité d'un objet n'est pas seulement évaluée par les réseaux et les représentations qui l'entourent, elle doit être *éprouvée* dans un premier temps puis mise en relation avec l'univers (devenu très familier) de références et de représentations auquel l'objet appartient. Les difficultés inhérentes à la « saisie » des formes, des mélodies ou des rythmes dans les musiques noise contribuent, par le biais du support discographique, à engager une redécouverte du matériau à chaque écoute. Mais elles exigent aussi une forme d'attention aiguisée, voire un effort de concentration de la part de l'auditeur en vue de discerner les divers événements sonores. Le témoignage de Maxime démontre par exemple combien le caractère abrupt des musiques bruitistes peut parfois provoquer chez le novice un effort laborieux d'écoute et d'appréciation.

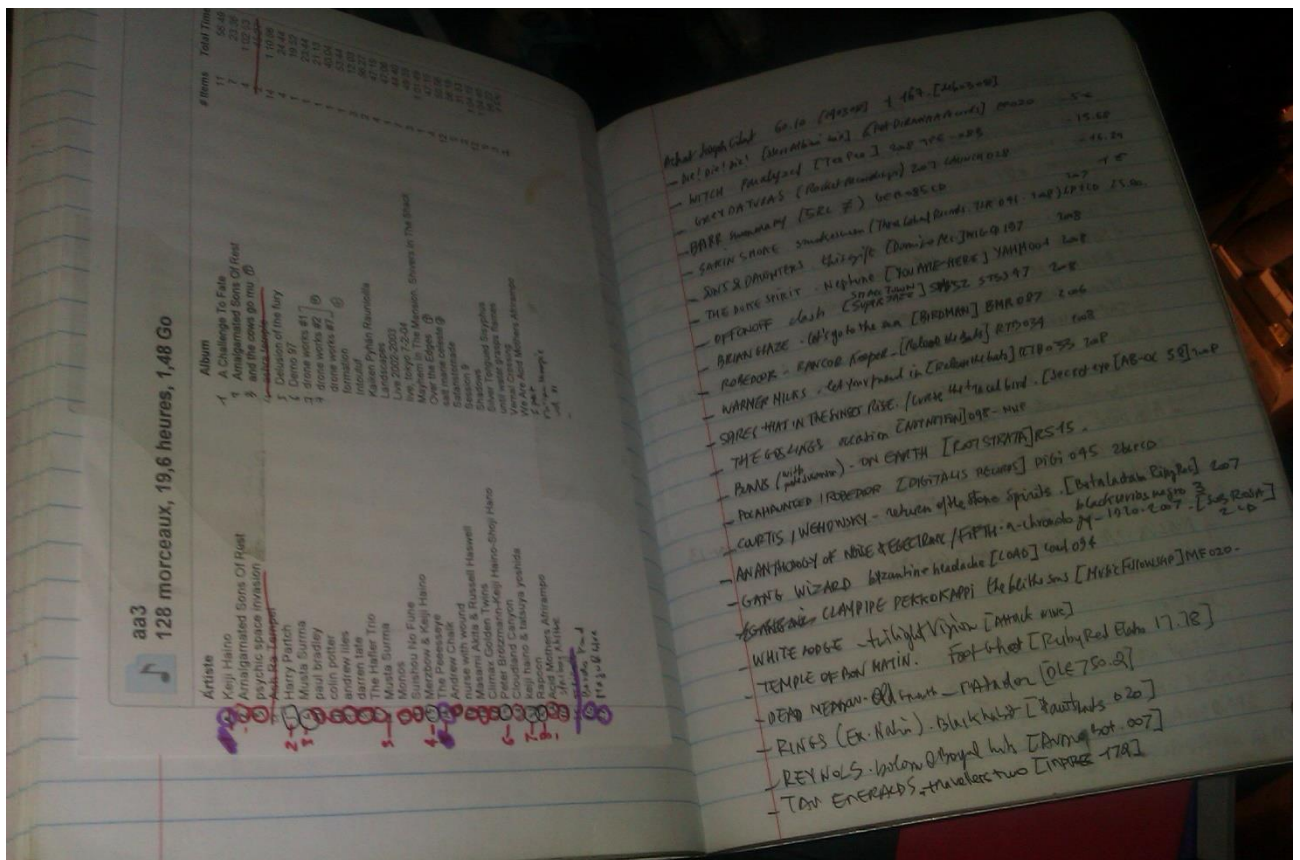
Le truc c'est que je me suis forcé à écouter des trucs comme ça quand j'étais plus jeune, quoi. Enfin Throbbing Gristle [...]. Parce que c'est quand même hyper difficile à écouter au final. [...] Après je ne me suis pas forcé pour tout, mais pour

⁴⁴⁹ Christian Bessy et Francis Chateauraynaud, *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*, Collection Leçons de choses (Paris: Editions Métailié, 1995).

certaines trucs que je savais cultes et hyper importants. En fait je voulais vraiment comprendre, donc j'ai écouté plein de fois et tout. [...] Par exemple, je sais que s'il y a un truc qu'au début j'ai pas trop aimé, mais que musicalement c'est super important et que ça a influencé plein de gens, je vais avoir tendance à l'écouter plein de fois, pour vraiment essayer de capter les éléments qui sont importants.

L'apprentissage de l'écoute, s'il peut passer par la simple ouverture du corps aux perceptions, requiert parfois une persévérance manifeste lorsqu'il s'agit de musiques « arides ». Même si cette ténacité est sans doute motivée par des enjeux d'érudition ou de légitimité au sein de la scène musicale, elle révèle aussi une disposition de curiosité envers certaines musiques qui semblent à l'origine inaccessibles, une volonté de compréhension [« comprendre », « capter »] qui implique d'accepter que les « bruits » lui apparaissent comme de la musique, d'appréhender en substance de nouveaux critères d'appréciation peu communs dans l'expérience et le goût des musiques plus conventionnelles.

L'un des nombreux carnets d'écoute de Pes ⁴⁵⁰



⁴⁵⁰ J'adresse mes excuses au lecteur pour la piètre qualité de la photographie, l'appartement de l'enquête étant plongé dans une quasi-obscurité au moment de la prise.

Les amateurs et amatrices de musiques expérimentales peuvent ainsi développer leurs attachements, conçus selon Antoine Hennion comme un « travail minutieux de mise à disposition de soi et des choses, appuyé sur des entraînements, des techniques, des collectifs, pour que puisse arriver quelque chose »⁴⁵¹. Celui-ci écrit :

Le goût aussi est une affaire d'amateurs, dont l'activité minutieuse est une machinerie à faire surgir dans le contact et se multiplier à l'infini les différences, indissociablement « dans » les objets goûtés et « dans » la sensibilité du goûteur. Les choses se rendent intéressantes à ceux qui s'intéressent à elles – et c'est aussi pourquoi les façons de faire, les procédures, les circonstances, le fait de prendre du temps, l'appui incertain sur l'avis des autres, sur des mesures et sur des impressions, tout cela compte tant pour les amateurs.⁴⁵²

La pensée pragmatique met en valeur la façon dont le goût dépend des « retours » de l'objet goûté, dans l'idée que s'il convient de prendre en compte la présence et l'effet de l'objet goûté, il s'agit dans le même temps de comprendre que ses effets ne sont pas seuls propres à l'objet puisqu'ils relèvent aussi de son déploiement, de ses contextes et circonstances. Il faut donc prendre en compte le sens que prennent les choses, les effets et les affects pour comprendre cet engagement avec l'objet sans n'être seulement capable en observateur non initié d'en percevoir qu'un aspect rituel arbitraire⁴⁵³.

Construire progressivement une écoute, qu'elle se fasse en solitaire, collectivement ou sur la base de recommandations, c'est développer des attachements et également accroître ses compétences. La perception de la variété des bruits n'est pas innée, elle s'acquiert en effet au fur et à mesure de l'écoute des musiques noise. L'anecdote ci-dessous ne saurait mieux éclairer le propos.

Extrait de note du 21 juin 2017. La Fête de la Musique à Paris

Aujourd'hui nous sommes le 21 juin 2017, la France fête la musique sous toutes ses formes. Je me rends à Ménilmontant pour assister à un concert de mon ami Dario et de son groupe Putavelo, qui jouent une musique aux accents de « garage punk pop », pour reprendre le descriptif figurant sur leur Bandcamp. J'y croise l'un

⁴⁵¹ Antoine Hennion, « Réflexivités. L'activité de l'amateur », *Réseaux* 153, n° 1 (2009): 61, <https://doi.org/10.3917/res.153.0055>.

⁴⁵² Hennion, 60-61.

⁴⁵³ Antoine Hennion, « Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur », *Sociétés* 85, n° 3 (2004): 9, <https://doi.org/10.3917/soc.085.0009>.

de ses amis, Clément, que j'avais brièvement rencontré à l'occasion d'un concert de noise où Dario l'avait emmené « pour voir ». Celui-ci avait alors manifesté un rejet violent de la musique qu'il découvrait, la désignant de « nazie », ce qui représente la critique la plus radicale à laquelle j'ai pu assister. Devant l'habituelle réprobation que la noise peut susciter pour les non-initiés et jonglant ce soir-là entre différents groupes de personnes, cet événement m'était alors sorti de l'esprit. En le recroisant ce soir, Clément semble éprouver quelques remords à l'égard de cet épisode au point de venir s'excuser auprès de moi d'avoir été « un peu extrême » en employant le terme de « nazi ». Néanmoins, celui-ci se trouve dans le besoin d'expliquer devant ses camarades en présence – qui paraissent eux-mêmes choqués d'un tel extrémisme, bien qu'ils ne soient pas amateurs de noise – les raisons de son rejet. [...] « C'est comme si j'allais au restaurant et qu'on ne me servait que du fromage, alors que moi j'aimerais une entrée, un plat, du fromage et un dessert ». Il poursuit sa métaphore en affirmant que la noise produit toujours la même chose car « ce n'est que du bruit, ce ne sont même pas des notes ». Bien que je lui suggère que la diversité des bruits est en réalité bien plus importante que la gamme tonale des notes, et que les artistes de noise utilisent aussi des sons tonaux, celui-ci ajoute qu'autant il pourrait admettre qu'utiliser des notes et parfois un peu de bruit serait une formule acceptable, autant n'« utiliser que des bruits est stupide ».

Cet échange, qui est le fait d'un jeune homme réputé pour ses provocations, nous éclaire cependant, dans ses tenants les plus extrêmes, sur la divergence de perceptions que peut conduire l'appréhension des musiques bruitistes : pour le profane, la variété se situe du côté des notes tandis que le spectre des bruits est très limité, quand pour l'initié, en revanche, les bruits sont d'une immense diversité. Nous ne pouvons manquer d'établir ici un lien avec l'écoute « futuriste » qui voyait dans la définition commune du bruit comme son « confus » la conséquence d'une oreille non éduquée : Catherine Guesde relève ainsi que « l'opposition entre un bruit conçu comme un ensemble de sons indésirables et le son musical comme source de variété est ici inversée : c'est le son musical qui est présenté comme limité, là où le bruit, encore inconnu et très divers, offre une variété insoupçonnée »⁴⁵⁴. Comme l'analyse la philosophe à partir de la pensée futuriste, la variété ne relève plus d'un mode linéaire de la musique tonale, mais d'un mode vertical par l'exploration de la profondeur du son via « un travail de sonde ou de forage »⁴⁵⁵. De même, Torben Sangild écrit que la complexité du bruit minimal réside au niveau vertical des textures sonores plutôt qu'au niveau horizontal du développement, pouvant être perçu comme une pure « mélodie de timbre »⁴⁵⁶.

⁴⁵⁴ Guesde, « L'éducation de l'écoute est-elle une éducation des valeurs ? »

⁴⁵⁵ Guesde.

⁴⁵⁶ Torben Sangild, « Noise - Three Musical Gestures. Expressionist, Introvert and Minimal Noise », *JMM: The Journal of Music and Meaning* 2, n° 4 (Spring 2004), <http://www.musicandmeaning.net/issues/showArticle.php?artID=2.4>.

Si les profanes reprochent si souvent à la musique noise d'être « toujours pareille », c'est qu'ils n'ont sans doute pas développé une écoute permettant de déceler les subtilités entre les bruits. Cela n'est d'ailleurs que peu surprenant, étant donné le nombre extrêmement réduit de musiques bruitistes au sein du champ musical et leurs conditions de diffusion souvent confidentielles. Pour les profanes, « tous les bruits sont les mêmes », il s'agit d'une « neige ininterprétable »⁴⁵⁷, tandis que l'écoute régulière de noise développe les capacités des adeptes à percevoir les textures sonores de manière plus fine. La parution en 2010 du premier (et dernier) numéro d'*As Loud As Possible*, magazine anglophone spécialisé dans les cultures noise, était d'ailleurs motivée par l'expression de ces voies amateurs « expertes » d'une écoute bruitiste, que l'on ne retrouve que marginalement dans la presse musicale.

Nous avons créé ce magazine pour résoudre un problème : proposer une voie divergente à la couverture maladroite des musiques noise et expérimentales que l'on retrouve dans la plupart des magazines musicaux. S'il y a quantité de presse populaire qui manifeste un intérêt de pure forme à la « noise » et à ses sous-genres variés, les journalistes, pourtant sincères dans leur désir d'expliquer ce qui arrive à leurs oreilles, ont rarement un background vaste et investi de l'écoute de la noise ou l'aptitude à contextualiser un disque par rapport à un autre. Pour eux, tous les disques de Merzbow sonnent plus ou moins de la même façon et sont pour les mêmes usages, ou encore pire, ils peuvent ne pas entendre de différence entre un Merzbow, un John Wiese, un Macronympha ou un Sudden Infant. Bien sûr, tout le monde part du même endroit, mais tant de tentatives critiques de la noise sont des réinventions infinies du même topo, réductible à un résumé d'une ligne : « Ce disque serait super pour rompre un contrat de location », ou « passe-ça si tu veux que ton coloc s'enfuit en courant ». Il est vrai que la noise et d'autres formes d'avant-gardes sonores ont une part de confrontation, mais réduire un projet qui a passé des décennies à affiner un son et un concept à rien de plus qu'un « fuck you » [...] aux voisins est ridicule. Même si les roues lentes et lourdes de l'histoire écraseront ou économiseront les efforts des gens qui ont encouragé la cause du Grand Vacarme, de ceux d'entre nous qui sont maintenant ici, la culture noise [...] est vraiment excitante et mérite un examen approfondi. Il y a des différences entre la bonne et la mauvaise noise, et il y a des moyens de l'expliquer par écrit ⁴⁵⁸. ⁴⁵⁹

⁴⁵⁷ Novak, *Japanoise*, 2013, 57.

⁴⁵⁸ « We created this magazine to solve a problem: to offer a contrast to the fumbling coverage of noise and experimental music found in most glossy music magazines. While there's a fair amount of lip service given to "noise" and its various sub-genres in the popular press, the reporters, though earnest in their desire to explain what's happening to their ears, seldom have a deep or wide background in noise listening or the ability to contextualize one record in relation to another. To them, all Merzbow records sound more or less the same and are for the same use, or worse, they can hear no differentiation between a Merzbow, a John Wiese, a Macronympha, or a Sudden Infant. True, everyone starts at the same place, but so many attempts at noise reviewing are endless reinventions of the wheel, reducible to a one-line summary : "This record would be great to break a lease", or "play this if you want your roommate to run away screaming". It's true that noise and other forms of avant garde sound have an element of no-nonsense confrontation to them, but reducing a project that has spent decades refining a sound and concept to nothing more than a one-dimensional audio "fuck you" to the neighbors is ridiculous. Whether the slow, heavy wheels of history will crush or spare the efforts of people who have furthered the cause of the Great Din, to those of us who are here now, Noise Culture [...] is

Dans le même ordre d'esprit que cet éditorial, d'autres critiques musicaux réagissent au sujet du poncif que tous les enregistrements sonnent de la même manière dans la noise, comme c'est le cas d'un article d'Edwin Pouncey paru dans le magazine *The Wire*, dans lequel David Keenan dresse une liste des dix meilleurs albums de Merzbow :

Il y a inévitablement deux reproches majeurs au sujet du catalogue de Merzbow – qu'il y a de trop nombreux disques, et qu'ils sonnent tous pareil de toute façon. S'il est difficile de contester le premier point, le second est un non-sens absolu. Certainement à la première écoute, comme tout nouveau langage, tout sonne un peu de la même façon – « simplement » du bruit – mais si tu t'immerges vraiment dans ses formes et ses codes, tu commences à réaliser à quel point l'esthétique sonore d'Akita est éloquentement précise et articulée. En écoutant chronologiquement son catalogue, les sauts logiques d'Akita défilent en évoluant du rock primitif aux improvisations acoustiques dérivées du jazz, puis aux collages électroniques aléatoires pour finalement arriver à l'architecture qui sous-tend ses systèmes actuels organiquement complexes ⁴⁶⁰.⁴⁶¹

Il n'est pas rare, ainsi que le souligne Chris Atton, que les critiques invoquent la précision et la nécessité de s'immerger dans les détails pour comprendre l'articulation de l'esthétique sonore, suggérant une écoute attentive :

Les fans attestent de l'importance d'une écoute méticuleuse (« virtuose ») pour apprécier l'art des musiciens de noise. La noise ne se révélera pas après une expérience superficielle – le dévouement et l'engagement deviennent des outils d'écoute essentiels. Pour soigner sa précision perceptive, pour faire des jugements comparatifs – ou même pour y résister – la noise requiert une pratique d'écoute immersive et obsessionnelle. [...] La théorie sur la musique noise dit peu de la diversité des plaisirs disponibles aux auditeurs : qu'ils soient cérébraux ou viscéraux, méditatifs ou confrontationnels, analytiques ou émotionnels. [...] Dans les écrits des fans sur la noise, il y a une connexion implicite entre l'expertise et le plaisir ; faire

really exciting and worthy of detailed investigation. There are differences between good and bad noise, and there are ways to explain this in print ».

⁴⁵⁹ Chris Sienko, « Editorial », *As Loud As Possible*, Fall 2010, 4.

⁴⁶⁰ « There are inevitably two major gripes about the Merzbow back catalogue – that there are way too many releases and that they all sound the same anyway. While it's hard to dispute the first point, the second's an absolute nonsense. Certainly, on first exposure, like any new language, it all sounds like much of a muchness – 'simply' noise – to really immerse yourself in its forms and codec and you start to realise just how expressively precise and articulate Akita's sound aesthetic is. Listening through his back catalogue chronologically, Akita's logic leaps come thick and fast progressing through primitive rock and jazz derived acoustic improvisations and aleatoric electronic collage to finally arrive at the minute skeletal architecture that underpins his current organically complex systems ».

⁴⁶¹ Edwin Pouncey et David Keenan, « Consumed By Noise », *The Wire*, août 2000.

l'expérience de la noise comme autre chose qu'un brouhaha indifférencié requiert une familiarité née d'une écoute engagée [...] ⁴⁶² ⁴⁶³

S'il est clair pour les amateurs et amatrices que la noise engage une multitude de sonorités et de textures, que l'oreille familiarisée acquiert des aptitudes à identifier la richesse du spectre bruitiste, il ne leur est cependant pas toujours facile de le retranscrire. La problématique est en effet que les subtilités que perçoit l'oreille sont en réalité abstraites, et que le langage des bruits n'est que peu formalisé voire même verbalisé. En effet, ces derniers décrivent la plupart du temps les performances à travers leurs réactions individuelles plutôt que par la description des gestes musiciens et techniques, et se contentent souvent pour cela d'employer des superlatifs abstraits – que j'ai auparavant soulignés en rapportant ici certains discours – qui décrivent l'intensité des effets ressentis et la submersion des sens, ce qui témoigne selon David Novak ⁴⁶⁴ de difficultés à décrire des sensations privées en termes ordinaires d'appréciation et de goûts musicaux – l'expérience individuée et idiosyncrasique ne pouvant être rapportée aux autres – et qui ferait donc émerger l'hypothèse d'une spécificité de ces modalités d'écoute au regard des contextes normatifs de l'appréciation musicale. Développer un discours à la mesure de son écoute constitue ainsi un réel défi pour les adeptes qui s'essayeraient par exemple à la critique musicale, ainsi que le suggère cette interview de Chris Sienko conduite par Mikko Aspa du fanzine *Special Interests*.

Mikko : Avec la plupart des genres musicaux, il y a des termes universels qui décrivent assez bien le morceau ou l'album. Il semble parfois qu'au sein de la noise, le défi de décortiquer des abstractions peut conduire à ce que le même album puisse être décrit en des termes presque opposés. Où quelque chose de « brutal », « relaxant », « sauvage », « joyeux » puisse décrire à peu près la même chose [...].

Chris : Je pense que tu as raison, Mikko – le bruit frappe l'oreille et est traité dans le cerveau d'une manière différente que la musique. Si la musique noise et expérimentale ne permet pas toujours qu'on la reconnaisse simplement comme c'est le cas avec une chanson (tu ne vas jamais entendre ta chanson préférée de rock and roll et penser : « attend, c'est qui ça » ; même l'auditeur de noise le plus dévoué ne pourrait reconnaître plus d'une poignée de ses albums les plus écoutés sans le moindre indice), les enregistrements laissent une marque dans leurs détails. Il y a

⁴⁶² « Fans attest to the centrality of careful ("virtuosic") listening in order to appreciate the craft of noise musicians. Noise music will not reveal itself after a cursory experience – dedication and commitment become essential listening tools. To attend to its perceived precision, to make comparative judgments – even to endure it – noise music requires an immersive, obsessive listening practice. [...] Noise music theory says little about the diversity of pleasures available to listeners: whether cerebral or visceral, meditational or confrontational, analytical or emotional. [...] In fan writing about noise music there is an implicit connection between expertise and pleasure; to experience noise music as more than undifferentiated din requires a familiarity born from committed listening [...]. »

⁴⁶³ Atton, « Fan Discourse and the Construction of Noise Music as a Genre », septembre 2011, 337-38.

⁴⁶⁴ Novak, *Japanoise*, 2013, 47.

beaucoup de façons de concevoir un mur de son, qui sont tous superficiellement semblables, mais la raison pour laquelle l'un est réussi quand l'autre ne l'est pas est souvent due à des différences très subtiles, des différences qui ne peuvent pas toujours être efficacement retraduites par des mots codifiés comme « brutal » ou « continu ». [...] Pour discuter de musique noise et expérimentale, j'adorerais voir un système de langage symbolique qui puisse couvrir les nuances de façon plus ciblée. Pensons à la manière dont les gens débattent des goûts de whiskey, des vins raffinés ou de la nourriture créée en gastronomie moléculaire. Tous les whiskeys ont le goût de whiskey, mais certains sont plus boisés, d'autres ont plus une saveur de tourbe, des notes de caramel ou de vanille, une longueur en bouche qui chauffe la gorge, ou une courte qui la brûle. Le son noise et abstrait peut créer des changements très subtils au sein des molécules d'air de la pièce, de la teneur émotionnelle de la personne (que tu te sentes plus déprimé après avoir écouté *Macronympha de Pittsburgh* ou plus exalté après le feedback d'*Incapacitants*), ou même des vibrations à l'intérieur d'un crâne (écoutons n'importe quel album de *Maryanne Amacher* pour un exemple d'effet de *Troisième Oreille*). L'écriture sur la noise devrait de cette même manière s'employer à un effet nuancé en décrivant ce qui est entendu ⁴⁶⁵.⁴⁶⁶

Dans l'attente qu'un tel langage symbolique puisse d'aventure être partagé par ce public, il n'en reste qu'en pratique, la mise en verbe des bruits échappe à la plupart de ses adeptes. Même si ce constat complexifie pour beaucoup l'analyse des manières de décortiquer la musique dans l'expérience d'écoute, le matériau d'enquête met en exergue le fait que, plus que la possibilité d'en débattre au travers de longs discours, l'écoute de la noise conduit au développement interne d'une oreille attentive aux finesses et à la profondeur des sons, à une expertise des nuances des couches et des textures, qui œuvrent en finalité à élargir le spectre de l'écoute musicale au-delà « du » bruit.

⁴⁶⁵ « *Mikko* – [...] With most music genres, there are some universal terms, which being said, describe the song or album quite well. Within noise, it sometimes seems, the challenge to dissect near abstractions can result same album being written nearly opposite words. Where something being “brutal”, “relaxing”, “fierce”, “joyful” can describe pretty much the same thing. [...] »

Chris : I think you're right, *Mikko* – noise hits the ear and processes itself in the brain in different ways than music. If noise and experimental music don't always offer the same easy recognition as a song (you're never going to hear your favorite rock and roll song and think “wait, who is this”, but even the most dedicated noise listener couldn't recognize more than a handful of their most frequently listened-to albums without some sort of clue), the recordings make their mark in tiny details. There's a lot of ways to make a wall of noise, all of them superficially similar, but the reason one succeeds and another does not is often due to very subtle differences, differences that can't always be effectively translated with codewords like “vicious” and “unrelenting”. [...] To discuss noise/experimental music, I'd love to see a system of symbolic language minted that can cover the nuances in a more focused fashion. Think of the way people discuss the tastes of whiskey, of fine wines, or food created using molecular gastronomy. All whiskey tastes like whiskey, but some is more oak-y (boisé), other has more of a peat flavor, or notes of caramel or vanilla, a long finish that warms the throat, or a quick one that burns it. Noise and abstract sound at its pinnacle can create very subtle changes in the air molecules of the room, the emotional tenor of the person (ever find yourself more depressed after listening to *Macronympha's Pittsburgh PA*, or more exhilarated after *Incapacitants's Feedback of MMS?*), or even the vibrations inside one's skull (listen to any *Maryanne Amacher* album for an example of the *Third Ear* effect). Noise writing should strive for a similarly nuanced effect in describing what's heard. »

⁴⁶⁶ *Mikko Aspa*, « *As Loud As Possible* », *Special Interests*, 2011, 37.

g) **Musique et environnement, les frontières de l'écoute**

Qu'il s'agisse d'une écoute physique, vibratoire, sensuelle et extatique à plein volume, ou d'une écoute plus attentive voyageant entre les flux et profondeurs des variétés texturales, la musique noise permet d'explorer diverses modalités de l'écoute en résonance avec l'intériorité et l'extériorité du corps. Elle est en outre le support de conduites d'écoute, de jeux et d'expérimentations qui brouillent les territoires et les frontières de l'écoute musicale.

Le support discographique, par exemple, ne permet pas seulement de revenir sur les morceaux pour les analyser plus en profondeur, d'y découvrir de nouveaux éléments à chaque écoute. Pour le profane et dans une moindre mesure pour l'initié, l'album de noise possède des attributs fort déstabilisants : il est aisé de se perdre dans la structure des morceaux car, bien qu'il ne soit plus question de l'évanescence improvisée du concert, il demeure le sentiment qu'il n'y a ni début ni fin. Il s'agit d'ailleurs d'un phénomène soulevé par Ryo Ikeshiro dans son étude sur Xenakis et Merzbow ⁴⁶⁷ : sur la plupart des albums de noise, les morceaux s'interrompent souvent à l'instant où les morceaux précédents se terminent en fondu, donnant un sentiment arbitraire de début et de fin. Les morceaux se confondent avec les pistes – lorsqu'un morceau s'interrompt et reprend, est-ce un silence ou s'agit-il en réalité de deux pistes et donc de deux morceaux ? – pouvant d'ailleurs faire 1'40 comme 19'. L'écoute n'est donc que peu « morcelée » au sens traditionnel, même lorsqu'il y a plusieurs titres et donc plusieurs morceaux sur un même support. Si la noise ne s'accommode que peu des « formats » en interrogeant le sens du morceau, elle se dissémine en outre dans une production discographique pléthorique : l'exemple le plus célèbre étant celui de la Merzbox, sortie en 2000 sur Extreme Records – ce coffret ne regroupant pas moins de deux CD-ROM et 50 CD (de 1979 à 1997), soit plus de deux jours de musique – qui ne représente pourtant qu'une part réduite de la production du japonais. Les médiums musicaux sont en quelque sorte exploités différemment, « épuisés » par les artistes à travers leur abstraction, leur déstructuration et leur nombre incommensurable, modifiant de la sorte les modalités d'écoute elles-mêmes. En définitive, si réécouter un même album permet déjà une redécouverte et un approfondissement constants du fait de l'abstraction bruitiste, écouter une production artistique entière s'avère parfois impossible.

Du point de vue performatif, l'écoute est également soumise à des situations particulières qui la conduisent à se repositionner continuellement, à interroger ses cadres interprétatifs, comme l'illustre la note de terrain suivante.

⁴⁶⁷ Ikeshiro, « GENDYN and Merzbow. A Noise Theory Critique of Xenakis's Dynamic Stochastic Synthesis and Its Relevance on Noise Music Today ».

Concert de Mark Lord le 28 février 2012 à Confluences, Paris

C'est enfin l'américain Mark Lord, derrière le célèbre ex-projet noise Kites, qui commence à jouer alors qu'il y a encore un peu de bruit dans la salle. [...] C'est un peu comme un mélange de drum n'bass et d'électronica, assez minimal et très mélodique. Dans le public, quelques personnes discrètes remuent un peu la tête. On entend parler quelques personnes dans le fond de la salle, le musicien ne doit vraiment pas jouer fort. Par-dessus la mélodie accompagnée d'un peu de *delay*, quelques notes d'un son gras et synthétique forment une nouvelle mélodie, ce qui crée une polyphonie. On entend toujours les gens parler dans le fond, et je me fais la réflexion que ce serait mieux qu'ils baissent un peu le ton. Le musicien paraît à la fois concentré, à la fois perplexe, à plusieurs reprises il se frotte le nez. La musique continue sur le même mode et s'atténue peu à peu en paraissant plus « floue ». Puis des bruits de chuchotements s'ajoutent ainsi que des sons de petits ressorts métalliques qui se font de plus en plus forts et couvrent la mélodie. Pendant qu'il joue, Mark Lord se met à s'accouder et à coucher sa tête contre la main, signe extérieur d'ennui. En même temps que la musique s'arrête, il se retourne et demande : « microphone ? ». La situation est étrange, un peu tendue. On a le sentiment qu'il y a quelque chose qui ne va pas, que cela n'aurait pas dû se dérouler ainsi [...]. Le set est en quelque sorte interrompu même si les chuchotements continuent, mais il finit par les couper. De longues secondes s'ensuivent. La jeune femme du groupe précédent tend un micro au musicien, les gens discutent en attendant que le set reprenne. Finalement il dit quelque chose à quelqu'un à ma gauche et met le micro au sol, se redresse sur sa chaise et croise les mains en-dessous de sa table, puis attend. Là, Philippe lui tend un câble qu'il branche à sa table de mixage, teste le micro qui fonctionne et son matériel. [...] Les bruits de chuchotements reprennent, ainsi qu'un bruit sourd qu'il module jusqu'à devenir une grosse nappe sonore quasiment atonale, presque un bruit blanc, beaucoup plus fort que tout à l'heure. Il se lève et teste deux secondes le micro par-dessus et arrête le bruit blanc. Puis il balance un son toujours continu, plus grave et beaucoup moins fort, permettant d'entendre à nouveau les quelques voix au fond de la salle. Il module légèrement ces nappes, ces drones, et monte progressivement le son ambiant vers le plus aigu. Le volume est de nouveau fort, il prend le micro et sa voix produit de suite un larsen. Il fait quelques essais et cela sature, il souffle à plusieurs reprises dans le micro, l'air énérvé. En même temps, je le vois tourner un bouton à chaque fois qu'il souffle dans le micro... Y a-t-il un problème technique ou est-ce fait exprès ? Puis il pose violemment le micro sur sa table. Le son derrière est ambiant. Puis il l'arrête, s'assoit et lance un drone dans les mediums, en regardant impassiblement le public. [...] Il ne se passe vraiment rien, je suis mal à l'aise pour lui. Je ne comprends pas si c'est complètement mauvais, s'il a des tas de problèmes techniques, ou s'il est déçu de quelque chose... [...] Puis il arrête. Mais comme c'était déjà le néant, il faut un moment avant que les gens commencent à applaudir. Il lance alors un bruit blanc à fond pendant trente secondes, quelques personnes sourient, hochent la tête ou mettent la tête entre leurs bras, puis il arrête. Là on entend un « thank you » et les gens se mettent à applaudir. Deux ou trois personnes crient « encore », le musicien

demande « do you want another one ? ». Il réessaie le micro. On a toujours l'impression qu'il y a un problème, c'est vraiment bizarre, il souffle et tousse dans le micro, puis le repose, lance un son pendant deux secondes, puis l'arrête et diffuse une rythmique. Il a l'air complètement décontenancé, à ne plus savoir quoi faire, tourne la tête avec une grimace en disant « I don't know », lance un gros soupir dans le micro qui résonne avec le *delay*, quelques bruits saturés qui crépitent demeurent. Puis il s'arrête, dit que ça s'arrête là. Un homme lui répond « tell them to shut up », et il répond « no, it sounds good » et sourit.

Je ne comprends rien à ce qui vient de se passer : Mark Lord a-t-il fait exprès de jouer de cette façon ? Si oui, pourquoi ? Par provocation au public inattentif ? Sont-ce des problèmes techniques qui l'auraient par la suite décontenancé ? A-t-il voulu cacher par fierté le fait qu'il n'était pas inspiré ? Au départ, je suis persuadée qu'il s'agit de problèmes techniques. Brian, qui est à côté de moi, l'interprète plutôt comme une provocation parce qu'il y avait beaucoup de bruit et que les gens parlaient fort par-dessus ce qu'il jouait. Qu'il avait peut-être voulu faire quelque chose de calme qui ne pouvait pas être joué dans ces conditions ; il aurait alors balancé des gros sons et saccagé son set exprès. Nadia, elle, me dit tout de suite qu'elle est dégoûtée qu'il ait eu des problèmes de son, qu'à chaque fois qu'il prenait le micro il y avait des gros larsens, que selon elle c'était évident. En plus, il y a forcément eu des problèmes, elle l'a déjà vu trois fois et à chaque fois c'était génial. Jo l'a aussi déjà vu une fois, aux États-Unis, et m'avait dit que c'était génial. Lui non plus ne comprend pas, il a trouvé ça « trop nul » et ne pense pas du tout que cela soit dû à des problèmes techniques. Il penche plutôt sur le fait que sa fierté ait pris un coup face à l'inattention des gens.

Hélène : Moi je me suis fait chier comme un rat mort.

Sarah : T'as compris s'il était énervé contre les gens qui faisaient du bruit, ou si c'est son matos qui ne marchait pas ?

Hélène : Mais j'en ai rien à foutre ! Bon, il y a des moments, si, il y a des choses qui m'ont plués, cette espèce de gros silence... Mais moi je ne me suis pas éclatée, l'impression de voir un *revival* de drum n'bass.

Nadia : Mais IL AVAIT un gros problème de matos ! T'as vu, il y avait des gros larsens dans son micro. Et à la fin ça a marché, mais il n'a rien pu faire... Moi à chaque fois que je l'ai vu, c'était énorme quoi... Ouais, je suis venue pour lui ce soir.

Sarah : Ouais moi aussi je suis venue pour lui... [*A Hélène*] : C'est le mec de Kites.

Brian : Je ne sais pas si c'était un problème de son ou si les gens parlaient, parce qu'il a demandé un micro au milieu.

Nadia : Mais au départ son micro larsenait.

Brian : Non, mais il avait demandé le micro après. Au début il faisait un truc et puis il a demandé un micro avec lequel il a fait le feedback. Je pense qu'il avait prévu un truc calme, comme bah, Mark Lord ce n'est pas noise quoi, c'est des espèces de synthé. Il y a du son mais bon, enfin je ne sais pas quoi.

Sarah : Mais toi tu l'as interprété ça, genre il était énervé parce qu'il y avait du bruit ?

Brian : Bah clairement, quoi ! Tu vois comme il regardait tout le monde, comme ça [*imitant un regard défiant*].

Nadia : Non, mais moi j'ai vu qu'il y avait des merdes avec son matos, pour moi c'était le micro. En plus de ça, à un moment donné il a laissé la musique à bas volume, il y a des gens qui parlaient fort et qui ont rigolé, et il y a eu un instant où il l'a mal interprété et où il a cru que ça le visait lui, ça l'a dérangé et ça s'est accumulé... Je ne sais pas, je l'observais...

Sarah : Moi je pensais que c'était un problème avec le son. Parce que quand il a dit « microphone », je l'ai interprété comme un problème avec le micro.

Brian : Mais juste, en toute logique, il n'aurait pas démarré son set sans le micro si ça faisait partie intégrale de son set. C'est ce que je veux dire, c'est que je pense qu'il avait démarré son truc et soit il avait des problèmes de son, soit des gens le gênaient, et puis il a dit « un micro », et avec ça, il a fait chier quoi.

[...] Plus tard, Sylvie me dit n'avoir rien remarqué de bizarre. Selon elle, il n'y a pas eu de problème et le set était normal. Elle a bien aimé. Mariko ne sait pas trop ce qui s'est passé, mais elle a été déçue aussi. Je vais demander à JZ, peut-être qu'en tant qu'organisateur il en saurait plus. Mais il ne peut pas me répondre, il ne sait pas non plus et me suggère d'aller directement demander au musicien. Mais je n'ose pas parce qu'il est en train de discuter avec le duo d'Américains, sur des petits canapés à côté de la pièce qui fait office de loge. Finalement il m'accompagne et lui dit que j'aurais des questions à lui poser [...] Je lui demande s'il a eu des problèmes techniques, et il me répond que non. Je lui demande s'il a été gêné par les bruits des gens, il me répond que non, justement selon lui ça fait partie de sa conception du « bruit ». Je ne sais plus comment me justifier, donc je lui dis que j'avais peur que quelque chose se soit mal passé... Il me répond que non [...].

Cet extrait de note de terrain d'un concert organisé par le Non_Jazz est un exemple édifiant du type de situation confuse que la musique noise peut créer. Alors même que le public est familiarisé avec l'écoute de musiques bruitistes, la performance de Mark Lord le plonge dans un doute profond : les bruits produits étaient-ils volontaires, et donc « musicaux », ou résultaient-ils d'un enchaînement malheureux de problèmes techniques ? Le musicien adopte des poses démonstratives de lassitude et d'agacement, puis un regard provocateur : était-il vraiment agacé par les conditions de jeu, ou l'a-t-il simulé, comme le suggérerait son sourire au moment de ses derniers mots « *no, it sounds good* » au sujet du bruit émis par le public ?

Comme on peut l'observer sur ma note de terrain, dans la retranscription de l'échange entre participant-es que j'avais enregistré en sortant du concert, la performance ouvre la voie à une polémique dans ses différentes voies d'interprétation. Bien qu'interpellée par quelques indices [les bruits artificiels de chuchotements auraient pourtant pu mettre sur la piste, ainsi que ses manipulations des boutons qui accompagnaient exactement les coupures sonores au moment de tester son micro], mon embarras fut à son paroxysme au moment de lui demander ce qui s'était passé, alors convaincue que quelque chose était venu perturber son set. Bien que

mystérieusement énoncée, sa dernière phrase affirmant que les bruits environnants faisaient partie de sa conception du « bruit » – « noise » en anglais, le musicien désignait-il d'ailleurs le bruit ou le genre musical ? – a constitué la clé de l'énigme. Que l'on sache ou que l'on ne sache pas de quelle nature étaient ces bruits, ce concert a en réalité « fait bruit » en donnant à écouter musicalement des éléments qui ne l'étaient peut-être pas. Le musicien a par sa performance semé le trouble sur ce qui est bruit et/ou musique, volontaire ou parasite, il a créé des polémiques interprétatives sur les codes de l'écoute et sur les frontières de la musique.

Concert de Mark Lord le 28 février 2012 à Confluences, Paris



Les situations de confusion, remarquablement exemplifiées par cette performance, sont assez courantes dans la noise pour deux raisons majeures : d'une part, la noise est une musique qui comprend des bruits et qui utilise donc ce qui est habituellement considéré comme « non-musical » ; et d'autre part, par effet de sérendipité et de non-contrôle absolu de l'instrumentarium, des bruits non volontaires – mais qui ne sont pas pour autant non-désirés – peuvent s'intégrer aux sons de la performance. Les contextes artistiques qui conduisent à nous interroger sur la nature des bruits environnants en regard de la performance musicale ne sont évidemment pas uniquement le fait de la noise, pensons ne serait-ce qu'à 4'33'' de John Cage qui visait à attirer l'attention sur le bruit du silence. Mais la démocratisation de ces pratiques bruitistes expérimentales hors du champ de la musique savante, sur des modes souvent

improvisés et individualisés, a légèrement modifié la tonalité du discours esthétique vers des modes d'exercice performatifs plus ludiques, plus empreints de second degré, plus confrontationnels, plus confidentiels aussi, s'intégrant davantage dans l'expérience quotidienne des adeptes. Cette propension que la noise a à régulièrement confronter son public aux bruits devenus musique, ou à la musique devenue bruit, engage une transformation progressive de l'écoute musicale. C'est d'ailleurs en cela que la noise fait genre plutôt qu'elle n'est un genre, par la considération des cadres et des contextes d'écoute qui ont notamment pour effet un déplacement des territoires de l'écoute. En questionnant les limites de l'écoute, qu'il s'agisse des fréquences à la frontière de l'audition humaine, du potentiel bruitiste d'un son fort, d'un son calme ou d'un silence, de ce qui est bruit ou musique, la noise pourrait ainsi être appréhendée selon Marie Thompson comme une « musicalisation de l'indiscernabilité » : « Trop proche du bruit, la noise se perd en mer et ne devient rien d'autre que du bruit. Trop près de la musique, elle devient trop échouée sur le rivage ; elle devient pleinement assimilée au royaume du musical et devient quelque chose d'autre ⁴⁶⁸ » ⁴⁶⁹.

L'objet-frontière que représente la noise suggère lui-même une « écoute-frontière ». Les bruits faisant partie de notre environnement, c'est aussi la manière d'écouter qui choisit d'en faire musique. De façon surprenante, mes entretiens ont mis en lumière des jeux et des rituels que les enquêtés mettent en place pour se confronter à de nouvelles situations d'écoute, la frontière entre bruits et musique semblant faire l'objet d'explorations quotidiennes de l'écoute, dès lors que l'oreille est devenue familiarisée.

Comme je dansais dans mon adolescence, mon activité du corps est très liée à la musique. [...] C'est en effet une écoute flottante, mais qui peut être assez précise. Mais je peux aussi rentrer dans un disque en écoutant que ça. Il m'arrive même [...] d'écouter un disque de noise tout en écoutant la radio. Je m'amuse aussi à faire des mix chez moi, pour moi, pour me mettre dans des niveaux sonores pendant très longtemps. J'ai une radio au-dessus de mon lit, je la mets au niveau ondes courtes et ça me fait des espèces de drones. Ça me donne un peu l'ambiance de la journée. [...] J'écoute aussi de la musique en journée, ce serait faux de dire l'inverse, mais la nuit il y a des plages quoi, il y a des longueurs, de 1h jusqu'à 4h je peux écouter un seul auteur. [...] D'ailleurs, j'écoute rarement un disque et un seul morceau sur un disque. [...] J'écoute souvent assez fort, mais il y a beaucoup de choses que j'écoute assez bas aussi, bizarrement. [...] Une des musiques les plus extrêmes que j'écoute avec la *harsh noise* c'est le *black metal*. Et le *black metal*, il y a vraiment eu des périodes où j'écoutais ça quand le jour se lève. C'est à dire entre 5h et 7h du matin.

⁴⁶⁸ « Too far towards noise, and noise music gets lost at sea; it becomes nothing but noise. Too far towards music, and it becomes too grounded on the shore; it becomes fully assimilated into the realm of the musical and becomes something else. »

⁴⁶⁹ Thompson, « Music for cyborgs: the affects and ethics of noise music », 215.

[...] Bizarrement, quand les morceaux me plaisaient moins bien, j'aimais bien fermer le clapet, mettre le son mais pas trop fort, donc les types s'époumonaient [...]. Ça, ça m'a toujours beaucoup amusé. (Pes)

En exposant ses manières d'écouter la musique, tour à tour écoute corporelle, écoute flottante et écoute attentive, écoute matinale ou nocturne, Pes confie aussi « s'amuser » à procéder à des petits jeux de diffusion par des réglages inappropriés de la radio conduisant à des drones, par la juxtaposition du son de la radio et de celui de la musique, ou par des réglages de volume ayant pour effet de diffuser une musique supposée puissante à volume ambiant. Dans le même esprit de jeu envers sa propre perceptivité, Brian évoque également ses différentes manières d'écouter de la noise, dont celle de l'écouter parfois à bas volume. Son érudition au sujet des musiques expérimentales permettant d'égayer son récit de nombreuses références, il rapporte avec amusement les propos du performeur Crank Sturgeon, qui déclarait préférer « écouter des disques de noise très bas, que ça devienne presque un bruit de fond où l'on entend quasiment rien » afin d'être plus attentif, ainsi que ceux du musicien Dylan Nyoukis qui confiait souvent écouter un disque « avec une petite chaîne de merde », lorsqu'il souhaitait l'explorer en profondeur.

Ces contextes d'écoute qui mêlent les bruits ambiants à la musique bruitiste prennent la forme d'un jeu avec le dispositif : en modifiant les fonctionnalités ou en se détournant des usages adéquats des médiums de diffusion, l'amateur s'empare de son écoute et se dispose à la surprise ; et en réduisant le bruit musical à hauteur du bruit ambiant, il rend caduques les frontières de la musicalité tout en s'exposant à une perception différente de l'œuvre. En somme, en apprivoisant progressivement les bruits et les jeux perceptifs à mesure de l'écoute des musiques noise, l'écoute musicale devient elle-même un terrain d'expérimentation ⁴⁷⁰. Que ces expérimentations de l'écoute découlent de confrontations extérieures telles que des performances radicales, ou qu'elles soient le fait de pratiques et rituels créés par les auditeurs eux-mêmes, la question de l'écoute de la noise vis-à-vis de l'environnement s'inscrit principalement pour ces derniers dans des pratiques esthétiques et ludiques. La figure de l'auditeur, déjà émancipée de sa prétendue passivité dans l'écoute et dans l'amour de la

⁴⁷⁰ Dans un autre registre que celui de la frontière entre musique et environnement, les rituels d'écoute visant à s'ouvrir à la surprise sont par ailleurs légion. JZ, à l'inverse de la plupart des collectionneurs, choisit par exemple de ne pas classer ses disques ou très sommairement, au moyen de quelques classeurs désorganisés qui gisent de part et d'autre de son appartement. Ce système est très contraignant au quotidien car il lui est quasiment impossible d'accéder à la musique qu'il souhaite écouter sur le moment, mais il apprécie particulièrement redécouvrir les disques de sa collection à l'occasion de ces recherches vaines. L'état de frustration qu'il provoque de son plein gré lui permet en réalité de se confronter quotidiennement à de nouvelles situations d'écoute et de se surprendre.

musique puisqu'il va de lui-même chercher les contenus musicaux afin de se faire éprouver des sensations ⁴⁷¹, dispose à présent d'un espace plus vaste d'expérimentation de l'écoute, de capacité d'appropriation des contenus et des contextes, intégrant ainsi, quelque part, davantage de créativité dans les actes du quotidien.

35. Conclusion

Au moment d'étudier les pratiques de création, nous avons pu mettre en exergue des manières de jouer et d'agencer le dispositif instrumental caractéristiques des musiques noise, qui les inscrivent dans des gestes et dans des codes performatifs spécifiques, et les « signent » en étant porteuses de significations culturelles et esthétiques. En nous intéressant cette fois à la manière dont les individus s'emparent de la noise en contexte, l'objectif était de comprendre comment ces musiques, qu'il s'agisse du contenu formel des œuvres sur support ou des performances de jeu en *live*, sont écoutées, évaluées et aimées. Il s'agissait donc ici d'étudier une autre composante du genre musical, davantage en lien avec les pratiques de « réception » – un terme dont on a d'ailleurs pu vérifier à quel point il était inadapté aux pratiques d'écoute, qui requièrent un engagement et une participation intenses de la part des adeptes. Bien qu'étant scindée en deux sous-parties au premier abord bien différentes, la première s'attelant davantage aux critiques et aux jugements de valeur liés à la compétence technique, la seconde explorant les diverses modalités de l'écoute musicale, elle expose les critères, les valeurs, les appétences et les dispositions, personnels et partagés, qui œuvrent aussi à construire la noise en tant que genre.

Nous avons ainsi pu observer comment la compétence technique, interrogée par les pratiques instrumentales et musicales, était une valeur centrale de l'évaluation musicale très souvent mobilisée dans les critiques à l'encontre de la noise ; et *a contrario*, nous avons vu comment elle faisait figure d'anti-valeur pour les amateurs et amatrices. Cette rupture à l'égard de la valorisation de la technique, dont les arts plastiques se targuent depuis plus longtemps, demeure toujours transgressive dans le champ musical, et ce malgré les ébranlements successifs apportés principalement par les musiques free et expérimentales. Dans le contexte de la noise cependant, cette émancipation du canon de la technique et de la virtuosité n'est pas simplement l'effet d'une déconstruction d'un apprentissage et de ses valeurs – les musicien·nes de free jazz et les compositeur·rices de musique expérimentale

⁴⁷¹ Antoine Hennion, Sophie Maisonneuve, et Émilie Gomart, *Figures de l'amateur : formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Questions de culture (Paris: Documentation Française, 2000).

étant le plus souvent passés par un apprentissage conventionnel – elle est également le signe d'un glissement de paradigme consécutif à la démocratisation des pratiques liée au précepte DIY. Les adeptes de noise partagent ainsi un socle de valeurs qui, en délaissant la valeur de technicité, érige *a contrario* l'amateurisme, l'accessibilité et la « fraîcheur » comme critères à l'authenticité des performances et donc des artistes, reléguant la technicité aux registres dévalorisés du conformisme et du professionnalisme.

Cette association étroite des modalités d'évaluation valorisées par les participant-es que sont l'originalité, la singularité et l'authenticité (issue entre autres de l'amateurisme) se retrouve aussi, sans surprise, dans la construction de leurs goûts musicaux, guidés par la recherche d'une intensité, d'une marginalité ou d'une étrangeté sonore. Par ailleurs, l'éclectisme important de leurs goûts, au demeurant assumé, pourrait d'une certaine manière sembler curieux compte-tenu de l'ultra-spécialisation du répertoire expérimental ; or il résonne particulièrement au regard de la pluralité des pratiques d'écoute elles-mêmes. L'analyse des modalités d'écoute de la noise a en effet révélé une multiplicité d'expériences sensibles, d'appétences et de dispositions qui constituent parallèlement plusieurs écoutes : une écoute physique, tout d'abord, caractéristique des formes les plus maximalistes, qui réintroduit une conception hédonique portée sur le plaisir et l'extase, mais aussi une forme méditative de rapport à soi qu'une soma-esthétique serait en mesure d'appréhender ; une écoute profonde et attentive, ensuite, caractéristique des formes plus minimalistes, qui recherche dans les sons la profondeur des textures, des modulations et des superpositions, s'aiguillant à identifier toutes les nuances du bruit et à développer de la sorte une écoute « experte » de toutes les formes de son ; une écoute ludique et expérimentale, enfin, caractérisée par des rituels et des défis qui visent, une fois le public familiarisé avec l'écoute bruitiste, à créer pour soi ou pour les autres des jeux perceptifs entre les bruits musicaux et les bruits environnants, défiant continuellement les frontières de la musique, de l'audible, et donc de l'écoute elle-même. Cette écoute « totale » qui agit en dedans et en dehors, en surface ou en profondeur, qui ne distingue pas les sons des bruits, ni les bruits de la musique, agit à étendre les territoires de l'écoute et à expliciter, au-delà d'une approche purement sociologique du goût, une oreille plurielle particulièrement ouverte à la diversité des formes musicales.

CHAPITRE 5. UNE « SCÈNE NOISE » ? AUTONOMIE, POLYVALENCE ET HORIZONTALITÉ

Si les différentes thématiques étudiées dans les chapitres précédents concernaient tour à tour le contenu musical, les pratiques de jeu et de bricolage du dispositif instrumental, mais aussi les qualités d'appréciation, les motifs de critiques et les enjeux de l'écoute de la noise, il s'agit à présent de considérer le genre par une autre entrée, celle de la scène musicale, dans son rôle de diffusion et de mise en circulation des musiques bruitistes. Le DIY est en effet un régime d'action qui dépasse le seul passage à l'acte musical en concernant divers modes d'organisation et de faire qui s'inscrivent dans le collectif. Si la musique elle-même est bien le centre autour duquel gravitent les individus créateurs et amateurs, le genre se façonne au travers de pratiques qui visent à la produire, à la diffuser et à la faire exister en tant que scène, en scène, sans la scène. Ici, ce sont les pratiques plutôt que les discours qui positionnent le genre sur des terrains emprunts d'un éthos marqué, qu'il s'agira d'appréhender pour comprendre plus globalement le paradigme artistique et culturel qu'il incarne. Pour ce faire, l'objectif est en premier lieu d'étudier avec attention l'organisation et les lieux de concerts de la scène expérimentale parisienne, après en avoir retracé la genèse, puis, après avoir fait la lumière sur le moment du concert et ses codes collectifs, d'examiner à échelle globale la contribution importante des labels discographiques dans leur qualité de modèles d'engagement éthique, économique et affectif. La double considération des pratiques et des ressources, à échelle locale et translocale ⁴⁷², sera finalement l'occasion d'observer comment la noise se construit comme genre au travers de ses « intermédiaires ».

⁴⁷² « Translocal » est un terme utilisé pour désigner des scènes locales connectées bien qu'éloignées géographiquement, au travers de leurs dynamiques, simultanités et transferts socio-spatiaux, et des processus de construction identitaire qui transcendent leurs frontières. Cf. Andy Bennett et Richard A. Peterson, éd., *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual*, 1st ed (Nashville: Vanderbilt University Press, 2004).

XV — LES LIEUX ET ORGANISATIONS DE CONCERTS DE NOISE À PARIS : GENÈSE ET SPATIALITÉ D'UNE « SCÈNE »

Pour introduire ce chapitre consacré à la diffusion des musiques bruitistes à un niveau local, ici à Paris et sa proche banlieue, il me semble à propos de procéder à une brève mise au point terminologique afin d'explicitier mon emploi des termes « scène » et « microscène ». Si le concept de « genre » que j'ai pris soin de définir en amont est bien celui auquel je me réfère en premier lieu au sujet du monde de la noise et des musiques expérimentales underground, il me paraît ici judicieux de convoquer celui de « scène » en référence à l'ancrage géographique de mon matériau de terrain.

Longtemps le terme de « communauté » s'est imposé comme le concept dominant pour penser les groupes sociaux restreints qui épousaient des valeurs et représentations spécifiques, parfois non conventionnelles, en regard du plus grand ensemble que forme la « société » ; mais il a rapidement démontré ses limites à caractériser les « subcultures » en désignant un groupe stable tendant à être géographiquement aligné à un lieu spécifique et comprenant généralement des familles et des groupes intimes⁴⁷³. Le terme de « contre-culture », s'il connote certaines projections symboliques qui pourraient correspondre avec l'éthos et les représentations du genre qui nous intéresse, n'est pas non plus approprié. Ce concept sociopolitique, largement employé en référence à la culture hippie de la fin des années 1960 inspirée par l'environnement culturel beat, a pour sa part été utilisé « pour distinguer des valeurs considérées comme dominantes ou largement partagées (mainstream) de systèmes de valeurs alternatifs qui, tout en étant le fait d'une minorité, sont agencés dans une pluralité de formes culturelles – la musique, l'écriture, l'art, les luttes socioculturelles ».⁴⁷⁴ On y retrouvait notamment l'idéal d'un mode de vie alternatif en rupture avec la « culture parente » (*parent culture*) bourgeoise dominante. Ainsi que l'a montré Andy Bennett, dans le prolongement de Peter Clecak, Ron Eyerman et Andrew Jamison⁴⁷⁵, il s'agit en réalité d'un phénomène de grande ampleur qui rassemblait des individus et idéologies socio-politiques et culturelles profondément hétérogènes, finissant par devenir une sorte de catégorie fourre-tout proposant aux différentes sphères culturelles qui coexistaient un répertoire de formes symboliques en résonance avec leurs mécontentements et idéaux.

⁴⁷³ Ken Gelder et Sarah Thornton, éd., *The subcultures reader* (London ; New York: Routledge, 1997).

⁴⁷⁴ Andy Bennett, « Pour une réévaluation du concept de contre-culture », *Volume!* 9-1 (octobre 2012): 20.

⁴⁷⁵ Bennett, « Pour une réévaluation du concept de contre-culture » ; Peter Clecak, *America's Quest for the Ideal Self: Dissent and fulfilment in the 60s and 70s* (Oxford: Oxford University Press, 1983); Ron Eyerman et Andrew Jamison, *Music and social movements: mobilizing traditions in the twentieth century*, Cambridge cultural social studies (Cambridge, [England] ; New York: Cambridge University Press, 1998).

Le concept de subculture, en revanche, est employé pour représenter des groupes sociaux de plus petite échelle, plus souterrains, pas nécessairement engagés ou rassemblés au travers de vastes questions socioéconomiques d'échelle globale ⁴⁷⁶. Il suscite néanmoins de nombreuses réticences, d'une part en raison de son application historique qui a longtemps eu tendance à l'assimiler exclusivement à la jeunesse ouvrière ⁴⁷⁷, d'autre part parce qu'il sous-tend dans sa dénomination même une relation dichotomique opposant ce que serait une « sous » culture à une culture dominante, présentant là aussi peu de nuances pour caractériser la pluralité des modes de vie et pratiques culturelles du quotidien de notre société contemporaine. Alors, que constituerait la « culture » de notre société, où commencerait la culture et où finirait la subculture ? Les frontières ne peuvent faire sens dès lors que les subcultures ne sont aucunement isolées de la société à laquelle elles participent, ainsi que le souligne Chris Jenks ⁴⁷⁸. J'ai pour ma part déjà démontré à plusieurs reprises, en adoptant divers points de vue dont une approche pragmatique, la réflexivité que mettent en œuvre les acteurs dès lors qu'il s'agit de construire leurs propres identités, attachements ⁴⁷⁹ et pratiques artistiques. J'aurai néanmoins épisodiquement recours à cette terminologie lorsqu'il s'agira de convoquer des auteur-es des *cultural studies* qui s'y réfèrent.

Ainsi, pour appréhender de manière plus fluide et cohérente le genre dans ses différents groupements, contextes et lieux, tout en mettant ici en lumière son caractère situé à travers l'exemple parisien, le concept de scène apparaît comme étant le plus approprié : les scènes musicales locales sont définies comme « des lieux spatiaux et temporels de performance et de consommation musicales où les participants créent des significations culturelles partagées à travers des interactions sociales en face-à-face ⁴⁸⁰ »⁴⁸¹. Selon Will Straw, une scène musicale est « cet espace culturel dans lequel un ensemble de pratiques musicales coexistent, en interagissant ensemble au sein d'une variété de processus de différenciation et selon des

⁴⁷⁶ Bennett, « Pour une réévaluation du concept de contre-culture », 28.

⁴⁷⁷ Steve Redhead, *The end-of-the-century party: youth and pop towards 2000*, Cultural politics (Manchester ; New York : New York: Manchester University Press ; Distributed exclusively in the USA and Canada by St. Martin's Press, 1990); David Muggleton, *Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style*, Paperback ed., reprinted, *Dress, Body, Culture* (Oxford: Berg, 2006).

⁴⁷⁸ Chris Jenks, *Subculture: the fragmentation of the social* (London ; Thousand Oaks, Calif: Sage Publications, 2005), 12.

⁴⁷⁹ J'utilise ici le terme d'« attachement », en référence à Antoine Hennion, parce qu'il permet d'outrepasser l'opposition entre ce qui vient de l'extérieur et l'interaction en révélant la capacité des amateurs et amatrices à co-produire les objets. Cf. Hennion, « Une sociologie des attachements ».

⁴⁸⁰ « Local music scenes are spatial and temporal sites of music performance and consumption where participants create shared cultural meanings through sociable face-to-face interactions ».

⁴⁸¹ David Grazian, « Digital Underground. Musical Spaces and Microscenes in the Postindustrial City », in *Musical Performance and the Changing City. Post-industrial Contexts in Europe and the United States*, par Fabian Holt et Carsten Wergin (New York: Routledge, 2013), 128.

trajectoires largement variables de changement et d'enrichissement mutuel ⁴⁸²»⁴⁸³. Concept davantage ouvert par son caractère mouvant et ses frontières invisibles, la scène, objet ces dernières années d'un revival important dans les *popular music studies*, est donc à même « d'évoquer à la fois l'intimité de la communauté et le cosmopolitanisme fluide de la vie urbaine ⁴⁸⁴ »⁴⁸⁵, et de susciter des réflexions sur les pratiques collectives, les frontières symboliques, la construction communautaire et les interactions sociales qui caractérisent le genre.

Par conséquent, plutôt que d'étudier la composition en tant que telle d'une « communauté », il m'intéresse davantage d'examiner comment les pratiques – musicales, nous l'avons vu, mais aussi ici organisationnelles et économiques – œuvrent justement à produire un « sens de la communauté » au sein de la scène. Les pratiques associées à la scène sont socialement situées et se déroulent dans un contexte qui conditionne directement les ressources et les opportunités de participation. Le concept de « scène », flexible et non-essentialisant ⁴⁸⁶, implique en effet un ancrage et des contextes au sein desquels « des faisceaux de producteurs, musiciens et fans partagent collectivement leurs goûts musicaux communs et se distinguent collectivement des autres ⁴⁸⁷ »⁴⁸⁸. La perspective de « scène » a donc également pour caractéristique de mettre l'accent sur les situations de réunion et d'appréciation collectives : nous verrons ainsi que ce sont les lieux et les mises en contexte de la musique et des socialités qui permettent de forger des expressions collectives d'identité underground qui visent à les distinguer du « mainstream ». Je me permets de la sorte de jouer avec le double sens du mot « scène », à la fois espace culturel et espace scénique, pour comprendre les enjeux pratiques et éthiques que posent les frontières. Nous verrons néanmoins qu'à certains égards, plus qu'une scène à proprement parler, il sera sans doute plus adapté de parler de « microscène ».

Le cadre étant à présent posé, ce premier chapitre se propose tout d'abord d'esquisser un paysage parisien de la scène expérimentale à l'aide d'un travail de cartographie recensant

⁴⁸² « A musical scene, in contrast, is that cultural space in which a range of musical practices coexist, interacting with each other within a variety of processes of differentiation, and according to widely varying trajectories of change and cross-fertilization ».

⁴⁸³ Will Straw, « Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music », *Cultural Studies* 5, n° 3 (octobre 1991): 373, <https://doi.org/10.1080/09502389100490311>.

⁴⁸⁴ « At the same time, “scene” seems able to evoke both the cozy intimacy of community and the fluid cosmopolitanism of urban life ».

⁴⁸⁵ Will Straw, « Scenes and Sensibilities », *Public* 22-23 (2001): 248.

⁴⁸⁶ Straw, 248.

⁴⁸⁷ « The concept “music scene”, originally used primarily in journalistic and everyday contexts, is increasingly used by academic researchers to designate the contexts in which clusters of producers, musicians, and fans collectively share their common musical tastes and collectively distinguish themselves from others ».

⁴⁸⁸ Bennett et Peterson, *Music scenes*, 1.

les lieux d'accueil des concerts de noise depuis la fin des années 1980 jusqu'à aujourd'hui, en parallèle de retracer brièvement l'histoire de cette scène. Il expose ensuite le cas particulier de deux organisations de concerts très actives sur la période plus restreinte de mon enquête, qui ont pour propriété de représenter de manière emblématique deux modèles distincts d'organisation et de financement n'échappant cependant pas à divers problèmes de précarité et de fragilité économique.

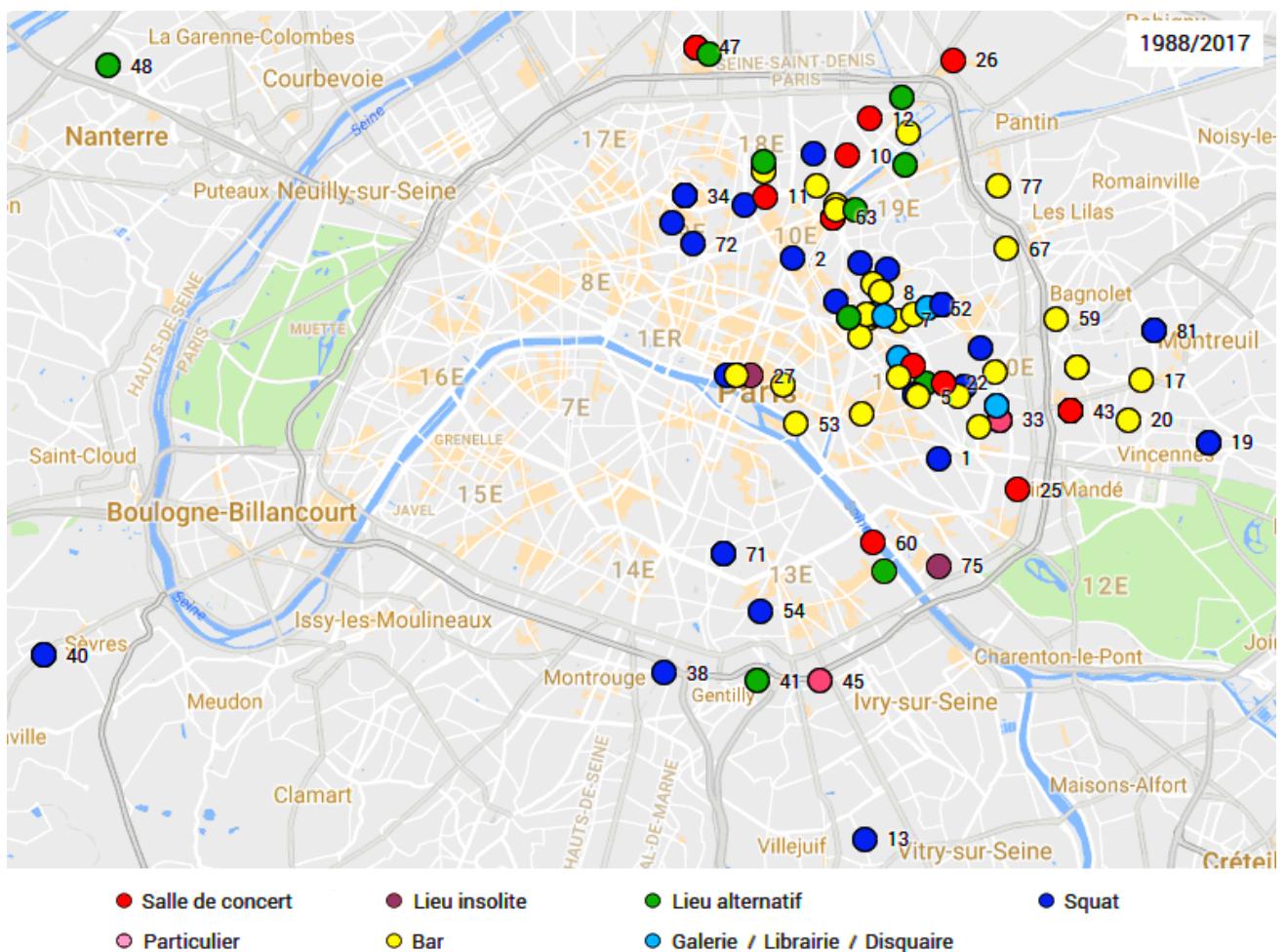
36. Expansion et mutabilité : cartographie d'une scène

Il s'agit d'abord, en guise d'introduction à cette étude, de souligner la difficulté qu'a pu représenter la recherche des lieux ayant pu accueillir des concerts de musique noise et expérimentale à Paris ces trente dernières années. Cette entreprise cartographique découle en effet de récits épars et parfois confus, qui ne traduisent pas seulement une mémoire qui s'étiole avec les années qui passent, mais une multiplicité de caractéristiques contextuelles qui tendent à complexifier la linéarité et la reconstitution de cette histoire. Les archives sont quasiment inexistantes, en particulier pour la période précédant Internet, en raison même de la nature non-officielle et confidentielle des événements et des lieux underground à la base de l'enquête. Les rares sources résultent donc principalement des récits des acteurs qui demeurent actifs au sein de la scène expérimentale. Néanmoins, en acceptant qu'elle soit partielle et résulte parfois d'approximations, en particulier concernant les périodes d'activité des lieux éphémères, la cartographie nous permet déjà de saisir de nombreux éléments utiles à la compréhension de la scène noise, de son émergence et de son inscription dans le territoire parisien.

Le travail cartographique a été organisé de plusieurs manières. D'une part, il recense sans prétention d'exhaustivité les lieux ayant accueilli des concerts bruitistes sur la période couvrant la fin des années 1980 à 2017 à travers un total de six cartes. La première, reproduite ci-dessous, couvre l'ensemble de la période. Les autres, consultables en annexe 10 (« Cartographie des lieux de concerts de la scène noise à Paris et sa couronne ») représentent respectivement les tranches suivantes : 1988/1994 ; 1995/2000 ; 2000/2005 ; 2005/2010 et 2011/2017. Ces périodes, qui ne constituent pas nécessairement des « dates-clés » mais servent toutefois de repères, permettent de mettre en évidence la rotation importante qui caractérise les lieux de concerts. D'autre part, ce travail est organisé selon une typologie des lieux représentée à l'aide de symboles qui permettent d'en identifier la nature : les bars et

leurs caves en jaune ; les salles de concert en rouge ; les squats en bleu ; les lieux alternatifs et associatifs en vert ; les galeries, disquaires et librairie en bleu ciel ; les friches, lieux insolites ou sans statut défini en orange ; et chez les particuliers en violet. Là aussi, ce sont les récits qui permettent de comprendre la typicité des lieux car beaucoup n'ont pas de statut officiel et détiennent leurs propres modalités d'existence.

Répartition des lieux de concerts de noise (1988-2017)



a) De l'emplacement des lieux dans la géographie parisienne

Un simple coup d'œil porté à la cartographie générale des lieux ayant accueilli des concerts de noise jusqu'à aujourd'hui suffit à observer leur répartition franche sur le territoire

parisien : tous les lieux apparaissent en effet à l'est de la ville, tandis que l'ouest apparaît totalement déserté. Cette nette séparation de l'espace parisien est un premier élément particulièrement éclairant. Elle s'inscrit en effet dans la continuité d'une division socio-spatiale fort ancienne entre l'est et l'ouest de la ville qui, comme l'écrit Anne Clerval, s'est structurée dès le XVIII^e siècle avec les mouvements des résidents aristocrates et bourgeois du Marais vers les faubourgs Saint-Honoré et Saint-Germain, suivant alors le déplacement du pouvoir royal à Versailles, et qui s'est poursuivie avec les importants travaux d'Hausmann sous le Second Empire, dont les immeubles de rapport et les lotissements socialement homogènes ont contribué à renforcer la division ⁴⁸⁹. Depuis les espaces publics consacrés au spectacle et aux grands magasins aux larges avenues et glorieux monuments, et face à la hausse générale des prix immobiliers garantissant une certaine exclusivité sociale, les classes populaires n'avaient d'autre choix que de se déplacer vers les arrondissements périphériques issus des communes annexées en 1860 (Belleville, Ménilmontant, La Chapelle, Charonne, etc.). A l'implantation de la bourgeoisie traditionnelle à l'ouest, et des institutions du pouvoir politique et économique, se juxtaposait à l'est une industrialisation importante du territoire. Comme le rappelle la géographe, cette localisation sur les faubourgs de l'est, en plus de correspondre à des bassins d'emplois importants à destination des populations populaires, s'est ensuite renforcée par la construction des canaux Saint-Martin, Saint-Denis et de l'Ourcq au début du XIX^e siècle ⁴⁹⁰. Longtemps imprégnée d'une forte activité industrielle et ouvrière, la ville a fini par progressivement se désindustrialiser, à la seconde moitié du XX^e siècle, par une mutation de son industrie vers la périphérie de la ville, favorisée par une séparation des tâches de conception/gestion et de production ainsi que par des politiques publiques en faveur du secteur tertiaire supérieur ⁴⁹¹.

Une compréhension historique des mutations sociales, spatiales et démographiques de l'espace parisien est essentielle pour appréhender la manière dont les lieux de concert underground entrent en résonance avec cette inscription de la désindustrialisation sur le territoire. Du fait que Paris ait connu un déclin de son activité ouvrière particulièrement marqué à la fin des années 1980 et dans les années 1990, et du fait de la crise de l'immobilier de 1991, de nombreux locaux se sont retrouvés vacants, en particulier des usines et entrepôts de proximité situés à l'est. Les politiques publiques de rénovation ont été ralenties, laissant les logements se vider et se dégrader en attendant de futures rénovations. Certaines entreprises en

⁴⁸⁹ Anne Clerval, *Paris sans le peuple : la gentrification de la capitale* (Paris: La Découverte, 2013).

⁴⁹⁰ Clerval, 67.

⁴⁹¹ Clerval, 32-33.

cessation d'activité ne parvenaient alors pas à vendre leurs locaux dégradés, les investisseurs se tournant vers d'autres types d'investissements en raison de la crise. Ces locaux vides, souvent loués à des prix modiques lorsqu'ils n'étaient pas squattés, représentaient des opportunités importantes pour les artistes et les populations précaires.

Dans le contexte underground de la création et de la diffusion des musiques bruitistes, ce type de lieux demeure en effet d'une importance majeure, constituant souvent des lieux ouverts à toutes sortes d'expérimentation artistiques avec des facilités de programmation. Il n'est par ailleurs pas rare que certain·es artistes de noise, qu'ils soient ou non plasticien·nes dans le même temps, aient fait partie des occupant·es de ces squats parisiens, en témoignant les exemples d'Erik Minkinnen (Sister Iodine) à la Générale et d'Andy Bolus (Evil Moisture) à la Miroiterie. En observant attentivement l'ensemble des cartes situées en annexe, le nombre de squats apparaît relativement important en proportion des autres types de lieux, en particulier jusqu'au milieu des années 2000 où ils représentent même la grande majorité des lieux où la noise est jouée. Ce phénomène d'investissement de locaux vides et squattés suite à la désindustrialisation du territoire urbain s'inscrit d'ailleurs dans une forme de tradition des scènes underground qui s'étend bien au-delà de l'exemple parisien : pensons ne serait-ce qu'au fameux « loft jazz » new-yorkais, qui réunissait dans les années 1970 des musicien·nes d'avant-garde pour des concerts confidentiels et des sessions d'enregistrement expérimentales dans des lofts industriels et des caves de Lower Manhattan ⁴⁹², ou encore aux célèbres « zones temporaires autonomes », cette centaine de bâtiments squattés à la suite de la chute du mur de Berlin ayant servi de terreau à la scène club en quête de loyers peu chers ou gratuits en permettant l'existence de lieux temporaires expérimentaux et illégaux ⁴⁹³.

Cette inscription à l'est du territoire parisien, en général jusqu'à Montreuil, ne concerne pas seulement les squats et autres lieux alternatifs comme des ateliers ou lieux associatifs. Les bars, qui sont également les plus représentés parmi le type de lieux accueillant des concerts de noise, se situent également dans la frange nord-est de Paris et sa petite couronne. Pour ce cas de figure, ce n'est pas tant l'occupation de locaux hérités du Paris industriel et ouvrier qui explique cette hyper-localisation dans les 11e et 20e arrondissements, que la concentration particulièrement importante de l'offre culturelle des lieux et des bars alternatifs dans ces secteurs marqués par une population en moyenne plus jeune et une vie

⁴⁹² Sharon Zukin, *Loft living: culture and capital in urban change*, 25th anniversary edition (New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2014).

⁴⁹³ Ingo Bader et Albert Scharenberg, « The Sound of Berlin. Subculture and the Global Music Industry », *International Journal of Urban and Regional Research* 34, n° 1 (mars 2010): 84, <https://doi.org/10.1111/j.1468-2427.2009.00927.x>.

nocturne animée. Elle correspond également au processus de gentrification urbaine : il faut garder en vue que ces anciens quartiers populaires sont ceux qui se sont gentrifiés le plus nettement ces trente dernières années, exception faite des quartiers de la Goutte d'Or/Château Rouge et du bas-Belleville, fortement caractérisés par l'immigration et plus résistants à la gentrification ⁴⁹⁴. Les bars parisiens, souvent pourvus d'une cave dans laquelle se déroulent les concerts, représentent des lieux facilement accessibles qui assurent souvent un certain nombre de services – selon les lieux, les boissons servies au bar, la sonorisation, les entrées, les repas offerts, etc. – que n'ont plus nécessairement à prendre en charge les organisations de concerts. Ils représentent la part la plus importante des lieux accueillant des concerts de noise depuis le milieu des années 2000.

Les autres lieux d'importance sont les librairies, les galeries et dans une moindre mesure les salles de concerts. Les mêmes effets de concentration des commerces culturels orientés vers la culture alternative dans ces quartiers expliquent que les cinq lieux recensés dans ma cartographie se situent également dans les 11e et 20e arrondissements : les Etablissements Phonographiques de l'Est (E.P.E.), Bimbo Tower, la librairie/galerie En Marge, la librairie Monte-en-l'Air, la galerie Treize et la galerie Plateforme. Hormis la célèbre salle des Instants Chavirés à Montreuil et le Dragon Fly (au statut plus particulier), les salles de concert n'ont été quant à elles que très peu impliquées dans la diffusion des musiques noise, qu'elles ne programment habituellement pas. Les autres salles recensées sur la carte n'ont en effet accueilli qu'épisodiquement des concerts de musique expérimentale : soit, dans les cas de Mains d'Œuvres et du Point Ephémère, à leurs premiers mois d'existence, soit à l'occasion d'un grand festival comme le Sonic Protest – pensons au Petit Bain, au Centre Barbara, à la Dynamo, à la Maison des Metallos, à Olympe de Gouges, etc. La location ponctuelle de l'Eglise Saint-Merri dans le cadre de ce même festival spécialisé dans les musiques expérimentales ne saurait pas non plus en faire une « salle » spécialisée.

Enfin, d'autres types de lieux plus insolites peuvent être investis par des concerts de noise, tels que des friches et des lieux alternatifs ou privés : par exemple le Tunnel, un tunnel de la SNCF confidentiel situé à proximité du métro Saint-Emilion dans le 13e, Kobe, un appartement de particuliers situé à Ivry-sur-Seine, l'Espace en Cours, une cour d'immeuble privée et son rez-de-chaussée dans le 20e arrondissement, ou encore, plus rarement, les catacombes ou les carrières en banlieue de la capitale. Le fait que certains concerts de musique bruitiste aient lieu dans des lieux insolites n'est d'ailleurs pas une spécificité

⁴⁹⁴ Clerval, *Paris sans le peuple*.

parisienne : pour ne donner que quelques exemples, des concerts sont souvent organisés sous le pont de l'autoroute A31 à Metz, ou dans des lieux « sauvages » et illégaux à Caen, tandis que l'organisation DIY « Highway to Paradise » gérée par Amélie organise régulièrement des concerts sauvages dans diverses friches insolites de province.

b) **Mutation, éphémérité et précarité**

Au-delà de la proportion et de la répartition des lieux de concert dans l'espace parisien, doit également être observée leur mutation. L'éphémérité de ces lieux, qui se traduit très clairement dans mon travail cartographique à travers l'apparition et la disparition des repères aux différentes époques, est le résultat de circonstances diverses.

En ce qui concerne les squats, leur modalité d'occupation est par nature illégale et donc inévitablement condamnée à une existence précaire. L'écrasante majorité des squats ayant accueilli des concerts de noise – l'Œil du Cyclone, le CAES, les Anges des Recollets, la Zonmée, Pôle Pi, Survolt, Falaises, la Cerise, les Dispensés, la Jarry, la Suite, pour n'en citer que quelques-uns – a en effet subi les procédures classiques d'expulsion, ne permettant souvent pas de faire perdurer leurs activités, quand d'autres ont connu une fin accélérée par des accidents tels qu'éboulements et incendies, comme Comète 347 et la Miroiterie. Quelques rares squats ont malgré tout pu temporairement bénéficier d'une certaine tolérance des pouvoirs publics, en particulier sur une époque plus récente – pensons par exemple à la Générale ou au Shakirail – conduisant parfois à certains compromis ayant pour effet d'ébranler pour certains l'esprit alternatif initial des artistes occupant·es⁴⁹⁵. C'est le cas par exemple du point Ephémère, qui a accueilli certains concerts de noise dans ses premières années d'existence : cet ancien entrepôt Point P, qui avait d'abord été occupé par des militant·es de No-Vox avant d'être investi par l'association Usines Ephémères – dont l'objectif est la transformation de friches en lieux de création – a finalement abouti par l'intermédiaire de la municipalité à un lieu culturel branché dont la programmation n'est

⁴⁹⁵ Au tournant des années 2000, les mesures politiques en faveur de la diversité culturelle et de la médiation ont commencé à mesurer l'utilité des squats du point de vue de la transmission artistique dans les quartiers populaires et les zones dédiées à la culture urbaine. Les mairies ont alors commencé à mettre en place des conventions d'occupation et quelques aides minimales à l'égard des squats, comme dans le cas du rachat du 59 Rivoli ou des solutions de relocalisation de la Générale. Dans un contexte économiquement difficile pour beaucoup d'artistes, et devant la menace constante des expulsions, il en résulte une professionnalisation progressive des squats artistiques pour répondre au cahier des charges imposé par les pouvoirs publics. De même, le modèle de la résidence se généralise progressivement, ayant pour effet de renouveler les usagers mais aussi d'évincer ses acteurs historiques et restreindre le mode de gouvernance démocratique et autogéré.

absolument pas tournée vers les musiques expérimentales. Ainsi, il arrive typiquement que certains lieux continuant d'exercer une activité culturelle après plusieurs mois ou années d'existence ne programment plus de noise, ou que les organisations de concerts de noise (en DIY) cessent d'y organiser des événements. Précisons en outre que la valorisation de l'underground par les publics des musiques bruitistes les conduisent sans surprise à privilégier les nouveaux lieux alternatifs ou spécialisés, plutôt que d'anciens squats réhabilités ayant perdu leur caractère d'avant-garde par une récupération plus commerciale de leur programmation.

En ce qui concerne les bars et le fort *turn-over* observé, d'autres types de dynamiques relatives à la fois au phénomène de gentrification, aux enjeux économiques et aux contraintes liées aux nuisances sonores sont en jeu. Nous l'avons précédemment évoqué, les bars sont devenus des lieux incontournables du point de vue de la diffusion des concerts de noise depuis le milieu des années 2000, en parallèle de la fermeture progressive et répétée des squats qui en étaient les principaux relais. De manière intéressante, et ceci est d'autant plus visible en établissant une comparaison entre les deux cartes de 2000 à 2010 et de 2011 à 2017, il apparaît que l'emplacement géographique des bars accueillant des concerts de noise s'est progressivement déplacé vers les marges de la ville : à Montreuil pour le Chinois et la Comedia, au Pré-Saint-Gervais pour le Vanilla Café, à Bagnole pour le Parvis de Bagnole et le Pixi, etc. Si quelques rares lieux perdurent dans leur centralité – le Yono et le Klub ayant accueilli ponctuellement quelques concerts au tout début de la décennie 2010, et les Nautes faisant figure d'ovni pour son emplacement au bord de la Seine à quelques pas du métro Sully-Morland – les bars d'accueil restent globalement implantés dans des quartiers en voie de gentrification comme Belleville, Jaurès/Stalingrad et Château-Rouge (le Zorba, la Cantine de Belleville, la Pointe Lafayette, l'Epoque, l'Olympic, etc.), ou aux abords du périphérique (le Rigoletto à la porte des Lilas et l'Espace B à la porte de la Villette).

Il faut sans doute voir ici l'un des effets de la gentrification parisienne, qui ayant contribué à la fermeture et à l'expulsion des squats au début des années 2000, suite à la fois à une dérèglementation des loyers ayant relancé la spéculation immobilière, à une réhabilitation devenue rentable des logements anciens et des lieux industriels, à une hausse des loyers encourageant l'accession à la propriété, et à une baisse des taux d'intérêts bancaires ⁴⁹⁶, n'a pas été sans conséquence sur les modalités d'accueil des concerts de noise dans les bars de la capitale. Les bars, pleinement bénéficiaires de l'attractivité de leurs quartiers, ont été des

⁴⁹⁶ Clerval, *Paris sans le peuple*, 58.

acteurs majeurs de la gentrification. Comme l'écrit Anne Clerval, au départ repaires populaires des quartiers du nord-est nouvellement investis par l'avant-garde⁴⁹⁷, les bars bénéficient souvent de l'aubaine que représente la gentrification de leur quartier, qui en seulement quelques années peut évoluer d'un quartier populaire à un quartier branché. Les artistes de noise qui avaient davantage de facilités à investir les bars des quartiers en voie de gentrification se sont progressivement heurtés à des rigidités et des difficultés multiples une fois ces quartiers gentrifiés. Enfin, dans Paris, certaines galeries ou lieux alternatifs tels que la galerie Treize, dans le quartier de Belleville (Couronnes), l'Ourcq Blanc près du métro Ourcq, ou l'Espace des Arts sans Frontières (EASF) près du métro Bolivar, ont plus récemment (2015-2017) accueilli des performances bruitistes. Mais, à l'instar des bars qui rencontrent la même problématique depuis des années, il leur est difficile d'accueillir autrement que ponctuellement ce type d'événements en raison de contraintes relatives au voisinage et aux nuisances sonores, ou en raison de graves difficultés financières mettant en péril leur activité.

Il s'agit donc de considérer avec intérêt les informations fournies par ce travail cartographique, qui met en lumière une spécificité des scènes underground. L'investissement précaire et parfois illégal des lieux de concerts suit souvent le tracé de la gentrification ou plutôt le précède, à l'instar de ce qu'ont montré Ingo Bader et Albert Scharenberg au sujet de Berlin et la situation des quartiers de Berlin-Mitte et de Prenzlauer Berg, démontrant des liens entre la scène underground, la restructuration urbaine et les processus innovateurs de l'économie culturelle⁴⁹⁸. D'abord « repérés » et investis par les acteurs des genres alternatifs et expérimentaux, les lieux de concerts, qu'il s'agisse de locaux à l'abandon ou de bars et clubs miteux, sont rachetés, détruits, réaménagés ou stylisés en vue d'accueillir un public plus large, dans des quartiers économiquement plus accessibles qui jouiraient dès lors d'une attractivité culturelle branchée – ce qui, pour le cas de Berlin, a pour effet de populariser et d'institutionnaliser les musiques club dans l'optique d'en faire une capitale mondiale de la musique alternative, mais ce qui implique à Paris, en ce qui concerne l'underground bruitiste, d'être contraints de chercher à nouveau et toujours plus loin de nouveaux lieux à investir pour pouvoir diffuser sa musique. C'est ainsi que le terme « scène » pourrait en réalité être redéfini, dans le cadre des musiques underground dont nous traitons ici, en tant que « microscène », ainsi que le suggère David Grazian :

⁴⁹⁷ A l'avant-garde de la gentrification apparaissent souvent les artistes et les plus précaires des professions culturelles – soit un type relativement proche de celui des acteurs de la scène noise – qui profitent des loyers à plus faibles coûts. Ils précèdent de manière caractéristique les « gentrifieurs », dont les cadres et les professions intellectuelles sont fortement surreprésentés.

⁴⁹⁸ Bader et Scharenberg, « The Sound of Berlin », 84-85.

Des scènes musicales do-it-yourself (DIY) localement délimitées mais décentralisées où les participant·es se rassemblent dans des espaces urbains reconvertis pour jouer et apprécier des genres de musique populaire alternatifs tels que le rock indépendant, le jazz expérimental ou le hip hop underground, tout en reposant sur des outils numériques pour construire une communauté en réseau et maintenir la participation ⁴⁹⁹ ⁵⁰⁰.

Le sociologue ajoute que ces microscènes seraient distinguables pour trois raisons : parce qu'elles tendent à une décentralisation spatiale au sein des villes en apparaissant de manière sporadique dans des lieux reconvertis dans divers quartiers en voie de gentrification, souvent périphériques, tandis que les scènes musicales se constituent autour d'un ensemble de salles, industries de soutien et autres infrastructures de production et de consommation musicale dans des quartiers davantage dédiés au divertissement culturel ; parce qu'elles sont basées sur des modes de production DIY et créées en majeure partie hors du contexte de l'industrie musicale dominante ; et enfin parce qu'elles sont davantage orientées vers des dynamiques locales et problématiques spécifiques à leurs mondes sociaux ⁵⁰¹. Les lieux investis par les microscènes permettent ainsi davantage de prises de risque artistiques, d'expérimentations de styles de vie et de performances de genres musicaux dits « de niche », au sein de ces « zones de revenus mixtes en transition ». La confidentialité de ces laboratoires d'expérimentation est maintenue en partie par leur précarité ; la menace latente de fermeture et la circulation limitée de l'information étant des facteurs de l'accès restreint à des groupes ciblés ⁵⁰².

37. Genèse d'une scène noise et expérimentale à Paris

Les récits des acteurs font état de la programmation d'artistes expérimentaux et « *outsiders* » français et étrangers dès 1988 aux Établissements Phonographiques de l'Est. Situés dans le 11^{ème} arrondissement (rue du Chemin Vert), les E.P.E étaient un grand magasin de disques avec un espace galerie au rez-de-chaussée qui accueillait expositions et projections de cinéma expérimental et d'art vidéo, et une cave d'une capacité d'environ 150 personnes où étaient organisés des concerts. D'abord tenu par Christophe et Nicolas Willman, grands

⁴⁹⁹ « Locally bounded yet decentralized do-it-yourself (or DIY) music scenes where participants gather in repurposed urban spaces to perform and enjoy alternative popular music genres such as indie rock, experimental jazz, and underground hip hop, all while relying on digital media tools to build a networked community and sustain participation ».

⁵⁰⁰ Grazian, « Digital Underground. Musical Spaces and Microscenes in the Postindustrial City », 128.

⁵⁰¹ Grazian, 130-31.

⁵⁰² Bader et Scharenberg, « The Sound of Berlin », 84.

amateurs d'expérimentations sonores et industrielles, le lieu fut ensuite géré dès 1991 par Isabelle Piechaczyk qui orienta la programmation vers davantage de free rock, de japonaise et de no wave, en plus de la musique pointue ayant fait la réputation du lieu. Elle était alors accompagnée des membres de Sister Iodine qui s'impliquaient dans la sonorisation, le bar et la programmation cinématographique. Le lieu, aujourd'hui comparé à une forme de Factory française ⁵⁰³, accueille les premiers concerts en France de figures importantes de l'underground expérimental telles que Merzbow, Keiji Haino, Whitehouse, Jim O'Rourke, Borbetomagus, Charles Hayward, Condom, Illusion Of Safety, Circle X, Sister Iodine, Flaming Demonics, Dust Breeders, Pacific 231, Le Syndicat, Kontakta, Dog Faced Hermans, Déficit Des Années Antérieures ou encore Jean-Louis Costes. L'organisation était, comme toujours dans l'underground, plutôt informelle, et la rencontre avec certains pionniers du genre assez impressionnante, ainsi que le raconte Lionel Fernandez :

À cette époque qui nous paraît « l'âge des cavernes », nous écrivions une lettre aux artistes sur la base d'un contact sur le disque. Ils nous répondaient une dizaine de jours plus tard par lettre : « oui ça nous intéresse ». On leur récrivait : « on peut vous payer tant, ça vous dirait le 14 ou 21 octobre ? » Ils nous réécrivaient dix jours plus tard : « oui ok pour le 21 octobre » ! Et puis vint l'heure de l'hyper-professionnalisation, nous avons acquis un fax ! Et là nous avons approché la vitesse de la lumière, gros choc.

La période fut intense, nous y avons organisé les premiers concerts de nombreux de nos héros de l'époque, que nous découvrions, parfois même physiquement. Grand souvenir du choc que fut l'arrivée de Keiji Haino dans le magasin, dont nous ne connaissions que deux disques aux visuels abstraits et sans photo de l'animal. Bref de l'arrivée du bonhomme avec sa cape, sa canne, ses gants de cuir, ses lunettes, sa coupe et son assistant, qui avait passé la journée à lessiver le magasin et la cave de fond en comble pour que le sieur puisse se produire « dans de bonnes conditions »...

Comme souvent chez les organisations de concerts de musique expérimentale, l'idée était alors de travailler étroitement avec une autre salle afin de répartir la venue des musiciens sur deux dates françaises et d'économiser les frais, ici avec le 102 à Grenoble par l'intermédiaire du musicien Jérôme Noetinger. L'aventure s'acheva finalement le 1er janvier 1994, le propriétaire souhaitant tripler le loyer de ce local de 300m².

⁵⁰³ Julien Bécourt, « EPE, l'indus' à la française », *Mouvement*, octobre 2017, http://www.mouvement.net/analyses/enquetes/heureusement-il-y-a-lindus_1.

Les Etablissements Phonographiques de l'Est (E.P.E), fanzine *Espoirs Ephémères* (1992)

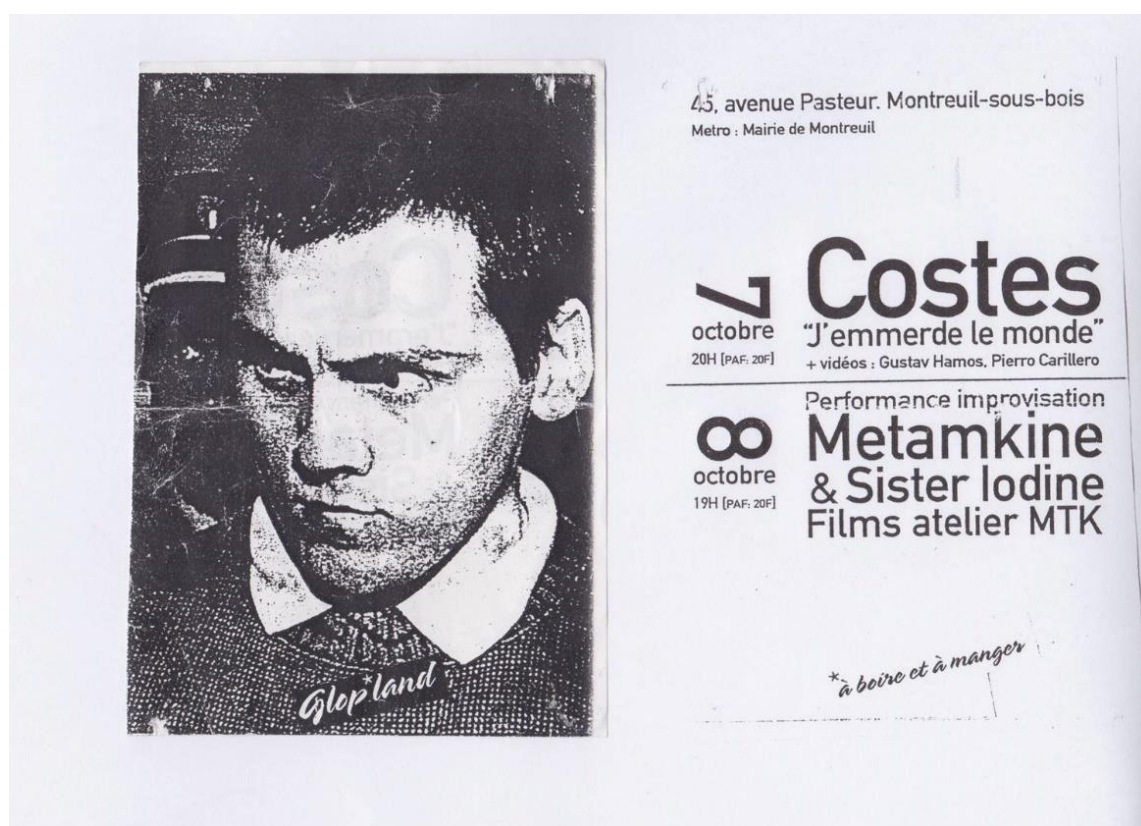


Le Dragon Fly, situé rue Lasson dans le 12^{ème}, était quant à lui une sorte de salle tenue par une artiste-peintre excentrique nommée Lucrèce. Autour de 1991, la Zoorganisation y organisait de nombreux concerts, suivie de plusieurs membres du fanzine *Hyacinth* dont faisaient alors partie Franq de Quengo et Marcel Perrin, qui programmaient des concerts de « hardcore US, de post-grunge et de pop bizarre » (Trumans Water, Unsane, Pram, The Ex, Sister Iodine, Flaming Demonic, etc.). Les membres de Sister iodine en firent également à cette époque leur studio de répétition.

De nombreux concerts avaient lieu dans des squats d'artistes. C'est le cas, autour de 1990, de l'Œil du Cyclone, un squat très dynamique rue Faubourg Poissonnière à Barbès où le vidéaste René Licata était très impliqué ainsi que David TV ; de Goumen, situé Cité Aubry dans le 20^{ème} – une usine de menuiserie laissée à l'état de friche après un incendie en 1987 et investie par plusieurs associations jusqu'en 2006 – qui accueillait des concerts, des projections de cinéma expérimental et menait des expériences de télévision pirate locale ; du CAES (Centre Autonome d'Action Sociale) à Ris-Orangis, une ancienne caserne de l'Armée de l'Air devenu une sorte de village autonome avec tous les corps de métiers de l'art et de l'artisanat, qui menait de nombreuses actions sociales et culturelles et accueillait notamment les concerts organisés autour du fanzine *Ortie* ; des Anges des Recollets, un immense squat d'artistes situé dans un ancien couvent rue du Faubourg Saint-Martin dans le 10^{ème}, qui

accueillit de très nombreux concerts de 1990 à 1996 ; ou encore de la Zonmée à Montreuil, active de 1991 à 1998 environ, qui servit également de local de répétition aux membres de Sister Iodine de 1994 à 1997. Si les concerts bruitistes dans les bars étaient à l'époque très rares, le mini-club Blues du Nord à Stalingrad, une cave située dans une rue fréquentée par les dealers et toxicomanes de la ville, faisait figure d'exception au tournant des années 1990. Ces mêmes années ont également été celles des concerts et festivals associés aux fanzines spécialisés comme *Hyacinth* et un peu plus tard *Ortie*, ainsi qu'aux émissions de radio locales comme Songs of Praise – certains récits faisant d'ailleurs état d'une intervention « mémorable » de la police dans les tous petits locaux de la radio Aligre lors d'un concert de Dog Faced Hermans diffusé à volume puissant ⁵⁰⁴. Et enfin, le début des années 1990 fut évidemment marqué par la création des Instants Chavirés, cette salle de concert montreuilloise au départ spécialisée sur le jazz d'avant-garde et les musiques improvisées, qui perdure encore aujourd'hui et sur laquelle nous reviendrons plus en détails par la suite.

Flyer pour les performances de Jean-Louis Costes, Metamkine et Sister Iodine à la Zonmée (1995)



⁵⁰⁴ Yves-Marie Mahé, *Les Etablissements Phonographiques de l'Est*, 4/3, documentaire (Light Cone, 2017).

Dans la seconde partie des années 1990, certains concerts se tenaient déjà épisodiquement à Confluences, ce lieu « engagé » du 20^{ème} décrit comme un « espace de réflexion, de création, de diffusion et d'échange » proposant du spectacle vivant, des concerts, des expositions, des performances et des projections de documentaires ⁵⁰⁵. A partir de 1996, le squat Pôle Pi fut également un lieu d'accueil ponctuel des concerts de musique bruitiste. L'ancien lycée Diderot situé boulevard de la Villette à Belleville fut en effet, après deux ans d'abandon, investi par le peintre Yabon et d'autres artistes. Le plus grand squat de Paris, présentant un cadre de 15000m², avec espace, lumière et reste d'ameublement, représentait pour plus de 300 artistes un laboratoire de tous les arts qui a perduré jusqu'en 1998.

Plus important pour les amatrices et amateurs, le Garage était pour sa part décrit comme un haut lieu de l'underground parisien de cette époque. Situé Impasse Mont-Louis, ce vieux garage investi dès 1994 par Bruno Herlin ⁵⁰⁶, un artiste issu du squat des Frigos, possédait une salle, une scène construite, deux étages de mezzanine et des logements en hauteur qui servaient auparavant à héberger les garagistes. Il ne s'agissait pas d'un squat mais bien d'un lieu privé mis à disposition d'un collectif – dont les membres sont ensuite partis fonder Mains d'Œuvres en 1994/1995 – puis de Bruno Herlin seul. Le Garage pouvait tout aussi bien accueillir mensuellement le Radeau lors d'une soirée cirque avec trapéziste et perroquet, que Rodolfe Burger, qu'une soirée house ou qu'une soirée de musique expérimentale, ce lieu éclectique possédant une « capacité merveilleuse et magique de devenir d'un jour à l'autre tout autre chose sans perdre en qualité », ainsi que se souvient Vuk qui y travaillait comme barman de 1995 à 1997. Le lieu hébergeait à l'époque quelques soirées organisées par Büro, un collectif formé par Erik Minkinnen, Lionel Fernandez, Sylvie Astié et Isabelle Piechaczyk, qui y firent jouer Scanner, Main, Pansonic, Ryoji Ikeda, Tony Conrad, Farmers Manual, Oval ou encore Francisco Lopez. Cet éclectisme permit à l'organisateur, réputé pour être un excellent gestionnaire, d'accueillir une soirée privée de Canal + autant qu'une soirée de musique expérimentale aux enjeux financiers dérisoires, et de trouver de la sorte un équilibre par un modèle économique à différentes échelles. En 1997, constatant que le Garage avait un potentiel lucratif, le propriétaire décida de reprendre le lieu pour y entreprendre d'autres types d'affaires ⁵⁰⁷. A la même époque, dans le jardin jouxtant le squat des Frigos dans le 13^{ème}, se trouvaient trois galeries de tunnels devenues des impasses au

⁵⁰⁵ <https://confluences.jimdo.com/le-lieu-de-r%C3%A9sidence-confluences/>

⁵⁰⁶ Celui-ci était en réalité un ami d'enfance du gérant du lieu, qui possédait plusieurs locaux dans cette même impasse. Je n'ai pas réussi à savoir si le lieu lui était loué ou gracieusement prêté.

⁵⁰⁷ Le Garage n'a pas perduré en tant que lieu d'activités culturelles, mais a par la suite été loué à des productions cinématographiques pornographiques.

moment de la construction de la BNF ⁵⁰⁸, pour la plupart squattées par des SDF. L'un des camarades de Bruno aux Frigos lui remis les clés du lieu, qui n'avait alors ni eau ni électricité. En 1997, les premiers concerts purent être organisés en tirant un simple câble depuis la fenêtre de l'atelier au rez-de-chaussée des Frigos, mais il fallut attendre deux ans d'aménagements pour rendre le lieu accessible à d'autres types d'événements. Secondé par Vuk jusqu'en 1998, le financement par le bar permettait de proposer une location à faible coût à condition que l'événement soit ouvert au public et non privé. Les Voûtes continuèrent alors d'héberger quelques concerts de musiques noise et expérimentales jusqu'au début des années 2010.

Parmi l'équipe de Büro, Erik Minkinen initia dès 1998 le Placard, des sessions d'écoute musicale au casque rompant avec le format habituel du concert. En effet, dans un contexte de descentes de police fréquentes et d'événements musicaux illégaux, les musiques alternatives rencontraient déjà des difficultés à trouver des lieux pour être diffusées. Le musicien eut alors l'idée d'organiser, dans son propre appartement pour la première édition mais dans un format nomade pour la suite, des performances à écouter par l'intermédiaire de casques et d'écouteurs. Le concept fut ensuite repris sous la forme de festivals dans de nombreuses villes du monde, dans un programme ouvert consistant à aménager un espace de jeu pour les musicien·nes et à en diffuser le son en direct sur Internet.

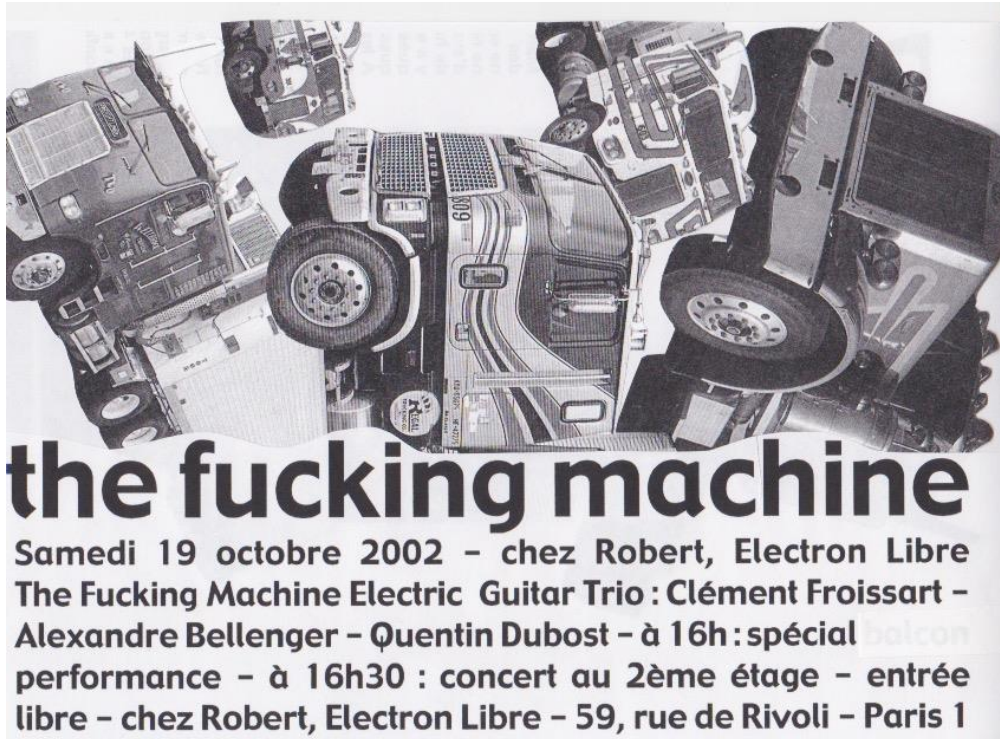
Au même moment, un petit groupe de musicien·nes fédérés aux Instants Chavirés, notamment à l'occasion d'ateliers d'improvisation qui y étaient régulièrement programmés, organisait de nombreux concerts de musiques bruitistes et improvisées. A partir de 1999, Alexandre Bellenger, Miho, Arnaud Rivière et Jac Pochat se sont ainsi retrouvés à jouer des câbles, des micros de guitare, des tourne-disques et du saxophone dans de nombreux squats de l'époque. Le Survolt, qui prit ensuite le nom de Magic Palace Hotel, était alors un squat situé rue Notre-Dame-de-Lorette dans le 9^{ème} tenu par un collectif les ayant invités à jouer à plusieurs reprises, avant qu'ils y organisent eux-mêmes des concerts. Le collectif du Magic Palace occupa ensuite Falaises en 2000, un squat situé rue Germain Pilon au niveau du métro Abbesses, où Alexandre Bellenger y organisait de nombreux concerts, dont celui de Sachiko M et Martin Tétréault qui attira au squat un public important. En juin 2001, sentant venir la fin des Falaises, le collectif investit alors le Théâtre 347, un théâtre abandonné situé au 7 rue Chaptal avec scène et gradins, qui devint un lieu d'accueil de nombreux concerts de musique expérimentale. Ce même collectif fut également à l'origine du squat Comète 347, une

⁵⁰⁸ Du fait de sa situation très particulière, puisque cet endroit interstitiel n'avait jamais été calculé par la Mairie de Paris, il ne s'agissait pas d'un squat ni d'un lieu pour lequel la Mairie pouvait exiger un loyer.

ancienne usine désaffectée rue du Faubourg du Temple qui accueillait également de nombreuses performances improvisées jusqu'à l'incendie du lieu en 2010. Courant 2000, de nombreux concerts organisés par l'association Klacsons eurent également lieu dans un théâtre tenu par Stéphane Rives situé impasse Lamier dans le 11^{ème}, le « Théâtre sur le pavé », où celui-ci y organisait des concerts avec Frédéric Blondy.

Plusieurs événements performatifs, programmés sous forme de séries, furent ensuite mis en place de 2001 à 2005. De février 2001 à février 2003, Alexandre Bellenger (guitare), Alex Grillo (vibraphone), Jean-François Pavros (guitare) et Didier Petit (violoncelle) organisèrent par exemple les concerts La Sirène. Il s'agissait pour les musiciens présents d'improviser tous les premiers mercredis du mois au moment de la diffusion de la sirène des pompiers : ils jouaient environ treize minutes au moment de la première sirène et s'arrêtaient à la seconde. Si les concerts furent au départ organisés en appartement, ils se déroulèrent par la suite à l'extérieur dans l'espace public en raison des difficultés à trouver « des plans ». Au sein de la programmation officielle des Instants Chavirés, entre 2002 et 2003, Miho et Alexandre Bellenger organisèrent également la série des neuf concerts « POSITION ». L'idée était de former à chaque édition un groupe inédit d'artistes (Olivier Queysanne, Jean-Philippe Gross, Hugo Roussel, Romain Perrot, Franq de Quengo et d'autres auparavant cités), de leur trouver un nom pour l'occasion et de les revêtir avec des costumes fabriqués par Miho. Alexandre Bellenger et Clément Froissart, un ancien élève de Jean-Claude Moineau, créèrent également à partir de janvier 2002 les « Fucking Machine » au squat de la rue de Rivoli, Chez Robert Electrons Libres. Cet événement gratuit qui avait lieu sur le balcon un samedi par mois à 16h pile, consistait à inviter à jouer des musicien·nes (Fred Nipi, Arnaud Rivière, Stéphane Rives, Miho, Jac Pochat, etc.) à plein volume à l'aide d'amplificateurs massifs. L'effet de surprise ne se faisait pas attendre, selon les témoins : les passants levaient la tête, intrigués, sans compter les embouteillages qui en résultaient. La performance, qui ne durait pas longtemps car la sensation physique était puissante, continuait ensuite à l'intérieur. La 20^{ème} édition de Fucking Machine en février 2005 fut le théâtre d'une intervention inattendue de la police pour nuisances sonores.

**Flyer et photographie d'une performance de Clément Froissart et Alexandre Bellenger
aux « Fucking Machine » (2002)**



Dans ces premières années du XXI^{ème} siècle, les squats avaient toujours une importance fondamentale dans la diffusion des musiques bruitistes. En plus des lieux précités, les squats la Cerise à Vitry – ayant succédé au célèbre squat du XIII, haut lieu de l’underground punk –, Les Dispensés, Alternation et Carrière-Mainguet, également situés dans l’est de Paris, se faisaient ponctuellement leurs lieux d’accueil. Les squats de la Miroiterie et de la Générale étaient particulièrement impliqués dans cette programmation. Active de 2000 à 2012, la Miroiterie, située rue de Ménilmontant dans le 20^{ème}, accueillait de nombreux concerts de punk rock et également, sous l’impulsion d’Andy Bolus qui y résidait, des performances de noise et de circuit-bending. Quant à la Générale, une ancienne manufacture de chaussures devenue centre de formation pour les inspecteurs de l’Education Nationale puis centre d’archives jusqu’en 1995, elle fut investie en 2005 après dix années d’abandon par une dizaine d’artistes en mal d’ateliers, rapidement suivis d’une centaine d’autres. Ces 8000m² à Belleville étaient consacrés à la création sous toutes ses formes, du théâtre aux arts plastiques, de la poésie à la vidéo, et la diffusion était l’une de leurs principales activités : étaient ainsi programmés des projets musicaux comme Derek Holzer, KTL ou Wolf Eyes, ou étaient par exemple accueillis des concerts dans le cadre du cycle interdisciplinaire mis en place par Juliette Bineau. A la suite d’une expulsion négociée en relocalisation courant avril 2007, une partie des artistes fut temporairement relogée par le ministère de la Culture sur le site de la Manufacture de Sèvres, laboratoire de création artistique où Erik Minkinnen continua d’y organiser des événements musicaux (concerts et Placards), ainsi que dans un autre grand local auparavant utilisé pour la distribution d’électricité, situé avenue Parmentier dans le 11^{ème}.

Les années 2000 furent marquées par l’émergence d’une multiplicité d’organisations de concerts, la scène semblant se développer de façon exponentielle. Nicolas Esterle, derrière entre autres le projet Ripit, organisa par exemple de nombreux événements entre 2000 et 2006 dans des lieux tels que les squats XIII et PVC à Vitry-sur-Seine, le Klub à Châtelet, mais aussi dans des salles comme les Instants Chavirés, Mains d’Œuvres ou le Point Ephémère. Réputé pour avoir une sélection plus extrême, tour à tour noise, électronique pré-breakcore, rock et metal « lourds », il programma par exemple des artistes comme Damo Suzuki, Venetian Snares, Hecate, Steve Mackay, Tourette, Kirdec, Mangenerated, Ambassador 21, Tzii, Strom Varx, The Haters ou Manon Anne Gillis.

A partir de 2003, date de son premier concert organisé à Confluences, Maxime Guitton débuta une activité régulière d’organisation de concerts sous le nom d’ali_fib, en hommage au morceau éponyme de Robert Wyatt. S’il organise toujours des événements et

performances – et a à son actif plus de 70 concerts et six festivals à Paris, Bordeaux en New York – les années 2006 à 2010 furent particulièrement prolifiques. Celui-ci profita d'un sentiment personnel de vide dans la programmation de ces musiques hybrides, noise et expérimentales pour passer le cap de l'organisation. Dans un entretien donné au blog Les Ecumeurs, il déclare :

Un point important qui m'a fait basculer de spectateur à organisateur : la fin des soirées Büro. Même si je continuais d'aller aux Instants Chavirés, je trouvais qu'un manque dans l'offre musicale à Paris s'était créé. Egoïstement, je voulais voir *live* les musiciens que j'écoutais chez moi. Et le meilleur moyen était encore de les inviter moi-même. C'est le moment que j'ai choisi pour passer de l'autre côté de la barrière ⁵⁰⁹.

Il investit alors de nombreux lieux de nature différente, notamment les librairies en Marge et Monte-en-l'Air et les squats de la Miroiterie et de La Générale jusqu'en 2007, les Voûtes (surtout en 2008), mais aussi divers lieux comme les bars le Chiquito, le Rigoletto, le Klub, ou le squat du Nouveau Barbizon – un parking rue Tolbiac investi en 2007 par les anciens expulsé-es de l'ex-cinéma squatté le Barbizon – et des lieux plus insolites comme la cour d'immeuble de l'Espace en Cours et le Tunnel. Beaucoup de ces lieux furent en parallèle ou par la suite investis par d'autres organisations de concerts de noise. Maxime travaillait à l'époque avec des graphistes et des illustrateurs underground, tels que Vesolt, Zeloot, Darryl Norsen ou Bill Kouligas, pour créer ses affiches et *flyers* ⁵¹⁰. On retrouve parmi les artistes programmés par ali_fib des noms comme Magic Markers, Antilles, Family Battle Snake et Valerio Cosi, Sébastien Roux, Heatsick, Oblivion, Evil Moisture ou Ben Russell.

De 2002 à 2013, le collectif Kliton s'illustra à travers l'organisation de très nombreux concerts DIY à Paris, dans une volonté de fédérer le tissu alternatif. Enrique Vega, arrivé à Paris en 2000, raconte qu'ils rencontraient alors des difficultés à trouver un réseau à leur mesure, fait de petits lieux et de petits concerts, en contraste avec le tournant des années 2010 ponctué de « concerts informels dans tous les coins ». Le collectif écrivait :

Le collectif Kliton (nom absurde qui n'a aucun sens) a été formé en décembre 2002 à Paris (côté Est). C'est une association déclarée loi 1901, sans locaux et sans subventions. Toutes les contributions sont bénévoles et informelles. C'est en faisant le constat que sur Paris, métropole de plusieurs millions d'habitants, une scène musicale alternative n'est représentée que de manière embryonnaire que nous nous sommes motivés à faire du concret. Plein de groupes indépendants de divers

⁵⁰⁹ Philippe Dumez, « Ecumeurs #21 et #22 : ali_fib et le Non_Jazz », *Les Ecumeurs* (blog), 2 janvier 2015, <http://lesecumeurs.tumblr.com/post/106896676319/ecumeurs-21-et-22-alifib-et-le-nonjazz>.

⁵¹⁰ Dumez.

horizons se galèrent pour trouver une date sur Paris dans des espaces modestes et en adéquation avec leurs idées. On dit « indépendants » parce qu'ils sont en marge des circuits commerciaux habituels (et de tout [sic] ses appareils). L'envie est alors de contribuer à la formation d'un réseau vraiment alternatif en proposant à Paris des endroits pour ces groupes. Vu la psychose par rapport au bruit et aux normes de sécurité contraignantes à l'infini, c'est la plupart du temps le cadre du squat qui correspond à l'espace de vie idéal pour organiser les concerts. Par ses caractéristiques même [sic], les conditions qu'offre le squat sont plus précaires et instables que ne le serait un lieu officiel et académique. Mais il permet d'affirmer aussi des convictions libertaires, et le plus souvent en radicale opposition avec un grand nombre de ces milieux officiels, en prouvant qu'on peut être volontaire, créer ses propres initiatives de manière indépendante sans rien demander à personne et sans en exiger le droit, et que la musique peut se passer des rapports commerciaux de base, des lourdeurs administratives et publicitaires, et des hiérarchies qu'imposent les m'as-tu-vu de la culture.⁵¹¹

Animé par un esprit libertaire et alternatif, le collectif organisa en effet la majorité de ses concerts dans des squats, en particulier à Alternation, Carrière-Mainguet⁵¹², les Dispensés, la Cerise, la Miroiterie, la Générale et la Jarry, mais aussi à partir de 2005 dans quelques bars tels que le Saphir 21 et plus tard le Buveur de Lune, le Chiquito, le Pixi et le Bouillon Belge – un bar à bières belges créé par l'équipe qui gérait auparavant les concerts au Tunnel. Les entrées étaient à prix libre ou bien fixées à 3,4 ou 5€ en cas de programmation d'un groupe étranger, l'argent étant toujours utilisé pour défrayer les artistes et rembourser les frais d'organisation. Dans le giron de Kliton, Jean-François Pichard, entre-temps devenu programmateur aux Instants Chavirés, organisa en 2007 et 2008 quelques concerts en lien avec son label Galerie Pache. Gratuits ou à prix libres, ces concerts qui accueillèrent des projets musicaux tels que Le ton mité, Ero Babaa, Arnaud Rivière, Alexandre Bellenger, Zaraz Wam Zagram, TG, Partwild Horses Mane on Bothsides ou encore Blue Sabbath Black Fiji, eurent le plus souvent lieu au Leoz, un bar à vin situé rue Pache dans le 11^{ème} arrondissement⁵¹³.

Les porosités qu'entretient la noise avec d'autres formes musicales se reflètent aussi dans la porosité de certains réseaux. Ainsi, les concerts organisés par les Sons Paranormaux dès 2005 jusqu'au début des années 2010 proposaient une programmation axée sur la musique industrielle composée plus particulièrement, entre autres noms de la scène internationale, de figures d'Europe de l'Est et en particulier de la scène lettone que connaît bien la principale

⁵¹¹ Cette déclaration, rédigée en 2003, est visible sur la page internet de l'organisation à cette adresse : <http://orgakliton.ouvaton.org/InfosLieuxKliton.htm>

⁵¹² Ce squat situé dans le 11^e arrondissement a notamment hébergé les musiciens argentins de Radikal Satan.

⁵¹³ La liste partielle des concerts organisés rue Pache se trouve sur ce site internet, consulté en janvier 2018 : <http://galerie.pache.free.fr/concertsruepache.html>

organisatrice de l'association, Marie Nanchen⁵¹⁴, mais aussi de figures britanniques du courant *power electronics* comme les pionniers Sutcliffe Jugend et Consumer Electronics, ou encore de projets locaux tels que Sonic Surgeon, Pentothal ou les célèbres Entre Vifs. L'ancrage de la programmation dans un créneau bruitiste radical et industriel réunit le temps de ces quelques soirées des réseaux parfois peu connectés, malgré un air de famille dans les sonorités : au milieu plus masculin, plus aisé, plus looké, plus sombre et plus radical de l'industriel se mêlait alors un milieu plus hétérogène, plus mixte et à l'allure plus négligée du public des concerts de noise. Marie me déclarait ainsi lors d'un entretien comment le fait d'avoir « spammé » la *mailing-list* de l'organisation Non_Jazz pour diffuser l'information des événements organisés par les Sons Paranormaux avait sensiblement modifié la composition du public avec une proportion plus importante qu'auparavant de femmes. Elle me décrivait également la manière dont le tarif des concerts influait directement sur le public ; tandis que « dans le milieu indus ils ne sont pas trop pauvres, donc tu pourrais même leur faire payer le double », il devient important de ne pas dépasser les 10€ pour faciliter l'accès à un public moins aisé : « je veux pouvoir aussi faire venir d'autres types de public, comme celui du Non_Jazz, peut-être plus précaire, parce que je sais qu'il pourrait être intéressé ». Les Sons Paranormaux proposèrent également une programmation ouverte au cinéma, à la performance, aux arts graphiques et aux conférences scientifiques, en plus de la seule musique, conférant à ses événements un caractère culturel complet.

A la fin des années 2000, les organisateurs étaient nombreux à opérer en DIY. Beaucoup organisaient des concerts épisodiquement, souvent dans les mêmes bars que leurs camarades, ainsi qu'en témoigne la récurrence de certains noms comme le Chiquito, le Rigoletto ou le Pixi. Ainsi, de mai 2009 à juillet 2011, Olivia Cooper Hadjian, qui s'illustre par ailleurs dans le cinéma expérimental et documentaire, organisait par exemple des concerts de musiques noise et expérimentales sous le nom d'organisation Marsouins Lugubres. Du squat de la Générale à la coordination des Intermittents et Précaires (C.I.P, situé Quai de la Charente dans le 19^{ème}) aux bars du Café de Paris, du Rigoletto et du Bouillon Belge, à la location des Instants Chavirés, elle a programmé des projets tels que Talibam!, Mesa of the Lost Woman, Opéra Mort, Coupe Coupe, Bulanz Orgabar, Süch, Robert Piotrowicz, Valerio Tricoli, Aron Moore, Thierry Muller ou Quentin Rollet. Certains organisateurs programmèrent ponctuellement des soirées de concert en lien avec leur propre label, comme Hendrik Hegray pour son label Premier Sang ou Jo Tanz pour son label Tanzprocesz, aux

⁵¹⁴ Marie Nanchen a effectué un long séjour à Riga en Lettonie dans le cadre de sa thèse en archéologie médiévale.

Instants Chavirés ou dans des bars accueillant régulièrement des concerts de noise. En 2012 et 2013, Matthieu Garrouste et Xavier Lopez ouvrirent leur colocation située à Ivry-sur-Seine (« Kobe ») aux musiques expérimentales et improvisées avec la série de concerts Trash Vortex, où se produisent entre autres le trio noise Lubriphikattor et des artistes comme Anton Mobin, Chrs Galarreta, Pascal Battus, Dale Gorfinkel ou Benedict Taylor. Les soirées imagenumérique™ organisées par Félix Rosier, qui reflètent quant à elles son background musical caractérisé par des musiques expérimentales mais aussi électroniques et rythmiques, se déroulent encore aujourd'hui sur un créneau plus tardif. Elles aussi ont pour particularité de décroisonner, au-delà des formes musicales elles-mêmes, des disciplines artistiques : il a par exemple été possible d'assister, lors de multiples soirées organisées à Confluences (mais aussi au Klub), à des projections, des concerts, des performances, des expositions, mais aussi par exemple à l'installation de stands avec DVD de cinéma indépendant et objets discographiques, « foodies » maison et même vente de produits artisanaux en lien avec des associations humanitaires. A partir de 2016, Jean-Charles Delarue, qui se trouve derrière les projets musicaux Black Lagoya et Scenes From Salad, organise aussi des concerts DIY à Paris et sa banlieue sous le nom de French Deposit, le plus souvent au bar l'Epoque qu'il a par ailleurs contribué à dynamiser. Enfin, d'autres soirées sont plus récemment organisées par les Broken Plates.

Flyers de concerts Marsouins Lugubres à la C.I.P (2009) et French Deposit aux Nautes

(2016)

vendredi 16 octobre 20h
5€ (prix conseillé)
talibam! (u.s.)
bülönz, orgabor
philémon

samedi 17 octobre 20h
5€ (prix conseillé)
rhyz, chatham (u.s.)
angie eng:
echodes
blue sabbath
black fiji
k&m
international noise club

marsouins lugubres fest
à la C.I.P.
(aka la coord)

14-16 quai
de la
Charente
Paris 19
m° Corentin Cariou

marsouinslugubres.blogspot.com

French deposit d'it

Les NAUTES
le 28.02.16

Max EILBACHER (us)
Scenes from SALAD
Die REIHE (us)
Z.B AIDS

Hormis les concerts organisés par le Non_Jazz, organisation incontournable dans le paysage underground expérimental parisien depuis 2008 sur laquelle nous reviendrons plus en détails, les concerts DIY organisés par Max sous le nom d'organisation Computer Mathematics (cmprtmthmctcs) sont les plus fréquents ces dernières années. Ce professeur d'anglais Canadien, arrivé à Paris en 2011, organise des concerts dans des lieux aussi divers que le Kim's bar – un petit bar de quartier situé rue de Crimée dans le 19^{ème} – la Cantine de Belleville, le Vanilla Café, le Parvis de Bagnolet, l'Epoque, la Pointe Lafayette ou le Marché, des restaurants africains et antillais comme par exemple l'Espace Saveurs du Monde, la cave d'épicerie Les Sept Tonnerres située au 26 rue d'Aubervilliers, ou encore le squat de la Générale en Manufacture. Il commence à organiser des concerts dès le printemps 2012 tandis qu'il ne connaît alors personne, n'a aucun réseau et ne trouve aucune opportunité de jouer de la musique en public. N'ayant pas encore fait la rencontre d'autres organisations DIY et ne connaissant pas alors le concept des soirées Q ⁵¹⁵ où il se produira ensuite, il considère les concerts qu'il organise comme des occasions de pouvoir s'y produire personnellement avec son projet musical City Dragon, en plus de faire jouer d'autres personnes. Une opportunité qui marquera à terme l'éthique qu'il défend, ainsi qu'il me le confie : « pour moi, la raison principale d'organiser des concerts, c'est de donner l'opportunité de jouer à des musiciens qui n'ont pas d'opportunités ». Celui-ci ajoute, défendant une démarche d'ouverture plutôt que de sélectivité, qu'il « adore lorsqu'il s'agit du premier concert d'un ou d'une musicienne ». La fréquence des concerts Computer Mathematics s'accroît ensuite tout en maintenant le rythme d'un à deux concerts mensuels, faisant de l'organisation un agent bien ancré dans la scène locale. Les lieux parfois exotiques dans lesquels se déroulent ses concerts ainsi que les liens particuliers qu'il tisse avec les gérant-es et personnels font d'ailleurs pleinement partie d'une réflexion qu'il mène au sujet de son activité d'organisation ⁵¹⁶, dans une recherche revendiquée de développer une relation intime avec les quartiers et les espaces de la ville, souvent situés aux frontières de la gentrification, et d'y faire se rencontrer des mondes différents.

⁵¹⁵ Je reviens plus en détails sur le concept de ces soirées ouvertes à la scène locale au moment d'exposer le cas des Instants Chavirés.

⁵¹⁶ Max poursuit en effet depuis trois ans une thèse d'art et de recherche, dans laquelle il prend pour objet ses propres activités d'organisation de concerts.

38. Divers modèles d'organisation de concerts : les cas des Instants Chavirés et du Non_Jazz

La diversité importante des organisations de concerts et des lieux d'accueil à Paris et sa proche banlieue, relativement surprenante alors que les musiques noise, improvisées et expérimentales constituent une niche parmi les musiques actuelles, tient à plusieurs facteurs : d'une part, comme je l'ai déjà mentionné, à la mutabilité des lieux due au caractère précaire et mouvant des squats, ainsi qu'à la gentrification progressive du territoire parisien/francilien impliquant un renouvellement constant des bars pour des raisons stratégiques, financières et juridiques ; et d'autre part, aux spécificités des modèles d'organisation des concerts qui favorisent – sans pour autant être exempts de difficultés de toutes sortes, comme nous le verrons – l'initiative individuelle et communautaire. Dès les premiers mois de mon enquête de terrain, la fréquence des concerts est en effet apparue intense compte tenu du microcosme culturel dont il est ici question ⁵¹⁷. Cette dynamique événementielle a pour effet d'intensifier et de fédérer les auditrices et auditeurs du genre autour d'une scène commune qui, nonobstant la mutabilité importante des espaces, prend la forme de multiples réseaux imbriqués se révélant particulièrement fidèles aux diverses organisations de concerts.

Afin de comprendre la structuration de ces modèles de programmation de musiques bruitistes, ainsi que l'éthique et l'organisation qui les caractérisent, il s'agit dans un premier temps de différencier ce qui constituerait les deux modèles dominants à Paris ces dernières années : celui, officiel et unique, de la salle des Instants Chavirés, et celui, typique et généralisé, des organisations DIY. Pour ce second cas, qui est de loin celui qui caractérise le plus les milieux expérimentaux underground au-delà de l'exemple parisien, j'ai choisi pour exemple l'organisation du Non_Jazz. L'étude de cas des Instants Chavirés et du Non_Jazz, deux acteurs incontournables de la programmation de musiques noise et expérimentales pendant la période couverte par mon enquête, nous permet en effet d'appréhender de manière plus fine les différents types de logiques et de fonctionnements qui participent à créer une scène ou microscène pour le genre.

⁵¹⁷ Ma note de terrain en date du 9 octobre 2012, écrite à l'occasion du concert d'Andy Guhl et de Pain Jerk aux Instants Chavirés, traduit d'ailleurs le rythme de programmation soutenu de la rentrée, avec pour les seuls concerts aux Instants Chavirés l'annonce des dates des mardi 16, mercredi 17, lundi 22, mercredi 24, mercredi 31 octobre et jeudi 1^{er} novembre. De manière générale, les mois d'octobre, de novembre, d'avril et de mai sont réputés chargés du point de vue de la programmation des concerts.

c) Les Instants Chavirés, un lieu de diffusion ouvert aux musiques noise

Les Instants Chavirés représentent un cas bien à part dans la typologie des salles de concert de la région parisienne. Ce lieu, créé en 1991 à Montreuil par Philippe Bacchetta et Thierry Schaeffer ⁵¹⁸, fut dès son émergence lié aux institutions culturelles. Olivier Roueff ⁵¹⁹ écrit en effet que c'est une opportunité ministérielle, relative à la politique de soutien « aux petits lieux musicaux » initiée par Jack Lang, qui fut à l'origine de la création du projet en ayant missionné les Directions régionales des affaires culturelles (DRAC) de trouver les bénéficiaires à financer ; dont celle d'Ile-de-France, qui contacta alors Philippe Bacchetta, figure bien ancrée localement dans de multiples activités culturelles et engagements syndicaux, qui mûrissait à cette époque un projet d'ouverture de jazz-club. Financé principalement par la DRAC et par la ville de Montreuil, emblématique de la banlieue rouge et des politiques culturelles municipales mises en œuvre par le PCF, le lieu parvint à récolter assez de fonds pour mettre en place les premières programmations.

Longtemps considéré comme un « club » plutôt qu'une salle par ses programmeurs ⁵²⁰, l'ancien entrepôt dorénavant géré par leur association Muziques fut en effet jusqu'à la fin des années 1990 fortement ancré dans le jazz d'avant-garde, représentant un créneau jusque-là plutôt marginal dans le jazz français et plus encore dans la programmation des jazz-clubs. Les Instants Chavirés investirent néanmoins progressivement des créneaux d'avant-gardes en dehors des sphères consacrées du jazz, comme le démontre l'enquête menée par Olivier Roueff entre décembre 1997 et octobre 2001 : tandis que les premières saisons furent fortement investies par quelques réseaux d'artistes situés au pôle de l'avant-garde consacrée du jazz – composés de trois bandes de collectifs et label Zhivaro, Incidences et Transes Européennes –, ces figures incontournables disparurent progressivement en faveur d'une mobilisation des réseaux de la jeune avant-garde – comme les collectifs et associations Astrolab Mercoledì & co et Hask, et spécifiquement les musiciens Noël Akchoté, Thierry Madiot et Guillaume Orti qui restent les plus programmés sur dix saisons – et des réseaux des anciens artistes exclus de la consécration, constituant en

⁵¹⁸ Tandis que Philippe Bacchetta quitte en 2002 les Instants Chavirés pour devenir chargé de mission à la Carène, salle de musiques actuelles située à Brest, Thierry Schaeffer demeure encore aujourd'hui directeur des Instants Chavirés.

⁵¹⁹ Olivier Roueff, « L'invention d'une « scène » musicale, ou le travail du réseau: La programmation d'un club de musiques improvisées entre radicalisation et consécration (1991-2001) », *Sociologie de l'Art* OPuS 8, n° 1 (2006): 43, <https://doi.org/10.3917/soart.008.0043>.

⁵²⁰ Roueff.

quelque sorte une « bande » des Instants Chavirés, de même qu'un « style » stabilisant sa position au sein de l'échiquier culturel d'avant-garde ⁵²¹.

Au tournant des années 2000, Arnaud Rivière, alors employé aux Instants Chavirés par l'intermédiaire d'un dispositif emploi jeunes pour s'occuper de la programmation, de la communication et du graphisme, ouvre la programmation musicale, à cette époque exclusivement tournée vers le créneau radical de l'improvisation libre et non idiomatique, vers les univers plus électriques mais toutefois pointus du rock expérimental et du noise rock, dans la continuité de la programmation de l'équipe du fanzine *Ortie* qui y organisait déjà deux soirées mensuelles (de la quatrième à la septième saison). Le rythme des concerts était à l'époque très soutenu avec trois ou quatre soirées par semaine, et Arnaud Rivière, qui souhaitait dissocier son activité de musicien de son travail aux Instants Chavirés, mit un terme à cette activité – qu'il continuera cependant par le biais de l'organisation annuelle du célèbre festival de musiques expérimentales Sonic Protest.

Depuis avril 2005, Jean-François Pichard remplace son prédécesseur dans l'association et teinte à son tour la programmation du lieu en ouvrant encore davantage aux musiques noise, qui se sont développées de manière exponentielle dans les années 2000. Les Instants Chavirés ont continué de se positionner sur un créneau qu'ils étaient peu ou prou les seuls à occuper, caractérisés par une approche radicale et avant-gardiste des pratiques sonores, improvisées, expérimentales et hybrides. Ce phénomène qui combine à la fois ouverture et ultra-spécialisation s'éloigne de la « simple juxtaposition de styles différents », ainsi que le constate Olivier Roueff : ces stratégies de diversification sont le fait de « croisement des réseaux, mise en commun des expérimentations, qui donnent une identité stylistique commune (au sens où elle est repérée comme telle) à la plupart des prestations, qu'elles soient plutôt le fait de musiciens initialement contemporains, électronistes, rock, jazz. » ⁵²². Ainsi, là où les tentatives de définition de la noise et autres musiques bruitistes échouent à délimiter un espace codifié par des caractéristiques idiomatiques, jetant un flou sur leur espace catégoriel de genre musical, il apparaît en revanche que les stratégies de programmation peuvent constituer un espace « naturel » pour ces formes musicales, incarné ici à la fois par le lieu physique des Instants Chavirés et le « nœud » par lequel convergent ces différents réseaux artistiques et sociaux. Au fond, par la scène.

Sa position centrale – mais excentrée par rapport au centre de Paris, si l'on se réfère à ce qui a été dit précédemment – dans la scène musicale expérimentale parisienne résulte en

⁵²¹ Roueff.

⁵²² Roueff, 69.

grande partie de sa spécialisation et de son quasi-monopole en tant que salle de concerts pour ces musiques de niche, mais pas uniquement : les Instants Chavirés jouissent d’une réputation de qualité et d’exigence qui dépasse les frontières de la capitale et même de la France, en représentant pour les musicien·nes de l’étranger un lieu iconique de la scène expérimentale mondiale. Le lieu est en effet le point de chute des artistes lors de leurs tournées internationales, de même que le passage incontournable et estimé des musicien·nes nationaux dans la capitale. Sa réputation découle ainsi de l’exclusivité et de l’exigence de sa programmation, de sa pérennité car la salle continue d’exister dans un contexte pourtant difficile pour ces musiques de niche souvent arides et peu commerciales, mais aussi de ses conditions d’accueil particulièrement favorables pour les artistes : si la rémunération minimum est fixée à 80€, les Instants Chavirés s’engagent à verser un minimum de 150€ à chaque artiste, jusqu’à 2000€ TTC (salaires artistiques + 80% de charges), en plus de l’hébergement dans leurs locaux et du repas. Les transports sont également souvent pris en charge depuis la dernière date lors d’une tournée, mais aussi parfois depuis le lieu de résidence des artistes, auquel cas le lieu s’arrange pour créer une tournée en partenariat avec d’autres salles ou organisations – comme Cave 12 à Genève, Fragment à Metz, etc. – afin que les différents organisateurs puissent se partager les coûts des billets d’avion. Dès lors que la billetterie est officielle, la déclaration des musicien·nes est obligatoire, ce qui peut s’avérer économiquement très difficile lorsqu’il y a plusieurs groupes et peu adapté à la situation réelle car nombreux sont celles et ceux qui ne sont pas intermittent·es ni professionnel·les.

A l’instar de ses premières années d’existence, le lieu vit pour la plus grande part de subventions publiques : du Conseil Départemental de Seine-Saint-Denis en tête, de la ville de Montreuil, de la DRAC Ile-de-France, de la Région Ile-de-France, depuis peu et dans une moindre mesure du dispositif Emplois-tremplin de la Région Ile-de-France ; mais aussi d’autres financements issus du CNV, de la Spedidam, de la Sacem et du Dicréam. En 2016, les recettes propres des Instants Chavirés (billetterie, bar, location de la salle et autres) s’élevaient à 27% du financement total ⁵²³. Tandis que nous aurons largement l’occasion de constater, après avoir étudié de plus près le modèle dominant dans l’organisation des concerts de noise qu’est celui du DIY, à quel point le mode de financement public subventionné des Instants Chavirés fait figure d’ovni dans le paysage actuel de ces musiques, il apparaît d’autant plus exceptionnel qu’il exemplifie un soutien à la création typiquement français du point de vue des politiques culturelles publiques, *a contrario* marginalisé dans la plupart des

⁵²³ Les bilans d’activités annuels sont rendus publics sur le site Internet des Instants Chavirés à cette adresse : <https://www.instantschavires.com/wp-content/uploads/RAPPORT-16-web-5juillet.pdf> (ici pour l’année 2016).

pays étrangers. Ainsi Stephen Graham ⁵²⁴ souligne-t-il la position spécifique du lieu au sein de la scène mondiale, en tant qu'il repose justement largement sur un financement public. Ayant travaillé sur les modes de financement des artistes et des lieux spécialisés dans les musiques expérimentales, il rend compte du caractère exceptionnel du cas français des Instants Chavirés : la multiplicité des financements publics et le montant des sommes engagées ne se retrouvent en effet dans aucun autre pays – à l'exception possible des Pays-Bas et de l'Allemagne, pays malgré tout touchés par une importante diminution du secteur public. Une observation comparative qui vaut à l'auteur de mettre en exergue les aspects positifs d'une politique publique permettant de soutenir ce type de lieux, de leur donner les moyens d'exister et d'accueillir des figures majeures de l'underground, tandis que la plupart des pays n'ont pas les mêmes possibilités d'offre culturelle et de circulation musicale ⁵²⁵.

Ces financements en grande partie issus des subventions publiques n'entravent cependant pas les motivations éthiques et esthétiques des salarié-es de l'association. Encore aujourd'hui, le programmeur suit la politique salariale et éthique mise en place par le directeur de l'équipe depuis une vingtaine d'années. Jean-François Pichard me confie ainsi se sentir « privilégié de travailler pour une association qui privilégie l'artistique à l'argent », et que « ce budget permet de payer les musicien-nes plus décentement » qu'ils le sont habituellement dans toutes formes d'organisation dans le milieu des musiques expérimentales et bruitistes, mais aussi de « pouvoir les faire venir de l'étranger, de les déclarer et de participer à considérer le musicien comme un travailleur », là où, pour diverses raisons que j'ai déjà évoquées, il n'est jamais possible de les considérer comme professionnels. Les tarifs des concerts se situent entre 8€ et 12€, du tarif d'abonnement à l'association au plein tarif acheté sur place le soir même, avec des tarifs à destination des étudiants à 7,20€ subventionnés par le CROUS. Le programmeur me déclare ainsi que, bien qu'il ait été longtemps gêné par la culture subventionnée [« je ne veux pas cracher dans la soupe parce que c'est mon boulot [...], moi j'aimerais bien être 100% indépendant et dire que j'ai besoin de personne »], il demeure lucide sur l'impossibilité de respecter ces conditions sans financement externe : la politique des prix volontairement accessible, la volonté de rémunérer les salarié-es qui s'investissent dans l'association, ainsi que la rémunération et la déclaration officielle des artistes, impliquent nécessairement des choix économiques et politiques car les musiques de niche proposées ne sont pas rentables. Des exigences à respecter que ne permettent pas en effet les modalités d'organisation en DIY, comme celui-ci l'admet : « alors

⁵²⁴ Graham, *Sounds of the underground*.

⁵²⁵ Graham, 78-80.

après évidemment tu peux faire une soirée DIY où il y aura du monde, où il y aura 800/1000€ dans la caisse et où on se partage tous l'argent, mais ce n'est pas ça qui fait officiellement tourner un truc... ».

Places de concert (2000) et flyers des Instants Chavirés (2012, 2014)



Là où les enjeux professionnels concernent davantage les grandes figures de l'improvisation libre, ils restent cependant très marginaux dans les musiques noise. Jean-François Pichard résume ainsi les diverses situations des musicien·nes qu'il accueille aux Instants Chavirés :

Il y a des gens qui ont décidé d'en faire leur métier et qui n'ont pas le choix, où tu ne peux pas en vivre si tu n'as pas d'aide ; il y a des gens qui veulent faire un truc complètement DIY et qui sont super précaires, comme Andy Bolus par exemple ; ou alors t'as la majorité des gens qui travaillent à côté, quoi. [...] Pour tous les musiciens c'est la même question. Après c'est un type de musique qui politiquement n'a que très peu d'enjeux. Les Instants, ça tient parce qu'il y a une sorte d'aura et de prestige autour : il y a des gens qui ont entendu parler de Montreuil à New York, à Tokyo ou à Londres, parce qu'il y a les Instants Chavirés, parce que c'est une salle de musiques expérimentales connue. [...] Mais ouais, bien sûr, on représente ces musiques underground du mieux qu'on peut [...]. Il y a un côté subi mais de toute façon c'est évident que quand tu fais une musique aussi radicale, enfin il faut pas se voiler la face...Ce sont des musiques qui sont complètement en marge.

Le statut spécifique des Instants Chavirés en France et au-delà fait d'ailleurs figure d'exception pour la plupart des artistes qui s'y produisent, combinant un certain enjeu réputationnel, un engagement envers le traitement professionnel et la reconnaissance de leur travail créatif, et des conditions de diffusion adaptées aux musiques bruitistes, avec un système d'amplification de qualité et un ingénieur du son, Benjamin Pagier ⁵²⁶, unanimement reconnu par ses pairs de la scène expérimentale.

La qualité acoustique du lieu et du matériel employé ainsi que la mise à disposition d'un ingénieur du son professionnel paraissent fort confortables en regard des conditions sommaires caractéristiques des concerts DIY. Elles représentent des conditions privilégiées pour les musicien·nes de pouvoir obtenir un résultat sonore à la mesure de ce qui est recherché, y compris lorsqu'ils et elles n'ont pas encore acquis une expérience solide. Au-delà des figures de l'underground plus consacrées, le lieu accorde en effet une place à de nouveaux projets et artistes de la scène locale, comme l'exemplifie le programmeur en évoquant le concept des soirées Q ⁵²⁷.

C'est important pour les Instants de faire jouer la scène locale. Mais il y a plein de difficultés, parce qu'on n'est pas très excités par la musique improvisée au niveau de la scène parisienne. En noise, il y a des trucs qui m'intéressent. Le problème c'est que [...] je ne peux pas me permettre de faire jouer sans arrêt les mêmes et en plus pour des raisons réalistes, parce que si les mecs jouent deux fois dans le mois à prix libre dans une cave, les gens vont pas passer à Montreuil payer 8€ ou 10€, c'est clair. C'est pour ça qu'on s'est dit qu'on allait faire les soirées Q. Le concept est super simple, c'est un rendez-vous mensuel avec la scène expérimentale locale. Ce qui n'est pas super défini, des gens peuvent venir de l'extérieur. L'entrée est gratuite, un truc qui se veut un peu plus convivial, on fait de la bouffe légère avec un accueil technique le plus décent possible, puis une soirée assez fun avec trois ou quatre trucs. Les musiciens ne sont pas rémunérés parce que c'est entrée gratuite. Dans une soirée Q qui marche bien, on peut dire que l'argent du bar peut payer l'ingé son, puis les frais d'ouverture, mais on ne se fait pas d'argent. De toute façon aux Instants on ne se fait jamais d'argent, une chose est sûre, on ne gagne jamais d'argent. On essaie de limiter les dégâts, même si avec quelqu'un comme Keiji Haino ça fait de la billetterie, ça fait du fric qui rentre. Mais il demande cher pour son cachet, donc on finit quand même déficitaire, ou alors avec une sorte de vague autofinancement.

Une initiative telle que celle des soirées Q permet une visibilité accrue du point de vue de la scène musicienne locale, une forme de tremplin à de nouvelles collaborations et expérimentations musicales, tandis qu'elle représente pour le public une occasion de

⁵²⁶ La note de terrain du 31 octobre 2012 aux Instants Chavirés est révélatrice de la reconnaissance souvent exprimée du public à l'égard de l'ingénieur du son, respecté pour sa compréhension intime des musiques noise et de la puissance du volume sonore. Cf. annexe 9.

⁵²⁷ Ces soirées ont aujourd'hui été renommées « soirées Quasi ».

manifestations gratuites garantissant un accès davantage démocratisé. L'initiative de la venue d'un public non initié est de ce point de vue « moins risquée », étant donnés à la fois le caractère imprévisible des projets souvent inconnus et la musique elle-même expérimentale.

Comme l'avait finement démontré il y a quelques années Olivier Roueff ⁵²⁸, une salle comme les Instants Chavirés participe aussi directement à la formation d'une scène – à présent noise et expérimentale au sens large plutôt que jazz d'avant-garde – par des logiques d'élaboration et de renouvellement de programmation. Si les projets musicaux programmés le sont en premier lieu par la cohérence de leurs propositions esthétiques avec la ligne stylistique du lieu, ils le sont aussi parce qu'ils prennent part, le plus souvent, à un réseau commun. Bien que le programmeur ne soit plus le même qu'à l'époque de l'enquête de Roueff, les mêmes logiques de programmation demeurent associées au lieu :

Il y a une sorte de suivi et de réseau, c'est sûr, avec un certain groupe d'artistes, de labels, où évidemment je vais être plus attentionné avec un groupe qui est dans un label que je connais. Alors le critère c'est évidemment que quelque chose me plaise, ou alors des choses qui sont en accord avec notre politique artistique. Il y a ce côté suivi, avec des gens que j'aimerais défendre sur le long terme. Mais après la fréquence est espacée, s'il y a un groupe que j'aime bien, il passera maximum une fois par an aux Instants. Malheureusement les propositions que je reçois, envoyées sur une liste groupée... Non, c'est plus un réseau qui se tisse, « tiens mais lui il a joué avec un tel, et puis je vais écouter, et finalement ce n'est pas mal ». Je reste pas dans mon coin, je regarde ce qui se passe ailleurs dans les autres salles. À la Cave 12, ils ont une programmation commune avec certains trucs en Hollande. Ou le café Otto à Londres, assez récent avec beaucoup de points communs... Bien sûr je regarde, je m'inspire.

Malgré une volonté affichée d'ouverture de la part du programmeur, le fonctionnement par réseau peut avoir pour effet de produire des récurrences dans la programmation – justement observées par Olivier Roueff comme constitutives de la « bande des Instants » – d'autant que le milieu peut paraître relativement cloisonné en raison de l'ultra-spécialisation des musiques diffusées. Une problématique dont a bien conscience l'équipe des Instants Chavirés. Jean-François reconnaît ainsi leur faiblesse sur l'important travail de communication qu'il faudrait mener pour faire connaître davantage ces musiques à un public large, en multipliant par exemple les articles dans des journaux et les ateliers ⁵²⁹. Mais le manque de notoriété du genre, qui dépasse la programmation des Instants Chavirés en tant que telle, implique souvent que lorsqu'un concert fasse événement il s'agisse d'une performance spectaculaire ou d'une

⁵²⁸ Roueff, « L'invention d'une « scène » musicale, ou le travail du réseau ».

⁵²⁹ Les années qui ont suivi mon enquête observent d'ailleurs un renforcement important des ateliers d'improvisation ainsi que d'autres initiatives, parfois en lien avec les scolaires, cherchant à diffuser ces pratiques d'expérimentation musicale.

musique plus attrayante qui fasse l'objet d'une sortie exceptionnelle pour le spectateur, loin de générer une dynamique de fidélisation d'un nouveau public.

C'est pour ça que ça reste par définition des musiques en marge qui ne seront jamais grand public, quoi. [...] On en revient toujours à ce problème de spécialistes, c'est dur pour un novice de mettre le nez dedans, si ce n'est par hasard, par une connexion amicale ou par un truc un peu plus connu qui sort du lot, parce qu'on en parle, parce qu'il y a un effet de mode, ou parce que c'est un artiste chef de file d'un mouvement. Mais évidemment c'est cloisonné. Bien sûr c'est ouvert au public, mais il y a un côté encore spécialiste, voire élitiste ouais. C'est propre à ce genre de musique, dans le sens... Enfin élitiste ça voudrait dire un milieu réservé à un petit nombre de gens, où il faut des clés... Mais oui ce sont des trentenaires, beaucoup sont consommateurs de culture et vont à des expos d'art contemporain, vont à des concerts de musique expérimentale, ils s'intéressent certainement au cinéma d'auteur. On n'a pas la famille africaine du coin qui va venir aux concerts quoi, même si on est à Montreuil. Donc oui, c'est peut-être un public soit bobo soit *destroy*, ça me gêne un peu mais voilà.

La spécificité de ces musiques, qui en plus d'être souvent considérées comme arides par les novices nécessitent souvent un engagement important de même qu'une « veille » active, implique l'existence d'un milieu culturel lui-même relativement réduit et plutôt identifiable. Le réseau constitué autour ou sollicité par l'équipe des Instants Chavirés est en effet souvent intrinsèquement lié à d'autres acteurs de première importance dans la scène expérimentale parisienne : nous avons cité l'ancien fanzine *Ortie* et son équipe, mais il faut également mentionner les partenariats avec Songs of Praise, l'émission de « musiques bizarres et expérimentales »⁵³⁰ diffusée sur la radio indépendante Aligre FM depuis 1989, les soirées carte blanche consacrées à des labels locaux – Rectangle, Premier Sang, Tanzprocesz, Venom ou Bruit Direct, pour ne prendre que quelques exemples –, la location à certaines organisations locales comme les Sons Paranormaux et Chanson Française Dégénérée ou à un festival comme le Sonic Protest, ou encore l'ancienne boutique de disques Bimbo Tower, qui distribuait les flyers des Instants Chavirés et proposait des préventes à prix réduit pour les concerts. Enfin, le lieu montreuillois se fait lui-même le relais, à l'emplacement du comptoir

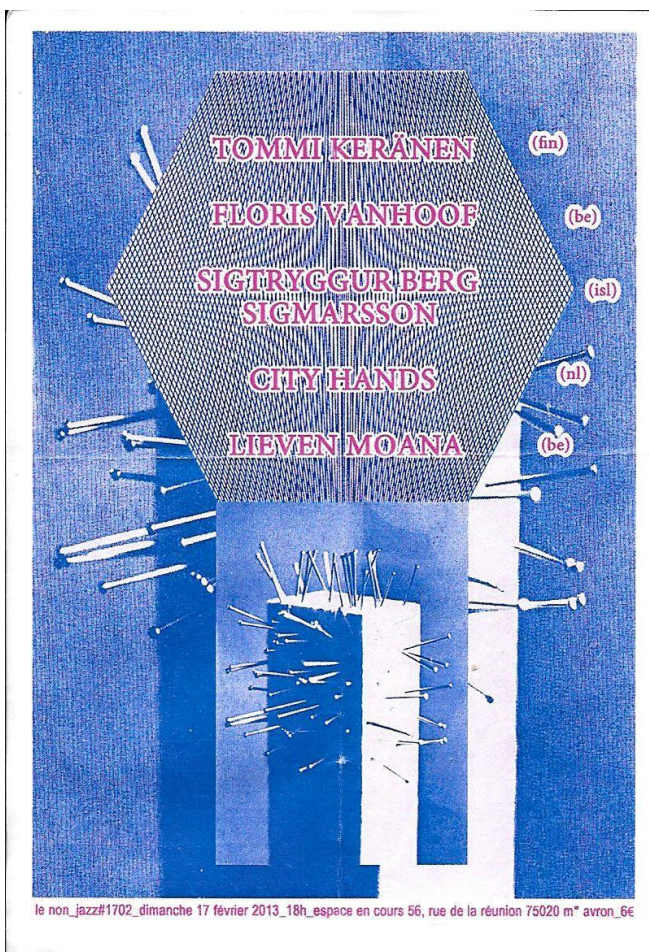
⁵³⁰ Le descriptif de la programmation musicale décrit de manière emblématique l'éclectisme revendiqué et l'attrait majeur pour l'innovation que nous évoquions précédemment : « L'émission proposait tous les lundis, de 19h30-21h depuis 1989 un panorama des musiques expérimentales, innovantes, insolites, hors-normes dans tous les registres (rock, free jazz, électro acoustique, musiques de film, dub, techno, etc.), accompagnée régulièrement de sessions *live* dans les studios. [...] Les animateurs, tous musiciens par ailleurs, puisent dans leurs abondantes discothèques personnelles les raretés et classiques du XX-XXI^{ème} siècle qui mettent en perspective les nouveautés discographiques des musiciens actuels les plus aventureux. La ligne éditoriale : faire se télescoper tous les genres dans mix improbable à tête chercheuse et humour pince sans rire ! ». Cf. https://www.facebook.com/songsofpraiserradioshow/about/?ref=page_internal

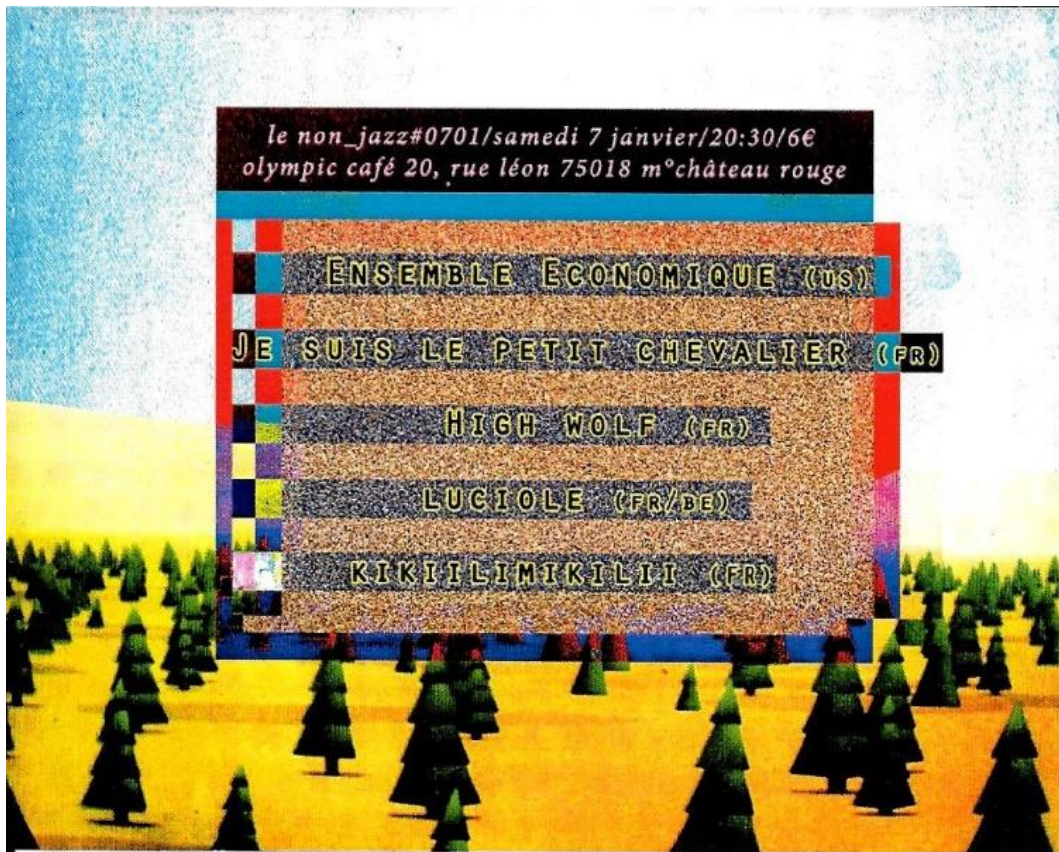
d'entrée, d'une multitude de flyers liés aux concerts DIY locaux, contribuant à ancrer physiquement la « microscène » expérimentale locale.

d) Le Non_Jazz. Un exemple emblématique des organisations DIY de musiques noise et expérimentales

JZ, l'organisateur à l'origine des concerts du Non_Jazz, vient d'ailleurs régulièrement « flyer » devant les Instants Chavirés pour ses soirées. Lui aussi est un acteur important de la scène locale : d'abord en tant qu'amateur et ancien critique pour les fanzines *Peace Warriors* et *Ortie* et collaborateur de l'émission *Songs of Praise* de 1995 à 2003, mais aussi et surtout en tant que musicien et organisateur de concerts.

Flyers de concerts organisés par le Non_Jazz (2012, 2013)





Les organisations de concerts DIY fonctionnent elles aussi sous la forme d'un réseau étroit, comme le suggèrent les débuts du Non_Jazz. Tandis que l'organisation n'a pas encore adopté son nom, JZ organise ses premiers concerts en 2006 grâce à l'assistance de l'organisation Kliton⁵³¹, en particulier au niveau logistique avec le prêt d'une sonorisation, l'hébergement des artistes et la communication au sein d'un réseau déjà constitué. Si ses premiers concerts sont ponctuels, celui-ci se décide à entamer une série régulière dès la rentrée 2008, adoptant finalement en 2009 le nom de Non_Jazz, empreint d'une compilation de noise néo-zélandaise⁵³².

A l'instar de ce que déclarait Maxime Guitton vis-vis de son organisation ali_fib, le projet découlait à l'origine d'un sentiment de vide dans la programmation musicale de cette époque :

⁵³¹ Dumez, « Ecumeurs #21 et #22 : ali_fib et le Non_Jazz ». Celui-ci avait déjà été impliqué dans l'organisation épisodique de quelques concerts de la série « Ortie Show » et du festival organisé par Songs of Praise, de même qu'il avait contribué à l'organisation d'un concert avec ali_fib, rendant d'autant plus évidents les partenariats et les collaborations entre acteurs du réseau expérimental parisien.

⁵³² L'organisateur déclare à ce propos, lors d'une interview : « C'est parti d'une *private joke* avec un ami qui ne comprenait pas que je ne partage pas son goût pour le jazz « classique ». Lorsque j'ai cherché une identité pour cette série de concerts, l'expression a tout de suite fait « tilt » chez moi car *Le Jazz Non* est aussi le titre d'une compilation de musiques néo zélandaises, publiée en 1996 par Bruce Russell – un de mes non-musiciens préférés – sur son label Corpus Hermeticum. C'est à la fois un clin d'œil et un hommage à un disque et à un label emblématiques » Dumez.

J'ai aussi eu envie de développer cette activité au moment précis où je me suis rendu compte que personne sur Paris n'était intéressé pour programmer des groupes comme Mouthus, Gastric Female Reflex ou Part Wild Horses Mane On Both Sides. J'avais non seulement envie de les aider mais aussi celle de les voir en concert ! Evidemment, ce genre de programmation se faisait déjà avant mon arrivée sur la scène, mais à un moment particulier, les personnes qui s'en occupaient ont déclaré forfait. J'ai un peu pris le relais ⁵³³.

Comme il n'existe pas de lieux officiels au sein desquels les artistes de noise peuvent régulièrement se produire en dehors des Instants Chavirés, l'ensemble du réseau repose particulièrement sur la mobilisation de quelques individus. On observe en effet dans l'underground une dynamique d'auto-initiative très importante, qui implique qu'une amatrice ou un amateur de musique puisse s'improviser organisatrice ou organisateur de concerts en ne disposant pourtant que de peu de ressources. Si les projets musicaux, qu'ils soient étrangers, nationaux ou locaux, sont potentiellement nombreux à se produire à Paris de par son statut de capitale, c'est aussi parce que les informations (tournées, requêtes de concerts) circulent par des effets de réseaux et sont relayées à celles et ceux qui, après l'organisation de quelques soirées, sont rapidement identifiés au travers de leur activité. C'est pourquoi une dynamique s'illustre par la multiplicité des organisations DIY, que celles-ci soient ponctuelles ou régulières, de même que par leur mutation, lorsque l'une ou l'autre d'entre elles est amenée à cesser ou à diminuer son activité – ce « sentiment de vide » ponctuel dans une scène musicale étant ainsi rapidement compensé par le relais d'une nouvelle organisation, souvent déjà engagée dans le réseau. L'ensemble de ces organisations adoptent des modalités de fonctionnement typiques du DIY, autrement dit la gestion autonome, bénévole et autofinancée du choix de la programmation, du lieu, du tarif d'entrée, de l'accueil et du défraiement des artistes, de la sonorisation ou encore du bar selon les cas.

Si j'ai choisi pour exemple le Non_Jazz, c'est tout simplement parce que cet organisateur fut, sur le temps de mon enquête, le plus actif avec les Instants Chavirés du point de vue de la fréquence d'organisation des concerts de musiques noise et expérimentales. En 2015, un concert était organisé toutes les deux semaines quand les années précédentes, la fréquence s'élevait régulièrement à deux concerts par semaine, ce qui est particulièrement important en regard de la taille relativement réduite de la scène, de la programmation déjà importante des Instants Chavirés et des autres organisations DIY. Aujourd'hui celui-ci demeure toujours, en plus de Computer Mathematics, un organisateur incontournable de la scène underground parisienne. Sa ligne programmatrice est axée sur des musiques

⁵³³ Dumez.

expérimentales le plus souvent improvisées, sur des territoires sonores étendus de la folk foutraque au drone, des performances poétiques à la noise électronique, rejetant sans surprise le jeu des étiquettes musicales et des catégories. Néanmoins, la programmation est souvent « pensée » en amont selon un principe de cohérence : à la façon d'un *curator*, il soumet une proposition musicale basée sur des associations d'idées et de goûts personnels, des affinités ou au contraire des confrontations entre les projets programmés, selon une fidélité revendiquée de ses choix artistiques.

Relativement libre vis-à-vis de sa programmation, puisque le Non_Jazz n'existe pas officiellement – pas même en tant qu'association – et ne bénéficie d'aucun financement extérieur, l'une de ses principales contraintes représente en réalité celle de trouver des lieux où organiser ses concerts. Les organisations DIY sont en effet directement impactées par l'instabilité et la fermeture répétée des squats dans l'espace parisien, observées lors du chapitre précédent, puisque ces lieux libertaires constituaient pendant longtemps les lieux d'accueil privilégiés de ces musiques ; ce qui a pour conséquence de limiter les espaces de diffusion mais aussi l'anticipation requise pour l'organisation d'un événement. La location de salles de concert est également une solution impossible pour ces micro-organisations, les tarifs proposés étant beaucoup trop élevés en regard de leur budget ⁵³⁴. Il s'agit dès lors de chercher, dans la mesure du possible, des alternatives gratuites. Ainsi, les bars se sont peu à peu imposés comme des lieux d'accueil majeurs pour des raisons principalement financières. Si certains gérants appliquent un tarif de location, d'autres mettent à disposition leur cave gratuitement, conscients que le concert est une source potentielle de consommation pour le bar. JZ déclare :

La plupart du temps, dans un bar, les patrons sont contents parce qu'il y a un public exceptionnel pour eux qui afflue ce soir-là. Il y a des bars, mais pas beaucoup, qui ont compris que c'était dans leur intérêt d'avoir un minimum de matériel sur place, comme le Rigoletto ou le Pixi. Je suis de plus en plus réticent à l'idée de devoir organiser un concert dans un bar, je deviens difficile pour des raisons de confort des musiciens ou du public. Par exemple, le Chiquito a une cave assez petite qui a un côté chaleureux que j'aime, mais ce qui est insupportable c'est qu'il y a un couvre-feu très strict et que le patron du bar se réserve le droit de couper le courant s'il considère que le volume est trop fort. Ou le Pixi, qui pour éviter le couvre-feu a été insonorisé, mais qui du coup est devenu irrespirable parce que l'air ne circule plus... C'est de plus en plus difficile de trouver un lieu. [...] Je pense que souvent le noyau dur de mon public, ce sont des gens qui n'ont pas beaucoup de moyens pour assister

⁵³⁴ Pour ne citer qu'un exemple, j'ai relevé les tarifs de location de la Maroquinerie, une salle dont la capacité d'accueil est moyenne et dont la programmation parfois orientée vers le noise rock pourrait entretenir un vague air de famille avec la noise. En juillet 2011, la mise à disposition du lieu de 14h à 23h était facturée 1950€, plus le coût de la sécurité facturé 150€ par agent (deux minimum étant requis).

aux concerts. C'est pour ça aussi que j'essaie de maintenir un prix que j'estime abordable, et c'est pour ça que j'évite de payer une location.

Comme l'évoque l'organisateur, les conditions de diffusion offertes par les bars sont souvent problématiques. Le problème des nuisances sonores est sans doute celui qui pèse le plus fortement dans la difficulté à trouver des bars acceptant d'accueillir des concerts de noise. Souvent parce que ces bars sont populaires et n'ont pas les moyens d'insonoriser leur cave, mais aussi parce qu'ils sont juridiquement contraints de mettre en place un couvre-feu pour éviter les nuisances sonores qui pourraient aboutir à des plaintes de voisinage et à des contrôles policiers. L'emploi du conditionnel n'est d'ailleurs pas le plus approprié car cette situation s'est répétée à d'infinies reprises lors de mon enquête de terrain, conduisant certains lieux à ne plus accueillir de concerts du tout pour éviter de nouvelles représailles voire même une convocation au tribunal, comme ce qui est par exemple arrivé au bar le Bouillon Belge. Quant au Pixi, qui avait en effet investi pour insonoriser sa cave, il est devenu un lieu irrespirable dans lequel il était devenu trop éprouvant de jouer. L'oppression que peut ressentir le public dans ces petites caves humides est d'ailleurs parfois critiquée ; ma note du 1^{er} juillet 2012 à la cave de la cantine de Belleville témoigne par exemple de cette atmosphère irrespirable. En outre, le problème des nuisances sonores se pose, au-delà des bars, dans d'autres lieux que les organisations de musiques bruitistes avaient réussi à investir. Le lieu associatif EASF, qui a été à plusieurs reprises le théâtre de descentes de police, implore à présent le public de sortir fumer à des dizaines de mètres dans la rue plutôt que dans la cour. Et l'Espace en Cours, qui est pour rappel ce local situé dans une cour d'immeuble privée louée à prix modique par la propriétaire, pose pour condition de ne pas accueillir de musiques requérant un volume puissant. J'écris ainsi, lors de ma note du 20 octobre 2011⁵³⁵ :

L'Espace en Cours est une sorte de toute petite cour d'immeuble, avec à sa droite un local peu étendu d'une capacité de 40 personnes environ, au sol recouvert de tapis persans d'inspiration bohème/hippie. Il n'y a pas eu de concerts là-bas depuis un moment pour plusieurs raisons : la propriétaire demande un tarif de location symbolique de 60€ – et en ces temps de difficultés financières dans l'organisation de concerts, devoir payer un lieu peut parfois être un handicap – et elle fixe surtout des contraintes en termes de volume sonore excluant de fait la noise dans la programmation, à moins de ne pas jouer fort mais cela tend à dénaturer la façon d'écouter cette musique. Ce sont donc les projets plus acoustiques, plus ambiants, plus calmes qui sont privilégiés. Je suis très surprise de voir le monde présent ce soir. Il est vrai que l'espace est très petit, mais il me paraît vraiment bondé [...]. On a

⁵³⁵ Cf. Annexe 9, pp. 537-539

affaire à un autre réseau, ce qui ne m'étonne pas compte tenu de la programmation qui est plutôt orientée acoustique.

On le voit, les conditions d'écoute du genre lui-même rendent plus délicate encore la problématique des nuisances sonores. Le respect du couvre-feu par les bars peut également s'exercer de manière assez violente avec plusieurs épisodes de coupures d'électricité en plein concert, comme c'était le cas au Chiquito, mais aussi au Bouillon Belge où le technicien du son imposait une baisse du volume sonore en plein milieu d'un set, faisant fi de la conception esthétique de l'artiste en train de jouer. Lorsque certains bars optent pour une mise aux normes de sécurité et d'insonorisation de leur cave, sous pression de la Mairie de Paris, ils doivent réaliser un investissement important qui demande à être rapidement rentabilisé, souvent en rendant payante la location mais aussi en choisissant une programmation musicale plus populaire et commerciale qui attirera en conséquence plus de consommateurs. Les bars sont donc, conformément aux résultats observés sur mon travail cartographique, eux-mêmes des lieux d'accueil éphémères, par des effets de gentrification mais aussi – et cette question lui est intrinsèquement liée – en raison des contraintes sonores draconiennes qui ont cours à Paris ces dernières années et qui impactent en premier lieu les musiques à la fois underground et bruitistes.

On comprend ainsi dans quelle mesure la possibilité de trouver un lieu gratuit s'amenuise avec les années pour les organisations DIY. Or le tarif d'une location a un effet dévastateur sur le budget consacré à une soirée de concerts s'effectuant en auto-gestion. Les organisations doivent rémunérer les artistes et prendre en charge tous les aspects relatifs à leur accueil et à leur confort, tout en ayant le souci de pratiquer des tarifs d'entrée accessibles si elles souhaitent maximiser les chances d'avoir un public assez nombreux et rentrer dans leurs frais. Certaines ont par exemple échoué à trouver une formule équilibrée, comme c'est le cas des Sons Paranormaux ; Marie n'a trouvé pour ses soirées que des lieux payants qui lui ont coûté une part essentielle de son budget, jusqu'au déficit permanent. Celle-ci me déclare ainsi, lors d'un entretien effectué en 2012 :

En moyenne, au niveau des tarifs on est plus sur les 10€. C'est à la fois un choix, à la fois une obligation. Je voulais faire des trucs pas chers, et je trouve que 15€ pour un concert ça fait cher l'expérience quand t'as envie de découvrir des trucs, et que c'est plutôt des trucs bizarres [...] Après de mon côté j'ai aussi des obligations, parce que je vais perdre de l'argent, comme à chaque fois. Sauf à la soirée aux Instants, on a eu un bénéfice de 94 centimes ! Moi j'aimerais bien faire des concerts gratuits. Mais maintenant je dis aux musiciens que je n'ai pas d'argent, que j'en ai marre d'essayer. Moi je gagne 500€ par mois. Que l'argent sert à payer les salles et que s'il n'y a pas

de salle, il n'y a pas de concert. Et c'est vrai que l'espace B te prend 40%, et c'est justifié parce qu'ils ont un ingé son et s'occupent de la nourriture. Mais le Yono, c'est un peu abusé parce que le mec ne fait rien mis à part se mettre à l'entrée. [...] Et donc c'est tellement difficile de trouver une salle, qu'à la fin tu as les groupes qui te harcèlent, et que tout est bon sauf qu'il n'y a pas de salle...

Même en pratiquant des tarifs en moyenne plus élevés que ceux des organisations de concerts DIY de noise, la problématique des lieux s'impose malgré tout de façon majeure dans la comptabilité d'un concert. Marie fut dans l'obligation de verser la moitié des revenus issus des entrées pour la location du lieu et de ne finalement plus pouvoir rémunérer les artistes – s'étant en revanche engagée dans le défraiement de leurs trajets depuis l'international – quand le Non_Jazz, après une expérience de plusieurs années de concerts réguliers, doit constamment se fixer le défi de trouver des lieux gratuits ou à moindre coût afin de minimiser les investissements de départ et de pouvoir reverser aux artistes l'ensemble de l'argent issu des billets d'entrées ⁵³⁶. L'accueil s'effectue en effet, dans un cadre DIY, sur la base d'un défraiement des transports, de la prise en charge du repas et du logement, ainsi que d'une rémunération des musicien·nes à partir de l'argent récolté à l'issue de la soirée. L'intégralité du budget d'un concert résulte du nombre d'entrées payées par le public, ce qui implique des paris audacieux puisque les sommes investies sont personnelles et que les acteurs sont relativement précaires.

Il faut par conséquent parfois réajuster le prix des concerts, comme c'est le cas du tarif de 5€ qui officiait pendant des années dans les concerts du Non_Jazz et qui est ensuite passé à 6€ en raison de la situation déficitaire chronique de l'organisateur – une situation l'ayant même conduit à devoir organiser le 25 mars 2016 un concert de soutien pour rembourser ses dettes, à l'aide de divers artistes de la scène locale venus lui prêter main forte en jouant gratuitement au bénéfice de l'organisation ⁵³⁷. Même si certains sont à prix libre, le tarif des

⁵³⁶ C'est pourquoi les individus en charge de l'organisation DIY d'un concert doivent avoir pour qualité d'être constamment défricheurs de nouveaux lieux, en allant solliciter des espaces parfois insolites pour trouver les meilleures négociations. Ainsi, Max de Computer Mathematics parvient régulièrement à engager des formes de *deals* qui lui sont bénéfiques : en organisant un concert dans un bar peu fréquenté ou un restaurant africain, davantage demandeurs de clients, il peut par exemple obtenir de la part des gérants 20% des recettes du bar, ce qui lui permet d'assurer quelques revenus pour les artistes programmés. En pénétrant des lieux aux marges de la gentrification qui, n'ayant pas « le vent en poupe », sont les seuls à accepter de les accueillir et de bénéficier en retour de nouveaux consommateurs, les organisations DIY ont conscience d'être actrices de la gentrification, même si elles le déplorent. Au sujet de ce phénomène des artistes d'avant-garde qui sont les premiers à investir des territoires plus populaires, voir Clerval, *Paris sans le peuple*.

⁵³⁷ Le message envoyé via la *mailing-list* de l'organisation pour annoncer le concert est celui-ci : « Une soirée de soutien - qu'est-ce que c'est ? Le principe en est simple. Les artistes, quelques amis et « pointures » locales, choisis parmi les favoris du N_J, acceptent de jouer [...] gracieusement alors que la recette de la soirée servira à panser les grosses plaies financières du N_J s'étant formées depuis environ trois ans, suite à quelques soirées désastreuses et/ou beaucoup moins fréquentées en tout cas que celles – à succès – qui ont pu/dû marquer vos

concerts DIY est à Paris généralement compris entre 4€ et 10€ au maximum. La fréquentation est en moyenne d'une soixantaine de personnes, bien qu'il arrive que certaines soirées soient des succès pour la scène en attirant jusqu'à 150 personnes. L'équilibre demeure néanmoins fragile, au point que les éventuels bénéfices d'une soirée servent en réalité à combler les déficits accumulés par d'anciens concerts moins fréquentés. JZ déclare à ce sujet :

Je tiens à ce que les spectateurs qui n'aient pas beaucoup de moyens puissent assister aux concerts que j'organise, même si c'est un pari risqué étant donné que je m'engage la plupart du temps à défrayer les musiciens sur un montant convenu à l'avance et que, depuis environ deux ans, j'ai accumulé un déficit. Même s'il y a des concerts qui marchent très bien, il y en a toujours où je me plante. Fin juin par exemple, j'ai organisé une soirée au Chinois à Montreuil qui a très bien fonctionné : 130 payants. Une dizaine de jours plus tard, je n'en ai fait que 40 aux Instants Chavirés et je n'ai pas couvert mes frais. La seule fois où je suis monté à dix euros, c'est pour une soirée que je co-organisais avec ali_fib. Heureusement la soirée a très bien marché – grâce à la programmation mais aussi grâce à nos efforts conjoints pour la promotion.⁵³⁸

On le voit, la sociologie du public est également une donnée fondamentale à prendre en compte pour une organisation DIY, constituant clairement, pour le cas du Non_Jazz, un public souvent précaire n'étant que peu en mesure d'investir même des sommes moyennes pour une place de concert. De manière intéressante, une organisation comme ali_fib, qui programme souvent des artistes underground plus établis et se positionne sur un créneau proche de celui de l'art contemporain avec un public plus « arty », a fini, après de nombreuses pertes financières, par proposer une tarification à la frange haute de cette politique tarifaire underground.

J'ai perdu pas mal d'argent quand j'organisais des concerts à une époque. C'est la raison pour laquelle j'ai fini par remonter l'entrée à 10€ – les premières années, les concerts que j'organisais étaient invariablement à 5 ou 7€. Une autre raison est que j'ai tenu à continuer de suivre et faire jouer un certain nombre de groupes que j'avais fait jouer à leurs débuts – comme Steve Gunn ou Amen Dunes. Au fil des albums produits, des tournées nouvelles qui se lançaient, il était normal aussi que les cachets demandés soient plus élevés : les recettes ne provenant que de la billetterie et des

esprits. Depuis 2008, Le N_J a égayé quelques-unes de vos soirées proposant des programmations exigeantes, diversifiées, étonnantes, fun [...], investissant la plupart du temps des lieux divers, des lieux parfois atypiques, des lieux où l'on est bien, des lieux avec un « cachet » et où l'on n'est pas à l'étroit. Le prix d'entrée (P.A.F.) est resté, tout le long, modique, les engagements pris vis-à-vis des artistes toujours respectés. Ces engagements ont toujours été aussi des enjeux. Zéro subvention, zéro sponsor – le mécénat c'est vous ! Le « DIY » oblige... Cette soirée de soutien se fera sur « participation libre » [...]. « Participation libre », c'est l'occasion pour vous de marquer votre soutien et votre sympathie pour Le N_J, selon vos moyens, bien sûr, généreusement de préférence, bien sûr. »

⁵³⁸ Dumez, « Ecumeurs #21 et #22 : ali_fib et le Non_Jazz ».

excédents du bar, il me fallait bien augmenter le billet d'entrée pour payer raisonnablement les musiciens. Comme toujours, l'intégralité des recettes est reversée aux groupes, et les quelques fois où je garde quelque chose, c'est pour combler le trou laissé par un concert qui a attiré moins de personnes que prévu. J'assiste aux concerts du Non_Jazz et je pense vraiment qu'ils ont une fonction intégratrice parce qu'ils fédèrent une communauté underground, une communauté d'omnivores. Le Non_Jazz pratique une politique de prix qui est en adéquation avec son public. Et je suis convaincu que si on menait une petite étude sociologique sur les spectateurs de nos concerts respectifs, à l'exception d'un noyau dur de mélomanes que l'on retrouve presque toujours d'un concert à l'autre, on aboutirait à des profils assez différents.⁵³⁹

On ne peut dissocier le tarif d'un concert de la rémunération des artistes et des groupes programmés. Or là aussi, la précarité financière de telles organisations DIY se répercute directement sur les musicien·nes, puisque les sommes engendrées par les entrées les financent directement, après déduction d'éventuels frais de bouche et de location. Même si le Non_Jazz rémunère toujours l'ensemble des artistes et est d'ailleurs salué pour sa politique à cet égard, il existe une disparité dans les rémunérations. Celles-ci sont en effet fixées en amont par les deux parties lorsque les musicien·nes viennent de l'étranger, une garantie nécessaire au défraiement d'une tournée ; mais le montant est souvent aléatoire pour les locaux, une conséquence de l'imprévisibilité de la fréquentation et de la précarité de la structure, que l'organisateur me confie déplorer.

La moyenne des entrées aux concerts se situe entre 50 et 55. Le truc que je regrette un peu est que je n'organise pas assez de concerts pour les musiciens locaux. Souvent la tête d'affiche, ce sont des gens qui viennent de loin, qui sont en tournée, que je paie plus que les musiciens locaux. Souvent c'est une somme d'argent qui est fixée à l'avance soit avec les musiciens, soit malheureusement avec les *tour managers*⁵⁴⁰ qui demandent souvent une somme importante. Moi je ne fixe rien, je suis d'accord ou je ne suis pas d'accord, je négocie. Ce sont souvent eux qui me sollicitent. Pour ce qu'ils demandent, ça dépend si c'est des gens connus, s'ils font plusieurs dates. Je fais très peu venir les gens exprès. Je l'ai fait au début quand je voulais qu'on les connaisse, mais sinon je profite surtout d'une tournée. Ça évolue entre 100€ minimum, parfois un peu moins mais c'est très rare, et ça peut aller jusqu'à 400/450€, mais là j'ai arrêté de m'imposer ce genre de *challenge*. Je me suis fixé un plafond maximal qui est de 300/350€, mais avec le prix d'entrée que je pratique, ça devient problématique. C'est pour ça aussi qu'il m'arrive très régulièrement de perdre de l'argent, parce que dans ce type de soirées je prends en charge le confort des musiciens de A à Z. Il faut que je leur garantisse un repas,

⁵³⁹ Dumez.

⁵⁴⁰ Cette fonction de tourneur pourrait à première vue paraître assez étrange car elle est en effet très peu répandue dans l'underground expérimental français, globalement précaire et essentiellement amateur ; à moins qu'il ne s'agisse d'une mission bénévole effectuée par un ou une actrice de leur réseau, puisque la collaboration est en revanche très pratiquée dans le DIY. Il semble néanmoins que cet intermédiaire soit bien plus répandu outre-Atlantique, toujours pour ce qui concerne les figures les plus célèbres.

parfois ils restent dormir chez moi, donc un deuxième repas. Bien sûr, je ne peux pas me permettre de payer l'hôtel. Donc oui, c'est surtout le défraiement des transports et un minimum de cachet. L'argent, je le récupère en principe sur les entrées et très rarement sur le bar, si je peux le faire. Donc quand je dois payer 300€ pour la tête d'affiche, les autres musiciens programmés, qui appartiennent en général à la scène locale, sont sous-payés, voire pas.

Cette situation, classique chez beaucoup d'organisations fonctionnant en DIY, constitue en effet un obstacle majeur à la rémunération de la scène noise locale. Si aucun des artistes locaux ne gagnent leur vie de la musique, ces maigres revenus sont pour une partie non négligeable d'entre eux un complément bienvenu à leurs ressources parfois faibles ⁵⁴¹. Lorsqu'ils se produisent localement, ils sont en moyenne rémunérés entre 20€ et 40€ par concert, lorsqu'ils ne jouent pas gratuitement. Si par chance un concert attire un public important, ils peuvent espérer atteindre 100€, mais ces occasions demeurent plutôt rares. Les enjeux économiques attachés à ces modalités d'organisation suscitent une attitude quelque peu réaliste et désabusée des musicien·nes, ne laissant aucun espoir à la possibilité d'une quelconque évolution de leur situation artistique ou professionnelle.

En revanche, cette désillusion n'est curieusement pas mal vécue puisqu'elle est compensée par certaines valeurs éthiques et symboliques portées par le DIY qui semblent, ainsi que nous le verrons plus en détails par la suite, largement remporter l'équation au sein de cette scène underground. Même l'alternative de la tournée est loin de renverser la situation, contrairement à ce que l'on pourrait imaginer : bien qu'en tant qu'invités, ils soient souvent pris en charge du point de vue des repas et de l'hébergement – du moins en Europe ⁵⁴² – les *deals* conclus en amont avec les organisations diffèrent selon les acteurs et les villes, puisque la plupart constituent des microscènes de bien plus petite échelle que Paris, impliquant une

⁵⁴¹ Cette situation économique difficile a conduit, autour de 2010-2012, un nombre important de musicien·nes de la scène expérimentale parisienne à émigrer à Bruxelles afin d'acquérir le statut d'artiste, la précarité artistique associée aux coûts des loyers de la capitale française ne suffisant souvent plus à vivre correctement. On retrouve ces traces de migration dans mes notes de terrain, comme par exemple celle en date du 7 janvier 2012, où JP me confie habiter à présent à Bruxelles en continuant de se rendre une fois par mois en France pour continuer de percevoir le RSA, car il ne recherche pas d'emploi et joue dans une multitude de groupes de styles différents ; ou celle du 12 janvier 2012, où le groupe Lubriphikatttor déclare avoir plus de difficultés à jouer ensemble depuis que l'un des membres du trio, Thibault, a déménagé à Bruxelles pour loger dans des bureaux squattés et tenter d'obtenir le statut d'artiste, continuant en attendant de percevoir le RSA français. Dans ces mêmes notes de terrain, Philémon se réjouit d'avoir réussi à négocier une rupture à l'amiable de son contrat de barman et de pouvoir temporairement profiter de ce temps libre pour jouer de la musique, et Damien, quittant également son emploi de barman, me déclare être soulagé de percevoir le chômage et de pouvoir se consacrer à la poésie sonore.

⁵⁴² La prise en charge de la nourriture, des boissons et du logement est une base en France. Si elle est souvent pratiquée dans les pays européens, elle est loin d'être universelle malgré les spécificités subculturelles : les conditions d'accueil sont par exemple différentes aux Etats-Unis, où les musicien·nes prennent en charge leurs repas et s'organisent de leur côté pour trouver leur hébergement.

fréquentation faible et donc des revenus minimes. Même si le défraiement des trajets est souvent la condition *sine qua non* fixée par les artistes, un cachet ne peut pas toujours être assuré, ayant pour conséquence que le budget de nombreuses tournées soit finalement déficitaire. Néanmoins, cette situation qui s'avère souvent un motif de plaisanteries parmi les acteurs ne freine aucunement la fréquence de leurs prestations ou l'organisation de tournées, cette situation de précarité semblant pleinement « intégrée » à la production musicale dans les milieux noise et expérimentaux underground. (Cf. annexe 11 « Aparté humoristique sur la condition des artistes »).

Ces contraintes économiques qui pèsent sur l'auto-organisation de la scène bruitiste underground génèrent une instabilité permanente de ces activités, qui, rappelons-le, sont le fait d'individus particulièrement engagés dont les actions impactent directement le dynamisme de la scène elle-même. Sous le fait de circonstances et de logiques absolument différentes, les organisations DIY se révèlent tout autant incontournables qu'une salle réputée comme les Instants Chavirés pour la constitution et la vivacité de la scène locale. Bien qu'il soit rare d'observer des repréailles financières ou juridiques, il demeure néanmoins des préoccupations concernant, d'une part, l'investissement illégal des lieux, lorsqu'il s'agit de squats ou d'autres lieux informels qui demeurent précaires et non « encadrés » légalement, mais aussi, d'autre part, le statut illégal de la rémunération des artistes. Un organisateur me confiait d'ailleurs le malaise qu'il avait ressenti à l'occasion d'un concert organisé dans un lieu culturel indépendant, lors duquel le barman, sans que cela n'ait été convenu en amont, lui avait fait signer un document officiel en cas de « contrôle impromptu » a priori en lien avec l'URSAFF.

Organisateur anonyme : [...] Moi légalement je ne peux pas faire ce que je fais. Et c'est pour ça d'ailleurs que ça marche je pense. Ce que je comprends pas, c'est qu'il y a plein de concerts dans les petits bars à 5€, et je suis sûr que les gens ne doivent pas quoi que ce soit à l'URSAFF. Même Nicolas ⁵⁴³ il fait ça dans l'illégalité... [...] Orga ⁵⁴⁴ ils avaient une assoc', mais c'est évident qu'ils n'ont rien déclaré à l'URSAFF ou quoi que ce soit, tu vois c'est débile. [...]

Sarah : Mais avant, à l'Olympic ou dans d'autres bars, jamais personne ne t'avait demandé quoi que ce soit ?

Organisateur anonyme : Non mais c'est juste Sophie ⁵⁴⁵ [...], elle était dans une phase un peu parano et elle m'a dit « oui mais si jamais t'as un contrôle »... Parce que j'avais envisagé de prendre le statut d'association à un moment donné. Mais j'ai

⁵⁴³ Le prénom a été modifié.

⁵⁴⁴ Le nom d'organisation a été modifié.

⁵⁴⁵ Le prénom a été modifié.

jamais, j'ai une espèce de... Je ne sais pas pourquoi, j'ai pas envie de faire ça en fait. Enfin c'est l'une des raisons pour lesquelles j'ai pas envie d'avoir des contrôleurs sur le dos qui vont me demander « ah oui, vous avez fait une soirée avec tant de monde, où est cet argent-là », tu vois ? Parce que moi je n'ai pas de contrat, je n'ai pas de traces mis à part les mails où je m'arrange avec les groupes.

Sarah : Oui, puis tu les paies en cash ?

Organisateur anonyme : Je paie en cash. Une fois, il y a un mec qui m'a demandé la déclaration Sacem, [...] Il m'a demandé s'il y avait un papier à signer...

Comme ces organisations n'effectuent aucune déclaration auprès de la Sacem, et que la grande majorité de ces musicien·nes ne s'affilient pas non plus auprès de cet organisme, il leur serait de toute manière impossible de présenter un cachet authentique et conforme auprès des autorités compétentes le cas échéant. Si cet aspect officiel paraît peu important à première vue, il peut en revanche se révéler problématique si l'on convoque la question de l'intermittence du spectacle. En effet, si aucun contrat n'est déclaré, les artistes ne peuvent être en mesure de cumuler les cachets nécessaires à l'obtention du statut d'intermittent du spectacle, une situation qui contribue encore davantage à la désillusion de vivre de la musique, qui plus est légalement. Le problème se rencontre aussi lorsqu'il s'agit de faire jouer une figure plus célèbre, souvent inscrite dans le champ des musiques improvisées ou de la musique expérimentale académique, recensée à la Sacem – même si généralement, le caractère underground de l'organisation échappe à toute vigilance de la part des institutions concernées.

XVI — LUMIÈRE SUR LE CONCERT. SOCIABILITÉS ET HORIZONTALITÉ DE LA SCÈNE

Après avoir exposé la genèse de la scène parisienne, la nature des lieux investis pour les concerts et leurs modèles d'organisation caractéristiques, il s'agit à présent de rendre compte à la fois plus concrètement et plus subjectivement du moment du concert lui-même. J'ai souhaité ici faire le choix d'une mise en situation qui sollicite un peu différemment mes notes de terrain que je ne le fais habituellement. La plupart de mes notes ethnographiques constituant en réalité des compte-rendus de soirées de concerts – ces moments de musique et de socialités qui cristallisent le cœur de la scène – elles suivent toutes peu ou prou un même

rythme, un même enchaînement, bien qu'elles offrent chaque fois des variations de la « scène ». J'ai donc opéré une double sélection : la première, en ne conservant que 5 notes ethnographiques sur 37 ⁵⁴⁶, et la seconde, en ne choisissant que des fragments de chacune de ces notes. Ce processus de sélection a d'une part été motivé par des impératifs de longueur, le total de mes notes souvent détaillées étant évidemment trop long pour être retranscrit en corps de texte, d'autre part par l'idée de choisir des extraits de descriptions et de discussions qui sont d'une manière ou d'une autre représentatifs et signifiants de codes et pratiques associés à la scène. La tonalité littéraire me paraît en outre intéressante pour entraîner avec moi le lecteur ou la lectrice dans le récit d'une soirée de concert, reconstituée à partir de fragments mais dont les dates, les lieux, les concerts et les interactions sont scrupuleusement conformes à mes notes initiales. « Entraîner avec moi », en effet, car je ne peux cacher que ces notes sont le fruit de ma propre observation et que les discussions enregistrées avec mon dictaphone en main ne résultent modestement que d'échanges avec des connaissances croisées lors de ces soirées. Si je choisis, enfin, de placer cette longue « note de terrain reconstituée » en préambule, c'est parce que les événements qu'elle décrit serviront, entre autres exemples ethnographiques, à étayer par la suite une réflexion sur les frontières de la scène.

39. Tous en scène !

*** Note de terrain du 3 décembre 2011. Concert Non_Jazz à l'Olympic ***

C'est la première fois que je me rends à l'Olympic, un bar cosmopolite de Château-Rouge qui mêle différentes communautés. [...] Lorsqu'on pénètre dans le lieu, il y a d'abord un premier bar à gauche ainsi qu'un escalier au fond de la salle avec un panneau « NON_JAZZ », du nom de l'organisateur. Au sous-sol, une autre pièce avec un deuxième bar et un stand faisant office de caisse improvisée pour le concert. Aujourd'hui, ce sont les musiciens Romaric et Émilie qui s'occupent bénévolement de la caisse. L'organisation DIY est souvent le fruit d'une collaboration issue d'un réseau de connaissances, en particulier pour tenir la caisse, concevoir un flyer ou héberger les musicien·nes. Émilie indique que c'est 6€ et nous marque le poignet d'un tampon. Sur le stand, une feuille blanche avec le prix du concert et le *line up*, puis quelques flyers de concerts de musiques expérimentales et improvisées. [...] Il est 21h15, je ne sais pas quand le premier concert va commencer mais une chose est sûre, il

⁵⁴⁶ Mes notes de terrain sont consultables en intégralité en annexe 8.

ne commencera pas à l'heure annoncée ! Par une sorte de cercle vicieux, le public anticipe le retard des concerts ; or, comme les musicien·ne·s attendent qu'il y ait un peu de monde pour commencer à jouer, il peut parfois se dérouler plus d'une heure avant le premier concert par rapport à l'heure indiquée sur le flyer. Des nappes de synthétiseurs analogiques sont diffusées en fond sonore. En me dirigeant vers le bar, je constate l'arrivée progressive d'une ribambelle d'amatrices et d'amateurs qui forment un noyau fidèle mais non circonscrit de la scène noise et expérimentale, c'est-à-dire une trentaine de personnes réparties en quelques groupes et certains individus qui virevoltent de groupes en groupes. L'impression extérieure est que, sinon tout le monde, beaucoup de personnes se connaissent déjà. Les artistes et publics investis dans la musique sont liés par des réseaux de connaissance et par leurs affinités musicales. Le public est composé en grande majorité de trentenaires et de quadragénaires, avec assez peu de personnes plus jeunes ou plus âgées. Je croise le musicien Andy Bolus, qui me fait remarquer, enthousiaste, que les bières ne sont vraiment pas chères. C'est un argument important pour les acteurs, qui en plus d'être de forts consommateurs d'alcool, ont souvent des budgets restreints : beaucoup travaillent dans le secteur public, culturel et artistique, ont des rémunérations peu élevées, sont précaires, au chômage ou vivent des minimas sociaux.

*** Note de terrain du 10 mars 2012. Concert Non_Jazz à Confluences ***

[...] Les artistes sortent fumer et boire des bières. Dennys Tyfus, un musicien et graphiste belge qui s'illustre également dans l'underground musical et graphique avec son label Ultra Eczema, salue Jo. Ils se sont déjà vus à plusieurs reprises et ont l'habitude d'échanger des disques entre labels. Jo a d'ailleurs rempli un petit sac avec des cassettes de son label Tanzprocesz avant d'aller au concert, en vue de réaliser des échanges avec Ultra Eczema. De plus, dans la sous-collection de son label que nous dirigeons ensemble, nous avons récemment sorti une cassette de Vom Grill, le projet sous lequel joue Dennys Tyfus ce soir, d'où une certaine familiarité qui en découle. C'est donc Vom Grill qui débute la soirée. C'est assez étrange qu'il joue en premier parmi autant de projets, puisqu'il n'est pas totalement inconnu. Mais peut-être est-ce lui qui l'a choisi ? [...] Dennys est un homme âgé de la fin trentaine/début quarantaine, des tatouages de ses dessins sur les avant-bras. Au même niveau que le public, il est assis sur une chaise derrière une petite table sur laquelle est posé son matériel : deux gros lecteurs cassette, un micro, une table de mixage. A l'Olympic, l'ingé-son travaillait avec le lieu et était rémunéré sur l'argent du bar du sous-sol. Cette fois ce sont des bénévoles qui s'en chargent, c'est Erik qui s'improvise ingé-son. Vom Grill commence

par chanter dans un micro d'une voix gutturale, à la manière de chants traditionnels asiatiques. La voix s'efface ensuite au profit d'un son sale, brouillé, atmosphérique issu de la diffusion d'une cassette, bourdon que le musicien vient moduler comme s'il y avait des interférences [...] Ses sons de voix étranges accompagnent donc une musique proche de la musique « concrète », avec un aspect de collage sonore assez *lo-fi*. [...] On dirait presque le son d'un cuivre continu et dissonant, avec les voix et les bruits cavernaux par-dessus qui confèrent une atmosphère étrange, presque rituelle. Enfin, il s'arrête d'un coup après 11 minutes en disant « merci bien ! », ce qui semble surprendre plusieurs d'entre nous.

Une fois dehors, Fabrice me dit qu'il a bien aimé le set, bien qu'il l'ait trouvé trop court.

Fabrice : Vaut mieux que ce soit court plutôt que tu n'arrives pas à t'arrêter, genre Merch ⁵⁴⁷.

Sarah : Oui, c'est vrai qu'il joue longtemps.

Aude : Ah non mais la dernière fois, c'était hallucinant, on a cru qu'il ne s'arrêterait jamais !

Fabrice : Ouais c'était l'horreur. Il a dû jouer, je ne sais pas moi, une heure je crois ! [...]

Sarah : Vaut mieux trop court que trop long.

Aude : Surtout en première partie, enfin au début. Parce que si ça commence par un set d'une demi-heure...

Fabrice : Ouais, c'est un peu chiant.

Aude : Enfin moi je suis rarement dedans.

De retour à la salle, avant que le concert ne commence, l'organisateur prend le micro, annonce le prochain concert et la possibilité de laisser ses coordonnées pour recevoir la *newsletter* du Non_Jazz. S'inscrire aux *newsletters* des organisations DIY ou les suivre sur les réseaux sociaux est une étape quasiment indispensable, du fait du caractère officieux des concerts et de la communication jamais relayée par les médias. Souvent, l'accès à ce réseau s'effectue soit par des connaissances (de bouche à oreille), soit en venant par hasard à un premier concert à partir d'informations figurant sur un flyer. Je croise Fred :

Fred : Je suis un peu crevé... Je sors d'un autre concert, des ragga...

Sarah : Tu arrives à enchaîner les concerts ?

Fred : Tu sais, une fois j'ai réussi à faire quatre concerts, c'est mon record !

Sarah : Quatre concerts à la suite ?! Tu avais commencé à midi ?

⁵⁴⁷ Le nom du projet désigné a été modifié.

Fred : A 17h il y avait un truc de musique indienne, puis de percussions à 19h, un truc de musique contemporaine à 20h et j'ai réussi à me ramener au Bouillon Belge après pour un Non_Jazz, où j'ai chopé un set et demi. [*rires*] C'est varié quoi !

Sarah : Tu as bien aimé Vom Grill ?

Fred : Moyen [...] Je trouvais qu'il y avait des trucs bien, des moments bien, mais je ne sais pas, j'ai pas aimé la fin. [...] La dernière fois avec Corsano il avait été pas mal, à Kobe. [...] Je ne suis pas fan de Corsano, mais là ça allait bien. Je trouve que des fois il en fait un peu trop, ou pas assez. Des fois il est trop en retrait, des fois l'inverse, mais là il y avait un bon équilibre.

Sarah : Récemment je l'ai vu à Berlin et ce n'était pas mal. Pourtant moi, la batterie il y a toujours un côté démonstration... [...] Ouais puis il est fort, voilà. Mais là, il avait réussi à la fois à faire preuve de technique... mais ce n'était pas bavard, c'était fin, c'était juste, ce n'était pas mal.

Fred : Et sinon tu vas aller voir Thurston Moore ?

Sarah : Non je ne m'y suis pas prise à temps, puis en solo je ne suis pas super fan. [...]

Fred : Là ce sera sans doute très différent. Ce n'est pas en mode musique improvisée, c'est en mode noise avec un mec de Sunburned. Mais bon, Thurston Moore aux Instants, quand même quoi !

Sarah : Et 12€ pour Thurston Moore, ça va. Mais de toute façon JF disait que les 180 places sont parties en quatre heures sur Digitick. Si t'étais pas devant ton PC à ce moment-là...

Fred : Ouais, moi j'en ai eu une quand même parce qu'ils en ont gardé pour les adhérents. Heureusement quoi [...] Parce que le problème, c'est que j'ai pas pu prendre une place tout de suite sur Digitick parce qu'il demandent un numéro de portable, et j'ai pas de portable !

Finally, quelques minutes plus tard, Rodger Stella peut enfin commencer à jouer. Rodger Stella est un musicien américain co-fondateur, avec Joseph Roemer, du combo noise des années 1990 Macronympha. Celui-ci doit avoir quarante-cinq ans, il est assez massif, un ventre imposant et les cheveux ras. [...] Il a une platine CD DJ (de marque Denon), une table de mixage, un générateur de fréquences sous forme de boule tactile située au bout d'un petit boîtier, deux *samplers* et un micro. Le mur de sons laisse place à un son électronique assez aigu de type larsen, puis à un drone. Beaucoup de cris et d'encouragements du public. Phénomène intéressant, le public qui laissait précédemment une certaine place devant lui, comme s'il recréait l'espace d'une micro-scène (inexistante) devant les musiciens jouant au sol, s'est tout de suite rapproché de Rodger Stella. Est-ce pour sentir davantage la proximité avec le son ? Est-ce une préparation inconsciente à une forme de violence immanente, comme

une forme d'affront ? Les spectateurs placés le plus devant sont sans nul doute de grands amateurs de noise radicale, et il y a beaucoup plus d'hommes que de femmes en proportion que lors des concerts précédents. Il y a une forme d'atmosphère un peu « virile » qui se forme : devant le musicien, une majorité d'hommes se sont approchés, hochent la tête. La musique est *harsh noise*, axée sur les drones. Beaucoup de figures récurrentes de la scène sont présentes ce soir et parmi elles quelques personnages connus pour leur addiction à l'alcool, qui peuvent basculer à tout moment dans la provocation [...].

Rodger Stella laisse un peu tourner le son, il marche doucement derrière sa table, une bière à la main, les bras ouverts. Les gens crient, se marrent, certains tendent les bras vers lui. [...] Suivant la façon dont il la touche, la boule produit différentes fréquences. Le drone se modifie progressivement dans les textures [...]. Le musicien, toujours une bière à la main et son instrument de l'autre, se met face au public, les jambes écartées dans une posture un peu saugrenue, le regard face au public, un demi-sourire esquissé. Un rire féminin très fort retentit dans la salle. Andy fait des gestes avec ses mains et ses bras, comme s'il voulait attraper le son et le ramener à lui. Vincent, à côté de lui, danse et fait des gestes étranges avec ses mains, ses bras et son corps. [...]. Rodger Stella lance quelques sons ponctuels aigus et saturés [...] En parallèle, il dépose des bouteilles de bière pleines à côté de son matos. Compte-tenu de l'heure et du débit de boisson, il y a pas mal de gens un peu éméchés. [...] Dennys, Hendrik, Vincent et d'autres hochent la tête sur le son. Le musicien enlève sa veste, [...] appuie sur un bouton qui module un peu le drone, boit sa bière d'une traite et en ouvre tout de suite une autre. Je filme le public, un spectateur alcoolisé pousse ma caméra. Le musicien, qui a à peine besoin de toucher à son matériel car il a déjà dû programmer certaines variations avec son *sampler*, donne l'impression qu'il ne fait presque rien, donnant une place importante à sa performance. Il continue à boire des bières, à paraître ne rien faire [...]. JF porte Jo pendant quelques secondes, Hendrik et Dennys hurlent et font des remarques marrantes, certains dansent, Perrine et moi sommes mortes de rire... [...] Dennys prend quelques photos du public agité. Vincent s'avance et pique une des bières posées devant le musicien. Celui-ci le regarde dans les yeux et part lui arracher des mains. Un peu plus tard, lorsque ce dernier se sera retourné, il en aura piqué une autre sans se faire capter [...]. Le musicien boit toutes ses bières et met des lunettes de soleil sur son nez, en continuant de faire son show jusqu'à la fin. [...]

Performance de Rodger Stella le 10 mars 2012 à Confluences



A la suite du concert, je croise l'organisateur, JZ, qui est en train de discuter avec Perrine :

Perrine, à moi : Tu sais si Jo a prévu de jouer bientôt ? [...]

Sarah : Rien de prévu pour l'instant je crois. Faudrait que tu lui demandes.

JZ : Parce qu'elle organise des concerts depuis peu !

Perrine : L'idéal, ce serait de le faire dans un lieu genre l'Olympic. Ça, ce serait vraiment génial.

JZ : Pour moi, c'était le meilleur plan.

Perrine : Et c'est au black ? Tout au black quoi ?

JZ : Ouais.

Perrine : C'est ça qu'est ouf en fait, dans un lieu comme ça. [...]

Sarah, à JZ : Parce qu'ils t'ont dit que c'était bon à partir d'avril, c'est ça ?

JZ : En fait, là ce n'est pas officiel, mais il y a moyen. Ils vont faire des travaux au mois de mars, à partir du 22. Je ne sais pas du tout combien de temps ça va prendre. Et moi j'ai une

galère pour le 2 avril pour John Weise, je ne sais pas encore où ça se passera. Le seul plan a priori serait à Ivry.

Sarah : à Kobe ?

JZ : Oui. Mais j'hésite un peu parce que c'est un lundi. [*A Perrine*] Et là pareil, c'est 300€ qu'il me demande. J'ai descendu une fois de 50€ et le mec m'a fait la gueule.

Sarah : John Weise lui-même ?

JZ : Non, le tourneur. Je crois que je vais arrêter de bosser avec lui parce qu'il est un peu chiant. C'est quelqu'un qui monte la tournée. Il me demande d'aller le chercher à l'aéroport, « où c'est, où c'est », à un mois du truc ! Je lui ai répondu : « écoute mec, tu ne connais pas la situation à Paris, donc arrête de me faire chier »...

Sarah : Au pire ça se fera peut-être ici, non ?

JZ : Oui, mais en fait ça me casse les couilles de faire ici. « Baisse le son, baisse le son » ! Je ne sais pas.

Sarah, à Perrine : [...] Tu veux organiser un truc dans quel lieu, en fait ?

Perrine : Là j'organise des trucs depuis deux mois au Scopitone, tu sais dans une boîte dans les quartiers chics à Opéra [...] C'est mortel, le son est mortel, mais le deal est pourri. On perd de la thune à chaque fois. Enfin, les personnes sont horribles.

Sarah : Mais tu paies la location ?

Perrine : Non, mais ils prennent 50% de la billetterie, 100% du bar. Et en fait le problème c'est que les consos sont trop chères, l'entrée est trop chère... En fait ça ne le fait pas, c'est trop cher. C'est 10€ trois concerts. Donc voilà, faut juste trouver un autre lieu. La meuf avec qui je fais ça connaît bien le mec d'ici. [...] En même temps ce sera le même genre de son.

*** Note de terrain du 10 avril 2012. Concert aux Instants Chavirés ***

A notre grand étonnement, Roro Perrot se met à jouer dehors sous le petit porche des Instants. C'est la première fois que je vois un musicien jouer à cet endroit, c'est inhabituel. Roro Perrot est un projet de Romain Perrot, très différent de son autre projet Vomir puisque c'est un projet « folk » à la guitare acoustique et au chant. Le jeu à la guitare est déstructuré, improvisé, dissonant, complètement à rebours de l'habituel jeu technique de la guitare. La voix consiste en un chant monocorde, guttural, à la manière de râles animaux ou de bruits de vomi. De plus en plus de personnes arrivent et se joignent au public, se concentrent autour de lui dans la rue, le regardent visiblement amusées. Beaucoup d'entre elles affichent un sourire

en coin, toutes sont attentives. Quelques voisins observent par la fenêtre et sont probablement amusés de la situation car, quelques minutes après que le set soit terminé, un enfant de la maison en face des Instants Chavirés joue à imiter les rôles du musicien.

Le prochain concert est celui du groupe noise français *Astreinte*. Originaires de Pau et référence du label égyptien *Nashazphone*, le collectif est à géométrie variable et peut inclure jusqu'à neuf membres, alors que les formations sont habituellement composées d'un à quatre membres. Cette fois ils sont justement quatre. Ils utilisent une instrumentation traditionnelle (batterie, guitare, basse) extrêmement amplifiée et traitée par des effets électriques tels que distorsions et *delay* pour produire un bloc sonore d'une intense densité. La musique est donc fortement bruitiste et la performance improvisée très énergique. Le guitariste se trouve dans le public, ainsi que le bassiste, quand le batteur et le dernier musicien – que je ne vois pas vraiment depuis mon angle de vue – sont sur scène. Le public entoure donc les musiciens. Le guitariste à leurs pieds est très agité, il malmène sa guitare en la grattant très fortement, en la dirigeant fréquemment vers l'ampli pour produire des gros larsens, en la jetant et la fracassant sur le sol, et enfin en la défonçant à l'aide d'une ponceuse – ce qui produit beaucoup d'importantes étincelles – et d'une perceuse. Tout cet arsenal et ces manipulations induisent une production supplémentaire de bruits de haut volume, assez chaotiques.

Performance d'*Astreinte*, le 10 avril 2012 aux Instants Chavirés



*** Note de terrain du 23 février 2012. Concert Sons Paranormaux au Klub ***

C'est la troisième fois que je me rends dans ce club [...]. Situé à Châtelet sur la rue Saint-Denis, on aperçoit de dehors une grande porte métallique qui ouvre sur des escaliers qui descendent directement dans la salle, au sous-sol. Il y a un vigile à la porte censé assurer la sécurité du club et vérifier les tampons sur les mains, et une jeune femme amie de l'organisatrice s'occupe de vendre les entrées au niveau des premières marches sur la droite. En bas des escaliers se trouve la cave avec un bar sur la gauche et une toute petite scène sur la droite dans un renforcement. La salle n'est pas très bien conçue, ce qui lui est d'ailleurs souvent reproché puisqu'il y a des grands poteaux situés en plein milieu qui empêchent la visibilité de la micro-scène pour ceux qui ne seraient pas placés tout devant. De même, la cave est assez petite donc on sait d'avance que ce sera bien serré ce soir... [...] Aude et Fabrice me disent que la pinte est à 6€. Les consommations ne sont pas données, d'autant plus qu'ils sont coincés en bas car ici on ne peut pas sortir fumer avec sa bière ! On décide donc de sortir de la salle, puisqu'on nous a tamponnés la main, et d'aller acheter des canettes de bière dans une épicerie. On croise Hélène et Yves, puis Andy, Pes et Mariko. Christo et Oriane nous rejoignent après s'être rendus à un vernissage de dessin. Là nous discutons de tout et de rien, l'ambiance est assez joyeuse, Pes nous dit qu'il va devoir partir. [...] Il ne faisait que déposer des flyers pour le futur concert de JZ avec Mark Lord mardi prochain (28 février), parce qu'il n'a plus un sou... Il a tout dépensé pour l'achat d'un disque. Je lui propose de lui payer sa place [...]. Juste avant le début du deuxième concert, je croise Marie qui me propose de m'offrir une bière puisqu'elle dispose de plusieurs jetons à écouler au bar, alors qu'elle a déjà des bières en coulisses. Je lui propose de passer chez moi la semaine prochaine pour récupérer les sons et les vidéos du concert [...].

Je lui tends mon enregistreur pour Consumer Electronics, parce que je redoute de le poser sur le devant de la scène vu le nombre de gens qui commencent déjà à s'entasser pendant que les trois membres du groupe s'installent. Consumer Electronics est un projet de *power electronics* (début des années 1980) mené par l'anglais Philip Best, dont le *line up* réunit aujourd'hui les deux membres du groupe suivant, Sutcliffe Jugend, et lui-même. [...] Philip Best, assez fort avec un énorme ventre, de grandes lunettes et le crâne rasé, est impressionnant. A côté, les deux autres ont l'air tous gentils. La musique commence de façon extrême dès le début, avec des sinus et des bruits qui s'enchaînent ou se superposent sans rythmique ni mélodie. [...] Dès la première minute du set, alors que j'essaie tant bien que mal de filmer le matériel d'un des musiciens compte tenu de la forte obscurité, le chanteur se

pointe devant ma caméra et la fixe, l'air menaçant, avant de balancer son corps et son micro par à-coups en lâchant un cri. [...] Les sons électroniques en fond sont saturés, il y a une dynamique très forte, chaotique, extrêmement bruitiste. Le volume est fort, et je réalise qu'avec mes mains prises je ne peux pas chercher mes bouchons. [...] Cette forme de *live* est très proche de la performance, il y a un côté théâtral assez prononcé. [...] Le public manifeste son enthousiasme en criant de temps en temps, un pogo s'installe [...]. Tandis que je lui dis de faire attention parce que j'ai ma caméra en main, Philippe, qui faisait partie de ce pogo provoqué par trois personnes, me pousse vers la scène. [...]. Le public est manifestement très content, il y a une effervescence assez jouissive. [...] Quelques minutes plus tard, le même Philippe m'attrape la jambe et me hisse au-dessus de lui et je me retrouve sans le vouloir à slamer par-dessus le public ! Souvenirs d'adolescence... [...] Je suis impressionnée par la performance, cela fait longtemps que je n'ai pas assisté à un aussi bon concert, c'est très intense.

Lorsque je sors fumer ma cigarette, je n'entends presque plus rien [...]. Au bout d'un moment j'ai dû m'habituer au fort volume et je ne me rendais plus compte de son effet agressif. J'espère que mes oreilles ne sont pas trop attaquées et que je ne vais pas perdre de l'audition... Hélène me rassure : « Mais non t'inquiète pas c'est rien, ce n'était pas très fort franchement, moi j'ai rien du tout et pourtant je n'ai pas mis de boules Quies ! Je ne mets jamais de boules Quies ». [...] Quelques personnes m'interpellent alors au sujet de mon slam historique.

*** Note de terrain du 15 octobre 2011. Concert Non_Jazz au Bouillon Belge ***

C'est ensuite Mshr qui prend la relève. Il s'agit d'un groupe américain de Portland composé d'un couple, Birtch et Brenna, dont l'âge doit tourner autour de 30 ans. Le couple est plus généralement actif dans la sphère du dessin underground : Brenna est par exemple en contact depuis cinq ans avec le plasticien français Jonas Delaborde qui co-gère le graphzine *Nazi Knife*, des affinités qui sont loin d'être anecdotiques car elles montrent une nouvelle fois les porosités des mondes artistiques underground. Le couple utilise des synthétiseurs DIY fabriqués par leurs soins ainsi que de nombreux capteurs. Leur set est assez touchant car les deux musiciens jouent de leur interaction en se touchant mutuellement le visage à l'aide de capteurs. Ils disposent également d'une plante, elle aussi équipée de capteurs, dont ils touchent les feuilles à la manière des touches d'un instrument. La musique produite, uniquement électronique, est bruitiste, sans rythme ni mélodie. Mon amie Manon, qui m'a

accompagnée ce soir à l'occasion de ce qui constitue en réalité son premier concert de noise, et plus largement sa découverte de ce style musical, me confie son ressenti à l'issue du concert : « Pendant le premier tiers, j'ai trouvé les sons super désagréables. Ils me rendaient mal à l'aise et je ne savais pas comment appréhender cette musique, je ne comprenais pas. Puis progressivement ça m'a captivée et les sons m'apparaissaient à la fois désagréables, à la fois agréables, c'est bizarre à décrire ! ». Elle vivait le concert d'une façon équivoque : à la fois elle avait envie d'écouter, à la fois elle vivait cela comme une épreuve désagréable.

Enfin, le dernier groupe à jouer, Sporay, est composé d'un autre couple de musiciens de Portland : la musicienne de noise Eva Aguila alias Kevin Shields, par ailleurs membre de Gang Wizard et Caldera Lake, et son mari Brock. Le set débute avec Eva, qui fait résonner un bol tibétain en guise de percussion acoustique, puis enchaîne avec les nappes sonores de Brock produites à l'aide d'un synthétiseur clavier. La musique, d'approche plutôt drone avec quelques sonorités mélodiques dans les nappes, se déroule sur un temps assez lent et méditatif, à la manière de certaines musiques rituelles traditionnelles. Le concert est très peu éclairé donc il est difficile de discerner tout le matériel utilisé, en particulier par Brock, mais je parviens à apercevoir Eva froter un archet à des objets amplifiés, sans doute métalliques, et manipuler une table de mixage. Le concert n'est pas fort, ce qui correspond à la fois à la musique qui est plutôt calme, mais aussi au couperet imposé par le bar, en ce moment en proie à de nombreux litiges avec le voisinage pour nuisances sonores. [...] Ce soir nous ne rentrons pas seuls, puisque nous avons accepté de seconder l'organisateur en hébergeant l'un des deux couples, Eva et Brock. Il faut dire que s'ils me sont personnellement inconnus, hormis de réputation pour Eva, la situation est toute autre pour Jo : celui-ci a en effet sorti des disques de son groupe Gang Wizard dans les premières années de son label, a beaucoup échangé avec elle et l'a revue à plusieurs reprises lorsqu'elle tournait en Europe. De plus, ils ont tourné ensemble en mars dernier sur la côte ouest des Etats-Unis. Le lendemain soir, tandis que le couple repartait à Barcelone, nous avons également accueilli Brenna et Birtch pour dépanner JZ, occupé par le déménagement de son colocataire.

Performance de Mshr, le 15 octobre 2011 au Bouillon Belge



40. Le concert comme lieu d'horizontalité et de coopérations

a) Convivialité et entre-soi

Ces fragments issus de mes notes de terrain, bien que relatant chaque fois des situations évidemment soumises à des contextes et des circonstances divers et mouvants, rapportent néanmoins des récits de concerts exposant des récurrences de séquences et de mises en scènes, pour reprendre les cadres métaphoriques d'Erwin Goffman⁵⁴⁸. Peu surprenante est d'abord l'atmosphère très conviviale qui infuse ces événements, rares étant les concerts qui ne le soient pas ; mais cette convivialité est fortement accentuée par le caractère intime conféré par les lieux et les rythmes des concerts qui leur servent de cadres. Hormis les Instants Chavirés et le festival annuel Sonic Protest, qui bénéficient d'une communication plus importante – et même assez efficace pour ce dernier en regard de la fréquentation

⁵⁴⁸ Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, trad. par Isaac Joseph, Le sens commun (Paris: de Minuit, 2009).

substantielle et des musiques expérimentales programmées – les concerts organisés en DIY se déroulent au sein de lieux relativement confidentiels dont la seule communication peut être effectuée par l’organisation elle-même. Les concerts ne se déroulant que peu dans des « salles » officielles de musique, il est rarement possible de comprendre de l’extérieur, de la rue ou du bar lui-même qu’un concert est programmé, et encore moins de quel concert il s’agit : mes notes démontrent qu’il faut souvent accéder à une cave au sous-sol ou à une seconde salle, qu’un simple panneau « Non_Jazz » réalisé à l’aide d’une feuille de papier ne peut parfois suffire à indiquer.

Le public n’est donc que peu souvent amené à découvrir par hasard ces performances, même si quelques exemples montrent à moindre échelle le contraire, comme lors des concerts de Computer Mathematics se déroulant au sein de bars « ouverts » dans des quartiers populaires et très fréquentés, ou lors des concerts du Non_Jazz organisés par exemple à l’Olympic, un bar caractérisé par la forte fréquentation d’une population à la fois alternative et autochtone de Château-Rouge, dont certains curieux se risquent parfois à pousser les portes battantes après avoir franchi les escaliers. Le caractère confidentiel résulte aussi, en réalité, d’une difficulté pour les novices d’apprécier les musiques proposées et de rester jusqu’au bout de l’événement, comme l’ont montré les contre-exemples précédents où ces curieux ne restaient souvent que quelques minutes avant de re-franchir les portes battantes, pour cette fois-ci quitter définitivement le lieu du concert. En somme, à moins d’être d’une manière ou d’une autre déjà sensibilisé à ces formes musicales, ou d’accompagner pour la soirée l’un-e des participant-es, il est peu probable de se retrouver dans ces lieux confidentiels, obscurs et parfois illégaux sans savoir pourquoi on est venus.

Le format des concerts, qui comme je le mentionnais auparavant est le plus souvent établi sur une base de plusieurs projets musicaux – de trois à cinq en moyenne à Paris, mais en province il n’est pas rare de voir jusqu’à une dizaine de projets programmés ⁵⁴⁹ – et de sets relativement courts – de huit à une trentaine de minutes, même s’il n’y a aucune règle en la matière – permet également de fragmenter la soirée en autant de moments de retrouvailles et de rassemblements sociaux, soit autour du bar à l’intérieur, soit à l’extérieur où les fumeurs et leurs accompagnants non-fumeurs se réunissent en différents groupements au sein desquels certains et certaines gravitent au gré des sets et des rencontres, le trajet entre le bar et l’extérieur constituant le plus souvent des occasions répétées de croiser des connaissances. Le

⁵⁴⁹ L’organisation DIY « RPT » à Nancy en est un exemple emblématique. Leurs soirées de concert, intitulées « Nancy Blast Frustration » en référence au festival Nancy Jazz Pulsations dont elles se proposent ironiquement de représenter le pendant underground et bruitiste, programme régulièrement une dizaine de projets musicaux.

format proposé des musiques noise, dont l'enchaînement dépend également de l'installation des divers dispositifs instrumentaux, laisse ainsi une part conséquente aux moments de convivialité sans musique, tout en offrant de multiples moments musicaux de courte durée qui ne donnent que peu l'occasion au public de se lasser au cours de la soirée.

Les liens qui associent musique et drogues, régulièrement mis en évidence au sein des *popular music studies*, ne sauraient ici être démentis : bien que la consommation de cannabis soit fréquente, l'alcool joue une place prépondérante dans les concerts de noise en accompagnant les sociabilités festives et conviviales associées au genre, mais aussi en produisant sur l'auditeur un état de conscience modifié favorisant l'abandon de soi dans l'expérience d'écoute. Les attitudes adoptées par les plus alcoolisé-es – souffrant parfois d'alcoolisme au demeurant – dépeintes dans certains de mes extraits rapportés de notes de terrain, semblent entrer en synergie avec les masses sonores extrêmes, ces textures enveloppantes et immersives diffusées à volume puissant, et susciter des moments d'effervescence à la fois internes et collectifs : je décris précisément ce type d'exaltation lors du concert de Macronympha à Confluences, où les spectateurs des premiers rangs s'approchent comme « aimantés » du performeur et du son sortant des enceintes, certains brandissant le poing levé en donnant le sentiment de « capturer » le son – une expressivité gestuelle de tendance masculine à laquelle vient d'ailleurs répondre le rire féminin retentissant au fond de la salle ; ou par exemple lors du concert de Pain Jerk aux Instants Chavirés [09.10.2012] où quelques personnes du public se poussent de façon nonchalante tout en faisant des gestes abstraits de « communion sonore », tandis que Pain Jerk agite sa bière d'un mouvement du bras vers le haut. Il n'est en effet pas rare que les artistes eux-mêmes réagissent expressivement au son, comme s'ils étaient « possédés » par leur propre bruit, ainsi que l'observe David Novak lors des concerts du duo japonais Incapacitants ⁵⁵⁰.

Cette surconsommation d'alcool extrêmement répandue parmi les amateurs et amatrices du genre conduit aussi à certaines situations ubuesques : il est fréquent que des cannettes de bière achetées en supermarché soient consommées juste devant les bars où les concerts se déroulent, conséquence à la fois d'une problématique économique liée au prix et à la quantité importante de boissons consommées, et de la lutte contre les nuisances sonores qui empêche parfois le public de sortir fumer en compagnie d'un verre ⁵⁵¹. Certain-es en oublient

⁵⁵⁰ Novak, *Japanoise*, 2013, 38-40.

⁵⁵¹ En plus de l'extrait cité du 23 février 2012, lors duquel mes compagnons et moi-même buvons des cannettes devant le Klub, considérant le prix des pintes de bières trop cher compte-tenu de notre budget, ma note du 12 janvier 2012 relate aussi ces conversations accompagnées de cannettes de bières à côté de l'épicerie située juste en face du Bouillon Belge, où avait lieu le concert.

même parfois d’assister aux concerts, demeurant à boire, fumer et converser à l’extérieur, impliquant un espace festif souvent double : celui du concert à l’intérieur et celui de la « soirée » à l’extérieur. La soirée se prolonge par ailleurs souvent au-delà des concerts, y compris dans une salle comme les Instants Chavirés où il est fréquent que les nombreux habitué·es restent discuter autour de quelques verres de vin et de bière.

Il existe en outre une tolérance des organisations, des lieux alternatifs et des squats à l’égard de l’alcool « rapporté » et des comportements excessivement alcoolisés qui pourraient pourtant de l’extérieur paraître dommageables, pénibles ou inquiétants : mes notes de terrains rapportent ainsi la résignation du personnel des Instants Chavirés lorsqu’il ne parvient pas à faire partir les récalcitrants alcoolisés après un trop long moment passé à repousser la fermeture du lieu ; les camarades de concert qu’il convient de garder à l’œil afin d’éviter qu’ils et elles ne « vrillent » – les discours incompréhensibles ou les *blackout* réguliers les conduisant parfois à interrompre pour quelques mois la consommation d’alcool – ; les concerts plus chaotiques encore qu’à l’ordinaire effectués par des musicien·nes en état d’ébriété ; ou encore, plus rarement cependant, des spectateur·rices sous l’emprise de drogues gesticulant au niveau des artistes pendant tout ou partie d’un set en manipulant parfois même le dispositif de jeu. Même lorsque le « bon déroulé » d’un concert ou d’une soirée est entravé, qu’un fait de violence verbale ou symbolique intervient (ce qui est somme toute assez rare), les organisations, publics et artistes affichent une tolérance importante au travers d’une tendance à laisser faire au sein de cet « entre soi » plutôt que de solliciter des ressources extérieures. Ainsi, les organisations DIY de même que les Instants Chavirés n’emploient aucun service pour assurer la sécurité des lieux et des personnes ⁵⁵², un fait qui ne dépend pas seulement d’un manque de moyens mais aussi d’une éthique revendiquée en faveur de l’autonomie collective de la scène.

L’entre-soi qui caractérise cette microscène, favorisé par la confidentialité des lieux, par la programmation spécialisée et par le caractère festif et convivial de ces soirées de concert, découle aussi d’un réseau où une grande partie des acteurs se connaissent et se ressemblent, y compris à travers leur valorisation des singularités esthétiques. Le premier élément qui intervient concerne évidemment le profil des participant·es, et en premier lieu leur âge. Si les études sur les musiques populaires et les scènes musicales s’attachent en

⁵⁵² L’emploi d’un service de sécurité peut néanmoins, dans le cadre de festivals comme le Sonic Protest, être exigé par les salles louées pour l’occasion, souvent dans le cadre de Vigipirate.

permanence à rattacher les investissements musicaux intenses à la jeunesse ⁵⁵³, donnant le sentiment que de tels engagements affectifs ne pourraient être endossés à l'âge adulte, l'observation de la fréquentation de la scène noise et expérimentale montre au contraire une prévalence nette de la trentaine et de la quarantaine dans la population actrice et spectatrice. En réalité, nombreux sont celles et ceux qui fréquentent les concerts de noise depuis le milieu des années 2000 et même avant, pour les figures les plus anciennes, laissant présumer que la scène est même « vieillissante » : si nombreux étaient les vingtenaires il y a 15 ans, il n'y en a que peu aujourd'hui qui fréquentent la scène parisienne, bien que l'on observe ces dernières années un regain de fréquentation allant de pair avec un accroissement progressif de la fréquentation générale des concerts de musique expérimentale ⁵⁵⁴.

En dehors des générations d'âge moyen représentatives du public, d'autres traits distinctifs se retrouvent chez les participant·es. Bien que je n'ai pu mener d'enquête statistique sur la question et que ces observations découlent de ma seule connaissance de la situation de personnes enquêtées et non enquêtées, constituant donc une observation partielle qu'il faut considérer avec prudence, j'ai constaté une prévalence, pour celles et ceux qui travaillent, des professions liées de près ou de loin aux arts, à la culture et à l'éducation, et plus globalement au secteur public, occupant néanmoins souvent des emplois moins qualifiés que leur niveau d'étude ; tandis que pour de nombreux autres, leur situation souvent précaire peut associer un emploi alimentaire ou des périodes de chômage alternées à leur pratique artistique, ou encore avoir pour seul revenu le RSA. Je ne peux en revanche témoigner d'aucuns dont les professions auraient été, par exemple, ouvrier·es, agriculteur·rices, avocat·e·s, médecins ou cadres supérieurs dans le marketing ⁵⁵⁵. Pour terminer d'esquisser ce bref profil, quelques concerts suffisent enfin à observer une population majoritairement

⁵⁵³ Je rejoins de ce point de vue le constat établi par Laura Vroomen à partir de son étude de l'engagement des fans matures de Kate Bush. Cf. Laura Vroomen, « Kate Bush: Teen Pop and Older Female Fans », in *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual*, éd. par Andy Bennett et Richard Peterson, 1st ed (Nashville: Vanderbilt University Press, 2004), 238-54.

⁵⁵⁴ Il suffit pour le prouver de comparer mes notes de terrain en date du début des années 2010, qui rapportaient souvent une fréquentation moyenne d'une cinquantaine de personnes, tandis que quelques années plus tard, en 2017, la moyenne se situe plutôt autour de 80-85 personnes. On observe également une fréquentation en moyenne plus jeune lorsque les groupes programmés sont eux-mêmes composés de jeunes musicien·nes, les cercles amicaux de soutien impactant mécaniquement la composition du public (cf. par exemple ma note retranscrivant les concerts de Sida le 5 novembre 2011). A contrario, lorsque sont programmées des pointures âgées de la scène expérimentale, qu'elles s'illustrent dans la musique improvisée ou dans la musique industrielle, alors le public est en moyenne plus âgé que d'ordinaire.

⁵⁵⁵ La situation semble différente en province, où j'ai eu en revanche l'occasion de rencontrer plusieurs participant·es employé·es dans le secteur ouvrier ou dans l'agriculture (souvent biologique). En revanche, les professions libérales et les emplois de hauts cadres du privé demeurent à ma connaissance totalement absents. Pour le reste, comme à Paris, j'ai pu constater qu'ils et elles demeuraient légion dans les catégories des intermittent·es du spectacle, du graphisme et des arts visuels, de l'enseignement, et qu'une partie conséquente vivaient des minimas sociaux.

blanche, dont le « style » n'est pas spécifiquement marqué ni distinctif sinon peut-être un peu négligé, et dont la proportion de femmes est relativement importante pour une subculture, en se situant entre un tiers et la moitié du public, bien que moins nombreuses pour les musiciennes ⁵⁵⁶. Ces grandes caractéristiques, si elles ne peuvent bien sûr encadrer tous les profils, semblent globalement correspondre à celles des acteurs des « microscènes underground » décrits par David Grazian, ces jeunes célibataires créatifs (musicien·nes, artistes, journalistes etc.) qui valorisent l'art et le divertissement non-conventionnel ⁵⁵⁷, à la différence qu'ils et elles ne sont pas jeunes et que davantage que le célibat en tant que tel, plutôt rares sont surtout celles et ceux qui doivent composer avec la parentalité.

L'interconnaissance des participant·es est induite et entretenue en second lieu par la fréquence et la fréquentation des concerts : comme je me suis attachée à le montrer à partir des cartographies périodisées, du récit de la genèse de la scène parisienne et de la mise en exergue des protagonistes et leurs réseaux, puis des chiffres de fréquentation des deux modèles d'organisation à l'origine de la microscène, une bonne centaine de personnes participent régulièrement aux événements noise, connectées par une fréquence d'un à trois concerts par semaine selon les périodes. Au fur et à mesure des années et à chaque nouvelle occasion qu'offre le concert, les visages alors inconnus sont identifiés, les longues pauses au bar ou à l'extérieur étant autant d'occasions de rencontres et de discussions conduisant à élargir son cercle et à le renforcer. Cette forte interconnaissance apparaît à d'innombrables reprises au sein de mes notes de terrain, les fragments ci-dessus retranscrits en illustrant seulement une infime partie. Ainsi le 30 mars 2012, je suis frappée par l'interconnaissance intime de multiples individus isolés et petits groupements d'adeptes qui se retrouvent sans l'avoir prévu dans le même métro conduisant aux Instants Chavirés. Une fois arrivée à la salle, le programmateur aux entrées me délivre une invitation sans que j'aie besoin de donner mon nom, le personnel étant au demeurant identifié et tutoyé par le public habitué. Les participant·es font souvent référence aux concerts passés et futurs, demandant aux unes et aux autres s'ils étaient présents ou s'ils compteraient y assister : Emilie me fait la remarque qu'elle a l'impression de nous avoir quittés ce matin en raison du concert de la veille

⁵⁵⁶ Concernant la fréquentation féminine, j'ai par ailleurs observé une diminution importante du nombre de femmes spectatrices lorsque les projets musicaux programmés étaient les plus radicalement bruitistes. Ainsi, lors du festival Harsh Noise Wall Fest, dont la programmation est exclusivement composée de projets caractérisés par ces murs de sons statiques et par l'absence de toute gestuelle musicienne, la composition du public n'a jamais été si masculine que l'ensemble des concerts de noise auxquels j'ai pu participer en dix ans. Ce phénomène se retrouve également du côté de la pratique musicale, car les femmes qui s'illustrent dans les musiques noise et expérimentales proposent tendanciellement des formes davantage hybrides (expérimentales, no wave, concrètes) que proprement « *harsh* ».

⁵⁵⁷ Grazian, « Digital Underground. Musical Spaces and Microscenes in the Postindustrial City », 132.

[28.01.2012], Philippe nous demande si nous serons de la partie pour un concert Non_Jazz « mercredi prochain » tout en s'étonnant de ne pas nous avoir vus « samedi dernier », insistant sur le fait que nous ayons manqué un « super concert » [09.10.2012], etc. Les adeptes développent en effet une fidélité importante aux lieux et organisations, parfois marquée par une « endurance » culturelle importante⁵⁵⁸, comme l'illustre le cas de Fred C. dans l'extrait rapporté plus haut, ayant pour effet de développer une « sociabilité de concerts » empreinte par une forte familiarité entre acteurs. Si la plupart ne se fréquentent pas en dehors de ces manifestations culturelles, beaucoup ont à l'inverse étendu leur réseau amical par le biais des concerts de noise en se réunissant plus régulièrement à l'occasion d'autres soirées festives.

Bien qu'il ne s'agisse pas d'une communauté à proprement parler, cet entre-soi caractéristique des microscènes entretient un *sentiment* communautaire parmi les participant-es, de même qu'il le reflète auprès des nouveaux venu-es. Il existe par exemple, que ce soit à travers les propos des organisations et artistes pendant les concerts ou à travers le nom des projets musicaux et des supports discographiques, pléthore de codes, clins d'œil et allusions qui ne sont autres que des auto-références à l'univers musical, culturel et social du genre. Mon amie Manon qui m'avait accompagnée lors du concert du 15 octobre 2011 au Bouillon Belge n'a par exemple pu faire autrement que de se tourner vers moi l'air interrogateur lorsque le musicien Mulan Serrico a dédié l'un de ses morceaux à « Serge⁵⁵⁹ », suscitant dans le public des réactions amusées. Ne pas avoir besoin de mentionner de nom de famille ni de nom de scène pour que la référence puisse être comprise est emblématique d'une interconnaissance importante entre public et artistes d'une même scène. Manon, ni Parisienne ni adepte du genre, n'aurait en aucun cas pu comprendre à qui s'adressait la dédicace ; ce qui, si de l'extérieur suggère un petit milieu communautaire et amical, n'en accentue aussi un sentiment d'exclusion.

Autre exemple, au fur et à mesure des concerts du Non_Jazz – dont le nom est pour rappel une référence à une compilation de noise néo-zélandaise qui suggère elle aussi des connaissances pointues du genre – les allocutions répétées de l'organisateur entre les concerts sont par exemple devenues célèbres parmi les adeptes de ses soirées, au point que sur mes enregistrements sonores des concerts, on entend régulièrement le public clamer ou anticiper ses propos. Ces « instants communautaires » qui consistent ici à clamer à l'unisson les interventions drôles et décalés de l'organisateur sont autant de codes partagés par les

⁵⁵⁸ Il existe une forme d'hyperactivité présente chez une partie importante des fidèles du genre à l'égard des sorties culturelles – qui ne concernent pas seulement la noise, mais aussi d'autres genres musicaux, le cinéma et le spectacle vivant – le concert ne relevant plus d'une sortie occasionnelle mais d'un loisir quotidien.

⁵⁵⁹ Le prénom a été modifié.

participant·es de la scène bruitiste, qui ont même été cristallisés à travers la sortie d'une cassette compilation de ces interludes, à la manière d'une mise en abyme dont l'aspect communautaire m'est apparu par la suite évident ⁵⁶⁰. L'auto-référencement est aussi manifeste d'une scène musicale confidentielle caractérisée par un entre-soi puissant, dont l'interconnaissance quasi-généralisée peut être surprenante autant que plébiscitée pour son caractère convivial par les nouveaux venu·es. Une interconnaissance si manifeste que, plutôt qu'une scène de plus grande échelle et « dénuée de sociabilité de face-à-face intense », Olivier Roueff évoquait par exemple à propos des Instants Chavirés une articulation de plusieurs réseaux formant une bande, « une unité d'accumulation de ressources collectives » « marquée par la prédominance d'une sociabilité de face-à-face et de logiques relationnelles multiples » ⁵⁶¹. Dans une telle configuration et comme nous allons à présent le voir, il apparaît clairement que le capital social représente une importance majeure dans la formation des réseaux d'interconnaissance qui conduisent directement à structurer et à coopérer « horizontalement » au sein de la microscène noise et expérimentale.

b) Le concert DIY comme réseau d'entraide marqué par une polyvalence des rôles

Une microscène se distingue sur la base du goût, du capital culturel, du statut symbolique mais aussi du point de vue de la division du travail ⁵⁶². La scène noise étant à Paris comme ailleurs gouvernée par des modes de faire caractérisés par le DIY, à l'exception des Instants Chavirés qui représente un cas à part en disposant d'un personnel salarié, il convient d'étudier plus en détails cette forme d'organisation pour comprendre comment elle se structure et fédère les participant·es d'une manière spécifique. Il s'agit de considérer en premier lieu la dynamique des relations interindividuelles dans l'appréhension de la scène noise, dont la perspective interactionniste a souligné l'importance dans l'étude de tout « monde de l'art », expression employée par Howard Becker pour « désigner le réseau de tous ceux dont les activités, coordonnées grâce à une connaissance commune des moyens

⁵⁶⁰ Cette cassette du « Non_Jazz », que Jo Tanz et moi-même avons sorti sur son label Tanzprocesz, consiste en effet en un hommage à l'engagement et à l'action de l'organisateur pour le dynamisme de la scène [<http://tanzprocesz.free.fr/tzplive13.htm>]. Ce clin d'œil teinté d'humour a, sans surprise, suscité un fort enthousiasme auprès du public adepte de ses concerts, y compris chez d'autres non-Parisiens ayant déjà été programmés par le Non-Jazz.

⁵⁶¹ Roueff, « L'invention d'une « scène » musicale, ou le travail du réseau », 51.

⁵⁶² Grazian, « Digital Underground. Musical Spaces and Microscenes in the Postindustrial City »; Sarah Thornton, *Club cultures. Music, media, and subcultural capital*, 1st U.S. ed, Music/culture (Hanover: University Press of New England, 1996); Becker, *Les mondes de l'art*.

conventionnels de travail, concourent à la production des œuvres qui font précisément la notoriété du monde de l'art » ⁵⁶³.

Le sociologue américain insiste en effet sur le fait que tout monde de l'art se caractérise par une coopération des divers agents en vue de faire exister l'œuvre, de la conception, l'exécution, la diffusion, l'appréciation à la justification de son intérêt. Il s'agit pour ce faire de prendre en compte les chaînes de coopération, autrement dit l'ensemble des acteurs qui accomplissent le travail non réalisé par l'artiste en vue de l'aboutissement de l'œuvre, l'artiste se situant de ce point de vue au centre du réseau de coopération. Afin de coordonner les activités de production et de diffusion de l'œuvre, les agents se réfèrent à un ensemble de schémas conventionnels et à un ordre établi, les conventions du monde de l'art en question ayant pour effet de faciliter l'activité collective. S'il n'existe pas de frontières précises permettant de délimiter les divers mondes de l'art, ni de dire que telle personne appartiendrait à ce monde de l'art quand une autre appartiendrait « au reste de la société », ils peuvent en revanche se caractériser « par leur degré variable d'indépendance, par leur relative imperméabilité à l'ingérence d'autres groupes sociaux organisés » ⁵⁶⁴. Comme je le défendais à travers ma conception du genre, il est davantage question ici de m'intéresser aux modalités de « participation » qu'à celles d'« appartenance », et davantage à ce qui fédère en vue de comprendre les modes de coopérations, qu'à ce qui exclut. En somme, il est inutile de recourir ici à des catégories figées alors que les acteurs procèdent de par leurs conventions ou leur rejet des conventions à définir eux-mêmes ce qui « entre en scène » lorsqu'il s'agit d'art.

Nous l'avons vu à l'occasion de nos développements sur les pratiques musicales et sur les valeurs qu'elles véhiculent et revendiquent, la noise est profondément imprégnée par l'éthos du DIY. Si cet éthos n'est pas spécifique à la noise, puisqu'il opère également au sein de diverses microscènes liées à d'autres genres, il s'avère toutefois de première importance dès lors que l'on étudie les pratiques sociales associées à la noise en ce qu'elles organisent, fédèrent et conditionnent *exclusivement* l'existence du genre – là où par exemple, pour le punk, le hip hop ou la techno, elles ne caractérisent que le pan underground. Ainsi que le rappelle Fabien Hein, « le régime d'engagement DIY articule, à des degrés divers, quatre grands types d'activités autodéterminées : l'autoproduction, l'autodistribution, l'autopromotion et l'autogestion ⁵⁶⁵ », ce qui implique pour les participant·es de la scène de gérer par leurs propres moyens un ensemble très diversifié d'activités en un temps et un

⁵⁶³ Becker, *Les mondes de l'art*, 22.

⁵⁶⁴ Becker, 62.

⁵⁶⁵ Hein, *Do it yourself*, 95.

espace donné. Ce mode d'organisation sous-tend ainsi un nombre restreint d'intermédiaires, et l'auto-financement – si l'on tient compte de notre étude précédente des organisations de concerts à travers l'exemple du Non_Jazz et de l'observation de la situation socio-professionnelle des acteurs – résulte de moyens extrêmement réduits. Dans ces conditions, toute manifestation artistique suppose de bénéficier de ressources humaines dont l'engagement est particulièrement important, non seulement parce qu'elles sont bénévoles et n'engagent aucune promesse de rémunération, mais aussi parce qu'elles n'ont d'autre choix que de consacrer un temps et une énergie considérables à auto-gérer de A à Z la programmation, l'organisation et la manifestation d'un événement. Les individus à l'origine de l'organisation des concerts ne peuvent gérer seuls une telle somme de travail et n'ont alors pas d'autres possibilités que de compter sur un réseau de coopération, qui, au travers de l'action collective, offre les conditions à l'événement de se produire. Ce réseau de coopération est fortement empreint d'horizontalité en sollicitant d'autres participant-es de cette microscène ou des membres de leur entourage proche, dont les rôles s'avèrent indispensables d'un point de vue pratique.

Une part conséquente des individus qui fréquentent les concerts de noise ont, régulièrement ou plus exceptionnellement, oeuvré pour le collectif en participant de diverses manières à ces événements : en s'y produisant musicalement, bien sûr, mais aussi en dessinant des *flyers*, en relayant les informations et en mettant en contact divers protagonistes en vue d'une coopération future, en assurant la fonction d'« ingé-son », en distribuant des flyers, en se chargeant des entrées et en assurant la caisse du *merch* (terme vernaculaire renvoyant au mot anglais *merchandising*) le cas échéant, en s'exécutant au bar, en prêtant un ampli ou un élément de dispositif instrumental cassé ou manquant, en hébergeant les artistes, en leur préparant un dîner végétarien, etc... Il existe une pluralité de tâches nécessaires à la tenue d'un concert qui constituent chacune la spécialisation d'un corps de métier pour d'autres mondes de l'art – personnel d'accueil, de sécurité, technicien·ne du son, programmateur·rice, barman ou barmaid, graphiste, chargé·e de communication, musicien·ne, journaliste, etc. – tandis qu'elles sont assurées, dans des modalités d'organisation DIY, par des non-professionnel·les.

La coutume est que lorsqu'un individu contribue de quelque manière à l'organisation d'un concert DIY, l'entrée au concert lui soit offerte. C'est pourquoi, par exemple, plusieurs de mes notes de terrain font référence : à mon entrée gratuite lors de certains concerts pour lesquels j'hébergeais des artistes ; aux collaborations filmiques bénévoles de Coralie avec le Sonic Protest ; au soutien d'Erik, de Philippe et d'autres à la technique du son ; mais on pourrait également citer par exemple les flyers d'Hendrik, de Coline ou de « Jo l'Indien », ou

encore la caisse des entrées tenues par Samuel, Emilie, Bruno, Romaric ou Maïlys, le défi de citer exhaustivement l'ensemble des collaborateurs et collaboratrices étant en réalité impossible, tant les protagonistes sont nombreux au cours du temps. Même mes enregistrements sonores et mes vidéos des concerts – réalisés sans compétence particulière, faut-il le préciser – ont pu bénéficier à la scène de diverses manières : en les mettant à disposition des artistes qui souhaitent en conserver une archive, les sets étant pour rappel le plus souvent improvisés, ou les utiliser comme outil de promotion avant une tournée ; en étant pour certains édités sur cassettes et disques ; ou encore en étant mis en ligne par les organisations en souvenir d'une performance appréciée.

Plutôt que de reposer sur l'organisation conventionnelle de mondes de l'art de plus grande échelle, la microscène est gérée par des amateurs et amatrices qui doivent composer sans les traditionnels intermédiaires professionnels. Cela sous-tend ainsi une *polyvalence* marquée des participant·es, autrement dit « l'exercice de plusieurs métiers au sein d'un même collectif de travail »⁵⁶⁶. L'action collective est en effet le produit d'une division du travail effectuée à partir d'un réseau d'entraide et de collaborations volontaires et bénévoles, dont la répartition des tâches est souvent fluide, tournante et évolutive au gré des années ; des modalités d'organisation qui sont évidemment entretenues par la taille réduite de ces scènes et ne pourraient que difficilement se maintenir si le genre était amené à devenir célèbre et s'étendre au-delà de milieux confidentiels, ce qui n'a pour le moment jamais concerné la noise. Comme le déclare en effet David Grazian, « les microscènes sont généralement des opérations très limitées qui peuvent seulement être soutenues par la bienveillance et l'enthousiasme de la volonté des participants à assister aux événements sur une base régulière »⁵⁶⁷⁵⁶⁸. Si ce modèle demeure fragile et marginal de par ses opportunités de financement restreintes et son attrait relativement limité, l'engagement collectif des participant·es permet malgré tout de maintenir une activité dynamique et continue qui, tout en démontrant d'une certaine manière l'efficacité du DIY underground, nous offre l'occasion de repenser la structuration des mondes de l'art.

Le DIY, en tant qu'il priorise l'action directe et les coopérations horizontales sans se référer aux perspectives de carrière proposées par des modèles plus classiques, se caractérise comme un espace anintermédié qui pourrait résister à la subsumation réelle en proposant une

⁵⁶⁶ Marie-Christine Bureau, Marc Perrenoud, et Roberta Shapiro, éd., *L'artiste pluriel: démultiplier l'activité pour vivre son art*, Le regard sociologique 1138 (Villeneuve-d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2009).

⁵⁶⁷ « [...] microscenes are generally shoestring operations that can only be sustained by the kindness and enthusiasm of participants willing to attend events on a regular basis [...] ».

⁵⁶⁸ Grazian, « Digital Underground. Musical Spaces and Microscenes in the Postindustrial City », 142.

alternative à la dynamique corporatiste typique du capitalisme, ainsi que le suggère Stephen Graham ⁵⁶⁹. La dynamique ici mise à l'œuvre est de nature participative et les hiérarchies de consommation et de production sont rendues perméables au travers d'une hyper-centralité de l'action, induite par un modèle DIY profondément orienté vers les modes de faire. Ces activités et ces manières d'endosser tous les rôles questionnent ainsi les standards du professionnalisme qui structurent et partitionnent en de nouvelles catégories, définies par des qualifications et des compétences spécifiques, les mondes de l'art. Le modèle permis par le DIY propose à l'inverse une polyvalence et une horizontalité dans l'exercice des tâches qui implique pour tout un chacun de participer au réseau de coopération en vue d'une finalité artistique commune. Ce qui n'est rien d'autre que la manifestation d'une déprofessionnalisation du monde de l'art réanime le potentiel « actif » de chaque individu à travers un principe d'autodétermination, dans lequel, comme l'écrit Fabien Hein, « l'acte de produire devient au moins aussi déterminant que ce qui est produit » ⁵⁷⁰, mettant en parallèle l'idéologie du DIY et la pensée d'Henry David Thoreau pour laquelle « faire par soi-même, c'est à la fois autoproduire et s'autoproduire » ⁵⁷¹.

En définitive, l'agir en collectif est donc particulièrement important au sein d'une microscène organisée autour du DIY puisqu'en visant l'autonomie du genre et des individus, il réalise de manière concrète et pratique l'engagement qui les réunit. Cette coopération qui ébranle les conventions hiérarchiques et professionnalisées sert donc des intérêts communs qui œuvrent pour les acteurs à se déterminer collectivement. Un double mouvement qu'analyse d'ailleurs Fabien Hein au sujet du punk rock :

La plupart des individus et des collectifs y ont en commun des goûts et des attentes artistiques, mais également des principes et des valeurs – au premier rang desquels figurent le souci de l'indépendance et le rejet des logiques commerciales de l'industrie du disque. Ainsi, la force et la cohérence de leur coopération tiennent dans la traduction de ces intérêts communs dans l'action de tous, c'est-à-dire dans leur capacité à coordonner leurs conduites. Réciproquement, cette coordination est le produit de leur capacité à se définir, à se déterminer collectivement. L'existence d'une telle scène artistique repose moins sur le nombre de ses membres que sur leur degré d'engagement ⁵⁷².

Les valeurs apparaissent à nouveau en première ligne pour justifier ces modes de coopérations et ont pour effet de donner du sens aux efforts investis. La passion pour les musiques

⁵⁶⁹ Graham, *Sounds of the underground*, 163.

⁵⁷⁰ Hein, *Do it yourself*, 37.

⁵⁷¹ Hein, 48.

⁵⁷² Hein, 97.

bruitistes représente en effet un engagement assez puissant pour que les acteurs puissent se mobiliser collectivement afin de les faire exister.

c) **Sur ou hors scène ? Une démythification de l'espace musical**

Comme le rapporte David Novak ⁵⁷³ dans son observation des concerts de noise au Japon, l'espace sonore est la principale barrière qui sépare l'auditeur averti du novice, au-delà de l'univers de références de niche empreintes d'obscurité que je mentionnais précédemment. Fréquente est en effet l'expression qui consiste à dire que l'on est « rentré dedans » (« *getting into it* » pour l'expression anglaise ⁵⁷⁴) pour signifier son accession à cette immersion sonore typique du mode d'écoute de la noise et manifester par la même occasion son appréciation d'un set. Ces codes d'intégration et d'acceptation du bruit, physiques en plus d'être esthétiques, constituent une forme de savoir spécifique à laquelle ne répond pas nécessairement l'ensemble de la communauté des auditeurs et auditrices de musique. Dès lors qu'il est franchi, le lieu de concert devient un espace saturé d'un volume souvent écrasant qui interroge dès lors l'envie et la capacité de l'auditeur de s'y « installer », de « rentrer dedans », ou de se retirer. Pour les nouveaux venu-es, l'espace s'annonce d'emblée clivant : suis-je apte à m'ouvrir et à tenter l'expérience, ou sais-je de suite que le « bruit » et le volume ont en fait raison de moi ? De même, les pratiques instrumentales peu conventionnelles peuvent constituer un frein à l'appréciation esthétique des non-adeptes. Il n'est alors pas rare qu'au moment où le concert commence et que le son envahit l'espace, quelques individus se retirent au fond de la salle ou quittent tout simplement les lieux. L'accès à l'appréhension du bruit comme musique est bien, comme je l'écrivais au moment de décrire le goût et l'écoute musicale, la première des distinctions entre adeptes et novices. Si « rester » s'avère déjà la première disposition, il s'agit ensuite de « comprendre » : ainsi Manon est-elle passée d'un profond malaise à l'écoute des bruits à une forme de familiarisation faisant progressivement disparaître le sentiment d'étrangeté initial, jusqu'à percevoir les subtilités des variations et se rendre disponible à la performance elle-même.

Toutefois, une fois cet espace sonore clivant franchi – agissant comme un « filtre » à la non-disposition esthétique et esthésique – se déroule une toute autre musique. Plutôt qu'un espace scindé entre l'obscur et le public, entre le confidentiel et l'extérieur, celui-ci prend la forme d'un espace d'ouverture qui participe à un dispositif de plus grande ampleur visant au

⁵⁷³ Novak, *Japanoise*, 2013.

⁵⁷⁴ Novak, 43.

contraire à dissoudre les frontières de la scène. Les valeurs qui rassemblent et incitent les participant·es à s'autoproduire s'appliquent en effet à *tous* les maillons qui composent les chaînes de coopération : au-delà de l'organisation des événements, elles soutiennent aussi la création artistique en tant que telle. Tandis que nous insistions auparavant sur le fait que la valorisation de la non-maîtrise instrumentale et du non-respect des codifications techniques de jeu était associée pour les acteurs à une expérimentation musicale ouverte aux bruits, à l'incongru, au non-désiré et à l'accident, le goût pour les musiques brutes et peu marquées par le professionnalisme entretient pour sa part une conception plus étendue encore de l'accessibilité musicale : si tout le monde peut endosser tous les rôles pourtant professionnalisés qui structurent le champ musical, tout le monde peut également accéder à la création artistique. Or, loin de seulement s'appliquer à l'esthétique et à la gestuelle musicale, l'encensement du potentiel créatif des individus repose en réalité sur tout un dispositif que soutient la scène dans sa dimension collective. De manière fluide et circulaire, les ressources collectives servent les ressources personnelles et les ressources personnelles servent les ressources collectives.

Le premier élément peut être constaté par n'importe quelle observateur·rice d'un concert de noise : légion sont les artistes qui ne jouent pas « sur scène ». Certains de mes fragments de notes cités ci-dessus en témoignent d'ailleurs, lorsque je m'attache à décrire les performances de Vom Grill, Macronympha et Rorot Perrot, au cours desquelles les musiciens jouent au niveau du sol, et même en dehors de la salle pour ce dernier puisqu'il investit le porche des Instants Chavirés ; ou celle d'Astreinte, dont les membres sont répartis à moitié au sol parmi le public, à moitié sur la scène. L'ampleur de cette pratique se vérifie plus largement en parcourant l'ensemble de mes notes, qui rendent compte de musicien·nes qui ne jouent que très rarement sur scène et investissent au contraire le reste de la salle. Par exemple, le duo de guitares Ex- π joue dos au public et face à la scène et aux amplis [06.03.2012], à l'instar de Fusiller qui joue face à la scène. Le concert aux Instants Chavirés du 15 novembre 2011 présentait par exemple un concert d'Ana-R à la fois sur scène et hors scène, de Thierry Madiot au fond de la salle, ou encore de Carradine dont les deux membres se situaient aux extrémités absolues de la scène. Le 27 janvier 2012, je suis moi-même victime de mes pré-supposés lorsque je réalise que les musiciens vont jouer au sol et qu'il faut alors que je désinstalle tout mon matériel de vidéo et d'enregistrement, que j'avais pris soin de percher en hauteur, tourné vers la scène.

Cet emplacement des artistes dans la salle est loin d'être anecdotique : je témoigne à plusieurs reprises du sentiment de communion qui rassemble le public autour des artistes,

l'ensemble des individus étant de fait positionnés à la même hauteur. Plus qu'être nivelée, cette échelle des grandeurs est parfois même inversée : nombreux sont même les musicien·nes qui jouent en position assise au sol, le public ayant ensuite le choix de s'asseoir ou de rester debout, souvent en les encerclant. Ces concerts produisent donc une impression de concert collectif et interactif en plus de permettre une identification importante, puisque les artistes mènent leurs expérimentations à proximité et au même niveau que le public sans que la scène puisse officier en tant que frontière distinguant les rôles et les catégories. Comme l'observent également Joseph Klett et Alison Gerber aux Etats-Unis, cette intimité avec le public et la communauté engendre une dissolution des frontières spatiales et symboliques ⁵⁷⁵, les contours clairs qui séparent « frontstage » et « backstage » n'existant plus.

Le choix du lieu est en outre déterminant pour créer cette intimité, en favorisant notamment l'étroitesse et le confinement. Jean-Louis Fabiani l'a par exemple mis en exergue dans le cas du jazz, qui induisait, avant le recours aux festivals et grandes salles de concerts, un rapport de proximité en relation à l'espace claustral et enfumé du « joint », « censé régler les formes de coordination entre musiciens aussi bien que susciter un espace de connivence entre les performeurs et les spectateurs » ⁵⁷⁶. Le sentiment de connexion à l'origine de ce sentiment communautaire est souvent accentué par la densité de ces petits lieux. A cela s'ajoute la valorisation de lieux non conventionnels qui intègrent une relative imprévisibilité. Devant la difficulté constante à investir des lieux ouverts à la diffusion de ce type de musiques, les organisations DIY se réapproprient en effet de nouveaux types de lieux qu'ils prennent pleinement en considération dans leur approche de l'événement. Ainsi Max de Computer Mathematics déclare dans *Noisey*, en prenant pour exemple l'un de ses concerts s'étant tenu au sous-sol d'un restaurant indien :

Je trouve excitant d'investir des lieux et des endroits qui n'ont pas d'histoire. Près de là où j'habite dans le 19e, il y a le Kim's Bar, un bar bizarre avec une déco qui ressemble aux Pierrafeux. Si je trouve l'endroit beau et étrange, alors ça va m'enthousiasmer. Pour moi l'espace est aussi important que la musique. Si je vais à un concert « normal », je m'ennuie. Pas nécessairement parce que la musique y est mauvaise, mais parce que le cadre qui l'entoure est de fait déjà conventionnel. Alors comment déborder ? C'est comme si on te disait : « tiens, voici les musiciens », « voici le concert », « voici la scène », « voici les spectateurs ». Comme si on savait à l'avance ce qui allait s'y passer. Alors que si tu as un espace un peu différent, il y a

⁵⁷⁵ Klett et Gerber, « The Meaning of Indeterminacy », 285.

⁵⁷⁶ Jean-Louis Fabiani, « Live at the village Vanguard. Le paradoxe de l'écoute enregistrée du jazz », *L'Année sociologique* 60, n° 2 (2010): 396, <https://doi.org/10.3917/anso.102.0387>.

une possibilité de dissoudre une certaine forme de norme et de hiérarchie qui sont d'habitude en place dans les lieux plus établis.⁵⁷⁷

L'imprévisibilité du cadre, ou du moins son atypicité, est en effet un élément qui contribue à l'identité du genre. Si l'incertitude de pouvoir mener jusqu'à leur terme certaines programmations est un motif d'anxiété pour les organisations DIY, il s'agit aussi de choix spécifiques qui participent à proposer une expérience singulière, parfois insolite, et visent à dissoudre les conventions du concert. David Grazian le rappelle, l'investissement d'espaces dévalués et accessibles rend possibles les prises de risques artistiques et économiques suscitées par des voies d'action en DIY, de même qu'il révèle les goûts radicalement idiosyncrasiques des participant-es⁵⁷⁸. On comprend dès lors comment l'espace participe de manière fondamentale au genre en représentant l'un des rouages d'un dispositif dont l'objectif est l'ébranlement des conventions du concert et des rôles partitionnés que chacun est supposé adopter à ces occasions.

Le deuxième élément concerne le « passage sur scène ». S'il ne fait plus de sens littéralement, en raison de la disparition physique ou symbolique de l'espace scénique, il apparaît du même coup grandement facilité par l'injonction du DIY. Si le DIY autonomise en effet les individus dans l'organisation des concerts, il pousse aussi à être acteur du point de vue de la création en mettant en place un dispositif favorisant l'accès à la scène, étant entendu comme espace de manifestation physique de l'œuvre. La microscène fait en effet office de « tremplin » permanent – un terme qui est d'ailleurs ici interrogé en tant qu'il sous-tend l'idée qu'il faille se hisser pour accéder à une scène siégeant au-dessus des individus non-artistes – en permettant aux nouveaux projets de s'y produire, y compris lorsque l'artiste ou le groupe n'a aucune « démo » ou « maquette » à fournir. Au contraire, donner l'occasion à un premier concert de se produire fait souvent partie des fiertés et des revendications des organisations. La bienveillance à l'égard de l'amateurisme, explicitée lors de la partie précédente, trouve ici une voie de concrétisation évidente, en témoigne l'observation des programmations dont les noms sont le plus souvent inconnus en raison de la fréquence des nouveaux projets et des collaborations éphémères.

Les personnalités plus « connues » ne sont en outre pas nécessairement programmées en « deuxième partie » de soirée, comme le veulent les conventions de la plupart des genres musicaux ; l'ordre est le plus souvent décidé selon une cohérence de nature musicale et non

⁵⁷⁷ Marc-Aurèle Baly, « Un état des lieux de la musique underground à Paris », *Noisey* (blog), 9 février 2018, <https://noisey.vice.com/fr/article/a3nxyp/un-etat-des-lieux-de-la-musique-underground-a-paris>.

⁵⁷⁸ Grazian, « Digital Underground. Musical Spaces and Microscenes in the Postindustrial City », 136.

hiérarchique, ainsi que le démontre par exemple ma note qui rapporte le concert de Vom Grill programmé en premier sur l'ensemble de la soirée, à ma grande surprise au regard de sa réputation. Les novices peuvent aisément prendre l'initiative de contacter une organisation pour jouer et parfois même s'ajouter à la programmation à la dernière minute, donnant à certaines soirées des allures de marathon tant les projets peuvent être nombreux. Celles et ceux qui débutent la musique sont aussi encouragés à jouer, y compris lorsqu'il s'agit de s'essayer à certaines expérimentations et instrumentations absolument hasardeuses. Le fait d'accepter n'importe qui comme potentiel artiste, peu importe le niveau, est un élément intégré et défendu par les acteurs de la scène en tant que rempart à la standardisation de l'activité musicale. Le concert est alors pensé comme un laboratoire où chacun peut potentiellement s'y exprimer. Certaines initiatives encouragent d'ailleurs directement ce passage à l'action : les artistes peuvent inviter le public à jouer, pour ne citer comme seul exemple le cas de Marie que le groupe anglais Sutcliffe a fait participer au concert [23.02.2012] ; les organisations peuvent programmer des soirées consacrées exclusivement à la scène locale et aux nouveaux projets [soirées Q ou Quasi des Instants Chavirés] ; ou la scène peut également concevoir des ateliers DIY d'improvisation ou de fabrication instrumentale dont la finalité conduit le plus souvent à une improvisation collective en concert, débouchant sur de nouveaux groupes d'improvisation tels que l'« Atelier du Système B » ou « Le bruit vient de la cuisine ».

Cette injonction à créer peut même avoir des répercussions au-delà du concert. Non-musicienne, je me suis par exemple essayée à une activité musicale avec mon trio DMZ grâce à cet environnement imprégné par le DIY, un précepte motivant qui a eu pour effet de décomplexer ma pratique artistique par l'improvisation libre et bruitiste, sur un dispositif électronique que je n'aurais jamais pensé manipuler auparavant. Ces sessions improvisées, qui ont par la suite abouti à la sortie de plusieurs cassettes, ont valu à Jean-François des Instants Chavirés et à JZ du Non_Jazz d'avoir vent de notre trio et de nous proposer sans tarder de jouer à une soirée Q ou un concert du Non_Jazz ⁵⁷⁹. Sans même que l'on en formule la demande, il est rapidement apparu que les opportunités étaient fortes de pouvoir trouver l'occasion de jouer si nous le souhaitions.

L'étiollement de la frontière entre public et artiste, s'il a pour effet d'augmenter constamment le nombre de participant·es malgré une scène vieillissante en permettant un

⁵⁷⁹ Nos sessions improvisées se déroulant dans le cadre de nos soirées amicales, et n'appréciant pas pour ma part l'exposition au public, nous n'avons finalement pas honoré ces propositions. Il n'en demeure pas moins que ces invitations spontanées se soient manifestées sans que nous n'ayons pourtant donné aucun concert ensemble auparavant.

accès facilité aux novices, engendre également ceci de spécifique que les musicien·nes finissent par représenter une part considérable du public. Comme l’observent également Klett et Gerber sur leur terrain états-unien :

En fusionnant les rôles techniques avec la performance, les musiciens de noise représentent souvent l’entière « équipe de production » [...] Contrairement à d’autres genres, la noise ne génère pas des fans conventionnels pensés comme des consommateurs secondaires. Les musiciens incluent le cœur des consommateurs de leur groupe, en agissant comme labels, publicistes, organisateurs et critiques du genre ^{580 581}.

De la sorte, la polyvalence qui caractérise déjà les pratiques instrumentales des artistes – Philippe Coulangeon relevait à ce sujet la fragilisation du *leadership* et de la division du travail musical dans le jazz, dues à l’intense circulation des improvisateurs entre les différents rôles adoptés au sein du groupe ⁵⁸² – est transposée à la division du travail qui caractérise les mondes de l’art, en bouleversant les frontières et les catégories au point que les individus endossent tous les rôles à la fois sans que de réelles étapes peinent à être franchies au gré de tremplins, concours, diplômes, expérience et compétences garantissant l’accès au monde de l’art. La valeur de grandeur, qui imprègne toujours fortement la musique aujourd’hui, est ainsi ébranlée au profit d’une mise en visibilité d’un maximum d’individus au sein de la microscène. Une position qui ne semble pas classique, si l’on en croit l’observation de Nathalie Heinich :

Dans le monde lettré, la visibilité a toutes chances de fonctionner plutôt comme une anti-valeur, disqualifiée en tant qu’elle est synonyme de massification, de superficialité des images, d’illusion, de fabrication, de publicité, d’aliénation, d’inauthenticité ; alors que dans la culture populaire elle tend à fonctionner comme une valeur, synonyme de grandeur, de grâce, de capacité à susciter d’admiration. ⁵⁸³

Il semble que le DIY implique un changement de paradigme important du point de vue de la conception de la visibilité, à cheval entre une structuration elle-même conventionnelle du monde de l’art scindé entre monde lettré et culture populaire. Bien que l’underground expérimental entretienne en effet l’obscurité de ses activités et tienne la célébrité comme anti-

⁵⁸⁰ « Consolidating technical roles with performance, Noise musicians often represent the entire ‘production team’[...] Unlike other genres, Noise does not generate conventional ‘fans’ as secondary consumers. Noise musicians comprise the core consumers of their cohort, acting as label operators, publicists, organizers, and critics for the genre ».

⁵⁸¹ Klett et Gerber, « The Meaning of Indeterminacy », 180.

⁵⁸² Philippe Coulangeon, « Les musiciens de jazz : les chemins de la professionnalisation », *Genèses* 36, n° 1 (1999): 58-59, <https://doi.org/10.3406/genes.1999.1579>.

⁵⁸³ Heinich, *Des valeurs*, 216.

valeur en rejetant la quête de prestige, il valorise au contraire et paradoxalement la visibilité au sein d'un dispositif favorisant au maximum les expressions singulières.

Le dernier élément est enfin celui de l'hospitalité du genre envers un panel large d'expérimentations musicales. Les concerts ne sont que rarement axés sur une ligne programmatique unique qui ne choisirait de ne présenter que la noise dans sa version maximaliste et *harsh*. Mes notes rendent compte de ce point de vue de la multiplicité des approches et des sonorités, du drone hypnotique à consonance méditative à des variations de masses sonores, des boucles électroniques aux chants gutturaux, des expérimentations percussives aux performances post-industrielles, en passant par la folk déstructurée. Cette pluralité de formes musicales qui semblait au cœur du problème de catégorisation du genre se retrouve ainsi programmée dans un même temps et espace sans que cela ne surprenne quelque oreille familiarisée. Fait plus notable : bien que l'expérimentation soit l'une des principales voies qui caractérisent le genre avec le bruitisme, il arrive que les organisations ouvrent leur programmation à des formes musicales stabilisées facilement identifiables telles que la folk ou le rock, parfois la chanson, qui s'illustrent pourtant à travers le respect des codes idiomatiques sans recherche d'expérimentation – ce qui suscite d'ailleurs parfois des réactions de déception ou de désintérêt parmi les adeptes de noise ⁵⁸⁴.

Il arrive ainsi parfois que les soirées Q, ouvertes à la scène locale et aux premiers projets, puissent accueillir des projets amateurs et inconnus qui se révèlent finalement assez éloignés musicalement des formes musicales improvisées, expérimentales et bruitistes. Le concert du 15 novembre 2011⁵⁸⁵ accueillait par exemple Alexandre David Gabriel, un très jeune homme sortant juste de sa majorité qui se produisait pour la première fois avec son projet solo, mais qui s'était néanmoins déjà fait connaître avec son groupe La ligne claire, formé en majorité de jeunes âgés d'à peine vingt ans et soutenu par des réseaux proches des musiques noise et expérimentales. Accompagné d'une guitare et d'une pédale d'effets, celui-ci jouait des chansons naïves aux mélodies de guitare mélancoliques et répétitives. Bien que la musique ne soit pas « expérimentale » et s'inscrive dans le fameux « format chanson »

⁵⁸⁴ Le concert du 20 octobre 2011 à l'Espace en Cours, qui proposait des projets orientés vers la folk expérimentale et l'improvisation acoustique, avait par exemple accueilli l'américain Ralph White, un musicien absolument fidèle aux codes de la folk/country. J'ai relevé ce soir-là un grand nombre de critiques négatives du public habitué des musiques bruitistes, qui confiaient leur ennui face à une musique qui ne les surprenait pas, tandis que d'autres adeptes de folk (nombreux parmi les amateurs et amatrices de noise) y retrouvaient l'authenticité souvent recherchée au sein de ce genre musical. Autre exemple, le concert du 12 février 2012 aux Instants Chavirés programmait Bill Kouligas, Rose Sélavy et le groupe de rock The Men. A l'issue de la soirée, Bill, un berlinois d'origine grecque dont la musique était électronique et expérimentale, m'avait confié s'interroger sur la réception de son set par le public, tout en avouant ne pas s'être rendu à un concert de rock depuis longtemps.

⁵⁸⁵ Cf. Annexe 9, p. 545

disparu des formes noise, le public par ailleurs nombreux était très attentif, certains étant visiblement touchés par la maladresse et la sensibilité du jeune homme. Dans le même espace, cependant, j'observais quelques habitués de la scène surtout venus pour voir la noise de Fred Nipi, regroupés autour du bar ou à l'extérieur, qui ne semblaient pas captivés par le spectacle et attendaient le prochain concert, en demeurant discrets dans leurs jugements.

Cette hospitalité intégrée par les acteurs, qui participe d'une certaine manière à la cohérence du genre, découle à la fois d'une éthique d'ouverture à l'égard des autres genres et de réseaux d'interconnaissance transversaux typiques de l'underground. Les lieux sont souvent caractérisés par la fréquentation de plusieurs publics et scènes en marge qui se chevauchent dans le même espace, de même que les organisations tiennent à faire jouer les individus de leurs réseaux y compris quand les musiques jouées s'éloignent un peu plus de leur cœur de cible, laissant de ce fait se dissoudre les frontières de la scène et entretenir cette porosité caractéristique des mondes de l'art undergrounds. Même si les formes musicales tournées vers l'expérimentation ou l'improvisation sont les plus appréciées du public de la scène, en tant qu'elles contiennent au travers de la praxis cet idéal de non-cloisonnement, le principe d'ouverture et le refus des frontières intègrent également une éthique fédératrice à travers le principe d'hospitalité musicale. Cette éthique transparaît régulièrement dans les discours, et ceci bien au-delà de l'exemple parisien et ultra-contemporain. Les propos suivants, extraits d'un entretien du pionnier suisse Sudden Infant paru dans le fanzine *Special Interests*, en sont un exemple :

C'est exactement ce que j'ai à cœur, de ramener la noise, la musique expérimentale barée, à ses fondamentaux. Vers des lieux non conventionnels et des gens qui n'ont jamais entendu ça avant. [...]. Des potes et moi-même allions donner des performances régulières quelque part à l'extérieur, à Londres. On a commencé dans des toilettes publiques [...] On a apporté des amplis, invité des amis et pas demandé la permission à la mairie, pas moyen, on est juste descendus dans les toilettes et on a commencé à faire de la noise. Il y avait une foule de peut-être 25 personnes dans ces toilettes et c'était fantastique. Puis on en fait un autre dans le pavillon d'un parc à côté de Shordich. L'idée était de sortir, de ne pas jouer dans un club où seuls viennent des gens qui font partie de la scène, on voulait le faire dehors. Créer une confrontation avec cette musique pour des gens qui n'en ont jamais entendu parler [...] Je pense que ce n'est pas constructif pour la scène noise dans son ensemble que les gens créent, genre, des règles, des tenues ou des étiquettes pour toutes ces sous-scènes. Tu as le power electronics, le dark electronics, le dark ambient, ci ou ça, alors les gens commencent à être trop là-dedans et érigent des barricades les uns contre les autres. [...] Je pense que la scène noise ne devrait pas être divisée en tous ces groupes. Il ne devrait y avoir qu'une grosse scène noise où tout le monde fait juste son propre truc. Parce que c'est l'aspect fantastique. Tu peux juste apporter ta

sensibilité et ta personnalité et créer quelque chose. Tu peux utiliser tout ce que tu veux, des débris de ferraille, des cailloux, des micros, ci et ça ⁵⁸⁶ ⁵⁸⁷

Après avoir défendu un principe d'ouverture tenant à faire découvrir ces musiques en investissant des lieux publics et non conventionnels, le musicien critique la segmentation des formes musicales et des classifications pour mettre en avant l'espace d'ouverture que la scène doit constituer. On le constate, en plus d'être matérialisés dans les manières de faire, l'ouverture à l'expérimentation et le rejet des frontières résultent aussi, pour une part non négligeable, de la mise en avant d'un régime d'engagement qui se traduit régulièrement dans les discours, une manière de veiller à la cohérence du genre par des principes éthiques plutôt que de risquer de le scinder par des principes stylistiques.

Pour conclure, la scène noise s'engage en réalité dans un processus d'ébranlement et de dissolution de la « scène ». De taille relativement réduite, celle-ci se caractérise par une horizontalité importante du point de vue de la répartition des tâches et de la mutabilité des rôles adoptés par les participant·es, déprofessionnalisant les fonctions segmentées qui régissent la plupart des mondes artistiques en proposant notamment un modèle de polyvalence et de bénévolat. Les participant·es acteurs, qui deviennent tour à tour organisateur·rices, technicien·nes du son, barman·maids, caissier·es, graphistes, en viennent à représenter une portion conséquente des adeptes du genre. Les musicien·nes ne sont pas en reste car ils sont encouragés à la pratique musicale, les acteurs mettant en place un dispositif visant à établir des conditions favorables permettant à tout un chacun de se produire aisément en concert. Si les Instants Chavirés s'appuient largement sur leur réseau et ouvrent leurs soirées aux novices et amateur·rices, y compris sur des premiers projets et concerts, c'est surtout à travers les modalités typiques du DIY que l'autonomie est engagée, favorisée et prônée à tous les échelons : auto-organisation, liberté de pratique musicale, auto-distribution et auto-promotion.

⁵⁸⁶ « That's exactly where my heart is, to bring Noise music, crazy experimental music, back to the basics. To unconventional places and to people who have never heard this before. [...] Some friends of mine and I are going to do some regular performances somewhere outside, in London. We started in a public toilet [...] We brought these battery amplifiers, we invited some friends and we didn't ask for permission from the council, no way, we just went down to the toilets and we started to make some Noise. There was a crowd of maybe twenty-five people in this toilet and it was fantastic. Then we did another one in a pavillion in a park near Shordich. The idea was we had to go out with it, not to play it in a club where only people go who are like a part of the scene, we wanted to do it outside. Do a confrontation with this music to people who have never heard about it [...] I think it's not very constructive for the whole Noise scene that people are creating, like, rules or outfits or label names for all these sub-scenes. You have Power Electronics, Dark Electrnics, Dark Ambient, this and that, then people start to get too much into that and build up barricades against each other. [...] I think the Noise scene shouldn't be divided in all these groups. There should just be one big Noise scene and everybody is just doing his thing. 'Cause that's the fantastic aspect. You can bring in your feelings and personality and create something. You can use whatever you want, some scrap metal, some stones, microphones, this and that ».

⁵⁸⁷ Mikko Aspa, « Sudden Infant », *Special Interests*, 2010, 5.

S’y logent en effet des représentations qui résident au niveau du potentiel de chaque individu à faire œuvre et à porter son individualité ; une conception qui exprime dans les manières de faire l’expression d’une manière alternative de penser.

Les conventions associées à la production scénique sont quant à elles étioilées, en supprimant certains obstacles à cette accessibilité défendue : en boudant l’espace scénique symboliquement porteur de la valeur de grandeur associée au mythe moderne de l’artiste, en organisant les performances dans des lieux atypiques qui peuvent distinguer ces événements des concerts traditionnels, en favorisant l’expérimentation instrumentale au détriment des compétences affichées, en accompagnant la construction d’instruments lors d’ateliers DIY, en encourageant les novices, les nouveaux projets, les collaborations éphémères, ou en défendant l’hospitalité d’autres formes musicales – même si on a vu qu’elles n’étaient pas toujours évaluées positivement en regard du goût dominant pour la recherche et l’expérimentation. Toutefois, ces manières de faire qui caractérisent le concert de noise doivent bien sûr être nuancées. Nous avons par exemple pu observer que le public était sur certains aspects relativement homogène, suggérant qu’en fonctionnant par réseau et en entretenant une vision esthétique musicale ouverte aux bruits, la scène échouait par exemple à attirer tous les publics. Par ailleurs, si le manque de moyens et l’inventivité des organisations portent à organiser des concerts dans des lieux atypiques et confidentiels, ils impliquent aussi un manque de visibilité « de l’extérieur » qui peuvent rendre vaines les tentatives de jouer sur des parvis, des espaces ouverts ou des toilettes publiques ; une invisibilité qui, une fois l’espace franchi, peut se seconder d’une incompréhension à l’égard des musiques bruitistes et demeurer une frontière symbolique pour les non-initié·es, exacerbée par l’entre-soi, les références pointues et le second degré qui en découlent.

XVII — DU FAN AU CURATOR, DE L’ENTREPRENEUR À L’ARTISTE : ENQUÊTE SUR LES LABELS DIY

Dans l’underground bruitiste, les coopérations et les échanges d’informations entre participant·es sont pour beaucoup centrés autour des concerts, ces lieux de diffusion musicale qui conjuguent sociabilités de face-à-face, partage des sensibilités esthétiques et engagement participatif. Mais d’autres types de participation peuvent être mentionnés et en premier lieu le rôle des « intermédiaires » classiquement identifiés dans le champ musical que sont les disquaires, les médias et les labels. Nous l’avons étudié lors du chapitre précédent, le cas des

organisations relève pour l'écrasante majorité, puisque demeure l'exception montreuilloise des Instants Chavirés, d'initiatives individuelles spontanées qui à travers le modèle du DIY se distinguent par une autonomie de ressources et une entraide collective fournie par d'autres participant·es. La polyvalence caractéristique des fonctions adoptées par les acteurs, qui prennent part à l'organisation des concerts hors d'un cadre professionnel et rémunéré, rend caduque la conception classique des intermédiaires artistiques – en tant que professionnels qui occupent une position entre le producteur et le consommateur, entre l'artiste et le public ⁵⁸⁸, et qui « contribuent à structurer les marchés du travail sur lesquels ils interviennent » ⁵⁸⁹ –, l'organisation étant ici potentiellement endossée par tout amateur ou amatrice qui décide à un moment donné de créer un événement avec un minimum de ressources financières et un réseau de soutien fidèle assurant un minimum de participation. Hormis les rares disquaires indépendants spécialisés ⁵⁹⁰ qui correspondent bien à la conception classique des intermédiaires culturels, étant pour leur part engagés dans une profession salariée et commerciale, les autres intermédiaires de ce monde majoritairement amateur qu'est celui des musiques bruitistes underground ne correspondent pas à cette conception du fait même de leurs pratiques et éthos qui correspondent au modèle du DIY.

Cette microscène que l'on a étudiée localement est parallèlement une plateforme de promotion, de diffusion et de circulation au sein de laquelle transitent à la fois des artistes, des contenus matériels (disques, fanzines, synthés, etc.) et immatériels (blogs, musique dématérialisée, *newsletters*, forums, etc.), s'inscrivant de ce fait dans un ensemble plus vaste que forme la scène globale. Si les médias et les disquaires spécialisés dans les musiques expérimentales et noise jouent (ou ont joué) un rôle important dans la transmission et la circulation de la musique, en particulier les fanzines à une époque aujourd'hui révolue ⁵⁹¹ puis les radios locales et Internet ⁵⁹², je fais le choix de me focaliser ici sur les labels, dont les modes de production et de diffusion me paraissent particulièrement intéressants du point de

⁵⁸⁸ Pierre Bourdieu fait par exemple référence aux « nouveaux intermédiaires culturels » aux occupations engagées dans la (re)présentation fournissant des biens et services symboliques, « dont les plus typiques sont les responsables d'émissions culturelles de la radio ou de la télévision, ou les critiques des journaux et des hebdomadaires de « qualité » et tous les journalistes-écrivains ou écrivains-journalistes ». Bourdieu, *La distinction*, 375.

⁵⁸⁹ Wenceslas Lizé, Delphine Naudier, et Olivier Roueff, *Intermédiaires du travail artistique. A la frontière de l'art et du commerce* (DEPS, 2014).

⁵⁹⁰ Il convient de citer Bimbo Tower, dont le rôle au sein de la scène parisienne a été fondamental jusqu'à sa fermeture en 2012, mais aussi l'ancien disquaire Wave et le présent Souffle Continu.

⁵⁹¹ Les enquêtés français et américains citent en particulier l'importance majeure de fanzines comme *Hyacinth*, *Ortie*, *Revue & Corrigé*, *Peace Warriors*, *Collusion*, *Bananafish*, *Forced Exposure*, *Hello Happy Taxpayers*, *Unsound*, *Research*, *ND*, *Signal to Noise*, *Skug*, *The Noiseist* et *Special Interests*.

⁵⁹² Pour ne donner que quelques exemples, sont souvent mentionnées les émissions Epsilon sur Radio Libertaire, Songs of Praise sur Aligre FM, Ether et Crac! sur Radio Campus à Paris ; A propos de Minos sur Radio Caraïb à Nancy ; les radios internet Lapinkult ou WFMU.

vue de la construction du genre et du maintien des valeurs attachées au DIY et à l'underground. Le cas des labels est en outre particulièrement complet dans sa multidimensionnalité, puisque se pencher sur leur production implique de prendre en considération les objets que sont les disques ainsi que les questions affectives et matérielles qu'ils soulèvent au sein des rapports de production et d'échange.

J'ai donc choisi de réaliser une étude de cas ⁵⁹³ portant sur cinq labels de musique bruitiste, qui participent chacun à cinq microscènes réparties en Europe et aux Etats-Unis ⁵⁹⁴ : PAN, label berlinois créé à Londres en 2008 par le graphiste et musicien Bill Kouligas (projets : Family Battle Snake) ; Phase! Records, label créé à Athènes en 2002 par le graphiste et musicien Panagiotis Spoulos (projets : Dead Gum, Reverse Mouth, Wham Jah) ; RRRecords, créé en 1984 à Lowell (Massachusetts, USA) par le disquaire et performeur Ron Lessard (projet : Emil Beaulieu) ; Tanzprocesz, label parisien/nancéien créé en 2003 par le chercheur en acoustique et musicien Jo Tanz (projets : Fusiller, Opéra Mort, Placenta Popeye, DMZ, Femme) ; et enfin Ultra Eczema, un label autrefois fanzine créé à Anvers en 1997 par le plasticien, animateur de radio indépendante et musicien Dennis Tyfus (projet : Vom Grill). En s'intéressant de près aux manières de faire des labels, il s'agit ainsi d'évaluer l'importance des pratiques discographiques dans la construction des sphères musicales expérimentales en accordant une attention minutieuse aux processus concrets de production, d'échange, de marchandisation et de circulation des objets dans les réseaux underground.

41. **Éthos et autoproduction : un modèle alternatif à l'industrie musicale**

L'importance des supports enregistrés pourrait à première vue sembler paradoxale tant, nous l'avons démontré, la noise est réputée pour être une musique de *live*. Constatant qu'une majeure partie de leurs enquêtés n'en écoutent jamais sur support, Joseph Klett et Alison Gerber en concluent que les disques, « secondaires » en comparaison de la performance, « n'expliquent pas pourquoi les participant-es trouvent la noise captivante, ni

⁵⁹³ Cette étude de cas est réalisée à partir de questionnaires délivrés aux labels, d'observation de supports discographiques, de sites internet de distribution et de référencement discographique, ainsi que d'une collaboration personnelle à l'un des labels enquêtés (Tanzprocesz), m'ayant permis d'être directement au fait des processus et techniques de confection et de distribution des artefacts.

⁵⁹⁴ Si elles ont été choisies pour des raisons pratiques et linguistiques, ces aires géographiques n'en demeurent pas moins des lieux d'activités d'importance majeure pour la noise dans le monde.

comment ces “attachements” se développent ⁵⁹⁵ »⁵⁹⁶. Les artefacts ont pourtant une grande importance au sein du genre. Comme j’ai eu l’occasion de le montrer, ils favorisent pour les auditrices et auditeurs une écoute intime et approfondie davantage attachée aux événements et aux finesses des textures qu’à la physicalité, en plus de permettre une diversité d’attachements et d’appropriations domestiques mêlant dispositions personnelles, dispositifs d’écoute et jeux perceptifs à l’égard des bruits et de l’environnement. Par ailleurs, la familiarité affective envers ces supports discographiques appréhendés en tant que médiations instrumentales expérimentales se fond avec les pratiques culturelles liées à leur fabrication et à leur diffusion.

La noise s’inscrit en effet dans un contexte culturel d’expérimentation, de par ses héritages emprunts de musique industrielle, d’improvisation libre et d’avant-garde bruitiste et concrète, qui mêle depuis son émergence création musicale, supports discographiques et modes de diffusion. Le pionnier GX Jupitter Larsen, figure centrale du collectif de performance The Haters, témoigne de l’importance des pratiques d’échange et de création dans l’environnement spécifique que constituait la « culture cassette » :

Pendant une période où le punk et le *mail art* se chevauchaient, à partir de la fin des années 70 jusqu’au début des années 80, s’est développée ce qui fut ensuite appelée la « culture cassette ». A l’époque, les gens échangeaient et se faisaient don de cassettes par la poste. Cela s’est perpétué spontanément autour du monde. Au moment de cette culture cassette, certaines personnes ont associé l’attitude punk à l’esthétique de la musique industrielle. Cela a conduit à un vaste éventail d’expérimentations, tant dans les styles que dans les techniques ⁵⁹⁷.

La culture cassette, pourvoyeuse d’échanges, de circulations et d’expérimentations sonores, n’a pas été seule à accompagner la démocratisation de la production musicale dans les sphères underground : celle-ci représente en effet un ensemble de pratiques liées à une volonté d’appropriation des technologies et de démocratisation des relations sociales de production, en dehors de la domination par les entreprises multinationales de l’industrie musicale. Elle s’inscrit donc d’une part dans la généralisation du *home recording* due aux faibles coûts de

⁵⁹⁵ « Recorded media do not explain why participants find Noise compelling, or how these ‘attachments’ develop ».

⁵⁹⁶ Klett et Gerber, « The Meaning of Indeterminacy », 287.

⁵⁹⁷ « In the years when punk and mail art overlapped, from the late 1970s to the early 1980s, what was then called Cassette Culture developed. At the time, people would freely trade and give away tapes to one another through the post. This went on spontaneously around the world. During this Cassette Culture, some people combined the punk attitude with the aesthetics of Industrial Music. This led to a wide range of experimentation in both styles and technics ». Cette citation est extraite d’un entretien réalisé par mail le 16.09.2012.

production ⁵⁹⁸, d'autre part dans le contexte d'émergence d'une multitude de petits labels post-punk créés en réaction aux générations précédentes de labels punks « indépendants » qui avaient collaboré avec les majors mainstream ⁵⁹⁹. Les labels de noise qui émergent dans ce contexte prennent eux aussi part à une « culture du disque » révélatrice de l'éthos, de l'authenticité et de l'esthétique du DIY punk, relayée par exemple par des modèles d'autoproduction emblématiques tels que celui du collectif anglais Crass et son label Crass Records ⁶⁰⁰. En incitant à l'auto-initiative et à l'autoproduction, le DIY a non plus seulement influencé la création « décomplexée » des musiques bruitistes, il a aussi accompagné la production et l'enregistrement à des fins d'autopromotion en incarnant encore aujourd'hui le seul modèle existant pour les labels de noise. Nombreux sont en effet les individus, dont la tendance est très fortement masculine, à prendre l'initiative de créer un label en plus d'être musiciens et amateurs de disques. Comme le rappelle Sean Martin-Iverson au sujet de la scène indonésienne underground, « être indépendant dans des termes DIY n'implique pas seulement de consommer des biens underground plutôt que mainstream, c'est aussi prendre le contrôle de ses propres pratiques de consommation en s'engageant directement dans la production et la participation aux réseaux d'échange underground ⁶⁰¹ »⁶⁰².

Malgré les spécificités qu'arborent les cinq labels de l'enquête, tous se démarquent des modèles conventionnels de l'industrie musicale incarnés par les majors et les labels dits « indépendants », qu'il s'agisse de leur échelle, de leur fonctionnement et de leur éthique. Longtemps identifiés comme deux modèles distincts structurant l'industrie du disque, il apparaît que majors et indépendants entretiennent en réalité des rapports d'interdépendance, comme le résume Barbara Lebrun ⁶⁰³: les premiers ont pour atout leur puissance économique et leur maîtrise de l'ensemble de la chaîne de production, mais souffrent des concurrences et du manque d'innovation ; tandis que les seconds travaillent davantage leur identité musicale,

⁵⁹⁸ Philippe Le Guern montre notamment comment le *home recording* et l'accessibilité des outils de production a démocratisé l'accession au statut d'artiste en plus d'autonomiser les individus à l'égard des coopérations, compromis et négociations induites par les intermédiaires. Cf. Le Guern, « Irréversible ? », 36-37.

⁵⁹⁹ David Hesmondhalgh, « Post-Punk's Attempt to Democratise the Music Industry: The Success and Failure of Rough Trade », *Popular Music* 16, n° 3 (1997): 255-74.

⁶⁰⁰ Tim Gosling, « "Not for Sale": The Underground Network of Anarcho-Punk », in *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual* (Nashville: Vanderbilt University Press, 2004), 168-83; Alan O'Connor, *Punk Record Labels and the Struggle for Autonomy: The Emergence of DIY*, Critical media studies (Lanham: Lexington Books, 2008).

⁶⁰¹ « To be [...] 'independent' in DIY terms is to not only to consume underground commodities rather than mainstream commodities, but also to take control of one's own consumption practices by engaging directly in production and participating in underground exchange networks ».

⁶⁰² Sean Martin-Iverson, « Autonomous Youth? Independence and Precariousness in the Indonesian Underground Music Scene », *The Asia Pacific Journal of Anthropology* 13, n° 4 (août 2012): 386, <https://doi.org/10.1080/14442213.2011.636062>.

⁶⁰³ Barbara Lebrun, « Majors et labels indépendants : France, Grande-Bretagne, 1960-2000 », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 92, n° 4 (2006): 35-36, <https://doi.org/10.3917/ving.092.0033>.

mais ont recours aux circuits de production et de distribution des majors. Keith Negus affirme que l'absorption des labels indépendants est même un trait caractéristique du commerce de la musique au long du XX^{ème} siècle, les multiples transactions de production, de marketing et de distribution ayant conduit à atténuer les distinctions organisationnelles et symboliques entre majors et indépendants ⁶⁰⁴. Contestant cette dichotomie, le musicologue souligne ainsi que ces interdépendances (et ces luttes) se situent davantage au niveau de la distribution et de l'accès de l'offre aux publics que dans des tensions opposant par exemple art et commerce, ou démocratie et oligopole ⁶⁰⁵. Comme l'a montré Alan O'Connor ⁶⁰⁶, force est en effet de constater que le punk a par exemple été le théâtre d'un rachat massif par les majors de distributeurs (« distros ») et labels indépendants, en plus de signer de nombreux groupes emblématiques dès l'émergence du genre, en particulier en Grande-Bretagne, créant par conséquent une fracture entre ces deux modèles sous fond de débats sur l'authenticité du genre.

Plutôt que de conclure à une dissolution de la division indépendants/majors, un discours qui s'inscrivait en porte-à-faux contre un discours contre-culturel exagérant la distinction entre les deux idéaux-types, David Hesmondhalgh affiche pour sa part une certaine prudence en s'attachant à spécifier en détails les relations et les variétés de partenariat (accords financiers, de distribution, de licence, de propriété) entre corporations et indépendants, entre petites et grosses firmes des industries culturelles ⁶⁰⁷. Celui-ci soutient, dans le prolongement du travail de Sarah Thornton sur les cultures club ⁶⁰⁸, que les partenariats et les fusions entre majors et labels indépendants ainsi que les choix effectués par les groupes d'y adhérer ou non, révèlent en réalité des enjeux liés à la popularité et à la crédibilité : une part conséquente des acteurs subculturels adhèrent à l'idée que la puissance du genre concerné découle de sa résistance à la cooptation par le mainstream, manifestant un rejet à l'égard des tentatives d'attirer les masses en devenant « commercial ». Fabien Hein identifie ainsi les deux registres opposés que ce débat sur l'authenticité de l'entrepreneuriat punk a engendré. Le premier, tenant du registre non-capitaliste du DIY, privilégie les cadres de l'action à partir d'un choix fondé sur des arguments éthiques :

⁶⁰⁴ Keith Negus, *Music Genres and Corporate Cultures* (London; New York: Routledge, 1999), 35.

⁶⁰⁵ Negus, 58.

⁶⁰⁶ O'Connor, *Punk record labels and the struggle for autonomy*.

⁶⁰⁷ David Hesmondhalgh, « The British Dance Music Industry: a Case Study of Independent Cultural Production », *The British Journal of Sociology* 49, n° 2 (1998): 244, <https://doi.org/10.2307/591311>.

⁶⁰⁸ Thornton, *Club cultures*.

[...] on choisit de s'organiser par ses propres moyens, suivant un souci du partage de savoir-faire, de coopération et d'une certaine frugalité économique, en fonction d'un certain nombre de valeurs que l'on estime être au fondement de la communauté d'action (indépendance artistique, autodétermination, justice sociale, etc.).⁶⁰⁹

Le second privilège quant à lui la musique punk aux cadres de l'action, en considérant que le DIY est en quelque sorte un préalable obligatoire à l'intégration de l'industrie musicale. Dans ce cas de figure, « le discours peut alors consister à justifier sa position en revendiquant leur intention d'exploiter ce circuit pour servir les valeurs et projets punks »⁶¹⁰.

Le positionnement éthique, les pratiques ainsi que les stratégies adoptés les labels de musique expérimentales étudiés ici s'inscrivent dans une tradition d'autonomie qui s'insère exclusivement, comme nous le verrons, dans ce premier registre. Tandis que l'industrie musicale a longtemps contraint certains labels ou certains groupes à autoproduire des disques par nécessité plutôt que par choix, y compris par exemple dans le punk hardcore dont la musique agressive paraissait commercialement invendable⁶¹¹, dans la noise, les labels émergent à la fois par nécessité et par choix, dans un contexte où les musiques bruitistes ne sont ni représentées ni soutenues par les labels indépendants et les majors – peu importe leur degré de collaboration ou d'interdépendance – et où l'éthique du DIY y trône en reine en défendant un modèle alternatif qui repose sur une autonomie de production assortie d'une sélection musicale ultra-spécialisée. Ils sont en général gérés par une seule personne et ne disposent ni d'un statut juridique d'entreprise, ni d'employés, ni d'entrepôts, ni de locaux professionnels. Bien que cette activité puisse être comparée à une forme d'« entrepreneuriat »⁶¹², elle ne se développe jamais assez pour constituer une activité à plein temps qui pourrait supporter les besoins pécuniaires des acteurs ; elle constitue plutôt un loisir séparé des revenus professionnels qui est pratiqué à domicile, hormis si le label gère également une boutique de disque, comme c'est le cas de RRR⁶¹³. Une telle configuration écarte d'ailleurs la quête de bénéfices financiers comme finalité, non seulement car l'activité n'est pas considérée comme un « business » classique et que le domaine financier est peu valorisé au sein du genre, mais aussi parce que les musiques noise et expérimentales

⁶⁰⁹ Hein, *Do it yourself*, 107.

⁶¹⁰ Hein, 108.

⁶¹¹ O'Connor, *Punk record labels and the struggle for autonomy*.

⁶¹² Hein, *Do it yourself*.

⁶¹³ Il est en effet relativement fréquent que les disquaires spécialisés aient créé leur propre label : c'est notamment le cas pour les deux disquaires parisiens Bimbo Tower et Souffle Continu que j'évoque à plusieurs reprises dans ce travail.

constituent une niche de taille extrêmement réduite au sein de laquelle les capacités de ventes demeurent relativement faibles.

Les artefacts étant produits en quantités limitées (d'un seul exemplaire à 500 au grand maximum), les labels s'efforcent de les proposer au prix juste ⁶¹⁴ afin de s'assurer de leur accessibilité auprès de la plupart des amateurs. Ce modèle est en effet souvent justifié par un argument éthique en faveur de la démocratisation associé à l'authenticité du DIY, ainsi que l'exemplifient ces propos de Phase! :

En tant qu'acheteur j'ai aussi des standards, donc j'applique ce que j'aimerais voir sur un label comme le mien. Tout doit être aussi accessible et convivial que possible. Donc j'offre un prix fixe de 6€ par cassette ou CD-R, frais de ports compris pour le monde entier. Peu importe que tu vives en Bolivie ou au Royaume-Uni. Le prix doit être égal pour un fan, ou plutôt pour quelqu'un qui investit son argent en essayant de te connaître. Donc peu m'importe qu'il me coûte 3 ou 4€ de frais de ports. Le cas des vinyles est différent avec la folie des frais de port, mais j'essaie de maintenir les prix les plus bas possibles ⁶¹⁵.

Cependant, le retour sur investissement des coûts engendrés par la production ne saurait être négligé pour deux raisons principales : d'une part, parce que les individus qui gèrent ces labels ont souvent de faibles revenus et que certains sont sujets à une précarité professionnelle – beaucoup d'entre eux vivent du graphisme en *freelance* ou alternent missions et périodes de chômage – d'autre part, parce que ce budget détermine directement la poursuite de l'activité [« Le bénéfice est minuscule, s'il existe, mais c'est toujours important de rembourser ce que tu investis afin de pouvoir continuer ⁶¹⁶», précise PAN, à l'instar des autres labels]. Les cinq labels de l'enquête s'efforcent ainsi de conserver une marge pour permettre le réinvestissement dans de nouveaux projets, même si certains demeurent en déficit en raison des dons, des stocks non-vendus ou d'une mauvaise gestion. Le cas de Tanzprocesz est révélateur :

⁶¹⁴ Les prix se situent le plus souvent autour de 4/5€ pour une cassette ou un CD-R, et entre 7€ et 20€ pour un LP, selon les coûts de production et les frais de port. RRRrecords relève d'un cas particulier car il vit de la vente de disques en menant une activité de disquaire en parallèle ; ses marges sont par conséquent légèrement plus importantes que les autres même si elles demeurent relativement faibles – la politique que celui-ci applique habituellement est de doubler les coûts de manufacture pour un prix de gros et de le tripler pour un prix de vente au détail. Les tarifs d'Ultra Eczema et de PAN sont plus élevés que ceux de Phase! et Tanzprocesz car ils sortent principalement du format vinyle et ont recours à un réseau plus développé lors de la confection des artefacts, ce qui ajoute des frais supplémentaires au coût de production initial.

⁶¹⁵ « As a buyer I have some standards too, so I'm doing what I'd like to see on a label like mine. Everything must be not overpriced and as user-friendly can be. So I'm offering a fixed price of 6€ per tape or CD-R postage-paid worldwide. It doesn't matter if you live in Bolivia or United Kingdom. Price must be equal for a fan, or more correctly someone who's investing his money in getting to know you. So I don't really care if it costs 3€ or 4€ to send. Vinyls are different with the postage rate madness, but I'm trying to keep the costs as low as can be ».

⁶¹⁶ « The profit is tiny if existent but it's always important to make back what you put so you can continue ».

J'essaie de ne pas perdre trop d'argent, donc je me laisse une petite marge qui me permet de donner, de faire des réductions facilement, etc. En gros, je pense être actuellement [au 11 juillet 2013] autour de -900€ dans mes comptes rien que pour la partie vinyle – les cassettes j'espère être à zéro mais j'y crois pas et je n'ai pas envie de vérifier. Mais j'ai encore pas mal de copies de certaines sorties, c'est aussi pour ça. [...] Il y a rarement du bénéfice parce que j'essaie de ne pas vendre les trucs trop chers. Et j'en refile pas mal. [...] Et si par miracle il y a du bénéfice, il sert à éponger le trou de certaines autres sorties. La question de l'argent ne s'est jamais posée de toute façon avec les gens que j'ai sortis...

Il existe pourtant au sein d'autres genres musicaux des stratégies qui visent à assurer la survie des labels et à rééquilibrer les pertes financières d'un album n'ayant pas rencontré le succès, comme le fait, pour le cas de certaines musiques électroniques, de sortir un hit « crossover » en vue d'une diffusion par les médias ou de publier une compilation de morceaux auparavant édités sous forme de singles ⁶¹⁷. Mais l'engagement esthétique pointu prôné par les musiques expérimentales et l'éthique libertaire associée au DIY tendent au contraire à se détourner de ces stratégies commerciales classiques, qui, bien qu'elles pourraient peut-être garantir quelque sécurité financière à court terme, engendreraient sans nul doute une perte importante de crédibilité. Comme l'ont montré les exemples du punk mais aussi de la *dance music* britannique exposés par David Hesmondhalgh, la rhétorique anti-corporatiste qui oppose le « commercial »/« mainstream » et « l'underground » demeure toujours opérante dans certains genres héritiers de la contre-culture rock ⁶¹⁸, principalement parce que le succès et la forte médiatisation fragilisent l'autonomie du champ entier : Alan O'Connor rapporte par exemple les débats houleux occasionnés par le groupe de punk rock Green Day, qui en choisissant de signer chez une major a heurté une part considérable des amateurs du fanzine *Maximumrocknroll*, puisque le groupe tirait son succès des infrastructures à but non lucratif et du travail bénévole des participant-es de ce même fanzine et de pléthore d'organisations de concerts dont il avait longtemps bénéficié ⁶¹⁹.

Alors que les majors et les indépendants procèdent toujours par contrats – suscitant d'ailleurs de nombreuses controverses concernant le versement et le pourcentage des royalties, ou même les termes d'exclusivité de longue durée qui lient les artistes aux labels ⁶²⁰ – les labels de noise appliquent au contraire une politique « de confiance » qui évite les transactions monétaires en faveur d'un don aux artistes de 15% (PAN, RRR, Ultra Eczema)

⁶¹⁷ Hesmondhalgh, « The British Dance Music Industry: a Case Study of Independent Cultural Production ».

⁶¹⁸ Thornton, *Club cultures*.

⁶¹⁹ O'Connor, *Punk record labels and the struggle for autonomy*, 23-24.

⁶²⁰ Cf. Hesmondhalgh, « Post-Punk's Attempt to Democratise the Music Industry: The Success and Failure of Rough Trade ».

ou 20% (Phase!, Tanzprozess) de la production discographique totale. Plus rarement, les artistes préfèrent partager les revenus des ventes lorsqu'ils contribuent initialement au projet. Les transactions financières demeurent néanmoins présentes lorsqu'il s'agit de vendre les objets, raison pour laquelle il serait faux d'affirmer que l'activité des labels ne donne lieu à aucune marchandisation ; toutefois, ainsi que le suggère Fabien Hein, la différence qui tient lieu de subversion envers l'industrie du disque réside dans l'existence d'un « contre-marché »⁶²¹ qui minimise cette marchandisation, ainsi que nous aurons l'occasion de le vérifier sur de nombreux points. La « marchandisation » a minima ainsi que la déprofessionnalisation des rapports entre labels et musicien·nes ont pour conséquence d'accroître la liberté et l'autonomie de ces derniers : puisqu'aucun contrat d'exclusivité ni d'engagement temporel n'instaure de lien de dépendance entre les deux parties, il n'existe pas de concurrence entre labels. Cette pratique, qui conforte très nettement l'autonomie artistique, implique que les musicien·nes puissent sortir leurs disques sur une multitude de labels, y compris en parallèle, ce qui fertilise de manière conséquente la production surabondante qui fait la réputation des musique noise et expérimentales⁶²².

En outre, la position des labels DIY à l'égard de la législation diffère également du statut des indépendants et des majors, puisque rares sont ceux qui opèrent légalement en déclarant leur production aux compagnies chargées de protéger les droits d'auteur et la rémunération des artistes : d'abord, parce que les artistes qu'ils sortent et soutiennent sont rarement des professionnels et ne sont donc pas soumis au régime des droits d'auteur ; ensuite, parce que leurs ventes sont marginales et ne génèrent pas de bénéfices substantiels ; et enfin, parce qu'ils affichent une proximité avec l'éthique « copyleft », en faveur d'une diffusion libre des contenus musicaux. Certains labels underground luttent néanmoins avec ces organisations lorsque des artistes y sont enregistrés – en particulier au sein de la musique expérimentale académique ou pour celles et ceux dont la profession est liée au monde du spectacle. Dans de tels cas, les labels DIY sont alors contraints de faire presser leurs disques à l'étranger pour contourner les déclarations de droits d'auteur, obligatoires lorsqu'on a recours au pressage.

⁶²¹ Hein, *Do it yourself*.

⁶²² La nature souvent improvisée et collaborative des musiques noise ainsi que les pratiques de production DIY donnent l'opportunité d'enregistrer et de sortir une grande quantité de musique sur une période courte. Ces pratiques musicales entrent en résonance avec les idéaux de création spontanée et inspirée de l'œuvre par l'artiste, plutôt que la longue temporalité nécessaire à la promotion commerciale de l'industrie. Cf. Anthony Kwame Harrison, « "Cheaper than a CD, Plus We Really Mean It": Bay Area Underground Hip Hop Tapes as Subcultural Artefacts », *Popular Music* 25, n° 2 (2006): 283-301.

Les problématiques financières et juridiques ne semblent cependant pas entraver l'activité de ces micro-labels, qui se multiplient au point de n'avoir jamais été aussi nombreux dans l'underground expérimental. Contrairement à ce qu'observe Keith Negus⁶²³ au sujet des labels conventionnels de l'industrie musicale, au sein desquels les musicien·nes sont choisis selon une série de jugements commerciaux et d'hypothèses culturelles en vue de s'assurer du succès et de l'investissement à long terme des projets, l'incertitude à l'égard des ventes n'est ici pas un enjeu. Il est de ce point de vue éclairant d'établir un parallèle avec l'éthique hacker qui offre, par l'intermédiaire du DIY, les moyens d'un travail qui est à lui-même sa propre fin, qui correspond à l'envie de faire pour soi, tout en ayant la « volonté de créer et de partager en se défaisant des contraintes imposées par le marché, la rentabilité, le droit de propriété »⁶²⁴. Le travail des labels DIY, à l'instar d'ailleurs de la fabrication instrumentale et électronique que s'approprient ces amateurs et amatrices de noise, s'inscrit en effet dans un mouvement de société plus vaste qui valorise la créativité et ces nouvelles pratiques à la fois autonomes et collaboratives. Michel Lallement écrit :

L'épuisement de l'ère taylorienne, la personnalisation accrue des technologies de l'information et de la communication, la valorisation de la créativité dans tous les segments de la vie, l'investissement de soi dans des rôles sociaux de moins en moins corsetés, la volonté de repenser et de pratiquer autrement l'éducation et la pédagogie... tous ces facteurs participent également à la montée en grâce du bricolage, du savoir-faire artisanal, du travail gratuit et de la coopération volontaire⁶²⁵.

La volonté de créer et de produire différemment permet également aux labels DIY de soutenir des artistes par un engagement à la fois affectif et esthétique, en affirmant dans le même temps une forme de singularité proche de celle qui caractérise les artistes eux-mêmes. La sélection musicale des labels représente en effet un enjeu d'importance en se fondant sur les goûts personnels des individus qui les gèrent, sans fidélité à un style musical en particulier. S'ils ont tous sorti des disques de noise, la plupart proposent en réalité une pluralité de styles de musiques expérimentales non-académiques qui partagent cet « air de famille » que nous exposons lors de notre réflexion sur le genre, tels que les musiques concrète, ambient, industrielles, électroniques, no wave, d'improvisation libre ou d'avant-garde. Le rock ou le hip hop peuvent aussi figurer au répertoire, souvent caractérisés par des approches plus bruitées et expérimentales, mais pas toujours. Lorsque l'industrie du disque codifie

⁶²³ Negus, *Music Genres and Corporate Cultures*.

⁶²⁴ Michel Lallement, *L'âge du faire. Hacking, travail, anarchie* (Paris: Seuil, 2015), 12.

⁶²⁵ Lallement, 72.

formellement le genre en façonnant les pratiques créatives des musicien·nes et l'organisation des labels ⁶²⁶, ces labels revendiquent *a contrario* le décloisonnement en proposant leur propre « regard » sur ces projets musicaux, leur propre cohérence. Si l'autoproduction est à l'origine d'un sentiment de liberté pour les labels en ce qu'elle ne requiert pas l'aval de quelque tiers professionnel, elle reflète aussi une puissante personnification qui assimile la fonction de label à celle de *curator*.

[*Au sujet de l'éventuelle prise en considération des « démos » dans le processus de sélection*]. Cela fonctionne des deux manières et je dirais que je reçois approximativement cinq soumissions par mois de personnes que je ne connais pas. Recevoir une bonne démo est rare, par contre. [...] Il n'y a pas d'identité sonore, mais il y a certainement une « identité sentimentale ». [...] Les sons doivent être sincères, au moins à mes oreilles ⁶²⁷. (Phase!)

Tout dépend de mes goûts et intérêts personnels, le facteur décisif final, ce sont mes oreilles. [...] Parfois je reçois par courrier des démos non sollicitées, pour lesquelles je me dis WOW ! D'autres fois je verrai quelqu'un jouer en sachant qu'il ou elle a une vision personnelle en-dehors de mes propres goûts, et parfois je vais sortir de la musique rock standard parce que je suis ami avec les membres du groupes et que je soutiens leur activité ⁶²⁸. (RRR)

En gros, il faut que ça me plaise. [...] C'est mon label, ça suit mes envies, mes évolutions. [...] J'ai toujours sorti ce que je voulais sans me soucier de la question du style [...]. Des gens me proposent des choses. J'avoue qu'en général je me vois refuser parce que ça ne me plaît pas spécialement. Le fait que je sorte des trucs différents a sûrement pour conséquence directe que les gens ne savent pas spécialement ce qui peut ou pas correspondre à la ligne « éditoriale ». Mais le problème c'est que cette ligne, c'est juste mes goûts en fonction du moment. Donc il y a pas mal de chance de tomber à côté de la plaque. J'avoue que les meilleures propositions spontanées que j'ai eues sont celles de potes. A qui je n'avais rien demandé pour des raisons diverses et qui m'ont filé des choses vraiment bien. (Tanzprocesz)

Un critère pour moi est clairement que je connaisse l'artiste, et dans un grand nombre de cas j'aime ces artistes parce qu'ils sont entièrement ce qu'ils font, ce n'est pas leur hobby, c'est leur être tout entier. Je demande habituellement à l'artiste. On m'envoie des démos mais je n'en ai jamais sorties ⁶²⁹. (Ultra Eczema)

⁶²⁶ Negus, *Music Genres and Corporate Cultures*.

⁶²⁷ « It works both ways and I could say that I receive approximately five submissions per month from people that I do not know. Receiving a good demo is rare though. [...] There is no sound identity, but there certainly is a “feeling identity”. [...] Sounds ought to be true, at least to my ears ».

⁶²⁸ « Everything depends on my personal tastes and interest, final deciding factor is my ears [...] Sometimes I get unsolicited demos in the mail that make me go WOW!! And other times I'll see someone perform and know they have a personal vision beyond my own tastes, and sometimes I'll put out regular rock music because I'm friends with the band members and want to support their activity ».

⁶²⁹ « A criterium for me is definitely that I am familiar with the artist, and in a lot of cases I like artists because they are entirely what they are doing, it's not their hobby, it's their entire being. I usually ask the artist. Demos do get sent to me but I never released a demo that got sent to me ».

Il n'y a pas réellement de son spécifique et aucun intérêt d'ailleurs à s'en emparer d'un, quel qu'il soit. La raison pour laquelle j'ai commencé le label est que j'ai ressenti le besoin de mettre ensemble quelques idées et gens en qui je croyais. Le label est seulement focalisé sur un goût et intérêt personnel qui a été affiné au fur et à mesure des années, qu'il s'agisse d'artistes que j'adore ou d'amis proches. Je reçois en effet beaucoup de démos, mais malheureusement ce n'est pas de cette façon que le label fonctionne. Il y a une connexion très forte envers les gens impliqués, et je souhaite maintenir cela ainsi. Donc malgré la qualité potentielle de quelques démos, elles ne signifient pas grand-chose pour moi et n'ont pas de lien avec l'éthos du label. [...] Je n'ai aucun intérêt à sortir de grands artistes établis, parce qu'il y a un million d'autres labels qui pourraient le faire. C'est important de donner l'opportunité à des artistes plus confidentiels de trouver leur maison et d'exprimer leur créativité ; et c'est aussi génial lorsqu'un label suggère un nouveau groupe d'artistes, parce que ça lui donne une identité ⁶³⁰. (PAN)

Ces extraits affichent incontestablement des similarités quant à la manière de considérer la sélection musicale, qui façonne à terme le répertoire de chacun des labels. On constate en premier lieu que, davantage question de *styles*, il est question d'*individualités*. Les labels manifestent leur désintérêt à l'égard de critères stylistiques qui auraient pour conséquence d'homogénéiser le répertoire proposé. Or, nous avons évalué le long de cette thèse à quel point le rejet des étiquettes et la tolérance esthétique constituaient des marqueurs d'ouverture fortement valorisés dans l'underground bruitiste. En outre, le registre de l'authenticité est de nouveau convoqué pour justifier le choix des artistes : les sons doivent être « sincères », les artistes ont une « vision personnelle », « sont entièrement ce qu'ils font, ce n'est pas leur hobby, c'est leur être tout entier ». Par le biais de cet effet de transfert et de personnification qui associe le goût pour ces artistes singuliers et authentiques au *curator* qui les choisit et les défend – « c'est mon label, ça suit mes envies, mes évolutions », « mes goûts et intérêts personnels », « c'est aussi génial lorsqu'un label suggère un nouveau groupe d'artistes, parce que ça lui donne une identité » – la sélectivité apparaît alors toute affaire de singularisation et de distinction ; une construction coûteuse en investissements de toutes natures dont les fruits en termes de singularité identitaire se doivent aussi de compenser le caractère financièrement infructueux de l'activité.

⁶³⁰ « There is not really a specific sound and there is no interest in capturing one whatsoever. The reason I started the label was because I felt the need to put a few ideas and people I believed in together. The label is focused on just a personal taste and interest that has been filtered through the years, with either artists that I love their music or close friends. I do receive a lot of demos, but unfortunately it is not how the label works. There is a very strong connection to the people that are involved and I would like to keep it that way. So despite how good some demos could be, they don't mean much in a personal level nor have any connection to the ethos of the label. [...] I have no interest in releasing big established artists, because there are a million of other labels that could do that. It is important to give the opportunity to smaller artists to find their home and express their creativity; and also it's great when a label suggests a new group of artists, because it gives it an identity ».

Enfin, s'il n'est pas rare que la genèse des labels DIY résulte d'une volonté de sortir leur propre musique, il existe également une préoccupation majeure à l'égard du soutien des artistes de leur propre cercle de connaissance, loin d'être dissimulée dans les discours énoncés. Les liens de proximité affective qui lient les labels aux artistes sont de première importance au sein du genre et ne cessent d'être vérifiés à mesure de l'observation des productions discographiques. La valeur accordée à la proximité et à l'engagement amical peut parfois même, à l'extrême, conduire les labels à sortir des musiques n'étant plus caractérisées par une approche expérimentale, comme c'est le cas de RRR et du groupe de rock, ce qui sous-tend une primauté de la fidélité au réseau sur la « cohérence » de genre. Par ailleurs, le fait que deux labels sur les cinq ne sortent pas les démos qu'ils reçoivent, et que plus globalement, les autres labels ne découvrent que peu de coups de cœur et de nouvelles références par cette voie (ils en découvrent davantage par les concerts), suggère également que les réseaux d'interconnaissance proches et étendus sont relativement bien connus et identifiés, et que les individus qui font l'objet des sorties discographiques participent tendanciellement au même réseau que les-dits labels.

En somme, être identifié au sein d'un réseau, et d'abord au sein d'une micro-scène, assure des chances potentiellement bien plus importantes de figurer au catalogue des labels que d'y tenter de pénétrer de l'extérieur. D'abord parce que, comme l'ont montré Ingo Bader et Albert Scharenberg, la proximité spatiale engendre l'acquisition de nouveaux contacts, condition d'un savoir tacite sur la scène qui est crucial, et que « la confiance personnelle est une condition centrale à la coopération »⁶³¹. On constate de même que les labels sont bien ceux qui ont le dernier mot et qu'envoyer une démo sans connaître ni l'individu ni ses goûts est prendre le risque de « tomber à côté de la plaque ». Néanmoins, lorsque les labels découvrent un projet totalement inconnu des scènes locales et interlocales et ont un coup de cœur, la fierté est redoublée de défendre un projet artistique qui soit en plus obscur et confidentiel, puisqu'il s'agit également de manifester leur capacité de découvrir et de faire découvrir de nouveaux artistes au sein des mondes « souterrains », autrement dit de les rendre visibles auprès de leurs pairs alors qu'ils ne l'étaient pas nécessairement⁶³². De ce point de vue, le label est assez

⁶³¹ Bader et Scharenberg, « The Sound of Berlin », 85.

⁶³² Citons par exemple une démo du projet Jessop & Co soumise par mail à Tanzprocesz, qui, enthousiaste, l'a ensuite sortie en cassette. Celui-ci n'en avait jamais entendu parler auparavant car, fait étonnant, le duo d'artistes réside à Calcutta en Inde, un pays peu connu pour ses manifestations bruitistes expérimentales. Le manque de proximité géographique et d'opportunités de tournées entre les scènes indiennes et occidentales a sans conteste contribué à rendre le projet quelque peu obscur aux oreilles du public européen. Néanmoins, la sortie de quelques cassettes du groupe par des labels DIY, permise par l'envoi de fichiers numériques via Internet, a dès lors marqué l'exposition du duo sur la scène noise globale, au point que l'une de leurs cassettes sortie sur le label écossais Czaszka s'est vue figurer sur la liste des « dix cassettes de 2017 » établie par un

semblable à l'organisation DIY en œuvrant également à construire le réseau et renforcer la mise en visibilité des individualités que constituent potentiellement les amatrices et amateurs, par le disque pour l'un, par le concert pour l'autre. Les relations de confiance et le fonctionnement en réseau, qui traduisent le degré d'engagement des labels DIY envers la scène et entretiennent sa dimension quasi-communautaire, participent en outre au processus d'évaluation de la musique, le label devenant alors un choix de confiance privilégié en conjuguant esthétique et éthique.

42. **Pratiques créatives, fabrication des artefacts et affects. Le label comme artiste et amateur**

Si les labels sont garants d'une certaine légitimité dans les réseaux underground, c'est aussi parce qu'ils assurent eux-mêmes la production de l'objet discographique et peuvent à cet égard exprimer la singularité esthétique au fondement de leur identité. Plusieurs formats sont répandus dans la culture discographique des musiques noise et expérimentales, tels que la cassette, le LP, le CD-R, le CD, le Mp3 et même la clé USB. Il demeure néanmoins un attachement particulier à la matérialité du support physique, et le Mp3, souvent utilisé pour mettre gratuitement à disposition les enregistrements sur Internet – sur Free Music Archive, ou plus récemment sur SoundCloud ou Bandcamp – n'est en réalité pas apprécié en tant que format payant parmi les labels de l'étude de cas, ni même souvent au-delà. Le CDr, jusqu'alors très populaire en raison de sa facilité d'accès, de son faible coût et de son format se prêtant facilement à la fabrication *handmade*, reste souvent associé aux premières années des labels enquêtés (Ultra Eczema et Tanzprocesz) même si Phase! continue d'y avoir recours. Le CD est parfois utilisé mais lui sont souvent préférés la cassette et le vinyle, qui demeurent les médiums les plus répandus et les plus appréciés chez les labels de musiques expérimentales. Le vinyle est souvent utilisé en raison d'un son jugé « authentique » mais aussi parce qu'il est considéré comme un bel artefact.

critique passionné du magazine londonien indépendant (en ligne) *The Quietus* : <http://thequietus.com/articles/23798-spoils-out-2017-best-of-tape-releases-of-the-year-opal-tapes-gosheven-acr-genot-eilbacher-fractal-meat-jeff-t-byrd>. Les classements n'étant pas légion dans l'underground sonore, le duo écrit, honoré : « We are glad to be a part of a list for the first time ever and be mentioned alongside people we look upto. To be a part of this very weirdly dense, broad and idiosyncratic community of people consiting of tapeheads, labels and musicians has been fucking wonderful ».

Je suis gaga des LP et EP [...]. J'aime les deux formats parce qu'ils demandent du soin. Le visuel peut être de taille importante, et j'aime aussi les inserts que l'on trouve avec. Appelle-ça un fétiche, je ne sais pas ⁶³³. (Ultra Eczema)

Je considère le vinyle comme le format d'archive suprême, quelque chose à chérir pour l'éternité ⁶³⁴. (RRR)

**A gauche : Enema Syringe, *Bögens Massage Institut*, (LP) Ultra Eczema, 2006. A droite :
Noise Nomads, *Untitled*, (LP) Ultra Eczema, 2010**



Si les formats des artefacts sont choisis pour des raisons esthétiques et ergonomiques, ils sont aussi en partie déterminés par les ressources financières, un argument important pour les labels underground dont la situation ne permet pas toujours d'assurer les frais engendrés par le vinyle.

J'adore les formats physiques. Le vinyle est mon favori mais tu as toujours besoin d'un budget et la plupart du temps c'est quelque chose de frustrant ⁶³⁵. (Phase!)

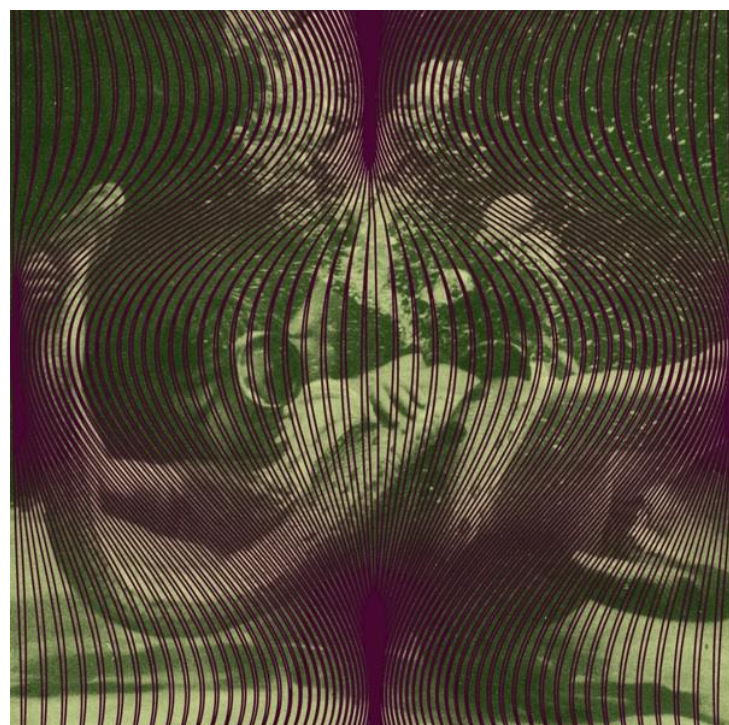
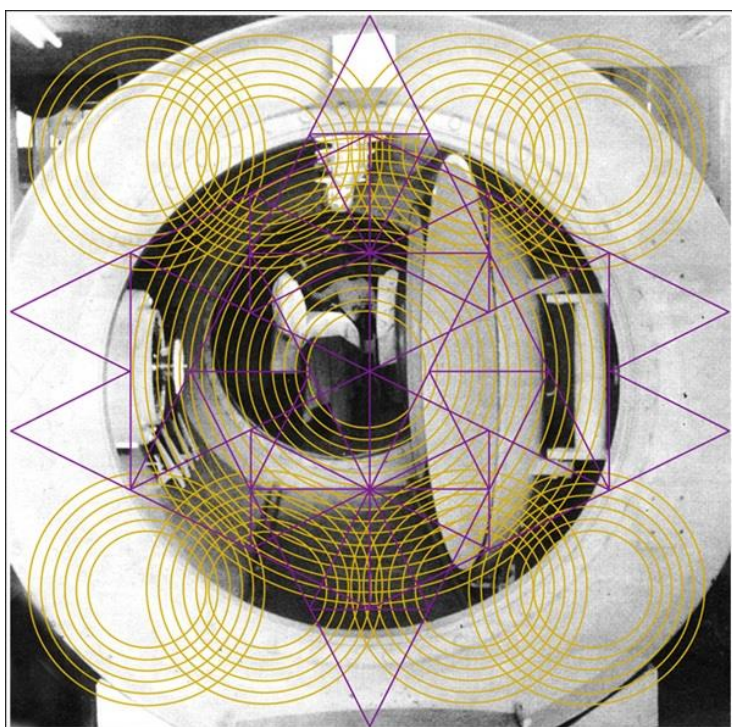
⁶³³ « I am a sucker for LPs and singles [...]. I like both formats because they demand care, the visual work you can attach to it can be big, and I like extra inserts with it too. Call it a fetish, I don't know ».

⁶³⁴ « I look upon vinyl as the ultimate and archival format, something to be cherished for all eternity ».

⁶³⁵ I really love physical formats. Vinyl is my favorite, but you always need a budget and at most times it's something frustrating.

Faire une petite édition en vinyle coûte une fortune et pour des projets inconnus c'est un peu risqué [...], parce que plus l'objet coûte cher à l'unité, plus tu dois le vendre cher si tu veux éviter de perdre de l'argent. [...] Ensuite sortir du vinyle ou du CD, ça veut dire en général minimum 300 copies à écouler... Et 300 copies ça peut être long. Même si on est plusieurs labels. (Tanzprocesz)

A gauche : Astro / Family Battle Snake, *Untitled*, (LP) PAN, 2008. A droite : Aaron Dilloway / Jason Lescalleet, *Grapes And Snakes*, (LP) PAN, 2012



Fait plus surprenant que l'usage du vinyle, qui a marqué son grand retour il y a quelques années chez les disquaires (y compris généralistes), la cassette demeure un medium extrêmement répandu dans la noise, qui fait intégralement partie de son identité en vertu de l'engagement du genre dans la « culture cassette » au tournant des années 1980 et des expérimentations sonores qu'il a rendu possibles. Anthony K. Harrison ⁶³⁶ énumère ainsi, en se basant sur son étude du hip hop underground de la baie de San Francisco, les raisons pour lesquelles les cassettes perdurent au sein d'enclaves subculturelles spécifiques en dépit de leur technologie démodée : d'une part en raison de leur utilité, les cassettes étant plus petites, moins chères et pouvant contenir plus de musique ; d'autre part en raison de leur polyvalence,

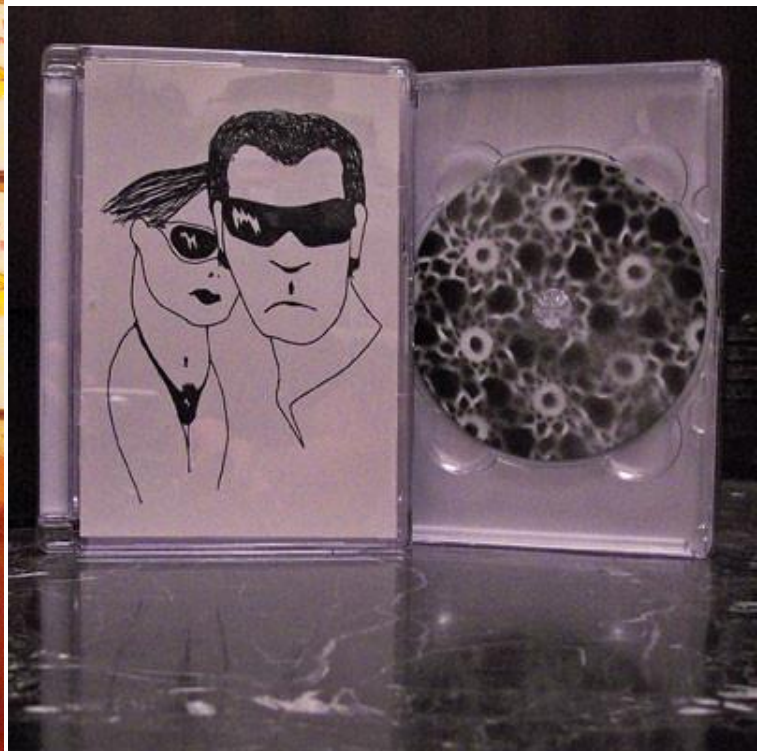
⁶³⁶ Harrison, « “Cheaper than a CD, Plus We Really Mean It”: Bay Area Underground Hip Hop Tapes as Subcultural Artefacts ».

puisque le médium a la double capacité de réécouter et d'enregistrer. Son format et ses atouts économiques sont en effet des critères particulièrement appréciés par les labels, en plus de détenir à leurs yeux une valeur affective substantielle.

Les CDr et les cassettes ont quelque chose de plus cool. Tu peux avoir 15 cassettes qui traînent dans ton appartement, te sentir créatif et faire quelque chose avec elles en seulement une soirée. C'est assez facile, avec ces formats, de penser et de créer un concept d'enregistrement magique et sans budget ⁶³⁷. (Phase!)

Mon format préféré, ce sont les cassettes parce qu'elles sont un travail d'amour, les artistes les fabriquent à la maison et elles viennent directement de leurs mains aux miennes. [...] Tout est fait à la main à la maison, c'est tellement génial ⁶³⁸. (RRR)

A gauche : Dead Gum, *Inhaler*, (CDr), Phase!, 2017. A droite : Dead Gum, *Lost Decade*, (CDr), Phase!, 2010



⁶³⁷ « CDrs and tapes have something cooler, though. You might have 15 tapes lying around at your apartment, feel creative and do something with them during one night only. It's pretty easy with those formats to think of and actually make a no-budget, magical concept release ».

⁶³⁸ « My favorite format is cassettes as they are a labor of love, artists make them at home and it comes directly from their hands into mine. [...] Everything is done by hand at home, how awesome is that ».

Le champ lexical utilisé par ces labels DIY (« gaga », « soin », « fétiche », « suprême », « chérir », « adore », « favori », « magique », « génial ») communique de manière intéressante la nature spécifique de la relation qui les relie aux artefacts musicaux. L'activité des labels est en effet considérée comme une pratique intrinsèquement liée à l'attachement de l'amateur : les disques sont des médiations matérielles autant que des vecteurs de passion, cette « intense activité tournée vers la mise à disposition de soi-même par soi-même à des forces non maîtrisées », comme l'écrivent Antoine Hennion, Sophie Maisonneuve et Emilie Gomart ⁶³⁹. En plus d'être de nature personnelle et intime, cet attachement est aussi de nature collective car les cassettes incarnent des pratiques et un éthos au cœur des principes introduits lors du développement du genre, et participent donc pleinement à la construction de son identité. Comme l'écrit Anthony K. Harrison ⁶⁴⁰, les cassettes ont longtemps constitué une barrière symbolique à l'appropriation de l'industrie culturelle : le choix d'un médium caractérisé par un attrait exclusif et un marché limité a pour effet de contribuer au maintien d'une forme de distinction culturelle.

A gauche : Le Non_Jazz, Live Series Vol.13, (cassette) Tanzprocesz (2018). A droite : DMZ, Recto Veto, (cassette) Tanzprocesz (2017)



⁶³⁹ Hennion, Maisonneuve, et Gomart, *Figures de l'amateur*, 158.

⁶⁴⁰ Harrison, « “Cheaper than a CD, Plus We Really Mean It”: Bay Area Underground Hip Hop Tapes as Subcultural Artefacts ».

La dimension affective des labels underground suppose d'être transmise à la fois à travers le processus de production autonome et la proposition graphique des objets discographiques. A l'instar des pochettes de disques punks qui incarnaient un engagement pour la démocratisation ⁶⁴¹, les labels de noise et de musiques expérimentales sont le véhicule du précepte DIY dans la possibilité offerte à toutes et tous de pouvoir réaliser leurs propres disques et de jouer un rôle au sein de la scène musicale. L'enjeu est donc celui de se réapproprier les pratiques productives constitutives de l'industrie du disque en dosant l'autonomie totale et la mutualisation des ressources à mesure des possibilités créatives, pratiques et financières. L'autoproduction est souvent associée à des pratiques telles que le dessin, le collage et la couture pour les pochettes, ou le recyclage et la duplication manuelle pour les objets, mais beaucoup profitent des possibilités offertes par l'infographie pour réaliser leurs visuels à l'aide de logiciels. Tanzprocesz déclare :

L'avantage d'être un petit label, c'est que ça permet de faire plus de choses à la main, ou de prendre plus de temps pour certaines choses. Au départ, je faisais tout à la main : pochettes, gravure, etc. Maintenant c'est 50/50, je dirais. La duplication c'est professionnel, parce que dupliquer 90 copies d'une C60 en temps-réel, c'est plutôt oppressant. L'*artwork* des cassettes, ça peut être des impressions photocopiées sur des papiers spéciaux ou des pochettes cousues mains. Tout est découpé et assemblé dans le salon après, de toute façon.

Bien que l'« *artwork* » – terme vernaculaire utilisé pour désigner le visuel de la pochette d'un disque ou d'une cassette – soit le plus souvent créé par la personne qui gère le label, il arrive que soit sollicité un réseau restreint de coopération lorsque les formats ou les techniques de reproduction industrielle ne permettent pas un « DIY total » – par exemple un *mastering* pour un vinyle, de la sérigraphie, un recours à la duplication ou au pressage – ou simplement pour réaliser des collaborations artistiques entre pairs, facilitées par les réseaux underground qui ont pour particularité d'être fortement représentés en termes de professions artistiques (ou plutôt de créatifs non « professionnels »). Ainsi, à titre d'exemple, PAN collaborait-il au moment de l'enquête avec sa compagne Kathryn Politis pour les pochettes, puis avec ses amis Traianos Pakioufakis pour les photographies, Patrick pour les sérigraphies réalisées à la main sur pochettes en PVC et Rashad Becker pour le *mastering* et le pressage de ses vinyles ; Ultra Eczema avec Jef Cuypers pour son layout, Gerard Herman pour la sérigraphie, Risiko Press pour la risographie, et De Wrikker à Anvers pour les impressions offset ; Tanzprocesz avec le plasticien Jonas Delaborde pour la sous-collection *Procession Tapes* et moi-même pour la

⁶⁴¹ Hesmondhalgh, « Post-Punk's Attempt to Democratise the Music Industry: The Success and Failure of Rough Trade ».

sous-collection *Live Series* ; et RRR avec Paul Brekus, le directeur de la maison de pressage Aardvark, sur des projets spécifiques et expérimentaux de gravure de vinyles.

Au-delà des *artworks*, certains supports discographiques deviennent eux-mêmes sujets d'expérimentation, comme des vinyles brisés, reconstitués ou troués, dont la lecture se fait à l'envers ou dont les sillons sont « fermés » (*lock grooves*) de telle manière à créer des boucles infinies, comme dans différents projets d'RRR et d'Ultra Eczema ⁶⁴². Si les pratiques du *handmade* valorisent de manière importante la visibilité du travail humain, il semble qu'en expérimentant avec le médium lui-même ou en fabriquant des objets personnalisés porteurs de leur style ou de leurs concepts singuliers, les frontières avec l'œuvre d'art tendent encore davantage à s'étioler.

A gauche : Rats With Wings, *Recycled*, (cassettes) RRRecords, 2003. A droite : Various, *1000 Lock Grooves*, (LP) RRRecords, 2009



La production *handmade* est valorisée pour son approche « personnelle et créative » (RRR), en plus de parfois représenter une tendance brute et peu standardisée à l'origine d'une

⁶⁴² RRR a en effet réalisé des vinyles à 500 et 1000 sillons fermés à l'occasion de la sortie de la 500e référence du catalogue puis de la 1000^e. Ultra Eczema a également réalisé plusieurs fois, lors de ses expositions, des installations faites de 20 sillons fermés différents, et travaillait au moment de l'enquête sur un triple LP de reggae constitué de « trois horribles sillons fermés ».

esthétique alternative en cohérence avec les imperfections que suscite le bruit dans la musique elle-même. La fétichisation des disques et des cassettes – à qui l’on assigne un pouvoir presque magique, si l’on s’en réfère au lexique utilisé par les acteurs pour les décrire – résulte du sentiment de proximité éprouvé par l’amateur à l’égard de la musique mais aussi à l’égard du label à l’origine de l’objet. Il s’agit bien de produire des objets personnalisés qui s’adressent directement à un public sensible à cette intimité, qui de ce fait agissent en tant que médiation de cette connexion communautaire underground. Pour un label, fabriquer ses disques soi-même conduit symboliquement à vider l’objet de sa valeur marchande en lui créant sa propre identité ; de même que, du côté de l’amateur, acquérir ces productions rares et les collectionner aboutit aussi à ajouter de l’affect à ces marchandises, en plus d’être source de crédibilité en se faisant la preuve d’un engagement puissant envers le genre ⁶⁴³. Selon Stacy Thompson, « chercher – et donc collectionner – produit une forme individuelle de valeur d’usage qui devient investie dans la relation entre le disque et le collectionneur, plutôt que de leur rester opposée comme un prix ⁶⁴⁴ »⁶⁴⁵. Plus la dimension affective est visible et s’éloigne du professionnalisme, plus la valeur est forte pour l’amateur. Comme l’explique Damien Chaney ⁶⁴⁶ à la suite des travaux de Jean Baudrillard et de Nathalie Heinich, l’authenticité, qui réside dans la capacité de faire lien avec l’artiste dans l’appréhension de son intentionnalité, implique de remonter à l’origine de l’objet et donc à valoriser cette relation. Tristan Bath, critique musical pour les revues *The Wire* et *The Quietus*, écrit :

Sortir de la musique sur cassette, c’est comme faire de la poterie mutante. Des processus de fabrication artisanale à la nature souvent peu pratique du produit final, cela renvoie à tout ce qui est autre que la valeur du capital, de la valeur comptable. Pourquoi ces personnes fabriquent-elles et vendent-elles ces petits morceaux de plastique que peu de personnes aiment, et qui contiennent de la musique qu’encore moins de personnes aiment ? Pourquoi répètent-elles ces pratiques chronophages qui mènent à la perte ? Dans le cas de cette cassette underground, c’est la connexion personnelle entre les artistes (ou les labels) et les auditeurs. Ce n’est jamais aussi intime que lorsqu’il s’agit de cassettes ⁶⁴⁷.

⁶⁴³ Alain Mueller a par exemple exposé ces processus de valorisation de la possession des objets rares à travers l’exemple du hardcore, ainsi que la reconnaissance des valeurs de mobilité et d’échanges pour montrer le degré de soutien des *hardcore kids*. Cf. Alain Mueller, « Understanding Dislocal Urban Subcultures. The Example of the Hardcore Scene, from Tokyo and Beyond », *Music & Arts in Action* 3, n° 3 (2011): 144.

⁶⁴⁴ « Searching—hence collecting—produces an individual form of use-value that becomes invested in the relation between the record and the collector, rather than standing opposed to them as a price ».

⁶⁴⁵ Stacy Thompson, *Punk Productions. Unfinished Business*, SUNY series, interruptions--border testimony(ies) and critical discourse/s (Albany: State University of New York Press, 2004), 127.

⁶⁴⁶ Damien Chaney, « Pourquoi acheter un CD quand on peut le télécharger ? Une approche exploratoire par le concept d’appropriation », *Management & Avenir* 20, n° 6 (2008): 39, <https://doi.org/10.3917/mav.020.0030>.

⁶⁴⁷ « Releasing music on cassette is just like making mutant pottery. From the cottage industry manufacturing process to the often impractical nature of the final product, it’s about everything *other* than the capital, countable value. Why do these people make and sell these little chunks of plastic that few people like, that

Cette relation intime qui lie labels, artistes et amateurs s'inscrit dans une relation de soutien mutuel et d'affects, selon une éthique qui vise aussi à entretenir la proximité des acteurs de la scène. Selon Anthony K. Harrison ⁶⁴⁸, ces objets personnalisés et griffés que sont les disques et les cassettes *handmade* peuvent paraître insignifiants aux yeux des amateur·rices de musique non-familiers de ces cultures de genre, tandis qu'ils sont à l'inverse repérés, identifiés, valorisés et chéris par celles et ceux qui sont « dans la connaissance ». Ce sont en outre, selon Sarah Thornton ⁶⁴⁹, les pratiques concrètes de production et de consommation qui définissent le degré de valeur accordé aux artefacts : l'amateur approuve ici des choix de consommation qu'il considère authentiquement et sincèrement undergrounds, à l'encontre des pratiques professionnelles, hiérarchiques et standardisées que représentent les majors et l'industrie de la musique. L'un des choix de consommation résidant également dans le choix délibéré de fonder ses préférences culturelles sur des médiums physiques, dans la continuité des pratiques historiques associées au genre : Stephen Graham ⁶⁵⁰ ne manque pas de souligner, dans le prolongement des réflexions sur la temporalité initiées par Simon Reynolds ⁶⁵¹, que ce mode d'engagement s'inscrit dans un mouvement de « *slow media* » ; à la nature effrénée de la communication et de la consommation numérique, se supplémentent des rituels sociaux qui ralentissent ce processus en produisant des objets esthétiques personnalisés qui proposent à la fois un sens de la réalité physique de la musique et du processus de production des micro-labels. Une manière pour les labels de sécuriser leur « capital subculturel », pour rester dans ma terminologie employée par Sarah Thornton en référence à Pierre Bourdieu, en proposant une tangibilité différente.

Le sentiment d'une culture partagée au travers des objets découle d'initiatives pratiques mais aussi de codes hérités des différentes cultures de genres alternatifs qui imprègnent l'imagerie des labels de musiques bruitistes : le graphisme et les références sombres de la musique industrielle, l'apparence brute et visiblement amateur des années

contain music that even fewer like? Why do they repeat these acts of loss-leading timewasting? In the case of this cassette tape underground, it's this personal connection between the artists (or labels) and the listeners. It barely ever feels as intimate as when it's done with tapes ». Cette citation est extraite du même article de *The Quietus* auparavant mentionné dans une note. Cf. <http://thequietus.com/articles/23798-spoils-out-2017-best-of-tape-releases-of-the-year-opal-tapes-gosheven-acr-genot-eilbacher-fractal-meat-jeff-t-byrd>

⁶⁴⁸ Harrison, « "Cheaper than a CD, Plus We Really Mean It": Bay Area Underground Hip Hop Tapes as Subcultural Artefacts », 290.

⁶⁴⁹ Thornton, *Club cultures*.

⁶⁵⁰ Graham, *Sounds of the underground*, 125.

⁶⁵¹ Simon Reynolds, *Rétromania. Comment la culture pop recycle son passé pour s'inventer un futur*, trad. par Jean-François Caro (Marseille: Le Mot et le reste, 2012).

punk, et surtout des collages, dessins et graphismes orientés vers l'art contemporain alternatif et underground. L'imagerie est le support d'enjeux esthétiques et identitaires importants qui se rapportent parfois à certaines postures discursives (agressives, sombres, sérieuses, ironiques, poétiques, etc.) adoptées par ces labels vis-à-vis de la musique. S'il existe une esthétique très spécifique qui peut être partagée au sein de sous-genres extrêmes comme le *power electronics* ou la *harsh noise* radicale que l'on retrouve chez les pionniers ⁶⁵², s'inscrivant dans le sillage de la musique industrielle et de la démystification des symboles explicitée par Stephanie Obodda ⁶⁵³, les jugements esthétiques adoptés par les labels, artistes et auditeur·rices démontrent très souvent un rejet à l'égard d'imageries considérées comme peu originales. Révélatrice est par exemple la forte charge formulée par RRR dans le fanzine *Degenerate* ⁶⁵⁴ à l'encontre du recours contemporain à cette ancienne imagerie codifiée, qu'il considère comme une esthétique pseudo-transgressive. Au critique amateur qui lui demande ce qu'il pense des tactiques de choc ⁶⁵⁵ et des images de perversion qu'utilisent certains musiciens – une référence explicite étant faite à John Duncan – celui-ci répond :

Je n'ai personnellement aucun intérêt pour ces trucs. Pour une raison que j'ignore, les premiers artistes de noise se sont emparés de cette imagerie jusqu'à devenir une norme pour cette scène. Je pense que c'est juste une merde de frimeur à la dure, un peu comme le rap et leurs gangsta et les jeunes du heavy metal et le diable. Bien sûr, cette imagerie est complètement éculée et est simplement devenue ennuyeuse et cliché. Certains artistes *old school* sont restés bloqués sur ça et c'est bien et chouette pour eux. Cependant quand je vois de nouveaux et jeunes artistes faire ça, mon premier instinct est de me dire qu'ils sont des amateurs sans une once d'imagination. C'est juste la même vieille merde encore et encore. « Regarde-moi, je suis le diable ». Ouais, c'est bien, regarde-toi, tu es un idiot ⁶⁵⁶.

⁶⁵² De nombreuses références sont associées à la pornographie et aux déviances humaines « sordides », en témoigne par exemple l'imagerie de groupes tels que Whitehouse ou Consumer Electronics, ou l'univers de certains pionniers de la *japanoise* proches du *bondage*.

⁶⁵³ Stephanie Obodda, « Sordid Allusion: The Use of Nazi Aesthetic in Gothic and Industrial Genres » (Princeton University, 2002), 12, <http://stephanieobodda.com/thesis/SordidAllusion.pdf>.

⁶⁵⁴ Sam Lefebvre Berkeley, « Interview RRRrecords », *Degenerate*, 2003.

⁶⁵⁵ Nicolas Ballet a explicitement travaillé sur les « tactiques de choc » employées par les groupes de musique industrielle, convoquant la notion de « nuisance visuelle ». Cf. Nicolas Ballet, « Musique industrielle et esthétisation de l'horreur. Les tactiques de choc du groupe SPK », *L'Autre Musique Bruits*, n° 4 (mars 2016), <http://lautremusique.net/lam4-supplement/c/musique-industrielle-et-esthetisation-de-l-horreur.html>.

⁶⁵⁶ « I personally have no interest in that stuff. For some reason the early noise artists latched onto that imagery and it became the norm for this scene. I think it's just tough-guy poseur shit, kinda like rap and their gangstas and the heavy metal kids and the devil. Of course, this imagery is completely over-used and has simply become boring and trite. A number of the old-school artists have stuck with it and that's all fine and dandy for them. However when I see a new, young artist doing it, my first instinct is that they are amateurs without a shred of imagination. It's just the same old crap all over again. 'Look at me, I'm evil'. Yeah, right, look at you, you're an idiot ».

Comme l'exemplifie cette réaction, l'esthétique est souvent pour ces labels underground de première importance, soumise ici à des jugements de valeurs qui suggèrent la haute estime qu'ils portent à l'égard de l'originalité visuelle des *artworks*, la conformité apparaissant comme une manifestation évidente d'un manque de créativité sous fond de dévalorisation des esthétiques passées [« éculée », « ennuyeuse », « cliché », « sans une once d'imagination », « bloqués », « old school », « encore et encore »]. En plus de la rareté des artefacts qui renforce le sentiment d'une acquisition privilégiée, la création plastique et graphique valorise en effet le travail des micro-labels qui se manifeste en tant que proposition inspirée d'une individualité, au point que l'*artwork* devienne parfois même aussi important que le contenu musical. L'identité visuelle contribue de manière puissante à l'attachement particulier entre amateur et artefact en lui octroyant une singularité intrinsèquement liée au capital symbolique des cultures d'expérimentation artistique. La valorisation de l'autonomie et de la créativité accolée au DIY constitue bien ce paradigme artistique qui prévaut dans les milieux underground contemporains, dont les frontières de l'art particulièrement poreuses mêlent de concert esthétiques sonores et visuelles selon les mêmes injonctions d'émancipation personnelle et esthétique vis-à-vis de référents jugés trop codifiés et stabilisés. La production discographique des scènes DIY expérimentales est donc un terrain privilégié pour évaluer la manière dont ces relations d'affection, d'autonomie et de proximité construisent un capital symbolique qui renforce le sentiment d'une culture musicale spécialisée et authentique pour ses amateur·rices.

43. Distribution, échanges et circulation des artefacts

Nous pencher sur le cas des labels, c'est aussi prendre la mesure du rôle et de l'importance de ces agents dans le processus de circulation des artefacts et donc des contenus musicaux, au cœur des scènes locales mais aussi translocales. Si à première vue, la structuration de ce réseau composé de consommateur·rices, labels, distributeurs et disquaires pourrait sembler similaire aux canaux de production et de distribution conventionnels de l'industrie musicale, elle se développe toutefois au sein d'une économie parallèle. Depuis l'émergence du genre, les disquaires spécialisés de certaines grandes villes ont incontestablement assuré une fonction majeure dans la circulation des musiques bruitistes et dans la construction d'une scène, en témoigne dans mon récit de la genèse de la scène parisienne le rôle joué par les E.P.E. et Bimbo Tower, qui, en plus d'avoir organisé la venue

d'artistes et de groupes étrangers, ont assuré des correspondances avec de nombreux labels et « distros » et proposé de nombreux imports obscurs étrangers (notamment japonais).

Dans les années 1980 et 1990 en particulier, les disquaires indépendants et ultra-spécialisés constituaient des intermédiaires de référence en entretenant une forte proximité avec un public fidèle lui-même spécialisé : d'une part en commandant directement aux labels de toutes petites quantités voire un exemplaire unique de leurs artefacts, une pratique proche de la consommation des particuliers eux-mêmes, d'autre part en assurant une « sélection personnelle » qui exerçait une forte influence sur le public local ⁶⁵⁷. Les réseaux à l'origine des scènes underground sont par ailleurs souvent issus de relations de long-terme établies entre les labels, les distros et disquaires qui formaient et forment toujours un réseau de distribution élémentaire permettant pour le public d'éclairer un monde opaque aux références discographiques difficilement identifiables. Les labels DIY instaurent souvent avec les disquaires des accords basés sur un système de soutien mutuel : ces derniers distribuent leurs productions – en les achetant initialement ou alors par dépôt-vente – parfois au sein d'une section dédiée, puis en font la promotion auprès des client-es ; de leur côté, les labels leur vendent les artefacts moins chers qu'aux particuliers et les soutiennent en leur donnant des copies supplémentaires, comme c'est le cas de Phase! à Athènes, ou plus simplement en leur qualité de clients collectionneurs fidèles. Si les disquaires spécialisés sont toujours aujourd'hui des référents de choix pour entretenir une culture musicale pointue et découvrir des musiques de niche, ils n'existent cependant que dans certaines grandes métropoles et nombreux sont ceux qui ont au cours du temps mis la clé sous la porte, la concentration de ressources au fondement des scènes locales s'étant aussi partiellement dématérialisée avec l'émergence et la démocratisation d'Internet.

La « distro » constitue alors l'autre intermédiaire principal des labels underground, lorsqu'ils n'assurent pas eux-mêmes ce rôle. Ces distros, qui ne disposent pas nécessairement d'un lieu de vente physique – auquel cas il s'agirait plutôt de disquaires comme RRR, ce qui n'empêche pas ce dernier de posséder un site Internet parallèle – sont en réalité les plus actifs dans la mise en circulation des productions discographiques à travers le monde. Le rôle des distros est important : d'un côté, elles facilitent la distribution aux disquaires indépendants et aux particuliers, sous la forme de plateformes (catalogues par correspondance à l'époque, sites Internet aujourd'hui) qui proposent des disques spécialisés et une sélection pointue pour le public ; de l'autre, en plus de contribuer à la viabilité des labels enquêtés en se positionnant

⁶⁵⁷ Novak, *Japanoise*, 2013, 79.

parmi leurs principaux acheteurs ⁶⁵⁸, elles leur fournissent une aide précieuse en leur permettant de gérer moins de commandes et de soulager leur travail de communication, ce qui constitue un important gain de temps puisque l'activité des labels est amateur. Par ailleurs, avoir recours aux distros leur permet d'économiser les frais de port en regroupant les articles, ce qui est particulièrement intéressant concernant les échanges entre l'Europe et les Etats-Unis dont les frais de port ont augmenté de façon exponentielle ces dernières années ; au point qu'il soit pour les Européens clairement déterminant de passer par des distros pour distribuer hors d'Europe. PAN et Tanzprocesz estiment vendre aux distros dans des proportions légèrement favorables à l'Europe, convaincus de l'influence de la diminution des commandes passées outre-Atlantique en raison de l'augmentation forte des frais de port, en plus de la surreprésentation des artistes à dominante européenne figurant sur leur catalogue. Ultra Eczema déclare quant à lui :

J'avais l'habitude de vendre presque toutes mes éditions à des distros aux USA. Par contre, cela s'est totalement effondré aujourd'hui depuis que les frais de ports sont aussi élevés. Je vends malgré tout toujours en majorité par le biais des distros ⁶⁵⁹.
(Ultra Eczema)

Ces conditions traduisent l'intérêt non négligeable des labels underground à figurer dans ces catalogues, bien que la problématique de la distribution soit moins importante que pour les labels dits « indépendants » pour qui celle-ci constitue la raison principale de leur collaboration avec les majors, au risque d'être déstabilisés dans leur existence même ⁶⁶⁰.

S'il existe quelques distros de musiques indépendantes et expérimentales semi-professionnelles dont l'échelle est intermédiaire, celles à qui les disquaires passent commande, la grande majorité sont en réalité de petite échelle et fonctionnent, elles aussi, selon un régime DIY. Il s'agit souvent de micro-labels qui décident de créer eux-mêmes une distro en parallèle de leur label afin de soutenir d'autres artistes et labels de leurs réseaux en plus de leurs propres productions, comme c'est le cas de Phase! parmi les labels enquêtés. En effet, confrontés au manque d'intermédiaires classiques concernés par le genre ainsi qu'à la difficulté d'être distribués dans des boutiques de disques – les disquaires proposant des musiques bruitistes étant franchement rarissimes – les acteurs ont depuis les premières heures

⁶⁵⁸ Parmi ceux qui distribuent les cinq labels enquêtés, on retrouve les européens Metamkine, Staalplaat, Boomkat, Infinite Limits, A-Musik ou Volcanic Tongue, les américains Forced Exposure, RRR, Tedium House, Cassettivity, Fusetron ou Tomentosa, ainsi que les asiatiques Disk Union et Meditations.

⁶⁵⁹ « I use to sell almost the entire editions to distro's in the USA, though since the postage is so expensive nowadays that collapsed entirely, still I sell most through distributors ».

⁶⁶⁰ Negus, *Music Genres and Corporate Cultures*, 58.

de leurs expérimentations sonores dû développer de manière autonome leur diffusion musicale. Howard Becker, en constatant les préjudices dont sont victimes les artistes lorsque les intermédiaires font défaut, reconnaît toutefois les nouvelles possibilités que cela suscite :

Quand ils n'utilisent que des moyens de diffusion marginaux, ou pas de circuit de distribution du tout, les artistes subissent des préjudices certains, et leurs œuvres prennent une forme différente de celle qu'elles auraient pu prendre si elles avaient eu droit à une diffusion normale. [...] Mais, [...] les moyens habituels de mener à bien les activités de renfort réduisent considérablement le champ des possibilités. De sorte que le fait de ne pouvoir les employer, s'il comporte des inconvénients indéniables, ouvre aussi des perspectives nouvelles.⁶⁶¹

Loin d'avoir été un handicap pour les acteurs, leur réappropriation amateur ou plus marginalement semi-professionnelle des canaux de distribution a en effet participé à construire l'autonomie du genre. Les individus à l'initiative des distros et labels DIY ont souvent acquis une certaine reconnaissance dans la scène en étant impliqués dans des projets musicaux, en écrivant dans des fanzines, etc., contribuant aussi à inscrire au sein du genre la primauté et la centralité de l'autonomie du réseau, qui, en plus de perpétuer l'idée que tout le monde peut être à l'initiative d'un label ou d'une distro, a versé son activité dans un type d'économie parallèle à l'industrie musicale et aux circuits conventionnels. Comme le rappelle Alan O'Connor avec l'exemple punk, les micro-distro qui se sont mises à pulluler dès le tournant des années 1990 sont devenues crédibles auprès des amateur-rices en étant exclusivement l'affaire d'individus engagés dans la scène, au point qu'ils pouvaient dorénavant se passer de commander individuellement par courrier aux groupes, une pratique qui était devenue la manifestation privilégiée d'une éthique représentant le pendant authentique à l'autre branche punk « mainstream ». En étant ni représentées par les majors, ni par les distributions de grande échelle, les musiques noise se trouvent confortées dans la cohérence d'une autonomie du genre en quelque sorte emblématique de l'underground DIY.

A moins de passer par un autre intermédiaire respectant leurs préférences éthiques et esthétiques, la distribution est en effet assurée par le label DIY lui-même. Si l'une des pratiques les plus courantes pour médiatiser leurs productions discographiques a longtemps consisté à proposer un catalogue de vente par correspondance en glissant informations et adresse postale dans des encarts de fanzines, au sein de leurs propres artefacts et sur des flyers déposés chez les disquaires, leurs moyens de communication ont été grandement facilités depuis l'émergence d'Internet.

⁶⁶¹ Becker, *Les mondes de l'art*, 32.

Loin de relever du hasard, l'émergence d'une multitude de labels underground au tournant des années 2000 a en réalité été nettement favorisée par l'usage d'Internet et des nouvelles voies de visibilité que celui-ci a permis. Les cinq labels de l'enquête ont tous un site Internet et utilisent régulièrement une *mailing-list* pour envoyer à leurs contacts leur actualité discographique ; certains annoncent leurs dernières parutions sur des blogs spécialisés comme Animalpsi, sur des forums spécialisés tels que Maniacs Only ⁶⁶² et I Hate Music, ou utilisent les réseaux sociaux qui représentent pour eux l'avantage de se connecter à un réseau plus vaste que, par exemple, l'interconnaissance requise pour obtenir un contact email. Plus récemment, à la suite du désuet Myspace, les plateformes Internet telles que Bandcamp et SoundCloud se sont également invitées chez les labels et artistes en permettant de créer un profil au nom du label ou du projet musical et d'y ajouter sa discographie ou des morceaux extraits des disques, disponibles en écoute libre. Ces sites Internet disposent souvent d'un encart de présentation qui permet pour les labels d'indiquer des informations sur leur activité et en particulier l'adresse de leur propre site Internet, jouissant ainsi de la fonction d'écoute en streaming fournie par les plateformes sans pour autant que le public ne soit contraint de payer le morceau ou d'acheter le disque en passant par ces structures. Selon David Grazian ⁶⁶³, la préservation ainsi que la popularité grandissante (bien que limitée) d'une microscène, ici la noise, doit en effet beaucoup au développement de l'accès à Internet et aux outils de conception des pages web, de même qu'à la prolifération du streaming et des réseaux sociaux ; des médias particulièrement utiles du fait même que leurs opérations de communication manquent de l'infrastructure organisationnelle dont jouissent par exemple les firmes culturelles industrielles et commerciales établies.

Discogs est plus anecdotiquement utilisé par certains labels, représentant sans doute le seul « intermédiaire » réel en interférant dans la transaction : à partir d'une base de données discographique monumentale qui constitue à elle seule une mine d'informations sur tous les albums et éditions ayant existé, y compris les plus confidentiels, ce site Internet permet parallèlement pour les particuliers, labels, disquaires ou distributeurs de vendre et d'acheter les artefacts référencés par leurs soins, en prélevant une commission sur les ventes effectuées. Les labels DIY ne sont néanmoins pas unanimes face à ce nouvel outil. Tandis qu'ils reconnaissent les avantages évidents que le site fournit en termes de référencement détaillé des différents artefacts créés par chaque label (nom du label, descriptif, année de sortie de

⁶⁶² Maniacs Only est un forum ayant pris le relai de l'ancien forum Troniks, culte dans la scène noise globale bien qu'en moyenne beaucoup plus fréquenté par les américains que les européens.

⁶⁶³ Grazian, « Digital Underground. Musical Spaces and Microscenes in the Postindustrial City », 138.

chaque disque, noms des morceaux, durées des plages, image contenant le visuel, etc.) ainsi qu'en termes d'ergonomie avec des transactions simples et rapides, ils sont cependant plus sceptiques à propos de la qualité du contact avec l'acheteur et la surenchère des prix de revente que cette concurrence de revendeurs suscite et qui a pour conséquence de faire grimper le tarif des artefacts ⁶⁶⁴.

J'utilise en effet parfois Discogs, en particulier pour mes titres les plus anciens qui ont cessé d'être disponibles en vente directe. Mais à un niveau personnel, je n'aime pas du tout Discogs. Bien sûr, je peux y vendre mes disques assez facilement, mais je trouve la gestion trop froide et impersonnelle. Ils ne semblent pas intéressés par le fait de satisfaire les besoins du label, ils s'attendent à ce que ce soit le label qui satisfasse leurs besoins. C'est le schéma lucratif typique, ils semblent plus préoccupés par ce qu'ils peuvent obtenir que par ce qu'ils peuvent offrir ⁶⁶⁵. (RRR)

Je collectionne les disques et ces sites sont d'un côté très utiles pour trouver des disques qui ne sont plus édités depuis longtemps, et c'est un plus gros marché que tout le monde consulte, si tu vends. Mais je pense aussi que ça peut être quelque chose d'obscène lorsque des personnes qui l'utilisent profitent du collectionneur en surévaluant à l'extrême des disques tout en utilisant l'enthousiasme et l'intérêt que certaines personnes ont à les acheter ⁶⁶⁶. (PAN)

Bien que parmi les enquêtés, seuls RRR et Phase! se servent parfois de la plateforme pour vendre leurs artefacts au-delà de simplement les référencer, étudier le marché global que représente Discogs peut être un moyen utile de visualiser où les labels sont distribués, à travers le nombre de (re)vendeurs – qui peuvent donc être des disquaires, des distros ou des

⁶⁶⁴ Soulignons que les modes de production des labels DIY qui compensent ou visent à annihiler la valeur d'échange favorisent dans le même temps une économie de la rareté dont l'effet est de soutenir des hiérarchies de légitimité. Ces artefacts confectionnés dans une visée d'autonomie et de démocratisation peuvent paradoxalement devenir par leur rareté davantage précieux, fétichisés et onéreux pour la plupart des amateurs, si l'on observe certaines reventes sur des sites comme Discogs. Certaines stratégies de la part des labels et des musiciens de noise contrebalancent alors cette économie de la rareté, d'une part en utilisant les avantages offerts par Internet de proposer une version dématérialisée (le plus souvent gratuite) en parallèle de la version physique d'un album, d'autre part en procédant à des enregistrements et à des sorties si fréquentes et géographiquement disséminées que la collection est rendue très difficile. La production pléthorique de Merzbow a d'ailleurs suscité des polémiques académiques, Nick Smith considérant au sujet de la Merzbox que le musicien instaurait un paradigme de collectabilité tandis que Paul Hegarty soutient au contraire qu'il le détourne par ses sorties indénombrables qui déconstruisent la collection et interrogent la consommation. Cf. Nick Smith, « The Splinter in Your Ear: Noise as the Semblance of Critique », *Culture, Theory and Critique* 46, n° 1 (septembre 2005): 43-59, <https://doi.org/10.1080/14735780500102421>; Hegarty, *Noise/music*, 2007.

⁶⁶⁵ « I do use Discogs sometimes, especially for my older titles that have stopped selling direct - but on a personal level, I dont like Discogs at all. Sure I can sell my titles there easy enough but I find the management to be too cold and impersonal. They dont seem interested in accomadating the needs of the seller, they expect the seller to accomadate their needs. Its your typical money making scheme, they seem more concerned with what they can get than what they can offer ».

⁶⁶⁶ « I am a record collector and these places on the hand are very useful to find records that are long out of print and its a bigger market that everyone checks if you sell. But I think it could also be something nasty when people use it to take advantage of the record collector when they extremely overprice records using the enthusiasm and the need of some people to buy them ».

particuliers – par labels et par pays. Pour ce faire, j’ai réalisé un tableau avec les données récoltées le 28 juin 2013.

Répartition des artefacts des cinq labels mis en vente sur Discogs (28.06.2013)

	Afrique	USA	Canada	Amérique du Sud	Amérique	Israël	Hong Kong	Japon	Russie	Turquie	Asie	Océanie (Australie)
Phase!	0	8		1	9	1					1	
RRR	0	233	12	1	246	3	2	6	7	1	19	3
Tanzprocesz	0	22		1	23	1					1	
Ultra Eczema	0	68	2		70		1	1			2	
PAN	0	30	4		34		2	1	2		5	1

	Allemagne	Autriche	Belgique	Danmark	Espagne	Finlande	France	Grèce	Italie	Pays-Bas	Pologne	Portugal	Suède	Royaume-Uni	Autres	Europe
Phase!	4		2			2	3	10	3	3		1		3		31
RRR	85	9	20	5	8	5	31	12	24	19	6	3	9	38	19	293
Tanzprocesz	8		5		1	1	13	5	5					1		39
Ultra Eczema	13	2	17	4	1	2	9	5	4	6	2	1	1	13	2	82
PAN	19	1	6	2	1	1	6	6	8	2		5	1	20	1	79

Bien que le nombre de (re)vendeurs soit relatif à la taille du label, on observe que les artefacts sont principalement vendus aux États Unis et en Europe, un peu en Asie, mais de façon marginale dans le reste du globe, ce qui correspond d’ailleurs aux aires géographiques dont sont issus les labels. Le tableau met en lumière différentes échelles au sein du réseau et spécifiquement l’influence locale de la distribution, parce qu’en plus des Etats-Unis, le pays d’origine de chaque label compte plus de vendeurs que les autres. Ainsi, même si la plateforme est conçue pour transcender le marché local par l’accès au large réseau international, les données témoignent d’une circulation et d’une visibilité essentiellement liées à la scène nationale, sans qu’aucune donnée ne puisse en revanche nous préciser si elle serait même de nature locale.

Ce constat semble abonder l’hypothèse que les (re)vendeurs, disquaires, distros et particuliers, ont sans doute acquis les disques sur la scène locale ou translocale du territoire

national et des pays frontaliers. En somme, si l'on exclut la circulation importante qui a lieu aux Etats-Unis tous labels confondus, et qui s'effectue nécessairement par le biais des distros étant donné le fait que les artistes européens soient géographiquement éloignés et que les opportunités de tournées soient restreintes, il apparaît que les distros, disquaires et particuliers se situent généralement sur des scènes proches des labels et musicien·nes. Cette proximité ne s'explique pas seulement en termes financiers, car les frais de ports seraient par exemple moins élevés : en réalité, il s'agit ici de comprendre qu'une part considérable des disques produits par les labels DIY circulent de la main à la main. Les concerts constituent par exemple des occasions répandues pour les micro-labels, distros DIY et artistes en lien avec la programmation musicale, qu'ils soient locaux ou suivent une tournée, d'exposer leurs productions discographiques en les disposant sur des tables de *merch*. Ces transactions, si elles favorisent les échanges directs avec le public des concerts, représentent néanmoins une part minime des ventes des labels de noise. Les bénéfices sont en effet davantage communicationnels, car les scènes locales sont en réalité le lieu privilégié pour étendre le réseau des labels à travers les rencontres et influencer leur sélection musicale. La promotion de la scène locale est en effet un leitmotiv qui traduit l'engagement des labels DIY à soutenir les artistes de leur réseau et à se faire parfois les médiateurs de ces découvertes sonores pour le public.

Je favorise [...] le fait d'avoir rencontré les gens en personne lors de concerts. Depuis un certain temps, j'essaie de plus focaliser sur les artistes français parce qu'en général tout le monde s'en fout. Après, si un projet non-français me plaît, ça ne me freine pas pour autant. C'est juste que je me dis qu'étant français c'est quand même aussi un peu mon rôle de soutenir tous ces gens. (Tanzprocesz)

En tant que label, ça a toujours été plus important pour moi de sortir le premier LP d'un artiste inconnu que le 7^{ème} LP de quelqu'un de bien connu. Nombre d'artistes actuels bien connus ont eu leur première sortie sur RRR. Maintenant c'est l'âge d'or de la noise, il y a plus de labels, et plus d'artistes s'impliquent par rapport à avant. Depuis que j'ai ressuscité RRR, j'ai décidé que la meilleure chose pour moi était de concentrer mes efforts sur mes amis, les gens avec qui je traîne vraiment et avec qui je fais des concerts. J'ai perdu tout intérêt à sortir des artistes nationaux ou internationaux parce qu'il y a tant de labels qui veulent sortir leur travail. RRR deviendra maintenant un label local ou régional, je ne sortirai que des LP et CD issus de l'État de New England aux USA. Mais bien sûr ce n'est pas gravé dans la pierre, je pourrai sortir des choses qui ne sont pas issues de New England si c'est vraiment spécial. Je conserverai toutefois mes cassettes *Recycled Music* ouvertes au monde en général ⁶⁶⁷. (RRRecords)

⁶⁶⁷ Lefebvre Berkeley, « Interview RRRecords ».

La dimension communautaire locale, chère au précepte DIY du point de vue de son fonctionnement et de sa cohésion symbolique, peut aussi être représentée à travers la sortie d'enregistrements de concerts locaux. Ultra Eczema déclare :

Ce que l'on fait souvent maintenant, c'est de présenter un 7" lors d'un concert et de le distribuer à l'entrée, le prix d'entrée étant alors par exemple de 10€ tout inclus. De cette manière, les gens entrent en contact avec de la musique qu'ils ne connaissent souvent pas, ce que j'aime. [...] Je pense que le plus important pour les petits labels est de publier des œuvres auxquelles les autres n'ont pas accès, des trouvailles locales ! C'est au moins ce que j'essaie de faire avec les séries d'archives que je sors. Les enregistrements de Gust Gils, Wout Vercammen, Paul de Vree, George Smits, etc., sont tous réalisés à Anvers, ce qui est plus aisé pour moi du point de vue de l'accès, et du sens que je trouve à les publier ⁶⁶⁸.

Le même type d'initiative qui tient lieu d'archives et de partage mémoriel pour la scène locale se retrouve dans les *Live Series* de Tanzprocesz, qui consistent en une série d'enregistrements de concerts de musiques expérimentales à Paris publiés sous la forme de cassettes cousues à la main. Archiver un enregistrement en le sublimant à travers la confection d'un artefact, est un moyen couramment utilisé pour renforcer les liens entre les acteur·rices mais aussi pour légitimer une scène underground souvent éphémère, caractérisée par une médiatisation minime.

En dernier lieu, il s'agit de nous pencher spécifiquement sur une forme de circulation des artefacts extrêmement répandue dans le monde des musiques noise et expérimentales, qui suscite particulièrement notre attention tant elle est constitutive de la culture underground et de l'éthos attaché à la noise : la pratique du don et de l'échange discographique. Il convient d'abord de distinguer les deux pratiques, qui bien que toutes deux courantes, ne se déroulent pas exactement selon les mêmes conditions. La première, le don, consiste en une pratique spontanée par laquelle le label (ou l'artiste) donne à un tiers une ou plusieurs de ses productions. Souvent réalisé au sein du cercle amical de la main à la main, parfois dans le cadre d'un concert ou dans le cadre privé, il peut aussi s'agir d'un envoi postal spontané de la part d'un label issu de son cercle de connaissance qui fait don par surprise de ses dernières parutions. A moins qu'il s'agisse d'ami·es non engagés dans la création qui ne sont pas en mesure de faire don de productions personnelles au label ou à l'artiste, une situation fréquente

⁶⁶⁸ « What we also do often now is présent a 7" at a show and give at the door, the door damage is then for example 10 euro, so included. That way people get in touch with music they often dont know, which I like. [...] I think what is most inportant for small labels is to publish works other people dont have acces to, local breed ! That's at least what I try to do with the archival series I put out, the recordings of Gust Gils, Wout Vercammen, Paul de Vree, George Smits, etc are all made in Antwerp, therefore it is easy for me to find acces and makes sense to publish it ».

pour laquelle aucune ambiguïté ne se manifeste, il est courant que ce don fasse l'objet d'un contre-don. Si ce contre-don peut être quasiment immédiat, par exemple lors d'un concert où la seconde partie serait en mesure de pouvoir donner quelque chose en réponse à la première, le contre-don est souvent effectué en différé. Il convient de préciser que lorsque le receveur a lui-même une activité de label, le contre-don est alors souvent implicite, et ne pas faire don de ses artefacts en retour de cadeaux serait éthiquement préjudiciable pour la réputation du label, tant le don fait partie du socle des valeurs d'authenticité attachées au genre. Ce système de don/contre-don peut donc, dans le cas précis où les deux parties s'adonnent aux mêmes types d'activités (création de disques, fanzines, graphzines, publications artistiques), prendre un statut plus ambigu et plus proche de l'échange non marchand, même si la différence se mesure dans le fait que le don, comme le précise l'anthropologue Alain Testart, « est la cession d'un bien qui implique la renonciation à tout droit sur ce bien ainsi qu'à tout droit qui pourrait émaner de cette cession, en particulier à celui de réclamer quoi que ce soit en contrepartie »⁶⁶⁹, et que le contre-don, s'il est bienvenu de la part des pairs, n'est par ailleurs pas nécessairement tenu de respecter une forme d'équivalence en valeur.

L'autre type d'échange en vigueur s'apparente quant à lui davantage à une forme d'échange non marchand : il est généralement déterminé par un accord explicite entre les deux labels ou artistes qui concluent l'échange de leurs productions discographiques. Là aussi, ces accords informels produisent une variété importante de situations selon le niveau d'interconnaissance des deux parties et la fréquence de leurs sorties, certains disques et cassettes pouvant être choisis en amont par le receveur, ou l'ensemble des dernières productions pouvant être régulièrement envoyées sans sélectivité. Ces échanges non marchands sont néanmoins empreints d'une conscience de la valeur financière des objets : il serait par exemple jugé irrespectueux de proposer d'échanger trois LP contre une cassette, car les labels DIY ont nécessairement tous conscience des coûts engendrés par la production de ces objets. La valeur de l'échange est donc le plus souvent peu ou prou équivalente.

La nature des échanges peut parfois être difficilement distinguable du don, en particulier de visu où les pratiques peuvent être tacites : par exemple, le cas d'un label qui tendrait spontanément une cassette à un autre avec qui il aurait l'habitude d'échanger ; l'acte prendrait l'allure d'un don pour l'observateur, tandis que la connaissance implicite des échanges passés ne laisserait pas de doute au receveur quant à son intention de donner à son tour, même en différé, pour respecter l'échange (et sa valeur). En outre, lorsque les labels

⁶⁶⁹ Alain Testart, « Échange marchand, échange non marchand », *Revue Française de Sociologie* 42, n° 4 (octobre 2001): 719, <https://doi.org/10.2307/3322738>.

prennent l'habitude d'échanger, les échanges évoluent souvent en une forme de dons/contre-dons, se passant des accords initiaux et privilégiant la confiance et la spontanéité, signes de manifestation de l'amitié. Si Alain Testart distingue par le « droit à exiger la contrepartie » le système de don/contre-don de celui de l'échange non-marchand, deux types de pratiques qui ont longtemps été pensées selon une même catégorie ⁶⁷⁰, il reconnaît néanmoins les éléments de don qui s'y logent en prenant pour exemple la kula : premièrement parce qu'il s'agit surtout d'échanges différés, dont l'échéance est illimitée comme souvent au sein des relations d'amitié ; deuxièmement parce qu'il est bienséant (et non obligatoire) de rendre plus, auquel cas il s'agirait d'un don de la part du partenaire échangiste ; troisièmement, parce que l'artefact échangé n'a pas encore acquis le statut de marchandise en ayant été mis à la vente – point qui pourrait paraître plus trouble concernant le disque qui est un objet produit par série, mais l'exemplaire donné ne doit pas être considéré comme étant déjà une marchandise car il ne constitue pas une offre sur le marché antérieure à la cession du bien ; et enfin, les modalités de sanction en cas d'absence de contre-transfert sont semblables, c'est-à-dire que la relation sera généralement refroidie ou qu'elle ne donnera en tous cas plus lieu à des échanges ⁶⁷¹.

Souvent l'une de leurs premières motivations, les pratiques de don/contre-don et d'échanges sont au cœur de la genèse des labels.

Niveau communication je pense qu'au tout début je frôlais le néant, parce que je ne connaissais pas les réseaux ni les personnes. A force de zoner sur Internet et de faire mes courses dans des boutiques comme Bimbo Tower, j'ai commencé à distribuer ou échanger des disques à droite à gauche et progressivement, ma liste de contact email a grossi. [...] En fait, au tout début, j'envoyais gratuitement et anonymement des disques chez Bimbo Tower pour qu'ils les donnent aux clients. C'était ma seule tactique de communication. Anonyme. Jamais eu de catalogue papier. (Tanzprocesz)

Au départ j'échangeais presque exclusivement. Plus tard, cela a suscité de plus en plus d'intérêt et les gens sont entrés en contact avec moi pour distribuer des trucs. J'échange toujours beaucoup, et c'est l'une des raisons principales pour lesquelles j'ai commencé à faire ça. [...] C'est l'une des choses que je préfère faire. J'ai échangé avec de nombreux labels dont American tapes AA, [...], Tanzprocess [sic],

⁶⁷⁰ Cf. par exemple Marcel Mauss, *Essai sur le don: forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, 1. éd, 4. tirage, Quadrige Grands Textes (Paris: Presses Universitaires de France, 2007). (initialement paru en 1923). Marcel Mauss a défendu l'idée que les phénomènes économiques ne pouvaient se réduire, dans les économies propres aux sociétés primitives, à de simples échanges dérivés du troc et aux lois du marché, en s'interrogeant sur le sens des formes archaïques d'échanges de don et de contre-don. Si son travail insiste bien sur la manière dont l'échange figure l'imbrication des sous-groupes et des relations sociales, et tend à représenter la valeur de l'honneur, il ne distingue cependant pas l'échange du don, employant même souvent l'expression d' « échange-don ».

⁶⁷¹ Testart, « Échange marchand, échange non marchand », 740-41.

RRR, Load, Chocolate Monk, Palalia, Hot cars Warp, Ecstatic Peace, Pluim Tapes, Taped Sounds, etc. ⁶⁷². (Ultra Eczema)

J'adore ça et je le fais tout le temps. J'ai rencontré de très bons amis de cette manière, comme Tanzprocesz ! La scène DIY doit être dans l'échange. C'est inspirant ⁶⁷³. (Phase!)

Les déclarations unanimes des acteurs suggèrent qu'en plus de clairement faciliter la construction d'un réseau avec les boutiques de disques et les distributeurs, l'échange représente une pratique populaire au cœur des relations et des connexions entre labels – qui se vérifie d'ailleurs dans l'interconnaissance de tous les labels enquêtés, au-delà de leur situation géographique – mais aussi entre labels et artistes, et artistes et artistes, pouvant parfois même être au fondement de nouvelles amitiés. Les exemples d'artistes/labels en tournée qui échangent leurs disques de manière spontanée ou anticipée avec les labels locaux sont légion, ce dont témoigne l'une de mes notes précédemment reproduites qui rapporte l'échange effectué entre Ultra Eczema, venu jouer à Paris avec son projet Vom Grill, et Tanzprocesz, venu quant à lui assister au concert. Comme l'observent Joseph Klett et Alison Gerber ⁶⁷⁴, ces rituels d'échanges discographiques qui ressemblent extérieurement à des échanges de cartes de visite s'apparent à des formes de petits présents. Si ces échanges peuvent donc d'une certaine manière s'inscrire dans la filiation des « échanges amicaux », il convient de préciser que le transfert sous-tend également une reconnaissance de l'affiliation des pairs à la même communauté artistique et culturelle, et que ne pas adhérer à la pratique serait un affront à ces valeurs fédératrices. Comme l'a étudié Marcel Mauss avec l'exemple du potlatch polynésien, « refuser de donner, négliger d'inviter, comme refuser de prendre, [...] c'est refuser l'alliance et la communion » ⁶⁷⁵.

Que ces échanges s'effectuent par le biais d'Internet ou de la main à la main, ils sont de surcroît un moyen intéressant pour les labels underground de disséminer leur stock, d'acquérir gratuitement les productions de leurs pairs et de manifester ouvertement de l'intérêt envers leur travail.

⁶⁷² « At the beginning I almost exclusively traded. Later, interest grew and people got in touch to distribute stuff. I still trade a lot, as it's one of the main reasons I started doing this. [...] It's one of my favorite things to do. I've traded with many labels including American tapes, AA, [...], Tanzprocess [sic], RRR, Load, Chocolate Monk, Palalia, Hot cars Warp, Ecstatic Peace, Pluim Tapes, Taped Sounds, etc. ».

⁶⁷³ « I like it and I'm doing it all the time. I've met some very good friends that way, like Tanzprocesz! DIY scene must be trading. It's inspirational ».

⁶⁷⁴ Klett et Gerber, « The Meaning of Indeterminacy ».

⁶⁷⁵ Mauss, *Essai sur le don*, 88-89.

RRR est un gros adepte des échanges. Il y a aussi d'autres labels français (Underground Pollution par exemple), des Finlandais (Lallallal, Ikuisus), des Belges (Ultra Eczema) [...]. Il y a aussi les échanges avec des artistes directement, ou alors lors de rencontres en concerts. En gros, la pratique de l'échange me paraît être la meilleure, ça permet de découvrir des choses à moindre coût et de propager les sorties du label. (Tanzprocesz)

Je le fais souvent, c'est l'un des meilleurs moyens d'obtenir les disques que tu veux de personnes que tu respectes. En plus, ça ajoute aussi un sentiment super agréable quand ces personnes veulent de la même manière tes disques. C'est une chose formidable ⁶⁷⁶. (PAN)

J'échange constamment avec autant de labels que possible. Je considère les échanges comme l'âme de l'activité noise, ça permet de faire voyager mes productions de mes mains aux mains et oreilles des autres. Chaque fois qu'un artiste ou un label me contacte pour déposer un nouveau disque dans ma boutique, c'est toujours ma première question : « Tu veux échanger ? » Et bien sûr cela me permet d'acquérir le disque à mes prix de fabrication et de le vendre au prix le plus bas possible. C'est un deal totalement gagnant/gagnant ⁶⁷⁷. (RRR)

Cette pratique fortement socialisante de l'échange, que les labels DIY privilégient aux transactions marchandes, est extrêmement importante parce qu'elle contribue étroitement à autonomiser encore davantage le genre tout en entretenant une « culture noise » au plus proche de l'éthos DIY. Celle-ci est bien sûr intimement liée à la « culture cassette » que nous évoquions auparavant, qui s'est imposée comme le mode de circulation majeur – à l'époque par courrier lorsque les acteur·ices ne figuraient pas dans la même scène locale – des cassettes enregistrées par les artistes ou sorties par les micro-labels. Lee Marshall ⁶⁷⁸, dans son étude sur les collections de *bootlegs* et les échanges de cassettes, montre ainsi comment les individus qui procèdent à l'échange de cassettes inscrivent leurs discours et leurs pratiques dans une forme de défiance à l'égard de la marchandisation, l'intérêt commercial étant considéré comme une forme de corruption de la relation entre l'artiste, la musique et le public, que l'échange est en quelque sorte à même de pouvoir surpasser. Considéré comme une sphère de distribution non-commerciale underground et anintermédiée, l'échange permet en effet de se débarrasser de la transaction monétaire et de veiller à ainsi conserver la pureté de la musique

⁶⁷⁶ « I do it often, its the best way to get the records that you want from people you respect and it also adds a nice feeling when these people want equally your records. It's a great thing. ».

⁶⁷⁷ « Constantly, I trade with as many labels as possible. I consider trades to be the lifeblood of noise activity, it gets my releases out of my hands and into the hands and ears of others. Whenever an artist or label approaches me about carrying their new release in my shop, that's usually my first question, "wanna trade?". And of course it allows me to acquire their release at my manufacturing costs and allows me to offer their items at the lowest prices possible. It's a total win/win situation ».

⁶⁷⁸ Lee Marshall, « For and Against the Record Industry. An Introduction to Bootleg Collectors and Tape Traders », *Popular Music* 22, n° 1 (2003): 67.

et des productions artistiques en incarnant l'éthos DIY. La limitation des transactions financières suggère une logique d'échange différente de celle que l'on retrouve conventionnellement dans l'industrie du disque : comme l'a montré Stacy Thompson⁶⁷⁹ à partir de l'exemple des collectifs d'anarcho-punk, il s'agit en réalité de résister aux formes conventionnelles de marchandisation, considérées comme métonymiques de la logique capitaliste, par des stratégies privilégiant la valeur d'usage sur la valeur d'échange, parmi lesquelles le fait de privilégier les marchandises artisanales et le travail inaliéné sur les marchandises standardisées produites par le travail aliéné. Cette suspicion à l'égard de la marchandisation telle que formalisée par l'industrie est par ailleurs confirmée par l'empreinte encore puissante d'une conception romantique teintée par la dichotomie séparant art et marché⁶⁸⁰, ainsi que nous avons déjà eu l'occasion de le souligner, mettant encore davantage l'accent sur l'autonomie de l'art.

Pierre Bourdieu, à partir de l'étude dans le champ artistique de l'économie des biens symboliques – des biens à la fois marchandises et significations dont la valeur symbolique et la valeur marchande restent peu ou prou indépendantes –, a identifié une production culturelle scindée selon un principe de différenciation à l'égard du marché et de la demande : d'un côté, « une production d'œuvres « pures » et vouées à l'appropriation symbolique, qui tend à sa limite extrême vers « l'indépendance absolue à l'égard du marché et de ses exigences » ; de l'autre, une production culturelle destinée au marché, qui tend à sa limite extrême à la « subordination totale et cynique à la demande »⁶⁸¹. Coexistent donc selon le sociologue deux modes de production et de circulation : d'un côté, une économie « anti-économique » de l'art pur, issue d'une histoire autonome, qu'il associe aux valeurs de désintéressement et de dénégation du commercial et du profit économique, tandis qu'elle s'oriente vers l'accumulation de capital symbolique ; de l'autre, une logique « économique » qui accorde la priorité à la diffusion en nombre et au succès immédiat, et s'ajuste à la demande préexistante

⁶⁷⁹ Thompson, *Punk productions*.

⁶⁸⁰ Il existe en effet, dans l'underground artistique, une persistance de certains motifs de la bohème. Le clivage art/argent, qui se pose à travers la marchandisation (d'un disque, d'un concert), se pose aussi dans les choix de carrière et de professionnalisation artistique qui tendent à paraître extérieurement sacrificiels : le renoncement à une situation professionnelle stable et confortable en faveur d'une pratique libre de son art était déjà l'apanage, fondamentalement moderne, d'une bohème travaillée par les questions d'individualité. L'historien Jerrold Seigel nous rappelle, même si ces choix apparaissent bien plus marginaux au XIXe qu'ils ne le sont aujourd'hui, que le refus d'assumer, pour ces artistes et jeunes inventifs, une vie stable jugée limitée, s'accompagne en réalité d'un principe de libre subjectivité arrojant à chacun le droit de faire de son épanouissement personnel le cœur de son action. Cf. Jerrold Seigel, *Paris Bohème. Culture et politique aux marges de la vie bourgeoise. 1830-1930*, trad. par Odette Guitard, Bibliothèque des Histoires (Paris: Gallimard, 1991).

⁶⁸¹ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Nouv. éd., revue et corrigée, Points Essais 370 (Paris: Éd. du Seuil, 2009), 234-35.

de la clientèle. Il est clair que c'est au premier mode de production et de circulation des biens que l'univers de la noise se rapporte : s'il est rare que quelque champ artistique soit strictement autonome, celui de la noise en juxte pourtant les limites avec une production et un type d'échange discographiques porteurs d'une valeur symbolique particulièrement forte, qui tend à épouser les contours d'une vision de l'art revendiquant un certain désintéressement. En tentant de maintenir leur activité hors du cadre de l'industrie du disque et de ses pratiques fondamentalement marchandes, les individus qui confectionnent les artefacts discographiques en DIY s'insèrent de la sorte dans une démarche jugée davantage authentique aux yeux de leurs pairs, eux-mêmes fortement imprégnés par les valeurs d'autonomie et de proximité.

44. Conclusion

Nous avons pu le constater en menant cette étude sur les pratiques sociales et collectives associées aux musiques noise : malgré qu'il soit caractérisé par une ouverture et une expérimentation musicale brouillant son espace d'identification stylistique, le genre dispose en revanche de codes, de valeurs et de pratiques spécifiques assez distinctives dès lors que l'on analyse ses modes de production, d'organisation et de diffusion. Depuis l'implantation de ses lieux de diffusion à leurs spécificités de nature, la construction de la scène parisienne a révélé comment, depuis la fin des années 1980, elle s'est inscrite dans la dynamique d'un Paris alternatif en proie à des problématiques urbaines, économiques et sociales propres à l'underground. Les Instants Chavirés sont en premier lieu un cas à part en bénéficiant d'un soutien public marqué par des choix politiques historiques en grande partie liés à son inscription spatiale en « banlieue rouge ». Son intense activité culturelle orientée vers les musiques de niche que sont les musiques expérimentales et improvisées ont conduit le lieu à s'imposer comme un acteur local spécialisé également réputé à l'international, contribuant depuis le tournant des années 1990 à co-construire une scène dynamique caractérisée par un public fidèle et des réseaux de musicien·nes à l'initiative de nombreuses collaborations et manifestations musicales dans la capitale ou en proche couronne.

Les organisations DIY de concerts, œuvrant en défricheuses de nouveaux lieux et en observatrices de la gentrification, se caractérisent quant à elles comme l'initiative d'individus particulièrement engagés dans la scène locale, le rôle exigeant en effet de consacrer un temps conséquent à ces activités tout en demeurant bénévoles. Bénéficiant néanmoins d'un réseau d'importance, assez solide et fidèle pour engendrer un relais des organisations au cours du

temps mais aussi fournir un soutien essentiel à la répartition des tâches lors des concerts, elles manifestent des modalités de structuration de la scène bien différentes des industries culturelles que sont souvent les mondes de l'art : à travers l'injonction du DIY à se réapproprier les moyens d'action nécessaires à l'auto-organisation de la scène et de ses événements, se joue à la fois une démocratisation, une déprofessionnalisation et une déhiérarchisation des rôles endossés par les participant·es, qui, tour à tour et à mesure de leur engagement occupent des fonctions habituellement réservées à des professionnels ou à des acteurs « d'expérience ». Les dispositifs créés par le collectif visent en effet à ouvrir la participation de chacun à une multiplicité de rôles et de pratiques jusqu'à brouiller les frontières de la « scène » elle-même, ce « piédestal de l'artiste » étant justement l'un des éléments visés par cette mise à égalité de l'ensemble des participant·es. L'observation de ces pratiques et de ce monde quasi-anintermédié tend à nous laisser penser qu'il n'est, dans ces circonstances, d'ailleurs plus réellement pertinent de qualifier ces organisations d'« intermédiaires ».

Outre les organisations et les concerts eux-mêmes où se jouent ces collaborations et cette polyvalence des missions artistiques et logistiques, l'étude approfondie des pratiques des labels nous a permis de mettre en lumière d'autres types de pratiques qui s'inscrivent elles aussi dans une histoire culturelle associée au genre depuis son émergence. Étroitement associée avec la « culture cassette », la fonction incitative du DIY qui pousse à entreprendre et créer, permet en effet au « chacun musicien » de contrôler en toute autonomie ou à l'aide de son réseau personnel l'ensemble des étapes constitutives de la production discographique. À l'instar de l'organisation DIY qui crée les moyens au genre de s'autonomiser en proposant un espace de manifestation des individualités créatrices, les labels DIY s'attachent à soutenir et à faire connaître les musicien·nes de leur réseau en valorisant une singularité dans les goûts à l'origine de la sélection musicale ainsi que dans l'esthétique visuelle des artefacts, s'apparentant en somme à des *curators* proches de la figure de l'artiste. Attachés à la dimension de l'affect, condition de reconnaissance et d'authenticité pour les amateurs et amatrices, ainsi qu'à la créativité, ils œuvrent à construire l'identité du genre en se faisant un véhicule emblématique des valeurs éthiques, culturelles et esthétiques de l'underground expérimental.

Le positionnement qui consiste à s'émanciper des modèles conventionnels de l'industrie du disque et à s'illustrer dans une économie parallèle, implique pourtant une relation parfois tendue à l'égard de la marchandisation, en regard de la conception romantique dominante qui associe l'authenticité idéale à un art dépourvu de valeur d'échange. Si leur

activité résonne en effet avec les codes et les pratiques associés à la création musicale bruitiste en valorisant le contact, l'autonomie, l'exigence esthétique, l'expérimentation et la spontanéité, elle suppose aussi une financiarisation minimale, ne serait-ce que pour la prise en charge des coûts de production et le recours extérieur à une entreprise de pressage, le cas échéant. Pour autant, la matérialité en tant que telle est centrale car l'objet discographique est une médiation « *slow* » privilégiée qui véhicule un attachement éthique, artistique et affectif particulièrement fédérateur et cohésif du genre. Les stratégies qui résultent de cette équation visent donc à minimiser considérablement la valeur d'échange en fixant des prix jugés justes ; en supprimant au maximum les intermédiaires classiques à moins qu'il ne s'agisse d'artistes de leur entourage enclins à des collaborations artistiques ; et enfin en démonétisant une part importante des transactions par le don, le contre-don ou l'échange négocié, des pratiques qui « signent » les manières de faire dans la culture noise. La compensation se mesure dans le même temps par la valorisation maximale de la valeur d'usage associée au support discographique : les formats physiques tels que le vinyle et surtout la cassette sont les vecteurs d'une histoire subculturelle qui perdure en incarnant une distinction vis-à-vis des nouvelles technologies et en représentant une barrière symbolique à l'appropriation de l'industrie culturelle ; les *artworks* et les médiums eux-mêmes sont l'objet d'une création *handmade* ou personnelle qui crée un lien affectif étroit entre le label et l'amateur ; les supports discographiques, qui sont fabriqués en quantité limitée pour des raisons économiques et pratiques, ne circulent que dans des milieux initiés et tenants de réseaux parallèles ; et enfin, les enregistrements de concerts locaux ou d'improvisations collectives sont chargés d'une forte symbolique émotionnelle, mémorielle et communautaire.

En somme, s'attacher à une analyse pragmatique en étudiant de près les manières de faire de ces acteur·rices a permis de mettre en exergue les conditions initiatiques, financières, éthiques, sociales et esthétiques dans lesquelles œuvrent et évoluent les organisations de concerts et les labels DIY, qui loin de constituer une activité anodine « en périphérie » de notre objet, révèlent en réalité les négociations permanentes au cœur du genre : en créant, d'une part, des dispositifs alternatifs qui brouillent la dichotomie entre professionnels et amateurs, ces individus constituant à la fois des agents déprofessionalisés et des amateur·rices acquérant des compétences plurielles et spécialisées, et en ne cessant, d'autre part, de dévoiler comment le DIY est utilisé en vue d'assurer la crédibilité et l'authenticité aux yeux des participant·es en engageant chacun à devenir cet acteur dans l'idée de favoriser l'accessibilité à l'art par l'affaiblissement des hiérarchies et des catégories supposées fonder l'ordre et les conventions des mondes artistiques.

CONCLUSION

Entrer dans l'univers de la musique noise et des pratiques qui s'y rapportent suppose, nous l'avons vu, d'y rencontrer des formes musicales, performatives, appréciatives et organisationnelles qui interrogent un certain nombre de catégories esthétiques et de conventions artistiques et sociales attachées à la sphère musicale. Plutôt que de s'être cantonnée aux problématiques et aux motifs thématiques récemment mis en exergue dans la littérature scientifique spécialisée, cette étude a adopté le parti-pris peu répandu d'appréhender l'objet selon une vaste perspective sollicitant tout autant la musique elle-même, les pratiques instrumentales, les valeurs et les représentations, les manières d'écouter et de se disposer, que les pratiques d'organisation des concerts et d'élaboration des objets discographiques qui en permettent la diffusion. Bien davantage que ne l'aurait engendré un axe scientifique et disciplinaire ultra-spécialisé, ce « tour de l'objet » a en réalité permis de révéler une multiplicité de ruptures, de résistances et de positionnements particuliers à l'égard des catégories et du sens commun, qui se répondent et font sens dans leurs correspondances au sein de ce qui apparaît comme une nébuleuse poreuse, ouverte « de l'intérieur » et caractérisée par un éthos prononcé.

Afin de fournir un cadre analytique nous permettant d'appréhender ce monde musical au travers des œuvres, des pratiques, des contextes et des différents agent·es qui y participent, il s'est agi de définir l'objet par le biais du concept de genre musical, que je me suis proposée, à partir des définitions exposées par John Frow et Jennifer Lena, de caractériser comme un système d'attentes, d'orientations et de conventions qui rassemble autour de la musique artistes, organisations de concerts, labels, critiques, amateur·rices mais aussi productions discographiques et instrumentales, étant entendu que les contenus musicaux sont eux-mêmes des usages du genre qui font référence à (et façonnent dans le même temps) ses conventions et participent donc directement à cette construction générique. L'étude successive et simultanée des matériaux, des discours, des pratiques et des représentations – qu'ils soient issus d'amateur·rices, de praticien·nes ou même de théoricien·nes – est donc, à travers la

compréhension du genre musical lui-même, une approche particulièrement appropriée pour analyser dans une perspective globale ce qui relève au fond d'un lieu d'expérimentations, de jeux et de résistances à l'égard des catégories esthétiques, professionnelles et culturelles.

XVIII — DE L'ÉMERGENCE D'UN CAS-LIMITE

En premier lieu, nous avons pu observer que c'est bien à la musique en tant que catégorie que la noise tend à se confronter le plus frontalement. Les discours des adeptes, dont nous souhaitons au départ qu'ils nous éclairent au sujet de la propre définition de la musique noise, ont finalement été un point de départ réflexif plutôt qu'un résultat : par une mise en opposition récurrente de ses propriétés sonores au regard des attributs conventionnels de la musicalité, la noise s'est vue occuper un espace défini « en négatif » de ce qui caractérise la musique selon le sens commun. En affichant une ouverture importante de ses formes musicales par le biais d'une émancipation des cadres conventionnels et normatifs associés à la musique – la gamme étendue de hauteurs et de timbres étant aussi issue de la diversité importante de sources employées – la noise suggère en effet un espace musical souvent trouble, de l'entre-deux, qui suppose de représenter certaines difficultés de catégorisation. Le bruit représente la cause majeure de cette hybridité spécifique : matériau principal de la musique noise dans une déclinaison sonore non-limitée et non-hiérarchique, et réel « marqueur » prototypique des formes stylistiques les plus identifiables du genre, il questionne la musicalité et « fait bruit ».

Nous avons, en effet, pu constater à quel point le bruit oeuvrait directement à cette vision polarisée en retraçant ses diverses définitions et ses usages tant dans le domaine de la communication que de l'acoustique. Négativement connoté dans le sens commun pour des raisons culturelles et subjectives, le bruit ne faisant d'ailleurs que récemment l'objet d'une ontologie en tant que telle, celui-ci est apparu comme représentant une forme de transgression majeure à l'égard de la musique, conçu comme un son perturbateur, non harmonieux et désagréable qui cristallise un objet-rebut. En cryptant les marqueurs classiques des classifications génériques et en se présentant antinomiquement à la musicalité telle qu'elle est conventionnellement appréhendée, le bruit se trouve chargé d'une valeur symbolique loin d'être anecdotique : par un effet de correspondance métonymique, la musique noise devient

symboliquement pour ses adeptes l'étendard des laissés-pour-compte exclus des canons de la musicalité, une « noise-poubelle » qui, en refusant les conventions esthétiques, crée un terreau particulièrement puissant pour une création musicale radicale. Une résistance non plus seulement sonore mais aussi conceptuelle et symbolique à l'égard du genre et des catégories, qui s'inscrit dans une certaine continuité avec la pensée romantique mais aussi avec celle de Derrida, l'universitaire Paul Hegarty évoquant lui-même, fort de cet héritage derridien, ce « principe de contamination » justement contenu dans cet espace générique trouble, démonstration exemplaire de l'« axiome d'impossibilité » porté par la loi du genre.

En somme, abordée sous le prisme de la philosophie à partir d'analyses discursives, cette première partie a progressivement fait apparaître, plutôt qu'une définition de la noise *stricto sensu*, une première problématisation ayant trait à la résistance de la noise à la catégorisation générique, aux « règles » musicales et aux idiomes identifiés, ainsi qu'à ses représentations ambiguës à l'égard de la « musique », nous offrant alors un avant-goût d'un rapport social et identitaire particulier à l'égard des conventions esthétiques.

Si ces premières résistances interviennent lorsqu'il s'agit d'identifier les propriétés sémantiques et formelles de la musique noise, dénotant alors la réticence à « enfermer » le genre par le processus catégoriel, nous avons pu observer en second lieu une résistance à l'analyse musicale. Après nous être employés à réhabiliter l'utilité des catégories et des classifications pour penser l'objet, reconnaissant le fait que les genres sont des conventions partagées et que les réalités dont on fait l'expérience passent aussi par des systèmes de représentation, il est apparu que même dans le cadre empirique du magasin de disques, les étiquettes renseignaient moins les propriétés stylistiques des genres que l'univers métaphorique occupé par les musiques noise, renvoyant tantôt à l'étrangeté, au déchet ou à l'hybridité. Si ces musiques *a priori* inclassables semblaient avoir une légitimité à figurer en une même famille, il devenait nécessaire de passer sous le crible de l'analyse musicologique ces contenus sonores pour vérifier, d'une part, s'il était possible d'établir une typologie stylistique, et pour confronter, d'autre part, les discours de résistance à l'épreuve d'outils et de méthodes plus objectifs.

S'il nous a bien été possible d'identifier quelques territoires sonores représentés par des morceaux et artistes sélectionnés par des adeptes, nous permettant de composer un corpus musical, il ne nous a en revanche pas été possible d'établir une réelle typologie en raison des porosités ou des singularités stylistiques qui caractérisaient ces morceaux, mais aussi en raison de l'absence de critères viables. Après avoir mis en lumière les limites de différents langages et méthodologies musicologiques en ce qui concerne l'analyse musicale de la noise,

notre travail faisant figure de pionnier en la matière avec l'article de Nick Collins (cependant limité à l'analyse par les descripteurs), l'analyse informatique s'est néanmoins révélée d'une certaine utilité en mettant en évidence plusieurs récurrences, telles que l'emploi de la distorsion et de la saturation, le caractère fortement bruité de la musique ainsi que la représentation de textures timbrales en « blocs », de même qu'elle a pu nous mettre sur la piste de deux orientations musicales, à savoir les musiques axées sur les textures et les musiques axées sur les événements sonores, la plupart des morceaux se positionnant en réalité entre ces deux tendances.

L'analyse musicale a cependant laissé apparaître de fortes apories méthodologiques. Les descripteurs, représentations informatiques de facettes spécifiques d'un même objet, doivent être en réalité sélectionnés en vue d'élaborer une analyse théorique cohérente et globale à l'objet ; ce qui suggère dans notre situation un cas-limite méthodologique faisant apparaître une inadéquation dans l'application d'une méthodologie similaire aux différents morceaux du corpus tandis qu'ils ne représentent pas les mêmes tendances et spécificités, suscitant en définitive de réels questionnements quant aux conventions scientifiques à adopter ou à contourner. De plus, et cela s'avère une découverte des plus stimulantes, la sursaturation propre à la musique noise impacte le spectre jusqu'au point de le rendre très peu lisible, confrontant ici l'analyste aux limites de la représentation pour ce qui concerne les musiques de textures.

Partant, en soulevant des interrogations sur les manières dont nous pouvons rendre compte de leurs spécificités, ces apories nous ont permis de suggérer un autre support davantage descriptif que serait le récit des événements sonores et des textures employées au fil de leur déroulement. Plutôt que les outils analytiques classiques qui favorisent en réalité une lecture de l'œuvre portée sur sa structure globale, celui-ci permet en effet, loin d'un solfège sonore codifié et normatif, une concentration sur l'instant en plus de rendre compte des processus perceptifs propres à l'oreille humaine, une approche plus en phase avec la perception immersive et temporelle d'une noise caractérisée par des modulations sonores jouant alternativement entre formes et fond, entre agrandissements des masses sonores et rétrécissements d'événements isolés.

Cette deuxième partie, dont l'objectif était de mettre à jour des caractéristiques musicales spécifiques qui auraient pu nous servir à délimiter stylistiquement un genre musical sujet à des résistances discursives par l'intermédiaire d'une typologie claire, a donc finalement surtout mis en évidence le futur défi pour la musicologie de définir une méthodologie et éventuellement de nouveaux outils adaptés aux musiques de textures, le

paradigme des descripteurs au sein de l'informatique musicale se confrontant ici clairement à un cas-limite. De même, nous avons finalement montré comment la noise se situait en réalité, au détour de l'errance sonore et de la résistance au « développement » formel, à la frontière entre forme et informe en mettant l'accent sur les sons eux-mêmes plutôt que sur l'idée de structure.

En orientant en troisième lieu l'analyse vers les pratiques musicales, avec l'idée sous-jacente que les conventions génériques s'établissent aussi à travers les manières de faire et qu'il serait cette fois plus aisé de mettre en lumière un faisceau de pratiques stabilisées, nous avons également pu découvrir en quoi elles étaient le lieu de spécificités qui tendaient à brouiller certaines catégories structurantes dans la sphère musicale. Tout d'abord, nous avons observé à partir de l'instrumentation utilisée par les artistes qu'elle s'inscrivait dans une conception horizontale qui ne prenait plus en compte la spécificité, la qualité ni la valeur traditionnelle accordée aux instruments ; ce qui, au-delà de la remise en cause hiérarchique de l'organologie et l'usage de sources sonores extrêmement diversifiées, s'insère dans la conception d'un « dispositif » global plutôt que dans l'usage d'un instrument en particulier. Les pratiques sonores participent intégralement de cette conception : au-delà de la diversification et de l'addition des sources sonores, qui permettent autant de produire un son à partir de la touche d'un clavier, de manipuler des bandes et des cassettes ou d'amplifier des objets métalliques à l'aide de micro-contacts, la modulation sonore par le recours à des pédales d'effets ainsi que le produit des circulations sonores par l'intermédiaire de la personnalisation complexe des branchements (conduisant jusqu'au *feedback*) ont pour effet d'œuvrer en tant qu'interrelation de sources individuelles. Cet écosystème cyclique qui s'autogénère et s'auto-alimente de façon permanente met au premier plan la construction et la cohérence d'un ensemble transformatif au détriment de la valorisation d'une seule source.

Le dispositif, en plus de nous inviter à considérer le rôle actif de l'individu dans son élaboration, met l'accent sur son caractère aménageable en vue de créer une disponibilité à l'événement autant que les conditions d'une expérience créative. Cet environnement aménagé n'implique pas pour autant une relation d'absolu contrôle de l'artiste : ce dernier devient un partenaire de jeu en optant pour une part de non-contrôle qui laisse les résidus bruitistes se transformer selon les branchements et les circulations, se détournant de la sorte de la figure du musicien « exploitant » un instrument selon des règles et des usages conventionnels en faveur d'une gestuelle et d'une esthétique entretenant un flou permanent entre provoqué et accidentel. Cette expérimentation rendue visible au travers des gestes et des médiations l'est également du point de vue de la facture instrumentale : plutôt que de s'attacher à une

instrumentation classique et canonique, le musicien de noise peut reconditionner des objets en instruments, assembler des éléments hétéroclites et fabriquer intégralement des synthétiseurs électroniques, plaçant le bricolage au centre de la pratique musicienne. Tandis qu'elles démystifient ses conventions, ces pratiques de recyclage et de singularisation de l'instrumentarium idéologiquement empreintes de la culture d'autonomisation du DIY valorisent de la sorte le goût du faire, l'ingéniosité individuelle et l'anti-consumérisme.

Nous avons également exposé comment l'appréhension du jeu musical lui-même résultait, au-delà des gestes de détournement et d'épuisement instrumentaux qui visent à faire émerger d'autres musicalités, de la pratique répandue de l'improvisation libre à travers une ouverture à différentes trajectoires parfois indéterminées, aux accidents sonores et aux situations de « danger ». Nous avons vu que cette disposition à l'événement et à l'extériorité révélait un positionnement spécifique mis en évidence par les cadres d'appréciation esthétique et leurs représentations, qui sollicitent d'une part la dichotomie traditionnelle entre composition/improvisation par laquelle l'improvisation est historiquement apparue comme éminemment subversive, d'autre part la construction progressive d'une figure de l'improvisateur comme auteur dont la singularisation le situe finalement à proximité de celle du chercheur. Ce modèle musical alternatif de l'improvisation, qui s'émancipe de la valorisation de la forme défendue par la composition est dès lors mêlé, avec l'improvisation libre, à une poïétique de l'expérimentation donnant à voir le processus de jeu, la mise en scène de la matérialité et l'interaction avec l'environnement. Aux valeurs de singularité, d'innovation, de liberté et de spontanéité artistique, s'ajoute une valorisation de l'autodidaxie – y compris portée par une minorité de non-autodidactes dans une stratégie de dénégation des apprentissages scolaires et techniques – qui ne s'inscrit pas au coeur d'une mythologie moderne du don et des compétences exceptionnelles, mais bien dans une défiance à l'égard des règles et de l'uniformisation. A l'image du musicien sus-cité Bruce Russell qui déclare qu'« être au-delà de la “musique”, c'est le bruit ; être au-delà des “règles”, c'est la liberté »⁶⁸², jouer de la noise apparaît pour ses adeptes comme un espace musical d'expression émancipateur des carcans et des cadres stricts, justifiant le dessein partagé de construire librement une singularité individuelle.

Cette troisième partie nous a donc conduit, à travers l'analyse des pratiques musicales et instrumentales, à de nouveau observer une résistance manifeste à l'égard des catégories concernant cette fois la figure même du musicien : après avoir pris acte de la réévaluation des

⁶⁸² Bruce Russell, *Left-Handed Blows: Writing on Sound, 1993-2009* (Auckland, N.Z.: Clouds, 2009).

hiérarchies entre sources sonores, qu'il s'agisse de leur impact au sein du dispositif ou de leur qualité organologique non conventionnelle, recyclée, fabriquée ou trafiquée, c'est bien la hiérarchie entre musicien et dispositif qui est réévaluée par la minimisation de la posture de contrôle de l'artiste et l'instauration d'un rapport plus nivelé à l'égard des technologies, celui-ci s'affichant alors plutôt sous les auspices d'un expérimentateur-bricoleur. Ses trajectoires labyrinthiques expérimentales et volontiers ludiques, vouées à favoriser l'innovation musicale et à étioler les frontières entre profanes et artistes, démontrent en réalité la prégnance d'une vision de l'art se proposant de déverrouiller les leviers de la praxis comme condition non négociable à la liberté créative et autonome de chaque individu(alité).

Les modalités de réception, qui ont constitué le quatrième lieu de notre étude à travers les manières d'évaluer la noise et de l'écouter, ont également révélé des postures et des pratiques spécifiques sollicitant la question des valeurs tout autant que des expériences esthétiques et sensibles. Après avoir rapporté un penchant certain des adeptes pour l'efficacité et l'exclusivité d'une performance, au détriment d'un concert de longue durée répondant aux attentes plus conventionnelles d'une « générosité » de l'artiste et de contenus musicaux anticipables, nous avons fait l'examen des critiques énoncées à l'égard de la musique noise et formulé en conséquence le constat d'une récurrence importante du registre de la compétence technique. Valeurs centrales de l'évaluation d'une bonne performance selon le sens commun, le savoir-faire et la démonstration maîtrisée de l'instrumentation apparaissent à l'inverse chez les adeptes comme des anti-valeurs : tandis que pour les uns, la noise échoue à se faire reconnaître en tant que musique par un jeu jugé trop simple, par de mauvais réglages, par un manque de structure et par un usage cacophonique des instruments, elle représente pour les autres un espace d'ouverture ne dépendant plus d'aucune exigence de maîtrise, l'affranchissement à l'égard des conventions techniques devenant une condition de « fraîcheur », de nouveauté et de singularité artistique.

Au-delà de l'authenticité résultant de l'amateurisme, les pratiques étant considérées comme brutes et « pures » à mesure qu'elles se distinguent des canons et des conventions académiques, se manifeste aussi une croyance envers le potentiel créatif émergent du manque de compétence technique, envers son inventivité, son originalité, son caractère surprenant et non stabilisé. Des représentations emblématiques de certaines formes artistiques undergrounds qui manifestent par ailleurs des sympathies profondes envers l'art brut, sous fond d'anti-conformisme et de revendication d'expression des marges : les amateurs et amatrices valorisent les territoires d'expression situés hors des structures et des codes dominants en défendant une vision esthétique plus ouverte dans ses motifs de sensibilité, au

point de déconstruire, dans ses penchants les plus radicaux, tous les référents classiques de musicalité, de gestualité et de qualité instrumentale. Si nous avons montré que la noise adhère à une posture idiosyncrasique défendant la singularité du style, elle valorise dans le même temps l'éphémérité et le caractère ludique de la musique, le registre d'évaluation des adeptes s'inscrivant alors davantage dans un héritage fluxien faisant sien le rejet des frontières entre l'art et la vie, entre le banal et l'objet digne d'attention, entre les artistes et les non-artistes ; une position intrinsèquement liée au précepte DIY qui soutient ces problématiques esthétiques et idéologiques en créant un espace d'expérience aux conventions dissonantes vis-à-vis des représentations associées à la praxis musicale, ainsi qu'en favorisant les conditions d'une reconsidération du déconsidéré.

Par ailleurs, mesurant à la tonalité des discours le potentiel dialectique attribué au bruit, il apparaît peu étonnant qu'il devienne, par son potentiel antagoniste, un vecteur privilégié de positions identitaires marquées dans les parcours d'auditeur·rices de musique noise. C'est ainsi que nous avons pris le parti d'intégrer la question du goût au sein de nos réflexions sur l'écoute musicale pour tenir compte d'une part, de la manière dont la noise s'inscrivait (dans) et favorisait un certain omnivorisme musical en esquissant une ouverture à des territoires auparavant considérés comme non-musicaux, et pour porter attention, d'autre part, à un objet qui oeuvrait, en particulier au moment de sa découverte, comme une distinction à l'égard des profanes par sa rareté, son étrangeté et sa radicalité.

La quête d'intensité sonore caractéristique des adeptes s'accompagne par ailleurs, en fonction de leurs dispositions et des dispositifs, de modalités d'écoute et d'expériences sensibles de diverses natures. En raison des propriétés acoustiques relatives aux fréquences bruitistes extrêmes et au fort volume, l'écoute de la noise « maximaliste » sollicite la physiologie et les idiosyncrasies de l'individu à travers l'expérience d'un corps envahi par le son, lieu de sensations vibratoires. Il apparaît en effet qu'en tant qu'expérience d'immersion mais aussi de déplacement perceptif au gré des modulations sonores, cette écoute tantôt extatique, tantôt méditative est intimement liée à l'inconfort et au plaisir, cette déstabilisation réhabilitant dans le même temps, entre propriétés de l'œuvre et dispositions individuelles, une relation esthétique hédonique revendiquée par ses aspects sensoriels et sensuels. Un registre esthésique, suggérant que la sensation fasse du corps entier un médium d'expérience de l'écoute, qu'il nous a paru opportun de mettre en perspective avec l'intérêt croissant pour le somatique exemplifié par l'esthétique pragmatique de Shusterman, esquissant de nouvelles pistes de réflexion pour penser les expérimentations de physicalité, de décentrement/recentrement et de recherche de plaisir à travers la conscience corporelle et la

mise à disposition perceptive de soi dans l'expérience musicale. Caractérisée par des déplacements permanents entre intériorité et extériorité, cette écoute plurielle dispose à de nouvelles expériences esthétiques que des musiques noise plus minimalistes œuvrent différemment à façonner, en sollicitant une forme d'attention aiguisée aux événements et à la saisie des formes musicales.

Si écouter un album de noise peut troubler le novice par une difficulté à appréhender une abstraction bruitiste parfois aride, l'expérience se confronte en outre au fait que le genre questionne le format du « morceau » par la perte de repères dans les durées et les signaux d'ouverture/fermeture. L'écoute répétée conduit alors au développement d'une oreille attentive aux finesses et aux profondeurs des sons, à une forme d'expertise des nuances texturales qui contribue en finalité à élargir le spectre de l'écoute musicale au-delà du « simple » bruit. Enfin, nous avons porté attention aux expérimentations dont font preuve les adeptes dans leurs conduites d'écoute lorsqu'ils jouent avec les dispositifs et les bruits environnants, se disposant eux-mêmes à des contextes qui, en interrogeant la nature des bruits à l'égard de la musique, tendent à engager une transformation progressive de l'écoute musicale quotidienne.

À partir de l'étude attentive des discours et des pratiques des auditeur·rices permise par à la fois par l'observation de situations ethnographiques et par une focale micro propre à l'étude de cas, cette quatrième partie a donc révélé des postures esthétiques et identitaires marquées concernant les deux registres que sont respectivement l'évaluation et l'expérience d'écoute, faisant état d'un basculement des limites : pour la première, celui qui vise à disqualifier la place dominante et structurante de la technique – reléguée aux registres dévalorisés du conformisme et du professionnalisme – comme compétence emblématique d'un jugement esthétique favorable pour le sens commun, en faveur d'une authenticité fondamentalement amateur qui se mesurerait à travers l'attente d'innovation et de risque musicien ; pour la seconde, celui qui œuvre à multiplier les sphères d'expérience avec une écoute plurielle, totale ou fragmentée, de la surface ou de la profondeur, qui est tantôt physique et extatique, tantôt attentive et experte, tantôt enfin à l'origine d'un déplacement expérimental des territoires de l'écoute faisant jeu des frontières entre sons, bruits et musique – une multiplicité et une étendue de l'écoute que nous pensons étroitement liées (tout à la fois produits et vectrices) à l'éclectisme radical des auditeur·rices.

Nous avons enfin, en cinquième et dernier lieu, tenu à considérer la manière dont le genre faisait scène, d'une part en l'ancrant historiquement et géographiquement pour comprendre son implantation et ses dynamiques à partir d'une collecte d'informations et d'un

travail cartographique rendant compte de la localisation des lieux d'accueil des concerts depuis la fin des années 1980, et d'autre part en prenant en considération les traditionnels intermédiaires, en particulier les organisations de concerts et les labels, dont le travail de diffusion et de mise en circulation des performances/contenus musicaux est partie intégrante de ce genre artistique. La compréhension historique des mutations sociales et spatiales de l'espace parisien nous a d'abord permis de faire clairement apparaître l'investissement d'un espace typique de l'underground à l'Est de la capitale et dans les banlieues rouges, qui accompagne les frontières et les marges de la désindustrialisation progressive du territoire de même qu'il révèle les lignes évolutives de la gentrification. Intrinsèquement liée au monde des squats, des friches et des lieux empreints d'un éthos alternatif jusqu'aux années 2000, nous avons observé que cette scène s'est progressivement tournée vers les bars à mesure de l'exclusion ou de l'institutionnalisation des squats ; une mutation qui n'est pas sans impliquer un certain nombre de nouvelles problématiques liées aux moyens financiers limités des organisations, à la concurrence entre scènes musicales causée par la pénurie de lieux au sein de quartiers devenus branchés, ou encore à la politique de lutte contre les nuisances sonores qui fragilise particulièrement la diffusion des musiques bruitistes. La contrainte (et le prestige) pour les organisations d'endosser le rôle de défricheuses de nouveaux lieux sous-tend en outre des conséquences du point de vue de la communication des événements : la menace latente de fermeture ainsi que l'information limitée participent en effet à une certaine confidentialité de ces laboratoires d'expérimentation, entretenant en définitive un accès restreint à des niches ciblées.

Ces problématiques de diffusion qui contribuent à fragiliser l'existence même des concerts de noise n'ont toutefois pas empêché, au tournant des années 2010, une multiplication des prises d'initiatives en matière d'organisation puisque nous avons vu que nombreux sont les individus à avoir inscrit leur engagement esthétique dans l'action selon les principes d'autonomisation prônés par le DIY, qui témoigne à la fois d'une dynamique accrue de la scène et d'une relative viabilité de l'organisation en autogestion – les valeurs éthiques libertaires agissant à contrebalancer, dans ce modèle, le manque de bénéfices financiers. La place spécifique tenue par les Instants Chavirés joue également un rôle majeur pour l'assise du genre en représentant une plateforme incontournable de médiatisation et de circulation de l'underground bruitiste international ayant pour le reste la particularité d'être le seul lieu, en dehors du festival annuel Sonic Protest, à bénéficier de subventions publiques – une spécificité française qui ne garantit toutefois pas nécessairement une stabilité dans le futur, compte-tenu de la dépendance directe au soutien d'élus locaux issus de la gauche radicale.

La mutabilité permanente des frontières territoriales de l'underground aux avant-postes de la gentrification et, en dépit de la réputation historique et de la relative pérennité des Instants Chavirés, la dispersion et le relais constant des différentes organisations du fait des initiatives autonomes, sous-tendent la fidélisation importante d'un réseau de niche dont le sentiment communautaire est renforcé par le franchissement symbolique de la confidentialité des lieux et des lacunes de communication, mais aussi, faut-il le rappeler, du caractère bruitiste de la musique, qui agissent en réalité comme les principales frontières extérieures de l'accès au genre.

Nous avons pour autant avancé que le niveau d'interconnaissance élevé des acteur·rices résultait aussi de proximités et d'interrelations sociales qui dépendent de la structure horizontale intrinsèque à ce monde de l'art, par laquelle, à l'exception du cas particulier des Instants Chavirés, les rôles conventionnellement relégués aux intermédiaires artistiques sont en réalité déprofessionnalisés en étant endossés par les participant·es eux-mêmes. L'observation de situations événementielles concrètes a en effet révélé une polyvalence des rôles et des collaborations dans l'organisation et la médiatisation des concerts, le DIY nous donnant ici l'occasion de repenser la structuration des mondes de l'art au travers d'un espace aintermédié questionnant les standards classiques du professionnalisme artistique : plutôt que de partitionner les catégories selon des qualifications et des compétences spécifiques, la dynamique est ici de nature participative et les hiérarchies de production et de consommation deviennent perméables, chacun étant invité à participer au réseau de coopération en vue d'une autodétermination collective et d'une finalité artistique commune.

Si les frontières de la scène sont repoussées de l'intérieur par un dispositif collectif d'accession aux rôles d'intermédiaires habituellement professionnalisés et partitionnés, elles le sont aussi du point de vue du passage à la création artistique : en premier lieu, par l'emplacement des artistes dans la salle, souvent dans la fosse au même niveau que le public, qui produit un sentiment de proximité et d'égalité entre performeurs et public par l'érosion de la frontière entre *frontstage* et *backstage* ; en second lieu, par l'accession à la scène comme laboratoire d'expression, en donnant l'occasion à des novices et à des collaborations éphémères de se produire sans que l'expérience ni la réputation des projets n'aient d'incidence ni sur les opportunités ni sur l'ordre de programmation ; en troisième lieu, à travers une forme d'hospitalité dans la programmation, justifiée par un principe éthique d'ouverture et de refus des frontières musicales, d'artistes s'illustrant dans des musiques issues de styles plus stabilisés.

Enfin, nous avons vu à travers l'étude détaillée du statut et des modalités de fonctionnement des labels DIY que là aussi, le qualificatif d'intermédiaire s'avérait en réalité inapproprié. Cette activité profondément amateur signe par ses manières de faire une activité créatrice qui siège à cheval entre la figure du *curator*, de l'artiste et du fan. La mise en exergue dans les discours des protagonistes du rôle de premier plan de la sélection musicale dans l'identité du label – dont il convient de rappeler le caractère fondamentalement personnifié, un label DIY étant le plus souvent tenu par une seule personne selon des conditions financièrement et juridiquement autonomes – fait apparaître les enjeux d'une singularisation distinctive en défendant des artistes qui leur paraissent eux-mêmes singuliers dans leurs approches, en même temps qu'elle est le signe d'une primauté de la fidélité à un réseau artistique rapproché en engageant une relation de confiance et d'authenticité envers la scène ; des qualités valorisées agissant parallèlement à compenser les investissements financiers non négligeables et souvent infructueux de l'activité.

En plus de ce rôle de *curator*, nous avons vu que la légitimité de leur activité tenait tant à l'évaluation de leur potentiel créatif, par l'autonomie des modalités de confection et par leur style esthétique, qu'à leur engagement affectif, le sentiment d'intimité produit par l'acquisition d'un objet rare et personnalisé résonnant dès lors avec un travail artistique conçu comme la proposition singulière d'une individualité, à la frontière de l'œuvre d'art. En plus de privilégier des formats physiques associés à une culture underground de la cassette et du *mail art* fondatrice des pratiques d'enregistrement et d'échange depuis l'émergence du genre, les artefacts discographiques personnalisés s'inscrivent en outre dans un mouvement de *slow media* qui témoigne directement des processus de production des micro-labels caractérisés ici par un régime DIY, entre autonomie totale et mutualisation collaborative des ressources artistiques et techniques, éloigné des pratiques professionnelles, hiérarchiques et standardisées que représentent les majors et dans une moindre mesure les labels dits indépendants.

Nous avons également vu que ces micro-labels œuvrent à l'appropriation amateur des réseaux de distribution, au cœur d'une économie parallèle à l'industrie musicale qui contribue directement à autonomiser le genre. Cette configuration emblématique de l'underground bruitiste s'exerce aussi sur le front de l'éthique économique à travers la forte minimisation ou la suppression des intermédiaires, un gage d'authenticité en cohérence avec l'autonomisation individuelle des acteurs prônée par le DIY, mais aussi à travers une minimisation des transactions marchandes au profit de pratiques-signatures d'échanges et de dons discographiques entre labels et artistes, qui se révèlent fondamentalement caractéristiques de l'éthos propre au genre : pratique de distribution et de circulation non-commerciale et

anintermédiée, l'échange s'affiche en effet comme une alternative à même de pouvoir surpasser les formes conventionnelles de marchandisation, considérées comme représentatives d'une logique capitaliste supposée corrompre la relation d'authenticité et de proximité entre acteurs, par une stratégie qui vise à privilégier la valeur d'usage sur la valeur d'échange.

Pour conclure, l'étude au sein de cette cinquième partie de la répartition et de la mutation des lieux de diffusion, de l'impact et des modalités de fonctionnement des organisations officieuses et officielles de concerts, de la répartition des rôles des différents participant·es et du dispositif collectif de mise en visibilité, et finalement des pratiques esthétiques et économiques des labels, nous a permis de prendre la mesure d'un brouillage de certaines conventions typiques des mondes artistiques. Les entrées classiques par lesquelles j'avais choisi d'appréhender la diffusion et la circulation du genre se sont elles-mêmes rapidement heurtées à des résistances à travers, notamment, les questions qu'elles soulevaient au sujet de la notion de « scène » et d'« intermédiaires » : qu'il s'agisse de la mutabilité de frontières géographiques reléguées aux marges, de la quasi-absence de lieux de diffusion stables, de l'histoire d'une scène basée presque uniquement sur des initiatives individuelles et autonomes à l'épreuve des archives et des récits officiels, du *turn-over* et de la polyvalence des participant·es défiant la question des rôles, des compétences et des statuts professionnels, de l'ébranlement des hiérarchies entre artistes et public par la disparition de la « scène » et de certaines conventions du concert, de la déprofessionnalisation de la fonction de label elle-même polyvalente, ou de pratiques-signatures d'échanges et de dons régulatrices qui tendent à une démarchandisation de l'objet-disque, la mise en exergue de ces éléments interroge au fond les frontières de la scène, les conventions classiques du concert et les catégories professionnelles qui segmentent habituellement les mondes de l'art.

XIX — VERS UN PARADIGME CONTEMPORAIN DE L'EXPÉRIMENTATION

La manifestation de résistances aux catégories et de jeux de transgression envers les frontières et les rôles partitionnés des mondes artistiques n'a pu être mise en exergue qu'en menant une étude globale qui soit attentive à différentes modalités d'appréhension du genre, tour à tour portées sur l'esthétique musicale, la sociologie pragmatique et l'anthropologie culturelle et artistique, à travers une conception de la musicologie que nous souhaitons vaste et inclusive. Sans cette approche, il est évident que nous n'aurions pu ni révéler ni mesurer

l'étendue et la récurrence de ce rapport transgressif aux conventions musicales sur des thématiques et des focales aussi variées. Si ce cheminement analytique repose bien sur une multiplicité de fragments apparus aux marges des fouilles et des délimitations du vaste chantier que constitue en définitive le genre, il en dresse aussi les points de correspondance nécessaires à l'esquisse, justement par l'entremise de ses marges, d'un monde artistique cohérent. Nous assistons en effet avec la noise et son environnement social à une conjonction singulière entre l'élément sonore qu'est le bruit, la modalité de jeu qu'est l'improvisation libre, l'appropriation instrumentale qu'est le bricolage, la politique d'action à visée éthique qu'est le DIY et la position culturelle qu'est l'underground. Or le bruit, l'improvisation libre, le bricolage, le DIY et l'underground sont autant d'éléments, de pratiques, de positionnements et d'espaces vecteurs de transgressions et de résistances, dans leurs champs d'existence et d'exercice respectifs, à l'égard des conventions qui structurent la musique, le jeu musical, l'instrumentation, l'écoute, l'apprentissage et la structuration des mondes artistiques. En tant que genre musical, la noise constitue ainsi un cas-limite en ce qu'elle interroge les fondements des catégories esthétiques en brouillant les partitions classiques qui configurent nos manières d'appréhender ce qu'est la musique, ce qui fait la différence entre l'artiste et le non-artiste, ce qui caractérise une bonne musique et un bon musicien, les expériences esthétiques correctes ou valorisées, les compétences attendues et les rôles attribués aux unes et aux autres au cœur des mondes artistiques, jusqu'aux modes de marchandisation classiques de l'art.

Il semble approprié, au regard des partitions et clivages interrogés, de proposer à partir de ce cas-frontière un modèle esthétique et culturel plus vaste dans lequel celui-ci s'insérerait tout autant qu'il en représenterait un prototype emblématique. Nous pensons en effet qu'il tient lieu d'observer, dans la musique d'aujourd'hui comme plus généralement dans les pratiques artistiques contemporaines, le développement progressif d'un paradigme de l'expérimentation. L'expérimentation en matière de pratiques s'inscrit déjà au cœur de nombre de musiques d'avant-garde du XX^{ème} siècle ⁶⁸³, il ne s'agit donc pas de dresser ici de nouvelles frontières suggérant exclusivement une lecture en termes de ruptures historiques. Il apparaît toutefois que celle-ci s'étend progressivement à de nouveaux territoires stylistiques, d'une part sous l'effet d'un mécanisme continu de franchissement puis de renouvellement des frontières de permissivité et d'acceptabilité esthétiques, d'autre part à mesure d'une démocratisation des pratiques musicales, instrumentales et de diffusion. Si la noise en tant que genre nous paraît emblématique d'un paradigme de l'expérimentation en ce que toutes ses

⁶⁸³ Bosseur et Bosseur, *Révolutions musicales*; Debade, « Les musiques expérimentales à l'épreuve de l'innovation. L'exemple du Grim à Marseille »; Nyman, *Experimental music*.

dimensions entrent en résonance avec des manières de faire et des terrains propices à l'expérimentation, il nous semble également qu'elle ne peut être comprise qu'au travers d'une conception spécifique de l'art contemporain partagée par un certain nombre de participant-es qui dépasse le genre lui-même. Le paradigme de l'expérimentation, qui renvoie tant au champ artistique qu'au champ social, se tient en effet au carrefour de plusieurs mondes.

En ce qui concerne le champ artistique, nous savons que le basculement perpétuel des frontières qui visent à modeler notre conception de la musique, de la figure du musicien, de l'instrumentation ou du concert est l'effet de transgressions successives à l'égard des conventions qui résultent d'expérimentations artistiques menées sur les sonorités, les gestes, les matériaux, les médiations et les contextes musicaux. Pour que ces objets et pratiques de nature expérimentale fassent l'objet de transgressions du point de vue du sens commun, puisque nous avons vu que les adeptes y sont en réalité disposés, il importe que le paradigme de l'expérimentation se heurte à une conception de l'art plus généralisée qui n'est pas construite autour des mêmes valeurs et pratiques : en somme, que ce paradigme se heurte à un autre paradigme artistique. À partir de la pensée paradigmatique appliquée aux sciences de Thomas Kuhn ⁶⁸⁴, Nathalie Heinich a pu observer à quel point l'art contemporain pouvait par exemple être le lieu d'un ensemble de codes et de représentations bien spécifiques qui, s'ils paraissaient évidents pour certains individus de ce monde, rompent pourtant radicalement avec les deux paradigmes artistiques passés – soit ceux de l'art classique et de l'art moderne – par la transgression des conventions formelles et des matériaux utilisés, mais aussi à travers les modalités de production et les contextes d'exposition : « la spécificité des règles qui organisent l'art contemporain est telle que la perception que l'on en a diffère radicalement selon que l'on est ou non familier de ce monde. Rien n'y a la même valeur selon la position – dehors ou dedans – qu'on y occupe »⁶⁸⁵.

Si nous optons, plutôt que pour une catégorie artistique regroupant pléthore d'intentions, de pratiques et d'objets contemporains, en faveur de l'hypothèse d'un paradigme de l'expérimentation, c'est qu'il désigne dans sa terminologie même et au-delà de son univers d'intentions une pluralité de modes d'actions, et qu'il nous permet par sa transversalité intrinsèque, de penser les pratiques créatives au-delà des disciplines artistiques et des médiums qui s'y rapportent. Il permet ainsi d'englober des caractéristiques qui sont, par exemple, propres à la noise autant qu'à une pluralité de démarches et de productions

⁶⁸⁴ Thomas S Kuhn, *La structure des révolutions scientifiques* (Paris: Flammarion, 2003).

⁶⁸⁵ Nathalie Heinich, *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Bibliothèque des sciences humaines (Paris: Gallimard, 2014), 15-16.

caractéristiques de l'art contemporain. Comme ce qui est observé dans nombre d'œuvres d'art contemporain, le processus, l'expérience et le contexte participent autant voire davantage à définir l'art plutôt que l'objet lui-même. Or l'expérimentation met justement l'accent sur le processus, sur l'expérience, sur le possible franchissement des lignes, sur la tentative, l'erreur et le parasite, sur le bricolage, enfin. Penser et concevoir l'art à travers elle implique de déplacer l'ensemble des frontières qui scindent l'art du non-art, puisqu'il s'agit d'initier de nouvelles actions, de nouveaux gestes, de nouvelles interactions matérielles et immatérielles, ou encore de nouveaux sons et matériaux, par des chemins de traverse.

Si la correspondance des musiques et des pratiques noise avec ce paradigme de l'expérimentation est emblématique, il nous faut souligner qu'elle est pour le moment, d'une certaine manière, plus remarquablement exemplifiée et répandue dans le monde des arts plastiques que dans celui de la musique. Ce phénomène nous semble, notamment mais pas uniquement, prendre sa source au coeur des approches pédagogiques dispensées par les écoles supérieures d'art, les participant·es des scènes underground étant particulièrement nombreux à y avoir étudié, tandis que les parcours en conservatoire se révèlent à l'inverse d'une rareté déconcertante. Si quelques auteurs tels que Simon Frith et Howard Horne ⁶⁸⁶ observaient déjà la porosité de ces réseaux en observant le fait que les musicien·nes de groupes de pop, de punk et de post-punk considérés comme transgressifs ou en marge étaient souvent des (ex)étudiant·es en écoles d'art, il serait intéressant d'établir une analyse réactualisée de ces porosités à partir des pratiques expérimentales contemporaines. Au-delà de la nécessité de mener pour ce faire une analyse des caractéristiques sociologiques et des parcours de ces artistes et publics – le public étant, pour rappel, souvent artiste dans l'underground DIY –, il serait également passionnant de conduire une enquête au coeur des écoles d'art pour mettre en relief les méthodes pédagogiques employées, les évaluations formulées à l'égard des « travaux » d'étudiant·es – qui ne sont en réalité rien d'autre que des « expérimentations » – ou les médiums artistiques privilégiés, parmi lesquels nous observons d'ailleurs l'importance grandissante des arts sonores (*sound art*). Nous y trouverions sans aucun doute, mes propres expériences d'étudiante puis de professeure en arts n'en étant qu'un témoignage éloquent, tous les signes d'une large adhésion et transmission par le corps artistique du paradigme de l'expérimentation, rompant définitivement avec l'apprentissage classique des formes/idiomes et des techniques en faveur de la singularisation du ou de la future artiste.

⁶⁸⁶ Simon Frith et Howard Horne, *Art into Pop* (London ; New York: Methuen, 1987).

Il apparaît également que le paradigme de l'expérimentation résulte et participe de liens étroits entre le monde de l'art et d'autres mondes sociaux, notamment par l'intermédiaire de l'accès aux savoirs et aux technologies, et contribue de ce fait directement à rendre de plus en plus poreuse la frontière entre amateurisme et professionnalisme. L'expérimentation, par les principaux leviers que sont le DIY et la démocratisation progressive de l'accès aux technologies de l'électronique et de la communication – nous nous limitons ici à ces deux perspectives en sachant que le phénomène s'étend à bien plus de domaines technologiques – pose elle-même la question des méthodes et des registres qui œuvrent à configurer la structuration professionnelle des mondes créatifs et inventifs autour de la compétence, à travers son principe d'ouverture au singulier, au nouveau et à l'hybride dans l'expérience.

Il y aurait ici plusieurs perspectives de recherches intéressantes. D'abord, engager une étude de plus grande ampleur pour prendre la mesure de l'influence grandissante du DIY dans l'ensemble des domaines artistiques, créatifs et scientifiques, puisque notre étude a pu démontrer à échelle plus réduite comment expérimentation et DIY pouvaient s'articuler au sein de ces domaines ; soit en d'autres termes, une étude permettant d'évaluer plus concrètement les effets d'une banalisation progressive du DIY à échelle communautaire et individuelle, passée d'une caractéristique intimement liée à l'underground à un phénomène globalisé, dans l'objectif de penser plus finement l'un des leviers pratiques et palpables d'une dissémination du paradigme de l'expérimentation dans le monde contemporain. Le rôle des médias et des technologies est bien sûr fondamental dans ce processus, en particulier les possibilités ouvertes par Internet. Comme le soutient Patrice Flichy⁶⁸⁷, après une démocratisation politique et scolaire progressive au cours des deux siècles derniers, se joue à présent une démocratisation des « compétences » : grâce aux nouveaux outils informatiques et fort de l'accroissement du niveau d'éducation, de plus en plus d'individus ont l'opportunité d'acquérir des compétences par leurs loisirs, souvent au cœur de collectifs favorisant le partage des ressources et les (contre)expertises, au point que beaucoup occupent un espace particulier entre le profane et le spécialiste, l'amateur ordinaire et le professionnel. Ces outils, qui se font le relais de ces comportements d'autonomie individuelle et de « mise en connexion »⁶⁸⁸, mais aussi de cet « individualisme expressif » de la *self culture* à l'origine de bricolages esthétiques identitaires⁶⁸⁹, créent un contexte favorable à une (ré)appropriation des

⁶⁸⁷ Flichy, *Le sacre de l'amateur*.

⁶⁸⁸ Flichy, 15.

⁶⁸⁹ Laurence Allard et Frédéric Vandenberghe, « Express yourself! Les pages perso: Entre légitimation technopolitique de l'individualisme expressif et authenticité réflexive peer to peer », *Réseaux* 117, n° 1 (2003): 191, <https://doi.org/10.3917/res.117.0191>.

actions créatives par des amateur-rices. Si le monde contemporain est propice à un développement du paradigme de l'expérimentation, c'est parce qu'il assiste, intègre et cumule un univers de possibilités d'expérimentations et leur mise en visibilité.

Les questions contemporaines relatives à l'éthique de consommation entrent, elles aussi, en résonance avec le déploiement de ce paradigme. Le DIY, dont la philosophie s'inscrit dans une optique anti-consumériste, pousse l'individu à expérimenter d'autres types de médiums, d'outils et de matériaux pour créer – ou inventer, dans le cas de la science –, au travers d'une réhabilitation du faire et d'une revalorisation du bricolage. Au sein du paradigme de l'expérimentation, les mondes se perméabilisent par l'instauration de nouvelles circulations entre monde scientifique et monde artistique, au travers de la mobilisation de savoirs, techniques et compétences expérimentales et alternatives. Pour le cas de la noise, l'influence fondamentale de cette éthique dans la pratique de l'expérimentation nous amène, pour ce qui relève par exemple du cas de l'instrumentation, à prendre la mesure des porosités qui lient diverses communautés de savoir et de pratiques créatives : les pratiques expérimentales du hacking, si elles fédèrent les acteur-rices en larges communautés, se trouvent au coeur d'un mouvement plus large de *makers* et de libristes prônant l'économie contributive et solidaire à travers un principe d'universalité de la maxime de l'action, lié à la double quête d'autonomie individuelle et de mutualisation des ressources.

L'importance de la lutte pour l'accès décentralisé aux savoirs et aux outils – aux instruments de musique, pour le cas de la noise – à des fins d'autonomie découle aussi, pour ces nouveaux citoyens responsables, d'une « volonté de créer et de partager en se défaisant des contraintes imposées par le marché, la rentabilité, le droit de propriété »⁶⁹⁰, encourageant et popularisant progressivement, par les ateliers DIY, les médias en ligne et les fablab, l'expérimentation par le faire de nouveaux modèles alternatifs. Comment mesurer la transformation du concept de compétence selon l'influence progressive du paradigme de l'expérimentation ? Comment penser de manière qualitative ces nouvelles convergences artistiques, scientifiques et éthiques entre mondes sociaux que suscite l'adhésion partagée au DIY ? L'expérimentation est-elle efficiente pour démocratiser les pratiques artistiques et participer au bricolage singulier et idiosyncrasique des identités contemporaines ? Des études plus poussées mériteraient d'être entreprises sur la manière dont ce paradigme accompagne la remise en cause de la partition entre amateurisme/professionnalisme par la réhabilitation du geste et de l'action en favorisant, à partir d'un mouvement collectif de décroissance, de

⁶⁹⁰ Lallement, *L'âge du faire*, 12.

recyclage des ressources, *d'open science* et *d'open source*, la déclinaison d'une multitude de nouvelles pratiques créatives axées sur une quête d'autonomie, d'expression et de singularité individuelle. Peut-être alors, serons-nous plus à même de comprendre comment cette petite musique qui résonne déjà à grand bruit investit les marges de nos conceptions plus orthodoxes de l'art et du travail.

BIBLIOGRAPHIE

- Adorno, Theodor W. *Ecrits Musicaux II : Quasi una fantasia*. Paris: Gallimard, 1982.
- Allard, Laurence, et Frédéric Vandenberghe. « Express yourself ! Les pages perso: Entre légitimation technopolitique de l'individualisme expressif et authenticité réflexive peer to peer ». *Réseaux* 117, n° 1 (2003): 191. <https://doi.org/10.3917/res.117.0191>.
- Aristote. *Catégories*. Traduit par Richard Bodéüs. 1. éd., 2. tirage. Collection des universités de France Série grecque 415. Paris: Les Belles Lettres, 2002.
- Aspa, Mikko. « As Loud As Possible ». *Special Interests*, 2011.
- . « Sudden Infant ». *Special Interests*, 2010.
- . « The Art of Analogue Tape Noise. Araon Dilloway (Hanson Records) ». *Special Interests*, 2010.
- Attali, Jacques. *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*. Le livre de poche Biblio Essais 4040. Paris: Libr. Générale Française, 1986.
- Atton, Chris. « Fan Discourse and the Construction of Noise Music as a Genre ». *Journal of Popular Music Studies* 23, n° 3 (septembre 2011): 324–342. <https://doi.org/10.1111/j.1533-1598.2011.01296.x>.
- Bader, Ingo, et Albert Scharenberg. « The Sound of Berlin. Subculture and the Global Music Industry ». *International Journal of Urban and Regional Research* 34, n° 1 (mars 2010): 76-91. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2427.2009.00927.x>.
- Bailey, Derek. *L'improvisation. Sa nature et sa pratique dans la musique*. Contrepoints. Paris: Outre Mesure, 1999.
- Bakhtin, M. M. *Speech Genres and Other Late Essays*. Édité par Michael Holquist et Caryl Emerson. 1st ed. University of Texas Press Slavic Series, no. 8. Austin: University of Texas Press, 1986.
- Ballet, Nicolas. « Musique industrielle et esthétisation de l'horreur. Les tactiques de choc du groupe SPK ». *L'Autre Musique Bruits*, n° 4 (mars 2016). <http://lautremusique.net/lam4-supplement/c/musique-industrielle-et-esthetisation-de-l-horreur.html>.
- Baly, Marc-Aurèle. « Un état des lieux de la musique underground à Paris ». *Noisey* (blog), 9 février 2018. <https://noisey.vice.com/fr/article/a3nxyp/un-etat-des-lieux-de-la-musique-underground-a-paris>.

- Bataille, Georges. *Œuvres complètes, tome I. Premiers écrits : 1922-1940*. Œuvres complètes, Georges Bataille ; 1. Paris: Gallimard, 2004.
- Baudoin, Philippe. *Jazz mode d'emploi. Petite encyclopédie des données techniques de base*. Paris: Outre Mesure, 1996.
- Becker, Howard Saul. *Les mondes de l'art*. Paris: Flammarion, 2010.
- Becker, Howard Saul, et Robert R Faulkner. *Qu'est-ce qu'on joue, maintenant ? le répertoire de jazz en action*. Paris: la Découverte, 2011.
- Bécourt, Julien. « EPE, l'indus' à la française ». *Mouvement*, octobre 2017.
http://www.mouvement.net/analyses/enquetes/heureusement-il-y-a-lindus_1.
- . « V.A. - American Noise ». *Chronicart* (blog), 20 janvier 2013.
<https://www.chronicart.com/musique/va-american-noise/>.
- Belin, Emmanuel. « De la bienveillance dispositive ». *Le dispositif: entre usage et concept. Hermès, La Revue*, n° 25 (mars 1999): 245-59.
- Belk, Russell W. *Collecting in a Consumer Society*. London; New York, N.Y.: Routledge, 2006.
- Benhaïm, Sarah. « Expérimentation et (non)conformisme en Chine : le cas de la chinoise ». Conférence présentée à Musiques nouvelles et mélange des genres, Paris, mars 2013.
<http://cral.ehess.fr/index.php?1485>.
- . « Noise Music et underground contemporain : fondements, pratiques, économie et esthétique d'une subculture musicale DIY ». Mémoire de master, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2011.
- Bennett, Andy. « Pour une réévaluation du concept de contre-culture ». *Volume!* 9-1 (octobre 2012): 19-31.
- Bennett, Andy, et Richard A. Peterson, éd. *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual*. 1st ed. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.
- Berio, Luciano. *Two Interviews*. New York: M. Boyars, 1985.
- Berten, André. « Dispositif, médiation, créativité : petite généalogie ». *Le dispositif: entre usage et concept. Hermès, La Revue*, n° 25 (mars 1999): 33-47.
- Bessy, Christian, et Francis Chateauraynaud. *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*. Collection Leçons de choses. Paris: Editions Métailié, 1995.
- Boltanski, Luc, et Ève Chiapello. *Le nouvel esprit du capitalisme*. TEL 380. Paris: Gallimard, 2011.
- Borgo, David. « Negotiating Freedom. Values and Practices in Contemporary Improvised Music ». *Black Music Research Journal* 22, n° 2 (2002): 165.
<https://doi.org/10.2307/1519955>.

- Bosseur, Dominique, et Jean-Yves Bosseur. *Révolutions musicales. La musique contemporaine depuis 1945*. Paris: Minerve, 1999.
- Bourdieu, Pierre. *La distinction : critique sociale du jugement*. Le Sens commun. Paris: Éditions de Minuit, 1979.
- . *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Nouv. éd., Revue et corrigée. Points Essais 370. Paris: Éd. du Seuil, 2009.
- Bourdieu, Pierre, et Alain Darbel. *L'amour de l'art*. Repr. Le sens commun. Paris: Les Éd. de minuit, 2003.
- Bourgois, Philippe. *En quête de respect: Le crack à New York*. Paris: Seuil, 2001.
- Brassier, Ray. « Le genre est obsolète ». *Multitudes*, n° 28 (Printemps 2007).
- Bruun, Otto, et Lorenzo Corti, éd. *Les Catégories et leur histoire*. Bibliothèque d'histoire de la philosophie Antiquité Nouvelle série. Paris: Vrin, 2005.
- Buch, Esteban. *Le cas Schönberg. Naissance de l'avant-garde musicale*. Bibliothèque des idées. Paris: Gallimard, 2006.
- Bureau, Marie-Christine, Marc Perrenoud, et Roberta Shapiro, éd. *L'artiste pluriel: démultiplier l'activité pour vivre son art*. Le regard sociologique 1138. Villeneuve-d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2009.
- Canonne, Clément. « Du concept d'improvisation à la pratique de l'improvisation libre ». *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 47, n° 1 (juin 2016): 17-43.
- Carcone, Anthony. « La musique expérimentale chinoise ». *Couleurs d'été*. France Culture, 2010. http://www.radiofrance.fr/francemusique/em/couleurs-ete/emission.php?e_id=90000046&d_id=410001846&arch=1.
- Carles, Philippe, et Jean-Louis Comolli. *Free jazz, black power*. Paris: Gallimard, 2000.
- Castanet, Pierre Albert. *Quand le sonore cherche noise. Pour une philosophie du bruit*. Paris: M. de Maule, 2008.
- Certeau, Michel de. *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Nouvelle éd. Paris: Gallimard, 2010.
- Chadly, Hicham. « Vomir/Hélicoptère Sanglante ». *As Loud As Possible*, Fall 2010.
- Chaney, Damien. « Pourquoi acheter un CD quand on peut le télécharger ? Une approche exploratoire par le concept d'appropriation ». *Management & Avenir* 20, n° 6 (2008): 30. <https://doi.org/10.3917/mav.020.0030>.
- Charles, Daniel. *Gloses sur John Cage*. Nouv. éd. rev. et augm. Collection Arts & esthétique. Paris: Desclée de Brouwer, 2002.

- Citton, Yves. « Le percept noise comme registre du sensible ». *Multitudes*, n° 28 (2007).
- Clecak, Peter. *America's Quest for the Ideal Self: Dissent and fulfilment in the 60s and 70s*. Oxford: Oxford University Press, 1983.
- Clerval, Anne. *Paris sans le peuple : la gentrification de la capitale*. Paris: La Découverte, 2013.
- Collins, Nick. « Noise Music Information Retrieval ». In *Noise in and as Music*, 79-96. Huddersfield: University of Huddersfield Press, 2013.
- Coulangeon, Philippe. « Les musiciens de jazz : les chemins de la professionnalisation ». *Genèses* 36, n° 1 (1999): 54-68. <https://doi.org/10.3406/genes.1999.1579>.
- Crawford, Matthew B. *Éloge du carburateur. Essai sur le sens et la valeur du travail*. Traduit par Marc Saint-Upéry. Paris: La Découverte, 2010.
- Croce, Benedetto. « Criticism of the Theory of Artistic and Literary Kinds ». In *Modern Genre Theory*, Longman. Harlow, England ; New York: Duff David, 2000.
- Dahlhaus, Carl. « New Music and the Problem of Musical Genre ». In *Schoenberg and the New Music*, traduit par Derrick Puffett et Alfred Clayton. Cambridge University Press, 1987.
- Debade, Nicolas. « Les musiques expérimentales à l'épreuve de l'innovation. L'exemple du Grim à Marseille ». Université d'Aix-Marseille, 2017.
- Delalande, François. *Analyser la musique, pourquoi, comment ?* Bry-sur-Marne (Val-de-Marne): INA, 2013.
- Depoorter, Gaël. « La communauté du logiciel libre. Espace contemporain de reconfiguration des luttes ? » In *Résister au quotidien ?*, 133-60. Académique. Paris: Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.), 2013. <http://www.cairn.info/resister-au-quotidien--9782724612950-p-133.htm>.
- Derrida, Jacques. *De la Grammatologie*. Collection « Critique ». Paris: Éditions de Minuit, 1967.
- . *Parages*. Collection La Philosophie en effet. Paris: Galilée, 1986.
- Dewey, John. *Œuvres philosophiques III. L'art comme expérience*. Pau; [Tours: Publications de l'Université de Pau ; Farrago, 2005.
- Dion, Marc-Antoine. « L'écoute décomplexée. La réception de la musique noise à Anvers, Bruxelles et Gand ». Université Laval, 2015.
- Doris, David T. « Zen Vaudeville: A Medi(t)ation in the Margins of Fluxus », 91-135. Chichester, West Sussex ; New York: Academy Editions, 1998.

- Dubuffet, Jean. « L'art brut préféré aux arts culturels ». Galerie René Drouin, Paris, 1949. <http://www.artbrut.ch/download/webfiles/5603f0a2f75b599b2e003c233fd823c7.pdf/dubuffet-jean-art-brut-prefere-arts-culturels.pdf>.
- Dumez, Philippe. « Ecumeurs #21 et #22 : ali_fib et le Non_Jazz ». *Les Ecumeurs* (blog), 2 janvier 2015. <http://lesecumeurs.tumblr.com/post/106896676319/ecumeurs-21-et-22-alifib-et-le-nonjazz>.
- During, Élie. « Flux et opérations : prolégomènes à une métaphysique électronique ». *Rue Descartes* 60, n° 2 (2008): 51. <https://doi.org/10.3917/rdes.060.0051>.
- Elias, Norbert, et Eric Dunning. *Quest for excitement. Sport and leisure in the civilizing process*. Oxford, OX, UK ; New York, NY, USA: B. Blackwell, 1986.
- Eyerman, Ron, et Andrew Jamison. *Music and social movements: mobilizing traditions in the twentieth century*. Cambridge cultural social studies. Cambridge, [England] ; New York: Cambridge University Press, 1998.
- Fabbri, Franco. « A Theory of Musical Genres: Two Applications ». In *Popular Music Perspectives: Papers from the First International Conference on Popular Music Research, Amsterdam, June 1981*, Göteborg and Exeter: International Association for the Study of Popular Music., 52-81. David Horn and Philip Tagg, 1982.
- Fabiani, Jean-Louis. « Live at the village Vanguard. Le paradoxe de l'écoute enregistrée du jazz ». *L'Année sociologique* 60, n° 2 (2010): 387. <https://doi.org/10.3917/anso.102.0387>.
- Favret-Saada, Jeanne. *Désorceler. Penser rêver*. Paris: Ed. de l'Olivier, 2009.
- Flichy, Patrice. *Le sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*. La république des idées. Paris: Seuil, 2010.
- Fornäs, Johan. « The future of rock: discourses that struggle to define a genre ». *Popular Music* 14, n° 01 (janvier 1995): 111–125. <https://doi.org/10.1017/S0261143000007650>.
- Foucault, Michel. *L'archéologie du savoir*. Collection Tel 354. Paris: Gallimard, 2008.
———. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Collection TEL. Paris: Gallimard, 2008.
- Frere-Jones, Sasha. « Noise Control. On the border of music and sound ». *The New Yorker*, 24 mai 2010. <http://www.newyorker.com/magazine/2010/05/24/noise-control>.
- Frith, Simon, et Howard Horne. *Art into Pop*. London ; New York: Methuen, 1987.
- Frith, Simon, et Philippe Le Guern. *Sociologies des musiques populaires*. Paris: Hermès Science : Lavoisier, 2007.
- Frow, John. *Genre*. Second edition. The New Critical Idiom. London ; New York: Routledge, 2015.

- Gelder, Ken, et Sarah Thornton, éd. *The subcultures reader*. London ; New York: Routledge, 1997.
- Glevarec, Hervé, et Michel Pinet. « De la distinction à la diversité culturelle. Éclectismes qualitatifs, reconnaissance culturelle et jugement d'amateur ». *L'Année sociologique* Prépublication, n° 3 (2013): e1. <https://doi.org/10.3917/anso.pr1.0001>.
- . « La « tablature » des goûts musicaux : un modèle de structuration des préférences et des jugements ». *Revue française de sociologie* 50, n° 3 (2009): 599-640.
- Goffman, Erving. *Les cadres de l'expérience*. Traduit par Isaac Joseph. Le sens commun. Paris: de Minuit, 2009.
- Goodman, Nelson. *Manières de faire des mondes*. [Paris]: Gallimard, 2006.
- Gosling, Tim. « “Not for Sale” : The Underground Network of Anarcho-Punk ». In *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual*, 168-83. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.
- Graham, Stephen. *Sounds of the Underground. A Cultural, Political, and Aesthetic Mapping of Underground and Fringe Music*. Tracking pop. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2016.
- Grazian, David. « Digital Underground. Musical Spaces and Microscenes in the Postindustrial City ». In *Musical Performance and the Changing City. Post-industrial Contexts in Europe and the United States*, par Fabian Holt et Carsten Wergin, 127-51. New York: Routledge, 2013.
- Gueguen, (Jérôme Walter). *Quand je vis dans la ville je deviens la noise*. Documentaire. The Drone, 2011. http://www.the-drone.com/magazine/nojiji-records/?utm_source=link_from_embed_video&utm_medium=link_from_embed_video&utm_campaign=link_from_embed_video.
- Guesde, Catherine. « L'éducation de l'écoute est-elle une éducation des valeurs ? » présenté à Séminaire « esthétique et morale », Université Paris I Panthéon Sorbonne, 4 décembre 2013.
- Guesde, Catherine, et Pauline Nadrigny. *The most beautiful ugly sound in the world: à l'écoute de la noise*, 2018.
- Guibert, Jérôme. *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France : genèse, structurations, industries, alternatives*. Musique et société 7. Nantes: Sèteun, 2006.
- Hainge, Greg. *Noise Matters. Towards an Ontology of Noise*. Bloomsbury Academic. Londres, 2013.
- Harrison, Anthony Kwame. « “Cheaper than a CD, Plus We Really Mean It”: Bay Area Underground Hip Hop Tapes as Subcultural Artefacts ». *Popular Music* 25, n° 2 (2006): 283-301.

- Hebdige, Dick. *Sous-culture. Le sens du style*. Paris: Zones, 2008.
- Hegarty, Paul. « Brace and embrace: Masochism in Noise performance ». In *Sound, music, affect. Theorizing sonic experience*, par Marie Thompson et Ian D. Biddle, 133-46. New York: Bloomsbury Academic, 2013.
- . « Noise Threshold. Merzbow and the End of Natural Sound ». *Organised Sound* 6, n° 03 (décembre 2001). <https://doi.org/10.1017/S1355771801003053>.
- . *Noise/music. A History*. New York: Continuum, 2007.
- Hein, Fabien. *Do it yourself. Autodétermination et culture punk*. Congé-sur-Orne: Éditions le Passager clandestin, 2012.
- Heinich, Nathalie. *Des valeurs. Une approche sociologique*. Bibliothèque des sciences humaines. Paris: Gallimard, 2017.
- . *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*. Bibliothèque des sciences humaines. Paris: Gallimard, 2014.
- . *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques. Paradoxe*. Paris: Minuit, 1998.
- . « Pourquoi le genre a-t-il si mauvais genre ? » In *Les Genres picturaux. Genèse, métamorphoses et transpositions*, par Frédéric Elsig, Laurent Darbellay, et Imola Kiss. Genève: Métis Press, 2010.
- Hennion, Antoine. « Réflexivités. L'activité de l'amateur ». *Réseaux* 153, n° 1 (2009): 55. <https://doi.org/10.3917/res.153.0055>.
- . « Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur ». *Sociétés* 85, n° 3 (2004): 9. <https://doi.org/10.3917/soc.085.0009>.
- Hennion, Antoine, Sophie Maisonneuve, et Émilie Gomart. *Figures de l'amateur : formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*. Questions de culture. Paris: Documentation Française, 2000.
- Hensley, Chad. « The Beauty of Noise, An Interview With Masami Akita of Merzbow ». *EsoTerra Magazine. The Journal of Extreme Culture*, n° 8 (1999).
- Hesmondhalgh, David. « Post-Punk's Attempt to Democratise the Music Industry: The Success and Failure of Rough Trade ». *Popular Music* 16, n° 3 (1997): 255-74.
- . « The British Dance Music Industry: a Case Study of Independent Cultural Production ». *The British Journal of Sociology* 49, n° 2 (1998): 234-51. <https://doi.org/10.2307/591311>.
- Ikeshiro, Ryo. « GENDYN and Merzbow. A Noise Theory Critique of Xenakis's Dynamic Stochastic Synthesis and Its Relevance on Noise Music Today », 1–9. Southbank Centre, London, 2011. <http://www.gold.ac.uk/media/05.1%20Ryo%20Ikeshiro.pdf>.
- Iles, Anthony, et Mattin, éd. *Noise & Capitalism*. San Sebastián, Spain: Arteleku, 2009.
- Jenks, Chris. *Subculture: the fragmentation of the social*. London ; Thousand Oaks, Calif: Sage Publications, 2005.

- Julien, Olivier. « L'analyse des musiques populaires enregistrées ». In *Le commentaire auditif de spécialité : recherches et propositions*. Paris: Observatoire musical français, 2008.
- Karkowski, Zbigniew. *Physiques sonores*. [Paris]: Van Dieren, 2008.
- Keenan, David. « Hair Police. Soundcheck. » *The Wire*, octobre 2008.
 ———. « Nihilist Spasm Band. No Holds Barred. » *The Wire*, juin 2008.
 ———. « Ramleh ». *The Wire*, juillet 2009.
 ———. « Sick Llama/Fag Tapes ». *The Wire*, août 2008.
- Kleiber, Georges. *La sémantique du prototype: catégories et sens lexical*. 1re éd. Linguistique nouvelle. Paris: Presses universitaires de France, 1990.
- Klett, Joseph, et Alison Gerber. « The Meaning of Indeterminacy: Noise Music as Performance ». *Cultural Sociology*, 2014, 1749975514523936.
- Kris, Ernst, et Otto Kurz. *L'image de l'artiste: légende, mythe et magie : un essai historique*. Paris: Rivages, 1987.
- Kuhn, Thomas S. *La structure des révolutions scientifiques*. Paris: Flammarion, 2003.
- Lahire, Bernard. *L'homme pluriel. Les ressorts de l'action*. Paris: Armand Colin, 2005.
- Lallement, Michel. *L'âge du faire. Hacking, travail, anarchie*. Paris: Seuil, 2015.
- Le Guern, Philippe. « Irréversible ? Musique et technologies en régime numérique ». *Réseaux* 172, n° 2 (2012): 29. <https://doi.org/10.3917/res.172.0029>.
- Leal, Ricardo Martinez, et Fernando J. Elizondo-Garza. « Music and noise. » *The Journal of the Acoustical Society of America* 128, n° 4 (1 octobre 2010): 2422-2422. <https://doi.org/10.1121/1.3508649>.
- Lebrun, Barbara. « Majors et labels indépendants : France, Grande-Bretagne, 1960-2000 ». *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 92, n° 4 (2006): 33. <https://doi.org/10.3917/ving.092.0033>.
- Lechner, Marie. « Ils se sentent rassurés par cette masse sonore informe ». *Libération Next*, 24 juin 2014. http://next.liberation.fr/musique/2014/06/24/ils-se-sentent-rassures-par-cette-masse-sonore-informe_1049458.
- Lefebvre Berkeley, Sam. « Interview RRRecords ». *Degenerate*, 2003.
- Legrain, Laurent. « L'art de se faire surprendre ». *Techniques & culture*, n° 52-53 2009 (1 décembre 2009): 258-81. <https://doi.org/10.4000/tc.4814>.
- Lena, Jennifer C. *Banding Together: How Communities Create Genres in Popular Music*. Princeton, N.J.: Princeton Univ Press, 2014.
- Lena, Jennifer, et Richard Peterson. « Classification as Culture: Types and Trajectories of Music Genres ». *American Sociological Review* 73, n° 5 (2008): 697-618.

- Leveratto, Jean-Marc. *La mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique*. Paris: Dispute, 2000.
- Levinson, Jerrold. « Concatenationism, Architectonicism, and the Appreciation of Music ». *Revue Internationale de Philosophie*, n° 238 (2006): 505-14.
- Lewandowska, Weronika M. « It Has to Be Loud and It Has to Shine. An Interview with Ewa Justka ». *Glissando*, 2014.
- Lizé, Wenceslas. « « La réception de la musique comme activité collective. Enquête ethnographique des jazzophiles de premier rang » ». In *Ecologie sociale de l'oreille : Enquêtes sur l'expérience musicale*, Vol. 9. En temps et lieux. Paris: Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2009.
- Lizé, Wenceslas, Delphine Naudier, et Olivier Roueff. *Intermédiaires du travail artistique. A la frontière de l'art et du commerce*. DEPS, 2014.
- Mahé, Yves-Marie. *Les Etablissements Phonographiques de l'Est*. 4/3, Documentaire. Light Cone, 2017.
- Maisonneuve, Sophie. « De la « machine parlante » à l'auditeur : le disque et la naissance d'une nouvelle culture musicale dans les années 1920-1930 ». *Terrain*, n° 37 (1 septembre 2001). <https://doi.org/10.4000/terrain.1289>.
- . « Techno-logies musicales ». *Communications* 91, n° 2 (2012): 77. <https://doi.org/10.3917/commu.091.0077>.
- Manchev, Boyan. « Noise : l'organologie désorganisée ». *Multitudes* 28, n° 1 (2007): 157. <https://doi.org/10.3917/mult.028.0157>.
- Marshall, Lee. « For and Against the Record Industry. An Introduction to Bootleg Collectors and Tape Traders ». *Popular Music* 22, n° 1 (2003): 57-72.
- Martin-Iverson, Sean. « Autonomous Youth? Independence and Precariousness in the Indonesian Underground Music Scene ». *The Asia Pacific Journal of Anthropology* 13, n° 4 (août 2012): 382-97. <https://doi.org/10.1080/14442213.2011.636062>.
- Mauss, Marcel. *Essai sur le don: forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*. 1. éd, 4. tirage. Quadrige Grands Textes. Paris: Presses Universitaires de France, 2007.
- McClary, Susan. *Conventional Wisdom. The Content of Musical Form*. Bloch lectures. Berkeley: University of California Press, 2000.
- McKinley, Sam. « The Politics of HNW ». *As Loud As Possible*, 2010.
- Menger, Pierre-Michel. « L'oreille spéculative Consommation et perception de la musique contemporaine ». *Revue Française de Sociologie* 27, n° 3 (juillet 1986): 445. <https://doi.org/10.2307/3321318>.

- Meyer, Morgan. « Bricoler, domestiquer et contourner la science : l'essor de la biologie de garage ». *Réseaux* 173-174, n° 3 (2012): 303. <https://doi.org/10.3917/res.173.0303>.
- Middleton, Richard. « “Play it Again Sam”: Some Notes on the Productivity of Repetition in Popular Music ». In *Popular Music 3: Producers and Markets*, 3:235-70. Cambridge University Press, 1983.
- Moore, Allan F. « Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre ». *Music & Letters* 82, n° 3 (2001): 432-42.
 ———. *Rock, the Primary Text. Developing a Musicology of Rock*. 2nd ed. Ashgate popular and folk music series. Aldershot, Hants, England ; Brookfield, Vt: Ashgate, 2001.
- Moulin, Raymonde. « De l'artisan au professionnel : l'artiste ». *Sociologie du Travail*, Les professions artistiques, 25, n° 4 (décembre 1983): 388-403.
- Mueller, Alain. « Understanding Dislocal Urban Subcultures. The Example of the Hardcore Scene, from Tokyo and Beyond ». *Music & Arts in Action* 3, n° 3 (2011): 136-47.
- Muggleton, David. *Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style*. Paperback ed., Reprinted. Dress, Body, Culture. Oxford: Berg, 2006.
- Nancy, Jean-Luc. *A l'écoute*. Collection La philosophie en effet. Paris: Galilée, 2002.
- Negus, Keith. *Music Genres and Corporate Cultures*. London; New York: Routledge, 1999.
- Novak, David. *Japanoise. Music at the Edge of Circulation*. Sign, storage, transmission. Durham: Duke University Press, 2013.
- Nyman, Michael. *Experimental music. Cage et au-delà*. Traduit par Nathalie Gentili. Paris: Allia, 2005.
- Obodda, Stephanie. « Sordid Allusion: The Use of Nazi Aesthetic in Gothic and Industrial Genres ». Princeton University, 2002.
<http://stephanieobodda.com/thesis/SordidAllusion.pdf>.
- O'Connor, Alan. *Punk Record Labels and the Struggle for Autonomy: The Emergence of DIY*. Critical media studies. Lanham: Lexington Books, 2008.
- Odin, Florence, et Christian Thuderoz. *Des mondes bricolés ? Arts et sciences à l'épreuve de la notion de bricolage*. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2010.
- Pearce, Susan M. *Collecting in Contemporary Practice*. London: Sage, 1998.
 ———. *On Collecting: An Investigation Into Collecting in the European Tradition*. The Collecting Cultures Series. London: Routledge, 2005.
- Peeters, Hugues, et Philippe Charlier. « Contributions à une théorie du dispositif ». *Hermès, La Revue*, n° 25 (mars 1999): 15-23.

- Percival, J. Mark. « Stone Deaf Forever: Discourses of Loudness ». *Volume !*, n° 11 : 2 (15 juin 2015): 29-49. <https://doi.org/10.4000/volume.4473>.
- Perrenoud, Marc. « La figure du musicos. Musiques populaires contemporaines et pratique de masse ». *Ethnologie française* 33, n° 4 (2003): 683. <https://doi.org/10.3917/ethn.034.0683>.
- . « Partitions ordinaires. Trois clivages habituels de la sociologie de l'art questionnés par les pratiques musicales contemporaines ». *Sociétés* 85, n° 3 (2004): 25. <https://doi.org/10.3917/soc.085.0025>.
- Peterson, Richard. « Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore ». *Poetics* 21, n° 4 (août 1992): 243-58.
- Pouncey, Edwin, et David Keenan. « Consumed By Noise ». *The Wire*, août 2000.
- Prévost, Eddie. « Free Improvisation in Music and Capitalism: Resisting Authority and the Cults of Scientism and Celebrity ». In *Noise & Capitalism*, 39-58. San Sebastián, Spain: Arteleku, 2009.
- Priest, Eldritch. *Boring Formless Nonsense: Experimental Music and the Aesthetics of Failure*. New York: Bloomsbury Academic, 2013. <http://public.eblib.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=1115365>.
- Redhead, Steve. *The end-of-the-century party: youth and pop towards 2000*. Cultural politics. Manchester ; New York : New York: Manchester University Press ; Distributed exclusively in the USA and Canada by St. Martin's Press, 1990.
- Renard, Jean-Bruno. « De l'intérêt des anecdotes ». *Sociétés* 114, n° 4 (2011): 33. <https://doi.org/10.3917/soc.114.0033>.
- Reynolds, Simon. *Rétromania. Comment la culture pop recycle son passé pour s'inventer un futur*. Traduit par Jean-François Caro. Marseille: Le Mot et le reste, 2012.
- Rice, Boyd, et Brian Clark. *Standing in Two Circles: The Collected Works of Boyd Rice*. London: Creation Books, 2008.
- Rosch, Eleanor H. « Natural Categories ». *Cognitive Psychology* 4, n° 3 (mai 1973): 328-50. [https://doi.org/10.1016/0010-0285\(73\)90017-0](https://doi.org/10.1016/0010-0285(73)90017-0).
- Rosch, Eleanor, et Barbara Bloom Lloyd, éd. *Cognition and categorization*. Social Science Research Council (U.S.). Hillsdale, N.J. : New York: L. Erlbaum Associates ; distributed by Halsted Press, 1978.
- Rose, Tricia. *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Music/culture. Hanover, NH: University Press of New England, 1994.
- Roueff, Olivier. « L'improvisation comme forme d'expérience. Généalogie d'une catégorie d'appréciation du jazz ». *Tracés*, n° 18 (1 mai 2010): 121-37. <https://doi.org/10.4000/traces.4578>.

- . « L'invention d'une « scène » musicale, ou le travail du réseau: La programmation d'un club de musiques improvisées entre radicalisation et consécration (1991-2001) ». *Sociologie de l'Art* OPuS 8, n° 1 (2006): 43. <https://doi.org/10.3917/soart.008.0043>.
- Russell, Bruce. *Left-Handed Blows: Writing on Sound, 1993-2009*. Auckland, N.Z.: Clouds, 2009.
- Saladin, Matthieu. « As Loud as Possible ». *L'Autre Revue* 4 (mars 2016). <http://www.lautremusique.net/images/Page/78/56f94ff9e6459.pdf>.
- . « Processus de création dans l'improvisation ». *Volume !*, n° 1 : 1 (15 mai 2002). <https://doi.org/10.4000/volume.2486>.
- Sangild, Torben. « Noise - Three Musical Gestures. Expressionist, Introvert and Minimal Noise ». *JMM: The Journal of Music and Meaning* 2, n° 4 (Spring 2004). <http://www.musicandmeaning.net/issues/showArticle.php?artID=2.4>.
- . *The Aesthetics of Noise*. [S.l.]: Datanom, 2002.
- Sargent, Carey. « Noise in Action. The Sonic (De) Construction of Art Worlds ». *Studies in Symbolic Interaction* 35 (2010): 179–200.
- Schaeffer, Jean-Marie. « Le plaisir ». In *Par-delà le beau et le laid. Enquêtes sur les valeurs de l'art*, édité par Nathalie Heinich, Carole Talon-Hugon, et Jean-Marie Schaeffer, 105-15. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014.
- Schaeffer, Pierre. *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*. Nouv. éd. Pierres vives. Paris: Seuil, 2002.
- Seigel, Jerrold. *Paris Bohème. Culture et politique aux marges de la vie bourgeoise. 1830-1930*. Traduit par Odette Guitard. Bibliothèque des Histoires. Paris: Gallimard, 1991.
- Serres, Michel. *Genèse*. Paris: B. Grasset, 1982.
- Shannon, Claude E., et Warren Weaver. *Mathematical Theory of Communication*. Urbana: University of Illinois Press, 1949.
- Shapiro, Peter, Rob Young, Simon Reynolds, Kodwo Eshun, David Toop, Mike Rubin, Chris Sharp, Tony Marcus, Kurt Reighley, et Mike Berk. *Modulations. Une histoire de la musique électronique*. Édité par Productions Caipirinha. Traduit par Pauline Bruchet et Benjamin Fau. Paris: Ed. Allia, 2010.
- Shuker, Roy. « Beyond the 'High Fidelity' Stereotype: Defining the (Contemporary) Record Collector ». *Popular Music* 23, n° 3 (octobre 2004): 311-30.
- Shusterman, Richard. *Performing live. Aesthetic alternatives for the ends of art*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 2000.
- . « The Fine Art of Rap ». *New Literary History* 22, n° 3 (summer 1991): 613-32.
- Sienko, Chris. « Editorial ». *As Loud As Possible*, Fall 2010.

- Smith, Nick. « The Splinter in Your Ear: Noise as the Semblance of Critique ». *Culture, Theory and Critique* 46, n° 1 (septembre 2005): 43-59.
<https://doi.org/10.1080/14735780500102421>.
- Solomos, Makis. *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XIXe-XXIe siècles*. Aesthetica. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2013.
- Straw, Will. « Scenes and Sensibilities ». *Public* 22-23 (2001): 245-57.
 ———. « Sizing Up Record Collections. Gender and Connoisseurship in Rock Music Culture ». In *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, Routledge., 3-16. London: Whiteley Sheila, 1997.
 ———. « Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music ». *Cultural Studies* 5, n° 3 (octobre 1991): 368-88.
<https://doi.org/10.1080/09502389100490311>.
- Tagg, Philip. « Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice ». In *Popular Music 2: Theory and Method*, 2:37-67. Cambridge University Press, 1982.
 ———. *Music's Meanings: A Modern Musicology For Non-Musos*. Larchmont, N.Y.: Mass Media's Scholar's Press, 2012.
- Testart, Alain. « Échange marchand, échange non marchand ». *Revue Française de Sociologie* 42, n° 4 (octobre 2001): 719. <https://doi.org/10.2307/3322738>.
- Thacker, Eugene. « Pulse Demons ». *Culture Machine* 9 (2007).
<http://www.culturemachine.net/index.php/cm/article/viewarticle/80/56>.
- Thompson, Marie. « Music for cyborgs: the affects and ethics of noise music ». In *Reverberations. The Philosophy, Aesthetics and Politics of Noise*, 207-18. London; New York: Continuum International Publishing Group, 2012.
- Thompson, Stacy. *Punk Productions. Unfinished Business*. SUNY series, interruptions--border testimony(ies) and critical discourse/s. Albany: State University of New York Press, 2004.
- Thornton, Sarah. *Club cultures. Music, media, and subcultural capital*. 1st U.S. ed. Music/culture. Hanover: University Press of New England, 1996.
- Tiffon, Vincent. « La représentation sonographique est-elle une aide pour l'analyse perceptive de la musique électroacoustique ? » *Lien, revue d'esthétique musicale*, Musiques & Recherches, IV (2006): 3-15.
- VL. « Opéra Mort - Interview avec Jo et El-g ». *Guts of Darkness* (blog), 16 avril 2012.
<https://www.gutsofdarkness.com/god/document.php?doc=fdf75ce318386f15905cb9a289124465>.
- Vroomen, Laura. « Kate Bush: Teen Pop and Older Female Fans ». In *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual*, édité par Andy Bennett et Richard Peterson, 1st ed., 238-54. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.

- Wacquant, Loïc. *Corps et âme: Carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*. Paris: Agone, 2002.
- Waksman, Steve. « California Noise. Tinkering with Hardcore and Heavy Metal in Southern California ». *Social Studies of Science* 34, n° 5 (octobre 2004): 675-702.
<https://doi.org/10.1177/0306312704047614>.
- . *This ain't the summer of love. Conflict and crossover in heavy metal and punk*. Berkeley: University of California Press, 2009.
- Walser, Robert. « Eruptions: Heavy Metal Appropriations of Classical Virtuosity ». *Popular Music*, Cambridge University Press, 11, n° 3 (1992): 263-308.
- Weber, Max. *Essais sur la théorie de la science*. Traduit par Julien Freund. Paris: Pocket, 1998.
- Weissenbrunner, Karin. « Subversive Qualities in Experimental Practices ». *EContact!, Experimental Practices and Subversion in Sound* 16, n° 4 (mars 2015).
http://econtact.ca/16_4/weissenbrunner_subversive.html.
- Whiteley, Sheila. « Progressive Rock and Psychedelic Coding in the Work of Jimi Hendrix ». *Popular Music*, Cambridge University Press, 9, n° 1 (1990): 37-60.
- Yuill, Simon. « All Problems of Notation Will Be Solved By the Masses ». *Mute*, avril 2008.
<http://www.metamute.org/editorial/articles/all-problems-notation-will-be-solved-masses>.
- Zilsel, Edgar. *Le génie. Histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance*. Paris: Minuit, 1993.
- Zukin, Sharon. *Loft living: culture and capital in urban change*. 25th anniversary edition. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2014.

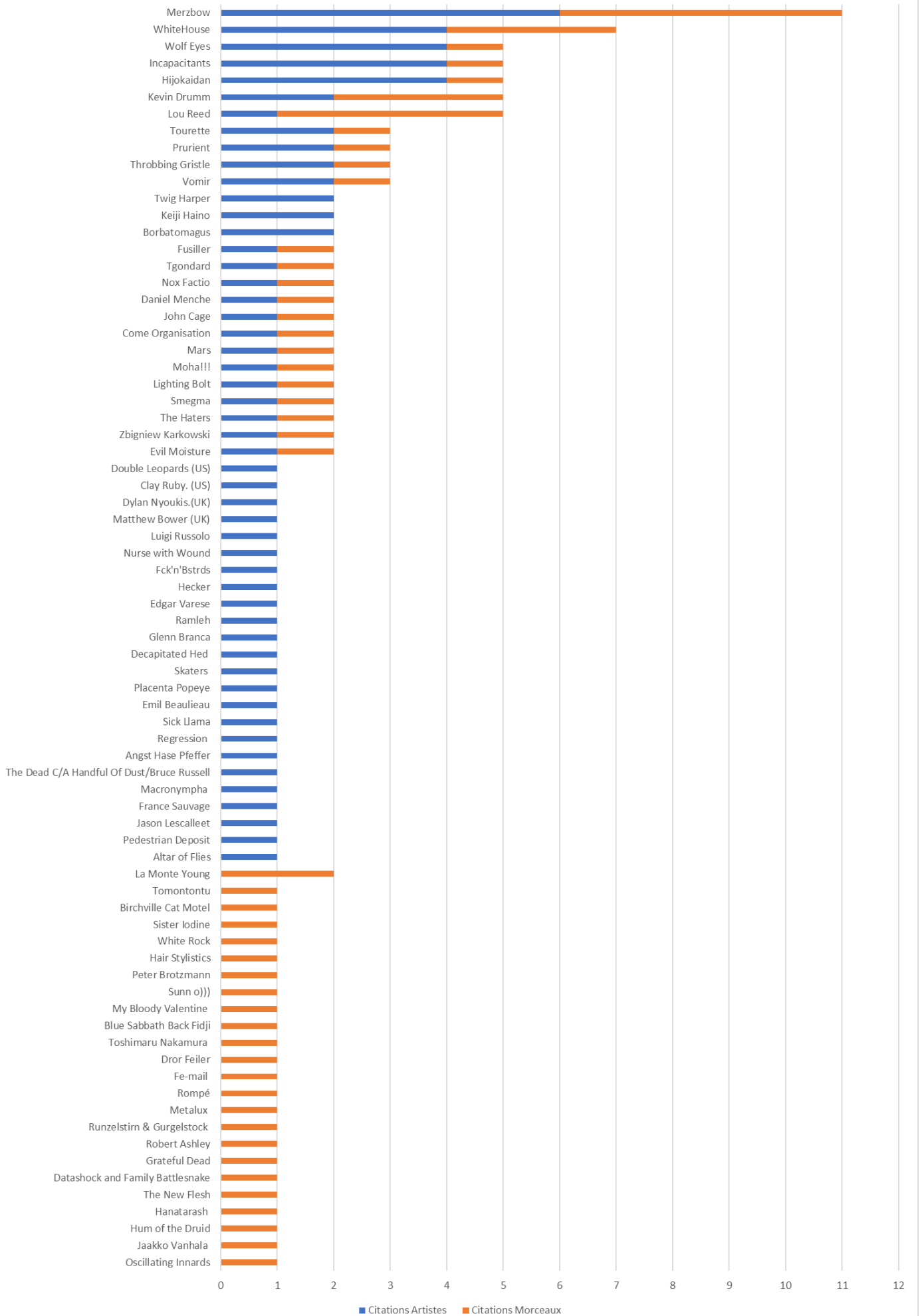
**ANNEXE 1. ARTISTES/GROUPES ET MORCEAUX
CITÉS PAR LES ENQUÊTÉ·ES**

Enquêté	Artiste/groupe					Morceau				
Benjamin	Mazami Akita (Merzbow)	Twig Harper (Nautical Almanac)	Altar of Flies	Pedestrian Deposit	HijoKaidan	« Yerm Flowers » (Evil Moisture)	« Nadir Emergence » (Oscillating Innards)	« Secret Dream » (Jaakko Vanhala)	« Norse Fumigation » (Hum of the Druid)	« Spiral Blast » (Merzbow)
Bounty	Merzbow	Kevin Drumm	Incapacitants	Zbigniew Karkowski	The Haters	« Hitting the pavement » (Kevin Drumm)	« Rainbow Electronics » (Merzbow)	« Shall we die? » (Incapacitants)	« Idented » (Zbigniew Karkowski)	« Things can only get haters » (The Haters)
Christo	Whitehouse	Wolf Eyes	Jason Lescalleet	France Sauvage	Borbetomagus	<i>Metal Machine Music</i> (Lou Reed)	« Poem for tables » (La Monte Young)	« Detroit rock city » (Hanatarash)	<i>Safe skin LP</i> (The new flesh)	<i>Collaboration single sided cassette</i> (Datashock and Family Battlesnake)
Coralie	Incapacitants	Macronympha	Hijokaidan	Vomir	Merzbow	---	---	---	---	---
Damien	Hijokaidan	Whitehouse	Keiji Haino	TG	La Monte Young	« Feedback » (Grateful Dead)	« Sister Ray » (Velvet Underground)	« The Wolfman » (Robert Ashley)	« Poem for tables » (La Monte Young)	« Fairground Muscle Twitcher » (Whitehouse)
Frédéric C.	Daniel Menche	Nox Factio	TG	Fusiller	Vomir	« Jugularis »	« Acid Rotor »	« La Grande Ville »	2010/11/30@instants chavirés	---
Jedrek	The Dead C/A Handful of Dust/Bruce Russell	Angst Hase Pfeffer Nase	Regression	Sick Llama	Twig Harper	---	---	---	---	---
Jo	Incapacitants	Smegma	Placenta Popeye	Skaters	Decapitated Hed	« ??? » (Tourette)	« Nattering Naybobs » (Smegma)	« Aktion 9706 Tokyo » (Runzelstirn & Gurgelstock)	« Baby P. » (Metalux)	« ??? » (Rompé)

Laurent	Incapacitants	Dominic Fernow (Prurient)	Glenn Branca	Whitehouse	Heino Keiji	« Slave New Desert » (Kerzbow)	<i>Metal Machine Music</i> (Lou Reed)	« Fe-mail » (Gossip)	« Pure Noise » (Ousia)	« Nim # 49 » (Toshimaru Nakamura)
Marilyn	Tourette	Prurient	Wolf Eyes	Ramleh	---	« Ejaculation Ejaculation » (Blue Sabbath black fidji)	« The died Venus » (Kevin Drumm & Prurient)	« Sister Ray » (The Velvet Underground)	« You made me realize » (My bloody Valentine)	« Richard » (Sunn o:)))
Mathieu	Otomo Yoshihide	Merzbow	Lightning Bolt	MoHa!	Whitehouse	« Turntable Feedback II » (Yoshihide)	« I'm coming to the garden » (Merzbow)	« Megaghost » (Lightning Bolt)	« Gay One » (MoHa!)	« Prosexist » (Whitehouse)
Miliani	Edgar Varèse	Merzbow	Borbetomagus	Kevin Drumm	Hecker	<i>Metal Machine Music</i> (Lou Reed)	« Machine Gun » (Peter Brotzmann)	« Sadist » (Whitehouse)	« The Inferno » (Kevin Drumm)	« Désert » (Edgar Varèse)
Nadia	Wolf Eyes	Fucking Bastards	Tourette	Evil Moisture	Nurse with Wound	---	---	---	---	---
Pes	Merzbow	Matthew Bower	Dylan Nyoukis	Clay Ruby	Double Leopards	« Hustler power electronic convention » (Hair Stylistics)	« The Tar pit » (White Rock)	« Blame » (Sister iodine)	« Ugly for a living » (Jazzfinger)	« Siberian TV » (Birchville Cat Motel)
Yves B.	Lou Reed	Mars	Come Organisation	Hijokaidan	Vomir	<i>Metal Machine Music</i> (Lou Reed)	« The immedaite state of the erotic » (Mars)	« Für Ilse Koch » (Come Organisation)	« Vivre sa vie » (Hijokaidan)	« Fashioned to a device into a tree » (Nurse with Wound)
Yves C.	Luigi Russolo	John Cage	Merzbow	Wolf Eyes	Ryoji Ikeda	« 4'33 » (John Cage)	« 1930 » (Merzbow)	« Chocking Flies » (Wolf Eyes)	« Data.vortex » (Ryoji Ikeda)	<i>DOA The third and final report</i> (Throbbing Gristle)

**ANNEXE 2. OCCURRENCES DES
ARTISTES/GROUPES ET DES MORCEAUX CITÉS**

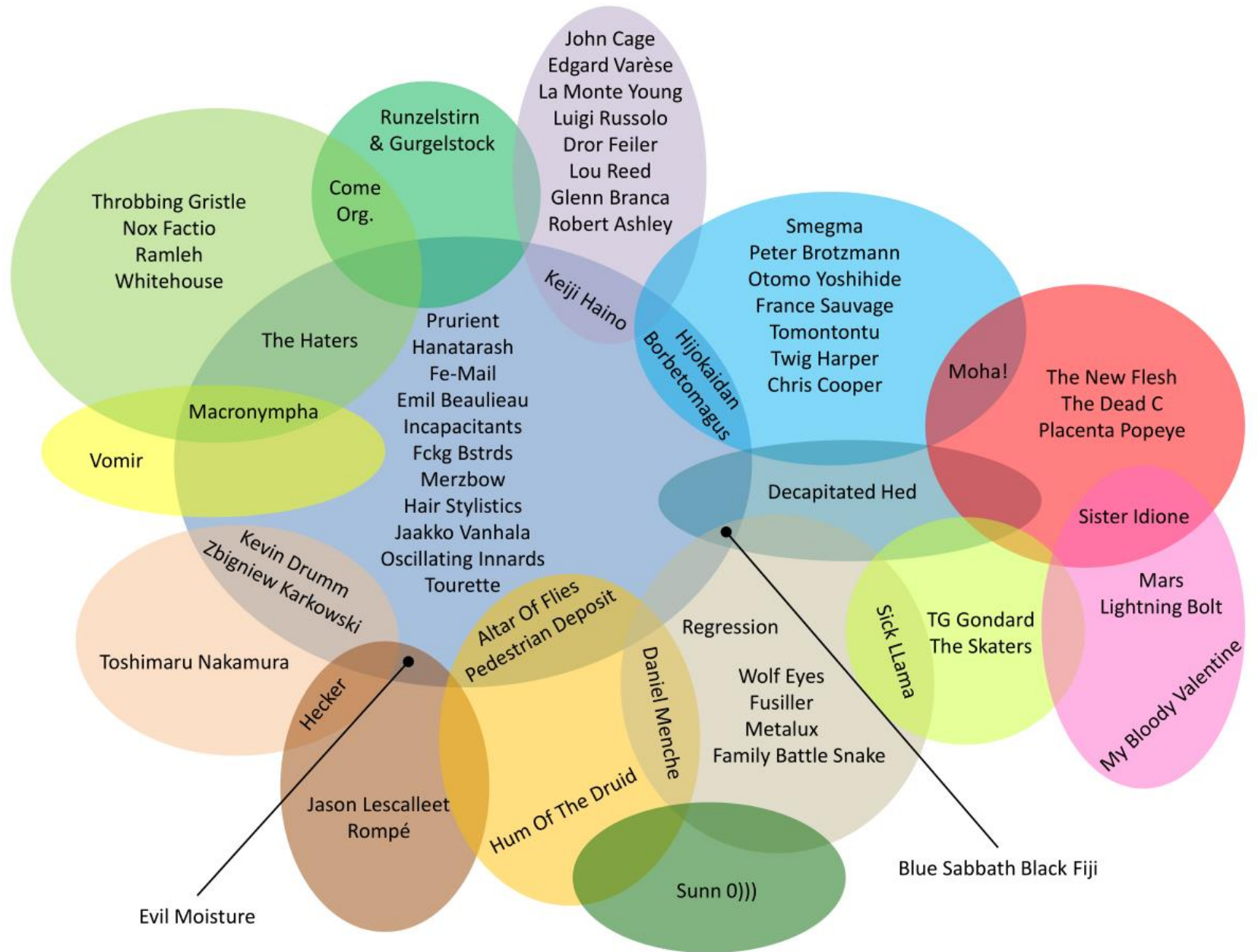
Analyse des citations Artistes / Morceaux

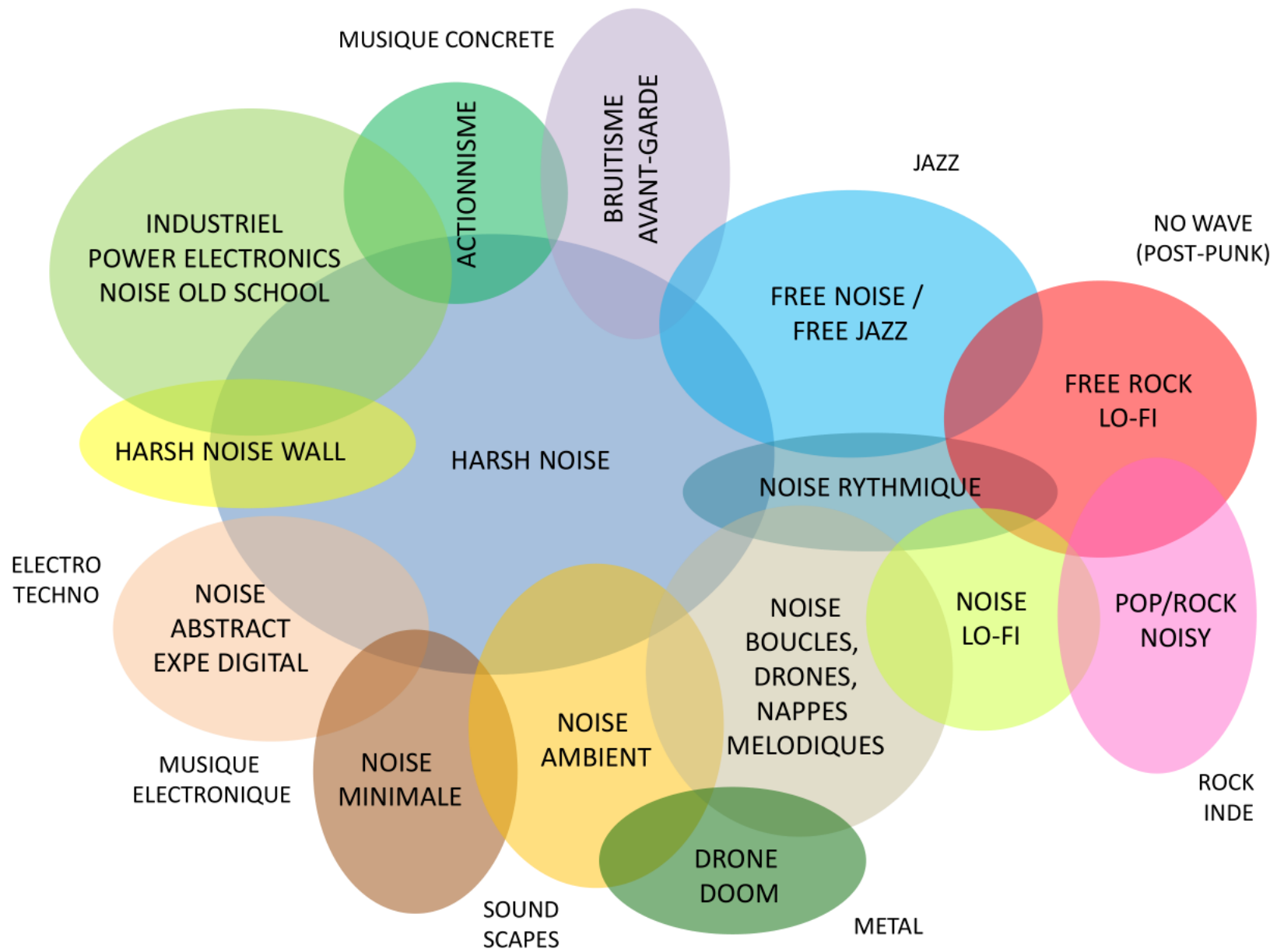


**ANNEXE 3. RÉPARTITION STYLISTIQUE DES
MUSIQUES CITÉES**

Style	Descriptif donné par les enquêtés	Hijokaidan	Smegma	Peter Brotzmann	France Sauvage	Mohal!	Borbetomagus	Twig Harper (Nautical Almanac)	Angst Hase Pfeffer Nase (Chris Cooper)	Evil Moisture	Oromo Yoshihide	Whitehouse	Throbbing Gristle	Macronympha (Roger Stella)	Altar of Flies	The Haters	La Monte Young	Edgar Varèse	Luigi Russolo	John Cage	Robert Ashley	Lou Reed	Daniel Menche	Sick Liama	Datashock and Family Battlesnake	Regression	Wolf Eyes	Fussler	Metalux	Lightning Bolt	Mars	Grateful Dead	Velvet Underground	My Bloody Valentine	Wolf Eyes	Runzelstirn & Gurgelstock	Come Organisation										
Free noise. Héritage free jazz, musique foutraque et sons concrets	Héritage free jazz et actionnisme sans savoir-faire instrumental	x																																													
	Improvisation libre bruitiste « jusqu'au-boutiste » et intense	x																																													
	Improvisation libre type free jazz radical non-techniciste		x																																												
	Univers étrange avec sonorités, pas de distorsion	x																																													
	Free jazz noise car liberté extrême dans la structure et les dynamiques sonores			x																																											
	Improvisation et DIY				x																																										
	Dispositif élargi : électronique, percussions, bandes					x																																									
	Musicalité, sonorités quasi-électroacoustiques					x																																									
	Nornoise						x																																								
	Pionniers de la free noise et improvisation libre ultra-bruitiste							x																																							
	Expérimentation et détournement d'instruments « classiques »								x																																						
	Bricolage d'instruments et circuits trafiqués									x																																					

ANNEXE 4. TYPOLOGIE STYLISTIQUE DU GENRE





ANNEXE 5. ENTRETIENS AVEC LES EXPERTS

Entretien Adrien Lefèvre

Sarah : Pour te donner quelques éléments d'explication, je travaille sur la musique noise et en particulier la culture qui accompagne ce genre musical : comment les gens font de la musique, comment ils organisent des concerts, comment ils aiment et comment ils écoutent cette musique. Bref le cadre dans lequel elle est jouée, elle est conçue, elle est aimée, elle est échangée etc. Au moment de définir la musique dont il était question, j'ai été confrontée à un gros problème parce que même pour les acteurs c'était compliqué, j'obtenais d'autres éléments intéressants comme quoi la noise était un anti-genre, impossible à définir, etc. donc je trouvais ça intéressant de choisir quelques morceaux représentatifs du spectre que couvre le genre d'après ses amateurs, et voir si cela correspondait au discours véhiculé par les acteurs. Quelles sont ses caractéristiques musicales ? C'était l'idée de départ. Mais oulala, moi qui ne suis pas musicologue et encore moins ingénieure, je me suis demandé comment analyser une telle musique, sachant que le solfège n'était pas adapté, et j'ai pris conscience de l'intérêt de ces outils. Le problème c'est que j'avais fait quelques essais avec des morceaux très noise et je me suis retrouvée avec une image toute grise, contrairement à d'autres morceaux comme celui de Parmegiani. Ma question est donc devenue : cette musique est-elle analysable par ces outils ?

Adrien : Alors juste pour précision, cela fait un petit moment que je n'utilise plus et ne développe plus l'Acousmographe car je suis sur autre chose. [Après avoir branché ma clé USB]. Alors, corpus... On prend lequel, dis-moi ?

S : N'importe... Celui-là est long, vingt minutes, ce qui peut être intéressant aussi.

A : Alors en effet on obtient beaucoup de bruit, mais on aperçoit quand même des structures, donc l'intérêt d'un spectrogramme dans ce cas-là, ce qui m'est tout de suite venu à l'esprit, c'est que dans tout ce bruit visible on voit des structures. Tu peux déjà te baser dessus. On peut quasiment faire une étude de statistiques, sur les durées sur l'ensemble de la pièce. Ne nous égareons pas ! (*rires*). Alors attend, dans tes recherches, tu as dû tomber sur des courants comme Russolo et le futurisme etc.

S : Oui oui, je connais bien l'histoire de la musique bruitiste. L'héritage de la noise est assez multiple, il y a les influences des grandes avant-gardes sonores et ce qui découle de la musique expérimentale et électroacoustique, Cage, mais aussi des choses qui se sont développées dans les musiques populaires, dans ce qui est lié au free jazz et à l'improvisation libre.

A : Comme le Peuple de l'Herbe par exemple ?

S : Ah non, je parle de courants des années 1970, 1980 mais qui n'étaient pas institutionnels ou underground.

A : Est-ce que tu connais Alain Basso ? Au conservatoire il y avait ce type qui était compositeur mais qui faisait vraiment que du bruit, il faisait de la noise. C'est pour ça, j'y pense. Donc toi, tu cherches finalement à définir un style musical en opposition à d'autres styles ?

S : J'essaie de voir plusieurs choses. Si effectivement il y a des caractéristiques communes à ces cinq morceaux qui représentent l'étendue du genre. Et est-ce que ces caractéristiques-là sont « visibles » par des outils de visualisation et d'analyse musicale, ou est-ce que c'est difficile ? Voir les avantages et les limites de ces outils pour analyser ces musiques.

A : Alors il faut déjà comprendre que la plupart des outils informatiques sont limités. Ce qu'on essaie de faire en informatique c'est notamment les extractions, les fameux descripteurs. Ça c'est le grand truc depuis 15 ou 20 ans. C'est très difficile d'obtenir des descripteurs qui soient pertinents pour nous et de qualité, on pourrait rêver du descripteur final qui nous dirait voilà, ça c'est une musique de jazz, ça c'est un morceau de musique classique, ça c'est du rock. Mais en fait on essaie juste d'imiter, dans le monde du son, le cortex auditif. Chacun dans son domaine dans tout ce qui est sciences et technique et informatique, la reconnaissance de formes pour imiter les yeux... Pour les oreilles c'est vraiment

pas facile, vraiment. Et même, j'ai une anecdote. Le service des droits d'auteurs de Radio France se sert de l'Acousmographe, parce qu'on était voisins au 6^e étage, et au bout de deux ans le mec il me dit : « mais qu'est-ce que vous faites ? » (*rires*) et là je lui dis « bah je fais ça ». Et il voit le spectrogramme et il devient fou en fait, « c'est ça qu'il nous faut ! ». Eux ils repèrent des plages musique, les plages interview, les plages voix d'un coup d'œil et ils placent le curseur et gagnent un temps dingue parce que c'est précis. Et on se demande : est-ce qu'on ne peut pas faire ça automatiquement ? Donc l'idéal pour lui serait un déplacement automatique de marqueurs qui pourraient dire « de là à là c'est de la voix, puis de là à là c'est de la musique », puis après reconnaître le timbre de voix. Tout ça c'est hyper difficile, donc déjà à la base il y a une difficulté à automatiser ou à rationaliser ce qu'on entend, en somme. Bon après si, il y a quand même dans la noise des caractéristiques qui font qu'on la reconnaît, de toute façon, ça c'est clair ! (*rires*). J'ai failli t'écrire dans le mail, euh, je comprends pourquoi on appelle ça de la noise (*rires*). Mais là, tout ce que je peux te donner comme indications... Bon, ça c'est des ondelettes.

S : Je croyais que les ondelettes ce n'était pas la même chose qu'un spectrogramme.

A : Ah si si. C'est la même chose mais en logarithme. C'est un autre calcul. Alors, ça c'est les ondelettes, là c'est le spectrogramme. Oui voilà. Les trois bandes blanches qu'on aperçoit... Tu sais lire un spectrogramme ?

S : (*soupir*) Je dois t'avouer que tout cela est un peu obscur... Je suis un peu la personne lambda qui tout à coup télécharge le truc et ne sait pas comment l'interpréter.

A : C'est le principe de tout ce qui est harmonique, l'accord de guitare, l'accord de piano, les cordes vocales. Par exemple les cordes vocales vibrent selon un battement... En fait c'est plein de battements. La guitare elle va battre comme ça, puis ici il y a un premier nœud comme ça... C'est-à-dire qu'il y a deux ventre, puis là trois, puis toutes ces vibrations sonnées, ça donne le timbre, en gros. Et le spectrogramme dit la grande vibration de... Ah j'ai du mal à expliquer, pourtant ce n'est pas si compliqué en fait. C'est que plus il y a de... plus il y a de la couleur... Enfin plus c'est blanc dans le spectrogramme, plus l'harmonie en question à 5000 hertz elle est prédominante par rapport aux autres.

S : Tu veux dire que sur un spectrogramme entier, quand on aperçoit du blanc c'est que c'est quelque chose au premier plan.

A : Qui ressort ouais.

S : Il y a plus d'énergie dedans.

A : Oui. Si je tirais un spectrogramme d'un sinus, si c'est un sinus à 1000 hertz on obtiendrait un trait blanc à 1000 hertz. Si je mettais un sinus à 1000 hertz mixé avec un sinus à 1300 hertz, j'aurais deux traits blancs. En fait, ça part de la théorie de Fourier qui dit que n'importe quel signal... ça c'est la vibration du haut-parleur.

S : C'est le signal sonore.

A : Ouais. Le signal peut être décomposé en une somme de sinusoides, de plus en plus serrés. Bon... Non, ça part trop... C'était juste pour expliquer le spectrogramme (*rires*). Et l'idée c'est que quand on additionne plein de sinus avec plein d'énergies, on peut re-fabriquer n'importe quel son.

S : Par exemple là on a plein de lignes blanches. Est-ce que c'est le même son, ou est-ce que c'est quatre sons superposés ?

A : Alors on pourra les entendre comme quatre sons, on peut aussi les entendre comme un seul son, ça dépend de tout un tas d'autres choses qui ne sont pas forcément affichées ici.

S : Ce n'est pas évident par exemple de lire dans un spectrogramme la multiplicité des sources.

A : Ah, on voit que dalle ! Sauf dans des cas bien déterminés. Si par exemple j'ai un chœur avec une basse et une soprano, si la soprano a fait un vibrato et la basse non, on verra bien que la voix est composée de plein d'harmoniques. Ça par exemple, ça doit être assez harmonique [*écoute*]. Grâce au spectrogramme, tu peux détecter les grands mouvements de la pièce, c'est vrai pour tout mais là ça marche particulièrement bien, on voit des zones bien déterminées, on sent des changements d'ambiance.

[*écoute Kevin Drumm*]. Bah là on voit... tu vois ! [*son presque sinusoïdal qui monte et qui redescend dans le morceau, dont on voit la forme*]. C'est assez joli. Et là, tous les petits traits intermédiaires sont un peu... Et là ça va recommencer [*fredonne le son sinusoïdal en live de la séquence*]. Alors, qu'est-ce que ça donne avec les ondelettes... Ah c'est étonnant parce que ça apparaît droit. Hé oui, évidemment... Et là c'est beaucoup plus parlant, les échelles log sont beaucoup plus parlantes.

S : Moi je me demandais pourquoi dans l'Acousmographe il n'y avait pas de version spectrogramme en log, mais qui ne soit pas de l'ondelette. Si l'ondelette c'est un autre calcul. Dans les autres logiciels on trouve la version linéaire et la version log.

A : C'est par définition, c'est-à-dire qu'en fait un spectrogramme en log, c'est des ondelettes.

S : D'accord. Je croyais que c'était un autre calcul.

A : En fait le spectrogramme ça ramène à faire l'addition de sinusoïdes de plus en plus serrées. Les ondelettes ce n'est pas forcément une sinusoïde, c'est plus large, c'est un motif de départ mais pas forcément une sinusoïde. En plus je ne pourrais pas t'expliquer pourquoi on fait ça en log, mais le résultat c'est que c'est beaucoup plus parlant pour nous, êtres humains.

On peut jouer sur les colorations aussi, et là on voit apparaître... Mouais, c'était plus clair avant. Ouais c'est assez... dark (*rires*). Finalement, si cette musique se résumait à un pur bruit blanc, et d'ailleurs un bruit blanc sonore donnerait un bruit blanc d'image, notre oreille s'en laisserait très vite, au bout de quinze secondes. Ok c'est sans surprise, on s'en fout, c'est toujours pareil. Donc justement là ce n'est pas que du bruit, il y a de la structure dedans. Et c'est pour ça qu'on tend l'oreille et qu'on se demande ce qui va se passer après quoi. Comme dans n'importe quelle musique.

S : Et est-ce que tu penses que cette structure est clairement visible par l'outil, en dehors du fait que tu sois un expert de sa lecture ?

A : Je suis un expert développeur, donc j'ai fait de la cartographie. Evidemment les ¾ de mon activité depuis 30 ans ça a été l'informatique musicale mais... Malgré tout, c'est à force d'être au contact avec les autres. J'ai bossé à l'IRCAM aussi pendant 7 ans. J'étais à mon compte pendant 5 ans, là ça fait 8 ans que je suis là, évidemment j'ai tout un tas de connaissances à force d'être avec eux. Mais je ne suis pas du tout musicologue.

S : Ce que je veux dire, c'est que l'imagerie te parle.

A : C'est sûr. Mais des fois on se dit « tiens, ça ça doit être de la voix ». Mais on n'est pas sûrs... Là par exemple je te dirais que ça pourrait être quel instrument... du piano peut-être. Quoique 20 secondes c'est un peu long, ou alors une note tenue. Mais en fait pas du tout, tu vois. C'est peut-être une piste aussi. Les structures sous-jacentes...

S : Tu vois c'est quelque chose qui m'intéresse en particulier, toutes les questions autour de la forme. Est-ce qu'on retrouve des structures ou des formes semblables entre ces morceaux de noise ?

A : Ben là il y a quand même de bons indices. Par exemple là tu vois cette partie-là avec ce decrescendo là, ça ressemble à cette partie-là avec ce decrescendo, mais en fait elle est une fois et demie plus longue. En gros je dis ça comme ça, mais il y a peut-être l'idée d'aller chercher des

similitudes de vue, et ensuite par l'écoute, et même à la limite en coupant des morceaux et en les mettant en parallèle, tu sais dans un logiciel de montage son, et tu switches de la première partie à la deuxième. En prenant le spectrogramme comme vecteur d'indices.

S : Est-ce que l'Acousmographe permet de faire une comparaison entre différents morceaux ? Analyser les différents morceaux, même s'ils n'ont pas la même longueur.

A : On peut, au prix d'un petit hack. En fait il faut partir d'un logiciel libre, comme Audacity, et tu glisses les morceaux pour visualiser plusieurs pistes. Si tu ne peux pas faire quatre pistes, il faut prendre deux morceaux et les réduire en mono, puis faire une fausse stéréo, avec un morceau sur la piste gauche et un morceau sur la piste droite, donc un fichier uniquement fait pour l'Acousmographe. Et après tu peux régler la coloration du canal left et du canal right. Mais après c'est figé... Quoique non, il faut désynchroniser les panneaux.

S : Ce qui n'est pas évident, c'est quand tu as un morceau de 20mn, et un autre, par exemple celui de Merzbow, qui fait 6mn. Si tu les as simultanément, il y en aura un dont on verra tous les détails alors que sur l'autre on ne verra rien, non ?

A : Oui.

S : Donc c'est hyper difficile de faire une comparaison à partir de morceaux qui n'ont pas du tout la même longueur.

A : Ouais (*rires*). Les fractales ! Par exemple sur 20mn je vais découvrir assez vite quatre mouvements, puis dans chacun des mouvements je vais découvrir une douzaine de parties, puis dans chaque partie je vais découvrir une rythmique que je peux réduire à 4 mesures... T'as la structure globale et la structure fine.

Là on voit bien qu'on change d'ambiance sonore. Après c'est que ton oreille qui peut... Là c'est pareil, on voit bien qu'il y a un final. Ça c'est très harmonique, c'est clair.

S : Tu dis que c'est harmonique grâce à la superposition des strates ? ça c'est quelque chose qu'on retrouve à pas mal de moments, cette horizontalité.

A : Ouais. Par contre, quand elles sont vraiment hautes, c'est-à-dire au-dessus de 5000 hertz, à l'oreille ce sera moins net. Alors que là elles sont autour de 500, j'en vois une à 90, 170... Ouais les harmo... Là elles sont vraiment multiples en plus, on voit bien sur le spectrogramme si elles vont être régulières ou pas... Ah ouais mais elles sont toutes ramassées, on voit que dalle. Alors qu'au moins sur les ondelettes on les voit bien.

S : Tout se joue dans les graves.

A : Ah oui oui, enfin entre 20 et 1000 hertz. Pour nous toujours. Après si, le reste aussi ça joue, ça fait partie du timbre, de la granulosité, de la spécificité du timbre. Tout ce qui est au-dessus de 1500/2000, ça fait partie du timbre. Sur un mp3 par exemple, on va couper tout ce qui est au-dessus de 10000, on va très bien reconnaître le morceau de musique ou la voix, par contre si on compare deux écoutes avec une haute-fidélité et un mp3, on se rend compte que le son il est dénaturé, le timbre il est appauvri, délavé. Tous ces trucs qu'on n'entend pas, on ne les entend pas directement mais ils font partie du foisonnement du timbre. Ensuite, tu peux placer des marqueurs avec l'Acousmographe. Il est fait pour ça, aussi.

S : Ah oui, moi je n'ai pas réussi à trouver les formes. C'est où ?

A : Là t'as les différentes fenêtres en fait. Là c'est l'inspecteur, dès que tu sélectionnes un truc il te donne des informations ; ici c'est visible/invisible. Alors bon là, la forme d'onde elle ne sert à rien

quoi (*rires*), c'est bbbbw, le bon bloc quoi. Donc les marqueurs, t'as les librairies et les répertoires, tu peux toi-même t'en ajouter.

S : Tu peux toi-même faire des annotations sur ton morceau, c'est ça ?

A : C'est 2h à peu près pour la prise en mains, et tu peux marquer des choses en particulier. Il y a du texte aussi. [*Plusieurs minutes passent pour qu'Adrien tente de me montrer quelque chose de spécifique avec les marqueurs... C'est manifestement un peu complexe et demande une bonne prise en main*] Pas de crayon...

S : Attend, et là t'avais affiché quoi là ?

A : Ça c'est juste pour dire coller à gauche ou à droite, ou complètement élastique en fait. C'est, bon, si tu veux c'est toujours pareil, un peu de galère au début, quelques heures d'apprentissage, puis une fois que tu as tes chemins, tes sentiers battus...

S : Ce que je me demandais aussi, c'est que par exemple quand j'ai ouvert le morceau de Merzbow, la grande différence c'est que... Tu vois là (Kevin Drumm) on a vachement d'horizontalité, mais là au contraire c'est très vertical et difficile d'identifier les structures. Enfin on voit qu'il y a quelque chose de différent mais je ne sais pas du tout comment l'interpréter.

A : Ah oui, de voir les structures horizontales, bah c'est des harmoniques ou en tous cas... En fait harmonique ça a un sens précis. Harmonique c'est les multiples de la fondamentale, la fréquence perçue. Si tu perçois une note de piano à 110 hertz, par exemple, tu vas avoir une grosse bande d'énergie à 110 et une bande d'énergie à 220, et encore à 330, et 440, et 550 etc. C'est les multiples de l'énergie basse qu'est la fréquence perçue. L'harmonique c'est des bandes d'énergies qui sont toutes bien espacées, en gros.

S : C'est une seule note ?

A : C'est un timbre. Et alors, par exemple le gong typique asiatique, on va apercevoir des bandes d'énergie très nettes mais elles ne vont pas être bien espacées, elles vont être à des endroits, pas aléatoires mais qui ne sont pas espacés régulièrement. Tout ce qui est structure horizontale, c'est un timbre tenu. Alors quand ça bouge un peu, ça bouge dans le dessin, ça bouge à l'oreille. Mais là c'est vraiment l'idée d'un timbre qui est tenu, harmonique ou pas.

S : Parce que parfois on voit du mouvement, par exemple là, mais on n'en voit pas plusieurs, ça veut dire que c'est un son uni, pas harmonique ?

A : ça c'est un son de synthèse. La plupart des sons naturels sont harmoniques. Chants d'oiseaux, voix en général... [*écoute d'une petite séquence de Merzbow avec un son saturé et torturé*]. On dirait de la voix qui a été trafiquée. C'est ça, la basse qu'on entend là, winnnn, je me demande, pas sûr. Ouais c'est ça c'est le son grave qui monte et qui redescend en gros. [*Il me tend le casque*]. Attention, c'est fort.

S : Ah c'est hyper dur à percevoir ! Parce que là ça paraît évident sur l'image, mais moi j'entends un gros bbbwwwwww. J'ai du mal à l'entendre vraiment...

A : Mais voilà ! C'est fondu dans la masse ! Quand on voit vraiment cette indication, moi je suis allé chercher dans les basses, dans les fréquences graves avec mon oreille, je savais que c'était grave-médium, et donc je suis allé chercher. C'est vrai que sans les ondelettes, peut-être que ce serait une perception moins précise en fait. De se dire « ah ouais, peut-être qu'il y a un truc dans les graves, pas sûr de pouvoir représenter à la main la fréquence perçue... ». Alors que là oui.

S : C'est vrai que là du coup, ce qui est intéressant dans ce morceau, c'est qu'on est sur des grosses plages, on peut éventuellement voir des mouvements. Mais sur un morceau comme celui de Merzbow, ça m'apparaît beaucoup moins évident, même si cela apparaît peut-être ? Ça m'apparaît beaucoup plus vertical.

A : Alors quand c'est vertical, c'est qu'il y a de la rythmique, pour résumer. Par exemple une attaque d'une note de piano, ou de la batterie, là du coup tu vas avoir des traits verticaux qui apparaissent. Beaucoup d'énergie sur toutes les fréquences, sur un temps court.

S : Pourtant quand t'écoutes, c'est vrai que c'est très noise, mais pour le coup je ne sais pas si c'est vraiment de la percussion...

A : [*Ecoute*] Bah ça, n'empêche que ça, c'est carrément des points de discrimination quoi. Des points discriminants de dire oh bah tiens, il y a des morceaux à caractéristique plutôt verticale, et d'autres morceaux à caractéristique horizontale. Il faut trouver les termes qu'il faut parce que les morceaux à la verticale c'est plutôt rythmique, et encore, parce que là c'est intéressant...

S : Ce qui est marrant, c'est qu'ayant l'habitude d'écouter de la noise, les deux morceaux me paraissent très différents. Et bien qu'ils soient tous les deux très bruitistes, leur spectrogramme n'est pas du tout pareil. A l'oreille humaine, il y en a un qui a peut-être un son un peu plus digital, l'autre a l'air d'utiliser plein d'effets. D'ailleurs je voulais te poser des questions à ce sujet, dans quel mesure l'Acousmographe peut nous permettre de visualiser des effets ? Et deviner quel type d'effets donne tel type d'imagerie ?

A : Bah la saturation, que la noise utilise beaucoup, évidemment. Ça, cette apparence bruitée.

S : Quand on dit bruité, ça veut dire qu'on est dans quelque chose de très gris ?

A : D'images unies, comme ça... Mais on ne peut pas vraiment... Evidemment si t'as un son qui est qu'une seule source sonore simple, enregistrée, sur laquelle j'applique un écho, tu vas voir le même motif se répéter et tu vas te dire, tiens c'est sûrement de l'écho. Mais là, surtout quand il y a un foisonnement de sons, on ne peut pas repérer les effets avec un spectrogramme, vraiment. Et même à l'oreille à la limite, c'est quasiment impossible tellement ils sont fondus. C'est comme tu sais les gens, c'est trop trop chelou. Tu connais la BD « Où est Charlie ? » (*rires*). Il y a des gens... Je crois que c'est la synesthésie. Ouais c'est ça. Parce que ce serait drôlement intéressant de faire écouter de la noise à un synesthésique ! Le synesthésique, il voit les lettres en couleur, automatiquement. Il y a une personne sur 1000 je crois. Il voit tous les 1 en bleu, et le B il va le voir en vert, ou en rouge. Donc s'il y a 392 A et 1 B, lui ça lui saute aux yeux. C'est comme ça qu'on les repère. Donc là, c'est la même idée ; trouver des motifs cohérents, ou quelque chose, des marques, dans tout ce bruit. Est-ce qu'il y a quelque chose qui dénote ?

S : Dans quelle mesure l'Acousmographe peut permettre de faire ressortir ces éléments de façon forte ?

A : L'Acousmographe n'est pas synesthésique ! (*rires*)

S : Parce que je me disais que si tout est bruité, c'est que tous ces événements sont compliqués à voir, parce qu'ils sont noyés dans un bruit ?

A : C'est une très bonne question. Regarde, ça c'est un morceau de variété. Comme je sais que c'est un morceau de variété, je vais me dire « tiens, il y a de la voix ». Regarde, là on la voit vraiment la voix. Je vais prendre un morceau de classique aussi. Tu vois là c'est net, entre ce que tu entends et ce que tu vois.

S : Ouais là on voit la voix, on voit que c'est assez percussif du coup...

A : [Sur un autre morceau à consonance cubaine] Ouais là on entend les coups de sifflet... Et si j'essaie avec du Bach... ça c'est des trucs que j'ai faits pour un tutoriel, c'est pour ça que les noms sont un peu bidons. (rires). [Sur Bach] Bah tu vois, là le spectrogramme est quand même vachement régulier, par rapport à la noise. C'est vrai ! On dirait un canevas bien rangé. Non non, si, on voit quand même que c'est vraiment différent.

Tiens, je veux bien ta clé USB. Je vais mettre tes acousmographies dessus, mais par contre quand tu vas ouvrir les fichiers AKS il va te demander où est le fichier son.

S : Sinon met-les directement, ne t'embête pas.

A : Alors... Oui, sur un morceau de musique classique, il y a une espèce de canevas, une sorte de quadrillage. Alors pourquoi la partie verticale du quadrillage, parce que la rythmique est nette, et pourquoi la partie horizontale du quadrillage, parce que c'est très harmonique. Alors là, la voix avec des vibratos, pour la musique de variété, on aperçoit bien les vibratos de la voix.

S : Là, c'est principalement la voix qui ressort.

A : Bon on voit bien que c'est différent de la noise, c'est sûr. C'est vrai que le spectrogramme avant tout, c'est une espèce de patron, comme pour les couturiers, de repères temps/fréquence. Ça permet de se dire « tiens, là il se passe quelque chose », et d'après de confirmer ou d'infirmer à l'oreille.

S : En fait c'est vraiment la visualisation d'événements. C'est pour ça que je te posais la question. Dans une musique vraiment bruitiste, où on a un ensemble bruité, les événements ressortent moins ; or pourtant il y a en a bien, parce qu'à l'oreille parfois il y en a même plein. T'entends des trucs dans tous les sens, sauf que sur l'imagerie, la plupart tu ne les vois même pas.

A : Ça c'est intéressant. Il y en a plein, il y en a plein, et à la fin on ne les distingue plus.

S : Ben disons que j'ai l'impression qu'il n'y a pas tout qui s'affiche sur le spectrogramme. Et *a contrario*, des fois on voit quelque chose, et en fait tu ne l'entends pas. Donc il y a un décalage avec la perception.

A : Oui. Si c'est vraiment aigu, tu ne perçois pas. Tu vois une bande d'énergie à 12000 hertz, et tu ne l'entends pas. Par contre ça fait partie du timbre. Alors, ça c'est Merzbow. [Ecoute]. Si là je transpose... Tu vois, là je crois que c'est ça qu'on entend. C'est 5000 hertz divisé par 4, donc ça doit faire 1250, c'est vitesse $\frac{1}{4}$ donc ça doit faire $\frac{1}{4}$ de la fréquence, c'est ça qu'on entend, les « hhhiiiiiiiiiii ».

S : Je trouve que ce spectrogramme-là, par rapport à celui de Kevin Drumm, il est plus homogène, plus uniforme. Est-ce que ça donne des informations tout de suite, par exemple quand tu ouvres ce document, qu'est-ce que ça te dit ?

A : [L'air amusé] Bah justement, quand tu m'as envoyé le corpus et que j'ai commencé à voir les premiers spectrogrammes, je me suis dit « merde tu m'étonnes, on ne voit rien quoi » ! Mais en cherchant un peu, je me suis dit « ah si, on voit quand même un peu des trucs ». Et... C'est un peu la frontière entre l'ordre et le chaos. Tu vois c'est marrant, parce qu'on peut très bien avoir des événements qu'on arrive à distinguer les uns des autres, et quand il y en a trop on ne distingue plus rien et ça fait une espère de masse. Donc les compositeurs de ces musiques-là, peut-être qu'ils jouent aussi un peu là-dessus. Tension/détente, chaos/ordre.

S : Oui il y a des dynamiques fortes. Mais c'est vrai que je ne les vois pas vraiment dans l'image, mais peut-être parce que je ne suis pas familiarisée avec cette imagerie.

A : Mais est-ce que tu es fan de noise ?

S : J'en écoute beaucoup, depuis des années maintenant.

A : Donc tu as l'oreille ?

S : Oui. C'est plus les outils de visualisation, je suis dans la découverte. Tu ne sais pas trop où regarder, à quoi ça correspond... Parfois, j'étais étonnée parce que j'avais l'impression de voir un truc, puis hop je cliquais, puis en fait c'était perdu dans une masse. Ou inversement on voit plein de trucs dans les mediums puis des « inonin » puis je ne les voyais pas.

A : Tu les entends mais tu ne les vois pas, ou alors tu vois des choses que tu n'entends pas. Il y a aussi voix de gauche, voix de droite. Ça il faut faire gaffe aussi. On peut mixer. Par contre on n'écoute pas mixé, on écoute vraiment gauche et droite. Du coup bon, ça, ça peut être trompeur. Si c'est trop aigu, tu ralentis la vitesse. Et à l'inverse tu vois des choses que tu n'entends pas. Alors là c'est plutôt ondelettes. C'est marrant parce qu'avec l'Acousmographe, c'est la première fois que cette question vient. J'entends des choses que je ne vois pas et je vois des choses que je n'entends pas, c'est intéressant ça. Pour la suite de ce logiciel... C'est la troisième génération, ça fait 30 ans. C'est dingue, quoi.

S : Ouais ! Alors par rapport à la structure, j'ai l'impression qu'il y a aussi un final ici. Une note tenue, hein, si j'ai bien compris ce que tu disais.

A : C'est ça, oui. Qui fait penser à quelque chose de très harmonique. Pourtant...

S : Là on voit une autre phase ici. Une autre là... Qui a l'air d'être un petit peu la même que là, d'ailleurs... Mais c'est plus difficile ici de voir la structure, par rapport à l'autre morceau qui laissait entrevoir des ambiances, des gros blocs.

A : Là beaucoup moins en effet. Mais même quasiment pas quoi. Parce qu'il ne faut pas se fier à ça. On pourrait se dire que ça marque naturellement, mais en fait non. Enfin là si, parce qu'il y a quelque chose... Mais... Peu différent de ce qu'il y a avant et après. Donc là on a quelque chose de beaucoup plus monolithique, en effet. Mais en fait tu fais un travail de musicologie, d'analyse, sur ces morceaux.

S : Je ne suis pas spécialiste de l'analyse, donc l'idée était justement d'aller voir des musicologues et des ingénieurs spécialistes de ces outils, pour voir ce qu'ils en pensent, leur point de vue d'experts. Ce qui est possible, pas possible, les limites. Comment, au fond, la noise se confronte à ces outils-là.

A : C'est peut-être une démarche active de la part des compositeurs de dire, « j'ai quelque chose à dire mais ça ne pourra pas être analysé ».

S : C'est sûr qu'assumer le bruit, c'est déjà une certaine posture. Mais c'est vrai qu'on aurait pu imaginer qu'il existe un logiciel qui permette quand même de voir tout ce qui se passe de façon claire. Mais c'est peut-être le cas, et je ne sais simplement pas comment lire, d'où l'impression de flou. C'est pour ça que je me disais que les personnes qui connaissent l'outil de près pourraient tout de suite dire « mais si, là on voit tout ». Et là, je me dirais que c'est moi qui ne sais pas du tout lire et interpréter ça. Comme il pourrait y avoir un spécialiste du domaine qui dise « je n'ai jamais vu un spectrogramme comme ça, effectivement on voit que tout est bruité donc c'est difficile de voir des choses ». Les deux discours m'intéresseraient pour ma thèse. Ça m'intéresse de recueillir un avis d'expert du domaine, qui ne connaît pas ce genre musical, et qui pourrait interroger l'outil avec lequel ils ont habitude de travailler.

A : Ben c'est une approche... c'est du signal quoi. Mes oreilles aussi bien sûr. Là tu es venue dans cette optique, est-ce que je peux analyser cette musique avec des outils comme l'Acousmographe. Alors oui, c'est clair sur les grandes structures, sur l'horizontalité et la verticalité c'est clair, et aussi une étude statistique. Si tu places des marqueurs à des endroits... Donc c'est le calque de marqueurs.

S : Comment tu as fait pour faire le calque de marqueurs ?

A : Il est par défaut, ou tu fais un clic droit. Et après, quand tu veux poser des marqueurs, il faut que le petit rond là il soit présent.

S : S'il n'y est pas, c'est que t'as pas cliqué dessus en fait.

A : Ouais. Par exemple, je demande tous les symboles. Je prends un marqueur... Ah tiens, c'est marrant, d'habitude il fait un... Select markers. C'est discret, mais bon... Et après, soit tu fais comme ça, undo, soit tu prends ce truc-là et quand tu cliques direct il te place les symboles. Ouais, alors il faut faire attention, left/right, haha.

S : On va faire mixé, pour le moment. J'ai déjà du mal à comprendre !

A : Tu m'étonnes. C'est vrai que ce n'est pas évident... Donc là tu vois, create symbols and markers. Il y a une barre de fréquences, tu peux signaler la fréquence, mais là a priori on n'a pas besoin. Donc en fait c'est vraiment l'idée de déjà découper les grandes zones visibles.

S : Mais il n'y a pas de pièges ?

A : Oh si. Comme dans la vie (*rires*) !

S : Tout ce qui fait l'impression de gros blocs...

A : Ouais, c'est vraiment à l'oreille que tu affines. Après il faut reprendre ce mode-là, sélectionner/bouger. D'ailleurs c'est fou, parce que c'est beaucoup moins évident. Sur la voie de droite on voit un peu, mais pas sur le mix. Donc là j'ai zoomé, je ré-affine, puis dans navigation « relative times » pour voir les temps relatifs.

S : Tu entends quoi par « temps relatifs » ?

A : Les écarts de temps. A vue de nez j'ai l'impression qu'il y a des zones qui ont la même durée. Ouais, bon... Déjà on dirait qu'il y a des zones de taille fixe.

S : Ah c'est bizarre, moi j'aurais fait là.

A : Ici ? Ouais, c'est pour ça que je l'ai bougé. Et je l'ai remis après, mais... Il faudrait deux marqueurs alors. En fait, tu cherches à trouver de l'ordre dans le chaos apparent ?

S : Ouais, voir s'il y a de la structure. Et voir aussi si parmi les cinq morceaux, on arrivait à déceler un type de structure similaire. Là ce serait carrément la folie ! Mais bon, voir d'abord au sein de chaque morceau.

A : Alors, pour les similitudes. C'est marrant, j'y avais pas pensé. On peut faire pédaler Timbre Scope dans l'Acousmographe, dans background layers. Il est un peu long. Soit dans le vide, soit dans un dossier existant. Là où c'est la même couleur, il y a de la similitude. Là je prends ce groupe et je vais mettre un nouveau back layer dedans et là clic droit, sur PC c'est pareil. C'est vrai que c'est une fonction que j'aurais dû mettre un peu plus en avant. Et là il te demande, signal spectrogramme.

S : Et alors, Timbre Scope, c'est censé être quoi ?

A : C'est un thésard qui a bossé ici, et c'est un détecteur de similitude. Par exemple là il y a du vert, on peut imaginer qu'il a détecté une similitude. [*écoute extrait 1*]. Alors sur du signal comme ça, je ne sais pas ce qu'il peut donner le pauvre [*écoute extrait 2 repéré en similitude avec le premier, qui n'a*

rien à voir]. Mouais, ça ne ressemble pas trop... Ouais non c'est trop... Sur un signal comme ça c'est trop woوو. [*Il tente de faire le test des similitudes avec la pièce de Bach*] C'est un algo qui est toujours dans cette idée d'extraire de l'information hein. Si, sur Bach, ça détecte le timbre du violon. C'est un truc qui est prototype, Timbre Scope. Mais on l'a quand même mis. Donc j'essayais, à tout hasard...

S : Tu as bien fait ! Malheureusement, ça n'a pas l'air de fonctionner, parce que nos extraits étaient très différents (*rires*)

A : (*Rires*) Tu vas casser les machines avec ta musique, je ne vois pas ce qui peut analyser cette musique ! C'est très difficile ! C'est vrai que c'est dur, hein. Et là c'est une surprise, même si c'est vraiment un tout petit peu, un peu de structure.

S : D'autant plus que cela fonctionnait à peu près sur le premier morceau, mais déjà avec celui de Merzbow, c'était beaucoup moins évident d'identifier les structures.

A : Ah mais ouais, carrément, carrément. Mais tu peux aussi t'appuyer là-dessus, dire qu'il y a des morceaux de noise qui sont plutôt structurés, d'autres beaucoup moins. Là à la limite, on ne distingue même pas de grands mouvements. Il y a certaines pièces de musique électroacoustique, par exemple de Bernard Parmegiani ou de Pierre Henry, tu mets 20mn de pièce dans la fenêtre et tu vois très nettement les trois grands mouvements quoi. Là, on n'a même pas l'impression qu'il y ait des mouvements ! On a l'impression qu'il y a des plages... Même la construction est bruitée, en quelque sorte. C'est intéressant, c'est bruité dans le timbre et dans la structure globale.

S : Le plupart des morceaux noise sont improvisés.

A : Ahh c'est improvisé, ah d'accord, oui... Erik M, c'est de la noise ou pas ?

S : Ce sont des scènes électroniques qui ne sont pas si éloignées, mais non, ce n'est pas vraiment de la noise qu'il fait. Pour le coup, ce sont des sons plus clairs, c'est moins bruitiste, moins extrême.

A : Ah parce que quand même, des fois c'est bien... bruité justement, bien...foisonnant, bien riche quoi. Je suis sûr qu'il y arrivera ! Le mec, « putain, je suis sûr que ce n'est pas assez bruité ».

S : (*rires*) « attend, je vais ajouter trois sources » !

A : L'Acousmographe c'est comme un logiciel de dessin en fait, qui se sert du signal comme patron.

S : Je me demandais autre chose. Développez-vous au GRM d'autres outils comme à l'IRCAM, par exemple des descripteurs ?

A : Non, non. On ne peut pas en fait. Ou alors il faut recevoir un thésard, comme Sébastien Gulluni qui a fait Timbre Scope, puis sinon c'est des mecs qui travaillent à la recherche à Brie-sur-Marne. Là ils font un peu d'extractions et de descripteurs. Mais Emmanuel et moi, on est beaucoup plus dans une optique... pas de recherche fondamentale sur le signal. De toute manière ça me dépasse, ce n'est pas du tout mon truc. Mais des outils. Des beaux outils qui fonctionnent bien. Et Emmanuel fait le GRM Tools.

S : Donc le GRM Tools, c'est comme des plugins qui...

A : ...peuvent être branchés sur ProTools, Cubase, Digital Performer...

S : Donc c'est pour la création sonore, pas un logiciel de visualisation ?

A : Ouais. Et Emmanuel il assure hein, il a reçu des prix mondiaux. En 2004, le prix mondial du meilleur développeur de plugins, pour l'originalité et la qualité du son, et puis c'est utilisé dans les grands studios.

[*discussion Pro Tools*] Et Emmanuel et moi on n'est pas docteurs, donc c'est vraiment le côté artisanal.

S : C'est bien, c'est une approche complémentaire. Je vais aussi rencontrer un musicologue de l'IRCAM, Mikhail Malt.

A : Ah oui, on se connaît bien, il utilise beaucoup l'Acousmographe.

S : Il me disait par mail que l'analyse par descripteurs serait peut-être celle qui fonctionnerait le plus, mais je ne sais pas encore ce qu'il va m'en dire parce que je ne l'ai pas encore rencontré. Je me demande quels descripteurs correspondraient pour la noise...

A : Ben... Wooo. Je pense qu'ils vont tous avoir le bec dans l'eau. Parce que la plupart des chercheurs en herbe, étudiants, c'est fou mais c'est un invariant, ils utilisent à peu près tous le même corpus de sons test. Et dès qu'on sort un peu des jalons, des bornes qu'on s'est fixées, ça ne marche plus. C'est un classique. Mais là, avec la noise... pffff. Il n'y a pas beaucoup de chercheurs qui prendraient la noise comme point de départ pour faire de l'extraction de descripteurs.

S : Tu penses que les extracteurs ont été conçus pour indiquer certaines caractéristiques, de certains sons-types qui sont tellement éloignés de ceux de la noise, que ça ne fonctionnerait pas ?

A : Par exemple, tu connais Shazam ? Eux ils se basent sur des descripteurs hyper basiques, je crois que c'est que le rythme. Peut-être la mélodie, mais je ne suis même pas sûr. J'avais été surpris. Il y a aussi un souci dans la phase d'exploitation, il faut que les algo derrière soient rapides. Le truc c'est que l'IRCAM travaille avec l'industrie, donc ce qui intéresse l'industrie c'est des extracteurs pour la variété, du jazz et du classique. La musique concrète ou électroacoustique ils s'en foutent quoi. Il y a aussi ce genre d'orientations qui sont prises parce que c'est aussi l'industrie qui est un peu la locomotive.

S : Il m'avait justement demandé quels descripteurs on pourrait utiliser en amont, pour qu'on puisse les utiliser et les interpréter. Mais je suis confrontée à plusieurs problèmes. Déjà, il y a plein de descripteurs, j'ai téléchargé des plugins et je ne sais même pas à quoi ils correspondent, il n'y a aucune pédagogie autour, c'est vraiment pour les initiés. Et en plus, pour savoir lesquels seraient pertinents, j'en ai aucune idée...

A : Ben moi, je pense que ce n'est pas adapté, carrément. Je ne sais pas comment tu as architecturé ta thèse mais tu pourrais faire tout un chapitre sur la question ! En disant que t'as testé plein d'extracteurs et qu'il n'y en a aucun qui fonctionne pour ce type de musique, ou s'il y en a peut-être certains qui donnent des résultats inattendus et exploitables. Il y a un mec, il était directeur au Sony CSL à Paris c'est François Pachet. Il y a cinq ans à peu près, il a fait un gros test sur plusieurs mois, il a regroupé les algo de descripteurs qu'il pouvait trouver, libres, codes sources soumis à tels droits d'auteurs, des dizaines et des dizaines, et il les a tous fait tourner. Dans sa grosse étude, son constat était que pour tous les algo - en fait il y en a certains dont tu peux régler la finesse, plus tu vas leur demander d'être précis, plus ils vont prendre un temps de calcul long - pour avoir un résultat fiable à 95% il fallait 1mn de calcul. Mais s'il voulait des résultats fiables à 95,5%, il fallait 2mn, puis 96%, 4mn, c'est-à-dire qu'à chaque fois tu dois doubler le temps de calcul. Et on n'obtient jamais un résultat fiable à 100%, même avec un temps de calcul très long. Donc on est quand même dans un cercle limité, qui marche bien pour, toujours pareil, le rock, la variété, tous ces trucs-là. Dès qu'on sort de ça, ça marche plus. Par exemple Shazam, si tu lui fais écouter la 5^e Symphonie de Beethoven, il va sans doute pouvoir trouver que c'est la 5^e Symphonie, mais par sous quelle direction et tout, par exemple. Il ne sait pas, c'est quand même limité.

S : Oui, puis il y a des noms, par exemple « irregularity », je me disais bah peut-être... J'avais le sentiment de naviguer... puis quand tu n'y connais rien du tout à tout cela, ça paraît très obscur.

A : Ah bah complètement.

S : Tu vois, j'avais par exemple téléchargé les plugins de la Queen Mary à Londres, sur Sonic Visualiser, je mettais mon morceau et là... hop, j'avais un truc qui s'affichait, une courbe, un truc... Mais à quoi ça correspond ? Il n'y a aucune explication, impossible de comprendre ce qui a été calculé ! Il y a plusieurs personnes qui m'ont répondu par mail que c'était ce genre de descripteurs qu'il fallait utiliser, j'ai cru que ça allait être la révolution (*rires*)

A : Bah moi je suis vraiment côté ingénieur informatique, et je ne suis pas dupe, c'est-à-dire que la première entreloupe de l'histoire de l'informatique, mais on retrouve ça à plusieurs échelles, les extracteurs en font partie... Ce que je disais au début de la conversation, c'est que finalement on essaie de reproduire le fonctionnement du cortex auditif. Dans les années 1970, les premiers ordinateurs fonctionnaient à transistor, et les mecs étaient persuadés qu'en 1990/2000 on aurait une intelligence artificielle. On en est très, très loin ! Et pour moi c'est exactement le même problème. C'est-à-dire que vraiment, le cortex auditif c'est vachement balèze à imiter. En plus notre cortex se laisse berner lui-même ! Je me souviens, j'ai toujours été intéressé par le son, mon père écoutait Pierre Henry quand j'avais trois ans, voilà le résultat quoi ! Même les chiens et les chats ça les fait bloquer, la musique électroacoustique. Même au niveau socio, ça touche les plus basses couches, on est conditionnés à écouter tel genre de musique, qu'est tonal, de telle manière etc, et même un mammifère, un chat, un chien, tu lui fais écouter un autre type de son sur ta chaîne hi-fi qu'il connaît par cœur, et là il y a autre chose, il bloque le chien. Ce n'est pas comme quand t'écoutes du rock en permanence et que tu lui fais écouter un nouveau morceau de rock, il s'en fout. Notre cortex se fait berner. Je me souviens quand j'étais gamin, un organiste faisait une démo, à Orléans peut-être. Il a appuyé sur une touche de l'orgue et déclenché des tirettes : trompette, hautbois, basson... Et on entendait les timbres superposés. Donc toujours avec la même note tenue, on entendait un timbre, deux timbres, trois timbres. Il relâche les mains, puis il rapplie dessus, et il n'y a plus qu'un seul timbre, tout est mélangé. Alors si notre oreille se fait berner, comment veux-tu qu'une machine s'en sorte ? Enfin si, elle fera mieux. Mais la détection source aussi, d'un orchestre. Si c'est en stéréophonie, en traitement de signal on feinte. Par un ex un quartet de jazz. Grâce à la stéréo on va pouvoir localiser les sources. Quelqu'un qui n'a qu'une seule oreille qui fonctionne, il écoute un morceau de jazz, pourtant il va bien distinguer nettement la basse, le piano, le violon et la voix, par exemple. C'est Risset qui expliquait qu'en fait, notre oreille est capable de repérer toutes ces bandes d'énergie qu'on voit sur le spectrogramme, et celles qui vibrent ensemble, de concert, elle les regroupe, elle les met ensemble.

S : Elle fait comme un tri, elle réorganise ce qui lui est proposé ?

A : Ouais. Donc les descripteurs, vas-y au contraire, fonce ! N'y passe pas trop de temps, mais démontre que pour une musique comme ça, ça ne sert à rien. Par contre, pour le démontrer.... Qui c'est qui... A l'IRCAM il y a des gens qui connaissent ça sur le bout des doigts.

S : Peut-être que Mikhaïl Malt saura m'éclairer. Sinon sur des questions les plus pointues, il y a Geoffroy Peeters.

A : Ah bah oui, Geoffroy Peeters ! Oui je le connaissais, à l'époque il était thésard.

S : En tous cas, pour récapituler, il faudrait éviter au maximum de se baser sur des choses trop automatiques ? Toi tu serais plus sur l'idée de faire confiance à son oreille ? Travailler sur un outil visuel, puis réécouter ce qui semble similaire...

A : Je ne serais pas aussi radical, la question c'est : les extracteurs sont-ils efficaces ? Moi je dirais que non, pour une telle musique. Mais la question c'est vraiment ça. Cette musique qui va à l'encontre des modèles, qui casse ces modèles, qui sème le trouble dans notre oreille, elle est anti-descripteurs par

nature, finalement. Parce que même nous, on a du mal à la décrire. C'est intéressant... Tu as un point d'entrée. « Ah bah voilà, j'ai testé la dizaine d'algorithmes de descripteurs, les plus courants, et finalement aucun ne fonctionne ». Les plus simples c'est ceux qui repèrent le rythme, pourquoi, parce que c'est très net dans le spectrogramme, dans la forme d'onde c'est pareil, t'as une amplitude très forte qu'on entend très courte. Ça, il y en a plein des extracteurs comme ça, tu fais passer la noise dans cette moulinette-là, plutôt que d'avoir des rythmes bien nets comme dans un morceau traditionnel, tu vas avoir un bordel quoi, un bordel ! Tu vois ça c'est du rock, du bon 4/4 tu vois, avec la cymbale en-dessous, et toi tu fais passer de la noise dans cet algo, qui est si clair pour de la musique de variété, je pense que tu auras toujours des courbes assez chaotiques.

S : Oui parce que même là, sur le spectrogramme, tu sais ces bandes verticales qui indiquent la percussion, on en voyait tout le long sur le morceau de Merzbow, pourtant ce n'est pas comme si on en entendait tout le temps... Je me demande pourquoi ça s'affiche comme ça.

A : Ça fait un roulement (voum voum voum), c'est ce que j'ai constaté et j'ai retrouvé cette structure verticale avec ce mouvement.

S : D'accord, donc c'est ça qui produit cette imagerie ?

A : Ouais.

S : Ok. En fait j'avais compris que c'était comme une attaque, que quand dans l'imagerie on avait des bandes verticales, ça signifiait qu'on lançait un son.

A : Oui. Tu sais, notre voix... ça Peeters pourrait t'en parler un maximum parce qu'avant de faire de l'extraction, il bossait sur la synthèse de la voix. La voix, c'est une succession d'attaques. C'est ce qu'on appelle la synthèse granulaire. Je veux en venir au fait que la différence entre un rythme perçu et un timbre continu, la limite c'est 40 hertz. Ça veut dire qu'au-delà de 40 battements par seconde, on a tendance à entendre un son continu, on n'entend plus une rythmique, on entend un timbre. Pour la noise, c'est pareil. Toutes ces successions de barres continues que tu vois, si elles sont très serrées, si on dépasse 40 attaques par seconde, tu vas entendre un son continu.

S : Par contre il va s'afficher quand même sur le spectrogramme ?

A : Bah ouais, puis tu peux zoomer et dézoomer aussi. Le fait de voir, ça conditionne l'écoute. On n'écoute pas pareil, finalement, parce que l'oreille cherche quelque chose qui se répète. Ah ouais mais là, il y en a 20 par secondes, en tout. Un tous les 8^e de secondes il y en a une, en moyenne. C'est vrai que toutes les secondes, il y a une légère dépression.

Oui puis le silence, qui prend dans ces musiques une importance encore bien plus grande que dans les autres, le break, par contraste avec toute cette intensité. Et là on reconnaît la guitare, j'imagine qu'on reconnaît des instruments saturés, qui sont des repères socio-culturels pour nous, qui nous permettent de nous raccrocher aux branches et prendre du plaisir à écouter cette musique, je pense. S'il n'y avait aucun repère, tu n'aurais probablement aucun plaisir à écouter.

S : Tous les effets font que parfois, on ne reconnaît pas les sources. Et je me demande si cette panoplie d'effets ne contribue pas directement à obtenir ce type de spectrogramme confus. Par exemple la distorsion, tu vois.

A : Beaucoup de distorsion, ça c'est sûr. Si c'est de la scène, ça peut très bien être un mec avec une basse, une pédale d'effets et deux-trois modules, et de saturer à mort...

S : Comment tu la vois sur l'acousmographe, la distorsion ?

A : On ne la voit pas. Alors si, on verra cette neige justement, ce truc très bruité, ouais.

S : Mais ça pourrait être autre chose ?

A : Oui, ça pourrait être de la pluie qui tombe, une pluie assez dense, qui fait un bruit blanc. Il y a un filtrage dans l'Acousmographe, ce qui fait que tu peux écouter certaines zones. Faut faire F1... Oh la vache ! Il a planté. Juste au moment où j'allais te donner la doc (*rires*)

S : Je ramerai jusqu'au bout !

A : Donc c'est « règle temporelle », filtrage et sélection. Après si tu fais une sélection, tu peux écouter que la sélection et mettre en boucle. Ici on sélectionne le temps, ici la fréquence. Shift c'est après, quand tu veux étendre les bornes.

S : Tous les éléments qu'on voit là, en fait ça ne ressort pas beaucoup

A : C'est sûr que ce morceau... Donc ça c'est Merzbow, et le premier c'est Kevin Drumm. Kevin Drumm il y a quelque chose à voir. Et là il n'y a rien à voir... A ce moment-là le spectrogramme ce n'est pas ce qui est adapté pour déceler quoi que ce soit, ou alors c'est vraiment parce qu'il n'y a rien à déceler de particulier.

S : Mais à l'oreille il se passe beaucoup de choses, c'est ça qui est étrange. Ça ne fait pas comme un bloc monolithique, où il ne se passe rien. Il y a même des moments où il crie, difficile à voir sur cette imagerie-là...

A : Tu voudras obtenir quoi à la fin, prendre un morceau et dire « là c'est telle partie, là il y a de la voix, là c'est de la guitare », ou tu vois ça comment ?

S : Je sais qu'on ne peut pas aller dans les détails à partir du moment où on voit le morceau en entier comme ça, mais oui, voir quelques questions de formes et de structures. Peut-être aussi tout ce qui est vertical/horizontal, dire que c'est plus harmonique quand c'est horizontal. Et peut-être plus ou moins bruité. Par exemple tu vois, le morceau de Twig Harper, qu'est le morceau le moins noise dans cette typologie, même s'il est quand même noise, ou par exemple celui de Wolf Eyes où on entend la voix, qui est un peu plus rock, mais surtout celui de Twig Harper où il y a plus de silences, rien que le signal n'est pas saturé, on peut voir des choses. Peut-être simplement que ces petites imageries permettront de voir qu'on est dans des schémas différents.

A : [*Ecoute du morceau de TH*] écoute je ne sais pas si c'est ça qu'on entend, il doit y avoir un 15000 hertz qui monte tout doucement qui doit être loin, parce que ça ce n'est pas 15000 hertz... C'est beaucoup moins.

S : Ce n'est pas le truc suraigu ?

A : Ben si, pourtant c'est ça... ça peut-être... Ah non... Bah je ne sais pas où il est, dans le son.

S : Ce n'était pas le sinus ultra-aigu ?

A : Ouais mais on devait être à 3000, 4000. 15000 ça perce comme une épingle tellement c'est aigu. Ça aussi, c'est une bonne méthode pour te rendre compte : « generate »... Voilà, sinus. Alors, attention aux oreilles ! [*sinus*]. Ah bah non, on ne l'entend pas.

S : Si, je l'entends ! Je l'avais entendu avant aussi. C'est toi qui n'entend plus !

A : [*Il met le son à fond en écoutant au casque*] Tu l'entends là ?

S : Ouais je l'entends, même à travers le casque. C'est super fort !

A : Ça y est, je fais de la noise (*rires*). Ah ouais la vache, donc ça c'est 15000 hertz, le bruit qui wiwiwi, je croyais que c'était ça

S : Moi j'entendais un sinus en parallèle de ça

A : Alors, je vais faire une petite acousmographie ? C'est quoi l'idéal, comme patron de travail ?

S : Les ondelettes, comme tu l'as conseillé, je pense que c'est la bonne idée. Tout ce qui est en logarithme.

A : Et là vraiment, pareil, tu vas sur Wikipedia et tu cherches l'article sur les ondelettes. Tu ne vas pas piger la moitié mais au moins tu auras quelques indices quand même, mais vraiment quelques indices ! (*rires*) Des tout petits indices minuscules. Tu peux peut-être trouver des informations qui t'interpelleront. Là je vais te donner ça, puis tu vas mettre le fichier au même endroit en fait, et chez toi tu mets le fichier AKS dans le même dossier que le fichier son et ça marche direct. S'il ne retrouve pas le fichier son, il te dit attaching files, score. Alors il peut être très long, en particulier sur PC, parce qu'il vire les données du spectrogramme. Des fois on dirait que l'Acousmographe il est planté, mais en fait non. Là il y a la division des cadres ici, mais c'est pareil, c'est view. Regarde bien dans les menus, il y a la liste exhaustive de toutes les commandes. Ça sert par exemple à avoir une vue globale et une vue locale, gauche/droite, bref, plein d'utilisations.

S : Quelles astuces peux-tu donner niveau paramétrage ?

A : Ben la coloration, ouais.

S : Si je veux faire ressortir les grands traits d'une structure ?

A : C'est là, plus tu vas réduire une bande. [*Il fait des tests de colorisation*] Attend... Je ne sais pas, ce n'est pas terrible... ça c'est joli, ça fait un peu radiographie. C'est aussi en expérimentant, en tâtonnant, n'y passe pas trop de temps... Sauf si ça te passionne. Tu vas trouver ce qui est important pour toi et l'exploiter, comme dans n'importe quel soft.

S : Ça ne te paraît pas une mission impossible en tous cas ?

A : Bah à part repérer quelques structures, quelques zones où il y a une construction harmonique, franchement... Ouais.

S : J'avais une dernière question à te poser. Est-ce qu'on peut virer un bruit de fond ? Est-ce qu'on peut faire en sorte de ne pas le faire apparaître ?

A : C'est ça. Là on a enlevé le bruit de fond, mais pas trop quand même, sinon il ne reste plus rien... C'est étrange les rendus que ça fait, on dirait un vieux tableau d'école.

S : C'est joli, cette boucle qui revient.

A : 15000. Là j'entends à peine...

S : Ah moi j'entends à fond ! (*rires*). Et le signal, quand on voit qu'il va tout droit, qu'il fait un pâté, un bloc, ça veut dire que c'est saturé ?

A : ça veut dire que c'est fort. Plus la forme d'onde elle a de l'amplitude, plus le haut-parleur va s'écarter de sa position médiane.

S : Donc ça montre que c'est à haut volume tout le temps, en fait.

A : Ouais. Tiens j'ai mis ça sur ta clé. Après tu peux les dupliquer

S : Tu réimportes en fait, tu transformes...

A : Ouais je ré-attache un autre son, en fait, tout simplement. Alors là il pédale, j'espère que ce n'est pas grave... Pourquoi il fait ça... J'ai du tout repartir de zéro pour concevoir l'Acousmographe, car la version précédente était vraiment trop merdique. Ce n'était pas architecturé, c'était un bordel.

S : J'imagine que quand tu développes un outil, t'as une espèce d'étude préalable de ce que tu souhaites y mettre, pour quel public, quel genre de musique... Est-ce que c'est vraiment développé pour la musique électroacoustique, ou t'as intégré des paramètres, des outils qui pourraient être utiles pour d'autres formes musicales ?

A : Non, j'ai vraiment répondu à une demande. C'était Yann Geslin l'interlocuteur, qui me demandait tout un tas de fonctions. Mais c'était une demande en vrac, donc il a fallu que je ré-agence tout ça.

S : Ce qui m'intéresse aussi c'est que comme tu as développé cet outil-là, tu te retrouves avec une musique qui a certains aspects communs avec la musique électroacoustique parce que c'est une musique des sons pas juste tonale etc, mais peut-être qui va plus loin parce que sont des bruits, donc est-ce que toi tu y vois une opportunité de développer des nouvelles fonctionnalités dans l'outil qui pourraient aussi s'adapter à ce type de musique ?

A : Bah oui. En fait, plein, plein, plein de choses. En fait normalement dans les boîtes de développement, quand un projet fonctionne et au fur et à mesure qu'il grossit, on fait grossir l'équipe de développement avec. Et ben là non, ce n'est pas possible. Pour plusieurs raisons. Déjà le GRM n'a pas les moyens pour ça, en plus c'est très difficile de trouver un développeur à la hauteur. Vraiment. Parce que la plupart des développeurs sont capables de développer des petits modules, mais des applications entières, c'est un autre délire. Parce qu'il faut que ce soit pensé d'un point de vue fonctionnel, qu'est-ce qu'on veut que ça fasse, mais aussi de l'architecture, comment agencer techniquement tous ces trucs pour que ça tienne. Moi j'ai plein, plein de trucs que j'aimerais faire sur l'Acousmographe, mais maintenant je suis passé à autre chose. Je suis déçu, pourquoi il fait ça ! Dès que j'enlève le son, il n'est pas content... Il bug. Ce n'est pas grave parce que c'est au début, une fois que le son est attaché ça marche bien.

S : Merci Adrien, en tant que développeur ça m'intéressait beaucoup de recueillir tes conseils et tes réactions. Ce ne sera peut-être pas les mêmes réactions du côté de Mikhail Malt, dans une vision différente de musicologue. C'est important de recueillir plusieurs points de vue. Que j'arrive à obtenir un résultat final ou pas. Si ce n'est pas le cas ou que c'est très limité, alors on pourra dire que d'une certaine manière, la noise résiste à l'analyse, ce qui est très intéressant. Avec la résistance formelle et idéologique, ce serait fou qu'elle pose aussi un défi à l'analyse.

A : C'est comme en maths, avant de trouver une solution, il faut d'abord prouver qu'il y en ait une. Sur certains problèmes, on va prouver par l'absurde qu'il n'y a pas de solution et que ça ne sert à rien d'en chercher une.

S : Formidable Adrien, un grand merci !

Entretien avec Mikhail Malt

Mikhail Malt : Ce que je te propose, c'est de prendre les cinq morceaux et de les passer à la moulinette et de voir ce qui en ressort. Parce que je ne me rappelle plus non plus ! (*rires*) Commençons par le morceau de Kevin Drumm. Ok (*rires*). On peut même faire une méthodologie rapide, on va d'abord regarder la forme d'onde. Il y a plusieurs types de formes d'onde. Lorsque je parle, j'émet des bruits. Comment arrivent-ils à ton oreille ? Le son, c'est de la propagation d'énergie dans un milieu matériel. Et pour nous, humains, dans un certain registre de fréquences. Grosso modo entre 20hz et 20000hz, en-dessous ce sont les infrasons, au-dessus les ultrasons. Ce n'est pas très poétique, mais c'est ça. Par exemple lorsque tu es dans une piscine, sous l'eau, ce que tu écoutes est déformé parce que cette énergie va se propager de manière différente. Les éléphants communiquent entre eux par les infrasons, et les souris, les chiens et les loups avec des ultrasons. Ça c'est le son. Cette énergie va se propager dans les milieux matériels, nous c'est l'air, une énergie de forme ondulatoire. Quand je parle, il y a des compressions et des dilatations de l'air, ça cause des variations périodiques de la pression de l'air. Je peux représenter ces variations périodiques sous la forme d'une onde. Ça, c'est ce qu'on voit ici. Ça c'est le temps, ça c'est l'évolution. Ce qui va être très intéressant avec cette représentation en forme d'onde... Alors, je ne sais pas si tu as une fréquence préférée...

Sarah : Je ne me suis jamais posé cette question ! (*rires*)

M : Par exemple ce son [tonalité téléphone], lorsqu'il se propage dans l'air, il a une très belle forme sinusoïdale comme ça. C'est un son pur qui n'a qu'une seule fréquence, c'est quelque chose de très clair. Je serais un très bon chanteur et je ne chanterais qu'une note, on pourrait presque voir cette onde se dessiner dans l'air. Là c'est comment la variation de l'air change. Ce qui est très intéressant avec cette représentation, c'est qu'on peut voir beaucoup de choses. Ce qu'on peut déjà voir, c'est que ton son est très peu périodique. C'est un son très complexe et déjà je peux te dire que c'est un son très bruiteux. Je ne me rappelle plus exactement ce qu'on s'était dit la dernière fois, je dirais pour la musique noise que ce n'est pas qu'on n'a pas les outils, mais on n'a pas une méthodologie peut-être. Là on va voir la représentation de la forme d'onde, la représentation par spectrogramme, et un autre type de représentation qui représente un point de vue sur le son, les descripteurs sonores. Ça c'est mon petit dada, c'est avec ça que je travaille. Ce que je peux te dire en regardant ce son, c'est que je sais que je vais extraire pas mal d'informations, le problème c'est une méthodologie organisée pour les traiter. Une espère de classification. Quand je regarde ici, c'est ça qui est intéressant, cet endroit-ci me semble à peu près périodique. Ok, je vois que c'est une note très très aiguë en plus. Je vois que c'est l'amplitude qui varie un petit peu. Ce n'est pas du bruit, ça. Tu vois, au milieu de tout le bruit, t'as une fréquence aiguë très bien définie, comme un petit accident. [*Il séquence des petites parties zoomées de l'intro de Kevin Drumm*]. Déjà ce qu'on peut voir, c'est que la périodicité est cassée au maximum. Plus un son va être périodique, plus on aura tendance à attribuer une note musicale. Plus le son commence à être apériodique, complexe, plus on va en direction du bruit. Par exemple là, même s'il y a des espèces de burst, de petits éclats, ça c'est du bruit ça, si on fait un zoom là-dessus, on voit qu'il n'y a pas de périodicité. La forme d'onde informe énormément à ce niveau-là. Par exemple cet endroit-ci, rien qu'à voir la forme je sais qu'il va y avoir des petits craquements. [*écoute*]. Voilà, c'est clair. Quand je vois ce genre de choses, il y a comme des formes de rythmes, mais il y a ces espèces de pics, ça donne des craquements. Ici, c'est du bruit. Voilà, juste pour dire qu'il y a beaucoup d'informations là-dedans. Il y a des endroits un peu plus périodiques, ici ce n'est vraiment pas périodique. On peut également voir autre chose de très intéressant, c'est la distorsion du son. Là on fait un zoom sur la forme d'onde. Lorsqu'elle est représentée numériquement, elle est toujours dans une espèce de registre, entre -1 et 1. Si je commence à trop l'amplifier, c'est comme si elle se coupait. On va faire une petite expérience à partir d'un son très, très pur. Le fait d'avoir coupé cette forme d'onde, c'est une manière de distordre le son. Ça veut dire que j'augmente le son, et lorsqu'il commence à trouver les bornes de la représentation informatique, il est coupé. Ce qui était une forme d'onde sinusoïdale commence à devenir ce qu'on appelle une forme d'onde carrée. Lorsque j'amplifie ça, le son ne va pas être plus fort, mais il devient nasillard. Ce n'est plus un son pur. Et ce qu'on trouve

énormément dans cette forme d'onde, c'est la distorsion. Ça veut dire que le son qu'il y avait avant ici, qui va vers le haut et vers le bas, a été énormément augmenté puis coupé. Ça c'est une forme de distorsion.

S : Donc le fait d'avoir une représentation avec une forme d'onde carrée nous indique automatiquement une distorsion ?

[*Interruption de l'enregistrement par une session de formation à l'IRCAM*]

M : Donc je te parlais des ondes carrées. C'est ce qu'on appelle une saturation. Ça veut dire que l'énergie du son est allée au-delà du 1 ou du -1. Le son a saturé, le système le coupe, parce qu'il est fait pour ne garder que le son qu'il y a là-dedans, et le distord.

S : Que veut dire par « système » ?

M : C'est la machine, le son qu'il y a à l'intérieur

S : ça veut dire que dans la vie, on ne peut jamais dépasser cette représentation ?

M : Dans le numérique, le système a été conçu comme ça. Après tu as des distorsions analogiques, mais c'est une autre manière de faire. Mais ce qu'on peut voir avec l'imagerie, c'est que ça c'est un son qui a été saturé, qui a été au-delà des limites et a été distordu. Tu vois avec notre onde qui était régulière, ronde, toute jolie, on a commencé à aplatir des bornes et à voir que quelque part on va introduire des fréquences là-dedans.

S : Quelle est la différence entre la saturation et la distorsion ? La saturation c'est dans l'énergie, alors que la distorsion est la modification de la forme de l'onde ?

M : La saturation c'est lui donner une amplitude plus grande que ce que le système peut gérer. Le son va donc être coupé puis distordu. Par contre, on peut distordre un son sans avoir besoin de le saturer. Je vais faire une petite expérience en simulant les systèmes, là -1 et 1 [*sous Max MSP*]. Ça c'est la forme d'onde simple, comme on vient d'entendre. Je vais commencer à augmenter l'amplitude. Et lui il me dit, tu peux augmenter l'amplitude autant que tu veux mais ça reste entre 1 et -1. Au moment où on fait cette saturation, on voit qu'il y a des petits partiels. Donc pour l'instant c'est de la distorsion gentille, si j'ose dire. Plus j'augmente, plus ça va devenir carré. Là je vais saturer le signal. On voit immédiatement que le spectre est plus riche. Ce genre de choses apporte une distorsion du spectre. La saturation apporte une distorsion. C'est donc un spectre localement saturé. Mais tu vois, il y a beaucoup de choses qu'on arrive à identifier et qui ont à voir avec ce type de sons.

S : En plus nous ne sommes qu'au début de ce morceau, mais après on arrive dans un autre registre... plus bruitiste. Car dans cette introduction, il y a quand même un jeu avec le silence, des objets assez isolés.

M : Oui, c'est pour ça que je pense qu'il y a les outils mais pas la méthodologie. Je ne sais pas si tu vois, mais ce sont deux choses différentes. On arrive à identifier des choses, maintenant ce qu'il faut qu'on fasse c'est arriver à avoir une sorte de théorie de tout cela. Parce que comme tu le dis bien, là on est sur un morceau, on est en train de regarder localement, après il faut voir toute la famille. Là sur la phase suivante. [*écoute*] ça ressemble un tout petit peu à ce qu'on appelle la compression. Là ce n'est pas de la compression, c'est vraiment de la saturation. [*il trouve Police, puis Nirvana*] Bon là, ce sont des choses gentilles. [*Sex Pistols*] Voilà, bon là ce n'est pas distordu comme le tien. [*Bach, en comparaison des Sex Pistols*] Mais là on voit une espèce de modulation qui fait comme un phrasé dans la musique, alors que là tu n'en as pas.

S : [*sur Bach*] Oui là on est sur quelque chose de très dessiné

M : C'est le phrasé, l'évolution de l'amplitude. Par exemple dans Nirvana... C'est vraiment gentil ça. On ne va rien voir de distordu, le son est bruité mais un bruité très gentil encore. On n'a rien de coupé comme on avait dans l'autre morceau. La périodicité est là, mais c'est bruité. [*Sex Pistols*] Là tu commences à ne presque plus avoir de phrasé, mais on n'a pas de distorsion non plus. Par contre on retrouve ici une tendance générale qu'on retrouve dans presque toute la pop des dernières décennies, comme si le phrasé avait disparu mais il est là : c'est ce qu'on appelle la compression. [*Bach*] Tu vois dans la musique tu vas avoir des *forte*. Une grande tendance depuis une vingtaine/trentaine d'années, c'est de compresser la musique. Tu as la partie la plus forte et la plus faible. Ce qu'on peut faire c'est prendre la partie la plus faible et la remonter. Il n'y a pas de phrasé car c'est comme si tout était au même niveau. C'est donc une musique compressée.

S : Mais qui ne découle pas d'une compression a posteriori ? La musique n'est pas composée de la sorte ?

M : C'est les deux. Il y a la compression de tout l'appareillage électronique, les guitares et ainsi de suite, et après dans le mastering ils compressent encore. Mais ça, ça n'a rien à voir avec la saturation/distorsion, ce sont des choses différentes. [*sur Kevin Drumm*]. C'est typé, mais ce n'est pas de la compression, c'est de la saturation. Ici c'est très clair, c'est de la saturation. Ça a été joué avec quoi ?

S : Là on est vraiment dans du digital. Contrairement aux autres morceaux, KD est connu pour travailler de manière très digitale avec un laptop.

M : Si c'est ça qu'il fait, c'est plus clair. Regarde avec Bach, si je sature le son, je le distords. Donc il utilise un laptop ?

S : Oui, c'est un des seuls éléments dont je me souviens, pour l'avoir déjà vu jouer. C'est assez surprenant d'ailleurs, car la noise se caractérise le plus souvent par un dispositif hardware, des synthés... Mais lui il exploite le côté numérique.

M : Ça doit être assez élaboré, parce qu'il y a ça mais il fait sans doute autre chose aussi.

S : C'est un pan de la noise qui se situe de manière assez proche de l'électronique contemporaine. Il aurait pu passer à Présences Electroniques ou ce genre de chose quoi, si ce n'est pas déjà fait.

M : Dans l'intro on n'avait pas vraiment de la stéréo, mais maintenant on a de la stéréo. C'est assez drôle, parce qu'ici... Tu vois, alors avec un son bruité comme ça, on voit que la forme d'onde est égale dans les deux, c'est-à-dire que le son est mono. Toute cette première partie est mono, dans cette seconde un espace est créé, les deux ne sont pas pareilles. On voit en regardant la forme d'onde que ce n'est pas pareil, alors qu'au début les deux canaux étaient identiques. Il y a une exploration entre mono et stéréo. Je ne sais pas comment il diffuse ses œuvres, mais il doit sans doute introduire un jeu avec l'espace.

S : Quand je l'avais vu aux Instants Chavirés... c'était quand même diffusé classiquement, on n'était pas non plus comme dans un concert électroacoustique avec une spatialisation du son type acousmonium...

M : Mais tu vois à l'écoute ça apparaît de manière évidente, même avec ces enceintes de très mauvaise qualité et des bouquins devant ! (*rires*)

S : Peut-on repérer les effets utilisés, avec ces outils-là ?

M : Quelques-uns oui, comme la saturation. Ça c'est clair. Mais ça dépend dans quel espace. Auparavant on était dans la forme d'onde, on était dans le temps-amplitude grosso modo. Maintenant on va être dans le temps-fréquence. Il faut savoir une chose, tout l'art de travailler avec les

spectrogrammes est de régler les paramètres. Ce qui n'est pas toujours évident parce qu'en fonction du son que tu as, tu peux voir des choses très bizarres. Par contre ici c'est très intéressant parce qu'on peut détecter des choses

S : Donc là c'est le spectrogramme.

M : Oui. Dans la partie du haut on a la forme d'onde, dans la partie du bas le spectre. La première partie est bruitée et presque ponctuelle, des objets très ponctuels, pas mal de silence. Peut-être un concept qui pourrait être très intéressant là-dedans, c'est celui de masse sonore. Un peu à la Schaeffer. Tu vois il y a plein de petits objets, parfois des petites explosions. [*La phase d'intro se termine, grosse texture saturée*] Là on rentre dans autre chose. J'aime bien la notion d'espace. Il y a deux choses intéressantes à ce moment-là. On est passé du mono au stéréo, et au même moment où tu rentre dans la phase stéréo, l'espace est révélé. On voit la saturation un peu partout. La deuxième chose qu'on révèle, et c'est intéressant, c'est qu'on voit des formes de régularité cachées. Le réglage est très important dans un spectrogramme. Malheureusement comme toute analyse, il faut savoir ce que tu cherches. Si tu ne sais pas quoi chercher, tu peux le louper. Tu vois là ces traits, ça montre qu'il y a des sons harmoniques quelque part. Tu vois les glissandi qu'on écoutait à un moment, c'est très drôle parce que c'est très clair. En plus on voit ces glissandi en canons... Tiens, ça ça peut être un truc. Regarde comme c'est intéressant, il y a une espèce de canon ici

S : Il passe une première ligne, puis une seconde de manière décalée ?

M : Oui mais gauche/droite. Regarde ce gros bloc. Il y a quelque chose qui se passe ici, un glissando. On va écouter voir ce qui se passe, mais je pense que c'est à partir d'ici. Tu vas voir, il va y avoir un son qui va arriver à gauche, puis à droite. Quand il rentre ici, tu l'entends à gauche, puis là à droite. Et là tu vois, la même chose. Maintenant le glissando...

S : Donc il joue entre les deux canaux ?

M : Ça veut dire qu'au milieu de cette forêt pas possible, de ce chaos, il y a une organisation quand même. On a une sorte de canon entre gauche et droite. Lorsque tu vois des formes décalées, par exemple celle-là ou celle-là. Par contre ce n'est pas identique quand il le reprend. C'est presque le même son mais pas tout à fait.

S : C'est vrai que ce glissando ressort sur l'imagerie. Mais je trouve qu'il faut vraiment aller fouiller dans la matière, ce n'est pas si évident que ça.

M : C'est vrai, c'est un boulot énorme. Tu vois ces quatre papapa papapa ici, c'est drôle, il doit y avoir un truc. [*écoute*] ça se perd un tout petit peu, c'est difficile

S : On l'entend mais bon... Ça par contre c'est plus évident. C'est beau comme forme, on l'avait vue la dernière fois.

M : Tu vois ça, c'est un spectre harmonique. J'ai mis une sorte de filtrage qui me garde presque que des pics d'énergie. Les harmoniques signifient qu'il y a une couche qui est harmonique. A plein d'endroits il est à peine visible mais il y a quand même une forme de régularité, comme des lignes d'un cahier. Tu as des sons qui sont harmoniques. Cette note qui ressort, je suis sûr qu'elle vient à cause de ce spectre harmonique ici. Ça veut dire qu'il doit utiliser entre autres des processus périodiques. C'est quelque chose d'assez clair ici. Regarde le canon après.

S : Au niveau du « canon », est-ce la même chose que l'in retrouve sur le canal gauche et sur le canal droit ?

M : Non pas tout à fait.

S : Est-ce que le son du canal gauche passe dans celui de droite en étant filtré ?

M : Alors, soit c'est du filtrage, soit un autre processus. Moi je dirais qu'il y a un autre processus là-dedans, que ce n'est pas que du filtrage. Peut-être un petit delay, un retard. [nouvelle écoute] Il y a beaucoup de niveaux, c'est énorme. Mais du point de vue de ce canon, ça peut être un *delay*, un filtrage, une distorsion, une modulation d'amplitude... Il faut avoir une idée de ce qu'il a, car les choses ne semblent pas être identiques. Il y a beaucoup de couches. Je ne sais pas si c'est comme ça que ça a été composé mais cela créé beaucoup de couches.

S : On peut donc observer que cette musique fonctionne par blocs, avec des moments assez harmoniques.

M : Oui tu as quelque chose d'assez clair. Alors sur les captures, on voit qu'il y a marqué le temps. Tu as une espèce d'introduction, après cette partie. Ici t'as vraiment le spectre. Ici tu as quelque chose plutôt sur les graves. On voit avec les fréquences que c'est très bruiteux, et que c'est par zones. Tu vas celui-là ressemble à celui-là, c'est presque le même matériau. Je dirais qu'il y a un gros bloc subdivisé, une petite accalmie ici à la fin. Après c'est une grosse masse. Ici c'est intéressant, tu passes du bruité à quelque chose d'assez harmonique à la fin. Oui, c'est harmonique là, t'as une fréquence. Ce morceau, c'est par blocs. On va faire un truc, ça s'appelle la matrice de similarité.

S : Donc avec un descripteur ?

M : Avec plusieurs descripteurs (*rires*). Tu vas voir, ça va être intéressant. Voilà. Ah, l'autre était plus intéressant quand même. Je préfère l'autre... La matrice de similarité prend un certain nombre de descripteurs, je ne sais pas exactement lesquels, et il te fait un truc assez drôle. Chaque instant est comparé avec tout le reste. Ce que tu as ici, c'est le temps et le temps.

S : Comment ça ?

M : C'est très déstabilisant, j'en conviens. On est d'accord que ça c'est le temps. Imagine que cet instant, là où j'ai le curseur, je peux faire une analyse avec un certain nombre de descripteurs. Dans cette représentation, ça c'est le temps, et ça c'est aussi le temps.

S : (*rires*)

M : T'inquiète pas. Alors ce qui va se passer ici, c'est que c'est comme si à cet instant ici, je fais une analyse et je compare...

S : Ça te retrouve dans le même morceau chaque instant où il y a ce son ?

M : Où il y a les mêmes caractéristiques. Tu sais que c'est proche quand c'est foncé, très différent si c'est blanc. Le début de la pièce est très différent du reste de la pièce, ce qu'on savait déjà.

S : Dans cette représentation, il faut suivre la diagonale ?

M : La diagonale, ça veut dire chaque moment avec lui-même.

S : C'est comme ça qu'on va réussir à évaluer les endroits qu'il traverse, noirs et blancs.

M : Tu vois ça c'est le début. C'est très beau, ça...

S : Alors moi je ne connais rien à cette imagerie, mais lorsque tu vois quelque chose de ce type, comment tu l'interprètes ?

M : C'est parlant, mais c'était plus clair avec le spectre. Cette partie-là correspond à ça. Je prends l'image, c'est la même chose. Toute cette partie correspond à ça. Par contre là ça correspond à quelque chose d'intéressant au point de vue auditif, qui ne ressort pratiquement pas ici. Ici à 600 et quelques tu as cette espèce de rupture, ce n'est peut-être pas vraiment une grosse rupture mais... [*écoute*]

S : Je ne trouve pas ça évident...

M : Oui voilà. Moi je dirais que plutôt t'as une, deux, trois, quatre, cinq, six et sept...

S : Sept phases oui, à peu près

M : Et tout ce qu'il y a ici c'est des sous-groupes, sous-blocs. Les matrices de similarité c'est toujours très délicat car ça dépend... Là je refais ça, mais ce n'est pas mieux. Dans certains cas c'est très bon, dans ce cas pas du tout. Tu vois là c'est génial, parce que tu ne vois rien.

S : Qu'as-tu changé dans le calcul ?

M : J'ai mis un descripteur harmonique. L'autre matrice de similarité était plutôt à propos du timbre. Ici il y en a une qui s'appelle MFCC (mel-frequency cepstrum coefficient), mais il ne voyait pas grand-chose. Je demande à partir de différents descripteurs de faire la matrice de similarité, c'est-à-dire que chaque point dans le temps sera comparé avec lui-même, tous les points dans le passé et tous les points dans le futur. Le MFCC donne donc une image du timbre. Dans Audiosculpt tu as trois possibilités, soit le timbre, soit ce qu'il appelle harmonique mais c'est plutôt espace de chroma... Espace de chroma c'est très simple. Tu connais les notes, do, do#... l'espace de chroma va faire une analyse de spectre, il va faire un histogramme, donc do, do#, ré, ré#, tu as les notes, et il te dit à cet instant j'ai tant de do, de do#... Cet histogramme est très important dans les musiques tonales parce qu'il donne une très bonne image de l'harmonie. L'espace de chroma c'est ce qui est utilisé en ce moment, tu sais ils prennent une grosse base de musiques pop, et tu peux avoir la grille harmonique.

S : Des applications comme Shazam ?

M : Non Shazam c'est très spécifique, je te raconterai si tu veux comment on fait pour Shazam, mais c'est plutôt le spectre. Non là c'est lorsqu'ils veulent avoir l'harmonie d'un morceau. A chaque instant je peux avoir l'harmonie de toutes les notes. Mais là, comme c'est un morceau très bruyant, quand on essaie de faire l'analyse harmonique on n'a pratiquement rien. C'est comme si c'était un descripteur qui ne pouvait pas fonctionner. Ça ne marche pas. C'est vouloir faire de l'analyse harmonique dans une musique sérielle, tu peux essayer, tu vas avoir des trucs très bizarres. Là ce n'est pas exactement la même chose, mais c'est juste pour dire le décalage. Donc le MFCC c'est un vecteur, c'est presque comme une espèce d'empreinte digitale, c'est un descripteur très utilisé pour identifier des gens à leur voix.

S : Autant avec le spectrogramme on arrive à visualiser le fonctionnement par blocs, le côté harmonique, le canon, en revanche les deux descripteurs utilisés ne sont pas probants.

M : Il y en a un qui ne sert vraiment pas c'est le chroma, par contre le MFCC je pense qu'il pourrait être utile. Il me donne quelque chose de pas mal, qui n'est pas exactement ce que je veux, ni ce que j'écoute, mais qui est déjà pas mal. Il arrive à clairement décoder cette session, il me fait une espèce de division ici que je ne comprends pas, là j'ai pas grand-chose, par contre la dernière session il est très, très clair, la dernière section très harmonique. Là c'est génial parce qu'il tranche.

S : A propos de la différence avec ce qui nous apparaît dans l'écoute, est-ce que tu penses que... C'est une question un peu complexe et plus générale, mais penses-tu qu'un outil est viable lorsqu'il ne nous dit pas ce que l'écoute nous dit ? Est-ce que si on veut comprendre ce qui se passe quand on écoute une musique, quand on l'analyse pour comprendre ce que ça mobilise, avoir une imagerie qui n'a pas fidèle par rapport à ce qu'on écoute est problématique, soit parce qu'à l'écoute on peut entendre des

choses alors qu'on ne les voit absolument pas sur l'imagerie, soit vice versa, on voit un changement à l'image mais rien n'apparaît à l'écoute ? Mais peut-être que ça se passe dans toutes les musiques.

M : Ça se passe dans toutes les musiques, oui

S : Ce phénomène apparaît autant dans cette musique que dans les autres musiques ?

M : Peut-être que cette musique est très particulière, et disons que dans toutes les autres musiques, nous avons des méthodologies adaptées. Je reviens là-dessus. Je pense que le problème que tu pointes se situe à un plus haut niveau. Qu'est-ce qu'on est en train de faire ? Il y a ce phénomène qui est sonore, et on est en train de faire une très grosse approximation. Il y a le son, un fichier audio, et l'écoute. Ce sont deux choses différentes. Ce que nous on est en train d'analyser, ce sont les données d'un fichier sonore. On n'analyse pas notre écoute. C'est la première chose qu'il faut avoir conscience. Ces machines donnent des analyses physiques. Le phénomène lui-même, c'est cette variation de pression de l'air, qui a ensuite été numérisé ou transformé dans des variations de tension électrique, qui après a été encore codé. Ce qu'on analyse n'est déjà plus la pression elle-même mais quelque chose d'autre. Alors là il y a déjà un problème. Deuxième problème, qui est pour moi un problème de plus haut niveau et très général, c'est le problème de la représentation. C'est que ces outils, c'est comme si c'était des hublots vers notre objet. C'est un peu la parabole des cinq éléphants. Tu ne connais pas ?

S : (*rires*), non je ne connais pas du tout !

M : C'est une histoire ancienne. Je vais faire vraiment court car je ne me souviens pas de l'histoire. Dans un pays où il y a des aveugles, il y a un roi qui entend parler d'un truc qui s'appelle éléphant. Il demande à ce qu'on lui apporte l'éléphant pour qu'on lui dise ce que c'est. Il y a cinq sages. Le premier dit de l'éléphant que c'est comme un pilier parce qu'il prend une patte, l'autre qui dit non ce n'est pas comme un pilier car il est sur le ventre, un autre prend juste la queue et dit qu'un éléphant c'est comme un serpent, puis un autre prend ses défenses et dit qu'ils ont oublié de dire que c'était comme une corne...

S : C'est une forme de phénoménologie

M : Oui, c'est que chacun d'entre eux a juste pris une partie d'un phénomène. Et quand nous on analyse, avec chacun de ces outils c'est une vision du phénomène. Le spectre c'est pire. Parce que le premier, la forme d'onde, c'était déjà une représentation. Mais le spectre, il ne se réfère pas non plus à notre écoute, il prend la forme d'onde et il applique des formules mathématiques pour extraire une représentation. C'est une représentation de représentation. Alors on est très loin de l'écoute. Tout ce que tu as dit est un vrai problème que nous avons en musique électroacoustique en général, depuis les années 1980, où les premières expériences ont été faites avec le spectre. Il y a des gens qui ont commencé à dire qu'ils écoutaient des choses qu'ils ne voyaient pas dans le spectre. Et de temps en temps, tu vois des trucs dans le spectre que tu n'entends pas. Il y a un phénomène terrible dont il faut faire attention, c'est qu'il y a des gens qui croient entendre des choses parce qu'ils les ont vues dans le spectre. Ça c'est pire encore, ce sont des phénomènes assez connus. Il y a un très beau texte de Vincent Tiffon : « La représentation sonographique est-elle une aide pour l'analyse perceptive de la musique électroacoustique ? ». Si tu ne le trouves pas, tu peux m'écrire, je dois l'avoir quelque part.

S : Je te remercie, c'est une super référence.

M : C'est une belle critique à la question. Il va un peu plus loin parce qu'en musique acousmatique, c'est écouter la musique sans la voir. Sauf que les gars qui ont donné naissance à l'acousmatique sont les mêmes qui ont créé l'Acousmographe. Alors comme tu le dis d'un point de vue phénoménologique, toute représentation est partielle.

S : Au départ, avant d'avoir l'idée de te voir et de voir Adrien, je m'étais demandé si on arrivait à obtenir des informations avec l'Acousmographe. J'avais utilisé un morceau très bruitiste, qui ressemble plutôt à celui que nous allons voir ensuite de Merzbow, très représentatif de la noise. Parce que c'est vrai que KD c'est un pan de la noise mais pas forcément le plus représentatif. Et donc lorsque j'avais fait cette petite visualisation comparative, j'avais vu que c'était tout gris. Je m'étais sentie dans l'impasse, en ne sachant pas que faire de ce résultat. Et ne connaissant rien dans ce domaine, j'ai procédé à quelque chose de très intuitif, en écrivant quasiment en temps réel quasiment tout ce qui se passait.

M : Très bien. Je serais très intéressé !

S : Alors il y a bien sûr un registre subjectif parce que c'est moi qui écoute et qui essaie de retranscrire ce que je t'entends. Les textes peuvent parfois être très longs du coup. Je me suis ensuite demandé quoi en faire, même si je n'ai toujours pas réglé la question. Néanmoins, plusieurs choses me sont apparues de manière intéressante. La première, que c'était quelque chose d'intuitif. Donc je me suis dit après coup que ça devait sans doute être comme ça qu'on écoutait cette musique, en l'analysant en termes d'événement qui arrivent. Et de tout ce que j'avais marqué, le vocabulaire utilisé, il y avait un gros décalage avec ce que quelque chose comme ça (*spectrogramme*) peut nous donner. Si ces deux questions qui m'intéressent en particulier dans la noise, celle des bruits/timbres/textures, et celle de la forme/de l'informe, est-ce passer par ces outils qui est le plus pertinent ?

M : Il y a deux choses. Est-ce que l'expérience que tu as faite d'écrire, tu ne l'as faite qu'une fois ?

S : Oui.

M : Parce qu'il y a quelque chose qu'on connaît très bien, tu as dû le vivre aussi, c'est que lorsque tu écoutes une musique pour la première fois c'est une perception. La deuxième, c'est une autre perception. La première fois que tu écoutes une musique, tu es plus dans le moment, dans l'instant. Quand tu commences à connaître la musique, tu as une sorte de recul et tu peux prévoir ce qui va arriver. C'est comme si tu avais une vision plus panoramique. Alors peut-être qu'il faudrait faire l'expérience une seconde fois, pas avec les cinq morceaux car ce serait vraiment énorme, mais avec un. Tu prends le plus court, tu le réécoutes une fois.

S : Ah oui, par contre ce n'était pas la première fois que je l'écoutais, mais que j'en faisais l'exercice, oui.

M : C'est un peu différent parce que pour l'exercice, tu es concentrée.

S : Oui ! Puis j'essayais de tout noter. Je ne sais même pas s'il est vraiment possible de décrire un bruit... Ni quel statut a vraiment cet exercice. Est-ce qu'on peut dire que c'est scientifique... Si on le défend, sans doute oui...

M : Moi je considère toujours que l'analyse musicale, c'est un art de l'interprétation. Une analyse musicale pour moi n'a rien à voir avec une analyse scientifique. Ton copain est acousticien. Il doit connaître une expression que les scientifiques adorent, c'est « la vérité du terrain », je ne sais pas si tu as déjà entendu ça. Imaginons que nous ayons ici un groupe de recherche « descripteurs et musique noise » et qu'on trouve un descripteur ou une analyse quelconque, capable de nous dire de 0 à 10 la quantité de distorsion d'un son. Imaginons. Nous deux, on écoute et on se dit c'est évident. On découpe la musique en plein de petits morceaux, on fait une grande expérience avec une vingtaine ou une trentaine de personnes, et on essaie de voir si l'échelle de corrélation qu'on a trouvée correspond à ce que les autres ont trouvé aussi. Ils appellent cette expérience la vérité du terrain. Evidemment c'est quelque chose plutôt vérifié avec des statistiques car nous n'écoutons pas de la même manière et nous n'avons pas la même oreille. C'est très compliqué. Un musicologue pour moi... Pour moi une analyse musicale est une interprétation très personnelle. Tu peux t'appuyer sur des descripteurs sonores, sur des spectres, mais ce sont des outils, c'est comme un grand jeu de pistes et c'est à toi de construire une

espèce d'histoire de tout ça. Une analyse musicologique est une interprétation personnelle d'un phénomène que tu vas partager avec quelqu'un. Il y a de très belles analyses musicologiques, le chercheur qui te parle de Schopenhauer, c'est sa compréhension et son vécu philosophique. C'est pour cela que je te dis que pour moi, l'interprétation est un art.

S : Ce que j'ai fait ne te paraît donc pas fantaisiste ?

M : Ah non, pas du tout !

S : Je me suis retrouvée dans une aporie, je ne savais pas comment analyser cet objet donc j'ai procédé intuitivement à l'écriture...

M : Moi je trouve ça très bien. Prends un des morceaux, essaie d'y revenir après une semaine, essaie encore la semaine suivante, et là tu vas être dans une sorte d'exercice qui va consister à connaître chaque fois mieux ton objet, et ta compréhension et ta vision va chaque fois s'approfondir. Je pense que c'est très intéressant et que c'est à refaire. La deuxième observation que je voulais te faire, c'est que tu as dit que quand tu avais été dans cette expérience, tu avais été confrontée à l'événement, dans chaque instant, dans chaque seconde. C'est très intéressant car la musique se déroule dans le temps, et dans cet exercice tu étais autant que possible dans le présent le plus immédiat. Dans la représentation, on représente le temps. Il y a un truc que je trouve complètement fascinant, le temps est devenu un espace.

S : Une spatialisation du son.

M : Oui, tu représentes le temps par une dimension spatiale. Et ce qui est drôle, c'est que je peux revenir dans le temps de la musique, ce que tu ne peux pas faire avec l'écoute, qui est dans le temps. Tu peux y revenir, car cet objet musique est la représentation elle-même. Ton fichier audio. Mais lorsque tu as quelqu'un en train de jouer, tu ne peux pas lui dire, attends, reviens en arrière ! (*rires*)

S : Absolument, d'autant plus que je ne sais plus si je te l'avais dit, mais la manière dont j'ai retranscrit cette musique est très liée à la manière de l'écouter. Il y a des manières d'écouter différentes selon les musiques, et la noise est en l'occurrence une musique d'improvisation libre, où parfois le musicien lui-même ne sait pas où il va. C'est une musique qui se construit pendant qu'elle se fait, c'est une musique du présent finalement. Par exemple, lorsque j'avais fait écouter cette musique à mon ami Bernard Parmegiani, il m'avait dit « je ne comprends pas, il n'y a pas de développement ».

M : (*rires*)

S : J'avais adoré cette remarque ! Parce que oui, absolument, à l'origine il a reçu une formation classique avant d'être une peinture de l'électroacoustique

M : Je l'ignorais.

S : Oui, il faisait du piano, qu'il avait appris dans le contexte familial car ses parents jouaient du piano. Il était très amateur de musique classique. Et puis bien sûr, dans sa propre création, il compose, ce qui était complètement lié à cette idée de développement. Et donc quand je lui ai fait écouter des musiques noise, il me disait qu'il y avait quelque chose de chaotique, qu'il n'y avait pas de développement, comme s'il y avait quelque chose qui n'avancait pas. J'ai trouvé ça intéressant car les acteurs qui composent cette scène ne s'attachent absolument pas à cette question, en improvisation libre on se concentre sur le présent, le développement n'est pas important. Mais c'était drôle de recevoir cet avis d'un expert d'un autre genre musical qui m'a dit tout cela de manière évidente, c'était très intéressant. C'est pour ça que quand tu parlais de la pertinence des méthodologies, peut-être que sur une musique qui se concentre sur le présent dans la manière dont elle est conçue, la manière de l'écouter est doublement axée sur le présent. C'est d'ailleurs quelque chose de déjà suggéré par Cage.

M : Voilà. Est-ce que tu connais un peu la musique d'Eliane Radigue ? C'est aussi une musique du présent, entre guillemets.

S : Oui, c'est vrai ! Donc les outils d'analyse peuvent peut-être servir à autre chose que ça. Ils ne mettent pas en valeur les événements que l'on entend, du coup il y a un énorme décalage avec le type d'écoute qu'on peut avoir de cette musique. Mais peut-être qu'ils peuvent apporter d'autres types d'informations... Je me souviens que l'année dernière, malheureusement il ne me reste plus rien, mais dans notre correspondance par mail tu avais évoqué les descripteurs comme outils potentiellement utiles. On avait fait quelques tests, et au moment de se quitter on en était venu à la conclusion que les descripteurs n'étaient pas appropriés. Cet élément a apporté quelque chose de totalement nouveau, comme je te le disais au début de notre entretien, que je n'avais absolument pas appréhendé avant, qui était l'éventuelle résistance de la noise à certains types d'analyse ou à certains outils. Ce qui est rigolo, c'est qu'il m'est arrivé la même chose avec Adrien. A la fin de notre entretien, il m'a dit que peut-être qu'on pouvait voir quelque chose, et encore, sur les spectrogrammes, mais les descripteurs ne sont pas adaptés à ce type de musique. Ce qui était au départ une limite qui me tracassait est en fait devenue une force, en résonnant avec la question du genre et la difficulté des acteurs à catégoriser ces musiques. Puisqu'en voulant en fait répondre à cette résistance à la catégorisation par l'analyse, je ne parvenais finalement pas à l'analyser non plus.

M : Je sais que je suis un néo-néo-néo-néo positiviste, mais j'ai toujours espoir ! Ce qu'on avait vu la dernière fois, c'est ce qu'on appelle les descripteurs de bas niveau. Il existe plusieurs types de descripteurs. Les descripteurs de bas niveau, je pense qu'on est morts. Mais il y a d'autres types de descripteurs, de plus haut niveau. Il y en a un qui s'appelle la rugosité. Je me demande si celui-là ne nous donnerait pas des pistes, mais il faudrait regarder. On va voir si j'ai une petite idée de comment je pourrais obtenir ça. Je sais qu'on n'avait pas vu ça la dernière fois.

S : Il y a un an et demi, j'avais téléchargé des plugins de descripteurs, pour faire des tests.

M : Sur Sonic Visualiser ?

S : Oui. C'était les plugins de la Queen Mary à Londres. Le problème était que j'étais incapable d'interpréter l'imagerie que j'obtenais, mais j'en avais sélectionné certains dont l'intitulé suggérait qu'ils pouvaient être pertinents pour la noise : inharmonicity, noisiness, noise part energy, spectral flatness, central spectroid... Je ne savais pas les interpréter, mais j'avais à chaque fois le sentiment que ça ne marchait pas du tout.

M : On va essayer rapidement. C'est le gros problème avec les descripteurs.

S : Il n'y a pas d'explications jointes aux descripteurs.

M : Voilà. Le problème c'est que tu ne sais déjà pas à quoi correspondent les paramètres. Et je peux te dire, même pour ceux qui connaissent, alors imagine, c'est assez compliqué... On va essayer de nouveau avec KD. Oulala, il a du mal...

S : Oui, c'est le morceau le plus long en plus... On aurait pu essayer avec un morceau plus court.

M : Ça c'est intéressant... C'est le chromagramme. Ah, ça c'est excellent. Tu vois, on voit qu'il y a de l'énergie partout. Peut-être un tout petit peu plus sur le fa... Mais tout le reste c'est pratiquement pareil. Tu vois c'est do, do#, ré, mi... Tu vois tout est quasiment pareil, allez t'as un tout petit peu plus d'énergie sur le fa... ça ne veut rien dire ! (*rires*). Franchement ça ne veut rien dire. Vraiment, tu regardes là, tu ne trouves aucune forme. Pour les autres... Spectral Flatness c'est quelque chose qui devrait être utile, car c'est quelque chose qui donne un peu le bruit, si j'ose dire. Ah, ça ne donne rien du tout... Ah non, ce n'est pas rien du tout ! Tu vois comme c'est intéressant, on reconnaît le début et la fin, les choses les plus claires, puis il nous montre que ce qu'il y a au milieu est très bruité et très proche. Par contre c'est peut-être un problème différent d'échelle ici. C'est pour ça que je te disais que

je pense qu'on a les outils, et il y a une méthodologie pour celui qui voudrait vraiment s'y mettre. Parce que regarde, il y a des petits changements ici, ici il y a presque une évolution, et là c'est la fin.

S : Peut-être qu'on pourrait en faire une capture d'écran afin que je puisse me souvenir de quel descripteur il s'agit.

M : Comme ça tu as toute la fenêtre, tu as les noms et les paramètres à côté. Ce serait intéressant de faire la même chose avec les autres.

S : Je te remercie ! Oui ce serait super, car je pourrai éventuellement en faire un comparatif.

M : Ah tu vois, ça ce n'est pas mal quand même. Ça c'est terrible quand même. C'est Spectral Flux. Alors que signifie le flux spectral, ça montre grosso modo à quel point ça bouge à l'intérieur du son.

S : à l'intérieur du son ou à l'intérieur de la forme ?

M : Non, du son. Il fait l'analyse du spectre, qui se fait normalement par l'analyse de tous petits morceaux du son, et il regarde si ça, ça ressemble à ce qu'il y avait avant.

S : En fait c'est une étude des variations, d'une certaine manière ?

M : Oui, exactement. Ici il y a très peu de variations. Tu vois comme c'est intéressant. Peut-être que ma compréhension des descripteurs a changé depuis l'année dernière ! (*rires*).

S : Mais sans doute !!! Tu as dû te perfectionner.

M : J'ai beaucoup travaillé, ça c'est sûr. Mais tu regardes, on a quelque chose qui ressemble à ça. Là et là, c'est la même chose, regarde ça c'est le début. T'as cette partie, ici quand ça descend c'est là. Tu vois ça c'est la partie calme, et la fin.

S : Ouais, donc ça descend.

M : Oui. Ici la grosse coupure, tu vois qu'ici en spectre ça remonte.

S : Ce n'est pas lié aux hauteurs, en revanche ?

M : Non. Mais regarde, comme c'est intéressant. Cette croissance, j'avais vu ça dans le spectre. Je vais te montrer. Tu vas voir des bandes là.

S : ça ne désigne pas quelque chose de percussif là ?

M : Non, pas à ce niveau, pas à cette échelle. Lui il montre une remontée puis les grands blocs, puis la coupure finale ici. Pour moi, ça se ressemble vachement. Peut-être que ma compréhension a changé. Actuellement j'ai l'impression de pouvoir identifier les descripteurs plus utiles. Mais après, il faut trouver comment mettre ça ensemble. C'est pour ça que je te disais que c'était la question de la méthodologie. Ça c'était le Flux, qui nous indique la variation du mouvement à l'intérieur du son. Plus ça va bouillonner dans le son, plus ça va... C'est ce que je te disais avant, chaque descripteur est un point de vue. Dans cette musique, il faudrait imaginer trouver les bons points de vue et comment les mettre en place. Tiens, comme tu as Sonic Visualiser, tu vas pouvoir l'ouvrir. On va essayer avec Centroid Spectral.

S : Alors ça, je ne sais pas pourquoi j'avais marqué bof bof

M : Oui, ça va sûrement être bof bof. Dans cette musique il va nous donner quelque chose...

S : C'est marrant parce qu'il ressemble à la courbe précédente, mais inversée.

M : Tout à fait ! Alors ça tu vas en avoir beaucoup avec les descripteurs, et c'est un gros problème qu'on a, certains vont être une redite. Oui et non. Si ici il y a une espèce de miroir, ici non, c'est assez corrélé. Alors sinon, l'inharmonicité, où elle est... Ici, dans ce cas ça peut être intéressant parce qu'on a un endroit très clair à la fin, très harmonique. Alors évidemment ils vont tous être un peu corrélés, ça va de soi parce que c'est le même objet musical. Tu te rappelles la fameuse coupure qu'on voyait apparaître alors qu'à l'écoute elle n'apparaissait, on la retrouve, le début ici...

S : Que nous montre cette imagerie ?

M : Plus c'est grave, plus c'est bas, plus c'est inharmonique ; plus c'est haut, plus c'est harmonique. Dans le cas de ce morceau, mais en général aussi. Il y a une autre chose importante aussi, je vais refaire l'inharmonicité. Comme les paramètres sont importants, je vais essayer des réglages très grands. Tu vas voir, je vais obtenir une courbe un peu plus douce. Je vais avoir moins d'aspérités. Voilà, c'est mieux, c'est beaucoup moins bruité.

S : Alors là, ça ne me parle pas du tout... je ne comprends pas du tout la signification de cette représentation.

M : L'inharmonicité, c'est voir à quel point tu es loin d'un spectre harmonique. Ici tu es très près, là très loin.

S : L'intérêt serait donc, que si cela apparaissait à tous les morceaux, de démontrer que cette musique est inharmonique ?

M : A cet endroit, ou à cet autre endroit, mais il faut toujours mettre en rapport et comparer, parce que la musique de Bach tu auras aussi des moments plus harmoniques que d'autres.

S : Donc il faut trouver les bons descripteurs, et comme les descripteurs n'ont pas été pensés pour la noise... Il y a aussi quelque chose de très pragmatique, très concret, qui fait que les gens qui ont travaillé sur les descripteurs n'avaient pas les mêmes visées et ont travaillé dans des objectifs bien spécifiques, pour telle musique de pub, tels clients...

M : C'est quelque chose de plus basique que cela. Les descripteurs c'est des analyses mathématiques du fichier audio. Ils n'ont pas été conçus pour la perception. Car ce sont des bas niveaux. La rugosité, par exemple, est faite à partir de modèles auditifs. Ça pourrait être une possibilité. Là ce n'est pas mal quand même, je suis assez content. C'est un descripteur qui s'appelle Crest, il est très proche de Flatness. Ce qu'il te donne c'est la quantité de bruit dans un son. Alors là ça doit être drôle, car les quantités de bruit sont phénoménales. Il te dit qu'ici c'est beaucoup plus bruité que là. Au début tu n'as pas beaucoup de bruit.

S : Plus c'est en bas, plus c'est bruité ?

M : Alors là c'est compliqué, parce que tu te souviens il y avait beaucoup de pauses, donc ça ne peut pas être très bruité. On passe à un autre ? Lequel veux-tu voir ?

S : On a qu'à faire le suivant, Merzbow. Alors là pour le coup, on est dans quelque chose de très typique de la noise, sur un archétype.

M : Alors on va commencer comme avec l'autre, avec la forme d'onde. Alors là c'est l'archétype si tu veux, c'est la musique carrée. Alors là tu as un bloc de début, un bloc de milieu, un bloc de quelque chose et la fin. [*écoute*] Ok !

S : Là on entend des sons percussifs.

M : regarde. Je vais prendre Nirvana qui est tout gentillet. Après ça, hein ! [*écoute*] Très gentil ! Je vais faire la même chose. [*Il sature le son de Nirvana sur Max MSP*]

S : (*rires*) la version ultra-saturée de Nirvana !

M : Les pauvres, hein. Merzbow a fait quelque chose de ce genre. Il a fait beaucoup plus que ça mais c'est un peu l'idée. [*Il retire la saturation du morceau de N*] Là c'est propre, c'est très propre. Tu prends le signal jusqu'à ce qu'il devienne carré et tu le contrains. Faudrait travailler un peu plus pour arriver à la même distorsion que lui, mais je ne crois pas qu'il ait fait que ça. Alors, là il y a de la voix. On dirait des singes. Je me demande s'il n'a pas une espèce de warping. Imagine que tu augmentes beaucoup le son, mais au lieu de le couper, tu le replis à l'intérieur.

S : C'est un effet ?

M : Oui, c'est un effet.

S : C'est rigolo parce qu'en regardant la forme d'onde, on voit que c'est un peu carré, mais surtout que ça couvre tout.

M : Oui. Tu te rappelles l'autre, il était vraiment cassé ici. Ici il ne l'est plus, mais tu vois qu'à l'endroit de la division, c'est comme si c'était renvoyé, miroité. Aucun moment n'est cassé, le signal est renvoyé. En anglais c'est foldover. Tu satures ton son, mais au lieu de le couper, tu rabats ce qui dépasse à l'intérieur. Lorsque tu coupes, tu perds de l'information. Là il a gardé l'info.

S : Donc ça veut dire que c'est encore plus chargé ?

M : ça va être plus chargé. [*dessin pour expliquer ce phénomène*]. Lui il ne coupe pas, il utilise les processus qui seront renvoyés. Ça veut dire que l'information qui est là, même s'il la distord, il la garde d'une autre manière.

S : C'est donc une information supplémentaire qui va d'autant plus charger le spectre ?

M : Ahhh, on va voir ça.

S : ça veut dire qu'on est d'emblée dans quelque chose d'encore plus bruitiste ?

M : Oui, beaucoup plus bruitiste. Et tu vas voir que sans doute les bandes harmoniques qu'on a vont vraiment décroître. On ne devrait pas en avoir tant que ça. Tu vas avoir quelque chose de très variable hein. C'est très riche spectralement parlant. C'est quelle année ça, rappelle-moi ?

S : ça... Cet album est assez récent, 1992 peut-être...

M : [*surpris*] Ah, ok !

S : Mais sinon il s'illustre dans ce genre musical depuis la fin des années 1970

M : Ah oui, c'est fou ça. Alors ce sont des trucs analogiques, ce n'est pas du digital ça ?

S : Je pense que c'est de l'analogique. Après c'est vrai qu'il joue avec tout, autant une guitare amplifiée qu'un laptop. C'est le pionnier japonais de la noise en fait. Il a dû commencer en 1978.

M : Oulala, 1978... tu connais Tomita ?

S : Oui.

M : Ça donne une idée sur ce qu'était la scène électronique japonaise. Bon lui il est grand public. [*écoute*] Hahaha ! (*rires*). Bon ça suffit, voilà. C'était juste pour voir la distance, c'est fou.

S : Oui puis on est dans autre chose. Merzbow était dans l'underground, ce n'était pas un compositeur célèbre. Les mondes culturels sont très différents.

M : Ce Merzbow était une espèce de paria avec une musique comme ça ? C'était qui ? Moi je ne connais pas.

S : C'était un musicien très confidentiel. Maintenant il est connu – enfin connu, pas grand monde le connaît hormis les gens qui s'intéressent à cette musique. Les gens qui écoutent de la musique électronique le connaissent, en général. En fait c'est une référence car c'est lui qui a créé la noise. Il écoutait beaucoup de musiques différentes, psychédélics et free jazz, et a créé une musique radicale. Avec des fondements assez liés au zen... enfin c'est vraiment intéressant. Il s'est réinscrit dans un héritage bruitiste, Russolo etc, mais le plus radical possible. C'est cela qui a créé les débuts de la musique noise, qui est toujours restée confidentielle d'ailleurs.

M : ça y est, le terme exact m'est revenu, c'est le « repliement » de la forme d'onde qui est exact. Parce que regarde, je suis assez impressionné, mais ça ne coupe pas, ça revient. De temps en temps il y a des petites coupures mais sûrement parce que c'était tellement petit ici que le système a dû le rabattre.

S : Cette représentation nous donne tout de suite le sentiment que ça prend tout l'espace quoi.

M : Ah bah ça, ça prend vraiment tout l'espace. Tiens je me demande ce que c'est ça... Ah oui, je suis dans la partie gentille.

S : Là on entend bien qu'il y a de la guitare amplifiée

M : De la guitare oui, et de la percussion aussi

S : Peut-être une guitare qu'il percute

M : Faudrait voir ce qu'il avait comme matériel, je ne sais pas trop... C'est marrant, ici c'est saturé. Alors il faut faire attention car il y a le repliement de la forme d'onde, et il y a le repliement spectral, ce n'est pas la même chose.

S : Lorsque tu vois cette forme d'onde sans connaître quelle est la musique, qu'est-ce que tu te dis ?

M : Bon déjà ici c'est hyper monobloc. Tu parlais d'intuition, on est tous pareils. J'ai deux coupures ici, trois à la limite. Ce ne serait pas faux de dire que tu as un thème, première variation (*rires*) (111'). Là il y a de l'évolution, dans l'autre il n'y en avait pas. Là ça évolue [*sons distordus et triturés*].

S : Parmegiani nous aurait dit que ça va nulle part !

M : Le matériau se complexifie. La voix... sans doute il y a deux processus qui vont ensemble. L'improvisation qui doit avoir fait évoluer des choses, et des pédales. [*un son aigu strident au-dessus de la masse noise*] Ah regarde, il y a un truc qui apparaît là, c'est nouveau. On n'avait pas ça avant. Même si c'est très dense, il y a une espèce de pic qui ressort maintenant, qui apparaît. Je me demande si ce n'est pas le bruit d'une chasse d'eau là, c'est l'époque... [*réécoute*] Ah non. Là, il reprend. C'est vrai que sa manière d'évoluer passe par une accumulation de choses

S : C'est drôle parce qu'on a le sentiment d'entendre une sorte de distorsion, comme si on triturait les sons ?

M : On ne connaît pas le matériel utilisé mais je sens que c'est comme s'il y avait une variation de ces paramètres, ils ne sont pas tous pareils, il peut aussi changer les paramètres tels que le feedback, la distorsion. Même si c'est très dense, il y a une sorte de loop qui ressort.

S : Par loop, tu entends bien une boucle ?

M : Oui voilà, une boucle. Il ne s'attarde pas trop longtemps, ça évolue vite. On voit quelque chose qui est apparu et qui s'est arrêté. Et là on va un peu plus vers les graves. Haha, j'ai cru que c'était fini, mais non ça continue ! Tu vois là, c'est comme s'il y avait des trous dans le spectre. [*Il isole une partie du spectre sur lequel il zoome, puis l'écoute*] Là il y a cette boucle. [*Le morceau se termine de manière abrupte*]. C'est fou ! Avec la forme d'onde on ne voit pas, je vois juste les repliements. Les blocs on peut les voir, mais comme sa musique est saturée et repliée, elle prend toute l'extension et on voit plus le phrasé. Ce qu'on va voir un peu c'est les coupures qu'il va faire, là au début, ici au milieu, et là à la fin. On jette un coup d'œil spectral ?

S : Ouais !

M : Ça m'a, comment dire... ça m'a débouché l'oreille, c'est bien ! Tu te rappelles le truc qu'on écoutait ici, le moment où je t'ai dit que ça se concentrait ?

S : Que veux-tu dire par le fait que ça se concentre ?

M : Oui alors, c'est un peu partout

S : L'espace est rempli ?

M : L'espace est rempli mais il y a un événement, qui est celui-là [*écoute d'une texture composée d'une couche d'un son très aigu, que MM siffle*]. Cet aigu vient concentrer l'écoute, l'écoute était dispersée, maintenant elle se focalise.

S : C'est ce son aigu qui donne les traits ?

M : C'est intéressant parce qu'on voit qu'il a dû avoir un taux d'échantillonnage autour de 32000hz, mais je ne sais pas ce qu'il a fait. Tu as choisi un mp3 ?

S : Je n'ai pas eu le choix, hormis le KD en wav., les morceaux ne sont trouvables qu'en mp3 sur internet.

M : Alors ça tu sais, ça pose un vrai problème, je vais te montrer...

S : Pour les trous dans le spectre ?

M : Oui, parce que les trous...

S : Tu ne sais pas comment les interpréter ? Je sais. J'ai essayé de chercher des versions wav. Mais c'est introuvable.

M : J'imagine, avec ce genre de choses.

S : Puis on jongle avec des contraintes relatives au medium et à la diffusion, souvent en autoproduction. La qualité sonore n'est pas toujours au rendez-vous...

M : T'as des trucs bizarres...

S : C'est quand même coupé en haut.

M : Je t'avoue que je ne comprends pas très bien pour le moment. On va un peu changer les paramètres. Je prends les paramètres qu'il y a par défaut dans les logiciels. Tu vois quelque chose. Si tu veux voir plus près... Tiens, on voit bien le mp3, les trous. Tu vois ce truc autour ? (*rires*) ce qui est très intéressant ici, c'est de voir comment l'algorithme du mp3 se débrouille avec une musique bruitiste comme ça ! Je vais essayer de faire un truc... 16000, très petit... La capture d'écran de la forme d'onde que je vais faire va te montrer le repliement, ça c'est vraiment très beau. Le moment où tu as le truc carré, ça c'est exceptionnel. Tu as le minutage et la bande verte. Ce spectrogramme est beaucoup plus dense que l'autre. Déjà regarde le début. Ça c'est un autre problème de l'analyse spectrale, c'est qu'il faut très bien connaître les paramètres. Sinon avec les paramétrages par défaut des logiciels, tu te fais complètement avoir, parce que tu risques d'avoir un type d'image par défaut. Je voudrais bien voir la première partie, où je t'avais dit qu'il y avait une espèce d'évolution. Tu vois tu as cette sorte d'entrée, puis une pause, et là... Tu vois que tout ça se transforme. Tu as du gris, mais des tons de gris. Tu as cette partie où tu as ce nouveau dénouement qui commence à arriver, puis cet événement aigu.

S : Mais là... On ne voit pas très très bien par rapport à ce qu'on entend ?

M : Alors. Tu as des événements rythmiques.

S : Il y a plus d'événements rythmiques et moins d'événements harmoniques, par rapport à KD.

M : Oui, parce qu'il garde plus d'informations là-dedans, à cause du repliement. Mais tu vois, il y a plein de choses qui évoluent ici. C'est une espèce d'accumulation de matériau. Mais je le trouve plus continu que Kevin.

S : Il y a moins de césures, on est moins dans le passage d'un état à un autre.

M : Oui parce qu'ici, l'évolution se fait avec beaucoup de guillemets plus « en douceur ». Il y a quelque chose qui arrive, mais l'ancien demeure. Ça fait une espèce de tuilage entre les parties. Il tuile ses éléments afin d'avoir une évolution et laisser des choses apparaître. Là c'est de la voix.

S : Par tuilage, on peut aussi parler de progressivité ?

M : Oui, d'évolution. C'est pour ça que je te disais que ce premier événement rythmique ici, ça doit être la batterie, continue tandis qu'autre chose vient s'ajouter. Les éléments vont presque s'accumuler. La batterie est là pour faire le lien et établir une meilleure continuité. L'autre il y a vraiment des gros blocs. Là il y a la voix.

S : Est-ce qu'en regardant simplement l'imagerie on pourrait reconnaître qu'il s'agit d'une voix ?

M : Non. Ça, ce sont des spectres très difficiles. Ce sont des spectres de textures sonores. Des spectres très compliqués à analyser. Quand tu prends par exemple un essai d'abeilles, ça peut être très bruité et difficile de voir. C'est quelque fois un réel problème de la spectrographie, tu entends les choses et tu ne vois rien. Ça peut être très difficile, d'où l'importance des paramètres.

S : Est-ce davantage une difficulté dans la musique noise que dans d'autres formes musicales ? ce côté bruité qui empêche la visualisation ?

M : Disons qu'on n'a pas encore de moyens de visualisation adaptés pour les textures sonores. La musique noise crée des textures. Regarde comme c'est intéressant que simplement en jouant sur les paramètres de visualisation, au fur et à mesure que ça évolue, tu peux en fonction des réglages faire apparaître des choses et d'autres. Le problème c'est que c'est une texture, donc c'est difficile, c'est vraiment très difficile.

S : A propos de la note aiguë, c'est elle qui provoque cette représentation harmonique avec les trois traits ?

M : Oui. Ce n'est pas facile hein... c'est vraiment le genre de choses qui n'est pas facile du tout... Par contre la fin c'est assez drôle. Alors tu vois, je viens de faire un zoom.

S : C'est parce que c'est grave que tout ce qui est noirci est vers le bas ?

M : Oui. Attention parce qu'on a gauche et droite, les deux parties.

S : Donc on peut voir que la majorité du morceau se situe plutôt dans les graves, puisqu'on voit le noir qui est toujours tout en bas ?

M : On va en avoir le cœur net. Je mets mon curseur pour voir la distribution d'énergie. On voit que tu as un peu d'énergie partout mais qu'il y a une espèce de pic dans le grave. Mais il y en a toujours un peu partout, malgré le pic dans les graves. [*écoute*] Mais il faut faire attention avec ce pic dans les graves parce que ce n'est pas toujours le cas.

S : Donc toi, quand tu parles de cela, tu parles d'énergie ? Est-ce la même chose que l'intensité ?

M : C'est corrélé. L'énergie normalement c'est le carré de l'amplitude. C'est l'énergie au carré (rires). Bah c'est comme ça !

S : Alors pour résumer. KD on avait vraiment un fonctionnement par blocs. Ici on a quelque chose de beaucoup plus noyé, les formes ressortent moins même si on aperçoit des variations plutôt situées dans les graves, mais elles sont bruitées dans un ensemble. On peut souligner que ce moyen de visualisation a des limites au sens où on est dans une musique très bruitée, on ne voit pas très bien apparaître les événements sonores. Parce que justement c'est une musique qui joue sur les textures et que ce moyen de représentation n'est pas très adapté aux musiques des textures, en tous cas en contexte bruité.

M : Je dirais même qu'actuellement, il n'existe pas de moyen de représenter et d'analyser des textures. Il n'y en a pas.

S : D'autant plus quand la musique est bruitée ?

M : Ah oui, alors là... Les textures ça englobe tout ça. La musique bruitée fait partie de cela. C'est intéressant, je viens de faire une autre analyse qui me donne une sorte d'image globale. Bon, ce n'est pas mieux. Il a des variations de textures. A l'oreille, on l'entend. Sur le spectre, on s'en doute. Il y avait quelqu'un à Bordeaux qui faisait sa thèse sur les textures sonores. J'ai oublié son nom. Mais définir les textures et les analyser d'une façon scientifique, ou rigoureuse, est quelque chose qu'on ne sait pas encore faire. Allons maintenant voir sur Sonic Visualiser.

S : Ce qui ressort aussi dans ce morceau, comparé au précédent, c'est les éléments percussifs. On les visualise un peu sous la forme d'attaques.

M : Tout à fait. Je vais essayer de faire le flux sonore, c'est un des premiers descripteurs qu'on a utilisés avec le morceau précédent.

S : C'était celui avec lequel on avait commencé ?

M : On avait commencé avec le chromagramme... mais je ne crois pas que ce soit utile. On va commencer avec Spectral Flatness, qui est un petit peu la mesure de la quantité de bruit. Alors, on ne voit pas grand-chose... Peut-être juste à la fin...

Là ce n'est pas la même chose mais ici c'est assez ressemblant tu vois. Là ça descend... par contre ici c'est très différent. Parfois se mettre en logarithmique ça change quelque chose, mais là non.

S : C'est assez proche de Brightness.

M : Tout à fait. Inharmonicity est près proche de Brightness.

S : Par contre il indique des choses de manière similaire, alors qu'elles sont parfois très différentes selon moi.

M : Alors déjà si on voulait aller très loin, il faudrait lisser cette courbe, qui est ici très bruitée. Là c'est le Crest. Le chromagramme on va le faire pour le fun, mais... Je ne pense pas que ça donne quelque chose.

S : Ce n'est pas grave, ça m'intéresse quand même de le montrer.

M : Tu es sur Mac ou sur PC ?

S : Sur PC. Mais de toute manière je ne compte pas intervenir sur la forme, donc pas de problème.

M : Allez, le chromagramme. Personne n'est parfait ! Il y a un peu de tout, peut-être un tout petit peu plus à certains endroits, mais c'est vraiment pas parlant. Regarde par exemple, le chromagramme d'une pièce de Bach.

S : Ah ouais, ça n'a rien à voir !

M : J'ai quelque chose de très très clair. C'est très différent.

S : Je suis en train de monopoliser tout ton temps. On va accélérer, mais tu sais ce n'est pas grave si on ne fait pas tous les morceaux.

M : Lequel veux-tu qu'on fasse ?

S : On peut faire celui de Twig Harper, qui est très différent car c'est le moins noise.

M : [*La forme d'onde s'affiche*] Ahhhhhhh. Alors là je peux déjà te dire qu'il y a du phrasé dans cette musique. Comment je le sais, par l'enveloppe d'amplitude. Même sans trop regarder. Tu vois que la musique est sculptée. Les deux autres étaient très étirés. Là la musique a du phrasé, on voit que la masse est dense. L'amplitude sculpte le son, c'est comme si la noise restait une source du matériau qu'il va manipuler dans le temps. Ça on ne l'a pas avec les autres. Il est très gentil celui-là ! Alors tu vois déjà ici, je ne vois presque rien.

[*Un collègue de l'IRCAM rentre et salue M*]

M : Dommage parce que nous on était en train d'écouter ça [*Il passe un extrait de Merzbow*]

- C'est qui ça ?

M : Merzbow

-Vous avez écouté un peu de Benjamin Thigpen aussi ?

M : Pas du tout. Tiens ce serait intéressant ça. Mais Merzbow c'est beaucoup plus vieux.

- Thigpen c'est encore plus brillant !

M : Je ne sais pas si j'ai quelque chose de lui

M : On voit toujours la forme d'onde complète, elle n'est jamais coupée. Son bruitisme doit être fait d'une tout autre manière. Il y a même des signaux très gentils, si j'ose dire.

S : J'aime bien cette expression de « signaux gentils » !

M : (*rires*) Par rapport à ce qu'on a vu avant, c'est très gentil ! Tiens, regarde ça. Il y a le signal, et là je prends un petit morceau du signal, et je le coupe. Ici ça donne un peu l'impression qu'il y a quelque chose comme ça. Ici il y a une distorsion mais je ne saurais pas te dire ce que c'est. Il faudrait connaître les machines avec lesquelles il a travaillé.

S : C'est compliqué de le savoir, car d'un set à l'autre on n'est pas forcément dans le même dispositif. Mais globalement il y a toujours des pédales, des petits objets amplifiés, des outils pas chers ou même fabriqués en DIY.

M : Là il n'y a pas de saturation ou de distorsion. Normalement c'est par des boucles avec réinjection de sons. Regarde ce fichier. Il y a un espère de slap de flûte. Il y a des retards qui rentrent dans d'autres retards et tout est réinjecté partout. Tu vas voir qu'à la fin on va arriver à un son assez bizarroïde. [*écoute d'un son qui se démultiplie*]. On a envoyé le slap là-dedans et on n'a plus rien touché. Et il arrive jusqu'au bruit. Il y a des systèmes avec réinjection de son, avec plusieurs étapes. Une sorte de réseau avec un son qui rentre dans un truc, puis est retardé, puis repasse etc. C'était quelque chose de commun à l'époque, en analogique. C'est quelle époque ?

S : 200... ?

M : Ahhhh, donc c'est fait avec un ordinateur

S : Je ne pense pas, non

M : Ah d'accord !

S : C'est assez rare en noise d'utiliser un laptop. En général il y a un mix de technologies numériques et analogiques, mais quand même beaucoup d'analogique. Et beaucoup de hardware. Sauf KD, le premier.

M : Mais les lignes à retard c'est quelque chose d'assez ancien. On avait ça en analogie. En tous cas c'est le premier qui a du phrasé. En plus il travaille différemment du côté droit et gauche. Là on voit qui prend ce son et qu'il le renvoie de l'autre côté. Côté droit, puis côté gauche, au début, mais aussi là plus loin. Il fait des sortes de balances, comme ça. Il y a eu une volonté de spatialiser en stéréo, c'est certain. On va regarder un peu son spectre.

S : C'est drôle, on a vraiment un spectre complètement différent ! On voit beaucoup plus les événements.

M : Disons que c'est beaucoup plus clair, beaucoup moins noise (*rires*), beaucoup moins bruiteux. On dirait presque de la musique électroacoustique normale. Parce que tu vois, il y a un événement qui va commencer très très aigu. Si on zoome, on voit qu'il y a beaucoup de choses qui se passent là-dedans. Il y a un truc très aigu, 10000hz, mais sinon au-dessus de 2000hz... Là on voit le son qui descend. On peut zoomer sur cette zone et l'écouter de manière isolée.

S : Ah, donc ça a coupé le reste ?

M : Oui, et si tu veux juste isoler le haut

S : Donc on a ce bruit aigu en haut, sinon tout se passe en bas ?

M : Oui, et c'est assez riche ! Tu vois sur la capture, tu verras marquées les fréquences

S : Donc tous les événements qu'on voit, les traits là, c'est que c'est en permanence un son qui monte ?

M : Oui

S : Qu'est-ce que c'est que ça ? Je ne comprends pas.

M : C'est quand il bascule d'un côté à un autre. Ici tu perds de l'énergie.

S : C'est grosse barre, cette strate, à quoi correspond-elle ?

M : C'est ça [*il isole et me fait écouter cette plage*] Parce que tu es entre 2000 et 3000hz, c'est assez haut. C'est comme un grillon, c'est assez répétitif

S : C'est marrant parce que les bruits sont très animaux, oui. Lorsque j'ai décrit cette musique avec les mots, il me semble que j'avais souvent comparé certains bruits à des cris d'animaux genre éléphant...

M : Est-ce qu'il ne jouerait pas avec des platines ? Parce que regarde [*écoute*]

S : Ou peut-être une manipulation de bande...

M : Parce que là c'est très clair [*écoute plus loin*]. Là c'est de la platine, là, c'est très clair. Je pense que c'est une session platine. Capture d'écran.

S : Oui c'est clair, c'est de la platine. C'est fou comme ce spectrogramme est vraiment plus clair que les autres.

M : Je pense que dans les autres spectrogrammes, le son est distordu et saturé. Ici il ne sature pas, simplement il a des couches qui se superposent. Même si l'on regarde la forme d'onde il n'y a pas vraiment de saturation au sens de distorsion.

S : Mais les sons sont quand même distordus ?

M : Oui, mais il faut savoir dans quel sens... A l'écoute j'ai du mal. Est-ce que ça c'est du *live* aussi ?

S : Je ne sais pas... Sans doute.

M : Ça semble mixé ça, c'est très compliqué ça. Je trouve ça très complexe pour être... mais bon, je ne connais pas son dispositif.

S : Malheureusement ce n'est pas moi qui l'aie enregistré, c'est sur un disque... Mais Twig Harper fait de la musique improvisée, normalement.

M : Alors là je peux te dire que théoriquement, il y a de la voix ici. [*écoute*] ce genre de spectre harmonique comme ça, c'est trompeur. [*écoute*] Donc là il change les vitesses sur les platines étonnantes. Mais ce bruit-là tu vois, me paraît être un bruit qui vient de la réverbération des machines. Ici par exemple, ce genre de réverbération tactactactac, ce sont des lignes de retard à réinjection. Il y a deux processus là : cette chose qui tape, et quelque chose qui est venu là-dessus. [*écoute*] Ça par contre, ça ressemble énormément à des générateurs de son analogiques, ça oui. Des générateurs d'impulsion analogique, mais je dis un peu n'importe quoi. Bon, là c'est de la voix.

S : Est-ce que de manière générale, lorsque tu analyses des morceaux, c'est quelque chose de constant de se poser la question des sources sonores ?

M : Ah oui, oui. Pas seulement la source, mais aussi la source du processus, la machine. Ça, ça va te dire ce qui s'est passé et pourquoi les choses se passent de cette manière.

S : Est-ce que se fier à l'imagerie impose tout de suite des limites pour se rendre compte de la multiplicité des sources engagées ?

M : Oui

S : est-ce qu'on arrive avec ce type d'outils de voir cette multiplicité des sources ?

M : Ah c'est très compliqué. En plus de temps en temps, c'est le petit son que je t'ai montré tout à l'heure. Ce bruit est originaire de ça [*écoute du bruit saturé*] Quand t'as pas le processus, quelquefois c'est impossible à identifier, de reconnaître la source. Ah non non. Avec la musique électroacoustique aussi, c'est très dur parfois.

S : Est-ce plus difficile dans le cas d'une musique qui utilise en plus énormément de sources, des synthés, des pédales d'effet, etc ?

M : oui, c'est très difficile. Si tu ne connais pas le gars... Parfois tu peux trouver des photos de la performance, là tu peux trouver des choses. [*écoute*] Alors là tu vois, ça ressemble beaucoup à la musique électronique des années 1950, donc sans doute devait-il avoir des générateurs de fréquence, je sais plus comment on appelle ça en français.

S : Des oscillateurs de fréquence ?

M : Oui voilà, des oscillateurs de fréquence. Et de nouveau cet effet tactactactac... Bon ça c'est Forbidden Planet, ça ressemble un peu à la bande. Donc oui, oscillateurs de fréquence, boucles, des retards. Oui là je peux croire que c'est de la performance.

S : Oui, on sent la manipulation. Et là aussi on est dans quelque chose de continu.

M : Oui, très continu. Et là on sent bien l'improvisation. Il doit avoir une table, des platines... Comment il s'appelle déjà l'autre, Erik...

S : Erik M ?

M : Voilà. Ça semble être le mec hyper virtuose. Ça semble très facile tu sais (*rires*). Voilà, sans doute ça doit être un gars comme ça, assez habitué à ses machines.

S : Son groupe précédent, Nautical Almanac, était un groupe pionnier aux USA, très important dans la noise.

M : Alors ça je dirais que c'est une musique d'événements sonores, de petits objets, c'est très différent des autres qui sont vraiment dans la texture. Lui il est dans la texture mais pas seulement, il a beaucoup de gestes très très clairs, presque des gestes avec un début, un milieu et une fin.

S : On sent l'étendue des territoires, ce n'est pas étonnant que les acteurs aient sollicité des exemples comme ça, dans le côté digital avec KD, dans le côté très noise avec Merzbow, puis tant pis si on ne les voit pas, les autres exemples le côté noise rock avec Wolf Eyes, et pour Whitehouse l'électronique noise et saturé mais avec une voix qui déclame dessus.

M : On essaie de voir les descripteurs ? Alors avec les descripteurs pour ça, je t'assure que ça ne va pas être génial, parce que les descripteurs marchent très bien avec les globalités. Là tu as une très grande granularité, soit spectrale, soit dans le temps. Alors, Spectral Flatness. Tu vois ici tu as des petites remontées mais c'est statique, un tout petit peu. C'est intéressant parce qu'ici la Flatness semble corrélée au Centroid. Il ne donne pas d'indication très raisonnable. Le prochain c'était Flux. Pour le Flux on devrait avoir quelque chose de plus intéressant, même si dans son cas j'ai l'impression qu'il est très actif tout le temps. Oui, c'est ce que j'ai à peu près dit (rires). En changeant les paramètres... Non ce n'est pas si mal que ça. En log, ce n'est pas bon... tu vois il y a quelque chose qui monte, qui monte, tu vois là il y a des pics. Tu vois là c'est le début. C'est normal qu'il y ait un accroissement du changement jusqu'à là. C'est un peu statique ici, ici ça devrait être très mouvementé, oui ok, cette partie devrait être plus tranquille, ok c'est parce qu'il y a des pauses... Là ça augmente... Ouais c'est moyen.

S : C'est très difficile à interpréter, je trouve.

M : Oui, c'est très difficile à interpréter. Pour un type de musique comme ça, je pourrais presque dire que ce dont on aurait besoin ici c'est des méthodologies de musique électroacoustique. On fait ces images pour que ce soit cohérent avec les autres, mais franchement... Je vais enlever la forme d'onde parce que je ne sais pas pourquoi celui-là nous donne des images très mauvaises. Je vais enlever la forme d'onde parce que sinon on ne voit rien. Celui-là tu as quand même un mouvement, tu as quand même quelque chose de plus clair, quelque chose de plus foncé. Ici tu dois avoir quelque chose de très foncé, un peu moins foncé que celui-là, plutôt brillant. Je pense que c'est ça, de tous ceux qu'on a vu tu peux avoir un comportement global, mais là cette musique je ne l'analyserais pas comme ça.

S : c'est marrant parce que selon les formes de noise, les manières de les approcher vont être différentes. Peut-être que c'est aussi différent selon les autres types de musiques, ça m'intéresserait d'avoir ton point de vue là-dessus. Mais peut-être que le fait d'être sur une musique des bruits, selon leur intensité, ça va changer fondamentalement les méthodologies.

M : Oui. Pour moi c'est plutôt le problème d'une musique comme celle qu'on est en train de voir, Twig Harper, où tu as une identification très claire des événements qui sont identifiés dans le temps et en fréquences. Ils ont pratiquement des places différentes, contrairement aux deux premiers où ils sont très éparpillés. On est vraiment vers la texture, comme si tout était lié, on a des espèces de grandes surfaces. C'est plutôt ça. Alors qu'ici non, la surface est bien délimitée, tu peux très bien identifier les événements. On est une nouvelle fois face au problème de la représentation. Les descripteurs te donnent toujours une espèce de vision partielle d'une globalité. C'est comme si tu regardais la musique comme si elle était une texture, alors qu'elle ne l'est pas. Quand elle est une texture, ça marche. Ici tu te dis c'est très brillant, ok, mais un tout petit peu avant ou après ça ne va pas être le cas, c'est un peu plus défini. Là pour moi, les descripteurs sont très trompeurs ici. Inharmonicity maintenant.

S : En guise de conclusion à tout ça, avec ton regard de musicologue et d'expert de ce type d'outils et d'approches analytiques, comment tu appréhenderais l'analyse d'une musique telle que celle-ci, soit dans les questions qu'elle pose, soit les apports que ça pourrait susciter dans ce champ musicologique, dans ce champ d'analyse ?

M : Alors déjà, ce que je t'avais dit, moi j'utiliserais des méthodologies provenant de la musique électronique et électroacoustique. Déjà dans cette musique il y a une notion de geste très claire, je pense que si on prend cette pièce on peut identifier des gestes liés à certains matériaux : les variations de vitesse de platine, les glissandi qui ressemblaient à Planète Interdite, des glissandi avec des retards, des projections. Il y a presque des tableaux assez clairs qui reviennent et se re-mélangent. 1^{ère} partie, c'est comme l'analyse d'une musique thématique, presque tous les petits thèmes qui nous donnent l'alphabet de ce qu'il a fait, et deuxième partie, parce que ça marche de façon plus interactive, comprendre comment tout cela s'accorde. C'est une performance, savoir les outils est très important parce que parfois, certains gestes musicaux dépendent du geste physique et même de la proximité des

outils. Je commencerais comme ça. Tu vois, ça n'a rien à voir avec les deux autres. Je pense que tu pourrais carrément dire qu'il y a deux grands types de musique noise et les techniques sont différentes. Pour moi, celle-là n'a rien à voir avec les autres en termes d'analyse.

S : Je te remercie, c'est vraiment gentil d'avoir accepté cet entretien qui a en plus mobilisé beaucoup de ton temps...

M : Allez, on se fait juste une minute les derniers, très rapidement. Whitehouse. Alors ça je peux te dire que c'est de la saturation avec repliement. Ça va beaucoup ressembler au deuxième. Ça, c'est digital ?

S : Je ne sais pas.

M : Ça me paraît digital... Il y a un bon rythme là-dedans.

S : C'est une musique qui pose vraiment quelque chose, sur lequel va intervenir la voix. Il y a souvent des boucles.

M : Oui, ici on a une grande boucle qui se répète et qui évolue. C'est presque pareil que Merzbow, ces petits endroits qui ne sont pas cassés. C'est très drôle ça, je trouve ça vraiment iconique ! Là on voit très bien les repliements. Peut-être si c'est juste ça, avec les descripteurs ce ne sera pas très intéressant. Par contre, ici ça va être intéressant.

S : Oui, avec le spectrogramme. C'est de la voix qu'on voit là ?

M : [*Ecoute, où on entend la voix*] Ok. Oulalaaa, ok. [*Ecoute*] Par contre, même si c'est très répétitif ici, il y a vraiment des blocs. Il suffit un peu d'éclaircir, si j'ose dire, mais il y a des blocs assez clairs. Là c'est la première partie, tu rentre quelque chose, là c'est la deuxième ici, ici c'est un bloc d'arrêt... Ici aussi. Tu vois, tout ça revient. Ici, la matrice de similarité avec le fameux MFCC, le timbre, devrait être pas mal... Ah ! On voit sur la matrice qu'il y a une première section, là on voit clairement une grande section qu'on voit ici et ici, la petite section ici, cette section ici, celle-là, celle-là et celle-ci. Alors tu vois, pour ce type de musique, c'est difficile. Là c'est une matrice de similarité faite avec la MFCC, qui te donne un résultat assez clair. Mais c'est que la musique aussi est assez claire, ça me rappelle un tout petit peu le premier, KD. Les événements sont aussi très différents. Par ex tu vois ici [*écoute*] c'est vraiment pareil que là. C'est quelque chose de vraiment structuré. Et même cette partie qui avait une espère d'évolution, c'est un gros bloc. Ça fait une grosse différence ici. Ça c'est très beau. Pour les descripteurs. Alors rapidement pour le Flatness, ça devrait donner un truc bien. Le problème c'est que la musique est faite d'une telle façon que les descripteurs vont fonctionner pratiquement tous seuls. Ah non, très intéressant !! Oh, ça c'est génial ! La différence est très petite. Ah, c'est drôle ! Tu vois j'imaginai que ça serait mieux pour la Flatness. Maintenant le Flux. Bon là ça montre qu'il n'y a rien de mieux que le spectre. Tu vois que le spectre c'est aussi quelque chose que tu interprètes. Là c'est trop pauvre ou pas assez pour voir. Alors là c'est génial parce que c'est... Ah ! Ce que ça te dit ici c'est que tous les descripteurs donnent quelque chose d'assez moyen. Le meilleur était le MFCC, qui est quelque chose d'assez particulier. Alors... bof. (*rires*) Comme quoi, c'était vraiment nul hein !

Wolf Eyes

S : Alors celui-là, c'est celui qui est plus orienté noise-rock. Lui il est aussi assez musical dans un sens.

M : En plus il y a du phrasé ici. Même ça tu vois.

S : Il y a une boucle, du rythme.

M : Alors par contre, ici il va aller vers une distorsion. C'est drôle cette distorsion, je ne sais pas avec quoi ils font ça.

S : En plus du côté percussif, il y a de la voix. Il y a un mélange d'instrumentarium électronique et électrique.

M : Il y a une espèce de final électrique. Ça date de quand ?

S : Des années 2000.

M : Ils semblent utiliser ce qu'on appelle des oscillateurs chaotiques. Mais je ne sais pas, je suis peut-être complètement à côté de la plaque. Je vais regarder le spectre car je ne vois pas grand-chose.

S : A mon avis le spectre sera plus clair que pour des morceaux comme celui de Merzbow.

M : Par rapport à la forme d'onde, tu as un logiciel qui s'appelle Audacity. Tu l'ouvres et auras la même chose que ce que j'avais avant pour la forme d'onde. Alors, ici les choses sont très claires.

S : A l'oreille déjà, on l'entend. C'est plus organisé.

M : C'est assez clair, tu as une sorte d'introduction ici, une autre partie ensuite, là un truc qui commence ici. Tu vois il y a cette espèce de fond qui est toujours pareil. C'est là que ça se coupe, là ça s'arrête. Et c'est là que va venir la voix. Ah non !

S : En même temps il y a une pluralité de sources

M : Pour celui-là je dirais la même chose que pour l'autre, que le Twig Harper. Qu'on est dans une musique d'événements, de gestes, très, très clairs. Là t'as tout le morceau sur cette capture, avec le temps et les fréquences. Par contre, je pense ici que la matrice de similarité va être très utile. Alors. Là tu as la première introduction, la deuxième partie

S : Oui effectivement on reconnaît ce bloc-là

M : Jusqu'au 146' où commence le glissando. Là c'est intéressant parce que là il ne te le montre pas, alors que dans la matrice de similarité il y a un truc net qui ne ressemble à rien d'autre. Là à la fin tu as quelque chose, mais c'est plutôt à la fin que va commencer le nouveau bloc.

S : Oui, alors qu'il n'y a pas de rupture marquante dans le spectrogramme.

M : ça continue entre 200 et 210, mais ce n'est pas vraiment pris en compte...

S : Oui, on est comme dans quelque chose dérivé de ça, mais en plus. Il faut faire un aller/retour entre les différentes imageries pour essayer d'avoir quelque chose de total.

M : Moi je dirais qu'il faut vraiment avoir plusieurs représentations, c'est comme une espèce de puzzle. Ça ne fait que 24M, je pense que tu as la place

S : Oui, j'ai 8G ! J'ai quelques morceaux sur ma clé, mais largement la place. Je ne sais pas comment te remercier.

M : Bah c'est comme ça, un jour tu auras un étudiant qui sera désespéré et tu devras te débrouiller avec lui ! (*rires*)

S : Je te tiendrai au courant de l'avancée de ma thèse et de la soutenance

M : Oui s'il te plaît ! Si tu as un PDF, je serai intéressé de l'avoir. Pour nous c'est très important d'avoir ce genre d'informations. Dans ce début de XXI^e siècle, on est en train de beaucoup regarder en

arrière pour faire une sorte de bilan de ce qu'on n'avait pas fait au XXe siècle, et ce genre d'informations est très précieuse.

S : Tu penses que cette thèse pourrait apporter quelque chose dans ce domaine ?

M : Ah oui, oui.

S : Déjà comme nouvel objet que personne ici n'a étudié ?

M : Alors déjà, mettre à la lumière un tas de compositeurs, de musiciens et de performeurs, c'est très important. D'autant plus que je pense qu'actuellement, on a l'oreille pour cette musique. Je suis sûr qu'il y a une vingtaine d'années ou une trentaine, j'aurais mis cette musique à mes étudiants, ça serait la révolte. Aujourd'hui je suis sûr qu'il y a des compositeurs que je pourrais mettre, et ils tendraient l'oreille, ils écouterait vraiment. Il y a des choses très intéressantes en termes de matériau. Tu te dis, zut, ce mec a eu cette intuition il y a une quarantaine ou une cinquantaine d'années, franchement ce n'est pas mal ! Moi par exemple je sais qu'aujourd'hui j'ai envie de connaître ces gars, spécialement ce Japonais, c'est celui qui m'interpelle le plus. Voilà, très très curieux de les connaître, je suis sûr que les jeunes générations auraient envie... Je ne sais plus si je t'avais dit, mais j'enseigne ici. On a de très bons compositeurs, on en reçoit 10 par ans, c'est normalement des jeunes compositeurs de 25 à 35 ans, ça peut être plus jeune mais pas plus vieux. Ces jeunes compositeurs sont en début de carrière internationale qui ont une année pour se mettre à la musique électronique ou à la musique mixte. Alors il y a des musiques très très gentilles à d'autres qui peuvent être très dures, mais je suis sûr qu'ils ne connaissent pas tout ça. Alors pour revenir à ta question, je dirais que oui ça intéresse. Il y a plein de bouquins qui sont en train de sortir en ce moment, par exemple il y a deux trois mois, je ne sais pas si tu as vu, *Les fous du son*.

S : ça c'est sûr qu'il y a de plus en plus d'intérêt porté à la question du son. Même au niveau de la noise, il y a eu quelques publications dans les pays anglo-saxons, depuis moins de 10 ans. Alors que c'était resté confidentiel pendant extrêmement longtemps. Parce que c'est souvent dans le domaine philosophique et esthétique, un peu plus rarement socio-culturel. Mais alors musicologique, rien du tout...

M : Moi je trouve ça génial, ça montre que tu as du boulot ! (*rires*)

ANNEXE 6. DESCRIPTIONS MUSICALES

Analyse Kevin Drumm, « The Inferno », *Sheer Hellish Miasma*, (Mego, 2002) 24'36

Le début du morceau est caractérisé par un son d'une source électronique unique, de texture grésillante, qui commence dans les graves et qui joue d'altérations successives vers les mediums/aigus. Le son n'est pas continu, il est tressautant et irrégulier, il est parfois altéré jusqu'au point de devenir un sinus. A 1'05 est diffusé un son gras un peu rugueux, d'un spectre assez large pour pouvoir entendre à la fois une ligne grave et une ligne aiguë en parallèle. Ce son est continu et agrémenté ponctuellement d'un son furtif situé dans les mediums/aigus, entre le bruit aquatique et le bruit d'oiseau aigu, qui fait lui-même l'objet de quelques variations. Par-dessus intervient un autre bruit éphémère dont la hauteur diminue en faisant un bruit électronique spatial. Le drone rugueux continue sa ligne de fond, et comme les sons éphémères précédents, des sons de différentes textures et hauteurs viennent orner cette dernière, particulièrement des sons électroniques « purs » aigus. Cela évoque des bruits de science-fiction ou d'équipement médical. Le drone en fond continue mais semble s'évanouir tandis qu'un sinus aigu occupe une place importante. Le drone en fond évolue donc ensuite vers une texture similaire à celle d'origine mais avec une hauteur davantage portée sur les mediums, avec une ligne ultra-aiguë et continue du sinus en simultané. Quelques roucoulements très aigus (proches des sons des Monotron de Korg) de façon ponctuelle par-dessus l'ensemble, faisant penser à des oiseaux ou à des bruits « cosmiques ». Sur quelques dizaines de secondes, la structure est donc celle d'un drone continu formant un fond, de texture grésillante et medium, accompagné du bruit aquatique tressautant medium un peu en retrait, et des sons plus aigus qui viennent l'habiller de façon irrégulière, comme des bonds et des sauts électroniques. Vers 2'40, un son aigu résonnant vient se superposer à l'ensemble sur quelques secondes de façon continue, puis se met à osciller de façon très rapide jusqu'à ce que le signal soit déformé. Celui-ci s'évanouit, puis d'autres sons mediums/aigus viennent prendre le relai, toujours de façon oscillante et tressautant, par-dessus le drone qui fait lui-même l'objet de quelques altérations dans sa hauteur et sa texture. Le « fond » sonore de premier plan n'est plus réellement grave, il est plutôt medium même si son spectre couvre aussi un son aigu strident et un son sourd et caverneux. A 3'34, il est modifié en un son « strié » aigu, paraissant un peu dissonant, mais faisant l'objet d'une même note tenue en continu. La texture est grasse, comme hachurée et couvrant des harmoniques. Ce son de premier plan, par sa diffusion continue faisant office de drone medium/aigu, permet une écoute immersive, qui laisse l'attention se focaliser sur cette texture sonore et ses harmoniques. Le son est assez statique, même s'il semble faire l'objet de micro-variations laissant tour à tour des dominantes plus aiguës ou plus graves se laisser davantage entendre. En second-plan, noyés dans l'ensemble, quelques sons éphémères tels que des sinus ou les fameux bruits furtifs typiques du Monotron. A 4'54, la composante aiguë du son de premier plan, celle qui permettait de traduire l'effet dissonant de l'« aplat », disparaît. Le reste de la fréquence, donc la partie plus grave, reste inchangée tant dans sa texture que dans son mode de diffusion continu jusqu'à 5'05, où une autre partie du spectre semble lui être retirée. Le son n'est donc plus aussi étendu, il se situe dans les graves avec en parallèle un sinus aigu. La texture est toujours rugueuse et tressautant. Sur les dizaines de secondes qui suivent, il oscille dans ses hauteurs et son spectre jusqu'à se positionner plus longtemps sur une base grave et grésillante assortie d'un son aigu un peu spatial (comme un sonar aigu en boucle

rapide) et des bruits aigus de Monotron. A 5'44, le son aigu disparaît et il ne reste que la texture grave qui ressemble à un bruit de grosse machine (comme des travaux). Il ré-émerge ensuite par-dessus un sinus ultra-aigu assez désagréable qui disparaît, ré-apparaît puis re-disparaît à 6'12, pour ré-émerger dans une hauteur changée plus dans les mediums et enfin disparaître. Pendant cette période, toujours ces bruits éphémères très aigus et ponctuels de Monotron. A 6'24, le drone de premier plan disparaît pour laisser place à un son dont la texture n'est plus rugueuse et tressautante, mais plus ronde et atmosphérique. Ce son contient un spectre harmonique large mais à dominante grave/medium, et ressemble à un riff de guitare très saturé avec un gain important. Ce son est diffusé en continu telle une nappe sonore, rarement entrecoupée de quelques bruits parasites, et évolue très légèrement et lentement dans les harmoniques et les hauteurs. Le rendu est ambiant, avec une longue nappe harmonique planante. A 7'32, un son électronique aigu oscillant s'ajoute à la nappe grave saturée pendant vingt secondes. Puis deux secondes plus tard, la nappe s'évanouit - elle était doucement en train de décroître et passer au second plan – tandis que le son aigu change de hauteur et est altéré pour laisser place à de nouveaux bruits électroniques « cosmiques », avec dans le fond un drone électronique medium grésillant. Progressivement l'ensemble se réduit et se mêle en un drone medium grésillant avec des harmoniques aiguës, quelques bruits très ponctuels ultra-aigus de Monotron, et à partir de 8'22 un drone très grave en plus. L'ensemble est donc grésillant et couvre un spectre globalement medium, mais contenant certaines fréquences plus graves et plus aiguës. Ce fond sonore est maintenu en diffusion continue, avec quelques légères oscillations peu perceptibles. Quelques petits bruits ultra-aigus stridents s'ajoutent dans la masse sonore, ainsi que ponctuellement d'autres sons électroniques medium/aigus qui « fument » par bonds. Lorsque ces bruits disparaissent, à 8'46, le fond sonore baisse de hauteur et s'ancre donc dans les basses. Le son aigu qui fait partie de son spectre se fait de plus en plus entendre jusqu'à couvrir davantage les autres fréquences, puis les fréquences plus graves ré-émergent pour revenir au spectre de départ plus ancré dans les basses. Les bruits cosmiques aux allures de sinus aigus qui « fument » reprennent par-dessus ce drone, dont certains sont en fait des sons électroniques qui font des glissandi vers les aigus et vers les graves. Puis à 9'15 un drone très grave et tressautant s'ajoute à la masse sonore. Des sons électroniques aigus continuent d'ornementer le tout par-dessus, soit par petites interventions, soit par glissandos progressifs – descendant en particulier dans les basses. En parallèle, comme des bruits de frottement ou grattement dans les mediums, peu mis en avant du point de vue de l'intensité, font régulièrement surface. Pendant quelques dizaines de secondes, le son reste quasiment statique avec le drone à la fréquence et aux harmoniques étendues, mais situé plutôt dans les basses, le drone/brouhaha de fond très grave, et enfin le son aigu aux attaques très rapprochées du synthé Monotron. A 10'54, le drone devient plus aigu (donc dans les mediums), de texture toujours grésillante et lo-fi. Celui s'altère ensuite pour donner plus de place aux fréquences plus aiguës du spectre et est accompagné de sons issus de deux sources distinctes : l'un dans les mediums, extrêmement saturé, l'autre dans les aigus avec la texture évoquée précédemment (qui s'apparente au son Monotron). La « masse » sonore qui relève de l'addition des deux drones medium/graves aux textures très saturées et granuleuses devient un véritable mur de sons. Les harmoniques les plus aiguës du spectre disparaissent d'ailleurs dans ce mur de basses. Les sons ultra-aigus qui s'agitent et s'altèrent donnent malgré tout une dynamique à l'ensemble avec des effets de torsion de la masse. A

12'32, les glissandos des sons ultra-aigus reprennent, puis divers jeux de hauteurs de ces sons stridents, à la limite des ultra-sons. Pendant ce temps, le mur de sons fait aussi l'objet de quelques variations, mais peu perceptibles car l'attention est plus focalisée sur les éléments aigus à la dynamique plus marquée. Vers 12'56, les aigus couvrent d'ailleurs la masse de fond, quasiment disparue. Ils s'additionnent, avec pour certains des glissandos cosmiques, pour d'autres une note stridente tenue ou des sons aux multiples variations rapides dans la hauteur, comme des oscillations rapides. La musique devient donc majoritairement portée sur les aigus, des textures très digitales, des fulgurances très dynamiques, même si l'on perçoit quand même le drone grave en fond, qui devient d'ailleurs plus présent à mesure que les sons aigus s'essoufflent. A 13'41, ne demeure qu'un son aigu strident à la texture granuleuse, diffusé en un son continu, en parallèle du fond sonore plus grave ; un son continu qui va finalement s'interrompre par à-coups très brefs et demeurer discontinu, mais toujours sur la même note. A 13'51, les sons très aigus « cui-cui » du Monotron reprennent leur oscillation ultra-rapide, et le fond sonore est comme altéré pour laisser ressortir un signal medium oscillant, comme un bruit d'hélicoptère qui tournerait en continu. A 14'05 un son grave s'ajoute à l'ensemble saturé de mediums et aigus oscillants, puis disparaît à peine quelques secondes plus tard tandis que l'ensemble musical continue sa diffusion ; quelques bruits sur-aigus et saturés ressortent, comme des stries à spectre élargi, puis d'autres sont réduits à une fréquence plus concise, comme des sinus, et peuvent évoluer de hauteur. A ce moment-là, on est de nouveau plongés dans un mur de sons, une masse grave avec des sinus très aigus par-dessus, parcourus de légères oscillations donnant un aspect mouvant et statique à la fois. Vers 15'20, la masse sonore est comme réduite dans son spectre, elle tend plus vers le bruit blanc que vers une masse grave plus sourde. A 15'46, un son continu medium ultra-saturé apparaît et vient se fondre dans la masse sonore, ce qui ajoute un élément à l'impression de bruit blanc qui se dégage de ce mur de sons extrêmement *harsh*. Cela dit, on peut encore percevoir comme un aplat de fréquences dissonantes plus aiguës, comme une harmonique aiguë issue de la masse. Encore ces mêmes sons grésillants aigus viennent se surajouter à la masse, puis ils sont ensuite distordus très rapidement et couvrent beaucoup plus la masse au niveau de l'intensité de 16'13 jusqu'à 16'23. Alors qu'ils disparaissent, le mur de sons est donc beaucoup moins fort qu'auparavant, il n'est plus qu'un drone grave, granuleux, au son creux et guttural, assorti d'une très légère harmonique aiguë. Celui-ci est diffusé en continu sans modification apparente pendant une vingtaine de secondes et pose une nouvelle base semblant annoncer une nouvelle phase, une nouvelle dynamique dans l'ensemble du morceau. A 16'34, au drone s'ajoute un son continu medium, puis à 16'51, une fréquence medium ultra-saturée type bruit blanc surgit, faisant de l'ensemble un mur de bruit blanc. A 17'09, une fréquence plus aiguë carillonnante s'ajoute au mur de sons, et oscille légèrement en donnant un rendu « résonnant ». C'est cet élément musical qui donne la dynamique à la masse sonore, en changeant de hauteur, même s'il est un peu noyé dans l'ensemble. Il peut s'agir d'une source électronique mais aussi d'un larsen très saturé de guitare. Des sons très aigus se manifestent aussi, mais il est difficile de savoir s'il s'agit de la même source qui change simplement de hauteur, ou si c'est une autre source ; l'ensemble étant quand même immergé dans une masse sonore. Ces sons aigus résonnants et saturés changent donc de hauteur sans rythmique particulière, il y a quelque chose d'un peu chaotique dans ce mur de sons qui semble monter en intensité. Vers 18'28 le mur sursaturé s'éclaircit et devient progressivement un son

grave/medium oscillant entre deux notes proches (ou alors un son à spectre plus large avec une fréquence et son harmonique en parallèle, difficile à évaluer), accompagné de larsens aigus éphémères par-dessus. Le fond sonore principal est donc un son plutôt grave/medium, oscillant, caractérisé par une note dominante mais avec une harmonique plus aiguë en parallèle (et moins forte), et diffusé en continu sous la forme d'un drone. Il est aussi assez saturé. Comme ce son est quasiment statique sur plusieurs minutes, on s'immerge progressivement dans la nappe sonore qui semble mouvante et enveloppante. En revanche, même si c'est en second plan et noyé dans la masse, les larsens viennent ponctuer et apporter une dynamique supplémentaire à la nappe, qu'ils soient aigus ou plus graves (généralement sous la forme d'une note tenue sur quelques secondes). A 21'07, un son s'ajoute à la nappe sonore, semblable à celui qui intervient lorsqu'on ne trouve pas la fréquence d'une radio, un peu comme un bruit blanc. Comme précédemment, quelques larsens très noyés dans la masse apportent ponctuellement une impression d'harmoniques à l'ensemble, en changeant de hauteur à chaque intervention. Cet étalement sur la durée apporte un effet immersif qui se charge progressivement d'intensité. On sent comme une montée, comme la venue d'un climax imminent. Vers 22'20, un autre bruit ultra-saturé situé dans les mediums s'ajoute à la nappe sonore, bien que de faible intensité. Sa texture est très proche du bruit précédent, en un peu plus grave. Le rendu s'apparente donc maintenant à une sorte de mur de sons. Le mur de sons continue à être quasiment statique, et la perception s'altère un peu – très subjectivement, j'ai l'impression de plus percevoir les basses, mais je ne sais pas s'il s'agit d'une micro-variation progressive ou d'un effet perceptif. Toujours quelques sinus et sons résonnants situés dans les aigus par-dessus la masse, un peu en retrait. A 23'30, les bruits qui ressemblent à des bruits blancs (ou bruits parasites) diffusés en continu, en parallèle de la nappe sonore principale, disparaissent. Il demeure donc le son principal qu'on a identifié vers 18'28, cette note dominante grave/medium à la texture oscillante et distordue, en fait constituée de plusieurs notes de hauteur différentes en boucle très rapide. Vers 23'58, une note aiguë s'ajoute à ce son, de texture ronde et diffusée de façon ininterrompue, comme une harmonique de ce dernier. Pareil que lui, elle semble « pulluler » - comme des micro-attaques répétées en boucle rapidement. Là encore, la musique étant basée sur un même son étendu sur une longueur importante, les effets perceptifs sont importants. Je ne saurais vraiment dire si la musique fait réellement l'objet de micro-variations ou si c'est mon écoute doublée de l'effet immersif qui induit ces changements perceptifs. Dans tous les cas, la musique ne paraît subjectivement pas statique. Le morceau se termine de cette façon à 24'36.

Merzbow, « Slave New Desart », *Venereology*, (Relapse Records, 1994) 6'23

Le morceau commence par une séquence d'un sample de son medium très saturé, tournant en boucle rapide de telle manière à donner un rendu rythmé. Au bout des deux premières secondes, un son grave vient interrompre ce son et marquer une stase d'une seconde. A partir de la 4e seconde du morceau, la séquence est composée d'un drone grave et d'un son saturé percussif situé dans les médiums, qui oscillent et donnent l'impression de se superposer de façon à créer une polyrythmie se décalant dans le temps, probablement effectuée à l'aide d'un effet delay (de légères décélérations et variations viennent influencer la perception

rythmique). Au bout de la 19e seconde, un son très distordu situé dans les médiums et de forte intensité vient prendre le dessus et re-couvrir en partie la rythmique en arrière-plan par vagues sonores plus ou moins étendues, accompagnées d'un son plus grave un peu noyé dans le mur de bruits, s'apparentant à des rugissements vocaux. La première minute atteinte, la voix cesse et la percussion ainsi que le drone se refont plus marqués pendant quelques secondes, mais sont progressivement saturés davantage et immergés dans une distorsion extrême. Bien que s'agissant d'un mur de sons situé dans les médiums, on peut également percevoir un sinus très aigu le surplombant, alimenté de variations : parfois interrompu, parfois maintenu pendant plusieurs secondes, parfois grésillant. Le mur de sons derrière est lui aussi mouvant et non statique, sous forme de nappes fluides, en variant parfois de hauteur (plus grave). Entre 1'20 et 1'27, on perçoit un court enchaînement mélodique de quelques notes graves, très vite anéanti dans la masse sonore. La même structure continue, avec le mur de son mouvant entre plusieurs fréquences et un sinus très aigu d'intensité importante lui aussi objet de variations, oscillant ou continu. A partir d'1'38, une boucle électronique située dans les aigus s'ajoute aux deux lignes superposées de masse sonore/sinus très aigu jusqu'à 1'44 ; puis un mur de son ultra-saturé dans les medium-grave, activé au départ deux secondes pour re-laisser place au sinus, refait ensuite surface de façon plus continue. De 1'51 à 1'57, on entend donc une superposition d'un mur de sons medium et d'un mur de sons dans les basses, qui ne donnent pas le sentiment d'une note maintenue, mais plutôt comme des battements qui agitent quasi imperceptiblement la masse sonore. Puis cela enchaîne avec une boucle d'un son medium « électrique », ressemblant à un accord plaqué de guitare électrique au gain très saturé, qui est répété à base d'un par seconde jusqu'à se laisser immerger dans un gros mur de son saturé à 2'05. Le mur de son continue ensuite, légèrement modulé au cours du temps pour varier légèrement de fréquence ; puis un sinus noyé dans la masse du son refait un peu surface vers 2'10 pour re-disparaître dans un gros mur de son à partir de 2'12, qui alterne maintenant entre graves puis medium sur des stases d'une seconde et demie. A 2'18, un sinus aigu est suivi d'une voix d'homme (celle de Merzbow) sous forme de râle/cri, immédiatement suivi de l'arrêt du mur de sons. (2'20) On sent donc ici un changement de dynamique marquant la fin d'une première phase. Là quelques balbutiements d'un bruit saturé ressemblant à une percussion métallique amplifiée et filtrée, et un mur de sons qui s'enclenche avec la même dynamique que celle précédemment décrite dans le morceau (légères variations). A 2'34, en parallèle du mur de sons du second plan, on entend des bruits distordus oscillant extrêmement rapidement entre différentes fréquences, comme une mélodie atonale ultra-rapide mais pas assez pour atteindre le mur de son, dont l'origine peut être variée mais pourrait donner la sensation d'une plaque métallique ou d'une corde amplifiée probablement reliée à des effets, que l'on viendrait frotter. Progressivement, ce bruit distordu s'étale en longueur dans le temps et participe de la dynamique de l'ensemble en se confondant dans le mur de son du fond, qui repasse de fait en premier plan. De nouveau, surgit la séquence ressemblant à un accord plaqué de guitare électrique au gain très saturé, en parallèle du mur de son mais sans prendre dessus sur lui, qui se noie finalement à 3'12 dans celui-ci. A 3'17, un sinus aigu s'ajoute au mur ambiant. Il devient ensuite le seul son audible à 3'19 en raison d'une pause d'une seconde de l'ensemble, puis disparaît ensuite lorsque le mur de sons repart. S'ensuit un mur de sons qui se fragmente légèrement de façon percussive, comme entendu précédemment, avec des attaques marquant des séquences de ce mur de sons de moins d'une seconde. A 3'37

quelques sons éphémères aigus oscillants, puis des sons medium/aigus dissonants résonnants par-dessus la masse, puis de nouveau à partir de 3'50 le mur de sons et ses micro-variations. Vers 4'10 de nouveau une alternance entre mur de sons dans les medium et mur de son dans les basses, qui évolue ensuite dans une alternance entre les strates sonores du mur de son medium et un son plus « électrique » et moins « mur de son » (moins de fréquences superposées ?). Puis à 4'30, de nouveau la même fragmentation du mur qui laisse entrevoir des attaques percussives à chaque seconde. A 4'43, le mur de son est de nouveau grave, puis évolue en micro-variation par nappes dans les fréquences grave-medium. A 4'58, le mur de sons cesse et un son distordu plutôt aigu alternant entre plusieurs hauteurs s'installe. En parallèle est enclenché dans le fond un son grave et rugueux qui agit comme un drone, progressivement augmenté au niveau de l'intensité sonore. A cela s'ajoute aussi sur la fin un bruit ultra saturé situé dans les mediums. A 5'10 le son aigu disparaît et le drone grave rugueux continue en fond sonore. Le bruit medium est le sujet de légères variations de hauteur et textures, notamment vers les aigus de façon un peu fragmentée. Cela pourrait être de la voix très saturée par exemple, même si rien n'est affirmable quant aux sources sonores. A 5'37 on entend de nouveau la boucle du son ressemblant à un accord plaqué de guitare, avec une attaque à chaque seconde jusqu'à 5'42 où le son se transforme en un son medium/aigu saturé, dissonant, très « électrique » et très lo-fi dans le type de texture, sous forme de boucle constituée de trois de ces sons à la suite. Puis à 5'54, ce son n'est plus sous forme de boucle rythmée, mais laissé en continu, avec toujours en arrière-plan lointain ce faux bruit blanc. A 6'05, le son aigu disparaît et laisse place au même type de texture, mais en grave, diffusé également sous forme continue. Cela fait penser à un bruit de moteur en un peu plus aigu. Puis de 6'20 à 6'23, un dernier cri saturé au-dessus du bruit de fond vient conclure le morceau.

Twig Harper, « Untitled 4 », *Twig Harper*, (Hanson Records, 2011) 9'17

Le morceau débute avec des bruits mediums plaintifs de basse intensité, comme des larsens très distordus, qui montent en hauteur et intensité jusqu'à la 9e seconde. Arrivé à saturation aiguë, ce bruit filtré que l'on pourrait maintenant décrire comme un « chhhhh » haché (à la rythmique extrêmement rapide) est maintenu à ce niveau et diffusé en continu, accompagné d'un sinus aigu. Par-dessus se font entendre des bruits évanescents ponctuels semblables à des sortes de grouinements sursaturés situés dans les mediums avec un effet delay, de même qu'un son rond dans les basses en glissando ascendant et descendant à partir de la 18e seconde, mais en second plan. A partir de la 24e seconde, le bruit électronique de départ, distordu et « plaintif », reprend et s'agite. Il peut faire un glissando comme donner l'impression qu'il se tord sur lui-même et change de notes, jusqu'à flirter avec les très aigus, puis redescendre un peu, puis remonter dans des grandes élancées. Cela évoque un peu des bruits électroniques de l'espace. Le chhh tressautant, ce bruit électronique de fond présent depuis quasiment le début, augmente en intensité et semble « renforcé » à partir de 49^{ème} seconde, et une nouvelle fois encore davantage à la 57^{ème} seconde ; puis vers 1'01 il semble justement faire machine arrière en « diminuant » une première fois, comme si on lui retirait un

effet, et une autre fois à 1'06. Vers 1'20, ce bruit de fond disparaît et laisse un vide plus manifeste dans la musique. En parallèle, les bruits électroniques medium/aigus qui s'agitaient et donnaient l'impression de sons spatiaux continuent de se manifester par des glissandos et enchaînements de hauteurs éparses, de façon probablement improvisée. Puis ces sons sont altérés par un effet de saturation et ré-évoquent davantage les grounements du début, de façon saccadée et plus grave du point de vue de la hauteur. Ce qui semble être une voix filtrée (saturation + delay) énonce des grognements ponctuels puis s'évanouit. A 1'26 on entend des bruits bizarres, très distordus, dont il est difficile de deviner la source, peut-être une voix assortie d'effets. Ces sons sont dans les mediums et comme « énoncés » rapidement avec des notes descendantes. Un nouveau bruit aquatique (medium) s'ajoute aux glissandos aigus. Cela cesse vers 1'46 et on perçoit seulement quelques notes issues d'une source acoustique, avant que le bruit reprenne. Il pourrait s'agir d'un son de turntablism assez rapide, ce qui re-crèrerait cette impression de bruit aquatique. La vitesse varie d'ailleurs ensuite, on reconnaît mieux ce son de scratch par glissandi. Les sons aigus continuent de procéder à des changements de hauteurs ainsi que les sons de scratch dans une version plus grave, tandis que la voix et son énoncé saturé incompréhensible intervient très ponctuellement. L'ensemble ressemble un peu à un collage, on n'est pas dans un ensemble sursaturé (tant dans les sons, dans l'intensité que dans la multiplicité des sources). L'aspect est étrange et énigmatique, proche de la musique concrète foutraque. Autour de 2'25, on pourrait décrire l'ensemble musical de cette manière : les bruits issus de la voix sont comme des grognements caverneux, les sons du turntablism amènent des grands mouvements sonores d'évanouissement et d'absorption, et les bruits électroniques aigus sont comme des bonds cosmiques. Le rythme est un peu ralenti avec des jetées bruitistes plus intenses et plus rares, on sent une accalmie de la dynamique ; quelques mugissements, des bruits plaintifs aigus et un sinus ultra-aigu diffusé en continu. Ce sinus s'interrompt à 2'53, et un nouveau son medium surgit, en alternance avec les autres sons ponctuels, comme un bruit animal par poussées et mouvements de va-et-vient. L'ensemble musical s'accélère et s'amplifie vers 3'10, donne une atmosphère de jungle, un collage de mugissements (presque des cris d'éléphants) et de bruits félins, toujours avec des bruits électroniques en glissandi variés derrière. Les sons « félins » semblent être l'œuvre des platines vinyles et de leur capacité à faire des bruits de frottements et d'étirements vers les aigus. Les sons plus graves interviennent par poussées, vraiment comme des mugissements plaintifs – ils pourraient être issus de cuivres, mais aucune certitude... Dans l'ensemble, toutes les sources s'alternent ou se chevauchent légèrement, elles fonctionnent comme des poussées/élancées ponctuelles de sons qui s'apparentent chacun à des cris, rugissements et bruits évoquant la faune. A 3'30, on entend des sons aigus en staccato, deux séries de cinq notes ascendantes, un peu comme une petite percussion mélodique. A 3'36, la musique marque alors une pause, avec seulement un son sourd en fond, comme un drone. Les bruits de miaulements félins ne tardent pas à reprendre, avec des bruits de scratch hachés situés dans les mediums, comme des piaillements de volailles, et quelques bruits ponctuels de grincements. Vers 4', des sons plus élancés, plus étirés, et quelques bruits de piaillements diffusés par attaques rapides répétées se font entendre, mais ils varient ensuite dans leur vitesse d'intervention. A partir de 4'20, on peut entendre un long bruit de grincement caverneux, comme une grande vague sonore qui se met en place (jusqu'à 4'37, puis à partir de 4'41 jusqu'à 4'44), tandis que les mêmes textures de faune continuent de se manifester. A

4'33, par-dessus les bruits étranges de faune, on peut entendre un bruit qui ressemble au « chhhh » hachuré du début mais dans une fréquence plus grave, qui s'intensifie jusqu'à 4'37 et disparaît. Les bruits ponctuels de cuivre/corne qui font penser à des mugissements continuent, avec du silence derrière. A 4'42, le bruit d'hélice tournoyant reprend jusqu'à 4'44 et disparaît. A partir de ce moment-là intervient un bruit ultra saturé medium diffusé en continu, comme un « pchhhh » ou un bruit de fréquence radio qui ne fonctionnerait pas, jusqu'à 4'47. Puis ce moment contraste à présent avec le précédent, avec un quasi-silence incarné par un bruit grave et sourd, comme s'il était lointain et organique, diffusé en staccato de manière répétée (5 battements par seconde). Par-dessus, un sinus aigu s'élance à 4'50, le même bruit qui fuse et fait penser à l'espace, et retombe (en hauteur) progressivement jusqu'à 4'55. A 5', un grésillement se fait entendre en même temps que le staccato change légèrement sa hauteur vers les plus aigus, mais cesse. A 5'05, on entend un gros bruit électronique tournoyant situé d'abord dans les aigus puis dans les graves, qui disparaît à 5'08. Le staccato derrière évolue dans les hauteurs et développe une sorte de mélodie improvisée non répétitive. A 5'15 on entend un bruit électronique grave, filtré, avec un rendu assez sourd, qui descend progressivement dans les hauteurs, dans un continuum à un moment interrompu et repris ensuite. Comme c'est dans un temps assez court, cela fait toujours penser à une sorte de mugissement. A 5'23 on peut entendre des bruits percussifs aigus, comme ceux de clochettes agitées une fois toutes les secondes environ, jusqu'à 5'30. De nouveau le silence, un léger sinus aigu, un son tournoyant ascendant (de 5'34 à 5'39) puis ces mêmes bruits de clochettes à intervalles réguliers. En parallèle de ces derniers, toujours ces bruits ponctuels bizarres de mugissements, plus succincts, un bruit tournoyant qui monte et cesse ensuite, et enfin un sinus aigu qui fuse, cesse et s'agite ensuite en oscillant très rapidement dans ses hauteurs – sans doute des scratches. Vers 6', les glissandi medium au timbre étrange reprennent, probablement toujours produits à l'aide des platines. En parallèle, un son medium en staccato répète souvent les mêmes notes et change légèrement de hauteur vers les plus aigus en revenant ensuite à la hauteur initiale. Les sons de scratch plaintifs s'étirent quant à eux vers les aigus autour de 6'12 puis cesse. A 6'14, seulement un bruit de fond unique, aérien et fantomatique, sur lequel rapidement reprennent les scratches plaintifs de la platine, dans des sonorités plus aiguës que précédemment. Le bruit de fond disparaît. Les bruits de platine sont produits par des jeux de vitesse avec des accélérations et des décélérations, et ressemblent presque à des onomatopées vocales situées dans les medium/aigus dont le phrasé semblerait monter et descendre du point de vue des hauteurs et de la tonalité, comme une conversation abstraite accélérée. Ces sons sont d'ailleurs ensuite dédoublés, soit parce qu'il y a une source qui s'est ajoutée en parallèle de la première, soit parce que le musicien a ajouté un effet de delay à la source principale, ce qui peut créer cet effet décalé. A partir de 6'46, un bruit « pchhhh » (sans note clairement définie) arrive progressivement et est diffusé de manière continue en fond. Quelques secondes plus tard, le bruit électronique qui ressemble un peu à des clochettes est également réintroduit. A 7' le bruit de fond est tournoyant comme le bruit d'hélice utilisé précédemment. Le son de clochette est ensuite étiré jusqu'à ce que son signal soit plus proche d'un sinus aigu qui monte et descend en glissandi, puis rapidement re-texturé (mini attaques rapides) puis de nouveau relissés en sinus. Dans le même temps, le bruit de fond fait aussi l'objet de variations dans sa texture, de plus fort et tournoyant, il devient très discret et grésillant. A 7'15, il s'interrompt puis reprend pour deux secondes, puis cesse, puis reprend, puis cesse de nouveau. A chaque

fois qu'il ré-intervient, le son est un peu modifié. Il est plus hachuré, plus segmenté en attaques tressautantes, puis plus grésillant et sur une autre tonalité. Il intervient comme par jetées sonores, au début plus brièvement puis ensuite plus longuement. Le son très aigu de cliquetis derrière continue ses altérations et des changements de hauteurs succincts. A 7'40, un plus gros son intervient, le bruit plaintif bizarre, comme bousculé. Il reprend les mugissements d'origine, tandis que les cliquetis s'agitent toujours. A 7'54, dans la continuité, le bruit de fond cesse sur trois secondes et reprend encore ses variations. On n'entend plus les cliquetis, mais les mugissements graves/mediums, les bruits medium tournoyants type hélico et les bruits de scratch medium/aigus continuent d'intervenir en même temps, jamais de façon continue, et sont progressivement altérés dans leur timbre ou leur hauteur. Vers 8'10 on distingue également un son ambiant en fond, comme un drone grave aérien et très sourd. A 8'16, les divers sons cessent, laissant le drone ambiant en fond. Quelques bruits de craquement dans ce quasi-silence, puis à 8'24 un petit son ponctuel, comme celui d'une corde pincée, arrive d'un coup et disparaît. Il re-surgira à 8'29. Progressivement, par-dessus le drone sourd, un autre son continu se fait entendre, plus aigu et de texture plus tressautante, et est ensuite recouvert par le premier drone qui monte quant à lui en intensité et s'interrompt à 8'34. Il n'y a donc plus de drone à ce moment-là, plus de fond. Les sons de scratches s'agitent alors, se tordent dans des hauteurs différentes mais plutôt dans les aigus. A un instant, un son ponctuel plus grave, peut-être de la voix masculine et semblable à une onomatopée étrange, intervient parmi la débandade de bruits aigus issus de la manipulation de platine vinyle ou de bandes accélérées. Vers 8'55, un son medium très saturé et à la texture très rugueuse apparaît quelques secondes et disparaît. Les bruits de bandes/scratch aigus continuent, dans des torsions reflétant les effets de vitesse ; ils peuvent ressembler à de grandes nappes élancées, ou à des bruits ponctuels et succincts. A 9'14, en guise de final, sont ajoutés des bruits de voix semblables à des onomatopées (comme un « no » !) énoncées à quatre reprises.

Whitehouse, « A cunt like you », *Mummy and Daddy* (Susan Lawly, 1998) 5'58

Le morceau débute avec un bruit électronique rugueux, racleur, qui alterne quasi simultanément entre trois hauteurs situées dans les aigus/medium/graves, en accélérant progressivement et donnant l'impression de se superposer au fur et à mesure des secondes (utilisation d'un delay ?). Vers la 19e seconde, le son évolue, toujours dans le même grain et les mêmes hauteurs, vers des attaques de basses et d'aigus, en alternance à respectivement 2 battements par seconde chacun. A la 35e seconde, les attaques aiguës et graves sont quasi simultanées et très rapides (environ 5/seconde). A la 51e seconde apparaît une voix d'homme très saturée, qui déclame en criant un texte en anglais dont les mots sont difficilement compréhensibles à cause de la saturation. Seulement cinq secondes plus tard, la voix évolue vers une hauteur plus aiguë (medium/aigu). La voix sursaturée continue de vociférer ses mots avec une certaine agressivité, comme si le chanteur hurlait sur quelqu'un dans un débit quasi ininterrompu, jusqu'à 1'09 où son phrasé se termine par un cri un peu plus aigu de deux secondes. Puis une reprise rapide de la même déclamation s'interrompant également par un cri d'une seconde, pour enchaîner directement à 1'15 par cette même déclamation, dont la hauteur est cette fois-ci quasiment semblable à celle du début du morceau, donc une voix

d'homme medium, mais toujours très saturée. Le « chant » n'est pas forcément, au-delà de la question du timbre et de la hauteur, monocorde avec une déclamation totalement régulière et sur la même rythmique. Il y a des intonations (légers changements de hauteurs) et quelques différences de vitesse, rendant la déclamation proche de l'expression humaine, et plus théâtrale/musicale. On retrouve ainsi une façon particulière d'articuler sa voix sur la musique - qui pour le moment reste statique et plus en retrait - comme pourrait l'être un flow dans le hip hop. Dans cette musique, la voix est mise au premier plan et ses dynamiques agissent comme un instrument, étant donnée la très forte saturation rendant quasiment incompréhensibles les paroles. Le chanteur répète parfois les mêmes paroles, parfois sur la même intonation, donnant une dynamique « rythmique » (même si ce n'est pas rythmique à proprement parler) ; mais aussi parfois de plus en plus haut comme vers 1'56 où la voix est de plus en plus aiguë, grâce à l'utilisation d'un effet pitch sur la voix rendant le timbre proche d'une voix de femme. Il continue de vociférer bestialement ses textes quasiment en hurlant, dans un résultat encore plus agressif et intense du fait de la montée et de la hauteur aiguë. Il y a comme une dimension dramatique. A 2'04, la voix aiguë achève son phrasé de la même manière que précédemment sur une note tenue, et la voix, pendant quelques secondes à sa hauteur normale (grave/medium), reprend sa déclamation plus medium/aiguë, puis un palier de hauteur en plus, finissant une nouvelle fois son phrasé par un cri sur une descente progressive de 6 secondes (entre 2'15 à 2'21). Puis la voix pitchée aiguë (donc restée sur la même hauteur) reprend sa déclamation de la même manière, répétant certaines phrases, jouant des intonations, puis devient de plus en plus haute et rapide, comme de rapides aboiements aigus totalement saturés mixant ce qui restait de texte dans une bouillie sonore aiguë. On distingue à présent comme deux lignes mélodiques parallèles, le bruit de fond électronique situé dans les medium/graves, sous une forme de drone à la texture sale, et la voix ne ressemblant plus trop à une voix, mais presque à un larsen par le pitch et la saturation, dans la ligne aiguë. Puis la voix s'interrompt à 2'56, en même temps que le drone électronique en fond. Celui-ci prend alors une intensité plus marquée et une hauteur plus grave, et est laissé seul (sans voix) jusqu'à 3'05. Puis le bruit ultra-saturé s'altère et, en conservant la même texture rugueuse, se rapproche du bruit de départ, une superposition de basses graves et d'aigus – donc un ensemble plus haut que le son précédent. Comme un bruit de machine industrielle, le bruit est presque saccadé mais à vitesse rapide. En même temps que cette nouvelle évolution sonore, la voix reprend, toujours extrêmement saturée mais retournée à son hauteur « naturelle ». A 3'10 la voix est pitchée d'un degré de plus en hauteur et continue sa déclamation de la même manière que jusqu'à maintenant. Il y a un aspect presque hypnotique dans cette voix semblant agresser et donner des ordres, et la musique uniquement composée d'un son électronique sale et vrombissant. La seule « rythmique » est celle de la parole scandée – les mots articulés et les cris tenus qui viennent ponctuer le phrasé - car il n'y a pas de dynamique dans le fond sonore continu. A 3'50, le son évolue de nouveau vers le son précédent, le bruit situé dans les basses semblables à un bruit « de moteur », en même temps que cesse la déclamation. Vers 4'12, de légères oscillations se font entendre dans ce drone, comme des décélérations du BPM, puis à 4'24 le son redevient comme avant avec les fréquences aiguës, et la voix pitchée réapparaît. Celle-ci semble presque située entre deux fréquences, comme une voix cassée, et continue à crier dans des hauteurs aiguës - de plus en plus aiguës et saturées jusqu'à quasiment devenir un son électronique (de la même manière

que vers 2'30). La voix est traitée comme un autre son électronique, qui serait modulé en fonction de la scansion et du changement de hauteur, dans un ensemble sursaturé. Vers 5'20 la voix s'arrête et l'arrière-plan bruitiste replonge dans les graves en un gros drone, puis sept secondes plus tard retourne au son précédent, celui qui superpose mediums et aigus. Quelques petits bruits de craquement se font entendre très légèrement dans le fond de façon éphémère (mais est-ce dans la musique ou dans la numérisation ou la compression ?). A 5'52, retour vers le drone grave et puissant jusqu'à la fin du morceau (6').

Wolf Eyes, « Cellar », Always Wrong (Hospital Productions, 2009) 4'

Le morceau débute avec un grésillement, qui varie à la troisième seconde en passant à une note plus aiguë pendant moins d'une seconde, pour reprendre ensuite sa hauteur initiale. Cette séquence se reproduit par l'effet d'une boucle. Un battement sourd intervient en parallèle, faisant office de percussion, avec une rythmique étendue dans le temps ; un battement isolé, puis deux secondes plus tard trois battements de suite, puis un, puis un roulement... Difficile de voir s'il y a une régularité dans une séquence qui pourrait être longue, dans le cas d'un séquenceur par exemple, ou si la ligne évolue et/ou improvise au fil du temps. Le timbre est sourd, plutôt grave, comme un battement de cœur amplifié, et semble venir d'une source électronique. A la 14e seconde, un son percussif medium d'un timbre fantomatique introduit l'arrivée d'une voix masculine légèrement saturée. Le chant est lancinant, les paroles compréhensibles (en langue anglaise). Dans le fond, toujours la boucle grésillante et la sourde percussion, accompagnées de façon ponctuelle du son furtif fantomatique (environ toutes les 3 secondes). Le chant est régulier, avec 5 secondes de chant et une seconde de pause, sur un ton quasi-monocorde. A la 44e seconde, le son fantomatique faisant penser à une cymbale se modifie en un bruit percussif plus clinquant avec des attaques répétées et plus rapides, rendant l'ensemble assez cacophonique. De fait, la voix est plus largement noyée dans les boucles musicales, mais surtout dans ces attaques percussives à forte intensité. A la 53e seconde, s'ajoutent à l'ensemble un sinus aigu, qui se fait progressivement plus répéter, avec en parallèle un bruit au timbre chaud, proche d'une alarme mais beaucoup plus saturé, qui augmente progressivement de hauteur dans les mediums jusqu'à s'interrompre à 1'04. Derrière, les percussions sont progressivement distordues et altérées, de 0'50 à 1', pour devenir des sons électroniques très aigus alternant rapidement entre deux hauteurs. La voix continue son chant, et les deux boucles en fond sont conservées. Vers 1'06, et ce pendant plusieurs secondes, on peut donc percevoir le chant qui n'est pas noyé dans le fond, le sinus aigu distordu en boucle dont la structure oscille entre deux notes et un bruit de fond plus noyé dans les mediums au son plus brouillon. On ne parvient plus à identifier la boucle grésillante du début, est-elle encore présente et noyée, a-t-elle été arrêtée ou a-t-elle été distordue et transformée ? Globalement les sons sont clinquants et dans les medium/aigus. Des nappes furtives, du même timbre fantomatique que précédemment, refont surface par-dessus l'ensemble à partir d'1'11, tandis que le sinus aigu est fort en intensité et varie en longueur. La musique dans son ensemble est assez lancinante et bruyante, même si le chant reste identifiable. Il y a beaucoup de petites variations et changements sonores progressifs qui

rendent difficile l'analyse, car trop d'informations en parallèle et peu de lisibilité par l'effet chaotique et bruitiste. Le sinus aigu devient plus rythmé et donne l'impression de ponctuer l'ensemble. A 1'33 surgit un grésillement ponctuel plutôt aigu, sans doute issu de la même source que le sinus, puis relaisse immédiatement place au sinus aigu initial, qui à partir d'1'39, monte en intensité et change de motif de boucle en oscillant entre une hauteur plus aiguë et une autre plus grave de façon rythmique régulière. Quelques bruits ponctuels interviennent parfois, souvent dans des textures granuleuses et dans les mediums, tandis que les boucles derrière continuent. La voix commence à se noyer davantage, peut-être y a-t-il un effet delay qui noie et étale le chant dans le temps, qui semble lui-même ne plus se concentrer que sur quelques mots répétés plutôt que sur des phrases. Progressivement à partir d'1'38 la voix devient même une sorte de cri, les paroles ne sont plus compréhensibles, le sinus devient encore plus aigu et perçant et le son se brouille complètement derrière. On peut sentir une forme de climax dans la structure, où tout devient très intense, tant au niveau de la saturation, du volume sonore que du volume d'informations, où une multitude de sources semblent se superposer. Il est très difficile de tout décomposer. Entre 1'40 et 1'54, les sources sont nettement moins identifiables et beaucoup semblent finalement converger en un maelström sonore avec un drone très grave en retrait, les textures percussives/fantomatiques qui évoluent dans les mediums et un peu en retrait également, le sinus à la texture « électrique » qui s'étend et vrille dans les ultra-aigus, la voix qui dans son effet de saturation devient comme un son de synthétiseur mêlé à la masse sur la longueur du cri. A 1'55 la voix reprend plus distinctement, sur le même maelström sonore qui évolue au fur et à mesure par des jeux d'oscillations modifiant légèrement les textures mais surtout les hauteurs, pour créer une forme de dynamique sonore. A 1'58 on perçoit comme une sorte de voix en retrait et plutôt dans les aigus, qui descend progressivement de hauteur jusqu'à 2'10 environ et continue de crier ensuite. Il n'y a pas de paroles mais juste un cri traité comme un son instrumental. La masse bruitiste, qui s'intensifie ponctuellement au moment des nappes percussives fantomatiques, est construite de la même façon qu'auparavant, et le sinus aigu reprend sa boucle rythmée. Vers 2'14, la voix est une fois de plus noyée dans cet ensemble bruitiste et modifiée dans son grain et son occurrence. On sent encore ici une sorte de climax intense, renforcé par l'apparition à 2'20 d'un son électronique net plutôt aigu et dissonant en premier plan, qui, bien que de façon un peu « aléatoire », monte ensuite dans les aigus d'une façon quasi continue. La voix derrière devient presque comme des aboiements dans un brouhaha. Vers 2'32, lorsqu'il atteint une hauteur très aiguë, le signal du son électronique au premier plan se distord en une texture plus râpeuse et reste maintenu dans les ultra-aigus, tandis qu'un bruit grésillant medium/aigu vient hachurer le fond musical par strates et finalement s'évanouir dans la masse sonore. A 2'40, on entend donc la voix saturée sous l'effet d'un delay en peu au-dessus du reste mais pas nettement non plus, des bruits dans les medium/aigus ressemblant à des cris de voix saturés, des attaques percussives et répétées, la même boucle de fond et des micro-variations rendant l'ensemble dynamique par légères modifications et oscillations de chacun des éléments sonores. Le timbre et la hauteur que j'ai associés à un cri medium/aigu saturé pourraient aussi être proches du bruit d'un sifflet serpentin en un peu plus « plaintif » ; il devient ensuite de forme plus courte et répétée à la façon d'une boucle synthétique située dans les mediums. La musique, de plus en plus chaotique et bruitiste, est donc quand même traversée par des boucles sonores lui donnant une dynamique rythmique, même si l'aspect

percussif ne ressort pas réellement. La voix ressort au même titre qu'une autre source instrumentale. Ce brouhaha lancinant continue de la même façon sur plusieurs dizaines de secondes, avec le même procédé de variations. Le rendu est assez hypnotique et intense. Le son de synthé aigu ressemblant à un serpent in alterne entre les deux mêmes notes, et vient ensuite se juxtaposer par un effet de stase aux textures grésillantes et criardes, qui augmentent en intensité et viennent saturer la masse musicale par une sorte d'accord continu de 3'28 jusqu'à la fin du morceau (4'). En parallèle, la voix est très en retrait par rapport à la stase couplée du son aigu et du grésillement, mais conserve toujours son aspect saturé et sa scansion de paroles (plus compréhensibles) ; une sorte de vague sourde noyée dans le mur de sons surgit ponctuellement sur la base d'une toutes les trois secondes ; et des sinus très aigus de laissent aussi entrevoir dans la masse. Enfin, le morceau se termine par un dernier cri du chanteur laissé un peu plus en avant par la baisse progressive du volume du mur de sons (resté sur une stase, comme décrit précédemment) sur deux secondes.

**ANNEXE 7. TABLEAU RÉCAPITULATIF DES
DONNÉES SOCIOLOGIQUES DES ENQUÊTÉ·S PAR
ENTRETIEN**

	Age, pays de naissance	Profession des parents	Etudes	Situation professionnelle
Andrés	Né en 1982 en Colombie (a vécu là-bas jusqu'à ses 9 ans). Vécu à Montpellier, Marseille, Lyon, Paris	Père bassiste et mère comédienne	Sport/étude danse classique avant bac. Après bac : études de photographie, école de théâtre et Beaux-Arts de Paris	Plasticien. Au moment de l'entretien en 2011, il vivait grâce à sa bourse de post-diplôme d'école d'art.
Arnaud Rivière	Né en 1976. Originaire de Saumur, il est arrivé à Paris pour ses études	Parents commerçants	Hypokhâgne, équivalence DEUG d'Histoire-Géographie et maîtrise d'histoire contemporaine. Formation professionnelle d'un an en métiers de la culture.	Actuellement au chômage. Gagne majoritairement sa vie comme graphiste (il s'est formé seul à l'occasion d'un stage ayant débouché sur un emploi aux Instants Chavirés). Sa musique ne dépasse pas 10% de ses faibles revenus (quarantaine de concerts par an)
Ben Tourette	Né en 1981. Originaire du Pas-de-Calais, arrivé à Paris pour ses études	Père commercial. Mère institutrice/directrice d'école	BTS Audiovisuel en Montage	Intermittent dans la postproduction cinéma et assistant
Brian	Né en 1974. A grandi aux USA (Olympia) et est arrivé en Europe à la fin des années 1990.	Mère assistante-secrétaire. Beau-père ex-ingénieur dirigeant de moyenne entreprise.	Ecole expérimentale de cinéma et sciences politiques aux USA. Ecole de cinéma à Lausanne en Suisse.	Longtemps sans emploi dans le cinéma, il est aujourd'hui caviste
Elise	Née en 1984. Originaire du nord de la France, arrivée à Paris pour ses études	Père informaticien. Mère au foyer (anciennement secrétaire médicale)	Beaux-Arts de Valenciennes puis beaux-arts de Paris	RSA et emploi alimentaire à mi-temps dans une bibliothèque.
Emilie	Née en 1977. Originaire de Montaigu en Vendée, arrivée à Paris pour ses études	Père professeur de mathématiques au collège. Mère au foyer, puis tardivement employée de péage autoroutier	Etude d'un an d'anglais/russe à l'Université de Nantes. Mise à Niveau en Art Appliqués puis les Arts-Déco à Paris	S'est essayée au domaine de la scénographie puis s'est arrêtée. Emploi alimentaire
François	Né en 1971. Né à Neuilly-sur-Seine	Père comptable. Mère au foyer	BTS de comptabilité/gestion	Ex-disquaire à Bimbo Tower. Vit du RSA.
Fred C.	Né en 1971. Réside à	Père comptable, mère	DEUG d'économie, maîtrise	Informaticien à l'IRCAM

	Fontenay-aux-Roses	brièvement institutrice puis au foyer	d'informatique appliquée à la gestion à Dauphine, DEA d'intelligence artificielle à Jussieu	(développement logiciel)
Fred Nipi	Né en 1971	Père cheminot. Mère employée de mairie	BEP, bac Professionnel, formation complémentaire, BTS productique.	Technicien de laboratoire au CNAM, gestion financière du laboratoire de recherches et de la chaire de mécanique
Hendrik	Né en 1982. Arrivé à Paris à 8 ans	Père à l'origine ingénieur en électronique (ne l'a jamais vu travailler). Mère caissière puis au chômage	A arrêté l'école avant le bac	Plasticien. Vit du RSA
Jedrek	Né en 1964. Né en Pologne et y est resté jusqu'à 25 ans. Arrivé à Paris en 1990. Vit à Ivry	Père militaire de carrière au service culturel, mère employée de bureau	Etudes à Varsovie en Lettres modernes avec option professorat ou interprétariat français	Magasinier employé à la BNF
JF	Né en 1978. A grandi en Bretagne. Est arrivé à Paris en 1998 pour ses études.	Parents commerçants maraîchers	DEUG Lettres modernes	Programmeur chargé de communication et de production aux Instants Chavirés (après ses études, il était au RMI et vivait de petits boulots, a décroché cet emploi car il organisait des concerts DIY)
JP	Né en 1981. Originaire de Tours.	Parents commerçants de produits biologiques (commerce monté il y a 40 ans).	A arrêté l'école à 16 ans. En 2006, il a effectué une formation dans le son	Vit du RSA et de quelques plans « payés au black » (son, spectacle, montage, décors)
Jo Tanz	Né en 1980	Père fonctionnaire au cadastre. Mère agente des impôts	DEUG mathématiques-informatique-physique (MIAS). Maîtrise Mécanique. DEA acoustique et Doctorat Acoustique Musicale	Chercheur en acoustique
Marie	Née en 1980. Vivait à Chatou. Vit à présent à Sion en Suisse	Père programmeur informatique. Mère pharmacienne	Bac STT. Licence d'anglais et DEUG d'histoire. DEUG de letton. DEA puis Doctorat en archéologie sur la christianisation de la baltique orientale au Moyen-Age (thèse inaboutie)	Enseignante d'anglais dans le secondaire et supérieur, puis professeure de yoga

Maxime	Né en 1989. Originaire de Margny-lès-Compiègne dans l'Oise. Arrivé à Paris pour ses études	Parents employés (non-cadres) à la Banque de France	3 ans d'hypokhâgne. Master à Sciences Po Lyon	Disquaire à Born Bard. Communication pour le festival Sonic Protest
Nina	Née en 1990. A grandi dans les Landes et est arrivée à Paris à 18 ans	Père informaticien. Mère psychomotricienne	Licence de médiation culturelle	Chargée des actions pédagogiques et culturelles des Instants Chavirés
Olivier	Né en 1951 à La Garenne-Colombes. Vit à Brunoy	Père expert-comptable. Mère ex-modiste	A arrêté l'école à 14 ans	Travaillait dans une entreprise d'assurances. Fut longtemps en arrêt maladie avant de prendre sa retraite.
Pes	Né en 1967 à Biarritz. A vécu ses premières années aux Pays-Bas puis a déménagé à Paris, où il vit toujours.	Père éditeur urbaniste. Mère journaliste et prostituée occasionnelle	Doctorat de cinéma achevé en 2017	Sans emploi. Vit du RSA
Philémon	Né en 1976 à Montréal et grandi au Canada. Arrivé à Paris en 2004	Père bûcheron et mère pigiste pour l'hebdomadaire local. Puis à Montréal, père employé dans les ressources humaines et mère agente fonctionnaire (en charge du RMI canadien)	Littérature et cinéma pendant deux ans après le secondaire (système différent qui n'équivaut pas encore à l'université). Jamais fait d'école de musique ni de conservatoire	A l'époque cuisinier/barman aux Instants Chavirés. Aujourd'hui barman
Romuald	Né en 1969. Originaire de Reims. Habita Paris en 2011. Vit actuellement à Prague	Père agent de maîtrise, puis ouvrier qualifié dans une papeterie. Mère aide comptable.	Licence de philosophie	Vit du RSA. Emplois alimentaires par intermittence (magasinier, etc.)
Thibault	Né en 1980 à Coulommiers. Habita à Paris en 2011. Vit actuellement à Bruxelles	Père agriculteur. Mère ex-caissière, sans emploi.	Maîtrise de sciences économiques	Vit du RSA, avec parfois quelques revenus complémentaires avec les concerts ou la revente de disques

ANNEXE 8. NOTES DE TERRAIN

04.10.2011 Soirée Q aux Instants Chavirés. A l'affiche : Plectrum/ Cosmo Helectra & Flexrex/ Mariann Käfer/ Ghost Detector Orchestra

Le concert commence avec Plectrum, groupe composé de deux hommes âgés d'une quarantaine d'années. L'un est au tourne-disque et au *sampler*, l'autre a un synthétiseur, des pédales d'effet et plusieurs Nintendo DS. La musique est proche de la pièce radiophonique (sans voix), avec une pratique des collages sonores. Le concert est assis, comme à toutes les soirées Q, et le public est calme, attentif, apparemment très concentré par l'écoute. Il fait assez sombre et du fait des lumières rouges, il est difficile de voir si le public regarde le concert ou ferme les yeux. Le son n'est pas très fort, il n'y a pas besoin de bouchons d'oreille. Il n'y a pas grand monde au bar pendant le premier concert, mis à part deux amis du barman.

Le deuxième concert est celui de Cosmo Helectra & Rexflex. Ce sont deux hommes quarantennaires, qui utilisent un laptop, une table de mixage et une sorte de gramophone étrange, conçu à partir d'une caisse de résonance, d'objets et de ressorts équipés de capteurs. La musique est plutôt calme, le volume un peu plus fort que le concert précédent. Il s'agit de nappes sonores avec des bruits percussifs ponctuels ou rythmés. Le public a la même attitude attentive.

Le troisième groupe composé de neuf personnes, Ghost Detector Orchestra, est un projet qui résulte d'un atelier/workshop de circuit bending organisé par Andy Bolus à la librairie Monte-en-l'Air. Il s'agissait de fabriquer en DIY un oscillateur de fréquences, sous la forme d'un objet ressemblant à un bâton personnalisé avec des circuits et des capteurs branchés à des jacks qui réagissent au mouvement. La musique est bruitiste et absolument arythmique, d'une signature plutôt *harsh*. Contrairement aux groupes précédents, ils jouent au sol et disposés en cercle, le public placé autour du groupe. Il y a un fort côté interactif qui découle du dispositif et de l'improvisation collective, ce concert de restitution étant en réalité la première improvisation collective réalisée entre les participant·es. Dans le lot, on retrouve quelques artistes de la scène noise parisienne (Minkinnen, JF, Bolus, l'ingé-son des Instants Chavirés), mais aussi quelques individus réguliers des concerts et en particulier des femmes (Audrey, Renata, Mariko...). [*La mixité de ce groupe est importante, avec 4 femmes sur les 9 participant·es. Est-ce le côté ludique et participatif de l'atelier, qui a poussé ces femmes non musiciennes à passer à l'action ? Le fait d'avoir suivi l'atelier de fabrication d'initiation est un aspect intéressant, puisqu'il dénote un certain volontarisme féminin à l'apprentissage, alors que les musiciens s'illustrant dans le DIY sont quasiment toujours des hommes, qui procèdent plutôt à la fabrication de façon autodidacte et solitaire*]

Le quatrième groupe est Mariann Käffer, deux hommes qui jouent de la musique noise avec une table de mixage et des pédales d'effets. Le volume est fort. La musique ressemble à un collage de sons avec des voix saturées pré-enregistrées par moment. Les nappes sonores donnent l'impression d'une musique atmosphérique. Il y a eu 50 personnes au concert, dont environ 15 artistes, avec un public situé entre la trentaine et la quarantaine. La soirée se termine à 23h15, mais quelques intimes sont restés à 5 jusqu'à 2h du matin dans la salle.

15.10.2011 Concert Non_Jazz au Bouillon Belge. A l'affiche: Mulan Serrico (FR)/ Mshr (US)/ Sporay (US)

Il faut préciser que le concert devait commencer plus tard, mais suite aux pressions exercées par le bar au sujet du couvre-feu à respecter pour éviter les nuisances sonores et les

plaintes du voisinage, nous avons tous reçu un mail du Non_Jazz (ceux qui reçoivent la *newsletter* ont inscrit leur adresse mail sur une feuille de papier disposée au niveau des entrées les soirs de concerts) pour dire que le concert allait commencer plus tôt et que le premier set débiterait à 20h40 précises, et donc qu'il ne fallait pas traîner.

[Cet avertissement a en fait deux effets : d'une part il montre une certaine part d'exaspération à l'égard des lieux qui hébergent de type d'événements mais qui refusent qu'il y ait trop de bruit, alors que précisément la noise est une musique devant s'écouter fort ; d'autre part, elle souligne une pratique habituelle du public qui consiste à arriver en retard aux concerts (si l'on dit début des concerts à 20h, il n'arrive pas avant 20h30-40).]

C'est donc Mulan Serrico qui entame la soirée, avec un set proche de la chanson française et de la new-wave. Ce sont des chansons chantées sur fond d'électroniques rythmées, modulées avec des pédales d'effets. C'est une esthétique des années 1980 appuyée par la danse du musicien. Il y a derrière lui une projection vidéo diffusant des extraits de bulletins d'information, de films, etc. : on y voit des images de l'armée, du cyclisme, des jeux TV asiatiques... Les paroles de Mulan Serrico sont extrêmement tristes et tourmentées, le ton cynique et dépressif. Le public rit de l'effet que produit cette danse des années 80's ainsi que des paroles décalées. Mais on observe dans le même temps quelques auditeur·rices qui, au-delà d'un possible second degré, sont touchés par les textes et entraînés par la rythmique du synthé. Un morceau est annoncé par le musicien comme étant une dédicace à « Serge ⁶⁹¹ ». Celui-ci, qui n'est pas présent ce soir, est en fait connu de la scène parisienne pour deux raisons : avant tout, parce qu'il se produit souvent en concert avec plusieurs projets bruitistes (collectifs et solo), mais aussi en raison de sa personnalité très controversée et tourmentée, sujette à l'alcoolisme et aux comportements agressifs. Les cris et insultes mi gaies-mi tristes que peut proférer Serge sont repris dans ce morceau, une imitation verbale qui a pour effet de faire rire les auditeur·rices qui le connaissent. La situation donne le sentiment d'un « entre-soi » : mon amie Manon, que j'ai amenée ce soir à son premier concert de noise, a par exemple été dans l'incapacité de comprendre ces références avant que je ne procède à quelques explications.

[De manière plus générale, une forme de médiation, de debriefing est parfois nécessaire pour les novices lors du premier concert, comme s'il fallait tâter le terrain afin de préparer la personne à écouter une musique fort peu « musicale » au sens où elle l'entendrait habituellement.]

C'est ensuite Mshr qui prend la relève. Il s'agit d'un groupe américain de Portland composé d'un couple, Birch et Brenna, dont l'âge doit tourner autour de 30 ans. Le couple est plus généralement actif dans la sphère du dessin underground : Brenna est par exemple en contact depuis cinq ans avec le plasticien français Jonas Delaborde qui co-gère le graphzine *Nazi Knife*, des affinités qui sont loin d'être anecdotiques car elles montrent une nouvelle fois les porosités des mondes artistiques underground. Le couple utilise des synthétiseurs DIY fabriqués par leurs soins ainsi que de nombreux capteurs. Leur set est assez touchant car les deux musiciens jouent de leur interaction en se touchant mutuellement le visage à l'aide de capteurs. Ils disposent également d'une plante, elle aussi équipée de capteurs, dont ils touchent les feuilles à la manière des touches d'un instrument. La musique produite, uniquement électronique, est bruitiste, sans rythme ni mélodie. Mon amie Manon, qui m'a accompagnée ce soir à l'occasion de ce qui constitue en réalité son premier concert de noise, et plus largement sa découverte de ce style musical, me confie son ressenti à l'issue du concert : « Pendant le premier tiers, j'ai trouvé les sons super désagréables. Ils me rendaient mal à l'aise et je ne savais pas comment appréhender cette musique, je ne comprenais pas.

⁶⁹¹ Le prénom a été modifié.

Puis progressivement ça m'a captivée et les sons m'apparaisaient à la fois désagréables, à la fois agréables, c'est bizarre à décrire ! ». Elle vivait le concert d'une façon équivoque : à la fois elle avait envie d'écouter, à la fois elle vivait cela comme une épreuve désagréable.

Enfin, le dernier groupe à jouer, Sporay, est composé d'un autre couple de musiciens de Portland : la musicienne de noise Eva Aguila alias Kevin Shields, par ailleurs membre de Gang Wizard et Caldera Lake, et son mari Brock. Le set débute avec Eva, qui fait résonner un bol tibétain en guise de percussion acoustique, puis enchaîne avec les nappes sonores de Brock produites à l'aide d'un synthétiseur clavier. La musique, d'approche plutôt drone avec quelques sonorités mélodiques dans les nappes, se déroule sur un temps assez lent et méditatif, à la manière de certaines musiques rituelles traditionnelles. Le concert est très peu éclairé donc il est difficile de discerner tout le matériel utilisé, en particulier par Brock, mais je parviens à apercevoir Eva frotter un archet à des objets amplifiés, sans doute métalliques, et manipuler une table de mixage. Le concert n'est pas fort, ce qui correspond à la fois à la musique qui est plutôt calme, mais aussi au couperet imposé par le bar, en ce moment en proie à de nombreux litiges avec le voisinage pour nuisances sonores. [...] Ce soir nous ne rentrons pas seuls, puisque nous avons accepté de seconder l'organisateur en hébergeant l'un des deux couples, Eva et Brock. Il faut dire que s'ils me sont personnellement inconnus, hormis de réputation pour Eva, la situation est toute autre pour Jo : celui-ci a en effet sorti des disques de son groupe Gang Wizard dans les premières années de son label, a beaucoup échangé avec elle et l'a revue à plusieurs reprises lorsqu'elle tournait en Europe. De plus, ils ont tourné ensemble en mars dernier sur la côte ouest des Etats-Unis. Le lendemain soir, tandis que le couple repartait à Barcelone, nous avons également accueilli Brenna et Birtch pour dépanner JZ, occupé par le déménagement de son colocataire.

Il y a eu peu de monde ce soir au concert, avec 29 entrées payantes, « l'un des pires « scores » du Non Jazz » comme me l'écrit JZ deux jours après. Selon lui, 5 à 7 personnes sont arrivées vers le milieu du set de Sporay. Il est vrai que ce chiffre est plutôt bas pour un concert de noise, mais j'ai croisé deux personnes dans les deux jours suivants qui m'ont avoué ne pas être venues à cause du fait que le concert se déroulait dans ce lieu [*Il y a en effet eu des antécédents dus aux problématiques de nuisances sonores qui se sont traduits par des accrochages liés à l'interdiction de sortir fumer dehors avec son verre, une législation en vigueur dans de nombreux bars parisiens qui est mal vécue par certains auditeurs de la scène*]

20.10.2011 Concert Non_Jazz à l'Espace En Cours. A l'affiche : Ralph White (US)/ L'Ocelle Mare (FR)/ Bill Orcutt (US)

Je réalise à la lecture du mail d'annonce du concert que cela fait un certain temps que je ne me suis pas rendue à l'Espace En Cours, cet espace appartenant à des particuliers qui acceptent d'accueillir des événements. L'Espace en Cours est une sorte de toute petite cour d'immeuble, avec à sa droite un local peu étendu d'une capacité de 40 personnes environ, au sol recouvert de tapis persans d'inspiration bohème/hippie. Il n'y a pas eu de concerts là-bas depuis un moment pour plusieurs raisons : la propriétaire demande un tarif de location symbolique de 60€ – et en ces temps de difficultés financières dans l'organisation de concerts, devoir payer un lieu peut parfois être un handicap – et elle fixe surtout des contraintes en termes de volume sonore excluant de fait la noise dans la programmation, à moins de ne pas

jouer fort mais cela tend à dénaturer la façon d'écouter cette musique. Ce sont donc les projets plus acoustiques, plus ambiants, plus calmes qui sont privilégiés. Je suis très surprise de voir le monde présent ce soir. Il est vrai que l'espace est très petit, mais il me paraît vraiment bondé, surtout par rapport au dernier concert qui était spécialement désert. J'estime qu'il y a environ 60 personnes, dont beaucoup de gens que je ne connais pas et que je n'ai pas repéré comme des habitués. On a affaire à un autre réseau, ce qui ne m'étonne pas compte tenu de la programmation qui est plutôt orientée acoustique. Il faut effectivement tenir compte de l'influence d'Ali_Fib qui soutient ce concert et attire toujours un public nombreux, plus à l'aise financièrement et plus calme, porté sur des musiques comme le folk. [*On retrouve ici un exemple de figure qui peut établir des ponts entre différents micro-réseaux underground*]

C'est Ralph White qui entame la soirée. Ce vieil américain joue avec son banjo une musique folk tout droit sortie du Mississippi. Il chante également, d'une émotivité palpable, des textes que je ne comprends pas en raison de son accent américain très prononcé. Le musicien vit intensément sa musique, par l'expression d'une souffrance probablement retranscrite dans ses paroles. Ses chansons sont totalement inscrites dans les conventions du genre, il n'y a pas ici d'approche expérimentale, ce qui est surprenant dans le cadre d'un concert organisé par le Non_Jazz. Peut-être est-ce parce qu'il tourne avec Bill Orcutt ? En observant le public, il apparaît clairement qu'une grande partie semble apprécier la musique. Avec certaines de mes connaissances, nous échangeons toutefois des regards signifiant un certain ennui... J'aimerais sortir, sauf que la salle est bondée et que je suis coincée tout à fait à l'opposé de la sortie avec tout mon matériel de vidéo et de son. Il y a beaucoup de monde à ce concert : la plupart des spectateur-rices sont assis par terre, mais beaucoup sont agglutinés debout près des portes, puisqu'il n'y a plus la place pour que les individus puissent entrer dans la pièce. Un homme près de la porte imite les gestes du musicien de banjo – il s'agit de L'ocelle mare, le projet suivant, qui joue lui aussi du banjo. [*On observe dans cette description la manifestation d'un ennui de certains habitués des concerts expérimentaux, y compris moi-même, à cette musique profondément ancrée dans un genre. Rétrospectivement, en relisant mes notes, je m'aperçois qu'au même titre que quelques autres, je fus assez déçue de ce type de musique pour son caractère peu novateur. Peut-être que, plutôt que les influences et les styles musicaux, c'est l'exigence d'expérimentation ou d'originalité qui devient le critère de jugement et d'exclusion le cas échéant, la capacité à se détacher des limites et contraintes qui régissent les catégorisations musicales ?*]

Entre les deux premiers musiciens, il règne une atmosphère bon enfant et assez festive dans la petite cour d'immeuble. Des petits groupes se forment malgré la difficulté à rester en place sans se faire bousculer. Je virevolte entre les groupes de personnes, qui discutent du concert. En fait, beaucoup de personnes culpabilisaient à l'idée de sortir avant la fin du premier set, mais ils commençaient à vraiment se lasser... D'autant plus que Ralph White a joué plus d'une heure, ce qui est exceptionnel dans ces concerts DIY où un set dure entre 10 et 40 minutes. [*La critique du « set trop long » est récurrente, il y a un moment où le public décroche, et où le temps commence à devenir long. On relève souvent les mêmes mots dans le discours des acteurs pour décrire un set trop long « c'était chiant », « trop long », « au début ce n'était pas mal » ou « j'ai bien aimé le début, mais au bout d'un moment c'était chiant ».*]

C'est ensuite le français L'ocelle mare qui prend le relais, en utilisant un banjo, des claquettes, un harmonica, des plaques de métal, une sorte de gros instrument à vent fabriqué par ses soins, des objets divers utilisés en guise de percussions et un petit amplificateur. Cet homme barbu âgé de la fin trentaine et originaire de Bordeaux semble faire l'unanimité dans le public. Ses morceaux, extrêmement courts, se situent au carrefour de l'improvisation, du folk et de la musique contemporaine. Son investissement physique est palpable, performatif, et l'expérimentation est au cœur du dispositif, avec l'usage de diverses sources de bruits et de percussions (il frappe même des mains), avec les instruments à vent et son banjo, et ses

claquettes au pied. Dès qu'il s'amuse aux percussions sur lui-même ou fait des gestes un peu rigolos, il est applaudi par le public. A la fin du concert, il est ovationné. Je me demande si le public n'est pas venu majoritairement pour lui plutôt que pour les Américains, même si le plus « grand nom » va jouer maintenant.

A peine le temps de boire une bière et de fumer une cigarette dehors qu'il faut déjà rentrer pour le dernier set ; il est manifestement difficile d'obtenir une bonne place assise et je dois m'installer convenablement afin de filmer. Le musicien s'installe finalement tout à fait de l'autre côté de la pièce par rapport aux deux précédents, ce qui résulte d'un problème d'organisation dû au fait qu'il y ait trop de monde par rapport à ce qui était prévu, et que L'ocelle mare peine à désinstalle tout son matériel pour libérer de la place afin que plus de personnes puissent entrer dans la salle.

Bill Orcutt est en fait l'ex-musicien du groupe Harry Pussy. En solo, il joue de la guitare acoustique et produit une musique déstructurée, cependant caractérisée par une technique impressionnante. Là aussi, la musique est sujette à un investissement émotif important ; le musicien paraît vivre une relation intime avec sa guitare à travers toute une gestuelle qui le rapproche de son instrument. Il chante en même temps, mais sans parole, avec une voix de tête, à la manière dont l'on chantonne par-dessus une musique que l'on ne connaît pas vraiment ou pas totalement. Le résultat est plutôt rigolo. L'atmosphère intimiste produite par la musique, la guitare acoustique, les gens assis en tailleur sur des tapis et le lieu en lui-même participent de cette expérience émotive. Le public paraît enchanté.

A la fin du concert à minuit, une partie du public part rejoindre les derniers métros, mais beaucoup d'individus restent discuter dans la cour en buvant quelques bières. L'ambiance chaleureuse contribue à me faire rester aussi, malgré le froid, et plusieurs amis ou connaissances viennent me voir pour me demander des nouvelles de mes travaux en cours, étant restée en retrait en raison de l'enquête. Finalement, j'ai appris le lendemain qu'il y avait eu 105 entrées à 8€ et que les musiciens avaient demandé un cachet de 300€ pour Bill Orcutt, 200€ pour L'ocelle Mare et 175€ pour Ralph White. Ce qui me laisse penser que cette soirée ayant très bien marché pourra sans doute combler le déficit du dernier concert organisé par le Non_Jazz, qui n'avait recueilli qu'une vingtaine d'entrées à 5€. Selon l'organisateur, il se peut que cette fréquentation inattendue soit à mettre en lien avec le dernier numéro de *Wire* dans lequel figurait un entretien avec Bill Orcutt.

04.11.2011 Concert aux Instants Chavirés. Soirée Tanzprocesz#1. A l'affiche : vidéo de Nox Factio/ Hess/ Damien Schultz/ Noir Boy George/ Decapitated Hed + DJ Téléphone sans fil

Nous arrivons aux Instants Chavirés à 18h en compagnie de Patrick, arrivé en train la veille et hébergé chez nous, et de Jo. Pourtant, nous aurions pu arriver plus tard car Patrick ne joue que demain soir et Jo ne joue aucun des deux soirs, ils n'ont donc pas besoin de faire les balances et le dîner n'est prévu qu'à 19h. Mais comme c'est Jo, par l'intermédiaire de son label Tanzprocesz, qui organise cette soirée en collaboration avec les Instants Chavirés, celui-ci préfère rester en compagnie des musiciens (et amis) qui vont jouer ce soir. Il tient aussi à accueillir un musicien américain, Tim, qui logera chez nous et à se présenter de visu, après avoir à plusieurs reprises correspondu par mail au sujet de la tournée et d'un split sorti sur Splencoffin, son label, sur lequel ils figurent tous les deux. Lorsque nous arrivons, Nafi, Damien et Tim ont déjà fait leurs balances, il ne reste plus que Seb qui joue en premier ce soir. Seb a des problèmes avec une pédale DIY que lui a prêté un ami deux jours auparavant,

qui ne fonctionne plus du tout. Il est décontenancé car il avait répété avec et appréciait particulièrement ses sons « délirants ». Après des essais infiniment répétés, et après que l'ingé-son ait vérifié toutes les options, Seb est dans l'obligation de laisser tomber cette pédale parce qu'il est temps d'aller dîner, et qu'il n'aura plus de temps plus tard pour les balances. Pendant cette heure de balance, les musiciens et moi avons bu quelques bières et j'ai pu ressentir cette ambiance spécifique des balances, que je ne connaissais pas vraiment. Une sorte de mélange d'ennui et de convivialité, le temps me paraissait très long. Ben, l'ingé-son des Instants Chavirés, me confie être très fatigué avec l'enchaînement de tous les concerts, les horaires difficiles et sa difficulté à dire non lorsqu'on lui propose de faire la fête. Encore demain, il devra se lever à 10h pour accueillir des plombiers alors qu'il se sera couché tard...

Le dîner n'est pas proposé dans la salle de concerts des Instants Chavirés ; il faut en réalité marcher cinq minutes pour avoir accès à un autre local. En rentrant par la porte donnant sur la rue, on accède à un grand espace, une ancienne brasserie réservée aux expositions que les Instants Chavirés proposent en plus de leurs concerts, puis à une maison sur la droite. Dans cette maison qui fait office de bureaux pour l'équipe du lieu, il y a une salle à manger, une pièce réservée à la comptabilité avec des ordinateurs, des toilettes, puis quelques chambres à l'étage destinées à accueillir les artistes. Le dîner est préparé par Damien, qui est aussi le barman des Instants Chavirés, mais qui joue ce soir avec son projet de poésie sonore. Au menu, il y a toujours un repas végétarien car de nombreux artistes le sont, surtout les Américains – trois le sont d'ailleurs ce soir. Après avoir mangé, nous regagnons la salle de concert pour 20h afin de préparer l'espace avant l'ouverture des portes à 20h30. Là l'équipe prépare le bar, enlève les chaises pour dégager l'espace et Jo prépare la table sur laquelle il disposera les disques de son label. Le duo Nox Factio arrive pour régler les derniers détails de la diffusion de la vidéo avec l'ingé-son.

La programmation de ces deux soirées de concert repose uniquement sur des artistes dont Tanzprocesz a sorti des cassettes et des CD-R, dont les références sont d'ailleurs disposées sur une table de deux mètres environ. Jo en profite également pour annoncer la sortie de trois nouvelles cassettes, disponibles au « *merch* » : une cassette de son projet solo, Fusiller, sortie dans notre sous-collection *Live Series* ; une cassette de Noir Boy George, qui est donc à l'affiche ce soir-là ; puis une cassette de DMZ, première cassette d'un projet de Jo, Christo et moi. Le *merch* peut aussi comprendre des disques et d'autres supports en lien avec les musiciens, sans pour autant qu'ils ne soient sortis chez Tanzprocesz. Ce soir, il y a donc dix cassettes, deux 45t et un vinyle de Tanzprocesz, puis deux 45t et deux cassettes pour l'américain Decapitated Hed.

Le concert commence avec la projection d'une vidéo de Nox Factio, un couple de deux plasticiens parisiens. Comme ils jouent aussi de la musique, plutôt orientée indus, ils seront programmés demain. Il y a pour le moment quasiment une trentaine de personnes dans la salle, dont la moitié est très attentive. On repère déjà quelques réseaux qui se forment : les ami·es de Damien venus pour le voir, la clique « garage » de Metz et leurs ami·es, quelques habitué·es des Instants Chavirés, etc.

Après une pause cigarette qui aurait dû être plus que rapide afin de respecter au mieux le *timing* fixé lundi, Ben essaie de presser Seb (alias Hess) de se dépêcher pour s'installer et jouer, mais celui-ci rechigne un peu à commencer tout de suite pour traîner un peu dehors.

Hess commence à jouer un set noise avec des synthés, dont un clavier et des pédales d'effet. Le début est plutôt arythmique, mais ensuite quelques phases sont plutôt mélodiques, faites de boucles électroniques. En discutant avec plusieurs personnes à la suite du concert, plusieurs partagent mon sentiment d'un début un peu stagnant mais d'une suite appréciée par tous.

Damien enchaîne avec de la poésie sonore, seulement à la voix, équipé d'un micro et d'un pupitre sur lequel il dispose ses textes, Peggy Sue et Le grand-père. Sa poésie est parfois

« rythmée » car il joue des répétitions et des intonations de voix, au point de voir certains spectateur-rices hocher régulièrement la tête en rythme, comme s'il s'agissait de musique. Il pourrait paraître un peu étrange de voir figurer un set de poésie au sein de sets musicaux, mais son travail est apprécié par le public omnivore ; et puis il faut préciser qu'il s'agit d'un ami proche de Jo et de nombreux autres individus dans la salle, un régulier de cette scène qui travaille en plus depuis un an aux Instants Chavirés.

Pendant la pause, malgré le fait d'avoir prévenu deux personnes de venir me chercher lorsque le concert suivant commencerait, car je suis dehors pour fumer, je ne suis pas tenue informée et je ne rentre dans la salle qu'une fois le concert de Noir Boy George entamé. Heureusement, j'ai le temps de mettre en route l'enregistreur et la caméra. La musique est conçue à partir de synthétiseurs et s'apparente à un mélange de chanson lo-fi, de garage et d'électronique. La voix a un fort *delay* et paraît lointaine. La musique est composée de rythmiques répétitives très années 1980. La filiation que ce projet entretient avec d'autres groupes de Metz est bien audible, car c'est souvent ce même musicien (Nafi) qui chante dans ces groupes, réunis sous l'égide de La Triple Alliance de l'Est (avec des groupes tels que AH Kraken, Plastobeton, 20000 punks, etc.) Le public est très enthousiaste, danse et pogotte même sur quelques morceaux. L'américain, Tim, a l'air amusé et bouge aussi sur la musique, qui est très appréciée aux Etats-Unis – de nombreux Américains sont fans de la scène underground de Metz et de leur esthétique lo-fi assez reconnaissable.

Enfin, Tim de Decapitated Hed commence son set, équipé également de synthés. Il joue une musique composée de sons « gras », s'apparentant à une sorte d'indus beaté. Au début du set, les spectateur-rices sont encore pour la plupart dehors. Jo me confiera plus tard avoir eu peur que beaucoup de gens partent après le set de Noir Boy George, car beaucoup sont venus pour ce projet. Mais la salle se remplit progressivement et beaucoup de gens se mettent à danser, voire pogotter. A la fin de son concert, il se fait rappeler par beaucoup de gens et rebranche son matos.

En sortant, je me plains auprès de quelques personnes de ne pas avoir réussi à tout gérer ce soir : un retard sur deux concerts, un problème de batterie et de cassette pleine pour la caméra, des difficultés avec la prise de note dans le noir et dans le bruit, etc.... Bien que deux personnes, dont Léa qui est en thèse avec moi, me disent que je pourrais reprendre tranquillement mes notes demain, je suis un peu sceptique et je crains de fournir un travail de mauvaise qualité. Émilie me dit que c'est dommage, parce qu'elle aurait pu filmer si je m'étais arrangée pour la faire rentrer gratuitement ; elle a payé 12€ l'entrée ce soir (il y a un tarif à 16€ pour les deux soirs), ce qui représente beaucoup pour elle ; d'autant qu'elle ne pourra pas être présente demain soir, car il y a un autre concert DIY organisé par Le club des chats. Elle a l'habitude de « filer des coups de main » : elle aide très souvent JZ du Non_Jazz à s'occuper des entrées et obtient en compensation l'entrée gratuite aux concerts. Alors bien sûr elle ne peut pas profiter des concerts, mais cela lui fait plaisir de pouvoir aider dans ce genre d'initiatives. Elle m'a dit que la prochaine fois je pourrais lui proposer, en la prévenant une semaine à l'avance.

JF me dit qu'il y a eu du monde ce soir : 70 entrées payantes mais autour de 85 personnes en tout. Nous rentrons donc chez nous à 1h30 en taxi, puisque nous avons raté le dernier métro après avoir croisé un groupe de personnes dont faisait partie Seb, qui avait trop bu et ne se sentait pas bien...

05.11.2011 Concert aux Instants Chavirés. Soirée Tanzprocesz#2. A l'affiche : vidéo de El-g/Nox Factio/Patrick Lombe/20000punks/Sida

Tim, Jo et Patrick décident de se rendre au disquaire Bimbo Tower l'après-midi, avant les balances. C'est Tim qui a proposé d'aller chez ce disquaire, lorsque Jo lui a demandé ce qu'il voulait visiter à Paris. Bimbo Tower, pourtant tout petit disquaire situé dans le 11e, a une réputation mondiale, puisque cela fait de nombreuses fois que la référence à ce disquaire intervient en discutant avec des artistes étrangers et même avec le philosophe Paul Hegarty – à l'occasion d'un colloque autour du bruit auquel j'avais assisté à Manchester ainsi qu'au festival LAFMS à Londres l'année dernière. Pour beaucoup d'entre eux, ils désirent passer dans cette boutique dès la première fois qu'ils se rendent à Paris, comme s'il s'agissait d'un lieu de passage symbolique dans cette sphère de socialisation et de partage international du goût pour l'expérimentation musicale.

Je les rejoins vers 18h30 aux Instants Chavirés, en pleine balance de Patrick. Tim m'expose fièrement ses achats effectués à Bimbo Tower, dont un vinyle de Scorpion Violente et un autre de Fred Nipi, que des Français, sans doute des recommandations de Jo. C'est ensuite Nox Factio qui testent le son, après avoir choisi de jouer au sol. Nous nous rendons ensuite, comme hier, à l'autre local pour dîner. Le dîner est très animé, il y a beaucoup de personnes en commun avec hier, l'ambiance est joyeuse ; et certains musiciens ayant beaucoup d'humour, une bonne partie du repas est passée à rire.

De retour à la salle et un quart d'heure après l'ouverture des portes, la vidéo de El-g est projetée. En plus de son projet musical solo et de son duo avec Jo dans Opéra Mort, il a développé de nombreux projets de stand-up appelés Capitaine Présent, dont l'épisode 4, sorti en DVD sur Tanzprocesz, est projeté ce soir. Cette vidéo humoristique allie mauvais goût, images récupérées sur internet, narration délirante et second degré, et la dizaine de personnes présentes rient.

Vient ensuite le set de Nox Factio, le couple formé d'Elise et Andres. Ils sont disposés debout, l'un en face de l'autre, séparés par leur dispositif électronique composé d'une table de mixage, d'un séquenceur, d'un synthétiseur et d'un laptop. La musique mêle l'ambient, l'indus et est très axée sur les atmosphères et les sensations. Andres hurle parfois avec un effet sur-saturé sur sa voix. Le volume est supportable, il y a même des phases à bas volume. Le set est beaucoup plus « calme » et travaillé que celui auquel j'avais assisté il y a un an ou deux au Zorba, une cave de bar à Belleville, que l'on avait sorti en cassette dans la sous-collection de Tanzprocesz.

Après avoir fumé une moitié de cigarette, je dois déjà re-renter m'installer pour le set de Patrick qui doit enchaîner. Patrick, un Réunionnais âgé de la fin de la trentaine, vit de petits boulots et de ses dessins et sérigraphies. Le musicien utilise une guitare électrique Cort désaccordée de telle façon à obtenir des sons dissonants, qu'il modifie parfois au début de ses morceaux, et utilise un *delay* qu'il obtient habituellement à partir d'un tout petit ampli qu'il avait ramené. Mais comme pendant les balances le souffle dégagé par son ampli était trop fort, il a été contraint de demander aux membres de Sida de lui prêter une pédale. La musique est donc seulement produite par la guitare et par le chant, plutôt grave et dissonant. Le résultat est une sorte de blues/rock/free, qui alterne entre accords tenus et moments plus « énervés », avec un jeu assez rapide. Il y a de moins en moins de monde devant lui, il reste quelques fidèles qui écoutent très attentivement et hochent la tête en rythme (sans qu'il n'y ait pourtant de rythme explicite) pendant les 25 minutes du set. Lorsque j'ai recueilli les impressions des personnes du public restées jusqu'au bout du set, toutes m'ont confié avoir adoré le set et avoir été touchées par cette sensibilité outsider, proche de l'art brut.

Ce sont ensuite les deux musiciens Seb et Nafi qui prennent le relais avec leur duo 20000punks. A peine installés sur la scène, la salle se remplit, ce qui donne à penser que beaucoup de gens du public expressément voir cette formation de Metz. Équipés du même matériel que la veille lorsqu'ils ont joué en solo, leur musique est électronique, noise et

rythmée. Le public danse. Le groupe joue dix minutes environ et arrête le set, ce qui laisse une partie du public pantois et sur sa faim. Malgré un rappel, les musiciens décident de ne pas rejouer et font quelques blagues en disant qu'ils n'ont pas envie de jouer plus et qu'il faut laisser la place au dernier groupe, Sida.

En sortant fumer pendant la pause, je discute avec Hélène et son compagnon Yves à propos du concert : selon eux, c'est parfait que les membres de 20000punks aient joué dix minutes, parce que c'est agréable d'avoir des sets courts et intenses, et qu'il vaut mieux cela plutôt qu'ils aient joué 30 minutes et que ce soit décevant (« en trop »). Deux autres connaissances férues de rock, à l'image de nombreux spectateurs et spectatrices, me font en revanche part de leur déception. Ayant beaucoup apprécié, ils sont vraiment restés sur leur faim et auraient souhaité les entendre davantage. Hélène m'assure qu'il y a beaucoup de personnes qui sont venues regarder Patrick, même si elles sont reparties ensuite, et que sa musique est très personnelle ; ce qui est très différent d'un groupe comme 20000punks qui joue une musique « plus sexy, plus tendance, même si quand je dis ça ce n'est pas du tout une critique parce que je peux aimer des musiques tendance ». Yves me confie qu'il a adoré la musique de Patrick même si elle l'a mis mal à l'aise, en raison de son aspect ultra-personnel.

De retour dans la salle pour le dernier concert du groupe Sida, formé d'un batteur, d'un guitariste et d'une claviériste également au chant : la musique pourrait être décrite comme un mélange de *no wave*, de rock stoner et répétitif, avec un chant féminin plutôt aigu et crié, assez rythmé et en continuité avec le genre de chant des années 1980 et 1990 qu'on retrouve dans la *no wave* ou chez les Japonaises de *japanoise*. Le public semble apprécier la musique et beaucoup bougent sur le rythme, comme lors d'un concert de rock. Les membres de Sida sont particulièrement jeunes, âgés du tout début de la vingtaine, en comparaison des générations majoritairement représentées dans les concerts de musiques bruitistes. Les artistes sont bien applaudis et font un rappel d'un quart d'heure.

Le concert se termine aux alentours de 23h40, mais la fête continue. Je n'ai pas connaissance du nombre de personnes exact, sans doute autour de cinquante personnes pour le second soir. La fatigue peut se lire sur certains visages également présents la veille, beaucoup confessent d'ailleurs avoir la gueule de bois à cause des excès de boissons. Le barman continue néanmoins de servir des litres de bière, et la soirée se termine à 1h30 après que le personnel ait désespérément tenté de faire partir les derniers squatteurs. Malgré une heure plus tardive qu'à l'accoutumée, les Instants ayant fermé quasiment une heure après la fermeture du bar, le barman a dû refuser de servir à d'innombrables reprises. Au moment de prendre un taxi, parce qu'il était une fois de plus trop tard pour le métro – il a fallu attendre plusieurs personnes qui en aidaient d'autres à ranger le matériel, sans compter l'éternelle lenteur des personnes alcoolisées... – et tandis que Tim tombe visiblement de fatigue avant de repartir en début de matinée pour Baltimore, un grand groupe de personnes évacuées de la salle file vers l'épicerie acheter des bières et autres réserves d'alcool, car la fête continue chez l'une des spectatrices qui accueille certains musiciens.

15.11.2011 Soirée Q#14 aux Instants Chavirés. A l'affiche : Groupe Ana-R/ Thierry Madiot/ Carradine 409/ Alexandre David Gabriel/ Fred Nipi

Arrivée à 20h afin de tranquillement installer le matériel pour filmer et enregistrer les concerts, nous nous retrouvons à cinq ou six à attendre dans le froid devant la salle, fermée. L'ingé-son sort nous dire que l'organisation et la mise en place ne sont pas tout à fait prêtes.

Enfin la salle ouvre ses portes à 20h15. Il s'agit ce soir d'une soirée Q, une formule différente des concerts habituels organisés par le lieu : l'entrée est gratuite et les revenus sont exclusivement issus du bar et de la restauration légère proposée sur place – ce soir une soupe, pour 4€ - afin de pouvoir rémunérer l'ingé-son.

Le premier concert commence assez rapidement avec Groupe Ana-R, composé de trois hommes âgés du début de la quarantaine. Ils utilisent un matériel très divers et occupent une position spécifique. Le premier musicien est devant la scène, debout dans la fosse de la salle, son matériel disposé sur le rebord de la scène. Il joue avec deux microphones, dont un à mini-cassette, un mini synthétiseur Monotron de Korg, deux pédales d'effets, une cravate équipée d'un micro, une mixette, un violon trafiqué sans corde et probablement équipé de capteurs, et un archet dont les crins sont déglingués. Le deuxième et le troisième sont tous deux sur la scène, l'un à gauche et l'autre à droite, disposés derrière une même table sur laquelle est disposé leur matériel. Celui situé à gauche utilise un laptop et une boîte de mixage Behringer et celui situé à droite utilise un synthétiseur Korg, disposé à la verticale, dont le public ne peut percevoir que le « dos ». La musique produite est assez bruitiste, les sons synthétiques sont privilégiés et l'on peut constater une forte rythmique entrecoupée de voix enregistrées.

Les auditeur·rices sont soit assis sur les quelques chaises qui meublent la petite salle, disposées autour de cinq petites tables rondes, soit debout pour la plupart, entourant intégralement le musicien. Il ne joue pas sur scène mais est situé proche de la porte d'entrée de la salle, dans la fosse, assis sur une sorte de vélo relié à un long tuyau duquel s'échappe un souffle continu, alimenté par un pédalage régulier. Il utilise également des gros coquillages, à l'intérieur desquels il émet des souffles profonds et fluides. Ils peuvent parfois être assez graves, et même à la limite de drones en ce qui concerne ceux du long tuyau, qui parcourt par ailleurs l'intégralité de la salle du point de vue de son étendue. En parallèle de ces sons, le musicien déclame un texte de Kafka. Celui-ci manipule également une sorte de ballon de baudruche relié au tuyau, qu'il étire à l'aide de petits gestes et dans lequel il souffle afin de produire des sons assez proches de la trompette. Il utilise enfin un trombone, vers la fin du set.

Trop rapidement pour avoir le temps de prendre une pause, Carradine 409 prend la relève. Le duo d'hommes est difficile à filmer puisqu'ils sont répartis d'un côté et de l'autre de la scène, l'un à gauche et l'autre à droite. Le premier, qui arbore un masque de catch, a un dispositif électronique qu'il dispose dans une boîte tout en longueur où chaque objet est « à sa place » dans un espace particulièrement optimisé (probablement pour éviter que le dispositif ne bouge trop). Il a des pédales d'effet, un mini synthétiseur et un saxophone. L'autre musicien est quant à lui équipé d'une guitare électrique et de pédales d'effet. La musique est noise, produite à la fois par un matériel amplifié et un dispositif électronique. Le saxophone contribue à un aspect assez free de la musique.

Si je ne connais pas tant de gens que cela, je remarque que beaucoup de monde semble être venu pour Alexandre David Gabriel. Il s'agit du petit frère de Charlotte, qui a joué dans les groupes féminins Pussy Patrol et Secrétariat ainsi que dans le groupe La Ligne Claire, formé de jeunes à peine âgés de 20 ans dont fait également partie son frère. C'est la première fois qu'il joue en solo. Le jeune homme joue sur scène, accompagné d'une guitare et d'une pédale d'effets. Ce sont des chansons naïves et des mélodies à la guitare un peu mélancoliques et répétitives. Le public assis en face de lui est très attentif. Quelques jeunes dans le public qui contrastent avec le public habituel, plus âgé. J'estime qu'il doit y avoir une cinquantaine de personnes présentes au concert de ce soir, ce qui est beaucoup pour ces petites soirées gratuites, qui gagnent cependant en fréquentation. La musique ne semble pas choquer son public, alors qu'elle n'est pas expérimentale. S'agit-il davantage d'une question de réseau que d'une question de style musical ? Cette possibilité pour tout le monde d'avoir sa place aux Instants Chavirés est au cœur de la politique du programmeur, qui profite de ces soirées Q pour faire jouer les novices et nouveaux projets de la scène locale. Il y a quelque chose de

touchant, émotion visiblement partagée parmi les spectateur-rices, dans la maladresse du jeune homme et dans sa sensibilité. J'observe néanmoins que quelques personnes autour du bar, plutôt venues pour le dernier musicien de noise, Fred Nipi, ne semblent pas passionnées par le spectacle.

Ben et Benjamin (Tourette) me rapportent que Fred Nipi est hyper stressé. Il est vrai qu'il y a beaucoup de monde ce soir et que le musicien ne s'attendait pas à cela. En plus, il joue en dernier, ce qui peut être une position délicate dans une programmation. Il entame la quarantaine et fait partie de l'ancienne génération de noiseux en ayant commencé à la fin des années 1990, et en ayant vécu une période particulièrement dynamique jusqu'au milieu des années 2000. Lorsqu'il commence, je m'apprête à entendre du *harsh noise*, mais ce set est en réalité très surprenant. Le musicien, seulement équipé d'une table de mixage et d'un séquenceur, commence le concert par une musique proche d'une électroacoustique subtile, avec une diffusion de voix préenregistrée qui semble être un chant inuit, qu'il accompagne de bruits et de sons fluides. Beaucoup de personnes le complimentent à la fin de son set, la première partie ayant été jugée particulièrement sublime, très « radiophonique ».

Fred Nipi demande à la fin de son set à Benjamin s'il a enregistré son concert. Celui-ci souhaiterait *a priori* sortir ce *live* en disque ; je me propose donc de lui envoyer son enregistrement. Fred C., qui a beaucoup aimé le début du set de Nipi mais était un peu déçu de la fin, me réprimande en riant de ne pas être sérieuse avec la caméra, puisque je l'ai laissée seule pendant le set afin de descendre dans le public. C'est pourtant la première fois que je la laisse posée, l'ayant abandonnée pour me mettre dans de meilleures conditions d'écoute.

03.12.2011 Concert Non_Jazz à l'Olympic Café. A l'affiche : Helm (UK)/ El-g (FR)/ Tomutonttu (FIN)/ ID M Theft Able (US)

C'est la première fois que je me rends dans ce « nouveau lieu » *a priori* très apprécié depuis le premier concert organisé par le Non Jazz la semaine dernière – cf. concert du 26 novembre 2011 avec Heatsick (UK) + Design A Wave (UK) + Xiuhcoatl (FR) – lorsque j'étais à Berlin. Avec les nombreuses difficultés que rencontrent les organisateurs de concerts DIY à trouver de nouveaux lieux (disponibilités, couvre-feu, gratuité/location, situation géographique...), il semble que l'Olympic ait réussi à enchanter le public de la scène.

L'Olympic semble être un bar dynamique et cosmopolite qui mêle différents publics et différentes communautés, étant par ailleurs implanté dans le quartier de Château Rouge à forte dominante africaine. Un quartier également touché par la toxicomanie : les quelques personnes déjà arrivées pour le concert sont installées debout dehors, comme à l'accoutumée, à fumer et boire des bières devant le bar, quand un homme les accoste en tenant un discours peu compréhensible tout en agissant selon une démarche d'interaction assez forte avec ces derniers [« Moi aussi je joue de la musique, de la basse » !], tour à tour sympathique et agressive. Les quelques personnes cherchent à le fuir, mais il agrippe très rapidement d'autres personnes en répétant inlassablement les mêmes histoires.

Lorsqu'on pénètre dans le lieu, il y a d'abord un premier bar à gauche ainsi qu'un escalier au fond de la salle avec un panneau « NON_JAZZ », du nom de l'organisateur. Au sous-sol, une autre pièce avec un deuxième bar et un stand faisant office de caisse improvisée pour le concert. Aujourd'hui, ce sont les musiciens Romaric et Émilie qui s'occupent

bénévolement de la caisse. L'organisation DIY est souvent le fruit d'une collaboration issue d'un réseau de connaissances, en particulier pour tenir la caisse, concevoir un flyer ou héberger les musicien·nes. Émilie indique que c'est 6€ et nous marque le poignet d'un tampon. Sur le stand, une feuille blanche avec le prix du concert et le *line up*, puis quelques flyers de concerts de musiques expérimentales et improvisées. Derrière le comptoir, deux portes d'entrées mènent à la cave. Contrairement à la majorité des caves, les murs ne sont pas juste bruts, en pierre, avec un plafond bas ; celle-ci a l'apparence d'une petite salle rectangulaire, avec une scène plutôt basse, un sol recouvert de mosaïques et un éclairage coloré par des spots, ce qui confère une ambiance assez chaleureuse. Il y a quelques places assises au fond avec un étage surélevé. JZ fait une annonce pour indiquer que comme il fait chaud dans la salle, il y a possibilité de déposer ses affaires dans un petit vestiaire situé derrière le comptoir des entrées. Il en profite également pour prévenir les personnes intéressées qu'elles peuvent inscrire leur nom et adresse mail sur une feuille destinée à la newsletter des concerts du Non_Jazz. Il est 21h15, je ne sais pas quand le premier concert va commencer mais une chose est sûre, il ne commencera pas à l'heure annoncée ! Par une sorte de cercle vicieux, le public anticipe le retard des concerts ; or, comme les musicien·ne·s attendent qu'il y ait un peu de monde pour commencer à jouer, il peut parfois se dérouler plus d'une heure avant le premier concert par rapport à l'heure indiquée sur le flyer. Des nappes de synthétiseurs analogiques sont diffusées en fond sonore. En me dirigeant vers le bar, je constate l'arrivée progressive d'une ribambelle d'amatrices et d'amateurs qui forment un noyau fidèle mais non circonscrit de la scène noise et expérimentale, c'est-à-dire une trentaine de personnes réparties en quelques groupes et certains individus qui virevoltent de groupes en groupes. L'impression extérieure est que, sinon tout le monde, beaucoup de personnes se connaissent déjà. Les artistes et publics investis dans la musique sont liés par des réseaux de connaissance et par leurs affinités musicales. Le public est composé en grande majorité de trentenaires et de quadragénaires, avec assez peu de personnes plus jeunes ou plus âgées. Je croise le musicien Andy Bolus, qui me fait remarquer, enthousiaste, que les bières ne sont vraiment pas chères. C'est un argument important pour les acteurs, qui en plus d'être de forts consommateurs d'alcool, ont souvent des budgets restreints : beaucoup travaillent dans le secteur public, culturel et artistique, ont des rémunérations peu élevées, sont précaires, au chômage ou vivent des minimas sociaux. [...]

Dans le mail annonçant ce concert, il était indiqué qu'il était préférable de consommer au bar du bas, puisque l'argent allait servir entre autres à rémunérer l'ingé-son. De plus, argument de poids, le bar sert en Happy Hours jusqu'à 22h, et le demi est à 1,50€ et la pinte à 3€, ce qui intéresse manifestement beaucoup d'individus habitués de ce type de concerts, qui sont souvent de gros consommateurs d'alcool et qui rencontrent pour nombre d'entre eux des difficultés financières. Coralie m'apprend qu'elle compte filmer les concerts ce soir, ce qui m'évite de m'en charger. Je suis quelque peu soulagée, parce que filmer est une activité à temps plein et que je dois déjà enregistrer les concerts et prendre des notes au cours de la soirée et des concerts. Coralie travaille dans le cinéma et est donc familière avec la prise de vue. Elle est aussi habituée, depuis quelques années, à filmer sporadiquement les concerts expérimentaux et a commencé un blog sur lequel elle a déjà déposé quelques vidéos en ligne [<http://bipolarpoodle.blogspot.com/>], mais elle n'a pas le temps d'être très assidue. Le marché conclu ce soir nous arrange toutes les deux : je lui délègue la partie filmée, qui le sera avec une caméra de meilleure définition, mais je m'occupe des enregistrements sonores, de meilleure qualité, afin qu'elle puisse ensuite monter des vidéos d'excellente qualité à mettre en ligne.

Le concert commence avec l'anglais Helm, âgé de peut-être 30 ans. Il joue assis derrière une table sur laquelle est disposé tout son matériel : une table de mixage, deux synthétiseurs, un lecteur k7 et une pédale de *delay*. La musique est un *melting pot* de musique

concrète, de phases plutôt drones et de phases psychédéliques, dues aux synthétiseurs. Avec 35 minutes de jeu, son set a été vécu comme trop long pour pas mal de personnes, comme me le rapportent Alice et Florence.

A la fin du concert, un quart d'heure de pause est annoncé avant le deuxième set, ce qui me laisse le temps de sortir fumer une cigarette devant le bar. Comme à l'accoutumée, un grand nombre de fumeurs sont rassemblés dehors, accompagnés des non-fumeurs qui souhaitent rester là où se trouvent les autres. Il y a toujours beaucoup d'animation dehors, souvent plus qu'à l'intérieur, en raison du mouvement de foule des très nombreux fumeurs, mais aussi parce que quelques-uns d'entre eux sont aussi de gros buveurs. J'ai l'impression de voir arriver de plus en plus de monde, et j'attends de savoir combien d'entrées il y aura à l'issue de la soirée pour ce dernier concert de la saison du Non_Jazz.

Le musicien de 32 ans El-g, le projet solo de Laurent qui joue également dans Opéra Mort, est disposé de la même façon que Helm, assis derrière une table avec son matériel. Léa, également doctorante à l'EHESS, est présente ce soir, elle aussi habituée aux concerts DIY mais plutôt dans les milieux « breakcore » et électro. Laurent utilise pas mal de matériel électronique : une table de mixage, trois petits synthétiseurs (dont un Monotron), un micro, une pédale d'effets, un séquenceur, un *sampler*, une boîte à rythme et une *loop station*. Sa musique est très personnelle, composée de boucles, de sons ponctuels et de textures assez claires. Le chant est très important, la voix est trafiquée et rappelle une sorte de diva robotisée. Un quelque chose des disques de la compositrice grecque Lena Platonos, au début des années 1980, probablement dans la voix et dans les sons électroniques. Il y a beaucoup de monde dans la salle et le public est très attentif. A la fin du set, il est largement applaudi. Quelques amis proches de Laurent sont présents ce soir, même s'ils résident à Londres et à Lyon : par un concours de circonstance, ils sont tous en week-end ou en transit par Paris et en ont chacun profité pour venir au concert. [*Une situation qui illustre la position de plateforme de la capitale, où les milieux musiciens transitent régulièrement vers d'autres grandes villes européennes*]

A l'extérieur du bar, un homme du quartier hurle qu'il ne retrouve pas ses deux euros. Il se prend pour un policier et se montre assez agressif envers la faune présente en cet endroit. Il est visiblement toxicomane et reste « bloqué » dans son trip en répétant sans cesse son histoire. Tout le monde s'écarte de lui, y compris moi-même, de crainte de ses potentielles réactions violentes et des coups qu'il se met à donner contre le mobilier urbain. Le gérant du bar sort s'expliquer avec l'homme et lui demande de partir.

Le concert reprend avec le projet du finlandais Jan alias Tomutonttu, âgé de la trentaine, qui adopte la même position scénique que les deux précédents. La musique est d'emblée plus rythmée, assez mélodique, avec pas mal de boucles, et le public, pourtant assis sur la première partie de la salle lors des deux concerts précédents, se lève et hoche la tête en rythme. Moi qui étais installée avec mon enregistreur, assise sur le côté droit de la scène, dois me lever et me mettre tout devant si je souhaite voir quelque chose. Impossible néanmoins de se concentrer sur la musique à cause d'un homme agité à côté de moi, que j'avais déjà remarqué lors du concert précédent puisqu'il était le seul à danser dynamiquement. Il commence à sérieusement m'agacer en voulant que je danse avec lui, en me fixant dans les yeux à 30cm de mon visage, en « hallucinant » sur mon enregistreur tout en essayant de toucher ses micros avec ses doigts. Je commence à perdre patience, je tends le bras avec l'enregistreur pour l'éloigner le plus possible de lui afin que mes enregistrements ne soient pas endommagés. Visiblement bien défoncé, il commence à vouloir crier pour être entendu sur l'enregistrement et m'enlace avant que je ne lui donne un coup de pied pour qu'il s'écarte de moi. J'ai l'impression que je vais exploser, lorsqu'il monte sur scène et se met à danser debout à côté du musicien. Bien sûr, nous ne sommes pas au Zénith et il n'y a pas de videurs pour le faire descendre. Les auditeurs semblent un peu agacés pour certains, amusés pour

d'autres, mais aucune réaction violente, personne ne vient le chercher ni lui demander de descendre. Il faut croire que je suis victime d'un coup du sort car, tout en dansant, celui-ci me fixe dans les yeux avec un sourire béat et me gâche littéralement mon concert. Il souhaite manifestement susciter l'attention du public et faire « concurrence » au musicien, qui se concentre pour sa part sur son set et tente au mieux de l'ignorer. Bien que ce genre de situation soit relativement rare, elles arrivent parfois et sont toujours la conséquence de prises de drogue (MDMA ?). Je l'attrape par le bras et commence à le tirer de toutes mes forces par-dessus les retours, mais évidemment je ne parviens pas à le faire descendre. Il est resté sur scène jusqu'à la fin du set de Tomutonttu et j'ai dû prendre sur moi pour ne pas me battre avec lui, ne souhaitant pas gâcher plus encore le concert de Jan. Je me fais la réflexion que le public de la scène noise est quand même de très bonne composition...

Léa me raconte qu'avant le concert précédent, un homme était venu les voir, ses amies et elle, en tenant absolument à leur faire écouter un morceau de Bob Marley. Elles n'avaient pas eu d'autre choix que de l'écouter, celui-ci ayant fini par leur faire écouter quatre morceaux à la suite, « à fond dans son trip », tandis qu'elles se désespéraient à se demander comment sortir de cette situation.

Le dernier concert est celui de l'américain ID M Theft Able. Cet homme grand à l'apparence de viking (robuste, cheveux longs et grande barbe blonde) âgé de peut-être 45 ou 50 ans, se présente tout de suite comme un improvisateur, surfant entre poésie sonore, beat box, ragga, cris et performance. Ses performances vocales et buccales sont accompagnées par des rythmiques acoustiques effectuées sur des objets métalliques ainsi que d'un tuyau faisant office de percussions. Au départ déconcerté, le public est vite amusé car le musicien fait preuve de beaucoup d'humour dans ses gestuelles et dans ce *melting-pot* musical. Il est placé au même endroit que les autres musiciens, mais debout, et descend dans le public pour les 5 dernières minutes de son set en poussant des cris ou en hurlant des mots, répétés par la suite par le public, très enthousiaste et amusé. Le musicien fait même une blague sur l'homme défoncé qui ne faisait que hurler.

Il y a eu environ 110 personnes ce soir, car 103 entrées payantes ont été comptabilisées, plus 6 invités environ et deux personnes qui sont entrées sans payer. Ce chiffre est exceptionnel pour un concert DIY de noise/expé, ce qui est une grande satisfaction pour l'organisateur qui a pu rentrer dans ses frais et payer convenablement tous les artistes. Une fois les concerts terminés, quelques personnes traînent à l'extérieur boire quelques bières en attendant que tout le monde se décide à partir. Laurent et Jan doivent se lever tôt puisqu'ils prennent un train à la première heure pour continuer leur tournée à Clermont-Ferrand, et Luke a un avion l'après-midi pour rentrer à Londres travailler deux jours avant de rejoindre les autres pour la suite de la tournée. Comme nous hébergions les musiciens, nous avons encore discuté autour d'un verre en rentrant. Il s'avère que Luke travaille chez le distributeur de disques Cargo. Bien que son travail ne lui semble pas passionnant car il est plutôt administratif, il a en revanche l'opportunité de l'utiliser pour distribuer son propre label Alter (<http://alterstock.bigcartel.com/>). Il doit d'ailleurs sortir le prochain disque de Laurent et a déjà sorti un disque de Tomutonttu, me faisant comprendre la relation entre les trois. Jan bénéficie quant à lui d'un équivalent du RSA en Finlande et gagne un peu d'argent en vendant ses peintures, même si selon lui ces revenus restent très minimes. Quant à Laurent, qui fait du montage pour le cinéma et la télévision, il a le statut belge d'« artiste », un équivalent moins précaire du statut français d'intermittent.

13.12.2011 Soirée Q#15 aux Instants Chavirés. A l'affiche : Humbert Humbert/ Happy Françoise/ Yann Joussein/ C'est aussi chouette que les noms de chats/ Laurent Di Biase

Il s'agit ce soir du dernier concert de la saison aux Instants Chavirés. Quelques personnes se tiennent autour du bar, avec une bière ou en train de déguster une soupe, dont certaines qui joueront ce soir. Comme lors de toutes les soirées Q, le concert est assis donc quelques tables rondes et chaises sont installées dans la salle. Au moment de déposer mon matériel sur une table située non loin de la scène, un homme probablement âgé du début de la trentaine me demande si je vais enregistrer l'ensemble des concerts ce soir :

« -Enregistrer oui, filmer seulement une partie parce que je n'ai pas assez de batterie... pourquoi, tu joues ce soir ?

-Oui oui, en dernier.

-C'est quoi ton projet ?

-C'est sous mon propre nom, Laurent Di Biase. »

Comme je n'avais pas terminé mon assiette de soupe et que je paraissais sans doute vouloir rester tranquille, il me souhaite bon appétit et se dirige vers le bar. De mon côté, j'ajuste les derniers détails et positionne le matériel avant le début du concert.

Le projet Humbert Humbert ouvre la soirée. Il s'agit d'un homme âgé de la fin vingtaine, disposé au sol, assis derrière une table devant la scène. Une jeune femme du même âge est quant à elle positionnée à gauche de la scène, également devant la scène, mais plus proche du public et dos à lui. Elle est assise et s'occupe d'une projection qui se tient derrière son partenaire musicien. En ce qui concerne la musique, il s'agit principalement de boucles, de nappes psychédélices, d'un son souvent assez ambient et des textures plutôt cliquetantes et cristallines. Le musicien utilise un laptop, une guitare électrique, des pédales d'effets, un séquenceur, un synthétiseur et un *delay*. Il est difficile de vraiment distinguer le matériel car la salle est plongée dans le noir en raison de la projection. Pendant qu'il joue, le musicien bouge la tête sur sa musique, visiblement immergé dans ses boucles sonores. La vidéo projetée est quant à elle assez expérimentale, en super 8, avec des silhouettes et des formes abstraites en noir et blanc.

Le deuxième groupe enchaîne assez rapidement. Il est composé de deux hommes âgés de la trentaine, l'un à la batterie, l'autre au synthétiseur ou aux maracas. C'est un groupe de petites chansonnettes rigolottes à deux voix. Les chants sont à l'unisson sur les refrains et à tour de rôle sur les couplets. Les paroles annoncent d'emblée le décalage avec un ton humoristique assumé. Le public semble sceptique, plusieurs personnes partent ou en profitent pour se rendre au bar ou aux toilettes. D'autre part, quelques éclats de rire.

Contrairement à ce que l'on observe habituellement aux Instants Chavirés, il y a peu d'habitué-es ce soir. Il est vrai que le public est majoritairement composé de « nouvelles têtes ». En observant les réactions et les attitudes dans le public, je réalise que ce sont surtout les ami-es et les réseaux de connaissance des artistes programmés ce soir qui composent le public. JF annonce que le prochain concert va commencer. Comme je ne sais pas à quoi m'attendre, je fonce préparer mon matériel pour ne pas manquer le début. J'ai un vaste espace devant moi pour filmer, puisque les tables avaient été disposées avant le premier concert, qui occupait une partie de la fosse.

Il s'agit de Yann Joussein qui enchaîne, un homme qui semble également trentenaire. Il est batteur et son set offre une démonstration très technique de ses talents. La musique est plutôt proche du rock, mais s'apparente dans le même temps à un long solo de batteur de jazz. Le musicien chante de temps en temps, à la manière de certains cris mélodiques des Pink Floyd. Je rejoins mon partenaire qui n'a pas l'air d'apprécier le set, et nous nous étonnons de ces deux sets, vraiment surprenants dans le contexte d'un lieu qui propose habituellement des musiques improvisées et expérimentales.

En remettant mes affaires auprès du bar avant de sortir, un homme m'interpelle en me demandant si nous ne nous sommes pas déjà rencontrés à l'EHESS. Je le reconnais en effet, puisque nous avons suivi un séminaire commun il y a deux ans, celui de Gumpowitz. A l'époque en master d'anthropologie à Nanterre, il a commencé une thèse à l'EHESS depuis la rentrée sur les musiques improvisées (héritées du jazz) et souhaite entreprendre une enquête sur les Instants Chavirés.

« C'est aussi chouette que les noms de chats » est le nom du projet qui commence. Le duo est composé de deux hommes âgés de la vingtaine, l'un à la guitare électrique, l'autre au violon alto. La musique ne semble pas improvisée, même si elle paraît assez bancale et amateur. L'alto utilise quelques techniques que l'on retrouve dans les musiques improvisées, comme frotter un pinceau sur les cordes à la manière d'un archet. Le guitariste utilise quant à lui deux pédales qui lui permettent parfois de faire des boucles. Après avoir filmé pendant deux morceaux, j'éteins ma caméra.

JF, posté aux entrées, me confie que c'est la première fois que les Instants Chavirés organisent une soirée totalement hors réseau. Il s'agit en fait pour la plupart de connaissances du batteur. Le programmeur est déçu de la qualité des concerts. [*Je me fais pour ma part la réflexion qu'une soirée telle que celle-ci, dans ses limites les plus extrêmes, traduit une forme de non-cloisonnement des musiques noise et expérimentale. En général, un artiste ou un groupe de noise est programmé parmi des musiques différentes et éclectiques, même si elles ont souvent une tendance à l'expérimentation*].

Beaucoup de personnes sont attentives pendant le concert, certains debout au fond de la salle, quand d'autres sont assis sur les chaises, par terre ou sur les escaliers. Au niveau du bar les discussions sont sympathiques, beaucoup de personnes réunies en petits groupes rient. Le concert se termine, annonçant celui de l'homme que j'avais rencontré au début de la soirée.

Le musicien s'installe devant une table sur laquelle est disposé du matériel électronique. Je suppose que le concert sera bruitiste, ce qui est en effet le cas. Laurent Di Biase commence à jouer et le volume est d'emblée très fort. Je mets mes boules quies et me positionne devant sur la gauche de la scène pour filmer. Je suis juste en dessous d'une enceinte et je perçois donc immédiatement le fort volume de façon physique. La musique est *harsh noise* et les vibrations dans le corps sont très fortes. Les seuls habitués de concerts de noise présents ce soir s'assoient devant la scène. Quelques personnes désertent immédiatement la salle après que le concert ait commencé, signe que la musique est vécue pour certains comme une agression. Je suis assez surprise par la qualité de son set : même si d'habitude je ne suis pas fan de *harsh noise*, musique assez violente et parfois un peu statique, je vis une expérience sensitive puissante et les sons sont intéressants. Le matériel que le musicien utilise est composé de beaucoup d'instruments et de machines qu'il a fabriqués lui-même, synthétiseurs, séquenceurs, une table de mixage et deux pédales – il est toujours difficile de savoir quand une majorité du matériel est DIY et ne « ressemble » à rien. A la fin du set, une jeune femme, Philémon et Jo s'assemblent autour de la table pour observer son matériel. En montant sur la scène, la jeune femme que je n'ai jamais vue auparavant me dit, impressionnée, que ça a l'air génial de faire de la musique avec un tel matériel. Le set est apprécié des adeptes de noise. Moi aussi je me suis laissé surprendre, et j'ai trouvé la performance de qualité. Fred C., s'il a bien aimé, a trouvé certaines phases trop longues (le set a duré 30 minutes). Je lui fais une blague en disant que les concerts de *harsh noise* ne devraient pas dépasser 10 minutes, puis nous rions en nous disant qu'il faudrait que ce soit une règle.

Nous entamons une discussion avec le programmeur, à propos de la dernière conférence de clôture du cycle sur l'expérience de l'expérimentation organisé par les Instants

Chavirés. Je lui fais part de mon enthousiasme sur cette conférence de Benjamin Picard ⁶⁹². A l'inverse, il me réfute immédiatement qu'elle lui paraissait complètement hors sujet. Il me reproche ensuite, mi-amusé mi-sérieux, de m'être laissée avoir par un goût pour l'intellectualisme.

07.01.2012 Concert Non Jazz à l'Olympic Café. A l'affiche : Kikiilimikilii (FR), Luciole (FR/BE), High Wolf (FR), Je suis le petit chevalier (FR), Ensemble Economique (US)

Comme il arrive parfois, deux concerts que l'on pourrait situer sur un créneau stylistique proche sont programmés en même temps. Le premier fait figurer Damien Schultz, poète sonore, avec une formation inédite, Oleo Strut, composée entre autres d'un membre d'Aka Bondage. Prévu à l'Espace en cours, ce concert à 5€ se termine par l'activité du DJ Bimbo Tower Sound System, qui est en réalité Franq, le disquaire de Bimbo Tower. Je précise que je n'ai pas reçu de mail m'informant de ce concert, et que je suis informée de ce concert par l'intermédiaire de Damien. Le second est le premier concert de la rentrée du Non-Jazz, qui se déroule à l'Olympic. Le fait que deux concerts soient prévus le même soir est réellement problématique pour les programmeurs : d'une part parce qu'au sein de ces microscènes, le public n'est pas infiniment extensible, donc les chances sont minimisées de rembourser les frais engendrés ; d'autre part parce que l'offre n'est pas non plus la plus abondante pour ces musiques en marge, et qu'être contraint·e à un choix entre deux concerts aussi spécialisés est en quelque sorte un comble. [*Cette problématique s'illustre par exemple dans un court échange de mails avec Fred C., qui au détour de discussions autour du nouvel an, inscrit par exemple à la fin de son mail, d'un ton que l'on devine cynique : « PS : 2012 part « bien » côté concerts : le premier Non_Jazz en même temps que Damien... quelle concertation ». Il y a d'ailleurs eu, il y a de cela environ deux ans, des tentatives de réflexion de la part des différents organisateurs – qui étaient plus nombreux à l'époque – afin de trouver des moyens de se concerter et d'éviter la programmation de plusieurs concerts le même soir. Plusieurs idées avaient été évoquées, comme de créer un planning commun sur Yahoo, etc. Mais cela ne s'est jamais fait, par manque de concertation, de cohérence et de motivation*].

Contrairement au concert précédent du Non Jazz, il y a beaucoup moins de monde devant le bar. En bas des escaliers qui mènent au sous-sol, les musicien·nes sont encore en train de dîner un mafé – la nourriture est ici offerte par le bar aux artistes. Derrière le comptoir des entrées, il y a JZ, l'organisateur, et Mailys (de l'ex-groupe Flat Forme).

Marilyn interpelle JZ : « mais avec la crise, ça n'a pas augmenté ! »,

- Jedrek : « si, parce que cette fois-ci le concert est à 6€ ! Tu es là alors ? » [*celui-ci sous-entend : « Tu n'es pas à l'autre soirée ? », car Marilyn est la compagne de Damien*]

- Marilyn, sous le ton de la blague : « Mais le Non_Jazz sera toujours ma priorité ! »

Il y a quelques personnes dans la salle, certains sont assis en train de lire ou de pianoter sur leur portable, d'autres discutent en petits groupes. Je ne connais aucune de ces personnes. Je remarque une porte avec l'inscription « Sortie de secours » sur le côté gauche quand on se situe face à la scène, il semble que ce soit les loges. Deux personnes avec des bagages y sont invitées à entrer par l'organisateur. La porte entrouverte, j'aperçois une autre porte à droite qui semble mener à la pièce réservée aux artistes. La salle se remplit progressivement. La scène est vide, il y a juste des deux enceintes de sono, puis un ampli de taille moyenne

⁶⁹² Le nom a été modifié.

Marshall et un mini-ampli Epiphone. C'est sûrement l'indice qu'il y aura des instruments électriques ce soir.

Mon ami Christo arrive et nous salue : « ça va ouais, mais quelqu'un vient de se faire renverser à côté du bar ». Je suis surprise, nous continuons un peu à discuter. Je fumerais bien une cigarette avant le début du premier set. Je croise quelques personnes en bas des escaliers que je salue et qui n'ont pas l'air joyeux. En sortant, je découvre le chaos et l'horreur : la jeune femme qui devait jouer en première sous le projet Luciole vient de se faire renverser par une moto. Dehors, il y a foule devant et à côté du bar, la police, les gens du quartier, les pompiers, le public, la serveuse, les organisateurs du concert, tout le monde encercle l'endroit de l'accident, ou j'aperçois les jambes de la jeune femme et les secouristes qui l'entourent. Le motard qui l'a renversée s'est enfuit. Des hommes africains commencent à se battre et les échanges sont violents. Les riverains déplorent le fait que des personnes se battent alors que quelqu'un vient de se faire renverser. Nous sommes tous en état de choc.

Émilie qui contribue bénévolement à l'organisation du concert cherche son ami Sylvain, puisqu'elle doit désinstaller le matériel sur scène. Il est évident que Luciole ne pourra pas jouer ce soir, et comme elle était programmée en premier, il faut installer au plus vite le second projet. Après que le SAMU soit venu chercher la jeune femme pour l'emmener à l'hôpital, le concert commence finalement à plus de 22h. Même si je ne connais pas la musicienne et que je n'ai pas assisté à l'accident, je me sens mal et ne parviens pas à faire comme si rien ne s'était passé et à apprécier la soirée.

Le projet Kikiilimikilii commence. Il s'agit d'un homme dont le visage est caché par une perruque de longs cheveux blancs dont une mèche est enroulée de façon brouillonne avec un ruban. Au-dessus de la perruque, le musicien porte une casquette CIA. Il est debout sur la scène, derrière une petite table sur laquelle se trouve l'ensemble de son matériel : un synthétiseur clavier, un séquenceur, deux doubles-pédales et cinq pédales d'effets. La musique est mélodique, rythmée, psychédélique. Elle est assez répétitive et les rythmiques sonnent comme des cymbales. J'apparenterais sa musique à une forme d'ambient, même si certaines phases sont assez rythmées. Il y a une projection vidéo en fond, avec des images en noir et blanc qu'il est difficile de bien visualiser, d'autant plus que le musicien est vraiment situé devant. La salle est finalement bien remplie, mais je ne saurais estimer le nombre de personnes présentes ce soir.

Je sors fumer une cigarette avec des amis, nous discutons en réalité assez peu du set, mais plutôt des événements intervenus au début de la soirée. Lorsque je rentre à nouveau dans la salle, j'ai évidemment manqué le début et dois me faire un chemin dans la foule pour mettre la main sur mon matériel, afin de commencer à filmer et à enregistrer le deuxième set.

Le nom du projet est « Je suis le petit chevalier ». J'entends quelques personnes supposer que le nom est en lien avec la chanteuse Nico. Il s'agit d'une jeune femme âgée de 30 ans peut-être, qui joue (assise derrière sa table) du synthétiseur clavier, avec deux pédales et un delay. La musique est ambient, les sons très synthétiques. Elle chante parfois avec une reverb, ce qui donne l'impression d'une voix lointaine, noyée dans les nappes sonores. Elle joue dans l'obscurité, ce qui m'oblige à filmer en *night shot* si je veux pouvoir regarder ses gestes musiciens. Là encore la salle est pleine, certaines personnes du public sont assises devant la scène, les plus éloignées sont debout.

JZ annonce qu'High Wolf va commencer. Le musicien, un homme âgé de la trentaine, est assis au sol sur la scène et joue de la guitare électrique. En plus de la guitare, le reste de son dispositif est étalé devant lui sur un drap, sur lequel on retrouve deux doubles-pédales, deux pédales, un séquenceur et une autre petite boîte que je n'arrive pas à bien voir (est-ce un delay ? Un mini-synthé ?). Les rythmiques sont régulières, la guitare électrique psychédélique. La musique me fait penser à du Tinariwen en plus psychédélique. J'avoue avoir du mal à saisir le propos : la musique est accompagnée d'une vidéo projetée derrière lui,

avec des peuples africains qui jouent de la musique, des percussions ou qui dansent. De nombreux individus se balancent sur le rythme. A l'instar du concert précédent, les deux premières rangées sont assises et le reste du public est debout. Quelques personnes, dont moi-même, sont assises sur le rebord de la scène, au même niveau que le musicien, ce qui donne l'impression de l'entourer. Je me surprends à être presque énervée d'assister à cette ambiance chaleureuse et joyeuse, alors que je reste chamboulée du début de soirée grave et chaotique.

A la pause, je sors et retrouve Pes, avec qui nous avons écrit les textes pour le futur ouvrage d'un ami commun photographe. Celui-ci, de même que sa sœur qui l'accompagne, est très sceptique sur ce concert. Plus que le fait qu'il sonne musicalement comme une world music psyché, c'est surtout une interrogation autour de ces vidéos et du « discours » de la musique. Nous sommes dans l'incompréhension. Cela n'a rien à voir avec le fait que le musicien soit passionné depuis toujours de musique africaine, mais seulement nous ne comprenons pas artistiquement le choix des vidéos : est-ce un hommage, une illustration ? Mais peut-être est-ce le contre-coup de l'accident survenu auparavant. Pes me dit que c'est très différent des cassettes qu'il a de lui. Il compare la musique à de la trance goa. Nous rentrons assister au dernier concert.

Le dernier projet, Ensemble Économique, est un américain de Californie âgé du début de la quarantaine. Il joue assis sur une chaise, sans table devant lui. Il tient sur ses genoux un synthétiseur clavier. Il a également un laptop pas loin de ses pieds, une pédale et un micro pour chanter. La musique est très connotée années 1980, très post-punk, avec des gros sons de synthétiseurs, et beaucoup de delay dans la voix.

Il est maintenant assez tard, presque 1h30, et je prépare donc mes affaires pour pouvoir espérer récupérer les derniers métros. Sur le chemin de la sortie, je croise JP, membre entre autres du groupe noise Bulanz Orgabar :

- Sarah : « Ça fait super longtemps que je ne t'ai pas vu, tu deviens quoi ? »

- JP : J'habite à Bruxelles maintenant.

- Sarah : Tu reviens souvent à Paris ?

- JP : Une fois par mois environ, pour être en règle quoi.

- Sarah : Tu veux dire pour le RSA ?

- JP : Oui, je continue de toucher le RSA, mais je ne recherche pas de boulot, je continue simplement à jouer dans pas mal de groupes de musique de différents styles, dans un quatuor aussi. »

Après cette brève discussion et ayant remarqué qu'il n'avait pas l'air en forme, j'apprends que la jeune femme qui s'est fait renverser est en fait sa meilleure amie, et qu'il attend des nouvelles.

Sylvie, une quarantenaire organisatrice des concerts Dokidoki, me dit qu'elle n'a pas été convaincue par les concerts ce soir. Elle ne partait pas avec un bon *a priori* pour l'un d'entre eux : des amis à elle avec qui il avait tourné lui avaient raconté qu'ils n'avaient pas du tout la même approche de la musique, ce musicien étant « dans le commercial », avec « beaucoup d'ego », etc...

Il y a eu beaucoup de monde ce soir, Jedrek me donnera le nombre plus tard : 152 entrées payantes. Avec autant d'argent, celui-ci a bien sûr pu payer les groupes, et même payer le double de ce qui avait été promis aux trois têtes d'affiches. Aux dernières nouvelles, la jeune femme accidentée va bien et son pronostic vital n'est pas en jeu.

12.01.2012 Concert DIY à l'Olympic Café. A l'affiche : Myster Vrô (FR), Crâne (FR), Carradine (FR), Lubriphikattor (FR)

Je suis au courant du concert ce soir car, bien qu'il ne soit pas organisé par le Non_Jazz, il a été relayé par ses soins, faisant partie des musicien·nes programmés (avec le projet Lubriphikattor).

Au concert précédent à l'Olympic, Pes, qui avait eu l'occasion de lire le texte que j'avais écrit pour le livre de photographie de Steeve, souhaitait en discuter autour d'un verre. Rendez-vous programmé chez nous avant le concert. A 19h, il arrive essoufflé après avoir monté les cinq étages sans ascenseur qui mènent à l'appartement. « Désolé, j'ai rien pu ramener à boire ». Je ne connais pas Pes depuis longtemps. Je l'avais déjà aperçu pas mal de fois lors des concerts, mais ce n'est que cette année où nous avons eu l'occasion de discuter ensemble pour la première fois. C'était lors d'un concert au Bouillon Belge, nous étions assis sur le petit muret en face du bar. Comme nous n'avions pas le droit de sortir fumer avec les verres de bière, nous allions sur le trottoir d'en face, à côté d'une épicerie de nuit, afin d'acheter des canettes de bières à moindre prix. Nous étions pas mal de personnes à procéder de la sorte, à force de redouter le personnel du bar qui pouvait, énervé, jeter nos verres de bières interceptés à l'extérieur. Cela ne nous empêchait pas d'aller voir les concerts en ayant auparavant pris le soin de finir nos canettes ou de les cacher discrètement dans les sacs. Une fois parmi tant d'autres, nous nous étions alors retrouvés à discuter autour du fait que j'enregistrais systématiquement les concerts depuis 2009. Puis nous avons évoqué mon travail de mémoire, et ses activités. Agé du début de la quarantaine, il écrit une thèse depuis douze ans sur Jean-Luc Godard et vit du RSA et de la revente de livres. Il anime également une émission musicale autour des musiques noise et expérimentales, nommée Lapin Kult [<https://archive.org/details/@lapinkult>], en compagnie du musicien Erik Minkinen de Sister Iodine, et réalise des petites éditions de type graphzines. C'est un collectionneur de disques, de cassettes et d'objets en lien avec les musiques expérimentales, noise, indus, DIY, mais aussi de musique africaine, etc.

Son attitude de collectionneur, que j'avais déjà observée en l'ayant croisé au disquaire Bimbo Tower (une montagne d'achat, des petits labels, les derniers trucs) mais aussi en l'entendant parler de certains disques de toutes sortes (« ah oui, je l'ai celui-là ») et de l'ensemble des sorties du label de Jo, s'est aussi manifestée chez nous. En visitant notre appartement, il s'attache à bien observer les objets de décoration, les affiches au mur, les disques... Je l'invite à s'asseoir et il commence d'emblée à parler de disques, de labels. Jo lui fait écouter des musiques qu'il ne connaît pas et ils se mettent à discuter disques, labels, musique en général de façon très spécialisée, avec les années des disques, des petites éditions, la composition des groupes et les noms des artistes, le tout ajouré de descriptions musicales. En les écoutant, je réalise à quel point se développe un discours d'expert. Je suis le fil de la discussion et les références musicales pour une bonne partie, mais ne suis pas assez connaisseuse des moindres détails. Sur bien des points, cette culture musicale est de nature encyclopédique. Lorsque Jo passe une musique que Pes ne connaît pas, celui-ci l'écoute attentivement même s'il continue de parler. Tandis que je l'écoute parler très vivement, avec sa gestuelle importante, il s'interrompt d'un coup pour demander : « ce n'est plus la musicienne grecque là, non, ah si ? ». Pes raconte ensuite que lorsqu'il était jeune, il a commencé à fréquenter seul les sound systems. Il décrit l'ambiance plongée dans le noir de la salle, tous les gens défoncés à la beuh, les DJ seuls éclairés au devant de la scène qui criaient dans les micros : « ouais tout va bien ce soir, on est détendu, cool, il n'y a pas de problème », comme s'il fallait rassurer/apaiser les masses ou couvrir le feu qui pourrait exploser à tout moment. Pes, en riant, nous dit que c'était l'un des seuls blancs « petits bourgeois » à être dans la salle, mais qu'il n'y avait jamais eu de problème, qu'il avait toujours été intégré et que c'était plutôt ces discours pour calmer et rappeler qu'il fallait être cool qui lui faisait peur ! Il explique qu'il y allait vraiment seul, et que ça lui a fait du bien le jour où il a rencontré

quelqu'un qui avait les mêmes goûts que lui : « ça fait du bien de rencontrer quelqu'un qui aime les mêmes conneries que moi, puis c'était tellement rare ! Tout de suite, ça rassemble. » Puis il termine en disant, après avoir confié son vieil amour pour les disques et le côté confidentiel qui en résulte, qu'il y a parfois des musiques qu'il n'a pas aimées au premier abord à cause du côté *live*, comme les musiques improvisées : « Le côté musique improvisée, le truc en direct, au début j'avais vachement de mal. C'est comme la première fois que j'ai vu un film de Mekas, j'étais fou furieux. Mais comment on peut étudier ça à l'université ? Puis un jour j'en ai vu un autre et j'ai pleuré, et là j'ai ravalé tous mes trucs. » Puis il passe du coq à l'âne en posant une question à Jo sur l'un de ses disques. Je lui demande ensuite s'il a la dernière cassette de sortie sur le label de Jo. Là il me répond que oui, et qu'il possède d'ailleurs toutes les dernières sorties de Tanzprocesz, achetées à Bimbo Tower. Comme la pratique de l'échange est extrêmement courante, il a aussi de nombreuses fois échangé des disques et des cassettes à Jo contre ses petites éditions. Jo réussit quand même à trouver un split 45t d'Opéra Mort et de Decapitated Hed que Pes n'a pas, et lui donne. Nous partons au concert.

Nous arrivons à 21h20 et le premier groupe a déjà commencé. Un peu stressée à l'idée d'avoir manqué une partie et sachant que je dois filmer et enregistrer, je me précipite en bas des escaliers du bar pour acheter rapidement mon entrée. Émilie, proche du bar, vient à ma rencontre pour me saluer :

- Émilie : « Salut, ça va ? »

- Sarah : « Ça va, mais je suis trop en retard. Apparemment ça a commencé, faut que je me dépêche d'entrer. »

Émilie me regarde en souriant : « Ah nan mais t'inquiète pas c'est bon. Ce n'est pas la peine d'entrer ! » et me laisse comprendre par son expression que la musique ne doit vraiment pas être terrible.

Une personne à côté surenchérit en riant : « C'est une espèce de folk... Enfin tu vas voir ! »

Là aussi Christo que je croise parce qu'il part fumer une clope me dit l'air amusé, et en insistant, que « je ne loupe vraiment vraiment rien ».

Je me demande pourquoi tout le monde a l'air unanime sur cette formation, qui se nomme *Myster Vrô*. Tous les habitués de la scène parisienne sont à l'extérieur de la salle, en train de discuter, aucun d'entre eux ne semble à l'intérieur. Je jette un œil dans la salle et voit en effet deux hommes assis sur des chaises avec des guitares, un micro et un chapeau sur la tête. C'est assez caricatural, mais ce n'est pas du second degré. La musique est pop-folk, les mélodies assez évidentes et pas originales pour un sou. Je m'accorde un répit et n'installe pas ma caméra, je me débarrasse de quelques affaires et j'ai le temps de saluer beaucoup de monde que je connais en prenant quelques nouvelles. Quelle satisfaction ! Depuis que je filme et que je prends des notes, je suis bien plus isolée que je ne l'étais auparavant, sans compter le temps qui m'est retiré. Émilie évoque un échange de mails très récent que nous avons eu au sujet d'une cassette, que nous avons sortie sous la collection *Live Series* de Tanzprocesz, de son groupe Flat Forme, une formation très éphémère composée avec Maïlys. J'avais enregistré leur premier concert à l'Espace En Cours en 2009. J'avais été très emballée par ce *live* et nous avons décidé, avec leur accord bien sûr, de le sortir en cassette. En édition limitée à une soixantaine de copies, la cassette est épuisée depuis un moment. Jo m'a donc demandé il y a de cela quelques jours si j'étais d'accord pour que la cassette soit mise en ligne, sur le site Free Music Archive, afin que tout le monde puisse écouter les morceaux. Je ne connaissais pas ce site, mais apparemment il est lié à WFMU, la radio indépendante new-yorkaise qui diffuse entre autres des musiques expérimentales et de la noise. Jo y est inscrit depuis 2009 par l'intermédiaire de son label, et il met en ligne tous les morceaux des disques qu'il a édités et qui sont épuisés. Après avoir évidemment donné mon accord, il fallait donc recueillir celui des deux ex-musiciennes de Flat Forme, ainsi d'ailleurs qu'au duo 20000punks. En copie de

ces mails, j'ai ainsi pu voir que tous ont accepté et étaient enthousiastes. Émilie me fait donc part de sa satisfaction d'être sur Free Music Archive et me dit : « J'ai honte de ne même pas connaître ce site ! Je trouve ça génial ! J'ai honte, en ce moment je ne vais rien voir, je suis languée ». Puis elle enchaîne sur le fait qu'elle regrette de ne plus faire de musique avec Flat Forme, que ce projet était vraiment cool, mais que c'est Mailys qui a voulu arrêter donc elle n'allait pas lui imposer de continuer. Elles avaient d'ailleurs, selon elle, une complémentarité dans leur approche : Émilie est très méticuleuse, organisée, aime bien les mélodies, et « Mailys voulait faire de la grosse noise ».

Le second groupe qui joue ce soir est Crâne. C'est une formation de musique improvisée, constituée d'un duo homme-femme, tous deux âgés de la quarantaine. La musicienne chante et pousse sa voix jusqu'aux cris, aux onomatopées et aux bruits de gorge. Le musicien, aux bruitages, réalise des sons concrets à l'aide d'une console et d'un matériel que je n'aperçois pas bien. Ses sons cinématiques s'apparentent à des souffles, des bruits de cloches, des sinus. Le public, plus nombreux que tout à l'heure, est assis au sol dans la salle, sauf quelques personnes au fond qui se tiennent debout. Mais il y a quand même beaucoup plus de monde dans la salle que lors du concert précédent.

Un homme grand et barbu, qui semble être l'organisateur de ce concert, annonce que Carradine va commencer. A ce même moment, un homme équipé d'un masque de catch sort du bar pour ramper au sol et annoncer théâtralement que son groupe va commencer à jouer. Carradine, que j'ai déjà vu à une soirée Q aux Instants Chavirés et décrit dans une note précédente, a donc ce soir le même dispositif. Un saxophoniste masqué, agité et énergique, qui joue de façon free bruitiste en modulant ses sons avec des pédales d'effets, et le guitariste, pas masqué, très calme, statique, qui joue de la guitare un peu *noisy* avec divers effets issus de ses nombreuses pédales d'effets. Malheureusement, je ne peux poser ma caméra nulle part et dois donc me concentrer pour la tenir, bien cadrer et filmer convenablement. Je ne parviens pas, par ces contraintes, à rentrer dans la musique. [*Je n'aime pas filmer les concerts. Je mène cette activité à contre-cœur. Cet écran qui prend place entre la musique et moi m'empêche de pouvoir m'en saisir, et m'oblige à demeurer dans une quasi-indifférence et froideur*]. Le concert fini, plusieurs personnes viennent me voir en me disant : « ce n'était pas mal hein ? », y compris ceux qui n'avaient pas trop accroché la fois précédente.

L'organisateur vient annoncer que Lubriphikattor ne va pas tarder à jouer. Philémon, qui venait de m'annoncer au bar qu'il quittait son emploi de barman au Bouillon Belge, comptant bien profiter de quelques mois de chômage pour faire beaucoup de musique, va donc se préparer. Ce groupe réunit plusieurs figures de la scène parisienne qui jouent le plus souvent en solo. C'est devenu assez difficile pour eux de se réunir depuis que Thibault a déménagé l'année dernière à Bruxelles. Ce n'est d'ailleurs pas le seul à y être parti : beaucoup de musicien·nes parisiens migrent pour fuir la précarité et avoir un logement plus grand et moins cher. Certains espèrent aussi obtenir le statut d'artiste belge, qui paraît-il permet, une fois obtenu, de gagner de l'argent tous les mois tout au long de sa vie, ce qui est un rêve pour tous les artistes souhaitant vivre de leur musique. Les trois musiciens sont donc tous les trois debout sur la scène, alignés avec des petites tables mises bout à bout, avec leur matériel posé dessus. Pour Philémon, une table de mixage, un micro et 6 pédales d'effets ; pour JZ : 8 pédales d'effet, un micro, un lecteur cassette est des cassettes ; pour Thibault, une table de mixage, des pédales d'effets, un synthétiseur, un micro avec des effets sur la voix. La musique débute par des bruits vrombissants, des drones et des voix trafiquées qui créent une ambiance plutôt sombre et quasi ambient. Parfois des sons dissonants et des sinus interviennent par-dessus cette masse sonore. En plus de Thibault, Philémon et JZ prennent aussi le micro et les voix saturées se superposent, comme des voix de radios qu'on capterait, toutes saturées. Il y a comme des bruits de sirène qui s'échappent des tables de mixage. L'ensemble est assez chaotique, comme une ambiance de catastrophe. La gestuelle de Thibault est assez affirmée

lorsqu'il chante/crie dans le micro en le tenant à deux mains et en balançant sa tête, une gestuelle « offensive » qui me rappelle celle d'Andres de Nox Factio ou parfois celle de Fusiller. L'ensemble est malgré tout assez dynamique. Lors de ce set, les personnes du public se tiennent debout, contrairement aux précédents où tout le monde était assis au sol.

A la fin du concert, nous discutons avec Coralie, qui filmaient également avec sa caméra numérique, sur les galères que je rencontre avec mes transferts de vidéo mini-DV. Elle veut bien filmer les concerts de son côté, mais met parfois jusqu'à deux ans pour monter ses vidéos, lorsqu'elle a le temps, et toujours d'une manière perfectionniste. Si je ne préfère pas compter sur elle car j'ai besoin d'avoir régulièrement accès à mes archives, peut-être pourra-t-elle en revanche m'aider pour mes transferts ou les compressions de vidéos. J'offre ensuite une bière à Pes, car il lui reste tout juste l'argent pour s'acheter une cassette qu'il a mis de côté. Damien me confie que depuis qu'il a arrêté de travailler aux Instants Chavirés, il peut se permettre de vivre avec un petit chômage pour se consacrer à la poésie. JF et Ben des Instants sont justement ici ce soir. Il n'est pas si fréquent de voir JF aux concerts pour la simple et bonne raison qu'il travaille souvent le soir pour assurer la programmation des Instants Chavirés. Mais il ne manque pas une occasion de voir jouer son ami Philémon. Bien qu'il n'y ait pas de concert aux Instants Chavirés ce soir, Ben a malgré tout assuré le son au Bouillon Belge pour un autre concert. Erik Minkinnen, qui discute avec Pes, m'interpelle et m'invite à son anniversaire samedi soir au squat de La Générale à Sèvres. Ils feront DJ Lapin Kult.

27.01.2012. Soirée Paris Tape Run II aux Instants Chavirés.

Initiée par Rinus Van Alebeek et produite sur le label Staaltape, la cassette a voyagé à Paris en passant de main en main entre douze artistes sonores. Le principe était pour chaque artiste de jouer 4 minutes de son sur la bande. La sélection des protagonistes a été effectuée par Anton Mobin sur la face A et Julie Rousse sur la face B. Les musicien·nes ont tous répondu à l'appel ce soir, à l'occasion du lancement de la cassette, pour rejouer à la façon du support « face » par « face » avec une pause au milieu. Sur la face A, soit la première partie du concert, Such, Fusiller, Nox Factio, Dinahbird et Anton Mobin. Sur la face B, soit la seconde partie du concert, Xinhcoatl, Perrine en morceaux, Bérangère Maximin & Colin Johnco, Jassem Hindi et Julie Rousse. Tous les artistes avaient rendez-vous à 14h à la salle pour aider à préparer la soirée. Il leur a été demandé d'amener à manger, les organisateurs s'occupant quant à eux des bières. Lorsque ce sont les Instants Chavirés qui organisent, ils se chargent de fournir la nourriture. Mais dans le cas de figure où il y a location de salle, comme ce soir, une part du budget est consacrée au lieu, impliquant que les organisateurs n'aient aucun fonds de base. L'organisation DIY s'est donc permise de demander aux artistes de contribuer dans un esprit de partage.

Après être sortie du métro, je croise Andres et Élise qui participent au projet. Ils se rendent à l'épicerie afin d'acheter quelques canettes de bière pour les musicien·nes. Ils me confient qu'ils ne sont arrivés à la salle qu'à 17h parce qu'ils n'avaient pas du tout eu le temps de répéter. Le directeur des Instants Chavirés, que j'ai rencontré à plusieurs reprises lors de concerts et conférences, me salue et me pose quelques questions à propos de l'état d'avancement de ma thèse. Nous discutons du récent cycle de conférences autour de l'expérience de l'expérimentation organisé par les Instants Chavirés et le chercheur Matthieu Saladin. Il me fait part de son enthousiasme au sujet de ce genre de projets qui traitent des musiques expérimentales et improvisées, « dont on parle trop rarement ». Il rentre dans la salle après avoir réglé deux-trois détails techniques avec l'ingé-son. JZ arrive devant la salle une enveloppe à la main, dans laquelle je devine une centaine de flyers. Sa « mission »

d'organisateur de concerts implique qu'il se rende aux concerts pour distribuer des flyers aux personnes qu'il croise. De cette façon, il sait que les affinités musicales de sa programmation et de celle des Instants Chavirés peuvent faciliter la circulation de l'information à un public potentiellement concerné par ces musiques. Le flyer qu'il me remet est celui d'un concert vendredi prochain, le 3 février à l'Olympic, avec Sister Iodine, TG Gondard, Fusiller et Nox Factio. Le visuel semble être l'œuvre des Nox Factio, noir avec deux cercles incluant une image floutée au centre, qui ressemble à une main tenant un objet de la forme d'un combiné de téléphone.

- Sarah : « Ça a l'air de bien marcher le plan de l'Olympic en ce moment [*depuis deux mois, tous ses concerts sont organisés là-bas*]

- JZ : Ecoute, apparemment non pas vraiment... En fait il n'y a pas possibilité de prévoir après février, donc ce n'est pas évident de pouvoir organiser des concerts...

Sarah : Pourquoi, ils vont fermer ?

- JZ : Le patron m'a dit qu'ils avaient des subventions qui avaient été coupées ou diminuées par la mairie, qui préfère investir dans un nouveau centre culturel à la Goutte d'or, type 104 ou Gaieté Lyrique... Du coup, ils font face à de grosses difficultés financières... Mais bon apparemment il n'y a pas que ça, il paraît que le patron n'a pas payé ses impôts depuis 4 ans donc c'est un peu chaud... On ne sait pas ce que ce lieu va devenir dans les prochains mois. » Je lui rapporte alors l'intervention de Wenceslas Lizé à l'EHESS, qui avait fait son enquête de terrain sur l'Olympic, entre autres lieux célèbres au début des années 2000 pour le jazz d'avant-garde. Je trouvais cela intrigant ; avant que JZ organise un concert là-bas, nous n'avions jamais entendu parler de ce lieu, alors que les musiques programmées à cette époque ne sont somme toute pas si lointaines de la noise et des musiques expérimentales. Celui-ci me répond que c'est parce que ces cinq dernières années, la programmation était en réalité plutôt orientée vers la musique africaine.

- JF : « Alors quoi de neuf ? Vous allez bientôt sortir une cassette ou quoi ?

- Sarah : Pour la prochaine *Live Serie*, ce sera un enregistrement que j'ai fait à Berlin d'un set de Joke Lanz, c'était super bien !

- JF : Sous son propre nom ou avec son projet Sudden Infant ?

- Sarah : Nan nan, sous son propre nom. Il joue avec des platines. C'était vraiment excellent et très différent de ce qu'il fait avec Sudden Infant.

- JF : Ouais c'est vrai que les deux dernières fois qu'il est venu jouer aux Instants, c'était avec Sudden Infant, mais j'aimerais bien voir ce projet moi aussi...

- JF : Tiens bah d'ailleurs il y a un morceau de lui dans la compile 100 [*une compilation de son label Galerie Pache composée de 100 morceaux de 100 projets de 100 secondes*]

- Sarah : Ah oui d'ailleurs, t'en es où avec cette compile ? J'oublie à chaque fois qu'elle existe à force que le projet traîne...

- JF : Ouais, ça me fait chier de la sortir en CD en fait... J'aurais vraiment voulu la sortir en vinyle... Mais bon, j'ai pas la thune !

- Sarah : Et tu ne peux pas essayer de faire une collab avec d'autres labels ?

- JF : Bah le truc, c'est que c'est un truc super perso, c'est la 100e sortie de Galerie Pache ».

Comme de coutume, je rentre dans la salle installer mon matériel en haut des escaliers qui mènent à la « loge » des artistes. Finalement je devrai redescendre pour la première face, car les musicien·nes sont en réalité installés au sol, devant la scène.

Le concert débute par une présentation d'un hollandais (célèbre collectionneur de cassettes) du projet de Rinus Van Alebeek, « Paris Tape Run II », qui consiste en une cassette qui circule de mains en mains entre plusieurs artistes réunis sous l'unité d'une ville, dans le cas présent Paris. La face A représente la rive droite, la face B la rive gauche. Cette soirée de lancement de la cassette se déroulera donc selon le modèle de la cassette, respectant l'ordre

des musiciens, conservant une durée de set de dix minutes au maximum et enchaînant sans pause les sets jusqu'à la fin de la première « face ». Il est intéressant de relever la façon dont le hollandais se charge de présenter le projet, puisqu'il insiste réellement sur le fait qu'« il n'y a qu'une petite dizaine de cassettes seulement à vendre du projet ». L'aspect collector de l'objet est fortement mis en avant.

C'est Marco qui ouvre le concert avec son projet :Such:. Disposé au sol et entouré du public, il se déplace en fonction du matériel qu'il utilise, étalé sur une bonne surface de quelques mètres. Son matériel est composé d'une table de mixage, deux pédales d'effets, quatre lecteurs cassette, un magnétophone et un tourne-disque. La musique commence avec des bruits stridents obtenus à partir d'une table de mixage bouclée sur elle-même, sons qui sont soit continus soit modulés par les boutons de la mixette. Puis s'ajoutent des sons derrière, de même timbre toujours assez métallique mais qui sont cette fois-ci moins longs en durées. Quelques grésillements ponctuels. Les différentes couches sonores qui s'ajoutent sont pour le plupart produites par la table de mixage, puis enregistrées par des lecteurs cassettes afin de pouvoir être superposées. Il y a un sinus persistant et les sons ne sont pas très « agréables » et provoquent l'envie de se boucher les oreilles. La musique n'est pas très dynamique, les nappes sont très progressives et s'apparentent plutôt à de l'ambient. L'ambiance musicale est plutôt fantomatique et un peu psychédélique. Il superpose ensuite les bruits produits par un vinyle qu'il dépose sur le tourne-disque dont il fait quelques réglages de volume et de vitesse.

C'est ensuite Jo, sous le nom de projet Fusiller qui enchaîne sans qu'il n'y ait de pause entre les deux sets. Il est debout derrière une table installée devant la scène, face au public. Il utilise une table de mixage, un *delay*, un synthétiseur DIY et une *loop station*. La musique commence par une longue boucle répétitive produite à partir du synthétiseur et enregistrée par la *loop* de telle façon à la reproduire. Puis il ajoute par-dessus des bruits issus de la table de mixage bouclée sur elle-même qu'il module à l'aide du *delay*. Plusieurs boucles s'ajoutent alors et sont modulées en *live* par-dessus la boucle « de base » qui continue de fournir une rythmique. Le musicien hoche la tête en rythme avec la musique, et se penche parfois sur son matériel lorsqu'il tourne les boutons ou appuie sur les touches de la *loop*. Puis il prend un micro après avoir démêlé de façon nonchalante les fils et chante avec des effets sur la voix. La voix est trafiquée, lo-fi, les paroles sont impossibles à comprendre, si toutefois il s'agit de textes. La voix apporte une forme d'intonation liée à un sentiment de désarroi, presque de désespoir, avec ce côté étouffé et étouffant. En parallèle de ce chant, il module les sons qui s'accumulent de façon de plus en plus chaotique et désorganisée, en dehors de la boucle la plus grave qui sert de rythmique et qui « tient » l'ensemble. Le reste des sons est bruitiste, tant au niveau de la texture que de leur organisation. Il modifie lentement la boucle de base et l'arrête, la musique continue. Le fait de retirer cette rythmique qui avait tenu l'ensemble donne le sentiment d'une autre phase musicale. Là, le bruit est plus minimal, il n'y a pas de rythmique répétitive et il hurle davantage dans le micro. C'est plus chaotique que la première partie, la fin arrive rapidement.

Ensuite le duo Nox Factio enchaîne, leur table de matériel disposée presque au milieu de la salle, l'un en face de l'autre. Le public est debout et entoure les musiciens. La musique commence avec quelques grésillements qui deviennent progressivement des sons tenus produits par un synthétiseur clavier géré par Élise. Andres module un peu les sons via une table de mixage, un séquenceur, un lecteur cassette et tient un micro à la main. Les sons sont graves, continus pour la plupart, les bruits ressemblent à des plaques de métal qu'on froterait ou cognerait les unes aux autres, avec des bourdonnements derrière. La musique s'apparente à de la musique industrielle, les sons sont mécaniques, répétitifs ou continus et donnent l'impression de se trouver dans une usine très bruyante avec plusieurs appareils en fonctionnement. La voix est trafiquée, lo-fi avec un fort *delay*, très grave, le chant paraît être en anglais, comme mécanisé lui aussi. Le synthétiseur produit un son grésillant continu qui

parfois change de tonalité selon les touches du clavier sur lesquelles Élise appuie. Le son est mouvant, comme une nappe sonore, et les autres bruits qui s'y ajoutent plus ponctuellement sont aussi modulés en *live*. La musique est grave. Puis une deuxième phase musicale s'installe, un son grave et grésillant mais à plusieurs notes s'installe en boucle, ce qui fournit une certaine rythmique. Là Andres hurle à certains moments dans le micro, mais en adéquation avec le rythme, sa voix est très amplifiée, à un volume très élevé, on dirait presque un hurlement d'animal, c'est assez glaçant.

La jeune femme qui s'installe derrière le couple pour commencer à s'installer semble un peu choquée par la musique de Nox Factio, elle met sa main devant sa bouche et rie comme un enfant en regardant deux autres femmes debout derrière les deux musiciens, qui elles aussi semblent impressionnées par la voix sur-amplifiée et robotique d'Andres. Lorsqu'ils terminent leur set, la musicienne Dinahbird n'est pas encore prête. Premier silence entre deux sets. Elle fait un faux départ mais apparemment il y a un problème sur son micro. L'ingé-son arrange le problème et 5mn après elle peut enfin commencer. Elle est assise derrière une table installée au pied de la scène, sur laquelle est disposé son matériel, composé d'un laptop, d'une mini console et d'un micro dans lequel elle parle. C'est une pièce radiophonique.

Enfin le dernier musicien de la face A, Anton Mobin, enchaîne son set juste à côté de Dinahbird. Son matériel est composé de deux lecteurs cassette, deux séquenceurs, une table de mixage et trois autres « machines » qui me sont inconnues. Au niveau technique, le set me paraît assez mystérieux. Je n'arrive pas à vraiment comprendre d'où les sons sortent et quelles sont ses manipulations exactes. Ce que je vois, en revanche, c'est qu'il utilise beaucoup ses lecteurs cassette. La musique est très fragmentée, avec des silences, des bruits percussifs, elle est très métissée. Des voix ou des fragments de musique enregistrés sur cassette sont utilisés comme matériau musical, ce qui assimile ces pratiques à des procédés de collages. Certains sons font même penser à ceux du « scratch » et son set me fait en définitive penser à celui d'un platiniste. Sa gestuelle est très particulière : il bouge ses boutons et manipule ses cassettes avec des gestes à la fois fluides et délicats, en rythme et en osmose avec le son. On pourrait pratiquement comparer cette gestuelle à de la danse tant les mouvements sont harmonieux.

Après que la première partie des concerts se soit terminée, je sors de la salle et tombe sur Ziad, une vieille connaissance qui fréquentait cette scène il y a quelques années avant de partir pour Berlin, et qui vit aujourd'hui à Beyrouth. Libanais d'origine, il vient d'y ouvrir un bar et a également le projet de créer une bibliothèque publique. Il en profite pour demander si nous avons des livres dont nous ne servons pas, qu'il est même prêt à racheter pour pouvoir constituer un fond. Tout ce qui est écrit en français est bienvenu, les Libanais « en sont friands ». Il vient pour deux semaines à Paris et profite de cette occasion proposer à des artistes de venir jouer à Beyrouth. En rentrant dans la salle je croise Christelle, que je n'ai pas vue depuis deux mois. Elle me fait la remarque qu'elle n'a pas eu le temps de me parler depuis le début de la soirée et je lui réponds que malheureusement, je suis occupée à filmer et enregistrer, que je suis un peu moins « libre » qu'auparavant car je ne me permets que rarement de manquer ne serait-ce que quelques minutes d'un concert. François, plus tard dans la soirée, me fera exactement la même remarque au moment de lui dire au revoir.

La deuxième partie du concert, la « face B » commence. J'entends les premières secondes du set de « Xiuhcoatl » et comprends vite que la musique est *harsh noise*. Je ne vois nulle part mon ami, qui avait proposé de s'occuper de l'enregistreur au moment du dernier concert de la face A. Je commence à être un peu en colère parce qu'il avait insisté et que c'est une grosse responsabilité vis-à-vis de moi. Je m'étonne de me sentir petit à petit de plus en plus investie dans cette enquête, et je ne supporte plus ne serait-ce que manquer les premières minutes d'un concert, de ne pas les filmer ou les enregistrer... Je prends cela pour un manque

de rigueur et je culpabilise. Après lui avoir envoyé un sms incendiaire, il apparaît auprès de moi, visiblement stressé, à chercher partout, je le comprends vite, mon enregistreur. Finalement, et heureusement pour tout le monde, il réussit à le retrouver parmi son matériel de musique, sur la petite table devant la scène, aux pieds du musicien. Maintenant que je suis installée en hauteur je peux avoir une vue d'ensemble et j'en profite pour observer rapidement le public : la moitié des visages me sont familiers, les autres me sont complètement inconnus. Même les « artistes sonores » (dixit Julie Rousse) programmés ce soir me sont pour la plupart inconnus.

Au niveau musical, Xiuhcoatl utilise une petite table de mixage, deux pédales d'effets (dont un *delay*), un mini-synthétiseur, une distorsion, un micro et un thérémine. Le set commence avec un son de synthétiseur qui tourne en boucle assez rapidement en créant une rythmique, par-dessus lequel s'ajoute une autre rythmique proche du bruit d'une cymbale. On n'entend plus la boucle, très vite noyée par un gros son continu proche du bruit blanc, par-dessus duquel on perçoit des sons ponctuels synthétiques plutôt situés dans les aigus. Le bruit continu est vite modulé, et la musique est du coup assez dynamique et *harsh*, faite de sinus, bruits blancs et autres sons électroniques extrêmes. Beaucoup de sons aigus sont envoyés en même temps et créent l'impression d'un ensemble de bruits de fusées, une sorte de guerre des étoiles dont les bruits sont de plus en plus distordus. L'ensemble devient dès les premières minutes complètement chaotique et l'espace sonore très « rempli ». Il y a des sons dans tous les sens, sans aucune rythmique apparente. Il se met à crier dans son micro par-dessus la masse sonore, debout en baissant sa tête à chaque hurlement. A la 4^{ème} minute, il s'avachit sur sa table pendant que le son continue à tourner et agite son micro vers le public, probablement pour capter et amplifier davantage le bruit environnant. Il produit aussi des sons à partir d'un thérémine, selon une gestuelle très agitée et répétitive, de bas en haut de l'antenne. Globalement il adopte une attitude très agitée, et bouge souvent son corps et sa tête de façon dynamique. Le public est attentif, certaines personnes debout agitent la tête.

Ensuite, une jeune femme aux cheveux blonds très bouclés qui dansait de manière assez agitée, sautait partout et criait lors des concerts précédents, monte sur scène. Il s'agit du projet « Perrine en morceaux ». Sur la droite de la scène, debout derrière un synthétiseur clavier et un micro, elle chante et joue une musique manifestement au carrefour de la synth-pop et de la chanson française. Le chant me fait beaucoup penser à celui de la chanteuse Nico du Velvet, au timbre assez grave et chaud. Ce sont des mélodies, avec refrains et couplets, le synthé est très 1980 et les sons bien analogiques. J'ai beaucoup de difficultés à la filmer, car la salle est plongée dans le noir à l'exception d'une petite lampe située juste au-dessus d'elle, qu'elle a allumée en commençant à jouer et qu'elle éteindra à la fin de son set. Même en mode *Nightshot* on ne distingue presque rien, je ne sais pas si le matériau sera exploitable... Après avoir rapidement jeté un œil à la fin du set, j'ai pu distinguer un micro, synthé clavier, trois pédales d'effets, un micro, une *loop station*, une table de mixage et un séquenceur.

Le duo suivant, composé de Bérangère Maximin et Colin Johnco, joue une musique qu'on affilierait plutôt à de la musique électronique savante, dans la tradition des pièces sonores, avec des sons clairs et précis vraiment éloignés des « bruits » à proprement parler. Le genre de texture des sons et la composition ne s'apparentent pas au type d'esthétique que l'on retrouve dans les musiques underground plus « lo-fi ». C'est plus proche de la musique électroacoustique. Là encore, les deux musiciens situés au fond de la scène sont à peine éclairés et je ne distingue que de vagues silhouettes sur l'écran de la caméra. Le matériel de Maximin est composé d'un laptop et de deux contrôleurs midi. Celui de Johnco est composé d'un *sampler*, d'une *loop*, de deux pédales d'effets et d'une grosse machine DIY fabriquée sur une grande planche de bois qui lui sert de table. Après 15mn de set, alors que le principe de la soirée était de ne pas dépasser les 10mn et de laisser enchaîner les artistes suivants, les musiciens ne souhaitent manifestement pas s'arrêter et continuent à jouer sans se soucier du

musicien suivant, qui attend penaud de l'autre côté de la scène. Je ne sais pas si ce sont les organisateurs qui lui ont dit ou non de commencer à s'installer sur la scène, mais celui-ci commence en effet au bout du compte à brancher son matériel, sans que le duo ne s'arrête ni-même soit en voie de le faire. Au bout de 5mn, le musicien Jassem Hindi se met à tousser dans son micro amplifié en marquant des pauses, et recommence en simulant une grosse quinte de toux. Le duo tente encore un peu de continuer à jouer, et sous le poids de ce qui doit leur apparaître comme une contrainte, ils quittent la scène. En observant le public, je réalise que je ne suis pas la seule à rire de cette situation : il est vrai qu'il est assez drôle de commencer son set avec une toux amplifiée, la toux est lourde de symbole et manifeste sans nul doute la volonté de faire taire. « Musicalement parlant » le genre de toux et de bruit qui en résulte est intéressant, et l'aspect performatif est important. C'est amusant parce que ce n'est *a priori* pas très réglé de largement dépasser son temps alors que chacun s'est efforcé de respecter la contrainte. Or l'on me dira plus tard que Bérengère Maximim et Colin Johnco avaient été extrêmement vexés et mécontents d'avoir dû arrêter leur set et d'avoir le sentiment de s'être fait chasser.

Pendant que Jassem Hindi tousser dans son micro, on entend en parallèle quelques sons proche de grésillements, qu'il produit à partir d'une table de mixage. Du point de vue du matériel, on peut relever des capteurs *piezzo*, trois lecteurs cassette, un Ipad, un Zoom H4 en mode enregistreur et lecteur, une pédale, une table de mixage et un ventilateur. La base musicale est formée au début du set d'un gros drone et d'un souffle qui sont diffusés par dessus trois notes qui s'enchaînent en boucle, plutôt dans les graves. Par dessus ces sons, le musicien ajoute progressivement des bandes issues des lecteurs cassette, avec des voix et des sons supplémentaires. En parallèle, il joue aussi quelques sons avec sa table de mixage bouclée sur elle-même, des sons très aigus et furtifs. Il crie dans son enregistreur et les rediffuse ensuite. Vers la 4e minute, on n'entend plus les quelques notes répétitives du début, mais l'enchaînement est fluide et quelques voix sont réinjectées, sans doute en ré-enclanchant ce lecteur cassette. Une phase plus épurée, sans les souffles et drones, mais avec des sinus à la limite du supportable, puis les notes de synthé du début reviennent, avec d'autres voix et bruits diffusés à l'aide des lecteurs cassette. La musique dégage une ambiance sombre et bruyante.

Ma caméra s'éteint parce qu'elle n'a plus de batterie, je ne peux donc pas enregistrer le set de la musicienne suivante, Julie Rousse. En revanche j'aperçois son matériel, composé d'un contrôleur midi, d'une table de mixage et d'un laptop. D'après mes souvenirs, la musique se range plutôt du côté de celle de Bérengère Maximim et Colin Johnco, si je devais comparer avec l'ensemble des concerts de ce soir. La musique est composée, « sérieuse », avec des silences et des textures de son assez claires et esthétiques. On pourrait rapprocher la musique de celles qui sont diffusées dans l'émission Electromania de Christian Zanési du GRM.

Une fois le concert terminé, je prends un verre au bar et découvre donc la nouvelle barmaid qui a remplacé Damien. Elle semble relativement jeune et doit être étudiante. Je croise JF qui me demande si j'ai pu croiser Philémon. Mais une fois de plus, comme j'ai dû filmer, je n'ai pas vraiment pu prendre le temps de discuter avec du monde, donc je lui réponds à la négative. Philémon souhaitait me demander si je pouvais lui envoyer le *live* que j'avais enregistré du groupe Lubriphikattor dont il fait partie. Il souhaiterait apparemment le mettre en ligne sur son site Internet, avant de partir en tournée au mois de mars. L'idée que mes enregistrements puissent bénéficier aux acteurs de la scène en plus de mes archives me satisfait, puisqu'en plus de l'intérêt que je porte à ces partages, il est aussi question de m'intégrer davantage et que mon observation soit « bien vécue » et tolérée.

Nous rentrons finalement en métro avec Andres, Élise, Steeve et Jo. La discussion tourne autour de la soirée, Jo dit qu'il a trouvé que c'était une bonne soirée de concerts, que

les concerts étaient beaucoup mieux que ce qu'il appréhendait. Il ne s'attendait pas à une bonne programmation et a été surpris. Il a bien aimé Dinahbird, « j'aime bien les pièces radiophoniques en général, j'avoue ». Il a aimé Xinhcoatl même s'il a trouvé que c'était « un peu désincarné », qu'il manquait quelque chose. J'étais tout à fait d'accord avec lui, je trouve également que c'était un peu superficiel, que ça manquait d'aura, même si musicalement ce n'était pas mal. Élise trouve aussi que « la soirée était cool jusqu'au premier musicien de la face B, mais sinon après j'ai arrêté de suivre parce que c'était ennuyeux ». Elle ajoute en riant que c'était bien mais « qu'il y avait trop de nanas ce soir ! ».

C'est vrai qu'il y avait beaucoup de femmes ce soir. Peut-être est-ce dû à cette programmation très mixte ? C'est vraiment un point intéressant de voir de plus en plus de femmes dans les concerts, même si je ne sais pas encore en analyser la ou les raisons.

28.01.2012 Concert Non Jazz à l'Olympic. Ordure/Hiroyuki/Jean-Philippe Gomez & Guillaume Gargaud/Fred Nipi/Pascal ⁶⁹³ & Miho & Erik Minkinnen. FR

J'arrive au concert à 20h45 de telle sorte à installer tranquillement mes affaires et mon matériel dans la salle. Delphine, une aficionada de la scène garage parisienne, est devant le bar pour distribuer les flyers d'un concert qu'elle organise jeudi prochain au Rigolotto. Elle discute avec son François, le disquaire de Bimbo Tower. Aux dernières nouvelles, elle a manqué le concours interne de conservateur-riche à la BNF, où elle travaille depuis des années. Au moment de payer les 5€ pour le concert, Jedrek, installé derrière le comptoir des entrées avec les bénévoles Samuel et Romaric, semble contrarié. Il est embêté parce que les flyers qu'il a distribués la veille aux Instants Chavirés pour annoncer le concert de vendredi prochain n'étaient pas assez lisibles. Il a donc dû demander à Andrés de les réimprimer en meilleure qualité sur un papier plus épais. Le problème est que pour une raison obscure, le nom du projet « Fusiller » a été transformé en « Fudiller » sur le flyer. Delphine fait aussi la réflexion que ça fait du bien d'aller dans un endroit à Paris où les bières coûtent aussi peu cher. Émilie, bénévole pour le Non_Jazz ce soir, s'adresse à Jo et moi après nous avoir salué : « J'ai l'impression de vous avoir quitté ce matin ! ». Il est vrai que le fait de revoir pas mal de personnes présentes au concert d'hier soir suscite une certaine familiarité.

Il y a une dizaine de personnes dans la salle, quelques personnes au petit bar du sous-sol et quelques musiciens encore en train de manger l'« excellent » mafé, dixit Pascal, fourni par le lieu. Renata m'interpelle et regrette de ne pas avoir pu être présente pour le concert de la veille. Elle « tenait absolument à venir » et avait d'ailleurs confirmé sa présence à de nombreuses connaissances, mais elle fut contrainte de rester travailler jusqu'à 1h du matin dans l'atelier du sculpteur tchèque Vladimir Skoda, de qui elle est l'assistante depuis plusieurs années.

Sur la scène est disposé le matériel de tous les artistes qui vont jouer ce soir, situé à plusieurs endroits, chacun à sa place. Il y a une grande poubelle verte de la mairie de Paris et quelques cageots Heineken, dont un qui supporte un ampli Carlsbro. Je me demande bien à quoi cette poubelle va servir, peut-être de percussion. Ordure, le projet solo d'un des deux musiciens de Carradine monte sur scène et tape sur la poubelle, qu'il pousse ensuite vers l'avant de la scène, sur la gauche. Le public commence à arriver, ayant compris que le concert allait commencer. Le musicien est sur les genoux au sol, il arbore comme à son habitude un masque de catch. Son matériel est disposé au sol, devant lui, dans une grande mallette. Il commence par se servir du petit synthétiseur analogique Monotron de Korg, que je reconnais

⁶⁹³ Le prénom a été modifié.

immédiatement puisque j'utilise le même et ses sonorités me sont donc familières. Derrière le Monotron, plusieurs pédales d'effets que le musicien utilise pour faire durer certains sons et en capturer certains afin de s'en re-servir à tout moment. Les sons électroniques tournent lorsque le musicien se lève brusquement et donne un gros coup à la poubelle, l'ouvre et en sort un saxophone. Il joue alors du saxophone par-dessus les sons électroniques, de façon totalement improvisée, très free-jazz. Son jeu de scène est assez agité, le masque puis sa gestuelle accentuent l'impression que le musicien est habité par sa musique. Il est très expressif. Le public est debout et attentif à la musique, exceptées quelques personnes qui discutent et rient en tous petits groupes de deux ou trois, ce qui semble ne gêner absolument personne. Ce comportement est par ailleurs habituel, et sera ainsi toute la soirée. La musique est très bruitiste, et le jeu free du saxo et de l'improvisation est comparable à son jeu électronique.

Dès la fin du set, les deux musiciens de Hiroyuki commencent à s'installer sur scène. Je ne sors donc pas fumer de peur de manquer le début : toutes mes affaires sont sorties, caméra, enregistreur, appareil photo, manteaux, et je redoute de mettre trop de temps à me préparer à sortir et à re-rentre pour le concert. Après avoir attendu presque dix minutes que le groupe commence, JZ prend le micro, annonce qu'Hiroyuki jouera dans 5mn, informe du concert de vendredi prochain à l'Olympic et de la possibilité de laisser ses coordonnées e-mail pour recevoir la newsletter du Non_Jazz. Le débit lent et l'intonation de son annonce, amplifiés dans le micro, amusent certains spectateurs et spectatrices. Un homme assis devant la scène déclare en riant : « Tout formulaire indûment complété sera rejeté... ». Sur la scène, deux chaises hautes, l'une face à un micro, l'autre accolée à une guitare acoustique posée au sol. Plusieurs groupes de personnes sont debout ou assis en train de discuter avec une ambiance très décontractée, avec pas mal de rires. La musique qui passe en fond sonore s'apparente à du rock et à du folk des années 1970. L'attente se fait longue et je regrette de ne pas être sortie, j'aurais au moins eu l'occasion de discuter avec quelques personnes. Mais je dois rester proche de mon matériel pour ne pas le perdre de vue, et je n'ai pas la possibilité de le ranger car le concert peut commencer à tout moment.

Hiroyuki est un duo composé d'un homme âgé de la fin de la cinquantaine, les traits creusés avec une barbe blanche, et d'une belle femme âgée de peut-être 40 ans. Celle-ci tient en main un ouvrage sur lequel j'arrive à distinguer par le zoom de la caméra le nom de l'auteur : le compositeur Paul Hindemith. Elle chante donc en lisant les textes du livre, lorsque lui joue de la guitare avec des accords barrés dont les rythmiques sont très régulières et les accords dissonants. Le jeu du guitariste est très saccadé, le son de la guitare sec. La voix de la femme est belle et singulière, elle tend parfois à la limite d'être cassée, elle est aiguë, son timbre chaud et étouffé. Le chant est lyrique, mais pas du tout à la façon d'un chant d'opéra, il est un peu plus libre et expérimental. Je ne sais pas si c'est de l'improvisation, mais si c'est le cas je serais vraiment impressionnée car c'est très maîtrisé.

Après le concert, je rejoins quelques amis dehors qui me demandent où j'étais tout à l'heure. Je leur raconte que j'étais restée dans la salle pour assister au deuxième concert, et ils me disent en riant que j'aurais en fait peut-être pas dû. Je leur réponds que j'ai pour ma part plutôt bien aimé, que la voix était belle et l'approche sensible, même si je ne suis pas fan du mélange avec cette guitare acoustique un peu systématique. Pes me rejoint sur cette position, mais ajoute qu'il aurait également préféré que l'un et l'autre se laissent plus de place et ne jouent pas toujours ensemble, de telle sorte à ce que la voix puisse chanter seule par moments, et la guitare également. L'un de ses amis, qui était assis au sol devant la scène pendant le concert, a beaucoup aimé le chant mais aurait préféré que le lyrisme soit encore plus mis en avant, que la voix soit encore plus proche d'un chant d'opéra.

Comme Pes n'était pas présent au concert de la veille, je lui rapporte y avoir croisé le photographe Steeve Bauras, pour qui nous avons tous les deux dû écrire des textes pour son

futur ouvrage de photographies de la scène noise parisienne. Pes n'a toujours pas terminé, mais promet que ce sera bientôt fini afin que Steeve puisse au moins le sortir en version électronique. Pes m'indique d'autres références que j'aurais pu citer, qu'il m'enverra par mail puisque je risque d'oublier.

Le groupe suivant est un duo composé de Jean-Philippe Gomez et de Guillaume Gargaud. Gomez s'illustre par le biais d'une table de mixage bouclée sur elle-même et improvise à la voix toutes sortes de sons et d'onomatopées. Cette utilisation de la voix comme instrument s'ancre tout à fait dans la tradition des musiques improvisées. Gargaud joue quant à lui de la guitare préparée, aux doigts mais aussi à l'archet ou au pinceau, et manie les pédales d'effets avec ses pieds, ce qui est très impressionnant et drôle à voir. En filmant, je focalise d'ailleurs plusieurs fois sur la gestuelle de ses pieds, qui comme des doigts de pianiste interviennent sur les supports musicaux de façon très précise et agile. La musique est totalement improvisée, bien construite, assez bruitiste. Le jeu de Gargaud est très technique et impressionnant. Moi qui ne suis pourtant pas très impressionnable par la visibilité technique, je suis complètement fascinée par cette aisance de jeu et cette expérimentation virtuose. A la fin du concert, je m'aperçois que les piles de mon enregistreur sont vides, et après plusieurs essais il s'avère également que les deux autres paires de piles que j'avais ramenées en renfort sont aussi déchargées. Je passe donc la pause d'entre ces deux concerts à chercher des piles, que je parviens finalement à trouver dans une épicerie du quartier. J'étais tracassée à l'idée de ne pas pouvoir enregistrer les sets de Fred Nipi, de Pascal, Miho et Erik, puisque ce sont des acteurs de la scène noise parisienne qui font partie la vieille génération de la fin des 1990 et du début des années 2000.

C'est donc au tour de Fred Nipi de jouer sur scène, debout derrière une table sur laquelle sont disposés un synthétiseur modulaire, un Ipod et une pédale (*delay*). Nipi est impassible, droit, tourne doucement et délicatement les boutons. Le public est plongé dans un set noise, composé à la fois d'un long continuum et de certains sons qui se modulent au fur et à mesure. J'ai au départ du mal à me concentrer sur la musique parce que je filme. Mais comme je lâche ma caméra vers la fin du set afin d'avoir encore un peu d'autonomie pour le dernier *live*, je peux enfin « rentrer » dans la musique. Un ami guitariste de Christo, François, qui est dans un nouveau venu dans cet univers musical, étant à l'origine issu du metal et du rock, entame la conversation.

- Sarah : « Tu as bien aimé Nipi ?

- François : Ouais, franchement j'ai adoré, c'était super classe. En plus au synthé modulaire, j'aimerais trop faire ça. En fait je suis super content, parce qu'avant je ne connaissais pas la scène noise, je n'écoutais pas ce genre de musique. Mais là, depuis six mois, je suis de plus en plus attiré par cette scène. Je suis vraiment content d'avoir découvert ça, je me rends compte que ça me correspond carrément. Et puis les mecs qui font ça et qui improvisent, je trouve ça génial et c'est quand même assez courageux.

- Sarah : C'est vrai que c'est difficile de tomber là par hasard...

- François : Bah c'est vrai que si Christo ne m'avait pas emmené voir ces concerts, je n'aurais pas pu connaître, je pense. J'aime vraiment bien ce que les gens font.

- Sarah : Tiens d'ailleurs, hier soir tu m'as rapidement dit en partant que tu voulais sortir une cassette ?

- François : Ouais j'aimerais bien. Là j'ai plusieurs trucs qui sont prêts, j'aimerais bien vous les faire écouter.

- Sarah : Notre collab porte uniquement sur des *live*... Si c'est de la musique que tu as fait chez toi, tu t'adresses directement à Jo, parce que c'est son label !

Sur le chemin en direction du bar, je croise Fred Nipi en train de discuter avec Pes.

- Sarah : Désolée, je n'ai pas pu venir te dire bonjour avant. Je suis assez prise avec ces histoires de matériel d'enregistrement.

- Fred : Oui, j'ai vu que tu enregistrais et filmais les concerts ce soir. D'ailleurs, est-ce que ce serait possible de récupérer l'enregistrement de mon set, si ça ne t'embête pas ?

- Sarah : Ouais pas de problème, je t'envoie ça par Internet cette semaine. Mais d'ailleurs, on se disait, avec Jo, que si l'enregistrement de ton *live* rendait bien, on le sortirait sur notre collection *Live Series*.

- Fred : Ah oui, Jo m'a dit qu'il fallait que je lui envoie quelque chose pour une cassette, et si ça convient pas il me le dira et je lui renverrai autre chose

Jo arrive auprès de nous et saisit la fin de la conversation.

- Sarah : Moi je parlais de ce *live*. Parce que tu sais, des fois le concert est super mais l'enregistrement ne sort pas terrible ou n'est pas fidèle à notre perception du set. Dans ce cas, on ne le sort pas. Mais si l'enregistrement nous convient, on te le sort prochainement en cassette !

- Jo : Oui mais c'est vrai que je disais qu'en dehors du *live*, je voulais dans tous les cas te sortir quelque chose.

- Fred : Oui je ferai quelque chose exprès...

Je quitte la discussion, à contre cœur, par peur de manquer le début du dernier concert.

La salle est déjà bondée et je peine à me frayer un chemin. La disposition des trois musiciens sur scène est très particulière : Miho est au sol, assise sur une chaise devant une table sur laquelle est posé son matériel, située face à la scène. Sur scène, donc face à Miho, Pascal est assis sur une chaise sur la gauche de la scène, derrière une table avec son matériel. Et enfin, Erik est assis sur une chaise à droite de la scène, face à son ampli et quasiment dos au public. Pascal est au circuit-bending, Erik à la guitare électrique et Miho à la table de mixage et au synthétiseur. Le set consiste donc en une improvisation collective. C'est Erik et sa guitare qui mène l'ensemble : pas seulement parce qu'il joue plus fort, mais aussi parce qu'en regardant Miho, je remarque qu'elle adapte son discours sonore à ce que fait Erik, même si sa part est essentielle et apporte un flux à la musique qui serait difficilement possible d'obtenir avec seulement la guitare. Pascal, en revanche, ne fait pas grand-chose. De temps en temps, quelques sons de circuit-bending, mais on le voit lui-même regarder les autres sans presque rien jouer et laisser tomber, comme s'il avait fini et qu'il attendait juste que les autres terminent rapidement. Pascal a l'air fracassé, ce qui n'est étonnant pour personne ayant l'habitude de fréquenter les concerts DIY parisiens. En proie à ses démons alcooliques, il peut facilement vriller dans un état désastreux. Le son est très fort (celui de Miho, moins) et le gain extrême du timbre de la guitare, disposée exprès face à l'ampli, accentue le volume et les larsens. Je n'ai pas de bouchons, à mon grand regret, mais sur la fin, je pose la caméra qui n'a plus de batterie et me bouche les oreilles. C'est à ce moment-là qu'en observant Erik, j'aperçois un filet de sang qui coule de ses oreilles jusqu'en bas de la joue. Je commence à être inquiète et un peu horrifiée. J'ai déjà entendu dire que l'on pouvait saigner des oreilles lorsque le son était trop fort, mais c'est la première fois que je vois cela en vrai et cela me fait très peur ! Je me dis qu'il est un peu fou, que de toute façon il doit être sourd ou habitué... mais j'ai peur qu'il souffre. A la fin du set, je l'interpelle pour lui dire qu'il saigne des oreilles et lui demander s'il se sent bien. Mais il me sourit et je n'entends pas ce qu'il me répond. Finalement le groupe fait un rappel et rejoue un dernier morceau. J'évoque cette horrible scène auprès de Christo, qui me dit en riant qu'il avait lui aussi eu peur pendant tout le concert, avant de découvrir que Miho avait la même chose ! Les deux musiciens se sont donc en réalité simplement maquillés avant de rentrer sur scène, mais je n'avais pas fait attention. Je me suis bien fait avoir, comme d'ailleurs d'autres personnes que je croise ensuite. Jo, qui est acousticien, se moque gentiment de moi en me disant que s'il avait vraiment saigné des oreilles, il n'aurait pas pu continuer à jouer puisque la douleur est apparemment insupportable.

Ce soir et depuis tous ces concerts à l'Olympic, le public est davantage féminin, jusqu'à atteindre la moitié du public. Il y a eu beaucoup de monde, comme tous les derniers concerts du Non_Jazz. J'apprendrai le lendemain qu'il y a eu 119 entrées payantes. Je ne sais toujours pas si c'est dû à l'information qui circule de mieux en mieux par le bouche-à-oreilles, ou à la clientèle du bar qui s'ajouterait au public habitué.

03.02.2012 Concert Non_Jazz à l'Olympic. A l'affiche : Nox Factio/Fusiller/TG Gondard/Sister Iodine

A l'instar du concert de la semaine dernière aux Instants Chavirés (27.01.2012), les musiciens de Nox Factio et de Fusiller sont programmés ce soir. Le groupe noise rock Sister Iodine, qui est assez célèbre depuis les années 1990, va très probablement attirer pas mal de monde. Peu importe les salles dans lesquelles ils jouent, elles sont toujours remplies. Mais la salle de l'Olympic n'est pas immense et l'idée qu'elle soit bondée me décourage. Il s'agit d'une vraie mission de sortir fumer entre deux sets en prenant garde d'être assez rapide pour ne pas rater le début du concert. Mais lorsqu'il y a beaucoup de monde, on perd encore un temps fou à atteindre tout le matériel d'enregistrement. Mais par ce soir de grand froid, je me demande s'il y aura finalement autant de monde de prévu.

En arrivant dans le bar, beaucoup de visages me sont connus. Tous les habitués de la scène noise parisienne sont présents. Il y a sans doute plusieurs explications à cela. D'abord les musiciens à l'affiche sont tous des locaux, et seul TG habite actuellement à Bruxelles. Ensuite, les musiciens sont liés par les mêmes réseaux de connaissance et affinités musicales : les Sister Iodine sont par exemple des références dans le milieu noise parisien et leurs membres ont organisé des concerts et des performances à la fin des années 1990 et au début des années 2000 avec Burö ; Thibault, alias TG Gondard, se produit à Paris depuis pas mal d'années même s'il a traversé une pluralité de styles musicaux – des petites mélodies au synthé beatées jusqu'à des phases essentiellement drones – ; les Nox Factio ont étudié aux Beaux-Arts de Paris avec Jonas Delaborde, un amateur de noise actif dans le milieu de l'underground graphique qui collabore régulièrement avec Hendrik Hegray – lui-même musicien dans les projets Hélicoptère Sanglante, Popol Gluant, Minitel avec des membres de Sister Iodine – via les graphzines Nazi Knife et False Flag, auxquels participent aussi Andres et parfois Élise ; et enfin Jo alias Fusiller, qui joue avec Laurent (El-g) dans Opéra Mort, qui a tourné avec TG, sorti des cassettes de TG et de Nox Factio et collabore avec Jonas sur une sous-collection de son label. Quelques visages de personnes âgées de la quarantaine me sont en revanche étrangers. Elles sont très probablement venues voir Sister Iodine, ce qui correspondrait du point de vue générationnel.

Le duo Nox Factio, équipé du même instrumentarium que la semaine dernière (synthétiseur clavier, table de mixage, séquenceur, lecteur cassette, micro, pédale *delay*) est installé de la même façon que lors du concert précédent : au sol, presque au milieu de la salle quoique plus proche de la scène, situés en face l'un de l'autre, séparés par la table sur laquelle est disposée l'ensemble du matériel. La musique commence par un son qui devient de plus en plus fort : il est fragmenté comme s'il était diffusé en ondes mais en continu, comme un drone proche d'un bruit blanc « synthétique ». Le son est modulé en *live* et s'apparente à des sortes de sifflements venteux. Andres utilise sa voix en parlant de façon grave et répétée, avec beaucoup de *delay*. La base derrière, même si elle est évolutive, prend quand même la forme d'un continuum mouvant et sombre, ponctuée de la voix grave et transformée. La musique est dans cette première phase plutôt ambient, et ces sons « industriels » comme ceux d'une scierie nous plongent dans une atmosphère lugubre. La voix se met par la suite à hurler de plus en

plus fort, tout en marquant des temps de pause qui favorisent la mise en forme d'une certaine ambiance dark. Élise ajoute au bout de 9 minutes un son plus aigu, très « synthétiseur analogique » et assez mouvant, comme celle de l'alarme d'un métro, et joue sur le clavier quelques notes répétitives qu'elle laisse durer, mais qui donne un aspect un peu plus planant à la musique, tandis que le drone grave agit en bourdon derrière. Ceci apparaît donc comme une nouvelle phase même s'il n'y a eu aucune coupure véritable. Un son de percussion répétitif s'ajoute et fournit une rythmique sèche et appuyée, et les cris reprennent sur le même schéma que précédemment. Les notes de synthé derrière me font penser à de la musique gothique. 5mn plus tard, donc à la 15^{ème} minute du set, ces notes et cette rythmique s'arrêtent pour progressivement laisser place à des sortes de grésillements, puis une autre rythmique répétitive un peu différente de la précédente, suivis de nouvelles notes de synthétiseur, tout en préservant le même timbre et la même texture. La voix et ses hurlements reprennent, toujours torturés. La musique est donc rythmée et ressemble beaucoup plus à un morceau « classique » de musique si on la compare à la première phase. Puis le synthétiseur cesse et le drone diminue pour ne laisser que les derniers hurlements d'Andres marquer la fin du set.

Kub, originaire de Metz, me dit qu'il a beaucoup aimé le concert et que c'est la deuxième fois qu'il les voit sur scène. En redescendant, je croise Élise qui est en train de discuter avec Jo, qui doit enchaîner d'ici quelques minutes. Il a l'air complètement stressé et a conservé les quatre couches de vêtements qu'il portait pour affronter le grand froid, alors que nous sommes à côté de la salle où il fait relativement chaud. Élise a le sentiment que le public n'a pas aimé ce qu'ils ont fait parce qu'il aurait peu applaudi. Nous n'avons pas eu le même sentiment mais il est difficile de le vérifier, puisque nous n'avons pas demandé l'avis des cinquante personnes présentes. Il est vrai que la musique est assez sombre et que les hurlements peuvent être assez glaçants, mais cela ne peut que difficilement apparaître surprenant pour toute personne familière du mouvement indus des années 1980. Justement Marie, l'organisatrice des Sons Paranormaux qui est une grande amatrice d'indus, s'adresse à Élise pour lui dire qu'elle est déçue que celle-ci ne lui ait jamais répondu concernant sa proposition de les faire jouer en première partie du groupe anglais Sutcliffe Jugend. Élise, confuse, s'excuse et ne comprend pas ce qui s'est passé avec ce mail. Ils auraient bien sûr été intéressés.

Fusiller, équipé du même matériel que la semaine dernière (loop station, synthé DIY, pré-ampli micro DIY, micro, *delay*, table de mixage) commence son concert debout sur scène. Il est déçu de ne pas s'être installé au sol, mais il pensait qu'il y allait avoir beaucoup plus de monde ce soir et que cela n'aurait pas été pratique. La musique commence par des sons issus du synthé DIY et de la pédale de *delay*, dont il conçoit une boucle qui agit comme une rythmique. Quelques sons se superposent progressivement, tous conçus à partir du synthé et du *delay*, la table de mixage ne servant qu'à régler les niveaux. La boucle est un son qui oscille d'abord doucement et très rapidement après, dans une tonalité entre le médium et l'aigu. Vers la 5^{ème} minute, il prend son micro et commence à chanter dedans, mais on n'entend rien mis à part des bribes de sa voix non amplifiée. Je me dis que l'ingé-son n'a peut-être pas fait attention à monter le son du micro. Mais dans ce genre de cas, tout passe par la table de mixage, c'est donc le musicien lui-même qui peut régler ses niveaux. Celui-ci paraît de plus en plus énervé face à cet imprévu, et probablement stressé à l'idée que tout ne fonctionne pas comme il le souhaiterait. Il persiste quand même à utiliser sa voix pour crier un peu. On l'entend par moments amplifiée et trafiquée, à d'autres sans effet et sans amplification, noyée dans la musique. Visiblement énervé, il jette le micro sur la table et continue à moduler sa boucle et quelques sons plus ponctuels. Il reprend le micro et recrie, sans logique rythmique. Après quelques larsens et un chant toujours gêné par les problèmes techniques, il balance le micro par terre et laisse tourner un moment sa boucle. Ses gestes paraissent nonchalants et bruts. Vers la 7^{ème} minute, la boucle est progressivement modulée,

elle devient différente, plus étendue et lancinante, et alterne entre deux notes qui persistent chacune sur 8 temps. Un autre son s'ajoute, qui marque le rythme en appuyant sur chaque temps et en s'accordant sur la note de synthé bouclée. Comme beaucoup de musicien·nes qui jouent dans ce type de concerts, il boit sur scène quelques gorgées de sa bière. Il reprend le micro à la 9^{ème} minute, pendant que les boucles lancinantes tournent, et crie par-dessus tout en ajoutant quelques bruits. L'ensemble est assez lo-fi, et la voix criée dans le fond ajoute à cet aspect brouillon ; il accélère un peu la rythmique sur la fin et ajoute quelques sons aigus saccadés qui se mêlent à l'ensemble un peu chaotique.

Il y a beaucoup de monde mais moins que les dernières fois, il me semble. Léa qui est venue ce soir pour faire une pause dans sa montagne de boulot me dit qu'il y a beaucoup de soirées prévues en même temps ce soir : une au Klub à Châtelet, une à l'Espace B, une au Bouillon Belge et une à la Galerie Plateforme. Elle a vraiment bien aimé ce set de Fusiller mais est « dégoûtée d'en avoir manqué un bout parce qu'un pote qui devait venir au concert était perdu dans le quartier ». « Par contre je n'ai pas trop aimé le premier groupe, surtout les voix qui faisaient genre vaisseau spatial de l'URSS ». Je me dépêche d'arriver dans la salle pour le concert de Thibault, car je sais que je suis un peu en retard (de quelques minutes) et que j'ai encore six couches de vêtements à retirer avant de pouvoir commencer à m'occuper de mon matériel. Coralie, qui filme les concerts ce soir, est déjà en place la caméra à la main. Cette fois-ci je n'ai pas voulu déléguer la prise de vue, car j'ai tout de suite besoin de mes vidéos et je ne peux pas me permettre d'attendre quelques semaines ou mois que Coralie les ai montées. Il y a beaucoup de monde dans la salle.

TG, debout sur scène à la place où se trouvait Jo, commence à jouer des lignes très mélodiques sur deux synthétiseurs clavier, qu'il module par la suite à l'aide de trois pédales d'effets. Il se sert également d'une table de mixage, d'un mini-synthétiseur, d'un micro, d'une boîte à rythmes et d'un séquenceur. Beaucoup de gens dansent ou bougent la tête en rythme. La musique n'est pas bruitiste, mais le fait que le musicien ait déjà expérimenté ce genre de musique, qu'il soit lié à ce réseau et que sa démarche soit toujours singulière ne surprend pas dans le fait qu'il figure parmi la programmation du concert. Les nappes de sons sont très mélodiques avec des harmoniques. Il y a plusieurs lignes mélodiques superposées qui forment des polyphonies, auxquelles il ajoute des rythmiques issues de sa boîte à rythmes. La musique est cette fois-ci très clairement découpée en morceaux et respectent quasiment le format chanson. Il prend d'ailleurs un petit temps pour programmer, régler et préparer ses machines avant chaque morceau. La nouvelle phase musicale dans laquelle il s'inscrit pourrait s'apparenter à « des chansons fragiles et lo-fi, en longues pièces de drone comateux & mélodique, en passant par une gabber hardcore aux rythmes binaires bruts et distordus ou encore une *synth-pop*, légère & romantique », d'après la description qui se trouve sur la newsletter du Non_Jazz annonçant le concert. La musique s'apparente à une forme de chanson française électronique revisitée, avec un effet *vocoder* et un *delay* prononcés sur la voix. La voix intervient dans la musique de façon très classique, les paroles sont « à leur place ». Mais en même temps, par rapport à une chanson de variété classique, les phases instrumentales qu'il gère dans leur intégralité sont assez longues, s'ouvrent à un certain développement musical et les mélodies sont assez complexes. La musique n'est ici pas improvisée, mais bien composée. Chose intéressante, contrairement à l'écrasante majorité des artistes de noise qui sont relativement muets et peu dans le dialogue avec les auditeurs, TG annonce les morceaux qu'il va jouer et remercie le public.

A la fin du set, je sors rapidement fumer une cigarette et note qu'il y a foule dehors malgré le grand froid. Moi qui suis très frileuse, je ne m'attarde pas davantage et discute à peine avec les gens. A l'intérieur, beaucoup de gens malades ou qui n'ont pas la forme restent bien au chaud, malgré certains qui sont habituellement fumeurs. Je prends alors le temps d'aller me chercher un verre de vin avant le prochain concert de Sister Iodine. J'intercepte

quelques discussions autour du set de TG, qui a manifestement beaucoup plu au public. Coralie me demande, très enthousiaste, s'il serait possible que je lui envoie mon enregistrement, et Fred s'assure que j'ai filmé l'intégralité du set, ce qui n'est pas le cas car j'ai souhaité préserver 30mn de la batterie restante pour Sister Iodine, qui est davantage en phase avec mon objet d'étude.

L'un des deux guitaristes de Sister Iodine, Lionel, pousse un tas de vêtements proche de mes affaires pour brancher ses pédales d'effets, ce qui renverse mon verre de vin. Je me plains car je l'ai payé 3 euros et que c'est cher payé pour un demi-verre en plastique de cubi ! Lionel s'excuse et me propose gentiment de m'en repayer un en me tendant un billet. Bien sûr je refuse, ce sont les aléas du bordel, du monde et de la pénombre. Sister Iodine utilise un instrumentarium électrique. Ils s'inscrivent dans une tradition de rock bruitiste expérimental qui était appelé « noise » dans les années 1990, contrairement à ce qu'on désigne depuis de manière vague et qui désigne plutôt les pratiques bruitistes électroniques. Le groupe est composé d'Erik (Minkinnen) à la guitare, de Lionel (Fernandez) à la guitare également, et de Nicolas (Sakamoto-Mazet) à la batterie. Lionel a six pédales d'effets et Erik une pédale et un multi-effets. Ce dernier utilise régulièrement une petite baguette de métal pour cogner contre les cordes de sa guitare. Improvisée, la musique use d'accords lourds, de notes dissonantes, de beaucoup de distorsion et de larsens. Elle est totalement déconstruite par rapport au format rock classique. Les structures sont chaotiques, on ressent souvent le sentiment d'un sur-place et d'un aspect répétitif, même si paradoxalement cette musique improvisée évolue vers certaines phases déchaînées. Le volume est extrêmement fort. Il est fréquent que le bassiste tourne son instrument vers son gros ampli pour produire des larsens. Certaines phases sont très bruitistes, et le sentiment de chaos est accentué par l'attitude et la gestuelle des musiciens, nerveux, excités et « à fond » dans la musique. Ils balancent leur corps et leur instrument en lien avec le rythme lourd de la batterie. Pendant le concert, la femme quarantenaire à ma gauche, comme pas mal d'autres personnes, est sur-excitée et fait de grands gestes en dansant, ce qui me complique réellement la tâche pour filmer correctement. Quelques personnes se mettent à pogotter et je me retrouve projetée contre le mur de droite en ayant heureusement réussi à ne pas faire tomber la caméra. La table sur laquelle sont posés mon enregistreur, mon gilet et une bière est d'ailleurs renversée, et j'ai juste le temps de sauver l'enregistreur en demandant à Andres, installé à ma gauche, de le ramasser à temps et de l'essuyer, car un peu de bière s'était déversée dessus. C'était moins une !

A la fin du concert je n'en peux plus d'avoir chaud, d'être poussée de toutes parts et de devoir gérer ma caméra. Je réunis donc mes affaires et commence à partir lorsque j'entends qu'ils entament un rappel. J'hésite un peu à rester car je culpabilise vis-à-vis de l'enquête, mais peu importe, je me faufile parmi la foule et je sors avec ma pile de vêtements et de matériel. Tous les gens que je croise ont été enchantés par le concert et les critiques sont unanimes. J'ai quant à moi trouvé cela trop long et pas assez évolutif, mais n'est-ce pas simplement le fait de filmer et de porter attention à la prise de vue qui m'empêchent de « rentrer dans » la musique ? Je suis frustrée par la situation et réalise que cela fait plusieurs soirées où je ne profite pas pleinement des concerts à cause de l'ethnographie, de la rigueur et de l'organisation qu'elle suscite. En contactant Jedrek le lendemain, il m'a appris qu'il y avait eu 142 entrées payantes, ce qui marque une fois de plus la popularité croissante de ses concerts.

12.02.2012 Concert aux Instants Chavirés. A l'affiche : Bill Kouligas/Rose Sélavy/The Men

J'ai déjà rencontré Bill Kouligas, ce musicien berlinois depuis trois ans et grec d'origine, lors de mon séjour à Berlin en novembre dernier. C'est lors d'un petit concert DIY dans un lieu nommé Madame Claude qu'il m'a été présenté par Nikos, un ami grec que j'avais rencontré deux ans auparavant à Athènes lors de nos vacances chez Panagiotis et Sofia, le premier étant le fondateur du label noise Phase! Records. Bill Kouligas jouait à l'origine sous le nom de Family Battle Snake. Il gagne sa vie en tant que graphiste et web designer, et a créé depuis 2008 le label PAN spécialisé dans la musique expérimentale, électronique et dans le sound art. Avec Jo, ils ont déjà eu quelques connexions liées à leurs labels et se sont déjà croisés une ou deux fois en concert. Il devait, au départ, être programmé sur une autre date en première partie du groupe culte Skullflower. Mais leur tournée ayant été annulée, les Instants Chavirés lui ont proposé de se greffer sur le concert de ce soir, à l'affiche plutôt « rock ». Le nombre d'artistes qui jouent ce soir étant important, les Instants ne sont pas en capacité de loger Bill, qui a donc contacté Jo pour nous demander si nous pouvions l'héberger, ce que nous avons accepté.

Dans l'idée préalable qu'ils pourraient improviser ensemble le dimanche après-midi, Bill et Jo ont en fait dû annuler, cette session musicale, qui aurait pu se faire aux Instants, n'a pas eu de suite car JF ne répondait pas. On ne pensait donc pas voir Bill l'après-midi. Celui-ci nous contacte cependant vers 14h car il est aux Instants et il n'y a personne. Il ne sait pas quand il doit faire ses balances et n'a aucun moyen d'obtenir quelque information au sujet de l'organisation du concert de ce soir. Nous lui proposons donc de venir nous rejoindre pour déjeuner et passer une partie de l'après-midi ensemble. Je n'ai jamais vu Bill sur scène, mais je sais qu'il est relativement « connu » dans le milieu et je suis curieuse de voir à quoi va ressembler ce set. Je n'ai pas vraiment d'idée préconçue sur ce qu'il va jouer. En tous cas celui-ci s'interroge sur la réception de son set par le public de ce soir, majoritairement venu pour le groupe de rock The Men. Il fait aussi mention du fait de ne pas s'être rendu dans un concert de rock depuis longtemps.

Lorsque les concerts sont programmés le dimanche, ils commencent souvent plus tôt que d'habitude et beaucoup de monde arrive en retard. A 20h15, un quart d'heure avant le début du concert, il y a déjà du monde aux Instants Chavirés. Même si au niveau de l'âge, du style et de l'attitude générale, le public est assez similaire au public habituel, je reconnais très peu de visages. Bill Kouligas enchaîne assez vite, au point que le public n'est au départ pas du tout attentif. Les spectateur·rices parlent fort, rient, sont réunis en petits groupes et ne sont pas tournés vers le musicien, qui commence pourtant à jouer. Kouligas, impassible, diffuse le même son grave très court à intervalles réguliers et lents, afin que les gens comprennent que le concert commence. C'est lorsqu'il commence à ajouter des éléments avec des sons plus aigus et qu'il monte le volume au bout de deux minutes que le public finit par être plus attentif et à regarder vers la scène. Le musicien est debout sur scène derrière une table, éclairée par une petite lampe, sur laquelle est posé son matériel : un synthé et un séquenceur, bouclés l'un dans l'autre via des effets et des filtres, et une table de mixage pour régler les niveaux. La musique mêle des éléments répétitifs, comme des toutes petites boucles qui fournissent une rythmique (sans que ce soit du beat pour autant), qui, modulées au bout de quelques minutes, produisent un changement de phase dans la musique, même s'il n'y a pas de silence et que l'ensemble du set est fluide. Par-dessus ces sons répétitifs qui fournissent une base, un ensemble de sons ponctuels s'ajoutent et évoluent. Leur texture est assez claire, alors qu'ils ne sont pourtant pas forcément « agréables » et « esthétiques » en soi, mais cela semble lié à la qualité du son lui-même. Le set semble composé car l'enchaînement est assez complexe. Il y a beaucoup d'éléments, une harmonie d'ensemble et une fluidité qui seraient vraiment étonnantes s'il s'agissait d'une improvisation. Il y a un côté « évolutif » évident dans la musique, pas mal de sons qui s'ajoutent, une base rythmique, le volume qui augmente. C'est une musique qui invite le spectateur à s'immerger dedans. Le musicien semble bien maîtriser

sa musique, il est assez calme, statique et remue doucement la tête en rythme. Je ne vois pas vraiment l'ensemble du public, mais les seuls que j'aperçois sont attentifs, hochent doucement la tête pour certains, excepté Hendrik qui balance corps et tête de façon beaucoup plus prononcée. Quelques sons un peu plus tenus viennent s'ajouter à la rythmique, dont un qui me fait penser à une harmonique. Vers la 10e minute, doucement la boucle du son qui agit comme rythmique se déforme et modifie un peu la structure, rejointe par une autre mini-séquence de trois notes de synthétiseur qui s'ajoute d'une manière un peu décalée dans le rythme, ce qui donne une superposition de lignes musicales distinctes. Les boucles continuent de se déformer et forment une boucle plus longue mais plus accélérée et plus « musicale » – plus que des bruits, les notes sont plus perceptibles – même le son reste très synthétique. Quelques minutes plus tard, des sons « harmoniques » et tenus interviennent comme des nappes sonores, tandis que la boucle s'éteint progressivement. Retour à une phase plus calme autour de la 20e minute, constituée de longues nappes continues et flottantes, toujours conçues avec un générateur de fréquences, auxquelles s'ajoutent quelques bruits dans le fond plus ponctuels, souvent répétitifs et assez noyés dans la masse.

A la fin du set je suis vraiment très enthousiaste de ce concert, je l'ai vraiment trouvé très bien, tant au niveau des textures, de la composition, de l'ambiance, que du « son »... Mais la qualité est également celle de la diffusion. La salle des Instants Chavirés est bien équipée au niveau de la sono et l'ingé-son est reconnu pour ses qualités. De ce point de vue, c'est autre chose que les concerts DIY organisés dans les bars... Peut-être avais-je « oublié » l'effet produit par un son moins lo-fi et par un volume beaucoup plus élevé ?

Je me remets en place pour le second set, celui de Rose Sélavy. Ce nouveau groupe est composé d'Enrique, qui joue dans le groupe de math-rock Api Uiz ; Arnaud Rivière, qui joue en solo, dans les groupes Bobby Moo, Coupe Coupe et d'autres improvisations éphémères ; et Ian Saboya, un musicien bordelais qui joue dans plusieurs groupes liés au label Les Potagers Natures. Dans Rose Sélavy, Enrique joue de la basse, Arnaud se sert principalement de ses deux tourne-disques, d'une table de mixage, d'une pédale mais aussi de petits objets métalliques qui font office de percussions, et Ian est à la guitare électrique. La musique est totalement improvisée, avec des phases répétitives et des brouhahas chaotiques. Le guitariste, qui chante par moments, utilise une pédale pour répéter ses riffs et rejouer par-dessus, et a un gain très fort qui produit un son de guitare très saturé. Le bassiste use de lignes répétitives et fournit la rythmique des morceaux, tandis que le guitariste ajoute par-dessus ses lignes musicales, en général très répétitives aussi. Arnaud ajoute quant à lui des sinus avec sa table de mixage, des bruits de percussions qu'il produit en frappant un objet métallique sur un autre, et en passant des disques vinyles qu'il utilise comme matériaux pour faire du bruit (scratch, collages...). La musique est un drôle de mélange entre des lignes répétitives rapides, très mélodiques et aux accents chauds, ce qui lui confère un côté noise/rock/musique du monde assez intrigant. On dirait presque les mélodies répétitives des xylophones africains d'Afrique de l'ouest, auxquelles on aurait ajouté une forte saturation électrique, des parasites et par moments un bruit blanc en fond. Le trio est très agité, surtout le guitariste et le bassiste qui, du fait d'être debout, peuvent plus aisément balancer leur corps. La gestuelle d'Enrique est à cet égard assez surprenante et personnelle, puisqu'il se balance d'un pied à l'autre, comme des petits pas chassés qui suivent le rythme de la musique. Il y a beaucoup de monde dans la salle, les auditeurs des premiers rangs agitent leur tête en rythme sans être surexcités, attentifs au concert. La salle est remplie, j'estimerais le nombre de personnes à 140. Il y a une majorité d'hommes mais un bon tiers de femmes, et il y a encore une forte dominante centrée autour de la trentaine.

En sortant fumer une cigarette, je retrouve quelques amis :

- Sarah : Vous avez bien aimé ?
- François et Christo à *l'unisson* : Ouais, c'était cool

- Christo : Je ne savais pas trop à quoi m'attendre... [*on n'entend plus l'enregistrement, trop de bruits dans le fond*]

- Jo, à Christo – Tu n'as jamais vu les autres ?

- Christo : Nan, enfin si de visu, puis de nom, quand j'ai vu la description du truc

- Jo : Mais il joue dans le groupe dont tu nous avais parlé la dernière fois, de rock super festif

- Sarah : Ce sont les bordelais

- une voix non reconnaissable : C'est Api Uiz

- Christo : Aaaaaaaaahhhhhhhh ouiiiiiiiiii, ah mais si. Mais je ne les ai jamais vus Api Uiz

- Jo : J'ai pas lu la description, j'avais même pas vu qu'il y avait Arnaud Rivière. J'ai juste vu marqué « Rose Sélavy »

- François : Ça veut dire quoi ?

- Sarah : Bah tu sais, Rose Sélavy en référence à Marcel Duchamp... et Robert Desnos aussi

- voix inconnue : Moi je trouvais que ça faisait trop krautrock, mais non franchement, pas mal du tout

Je me dirige vers l'entrée de la salle et croise Renata, à qui je demande ce qu'elle a pensé des deux concerts précédents :

- Renata [*en parlant de Bill*] : Il y a vraiment un son incroyable, il y a une couleur de son qui est vraiment whaaaaouu

- Sarah : Et t'as bien aimé du coup ?

- Renata : Ah vraiment c'était super j'ai adoré, c'était vraiment un... Le son était hallucinant, franchement, trop trop beau, trop beau...

- JZ : Non mais ici, les gens ne viennent pas sauf pour les concerts de rock

Rires de Sarah et Renata

- voix d'homme : C'est vrai

- JZ, *en plaisantant* : Sauf quand c'est Enrique qui joue

J'entends alors JF dire que The Men va commencer, je me précipite dans la salle pour pouvoir filmer et enregistrer, mais je suis une fois de plus frappée par le monde, alors que tous les derniers concerts de JZ avaient pourtant réuni une foule similaire. Peut-être parce que les dernières soirées organisées aux Instants Chavirés ont accueilli relativement peu de monde ? [*Ce qui expliquerait la réflexion de Jedrek lors du dialogue précédent, où il suggère qu'il y ait du monde aux Instants Chavirés parce qu'il y a du rock programmé*]. Le groupe, composé de trois hommes, un au chant, un à la guitare, un à la batterie, et d'une femme à la basse, joue un punk rock très caractéristique de la fin des années 1980 et du début des années 1990. La musique est fortement inscrite dans le « genre », elle est assez classique. Le jeu est aussi très conventionnel, ce qui n'empêche pas que les musicien·nes soient dynamiques sur scène. Fait intéressant, dès les premières notes du set, le public s'est amassé et s'est mis à bouger davantage que sur les musiques précédentes, jusqu'à tendre parfois vers un pogo très agité. [*Peut-être sont-ce les codes de la musique rock elle-même qui produisent d'emblée une façon de bouger et de danser particulière, ou peut-être est-ce parce que la majorité des gens sont venus exprès ce soir pour cette tête d'affiche et que nombreux sont ceux qui doivent être enthousiastes à l'idée de voir jouer les morceaux qu'ils connaissent et affectionnent. Quoiqu'il en soit cette observation montre bien la différence de comportement corporel face aux différents genres de musique.*]

Avant la fin du concert, Albane confie son sentiment d'avoir été téléportée il y a 20 ans, rejointe par Bill. Je félicite Arnaud pour le concert, qui m'apprend alors qu'ils n'ont joué qu'une seule fois ensemble, la semaine dernière à Amiens. Cette impro a eu lieu dans la nouvelle salle dont s'occupent (entre autres) les membres d'Headwar, un groupe de noise rock/no wave d'Amiens. Celui-ci me décrit alors ce nouveau lieu « super » et « dynamique », qui accueille de deux à trois concerts par semaine, un bon plan pour tourner là-bas. J'en profite pour lui demander des nouvelles de la programmation du festival Sonic Protest, que

Christo avait commencé à dévoiler au début de la soirée, à notre grande surprise. Pour une raison obscure, la programmation n'a pas encore été envoyée par *newsletter* alors qu'elle est recensée sur le site de vente de tickets en ligne Digitick. Arnaud est donc la personne privilégiée pour en savoir plus sur la future édition de ce festival parisien puisqu'il fait partie de ses organisateurs, avec Franq de Bimbo Tower. Parmi les noms à l'affiche, j'ai retenu le groupe Flipper et le japonais Keiji Haino.

A cause du froid, tout le monde rentre à l'intérieur de la salle, certains pour se rendre au bar ou pour rejoindre des connaissances, d'autres pour aller voir le stand de *merch* tenu par Macario. Macario est un homme de quarante ans d'origine vénézuélienne. Il vient du milieu hardcore et vit dans un rejet total du système, en squattant à droite à gauche, en vendant des disques à prix modiques et en faisant jouer des groupes qu'il aime. Il jouait jusqu'à l'année dernière dans le groupe Stanley Kubi. Nous nous étions rencontrés il y a environ quatre ans, à la suite d'un concert de punk au squat de la Miroiterie. Il a pour habitude de proposer aux gens, connus ou inconnus de lui, de déguster d'excellentes bouteilles d'alcool fort volées au Monoprix, ce qu'il ne manque pas de faire après que je l'ai salué. J'accepte volontiers un verre de son alcool de prune, que je partage avec Bill, Jo et Hendrik. Il tient un stand de distro avec des vinyles et autres supports, dont certains de son propre label « Madame Macario », spécialisé dans les musiques « punk/metal/hardcore/expé »... Jo lui a acheté une vieille VHS du Dernier Cri (éditeur underground basé à Marseille) avec quelques inserts pour 8€, ce qui n'est vraiment pas cher.

JF appelle Bill pour lui demander de passer au bureau, à l'autre local des Instants Chavirés, pour récupérer son cachet. Bill en profite pour y faire une pause d'une demi-heure pour manger son dîner, car il ne l'avait pas fait avant de jouer. Vers 1h30 nous partons dans l'idée de prendre un taxi (proposé par Bill, qui est très chargé), lorsque nous sommes klaxonnés par une voiture dans laquelle nous apercevons Philippe au volant. Il nous raccompagne chez nous et je lui propose donc de boire une dernière bière en notre compagnie. Celui-ci discute de musique d'une manière très technique et spécialiste, en citant à tour de bras les noms des artistes, albums, années, labels, même les plus obscurs. Après plusieurs discussions passées avec Bill, j'ai été frappée de voir le nombre de français et de parisiens que ce dernier connaissait, en lien avec la scène noise. Il savait très souvent de qui on parlait, et se souvenait de leurs prénoms. Le lendemain, JF m'enverra par mail le nombres d'entrées au concert : 170 personnes dont 140 payantes.

23.02.2012 Concert des Sons Paranormaux au Klub. A l'affiche : Peter Sotos (USA)/ExWorks (FR)/Consumer Electronics (USA/UK)/Sutcliffe Jugend (UK)

C'est la troisième fois que je me rends dans ce club, la première était pour un concert de Neptune il y a trois ans et demi, l'autre pour un concert de metal/sludge (Unearthly Trance et Ramesses). Situé à Châtelet sur la rue Saint Denis, on aperçoit de dehors une grande porte métallique qui ouvre sur des escaliers qui descendent directement dans la salle, au sous-sol. Il y a un vigile à la porte censé assurer la sécurité du club et vérifier les tampons sur les mains, et une jeune femme amie de l'organisatrice s'occupe de vendre les entrées au niveau des premières marches sur la droite. En bas des escaliers se trouve la cave avec un bar sur la gauche et une toute petite scène sur la droite dans un renforcement. La salle n'est pas très bien conçue, ce qui lui est d'ailleurs souvent reproché puisqu'il y a de grands poteaux situés en plein milieu qui empêchent la visibilité de la micro-scène pour ceux qui ne seraient pas

placés tout devant. De même, la cave est assez petite donc on sait d'avance que ce sera bien serré ce soir... [...] Le concert est organisé par Les Sons Paranormaux, une association co-gérée par Marie. Elle avait déjà fait jouer Sutcliffe Jugend il y a deux ou trois ans au Yono, une cave de bar dans le quartier du Marais. Cette fois-ci, elle organise deux soirées de concerts de suite, l'une ce soir au Klub et l'autre demain aux Instants Chavirés, avec quelques modifications à l'affiche. Sur le mail d'annonce du concert, il était indiqué que la soirée commençait à 21h. J'ai donc un quart d'heure de retard... Finalement, en arrivant dans la cave, quelques amis que me disent qu'en réalité le concert commence à 22h, comme ce qui était annoncé sur le flyer. Apparemment, il y a eu un léger problème d'organisation.

Aude et Fabrice me disent que la pinte est à 6€. Les consommations ne sont pas données, d'autant plus qu'ils sont coincés en bas car ici on ne peut pas sortir fumer avec sa bière ! On décide donc de sortir de la salle, puisqu'on nous a tamponnés la main, et d'aller acheter des canettes de bière dans une épicerie. On croise Hélène et Yves, puis Andy, Pes et Mariko. Christo et Oriane nous rejoignent après s'être rendus à un vernissage de dessin. Là nous discutons de tout et de rien, l'ambiance est assez joyeuse, Pes nous dit qu'il va devoir partir. Je pensais qu'il venait au concert car je l'avais aperçu dans la cave tout à l'heure. Il ne faisait que déposer des flyers pour le futur concert de JZ avec Mark Lord mardi prochain (28 février), parce qu'il n'a plus un sou... Il a tout dépensé pour l'achat d'un disque. Je lui propose de lui payer sa place. En achetant des bières, j'en prends également une pour lui.

La soirée commence avec la diffusion d'une vidéo de l'écrivain Peter Sotos, connu pour être l'auteur d'ouvrages controversés traitant de formes extrêmes de pornographie. Je commence à regarder la vidéo tout en prenant quelques notes de terrain, et observe les gens assis autour de moi, attentifs. En ce qui me concerne, je déteste : il s'agit d'extraits de vidéos où sont filmées une ou deux personnes de face, sans montage, qui se livrent à des démonstrations pornographiques. Le cameraman échange avec elles. L'aspect est grossier, les femmes « objet » vulgaires. Après avoir tenu quelques minutes, je m'extrait des personnes attentives et me dirige vers le bar, où je rejoins par hasard mes amis Hélène, Marilyn, Yves et Jo, qui n'aiment pas du tout non plus. Nous nous demandons comment il est possible que cette « œuvre » soit prochainement diffusée à Beaubourg, tellement cela nous paraît mauvais. Plusieurs d'entre eux comparent la vidéo à You Porn : « tu trouves la même chose sur You Porn, à la limite ». Hélène affirme que la dernière vidéo en date qu'elle a vue de lui était beaucoup plus intéressante ; elle consistait en témoignages de personnes victimes de pédophilie.

Ce soir les sets enchaînent très rapidement, avec le groupe français ExWorks, des amis de Marie. Le groupe est composé d'un duo de deux hommes à peine quarantennaires, situés à droite sur la scène de telle façon à laisser place à une projection vidéo accompagnant la musique. L'un est au chant et possède un synthé clavier et un laptop, l'autre a une table de mixage, un séquenceur, un synthétiseur et une pédale. La musique est assez sombre, ambient, avec peu de dynamiques. Il y a plusieurs couches qui se superposent : l'une consiste en un son continu, sorte de bourdon grave qui s'étend et se meut très lentement ; puis des sons aigus, comme des harmoniques presque continus mais diffusés par vagues ; enfin, des sons saturés et très « synthétiques » interviennent plus ponctuellement par dessus cette masse sonore. Dans l'ensemble, la musique s'assimile à des nappes sonores aux textures assez saturées et résonantes. La voix intervient quant à elle par moments. Elle n'est pas chantée mais plutôt créée sur un ton presque monocorde, avec un effet qui la sature et rend le son lo-fi. Les paroles sont malgré tout compréhensibles, ce ne sont pas des cris, et le texte assez sombre est en français – le mot « liberté » est énoncé à plusieurs reprises, « la liberté... la liberté... et mes bourreaux... ».

Exceptée une dizaine de personnes que je connais, les autres auditeurs me sont complètement inconnus, sauf peut-être un ou deux que j'ai déjà aperçus dans des concerts

d'indus. Autrement, la faune est un peu « différente » que le public noise, elle est beaucoup plus lookée : une majorité de personnes vêtues de noir, quelques crânes rasés, des rangers et autres grosses chaussures noires. Aussi, une grosse majorité d'hommes. Plusieurs femmes avec les cheveux teints, plusieurs coupes au carré avec franges très droites, un homme à la houppette vert fluo. Les personnes habituées des concerts de noise présentes ce soir ne sont pas celles que l'on retrouve aux concerts à tendance « folk » de JZ ; le côté indus ne doit apparemment pas trop plaire à ce public-là, peut-être parce que l'approche est plus radicale et plus sombre. Si les concerts du Non_Jazz brassent les styles et réunissent des publics différents, les concerts organisés par les Sons Paranormaux sont beaucoup plus ancrés dans un genre et proposent des musiques indus, noise et power electronics, donc des approches plus extrêmes.

Juste avant le début du deuxième concert, je croise Marie qui me propose de m'offrir une bière puisqu'elle dispose de plusieurs jetons à écouler au bar, alors qu'elle a déjà des bières en coulisses. Je lui propose de passer chez moi la semaine prochaine pour récupérer les sons et les vidéos du concert, mais elle part sur son terrain en Lettonie pour une semaine. Elle en profite pour me présenter l'un de ses amis, debout près du bar en compagnie d'autres personnes, qui s'avère être le producteur des premiers albums des Ludwig Von 88, le groupe français de punk/rock alternatif de la fin des années 1980. Nous discutons brièvement des deux premiers albums du groupe, mes préférés, que j'écoutais beaucoup au début de mon lycée. Il me dit qu'au départ produits à 5000, il s'en était en fait vendu plus de 160 000.

Je lui tends mon enregistreur pour Consumer Electronics, parce que je redoute de le poser sur le devant de la scène vu le nombre de gens qui commencent déjà à s'entasser pendant que les trois membres du groupe s'installent. Consumer Electronics est un projet de *power electronics* (début des années 1980) mené par l'anglais Philip Best, dont le *line up* réunit aujourd'hui les deux membres du groupe suivant, Sutcliffe Jugend, et lui-même. Les deux membres de Sutcliffe se chargent des machines et Philipp Best du « chant », ils sont répartis en triangle sur la scène, le chanteur devant et les deux autres un peu plus derrière sur les côtés. Philip Best, assez fort avec un énorme ventre, de grandes lunettes et le crâne rasé, est impressionnant. A côté, les deux autres ont l'air tous gentils. La musique commence de façon extrême dès le début, avec des sinus et des bruits qui s'enchaînent ou se superposent sans rythmique ni mélodie. Le set s'enchaîne sans interruption, comme toujours dans ce type de musique proche du *harsh noise*, la différence étant que le power electronics n'est pas strictement instrumental et est caractérisé par un « chant » récurrent. Dès la première minute du set, alors que j'essaie tant bien que mal de filmer le matériel d'un des musiciens compte tenu de la forte obscurité, le chanteur se pointe devant ma caméra et la fixe, l'air menaçant, avant de balancer son corps et son micro par à-coups en lâchant un cri. Il se déplace alors devant son micro installé sur un pied, ouvre les bras et hurle, sa carrure imposante ajoutant un certain cachet au caractère écrasant et agressif de cette présence. Cela a le mérite de donner un avant-goût du type de performance qui nous attend. Les sons électroniques en fond sont saturés, il y a une dynamique très forte, chaotique, extrêmement bruitiste. Le volume est fort, et je réalise qu'avec mes mains prises je ne peux pas chercher mes bouchons. Celui qui fait office de chanteur se déplace sur la scène en hurlant dans son micro de façon très violente, avec un air menaçant. Cette forme de *live* est très proche de la performance, il y a un côté théâtral assez prononcé. Philip Best m'impressionne d'autant plus que ce n'est pas un trentenaire (!) et que l'aspect autoritaire de son jeu et de son personnage en est accentué. Je ne saurais leur donner un âge, mais les trois musiciens ont débuté leurs projets respectifs en 1980-82. Je ne réussis pas bien à distinguer le matériel exact sur lequel ils jouent, mais on retrouve de manière certaine des synthétiseurs, des pédales et des tables de mixage, en somme le dispositif électronique classique. Parfois le chanteur brandit un magazine, ou un gros fanzine, et montre les pages ouvertes tandis qu'il grimace et tire la langue de façon assez

malsaine. Lorsqu'il hurle je ne comprends rien à ce qu'il dit, mais c'est certain que ce sont des paroles et pas juste des cris. Puis il se met torse nu, me caresse le visage à un moment, bouge violemment le pied de son micro et prend finalement le micro à la main tout en regardant le public l'air menaçant. Le public manifeste son enthousiasme en criant de temps en temps, un pogo s'installe. Tandis que je lui dis de faire attention parce que j'ai ma caméra en main, Philippe, qui faisait partie de ce pogo provoqué par trois personnes, me pousse vers la scène. Je me retrouve debout, toujours en train de filmer, à côté du chanteur, puis je redescends à côté de la scène, collée aux retours en espérant que je ne vais pas continuer à recevoir des coups. Le public est manifestement très content, il y a une effervescence assez jouissive. Quelques minutes plus tard, le même Philippe m'attrape la jambe et me hisse au-dessus de lui et je me retrouve sans le vouloir à slamer par-dessus le public ! Souvenirs d'adolescence... Le chanteur/performeur continue ses gestes obscènes, visiblement dérangés et sexuellement pervers, sans jamais livrer le moindre sourire, tandis que les sons déchirants du fond participent à cet ensemble violent et agressif. Je suis impressionnée par la performance, cela fait longtemps que je n'ai pas assisté à un aussi bon concert, c'est très intense.

Lorsque je sors fumer ma cigarette, je n'entends presque plus rien et je commence à angoisser. Au bout d'un moment j'ai dû m'habituer au fort volume et je ne me rendais plus compte de son effet agressif. J'espère que mes oreilles ne sont pas trop attaquées et que je ne vais pas perdre de l'audition... Hélène me rassure : « Mais non t'inquiète pas, c'est rien, ce n'était pas très fort franchement, moi j'ai rien du tout et pourtant je n'ai pas mis de boules Quies ! Je ne mets jamais de boules Quies ». Manifestement elle n'obtiendrait pas de très bons résultats à un audiogramme, car elle ne porte jamais de bouchons alors qu'elle assiste régulièrement à des concerts à très fort volume... Jo me rassure en me disant que ce n'est qu'une réaction de défense du corps au traumatisme sonore. Quelques personnes m'interpellent alors au sujet de mon slam historique.

Le groupe suivant, Sutcliffe Jugend, doit livrer ce soir un concert « calme » contrairement à demain « où ce sera un set bourrin », si l'on en croit Marie. Les deux mêmes musiciens sont disposés exactement de la même façon que pour la formation précédente, un de chaque côté de la scène : celui de gauche est debout derrière une table, face au public, et celui de droite est disposé de profil. La petite table de celui de gauche est recouverte d'un tissu zébré, sur lequel est posé le même matériel que celui utilisé lors du set précédent, c'est-à-dire plusieurs synthétiseurs et une machine qui semble avoir un pad, puisque le musicien fait glisser son doigt sur une petite surface de façon répétitive. L'autre musicien, qui utilise aussi des synthétiseurs et un séquenceur, est penché sur son matériel, une guitare en bandoulière. Le son est tout de suite très différent que le set précédent. La musique est beaucoup plus calme, moins chargée, moins chaotique. Le musicien de gauche appuie sur une pédale qui envoie une boucle (est-ce un séquenceur ou une simple pédale d'effet ?), dont les sons s'apparentent à des cliquetis ou à des sons aigus de clochettes. Ils viennent superposer d'autres sons plus étendus, comme des nappes, aussi situés dans les aigus. Ces sonorités sont assez résonnantes. Le même se sert ensuite d'un archet qu'il frotte sur je ne sais quel support car nous ne voyons pas grand-chose dans cette pénombre. Il enregistre les sons produits par ce geste à plusieurs reprises, un son gras, crissant, dans les medium/graves. En parallèle, un homme fait la lecture d'un livre, à la manière d'un discours. Je n'arrive pas à prêter attention aux paroles. La musique est sombre. Il n'y a pas non plus de rythmique à proprement parler, même si l'ensemble paraît beaucoup plus cohérent que la structure anarchique de Consumer Electronics. Derrière eux, défilent en boucle trois images abstraites. La lecture s'arrête, la musique continue comme un continuum un peu lancinant, très atmosphérique ; puis le musicien situé à la gauche déclame dans le micro avec un léger effet de *delay*, tandis que Marie prend un autre micro et répond au chanteur en lisant un papier qu'elle tient dans les mains, en langue française. Il s'agit en fait de la traduction de ce qu'il énonce. Je suis surprise et amusée par sa participation, je trouve

sympa de la part des musiciens d'avoir souhaité la faire intervenir dans le set. Les paroles parlent d'un lapin rose et d'un lapin bleu. Pendant que les deux s'expriment chacun leur tour, le deuxième musicien, qui a dû laisser tourner sa boucle, les regarde sur scène, une bière à la main. L'histoire devient horrible, elle raconte comment la lapine tue, découpe et mange l'autre lapin. La musique est toujours plutôt ambient et accompagne la narration [« et il appelle sa femme... » et là le musicien hurle avec des effets sonores]. Le « morceau » se termine, le public applaudit. Ils recommencent à jouer. Cette fois-ci la musique n'intègre pas de narration, elle est toujours assez calme, avec des boucles sonores et des textures diverses. Le deuxième musicien joue avec sa guitare en plus de son matériel électronique.

Selon Marie, il y a eu 114 entrées payantes + les invitations, sachant que « la jauge du klub (était) blindax ». Elle me précise aussi le lendemain qu'il lui faudra « 40 entrées ce soir pour tout couvrir, y compris les frais de taxi ».

28.02.2012 Concert Non_Jazz à Confluences. A l'affiche : Popol Gluant (Fr)/Angels in America (USA)/Mark Lord (USA)

C'est la première fois qu'un concert du Non_Jazz est organisé à Confluences. Il s'agit, d'après le site Internet, d'un « lieu d'engagement artistique » situé entre les métros Philippe Auguste et Alexandre Dumas dans le XXe arrondissement, où sont programmées des pièces de théâtre, des expositions et des performances. Indiqué par une pancarte dans la rue, le lieu n'est pas difficile à trouver. Accessible par un grand portail aux barreaux de fer et d'une porte, il suffit simplement de pousser cette dernière pour entrer dans une vaste cour intérieure. Au fond, une porte qui donne directement sur le lieu, une grande pièce aux murs blancs, au sol brut, avec un bar sur la gauche. Le petit stand destiné à délivrer les entrées est installé près de la porte, juste face à elle. Ce soir, ce sont Romaric, toujours paré d'une grande veste léopard assez kitsch, et Maïlys, qui se chargent des entrées. Le tarif est de 6€. Le matériel, instruments et sonorisation, est installé au fond de la salle. Il n'y a donc pas de scène. Quelques chaises ici et là. L'endroit est très lumineux, ce qui tranche avec le type habituel de luminosité que l'on trouve dans les lieux de concerts, plutôt sombre voire très sombre. La salle peut être assimilée à une galerie ou un lieu d'exposition, tant au niveau des murs blancs que du type de sol et de luminosité.

Au bar est présente Delphine, qui travaillait encore récemment dans les archives de cinéma, avant de perdre son emploi. Elle discute avec Nadia, qui est également employée dans une petite boîte de traitement de films. Audrey les rejoint, enthousiaste, pour les saluer. Elle nous annonce que par un hasard incroyable, Delphine et elle-même se retrouvent dans la même formation Pôle Emploi en montage et trucage vidéo. J'imagine qu'elle a aussi dû perdre son emploi il y a peu, car l'année dernière elle travaillait dans l'édition de livres audio.

Hendrik est en train de mettre en place son matériel, puisque c'est lui qui commence le concert sous le nom de projet Popol Gluant. Philippe, qui est apparemment chargé du son, règle quelques détails avec lui. Hendrik commence son set debout, derrière deux petites tables rondes sur lesquelles est disposé son matériel : deux tables de mixage, un pad, un micro, deux magnétophones, un synthétiseur, un séquenceur et une pédale d'effets. Il revêt une chemise rouge avec des épaulettes bouffantes, une mini-jupe à gros strass argentés, des collants noirs et fins, filés. Il n'a pas de chaussures et se tient debout sur un petit plaid. En réalité, plus que pour le décor, le tapis remplit une fonction pratique : Philippe me dit, comme me le confirmera plus tard Hendrik, que l'une de ses machines – le petit synthétiseur avec un potard – a un boîtier en métal branché sur secteur dont la matière est conductrice pour l'électricité, et que phénomène étrange, cela transmet l'électricité dans son corps via le contact de ses collants

sur le sol. Philippe avait donc eu la bonne idée de déposer un plaid pour interrompre les décharges qu'Hendrik se prenait continuellement. La musique est conçue à partir de sources électroniques et de bandes de cassettes. La première phase est brouillonne et lo-fi, il n'y a ni dynamique, dans ce qui pourrait relever de l'extrême bruitisme, ni de dénouement ou de cohérence d'ensemble, comme sur un set plus ambiant. Malgré la multiplicité des sources, l'espace sonore est peu rempli et la musique est minimale. Un son grave de synthé est joué en continu, puis légèrement modulé en un son plus aigu mais toujours « cracra ». Épisodiquement, il diffuse un enregistrement par-dessus, également modulé en *live* : peut-être sont-ce des voix, des chants du monde et des paroles, même s'il est difficile de vraiment savoir. Le résultat donne un son lo-fi et distordu qui intervient seulement par moments, submergé par le son oscillant. Le même schéma se déroule pendant les six premières minutes. Il y a aspect performatif dans son attitude, au-delà de l'accoutrement : celui-ci reste droit, jette des coups d'œil de temps à autres au public, ne sourit pas, resté concentré, avec des gestes paraissant méthodiques. Il est comme dans la peau de quelqu'un d'un peu bizarre, à la fois extraverti et introverti. Par-dessus la masse de brouhaha, il ajoute une couche supplémentaire, toujours dans les tons graves et dans une esthétique lo-fi, mais à travers laquelle on quelques notes aiguës peuvent être perçues. Puis par-dessus, encore d'autres sons percussifs ponctuels que le musicien produit en poussant frénétiquement un lecteur cassette. Le son redevient ensuite plus minimal jusqu'à l'obtention d'un bruit blanc maintenu, puis interrompu par des sons ponctuels, du silence par instants. Puis un son très rapide et saccadé diffusé en boucle, alterné par un léger souffle qui prend place pendant deux minutes, remplacés par une note produite par un pad, qui fait penser au son de « trompette » des claviers synthé. De manière régulière, le son saccadé intervient, comme pour marquer une certaine rythmique, et le pad alterne avec des notes différentes, le tout en boucle. Le musicien prend le micro et chante de manière répétitive, un peu noyé dans l'ensemble, dans une attitude très statique. Cette phase dure quelques minutes, pendant lesquelles il y a peu de variations, juste certaines modulations peu marquées. Puis la rythmique se saccade de manière accentuée, comme si l'on était proche de la fin du set. Il y a pas mal de personnes dans la salle, peut-être une cinquantaine. Quelques uns sont assis, pour ceux qui sont devant, quans les autres sont debout derrière. Puis Popol Gluant reprend son chant, répétitif, dans des notes plus graves, puis accentue la rythmique en ajoutant quelques notes ponctuelles au pad pendant encore deux minutes. Enfin la rythmique saccadée annonciatrice d'une fin de morceau prend place et son chant devient bizarroïde, comme une mélodie chantonnée par quelqu'un d'un peu fou. Le set aura duré 23 minutes, ce qui est plus du double d'un set classique d'Hendrik, qui ne joue jamais plus de 10mn.

Pes me dit qu'il a bien aimé, surtout la fin qu'il a trouvé vraiment chouette. Puis il s'enthousiasme pour le pad utilisé par Hendrik, une petite machine « qui fait des sons vraiment sympas, qui me rappellent un peu les sons dub ». Je voudrais me prendre un verre au bar, mais je me retrouve à faire la queue vraiment longtemps. Il n'y a qu'une seule serveuse pour tout le monde, ce qui est vraiment peu. Mais en plus de cela, elle ne semble pas très organisée. Certains qui viennent d'arriver sont servis, tandis qu'un homme à ma gauche attend sa bière qu'il a commandée depuis 10 mn... Quelques remarques d'exaspération dans la foule.

Le deuxième groupe, Angels in America, commence son set. Il s'agit d'un couple d'américains, lui à la musique, elle au chant et à la performance. Ils sont assez « lookés » physiquement. On a l'impression que le musicien est tout droit sorti d'une BD des années 1980, les cheveux courts avec une crête, un gros blouson de cuir qu'il garde pour jouer, un jean dont le bas est retroussé dans ses grosses *rangers*. Elle, a les cheveux longs d'un peu toutes les tailles avec une frange asymétrique, un piercing au visage, une petite robe avec ses membres découverts sur lesquels on peut voir quelques tatouages plutôt imposants. Le matériel du musicien est composé d'une grosse table de mixage, d'un synthétiseur clavier et d'un autre petit synthétiseur. La base musicale est électronique, assez mélodique, avec des

boucles de synthétiseur rapides et répétitives, par dessus laquelle des éléments plus bruitistes viennent s'ajouter, à l'instar d'un bruit saccadé très rapidement, dans les mediums, comme une grosse boîte métallique qui vibrerait fortement sur le sol, diffusé en continu. La jeune femme s'agenouille au sol en chantant par dessus, au départ presque « parlé », à des intervalles répétés, puis produit une série d'onomatopées répétées de plus en plus vite, à la manière de gémissements. La musique est plutôt sombre et atmosphérique, des longues nappes graves produites par les synthés ainsi que des bruits de grésillements sont étalés dans la durée. Des petites boucles métalliques qui semblent issues de l'arpeggiator du synthé donnent un aspect très mélodique et pratiquement pop à la musique, déjà accompagnée d'un chant « cohérent » dans la rythmique. Le chant composé de notes répétées de plus en plus vite devient de plus en plus aigu et de plus en plus crié. Il y a quelque chose de très narratif dans cette « performance ». La jeune femme se balade très doucement dans un espace qui récrée une sorte de scène, devant son compagnon qui est derrière avec ses instruments. Elle virevolte en chantant parfois, un chant mélodique, fait des pas gracieux, paraît un peu torturée. Malgré ce côté « spectacle » délivré par la musicienne, j'observe que la majorité des gens regardent plutôt le musicien. Le public est majoritairement assis, quelques personnes assises sur les rares sièges, sur les rebords du mur ou au sol. Les personnes sont concentrées, comme perdues dans leurs pensées, figures de contemplation. Certains ont leurs mains devant la bouche. Les autres sont debout dans le fond. La musique est plutôt illustrative et composée.

A la fin du concert, j'en profite pour jeter un coup d'œil au *merch* étendu sur le large rebord sur lequel je suis aussi assise. On trouve des morceaux de tissus imprimés représentant un collage figurant un homme entouré de serpents et une bulle (BD) sur laquelle je ne parviens pas à lire les mots de là où je suis ; des posters et cinq cassettes différentes d'Angels in America. De Popol Gluant, il y a un vinyle, un graphzine, une cassette et un CD. Quelques personnes viennent aussi jeter un coup d'œil. Un homme me demande si c'est moi qui m'occupe des ventes, je lui réponds à la négative. Il souhaiterait connaître le montant du vinyle de Popol Gluant, je pars donc à la recherche d'Hendrik pour lui demander. Je pensais que le prix devait tourner autour de 13 ou 14€, mais il est en fait à 10€. Je recherche le curieux et lui donne le prix. Il paraît agréablement surpris et disparaît.

JZ est en train de discuter avec Jo à côté du stand des entrées. Face à la foule qui patiente en vain au bar, je demande à l'organisateur s'il pourrait par hasard m'offrir une bière des coulisses, car le temps de faire la queue, je crains de manquer le début du troisième concert. Il accepte et file au bar demander une bière : « t'as de la chance, parce que Mailys ne boit pas ! ». Je lui confie le fait que le public attend quand même super longtemps au bar, parce que la serveuse est seule. Il avait pourtant demandé à ce qu'ils soient plusieurs au bar. De toute façon, il a noté une série de choses qui ne lui conviennent pas et qu'il faudra mettre au clair s'il souhaite réorganiser des événements ici. [*Si j'ai bien compris, il a loué l'endroit 150€*].

- Jo : « Je crois qu'ils ont dû se faire surprendre... C'est la première fois.

- JZ, avec une moue résignée : Oui, en plus je n'avais pas vu quand j'étais venu qu'il y avait une augmentation de 50 centimes les soirs de concert. Ça, c'est toujours chiant.

- Jo : Oui, tu as l'impression que la bière est à 2,50€ alors que non

- JZ : Non, mais j'ai une liste de choses... Ils sont censés avoir envie qu'il y ait du monde ici, donc je ne comprends pas pourquoi ce parti-pris

Un peu plus tard.

- JZ : Pour ce soir je peux te dire, il y a 93 entrées payantes, je pense que je vais arrêter la caisse là.

- Sarah : 93 c'est bien !

- JZ, acquiescant : C'est bien.

- Sarah : Mais tu vois les dernières fois, tout ce monde, c'est ce que je te disais, je pense que c'était vraiment lié à l'Olympic.
- JZ : L'Olympic, la plupart du temps, c'était le samedi. Là on n'en est pas loin, ça va, on est mardi. Je vais essayer d'aller trouver Christopher [*alias Mark Lord, afin qu'il se mette en place*] ».

C'est enfin l'américain Mark Lord, derrière l'ancien célèbre projet noise Kites, qui commence à jouer alors qu'il y a encore un peu de bruit dans la salle. Il commence par lancer une rythmique par le biais de la boîte à rythmes, donc un peu old school dans le son, puis la modifie ensuite. Il envoie par-dessus une petite mélodie qui fait un peu son de basse (dans les aigus), jouée en rythme, puis la mélodie reste la même mais bascule dans les tons plus aigus. C'est un peu comme un mélange de drum n'bass et d'électronica, assez minimal et très mélodique. Dans le public, quelques personnes discrètes remuent un peu la tête. On entend parler quelques personnes dans le fond de la salle, le musicien ne doit vraiment pas jouer fort. Par-dessus la mélodie accompagnée d'un peu de *delay*, quelques notes d'un son gras et synthétique forment une nouvelle mélodie, ce qui crée une polyphonie. On entend toujours les gens parler dans le fond, et je me fais la réflexion que ce serait mieux qu'ils baissent un peu le ton. Le musicien paraît à la fois concentré, à la fois perplexe, à plusieurs reprises il se frotte le nez. La musique continue sur le même mode et s'atténue peu à peu en paraissant plus « floue ». Puis des bruits de chuchotements s'ajoutent ainsi que des sons de petits ressorts métalliques qui se font de plus en plus forts et couvrent la mélodie. Pendant qu'il joue, Mark Lord se met à s'accouder et à coucher sa tête contre la main, signe extérieur d'ennui. En même temps que la musique s'arrête, il se retourne et demande : « microphone ? ». La situation est étrange, un peu tendue. On a le sentiment qu'il y a quelque chose qui ne va pas, que cela n'aurait pas dû se dérouler ainsi. Il attend, assis, il bascule sa tête en arrière. Le set est en quelque sorte interrompu même si les chuchotements continuent, mais il finit par les couper. De longues secondes s'ensuivent. La jeune femme du groupe précédent tend un micro au musicien, les gens discutent en attendant que le set reprenne. Finalement il dit quelque chose à quelqu'un à ma gauche et met le micro au sol, se redresse sur sa chaise et croise les mains en-dessous de sa table, puis attend. Là, Philippe lui tend un câble qu'il branche à sa table de mixage, teste le micro qui fonctionne et son matériel. Les gens continuent à discuter. Les bruits de chuchotements reprennent, ainsi qu'un bruit sourd qu'il module jusqu'à devenir une grosse nappe sonore quasiment atonale, presque un bruit blanc, beaucoup plus fort que tout à l'heure. Il se lève et teste deux secondes le micro par-dessus et arrête le bruit blanc. Puis il balance un son toujours continu, plus grave et beaucoup moins fort, permettant d'entendre à nouveau les quelques voix au fond de la salle. Il module légèrement ces nappes, ces drones, et monte progressivement le son ambiant vers le plus aigu. Le volume est de nouveau fort, il prend le micro et sa voix produit de suite un larsen. Il fait quelques essais et cela sature, il souffle à plusieurs reprises dans le micro, l'air énérvé. En même temps, je le vois tourner un bouton à chaque fois qu'il souffle dans le micro... Y a-t-il un problème technique ou est-ce fait exprès ? Puis il pose violemment le micro sur sa table. Le son derrière est ambiant. Puis il l'arrête, s'assoit et lance un drone dans les mediums, en regardant impassiblement le public. Ensuite il tourne deux trois boutons... Il ne se passe vraiment rien, je suis mal à l'aise pour lui. Je ne comprends pas si c'est complètement mauvais, s'il a des tas de problèmes techniques, ou s'il est déçu de quelque chose... Le volume n'est pas très fort, et on entend pas mal les gens du public parler. Puis il arrête. Mais comme c'était déjà le néant, il faut un moment avant que les gens commencent à applaudir. Il lance alors un bruit blanc à fond pendant trente secondes, quelques personnes sourient, hochent la tête ou mettent la tête entre leurs bras, puis il arrête. Là on entend un « thank you » et les gens se mettent à applaudir. Deux ou trois personnes crient « encore », le musicien demande « do you want

another one ? ». Il réessaie le micro. On a toujours l'impression qu'il y a un problème, c'est vraiment bizarre, il souffle et tousse dans le micro, puis le repose, lance un son pendant deux secondes, puis l'arrête et diffuse une rythmique. Il a l'air complètement décontenancé, à ne plus savoir quoi faire, tourne la tête avec une grimace en disant « I don't know », lance un gros soupir dans le micro qui résonne avec le *delay*, quelques bruits saturés qui crépitent demeurent. Puis il s'arrête, dit que ça s'arrête là. Un homme lui répond « tell them to shut up », et il répond « no, it sounds good » et sourit. Je ne comprends rien à ce qui vient de se passer : Mark Lord a-t-il fait exprès de jouer de cette façon ? Si oui, pourquoi ? Par provocation au public inattentif ? Sont-ce des problèmes techniques qui l'auraient par la suite décontenancé ? A-t-il voulu cacher par fierté le fait qu'il n'était pas inspiré ? Au départ, je suis persuadée qu'il s'agit de problèmes techniques. Brian, qui est à côté de moi, l'interprète plutôt comme une provocation parce qu'il y avait beaucoup de bruit et que les gens parlaient fort par-dessus ce qu'il jouait. Qu'il avait peut-être voulu faire quelque chose de calme qui ne pouvait pas être joué dans ces conditions ; il aurait alors balancé des gros sons et saccagé son set exprès. Nadia, elle, me dit tout de suite qu'elle est dégoûtée qu'il ait eu des problèmes de son, qu'à chaque fois qu'il prenait le micro il y avait des gros larsens, que selon elle c'était évident. En plus, il y a forcément eu des problèmes, elle l'a déjà vu trois fois et à chaque fois c'était génial. Jo l'a aussi déjà vu une fois, aux États-Unis, et m'avait dit que c'était génial. Lui non plus ne comprend pas, il a trouvé ça « trop nul » et ne pense pas du tout que cela soit dû à des problèmes techniques. Il penche plutôt sur le fait que sa fierté ait pris un coup face à l'inattention des gens.

- Hélène : « Moi je me suis fait chier comme un rat mort.

- Sarah : T'as compris s'il était énervé contre les gens qui faisaient du bruit, ou si c'est son matos qui ne marchait pas ?

- Hélène : Mais j'en ai rien à foutre ! Bon, il y a des moments, si, il y a des choses qui m'ont plués, cette espèce de gros silence... Mais moi je ne me suis pas éclatée, l'impression de voir un *revival* de drum n'bass.

- Nadia : Mais IL AVAIT un gros problème de matos ! T'as vu, il y avait des gros larsens dans son micro. Et à la fin ça a marché, mais il n'a rien pu faire... Moi à chaque fois que je l'ai vu, c'était énorme quoi... Ouais, je suis venue pour lui ce soir.

- Sarah : Ouais moi aussi je suis venue pour lui... [A Hélène] : C'est le mec de Kites.

- Brian : Je ne sais pas si c'était un problème de son ou si les gens parlaient, parce qu'il a demandé un micro au milieu.

- Nadia : Mais au départ son micro larsenait.

- Brian : Non, mais il avait demandé le micro après. Au début il faisait un truc et puis il a demandé un micro avec lequel il a fait le feedback. Je pense qu'il avait prévu un truc calme, comme bah, Mark Lord ce n'est pas noise quoi, c'est des espèces de synthé. Il y a du son mais bon, enfin je ne sais pas quoi.

- Sarah : Mais toi tu l'as interprété ça, genre il était énervé parce qu'il y avait du bruit ?

- Brian : Bah clairement, quoi ! Tu vois comme il regardait tout le monde, comme ça (imitant un regard défiant).

- Nadia : Non, mais moi j'ai vu qu'il y avait des merdes avec son matos, pour moi c'était le micro. En plus de ça, à un moment donné il a laissé la musique à bas volume, il y a des gens qui parlaient fort et qui ont rigolé, et il y a eu un instant où il l'a mal interprété et où il a cru que ça le visait lui, ça l'a dérangé et ça s'est accumulé... Je ne sais pas, je l'observais...

- Sarah : Moi je pensais que c'était un problème avec le son. Parce que quand il a dit « microphone », je l'ai interprété comme un problème avec le micro.

- Brian : Mais juste, en toute logique, il n'aurait pas démarré son set sans le micro si ça faisait partie intégrale de son set. C'est ce que je veux dire, c'est que je pense qu'il avait démarré son

truc et soit il avait des problèmes de son, soit des gens le gênaient, et puis il a dit « un micro », et avec ça, il a fait chier quoi.

- Nadia : Je n'ai pas vu le début du set, moi.

- Brian : Au début, il y avait une espèce d'intro ».

Plus tard, Sylvie me dit n'avoir rien remarqué de bizarre. Selon elle, il n'y a pas eu de problème et le set était normal. Elle a bien aimé. Mariko ne sait pas trop ce qui s'est passé, mais elle a été déçue aussi. Je vais demander à JZ, peut-être qu'en tant qu'organisateur il en saurait plus. Mais il ne peut pas me répondre, il ne sait pas non plus et me suggère d'aller directement demander au musicien. Mais je n'ose pas parce qu'il est en train de discuter avec le duo d'américains, sur des petits canapés à côté de la pièce qui fait office de loge. Finalement il m'accompagne et lui dit que j'aurais des questions à lui poser – ce qui m'embarrasse immédiatement, car si je lui demande ce qui lui a posé problème, alors que selon lui tout s'est bien passé, ça peut être perçu comme quelque chose de blessant... En plus mon anglais ne me permet aucune subtilité. Je lui demande s'il a eu des problèmes techniques, et il me répond que non. Je lui demande s'il a été gêné par les bruits des gens, il me répond que non, justement selon lui ça fait partie de sa conception du « bruit ». Je ne sais plus comment me justifier, donc je lui dis que j'avais peur que quelque chose se soit mal passé... Il me répond que non. Il y aura toujours un mystère autour de ce set.

- Mariko : Et toi, tu viens au mois de mai ?

- Sarah : Où ça, à Londres ?

Mariko acquiesce. Japonaise, son français est difficile.

- Sarah : Au festival Broken Flag ?

- Mariko : Oui

- Sarah : Et toi, tu viens ?

- Mariko : Oui, j'aimerais y aller.

- Jo : Nous, on y va. On a acheté les billets il y a quelques jours.

- Sarah : On ne sait pas encore où dormir, mais on trouvera ! Tu sais où squatter, toi ?

- Mariko : Oui, la dernière fois [au festival LAFMS, l'année dernière à Londres] on a dormi avec tout le monde, six personnes, dans une chambre/

- Sarah, à Nadia : Et toi, tu viens à Londres ?

- Nadia : Bah c'est elle qui m'en a parlé, je ne savais pas moi !

- Sarah : N'importe quoi ! (rires) Je t'ai demandé ça la dernière fois, quand t'étais chez moi. Je t'ai dit est-ce que tu veux venir, et tu m'avais dit « je ne sais pas »

- Nadia : Nan ?

- Sarah : Je te jure !

- Jo : au festival Broken Flag, ça va être que du 100% fatiguant

- Nadia : Ouais en mai, je ne sais pas encore

- Sarah, à Mariko : Au festival LAFMS on avait dormi chez un ami de Nadia justement, hyper sympa d'ailleurs. J'avais oublié un bouquin chez lui.

Mariko me montre alors une photo sur son téléphone, un bras avec une grande plaie ouverte.

- Sarah : C'est quoi ça ?

- Mariko : Il y a un jeune homme qui est vraiment malade, au concert de Sutcliffe Jugend

- Sarah : Pourquoi, qu'est-ce qu'il a fait ?

- Mariko : Il a coupé son bras

- Sarah : Ahhhhhhhhhhh

- Jo : Mais, dans le concert ? Dans le public ?

- Mariko : Il y a eu la police, l'ambulance

- Jo : Ahhh, mais c'est ça ? Il y a François qui m'a dit que j'avais loupé la performance, qu'il y avait un mec qui s'était tranché les veines.
- Mariko : Vraiment malade, il l'a fait une deuxième fois
- Sarah : Mais c'est énorme, c'est atroce !!!
- Mariko : Oui et j'ai vu son bras, il y a de nombreuses cicatrices
- Sarah : Mais c'était une tentative de suicide, ou c'était juste pour attirer l'attention ? Parce que t'as vu comme c'est profond, ce n'est pas une petite entaille de bébé !
- Nadia : Mais si tu veux vraiment mourir, tu ne le fais pas devant
- Sarah : Il y a des gens qui pourraient le faire en public, histoire de sacraliser le geste... Mais c'est horrible quoi, je n'étais pas au courant de ce truc... (A Hélène) Tu étais au courant, toi ?
- Hélène : Ouais, j'y étais. C'était un petit gars, je ne sais pas, sa nana venait de le larguer ou je ne sais pas ce qui lui arrivait. En fait il était mort bourré, il s'est éclaté la gueule de tout son long. Et puis il était assis devant les Instants et il y a Pascal qui a un moment, s'assoit à côté et commence à discuter. Déjà quand Pascal fait la nurse, tu peux t'inquiéter quoi.

Rires collectifs

- Hélène : Et le mec à un moment, il sort un cutter et il commence à se tranchos, comme les petits font quoi
- Jo : Ouais, scarification quoi
- Hélène : Donc moi j'ai pas vu ça, sinon je lui aurais vite... Et d'ailleurs j'ai discuté un peu avec lui. Parce que bon, je suis arrivée exprès en retard parce que je ne voulais pas voir toutes les merdes avant, enfin je voulais viser, et là je croise Laurence qui me dit « oh putain, le petit là, ça va pas du tout, j'ai appelé les pompiers, parce que là il faut qu'il aille parler à quelqu'un ». Mais en réalité, fallait juste qu'il aille parler à quelqu'un quoi... Et les pompiers... Et le mec trace quoi, il ne veut pas y aller, et le problème c'est que, moi je le sais parce que ma fille elle s'est tranchée donc bon je sais à partir de quand il y a geste suicidaire, donc ils peuvent pas lâcher l'affaire, puis il y a cutter... Donc là le petit je suis allée lui causer un peu, je lui dis « nan mais bon, tu penses qu'ils vont te faire quoi, ces gens du corps médical ? ». Il me dit, « ouais mais j'ai un super mauvais rapport avec le corps médical et tout », je lui dis, « mais pourquoi tu te tranche à ce moment-là, je veux dire, quand on ne veut pas avoir affaire au corps médical, on ne se blesse pas quoi ! »

Rires

- Hélène : Il y a un moment de logique aussi quoi, je veux bien qu'il soit petit et tout mais bon
 - Sarah : Mais « petit », il avait quel âge ?
 - Hélène : Moins de 20 ans en tous cas, un petit, un petit ! Puis bah les mecs de toute façon ils ne peuvent pas... Si le mec il est mort demain c'est eux, donc ils ont appelé les keufs ! (*En riant*) Nan mais là, c'était le moment délirant. Je regardais vers l'imprimerie au loin, là on on arrive par le trom et tout, putain je vois dix flics qui arrivent, 4e dimension ! Et le mec est rentré se planquer dans les Instants. Et en fait les flics sont entrés et ils l'ont chopé quoi, il s'est débattu, mais de toute façon il avait un trou « aç com » dans le bras, il s'était mis du PQ... Enfin voilà, il avait besoin de parler à quelqu'un, c'était que de l'attention quoi.
 - Sarah : Mais c'est vraiment une énorme entaille, quand même
 - Hélène : Ah non mais raide bourré aussi...
- Je n'étais pas à ce concert vendredi dernier, mais je crois qu'un drame pareil n'a pas dû laisser les gens du public indemnes.

Lorsque les musicien·nes sortent du lieu avec leurs bagages, je leur demande où ils logent ce soir. Ils me répondent chez Hendrik, et celui-ci ajoute qu'il est en résidence du côté du métro saint-Paul depuis plusieurs mois et qu'il va d'ailleurs demander à être prolongé. Il y a pas mal de place et a donc la possibilité d'accueillir des gens.

06.03.2012 Soirée Q aux Instants Chavirés. A l’affiche : ISO.thesis (FR)/Ex_II (FR)/PQ (FR)/Zaraz Wam Zagram (FR)

[Ce soir je n'ai pas du tout envie de me rendre aux Instants Chavirés... Je me sens fatiguée et j'éprouve un sentiment de paresse important à l'idée d'assister à un concert. Ce n'est pas tant l'épreuve des transports pour s'y rendre que le fait de passer une soirée entière à écouter de la musique bruitiste, à travailler pour l'enquête de terrain. Aller à ce type de concerts demande en réalité une mobilisation d'énergie importante. Ce sentiment est par ailleurs accentué par leur fréquence : auparavant, je choisissais davantage à quels concerts j'allais me rendre, selon mes goûts et mes intérêts musicaux personnels, et cette sélection me permettait aussi de me reposer et de ne pas me « contraindre » à m'y rendre... Depuis l'enquête la donne est différente, je me rends à un maximum de concerts organisés par ces réseaux, que je sois ou non fatiguée ou enthousiaste envers la programmation. Je m'astreins à accumuler le plus de matériel possible, surtout en début de recherche. Ce soir, c'est plus difficile que d'habitude. Mais je sais que la soirée sera majoritairement noise, donc je n'ai d'autre choix que de saisir cette occasion].

Arrivés à 20h30, nous sommes surpris de constater que le premier set est en cours. Normalement, aux Instants Chavirés comme lors des concerts DIY, les concerts ne commencent jamais à l'heure. C'est un phénomène récurrent qui a ses effets pervers, puisque le public anticipe le retard et ne se presse pas pour arriver. Par conséquent, les concerts commencent plus tard, un cercle vicieux qui a souvent pour conséquence de prolonger la soirée. JF se trouve aux entrées. La salle est moyennement remplie et comme à toutes les soirées Q, le public est assis. Les auditeur-rices sont très silencieux. Le contraste avec l'extérieur est d'ailleurs amusant : à peine poussée la porte des Instants Chavirés, nous sommes plongés dans une atmosphère particulière, pour le cas présent de la pièce d'ISO.thesis, une ambiance calme avec un son « enveloppant ».

ISO.thesis est le nom de projet solo d'un homme d'apparence âgé du début de la trentaine, le crâne rasé. Il joue au même niveau que le public, devant la scène. Il se tient debout derrière la table sur laquelle siège son matériel : un laptop (Mac), un synthé avec interface midi (Doepfer Dark Energy), un contrôleur midi (Behringer BCR 2000) et une carte son externe (Apogee Duet). Sa musique est proche de la musique concrète, de l'ambient et de la pièce radiophonique. Le set que je prends en cours commence avec un son continu profond et un peu oscillant situé dans les médiums, par dessus lequel s'ajoute des sons « aspirés » résonants et clinquants, comme des sons de cymbales diffusés à l'envers. Par-dessus la vaste texture en fond, ces sons aspirés réguliers, d'autres sons un peu percussifs interviennent par moments. Sans qu'il n'y ait de ruptures, une voix enregistrée quelque peu hachée se fait entendre, mais assez discrètement, et de façon particulière : l'intérêt ne consiste pas à déchiffrer ce que pourrait dire cette voix, mais à percevoir ces sons hachés et robotiques comme une composante sonore à part entière. Il utilise d'ailleurs cet enregistrement de voix sous forme de fragments auxquels sont ajoutés des effets, probablement de *delay*, ce qui donne un aspect de collage répétitif noyé dans la masse. Les différents sons diffusés sont toujours très « résonnants », au sens où ils englobent l'espace. Il doit utiliser beaucoup de sons concrets qu'il a enregistrés lui-même, qui semblent souvent issus de la nature ou de percussions, mais rarement de sources électroniques. Vers la 3e minute s'effectue une sorte de montée, tant dans le volume qu'à travers des éléments percussifs qui s'intensifient par-dessus une base plus sombre qu'au début du set. Puis il y a une phase de stagnation où l'on retrouve la

base sonore « épaisse » continue dans les graves, une deuxième par-dessus plus aiguë et clinquante, puis des éléments non continus mais en boucle, sortes de petits bruits qui claquent. La musique confère une forte atmosphère, comme dans l'ambient en général. C'est une musique qui demande une immersion de la part de l'auditeur. D'ailleurs, mises à part quelques personnes au bar, tous les gens sont assis et ne discutent pas entre eux. Au contraire, ils sont spécialement attentifs, certains ont la tête baissée, entourée de leurs mains, d'autres écoutent la tête jetée en arrière, regard au plafond, beaucoup regardent le musicien, la main devant leur bouche. et les textures claires et évocatrices laissent part à la rêverie. L'atmosphère est calme, sombre, attentive, la salle est quasiment plongée dans le noir mis à part le musicien, éclairé par des lumières bleues, et le bar. La musique continue sur le même mode, avec de belles textures, une fluidité impressionnante à travers laquelle on ne perçoit jamais aucune rupture. La dynamique est donc très étendue, très étirée dans le temps. A la 8e minute une mélodie intervient, ce qui est plutôt étonnant, en boucle, mais pas spécialement mise en avant par rapport au reste des textures continues. Il y a également une percussion répétée qui modifie assez le propos, puisque la musique sonne à présent plus electronica, bien qu'en moins agité et dynamique. Progressivement, pendant trois minutes, la mélodie est de plus en plus submergée par des grosses textures qui s'amplifient, même si elle reste un élément qui lie l'ensemble, qui fait rappel pendant que les vastes textures sont mouvantes. Après quelques voix selon le même mode qu'au début, et un son très enveloppant de vagues qui donne l'impression d'être face à la mer. Le musicien a été bien applaudi, le public semble enthousiaste.

Jeannette ⁶⁹⁴ me salue, un Perrier à la main. Elle vient d'arrêter l'alcool parce qu'elle ne se souvient plus du tout du dernier concert où elle s'est rendue, où « elle était bourrée et hurlait dans tous les sens ». Elle hésite à partir, car un homme qui l'a longtemps harcelée et même menacée de mort est présent ce soir. Je ne l'aurais jamais vu, celui-ci fréquentant le Placard mais n'étant pas un régulier des Instants ni des concerts du Non_Jazz. Finalement elle décide de rester. Cette histoire du passé en était venue à la plainte au commissariat, elle ne devrait plus rien avoir à craindre. Nous sortons fumer une cigarette et nous révoltons au sujet du comportement de ces hommes à l'égard des femmes, puis plus généralement à propos de la politique actuelle. Elle me confie sa détresse concernant l'un de ses amis proches, qui vient de soutenir sa thèse avec un immense succès (son directeur de thèse en ayant même pleuré). Récompensé par des félicitations du jury à l'unanimité, cet étudiant étranger est en France depuis dix ans et enseignait à l'Université. A cause de la circulaire Guéant, un visa de travail vient de lui être refusé, ainsi que le visa étudiant, puisqu'il vient de terminer ses études.

On entend du bruit à l'intérieur de la salle, on comprend donc que le second set commence. C'est Ex_II qui joue. Il s'agit de Ben, l'ingé-son des Instants Chavirés, qui est ce soir accompagné de son frère. Ils se ressemblent vraiment, qu'il s'agisse des traits du visage ou du look : grosse barbe, cheveux longs, d'un style vestimentaire négligé. A peine arrivée dans la salle, le son est déjà chaotique : les deux frères n'ont pas perdu de temps et sont déjà à fond dès les premières secondes du set. Ils sont tous les deux dos au public, face à la scène et aux amplis, l'un à côté de l'autre. Je me dépêche de sortir mon matériel et aperçois une chaise vide sur laquelle je m'empresse de m'asseoir, afin de pouvoir poser mon enregistreur et allumer la caméra sans perdre de temps. A peine assise sur la chaise, un homme assis derrière moi me tape sur l'épaule et me dit quelque chose que je ne comprends pas en raison du volume assourdissant, mais que j'interprète comme le fait que quelqu'un occupe déjà cette place. Pas de temps à perdre, je migre tout de suite par terre, aux pieds de la chaise libre. Je ne sais pas où me mettre et surtout où poser l'enregistreur et la caméra, parce qu'il faut que j'aille chercher à l'accueil des bouchons d'oreille de toute urgence ! Le volume est extrêmement fort et je suis en panique avec mes affaires sur les bras. Jo, qui me repère de loin, me rapporte des

⁶⁹⁴ Le prénom a été modifié.

bouchons. Une fois les oreilles protégées, je suis aussi plus libre de m'approcher du son et je décide de tourner la contrainte à mon avantage en m'asseyant sur la scène, donc face aux deux musiciens, ce qui me permet à présent de filmer aussi leur gestuelle et leur matériel. La salle est très sombre, un peu de lumière sur la scène, mais c'est tout. Malgré le mode *nightshot* de la caméra, il est difficile de distinguer les musiciens.

Dès le début, le son est très fort, très saturé ; il s'agit en réalité d'un puissant mur de sons. Ben est à la basse électrique, il joue parfois avec une baguette et avec d'autres éléments métalliques qu'il tape contre les cordes. Il dispose aussi, parfois, un demi-cercle métallique derrière celles-ci. Son jeu est offensif et sa gestuelle le prolonge, puisqu'il s'agit beaucoup en accentuant les gestes des riffs et en bougeant sa tête de haut en bas. En plus de sa guitare, il a son matériel posé sur une petite table devant lui, tout comme son frère. Là, on peut apercevoir divers éléments métalliques, dix pédales d'effets pour basse dont quatre Boss (Digital Delay, Super Octave, Bass Chorus, une effacée), un *delay* Memory Boy, une distorsion Electro Harmonix Graphic Fuzz et une Qtron Electro Harmonix, un lecteur/enregistreur cassette et un micro. Son frère utilise un micro comme base pour hurler dedans, mais aussi pour produire des larsens qui agissent comme signal sonore passant ensuite à travers une série de pédales d'effets, cinq Boss dont un *delay* (Super chorus, Super Octave, 2 x Metal Zone, une effacée) et une distorsion Double Trouble. Pendant 20 minutes, les deux frères sont très agités, l'un hurle dans son micro avec des larsens et autres gros sons issus du micro, tandis que l'autre s'excite sur sa basse. Les deux dirigent basse et micro vers les gros amplis situés devant eux, ce qui a pour effet d'accentuer la saturation et la distorsion, et de produire des larsens particulièrement violents. Malgré les bouchons, le volume est assourdissant et je ressens mon corps vibrer selon les fréquences. Bien sûr le volume est encore plus extrême sur la scène. Je me sens presque mal à l'aise, parce que le son oppresse et donne l'impression d'être écrasé. La musique comporte peu de dynamique, tant tout est sursaturé. Le son devient une grosse masse épaisse chaotique, avec quelques variations quasiment imperceptibles car noyées dans le mur de sons. Il n'y a jamais de silence et le set est intense. Il est amusant d'observer le contraste entre les deux musiciens super-excités et le public assis. Je ne sais pas si c'est la musique ou le public qui est le plus statique. C'est peut-être l'inconvénient des soirées Q, qui toujours assises, ne sont pas forcément appropriées à la musique programmée.

En sortant du concert, plusieurs personnes affirment avoir apprécié le set. J'essaie de capter leurs commentaires sur le concert, mais ils aperçoivent mon dictaphone et se meuvent dans un mutisme. Ils refusent alors de parler du concert et se mettent à discuter de leur semaine et de tout et n'importe quoi. Je leur réponds en riant que si je ne valide pas ma thèse ce sera de leur faute, et nous rions tous.

Le groupe suivant est « PQ », jeu de mot subtil en référence aux initiales des deux musiciens Quentin et Philémon. Quentin Rollet est saxophoniste et a l'habitude de jouer dans les cercles de musique improvisée. Philémon est aussi saxophoniste à l'origine, mais il joue en solo et avec le groupe Lubriphikattor sur un dispositif électronique, et s'illustre dans la noise. La rencontre entre les deux va donc s'effectuer sur une base d'improvisation totale, avec un saxophone d'un côté et de l'électronique de l'autre. Ils sont tous les deux sur scène. Quentin à gauche, à côté d'un micro à pied fixé au niveau du saxophone, qu'il peut ainsi orienter selon le son qu'il veut obtenir. Philémon à droite, assis derrière une table sur laquelle sont disposées une table de mixage Yamaha et cinq pédales d'effets (Boss distorsion, Boss Phase Shifter, Boss Equalizer Ge-7 et deux autres dont je n'aperçois pas la marque). Le set est très difficile à décrire puisqu'il s'agit d'une improvisation totale, mais la musique pourrait être qualifiée de free-noise. Le saxophone de Quentin apporte le côté free du free-jazz et de l'improvisation libre et Philémon contribue au côté noise. Le concert commence avec un enchaînement de notes au saxophone jouées très rapidement, avec en parallèle un son électronique aigu saccadé et très rapide (un peu comme un « cui-cui » d'oiseau monocorde et accéléré). L'improvisation

de Quentin est libre, musicale et très technique ; il marque parfois des courts temps de pause et repart de nouveau dans ces grands élans mélodiques et bordéliques. Philémon lance un drone en modifiant le son continu précédent, en le rendant plus grave et beaucoup moins saccadé. Il bouge la tête en fonction du rythme provoqué par la boucle sonore et Quentin se penche parfois sur le côté en laissant son saxophone peser sur son genou plié. Philémon coupe son drone et laisse perdurer un sinus, par-dessus lequel le saxophone répète la même note plusieurs fois d'affilée à intervalles irréguliers et laisse durer. On observe une lente montée, un drone et un sinus lancinant pour Philémon qui marquent une tension, jusqu'à descendre progressivement, tandis que Quentin souffle très légèrement dans le saxophone pour produire un son léger, presque imperceptible, qui donne un relief aux drones saturés de Philémon. Le saxophoniste, au fur et à mesure du set, joue d'ailleurs davantage sur les textures et les bruits que sur la mélodie et la technique de jeu ; il se sert de son instrument presque comme un instrument électronique. Le mélange des deux est très harmonieux et fonctionne bien.

Pendant la pause, JF me demande si j'accepterais qu'il mentionne mes recherches dans le rapport d'activités des Instants Chavirés, ce que j'accepte. Il faudrait pour cela que je lui envoie l'intitulé du doctorat, du laboratoire et de mon sujet de thèse. Il m'appellera en fait le lendemain pour en prendre connaissance.

J'observe la salle et le public : on retrouve un peu moins d'une moitié de femmes. La génération est toujours la même, majoritairement située autour de la trentaine. Au niveau des entrées, un petit papier sur lequel JF a noté des petites barres qui servent de décompte : 55 personnes. C'est un nombre correct pour les Instants Chavirés et pour les soirées Q, qui rappelons-le, se focalisent sur la scène locale. Je m'attendais peut-être à un peu plus de monde, du moins à voir quelques réguliers des concerts Non_Jazz car JZ joue ce soir avec son projet Zaraz Wam Zagram. Il a envoyé un mail à sa *mailing-list* pour annoncer qu'il jouait à cette soirée.

Zaraz Wam Zagram est debout, derrière son matériel posé sur une table. Comme à l'accoutumée, il en a beaucoup : une table de mixage Mackie, deux lecteurs cassette, un mini-ampli Marshall, un *sampler* Boss Dr Sample SP 202, sept pédales (FX 72 Bass Stereo Flanger, Boss Bass Synthetizer, Behringer Multi FX-100, Boss Digital Delay DD5, Behringer Ultra Shifter/Harmonist US600, Boss Digital Delay DD3, Compressor). Son set alterne entre des sons saturés et lancinants qui larsèment, sorte de continuum évoquant des bruits d'avion, puis une grosse nappe stridente et saturée qui se superpose au drone et disparaît pour ne laisser place qu'à un gros larsen lui-même saturé et étendu. S'ensuit une masse sonore grave et lo-fi avec un son percussif qui ressemble à des boules en bois qui s'entrechoqueraient très rapidement. Ce son est ponctuellement perturbé par des textures grasses et sursaturées qui flirtent avec la limite de l'audible, jusqu'à ce qu'un larsen assez long demeure le seul son diffusé. Puis un bruit de fond, comme une mélodie très lointaine mais étouffée, écrasée par la suite par des sons électroniques à textures saturées qui s'élèvent dans les aigus et dans les graves. Un grésillement continu évolue de nouveau vers les drones. Tout est toujours très étendu, sans aucune cohérence rythmique ni mélodique. Cependant le set n'est pas *harsh*, nul mur de sons ni grande dynamique. Il s'agit d'une noise plus ambient. Au bout de la 18e minute, des notes qui s'enchaînent, dissonantes avec un larsen, et évoluent comme des riffs chaotiques. Cette fois, il aura joué 30 minutes pile, alors qu'il est plutôt réputé pour jouer 40 ou 45 minutes, si j'en crois la première réaction de Fred et de Jeannette qui est de dire : « mais il a joué moins longtemps que d'habitude, non ? ». Je range mon matériel, assise sur un siège à côté de l'ingé-son, qui hochait la tête pendant le concert de Zaraz Wam Zagram. Son frère était lui aussi assis au sol contre le mur en face et hochait la tête. Autrement, la plupart des spectateur·rices étaient plutôt immergés dans la musique de manière plus passive. J'apprends que c'est en réalité JF qui a demandé à JZ de pas jouer plus d'une demi-heure, souhaitant éviter de retarder la fermeture du lieu. Une contrainte qu'il a bien respectée à la minute près,

sans doute grâce à un chronomètre, car la perception du temps est extrêmement différente selon que l'on joue ou que l'on est auditeur.

10.03.2012 Concert Non_Jazz à Confluences. A l'affiche : Vom Grill (BE)/H&M (FR-JP)/Lionel Fernandez (FR)/Orphan Fairytale (BE)/Rodger Stella (US)

Il y a du retard ce soir : sur le côté gauche de la cour, une grande canette de bière à la main, Mariko et François nous annoncent que la salle est fermée pour le moment. Il est pourtant presque 21h et l'ouverture des portes était annoncée à 20h30 sur la *newsletter* du Non_Jazz. Il n'y a quasiment personne dans la petite cour, fait étonnant en comparaison du dernier concert qui s'était déroulé ici. Pourtant la programmation est étendue ce soir : cinq projets, pas seulement issus de la scène locale.

Pour ce concert, JZ a accueilli trois musiciens qui tournent ensemble : Vom Grill (Dennys Tyfus), un musicien belge qui s'illustre également dans l'underground graphique et l'art radiophonique, connu pour son label Ultra Eczema ; Orphan Fairytale, une musicienne belge que l'on retrouve sur pléthore de compilations belges, apparemment adoubee par Thurston Moore de Sonic Youth, si l'on en croit le descriptif fourni dans le mail du Non_Jazz ; et Rodger Stella, musicien américain co-fondateur avec Joseph Roemer du combo noise des années 1990 Macronympha. Jouent également ce soir le duo H&M, composé du musicien et dessinateur Hendrik Hegray et de la musicienne japonaise Miho, ainsi que Lionel Fernandez, aussi membre du groupe noise rock/no wave Sister Iodine.

Je salue Fred C. qui me dit que le concert d'hier aux Instants Chavirés était bien. Comprendre, implicitement : « Pourquoi n'étais-tu pas là ? »

- Fred C. : « Il y en avait un qui jouait de la batterie mais avec des micro-contacts, et qui faisait l'inverse d'une batterie numérique. Il avait un ordinateur à côté et en fait, il jouait de la batterie sans vraiment taper fort. Et derrière il retraitait. Les sons qu'il traitait étaient synthétiques.

- Sarah : Et c'était qui ?

- Fred C. : Simon Berz

- Sarah : C'était bien ?

- Fred C. : Ouais c'était bien. Puis à côté il y avait un mec qui avait plein de bordel et un laptop. C'était cool. Et sinon il y avait un mec qui faisait de la noise et qui sautait partout, t'as loupé ça !

- Sarah : Qui ça ?

- Fred C. : C'était Terek Atoui. Ouais c'est marrant, il y avait des trucs où il ne touchait rien et ça changeait les sons. Il les avait un peu étalés donc ça faisait des interférences sur la table... De la noise qui bouge !

- Sarah : Et t'as filmé ou pas ? Quelqu'un a enregistré ? Ben ?

- Fred : Je ne sais pas, je ne pense pas, parce que Ben était bien occupé avec tout ça...

- Sarah : Je suis bien curieuse d'écouter ça. Il doit y avoir des *live* sur Internet ?

- Fred : Ouais il doit y avoir des vidéos, mais je ne sais pas trop, je n'ai pas regardé.

JZ annonce qu'il s'excuse parce qu'il y aura un peu de retard. Le bar est fermé pour le moment parce que l'homme qui s'en charge est également en retard. En fait, JZ et les quelques bénévoles – dont Vuk qui travaille dans le cinéma expérimental et Romaric, fonctionnaire dans le pénitencier – attendent qu'il y ait plus de monde pour que Vom Grill commence. Quelques personnes arrivent au fur et à mesure. Les artistes sortent fumer et boire des bières. Dennys salue Jo. Ils se sont déjà vus à plusieurs reprises et ont l'habitude d'échanger des

disques entre labels. Jo a d'ailleurs rempli un petit sac avec des cassettes de son label Tanzprocesz avant d'aller au concert, en vue de réaliser des échanges avec Ultra Eczema. De plus, dans la sous-collection de son label que nous dirigeons ensemble, nous avons récemment sorti une cassette de Vom Grill, le projet sous lequel joue Dennys Tyfus ce soir, d'où une certaine familiarité qui en découle. C'est donc Vom Grill qui débute la soirée. C'est assez étrange qu'il joue en premier parmi autant de projets, puisqu'il n'est pas totalement inconnu. Mais peut-être est-ce lui qui l'a choisi ? Je l'ai vu une seule fois avec son projet Vom Grill lors d'un concert Non_Jazz en 2009 à l'Espace En Cours. C'est d'ailleurs ce set dont nous avons sorti la cassette. Dennys est un homme en fin de trentaine/début de la quarantaine, des tatouages de ses dessins sur les avant-bras. Au même niveau que le public, il est assis sur une chaise derrière une petite table sur laquelle est posé son matériel : deux gros lecteurs cassette, un micro, une table de mixage. A l'Olympic, l'ingé-son travaillait avec le lieu et était rémunéré sur l'argent du bar du sous-sol. Cette fois ce sont des bénévoles qui s'en chargent, c'est Erik qui s'improvise ingé-son. Vom Grill commence par chanter dans un micro d'une voix gutturale, à la manière de chants traditionnels asiatiques. La voix s'efface ensuite au profit d'un son sale, brouillé, atmosphérique issu de la diffusion d'une cassette, bourdon que le musicien vient moduler comme s'il y avait des interférences. Cela donne l'impression d'un son perturbé. Par-dessus, celui-ci ajoute de la voix, soit par des bruits de bouche, soit de nouveau de façon gutturale, une voix très grave, ample (un peu comme un didgeridoo). La musique a un aspect caverneux. Puis des petits sons aigus distordus interviennent ponctuellement, puis laissent de nouveau place au continuum et à la voix pendant quelques secondes, puis reviennent. Je pense que ces sons correspondent à des bandes de cassettes passées en accéléré. Ses sons de voix étranges accompagnent donc une musique proche de la musique « concrète », avec un aspect de collage sonore assez *lo-fi*. Le son continu derrière est une sorte de nappe résonnante, parfois accompagnée d'un bruit blanc, comme si la musique flirtait toujours avec des interférences de radio. Puis le musicien produit un son, comme un accord de clavier avec un son un peu orgue, et change d'accord, module ce son qui se tort, superposé parfois d'un son brouillon, lointain, grave et ponctuel. Il continue d'intervenir sur ce son en tournant un bouton situé devant son lecteur cassette. On dirait presque le son d'un cuivre continu et dissonant, avec les voix et les bruits caverneux par-dessus qui confèrent une atmosphère étrange, presque rituelle. Enfin, il s'arrête d'un coup après 11 minutes en disant « merci bien ! », ce qui semble surprendre plusieurs d'entre nous.

Une fois dehors, Fabrice me dit qu'il a bien aimé le set, bien qu'il l'ait trouvé trop court.

- Fabrice : Vaut mieux que ce soit court plutôt que tu n'arrives pas à t'arrêter, genre Merch ⁶⁹⁵.
- Sarah : Oui, c'est vrai qu'il joue longtemps.
- Aude : Ah non mais la dernière fois, c'était hallucinant, on a cru qu'il ne s'arrêterait jamais !
- Fabrice : Ouais c'était l'horreur. Il a dû jouer, je ne sais pas moi, une heure je crois ! Tu viens d'ailleurs demain ? [...]
- Sarah : Non, je serai crevée. Puis je ne suis pas toujours fan, enfin je trouve ça trop long.
- Fabrice : Ah moi j'aime bien. Mais ouais c'est le problème.
- Sarah : mais là Vom Grill, c'était cool
- Fabrice : Oui oui, c'était bien.
- Sarah : Vaut mieux trop court que trop long.
- Aude : Surtout en première partie, enfin au début. Parce que si ça commence par un set d'une demi-heure...
- Fabrice : Ouais, c'est un peu chiant.

⁶⁹⁵ Le nom du projet désigné a été modifié.

- Aude : Enfin moi je suis rarement dedans.
- Fabrice : Sinon tu viens au festival Harsh Noise Wall 2 aux Instants (*le 7 avril*) ?
- Sarah : Ah ouais je n'ai pas vu. C'est vrai que je n'y suis pas allée l'année dernière... [*En riant*] C'est vrai que c'est toujours tendance monolithique, enfin voilà
- Fabrice : Ah ouais, moi je suis content
- Sarah : Moi je n'y étais pas, je n'étais pas à Paris à ce moment-là.
- Fabrice : Ah ouais non non, c'était chouette. Et puis il y avait Vomir, que j'aime beaucoup...
- Sarah : Ouais, puis des Américains et des gens de partout, nan ?
- Fabrice : Ouais ils étaient une dizaine. Il y avait du monde
- Sarah : Mais ils devaient jouer des sets très courts alors ?
- Fabrice : Ouais, des très courts sets. *En souriant, l'air amusé* : Je n'avais passé une bonne soirée, et c'est assez marrant d'enchaîner les mecs qui font chhhhhhhhhhhh (*imitation du bruit d'un mur de sons*). Puis chacun a sa particularité, par rapport à la mise en scène.
- Sarah : Et c'est quand, le mois prochain ? A la même période que le Sonic Protest (*début avril 2012*) ?
- Fabrice : Ouais je crois.
- Aude, *excédée* : Putain mais ils foutent tout à cette période, c'est chiant. Moi c'est la période où je n'ai pas de temps. Encore maintenant, ça pourrait coller, mais non c'est avril-mai, la seule période de l'année où je ne peux pas sortir [*elle est étudiante, probablement une des seules de cette scène puisqu'elle est relativement jeune, 22 ou 23 ans*].
- Fabrice : Moi fin avril, j'ai le concours de conservateur à la BNF. Et juste avant, Présences Électroniques, Sonic Protest...
- Sarah : En même temps ce sont toujours les périodes les plus dynamiques, parce que les gens sont là. Ce n'est pas décembre avec les fêtes, ou même l'été où c'est désert... Puis il commence à faire beau, c'est le printemps...

De retour à la salle, avant que le concert ne commence, l'organisateur prend le micro, annonce le prochain concert et la possibilité de laisser ses coordonnées pour recevoir la *newsletter* du Non_Jazz. S'inscrire aux *newsletters* des organisations DIY ou les suivre sur les réseaux sociaux est une étape quasiment indispensable, du fait du caractère officieux des concerts et de la communication jamais relayée par les médias. Souvent, l'accès à ce réseau s'effectue soit par des connaissances (de bouche à oreille), soit en venant par hasard à un premier concert à partir d'informations figurant sur un *flyer*. Je croise Fred :

- Fred : Je suis un peu crevé... Je sors d'un autre concert, des ragga...
- Sarah : Tu arrives à enchaîner les concerts ?
- Fred : Tu sais, une fois j'ai réussi à faire quatre concerts, c'est mon record !
- Sarah : Quatre concerts à la suite ?! Tu avais commencé à midi ?
- Fred : A 17h il y avait un truc de musique indienne, puis de percussions à 19h, un truc de musique contemporaine à 20h et j'ai réussi à me ramener au Bouillon Belge après pour un Non_Jazz, où j'ai chopé un set et demi. [*rires*] C'est varié quoi !
- Sarah : Tu as bien aimé Vom Grill ?
- Fred : Moyen [...] Je trouvais qu'il y avait des trucs bien, des moments bien, mais je ne sais pas, j'ai pas aimé la fin. [...] La dernière fois avec Corsano il avait été pas mal, à Kobe. [...] Je ne suis pas fan de Corsano, mais là ça allait bien. Je trouve que des fois il en fait un peu trop, ou pas assez. Des fois il est trop en retrait, des fois l'inverse, mais là il y avait un bon équilibre.
- Sarah : Récemment je l'ai vu à Berlin et ce n'était pas mal. Pourtant moi, la batterie il y a toujours un côté démonstration... [...] Ouais puis il est fort, voilà. Mais là, il avait réussi à la

fois à faire preuve de technique... mais ce n'était pas bavard, c'était fin, c'était juste, ce n'était pas mal.

- Fred : Et sinon tu vas aller voir Thurston Moore ?

Un concert de Thurston Moore de dernière minute a été annoncé dans la newsletter des Instants Chavirés pour la semaine prochaine.

- Sarah : Non je ne m'y suis pas prise à temps, puis en solo je ne suis pas super fan. Je l'ai vu plusieurs fois avec Sonic Youth et j'aimais bien, mais...

- Fred : Là ce sera sans doute très différent. Ce n'est pas en mode musique improvisée, c'est en mode noise avec un mec de Sunburned. Mais bon, Thurston Moore aux Instants, quand même quoi !

- Sarah : Et 12€ pour Thurston Moore, ça va. Mais de toute façon JF disait que les 180 places sont parties en quatre heures sur Digitick. Si t'étais pas devant ton PC à ce moment-là...

- Fred : Ouais, moi j'en ai eu une quand même parce qu'ils en ont gardé pour les adhérents. Heureusement quoi [...] Parce que le problème, c'est que j'ai pas pu prendre une place tout de suite sur Digitick parce qu'il demandent un numéro de portable, et j'ai pas de portable !

C'est ensuite H&M qui se met en place. Miho est dos au public, son matériel face au mur du fond de la salle. Hendrik est quant à lui face aux spectateurs. La musicienne japonaise commence à jouer une petite musique électronique rythmée à partir de son séquenceur et de sa boîte à rythmes. Lui, pendant ce temps, frappe énergiquement à l'aide d'une planche en bois une autre planche au sol. Des morceaux de bois pointus éclatent dans tous les sens, au point qu'un spectateur assis devant sur une chaise en esquive un de justesse. Le set prend déjà dès le début une allure de performance. Miho continue donc à jouer, impassible, pendant qu'Hendrik continue de heurter violemment les planches de bois. Ensuite elle intervient sur la ligne musicale de base, assez gentille, entre le jeu vidéo et la drum n'bass, en la saturant de temps à autres ; comme s'il y avait un problème dans la musique, même si ces interventions sont plutôt en rythme. Hendrik continue, Miho jette rapidement un coup d'œil vers lui et affiche un grand sourire amusé, puis continue à jouer. En demi-cercle autour du duo, le public est attentif, amusé aussi ; certains sont assis sur quelques chaises, les autres sont debout. Il y a déjà beaucoup plus de monde que lorsque j'y avais précédemment accordé attention. Avec des pads, Miho joue quelques notes d'un son très synthétique, sur cette ligne musicale un peu groovy, et continue de saturer de plus en plus la mélodie, avec des gros souffles et drones, mais jamais jusqu'à la masquer complètement. Hendrik se dirige vers la table sur laquelle il y a son matos et appuie sur quelques touches d'un synthé clavier un peu destroy, situé à l'envers par rapport à lui. Là une mélodie un peu casse-gueule, il récupère son long morceau de bois et se met à frapper violemment son clavier tout en appuyant sur un bouton dessus de temps à autres. Je suis juste à côté de lui, je filme et je redoute un peu de me prendre un morceau de bois sur le visage ou sur l'objectif. Les sons de Miho sont mouvants, comme une pédale wah-wah, et les notes vont dans tous les sens, il n'y a pas de cohérence musicale. On entend un moment le début d'une rythmique de boîte à rythme, puis une autre, puis plus du tout, comme une erreur. Puis un drone lo-fi, Hendrik se met face à son clavier, dans le sens opposé de Miho. Par-dessus le drone, des sons très saturés aux textures grasses et criardes, d'autres notes plus fluides produites par Miho, comme des voix un peu hachées et accélérées par moments. On dirait une musique de synthé claviers de mauvais sons joués par des enfants, au sens où il n'y a aucune cohérence. C'est comme si on choisissait d'appuyer au hasard sur telle ou telle touche et qu'on saccageait la musique. Mais toujours derrière cette rythmique basique et bien artificielle de boîte à rythme. La mélodie de base reprend un peu, avec les pads, mais juste par moments, et très saturée, puis un drone par dessus la rythmique, une note de clavier. Le son mélodique réémerge par moments, mais transformé, modulé, il est à présent tout saturé et d'autres sons s'ajoutent comme des bruits d'appareils électriques et des court-circuits de

lignes à haute tension. Le drone est grave, lancinant, comme des nuisances sonores d'avion, puis des petites notes mélodiques sont jouées en même temps qu'Hendrik tape fort les touches du clavier du plat de la main et agite la tête dans tous les sens. Les sons produits pourraient être assimilés à des bruits de jouets défectueux. Hendrik s'arrête, Miho continue ses textures saturées correspondant à ses notes au pad du début, puis il prend une bière et, passant à côté d'elle, lui fait un signe de la tête qui veut dire : « on arrête là ? ». Elle arrête quelques secondes plus tard à 13 minutes et quelques de set. Ils sont pas mal applaudis, Miho rit, la main devant sa bouche. Quelques personnes crient « encore ! », Hendrik répond « vous en voulez une autre ? », plusieurs « oui » et ils repartent sur un morceau.

C'est Lionel Fernandez qui doit jouer. Pour une fois je m'accorde un répit et décide de privilégier les moments sociaux. J'ai déjà vu Lionel jouer plusieurs fois : accompagné de sa guitare, il joue extrêmement fort devant l'ampli, le gain à fond, avec un maximum de larsens. Les gérants du lieu ferment le gros volet de ferraille devant la vitrine du lieu, probablement pour étouffer le bruit.

Dehors, une dizaine de personnes.

- Benjamin : Et ben moi j'ai réécouté un vieux Evil Moisture aujourd'hui.

- Sarah : Et impressions ?

- Benjamin, *en riant* : Voilà, je vous raconte ma journée quoi !

- Sarah : Et alors ?

- Benjamin : Bah c'était mortel !

- Jo : C'est lequel ?

- Benjamin : C'était celui qui est sorti... la réédition de vieilles *tapes*

- Jo : Ah le bleu là, Tochnit Aleph (*label*)

- Benjamin : Parce qu'en fait, la semaine dernière j'ai enfin reçu des meubles pour mettre mes CD chez moi. Donc j'ai découvert des cartons de CD que je n'avais pas vus depuis 5 ans, quoi. Et puis un moment, j'ai pris un petit Evil Moisture et j'ai commencé à écouter ça. J'avais un peu mal au crâne !

- Jo : Ils ont vraiment mis beaucoup, beaucoup de choses sur ce CD-R

- Sarah, *à Benjamin* : Tu viens au Festival Broken Flag ?

- Benjamin : Le truc en mai à Londres ? Ouais j'ai vu le truc avec Prurient et tout, ça a l'air mortel. Je pense que je n'aurai pas le temps. Je vais juste voir Andrew WK, meilleur concert !

- Jo : A la maroquinerie, c'est ça ?

- Benjamin : Ah ouais, mais moi c'est LE concert. Quand Brian m'a envoyé ça, mais j'étais (bruit d'inspiration). Et donc le vendredi, j'étais sur FNAC, F5 F5 F5 jusqu'à ce que ça arrive, hop les places en vente.

- Jo, *en riant* : Ce qui me fait rire, c'est que vous vous êtes précipités alors qu'il y aura encore des places.

- Benjamin : Le 16 avril. Ça et Janelle Monae en juillet.

- Jo : C'est qui ça ?

- Benjamin : C'est une fille qui fait du R'n'B

- Olivia : Ah, Janelle Monae ?!

- Ben : Ouais ! Le 11 juillet, j'ai pris ma place depuis des mois. Et quelqu'un sait si Taylor The Creator va bientôt jouer en France ?

- Olivia, Jo et moi : Non, pas entendu parler d'une date.

- Ben : En ce moment j'ai qu'une envie, c'est de voir ça.

- Jo : Toute la clique, ils sont bons.

- Ben : Moi je n'aime que lui.

- Jo : L'autre petit jeune aussi. C'est le plus vieux, il a 22 ans

Rires

- Sarah : C'est quoi déjà, le nom du collectif ?
- Olivia : Oddfuture
- Sarah : Ouais ! C'est bien comme musique. Ce qui est drôle, c'est qu'on a l'impression qu'ils sont au lycée quoi. Enfin, je pense qu'ils y sont vraiment d'ailleurs.
- Benjamin : Je ne sais pas si vous l'avez écouté en entier, mais faut l'écouter au moins deux fois pour vraiment rentrer dedans.
- Sarah : Moi je n'ai vu que quelques clips et vidéos, dont un *live* hyper bien avec les mecs de The Roots.

Quelques minutes plus tard

- Jo, à Benjamin : Alors, il sort quand ton prochain LP ?
- Benjamin : CD. En fait ce sera finalement un CD, parce qu'on ne s'est pas mis d'accord pour un LP. Moi je pensais que le truc n'était pas assez bon. Et en fait, au départ, il ne devait pas sortir. Puis le mec m'a rappelé il n'y a pas longtemps et bon, crise d'ego quoi, j'ai quand même voulu sortir le truc. Il m'a proposé en CD et j'ai dit ok. Et un truc avec Jonas (*le dessinateur*).
- Jo : Ouais il est lent hein !
- Benjamin : Bah là ça fait deux ans quoi ! Mais la pochette est faite. Il n'y a plus que l'intérieur quoi, truc à la con, dire qui, par quel label et puis voilà quoi. Donc je vais m'en charger quoi, voilà. Et super pochette.
- Jo : Et c'est aussi co-release ou c'est juste un seul label ?
- Benjamin : Deux labels.
- Jo : Peut-être que maintenant les presseurs acceptent de faire des petits pressages, mais à l'époque c'était 500 minimum.
- Benjamin : Bah écoute, ils m'ont dit 200. J'aurais bien aimé au départ que ce soit un vinyle mais bon.

Le prochain set est celui de la musicienne Orphan Fairytale. La jeune femme, coiffée de deux tresses blondes, revêt un tee-shirt représentant Pierrot, une jupe et des baskets. Elle est face au public, derrière une large table contenant son matériel : deux claviers synthé Casio, trois pédales d'effets, une boîte à rythmes, une table de mixage et une *loop station*. Elle lance une rythmique percussive type africaine et joue une mélodie au synthétiseur par-dessus, d'un timbre proche de celui des xylophones, plutôt dans les aigus, assez cristallin. La musique aussi sonne « musique du monde », les mélodies sont un peu répétitives, comme des ritournelles. Elle cesse la mélodie et laisse tourner la rythmique, à laquelle elle ajoute des cliquetis continus. Après ces cinq premières minutes, elle stoppe la rythmique et lance une autre mélodie. Le registre est toujours proche de celui des musiques du monde, les sons ressemblent à ceux de xylophones ou de metalphones. Moins d'une minute après, elle lance une autre rythmique aux accents de percussions, après avoir cessé la diffusion de la petite mélodie. Par-dessus cette rythmique, elle appuie sur quelques touches du synthé Casio situé à sa gauche, qui produit des sons percussifs proches de tubes de bambou qui s'entrechoqueraient, en un peu plus creux. Elle joue du clavier en fonction de la rythmique, à contre-temps. Le morceau est très rythmique, répétitif et entêtant. Ce soir, je ne me brusque pas et je ne me force pas à assister à tout.

De nombreuses personnes discutent à l'extérieur et le concert suivant ne semble toujours pas prêt de commencer. Fabrice me dit au revoir, il est fatigué, il est tard et il n'a pas le courage d'attendre encore le dernier musicien. Il part donc en compagnie d'Aude. Hélène manifeste aussi son agacement : « bon allez, quand est-ce qu'on rentre ? On attend trop longtemps, c'est chiant, c'est trop long ». Quelques autres personnes partent. La pause est en effet étrangement longue. L'intérieur de la salle est peu éclairé par rapport au reste de la soirée et il y a ce rideau de fer qui suggère la fermeture du lieu. JZ clame qu'il y a un problème de

fusibles qui ont sauté, donc il faut patienter. Finalement, quelques minutes plus tard, Rodger Stella peut enfin commencer à jouer.

Rodger Stella est un musicien américain co-fondateur, avec Joseph Roemer, du combo noise des années 1990 Macronympha. Celui-ci doit avoir quarante-cinq ans, il est assez massif, un ventre imposant et les cheveux ras. Il lance un son déjà assez fort en termes de volume, gros son hyper-saturé genre mur de sons. Il a une platine CD DJ (de marque Denon), une table de mixage, un générateur de fréquences sous forme de boule tactile située au bout d'un petit boîtier, deux *samplers* et un micro. Le mur de sons laisse place à un son électronique assez aigu de type larsen, puis à un drone. Beaucoup de cris et d'encouragements du public. Phénomène intéressant, le public qui laissait précédemment une certaine place devant lui, comme s'il recréait l'espace d'une micro-scène (inexistante) devant les musiciens jouant au sol, s'est tout de suite rapproché de Rodger Stella. Est-ce pour sentir davantage la proximité avec le son ? Est-ce une préparation inconsciente à une forme de violence immanente, comme une forme d'affront ? Les spectateurs placés le plus devant sont sans nul doute de grands amateurs de noise radicale, et il y a beaucoup plus d'hommes que de femmes en proportion que lors des concerts précédents. Il y a une forme d'atmosphère un peu « virile » qui se forme : devant le musicien, une majorité d'hommes se sont approchés, hochent la tête. La musique est *harsh noise*, axée sur les drones. Beaucoup de figures récurrentes de la scène sont présentes ce soir et parmi elles quelques personnages connus pour leur addiction à l'alcool, qui peuvent basculer à tout moment dans la provocation. Rodger Stella laisse un peu tourner le son, il marche doucement derrière sa table, une bière à la main, les bras ouverts. Les gens crient, se marrent, certains tendent les bras vers lui. Le drone se modifie légèrement. Il avance avec une machine bizarre, un générateur de fréquence qui a la forme d'une boule située au bout d'un petit boîtier. Suivant la façon dont il la touche, la boule produit différentes fréquences. Le drone se modifie progressivement dans les textures. Suivant la façon dont il la touche, la boule produit différentes fréquences, comme un thérémine tactile. Le drone se modifie progressivement dans les textures, mais ces changements sont assez difficiles à décrire puisque ça reste toujours très saturé et très très fort. Le musicien, toujours une bière à la main et son instrument de l'autre, se met face au public, les jambes écartées dans une posture un peu saugrenue, le regard face au public, un demi-sourire esquissé. Un rire féminin très fort retentit dans la salle. Andy fait des gestes avec ses mains et ses bras, comme s'il voulait attraper le son et le ramener à lui. Vincent, à côté de lui, danse et fait des gestes étranges avec ses mains, ses bras et son corps. Ce dernier revient d'Inde où il est parti pour se ressourcer après un clash nécessaire avec ses deux compagnons de boisson. Rodger Stella lance quelques sons ponctuels aigus et saturés qui se modifient en revenant à un drone superposé à intervalles réguliers d'une texture grasse qui disparaît en écho. En parallèle, il dépose des bouteilles de bière pleines à côté de son matos. Compte-tenu de l'heure et du débit de boisson, il y a pas mal de gens un peu éméchés. Hendrik prend une des bouteilles posées devant le musicien et la pose plus près de celui-ci. Là Rodger Stella lance un gros mur de sons, les jambes écartées, les deux mains posées sur le *sampler* devant lui. Dennys, Hendrik, Vincent et d'autres hochent la tête sur le son. Le musicien enlève sa veste, [...] appuie sur un bouton qui module un peu le drone, boit sa bière d'une traite et en ouvre tout de suite une autre. Je filme le public, un spectateur alcoolisé pousse ma caméra. Le musicien, qui a à peine besoin de toucher à son matériel car il a déjà dû programmer certaines variations avec son *sampler*, donne l'impression qu'il ne fait presque rien, donnant une place importante à sa performance. Il continue à boire des bières, à paraître ne rien faire, sur un gros son très fort et hyper-saturé. Là il revient sur son matos et envoie des sons aigus et saturés par-dessus le drone. Le concert est plutôt amusant, le musicien livre une grande performance qui fait rire pas mal de gens. JF porte Jo pendant quelques secondes, Hendrik et Dennys hurlent et font des remarques marrantes, certains dansent, Perrine et moi sommes mortes de rire... Le concert

est vraiment chaotique, et même en essayant de décrire le phénomène au maximum, il est difficile pour moi de faire comprendre l'atmosphère particulière et selon moi assez typique des concerts *harsh noise*. Dennys prend quelques photos du public agité. Vincent s'avance et pique une des bières posées devant le musicien. Celui-ci le regarde dans les yeux et part lui arracher des mains. Un peu plus tard, lorsque ce dernier se sera retourné, il en aura piqué une autre sans se faire capter [...]. Le musicien boit toutes ses bières et met des lunettes de soleil sur son nez, en continuant de faire son show jusqu'à la fin. [...]

Après plusieurs fausses fins, le concert se termine enfin. Difficile d'évaluer combien de temps ça a vraiment duré. Je souhaite demander à JZ combien d'entrées il a comptabilisé ce soir. Il est train de discuter avec Perrine :

- JZ : Je ne sais plus si c'est 82 ou 84, on va dire 82 entrées payantes.
- Perrine : Tu sais si ton mec a prévu de jouer bientôt ?
- Sarah : Ouais, mais avec Opéra Mort le 30 mars aux Instants
- Perrine : Non mais tout seul, Fusiller ?
- Sarah : Rien de prévu pour l'instant, je crois. Faudrait que tu lui demandes.
- JZ, à moi : Parce qu'elle organise des concerts depuis peu.
- Perrine : L'idéal ce serait de le faire dans un lieu genre l'Olympic, ça ce serait vraiment mais génial quoi.
- JZ : Pour moi c'était le meilleur plan
- Perrine : Et c'est au black ? Tout au black.
- JZ : Ouais.
- Perrine : C'est ça qu'est ouf en fait, dans un lieu comme ça.
- JZ : Mais si tu as la structure, peut-être que ouais.
- Sarah, à JZ : Parce qu'ils t'ont dit que c'était bon à partir d'avril, c'est ça ?
- JZ : Ce n'est pas officiel, mais il y a moyen que. Mais là, ils vont faire des travaux au mois de mars, à parti du 22. Je ne sais pas du tout combien de temps ça va prendre. Et moi j'ai une galère pour le 2 avril pour John Weise, je ne sais pas encore où ça se passera. Le seul plan *a priori* serait à Ivry.
- Sarah : à Kobe ?
- JZ : Oui. Mais j'hésite un peu parce que c'est un lundi. (A Perrine) Et là pareil, c'est 300€ qu'il me demande. J'ai descendu une fois de 50€ et le mec m'a fait la gueule
- Sarah : John Weise lui-même ?
- JZ : Non, le tourneur. Je crois que je vais arrêter de bosser avec lui parce qu'il est un peu chiant. C'est quelqu'un qui monte la tournée. Il me demande d'aller le chercher à l'aéroport et me demande « où c'est, où c'est » à un mois du truc. Je lui ai répondu, « écoute mec, tu ne connais pas la situation à Paris, donc arrête de me faire chier ».
- Sarah : Au pire ça se fera peut-être ici, nan ?
- JZ : Oui mais en fait ça me casse les couilles un peu de faire ici. « Baisse le son, baisse le son ». Je ne sais pas.
- Sarah : C'est relou cette histoire de lieu. (A Perrine) Toi, tu veux organiser un truc dans quel lieu en fait ?
- Perrine : Là j'organise des trucs depuis deux mois au Scopitone, tu sais dans une boîte dans les quartiers chics à Opéra
- Sarah : Je ne connais pas
- Perrine : C'est mortel, le son est mortel, mais le deal est pourri. On perd de la thune à chaque fois. Enfin, les personnes sont horribles.
- Sarah : Mais tu paies la location, ou... ?
- Perrine : Non, mais ils prennent 50% de la billetterie, 100% du bar. En fait le problème c'est que les consos sont trop chères, l'entrée est trop chère, en fait voilà ça le fait pas, c'est trop

cher. C'est 10€, 3 concerts. Donc voilà, faut juste trouver un autre lieu. La meuf avec qui je fais ça connaît bien le mec d'ici. En même temps, ce sera le même genre de son donc ça fera chier autant. Mais ici tu trouves ça naze toi ? Parce que ce que je voudrais faire c'est fermer pchhhh (*elle me montre une partie de la salle, la plus au fond, là où jouent les artistes*) et faire un autre truc. D'ailleurs faudra que je suggère à JZ.

- Sarah : Moi ça va, j'aime bien, mais le problème ici c'est que les conso sont un peu chères. Bon, sûrement pas par rapport à ton truc mais voilà. Et le problème, c'est qu'il y a trop de lumière je trouve.

- Perrine : Ah bah ouais, il y a un vrai problème de lumière. Mais je pense qu'il faut fermer, qu'il y ait vraiment un endroit exigü où il faille aller pour le son.

30.03.2012 Concert aux Instants Chavirés. A l'affiche : Damien Schultz (FR) Opéra Mort (FR/BE) Daniel Menche (US)

En compagnie d'un ami, nous rencontrons dans le métro, peu avant 21h en direction de Montreuil, plusieurs personnes que nous connaissons. Un membre du personnel des Instants Chavirés, puis Fabrice et Aude, suivis d'Hélène et Mariko. Aucune surprise de se rencontrer ici, si ce n'est découvrir que nous sommes dans le même wagon, car les visages sont familiers des concerts de musique expérimentale. Fabrice et Aude reviennent du festival Présences Électroniques, où ils sont allés voir une pièce de Michel Chion. Ils sont déçus. Lorsque je leur demande pourquoi, une moue dénote la déception, et Fabrice me fait des gestes de droite à gauche en disant : « il jouait trop avec ça ». Michel Chion aurait apparemment usé de démonstration de spatialisation sonore sans que cela ne soit nécessairement pertinent. Ils soulignent qu'Éliane Radigue l'année dernière, c'était quand même autre chose... Devant la salle des Instants Chavirés, une dizaine de gens en petits groupes, beaucoup se saluent. Nombreux sont des amis de Jo, Laurent et Damien, qui partagent l'affiche ce soir. Certains se sont connus au lycée à Metz ou lors de leurs études, d'autres à Paris par le biais d'autres amis.

Damien commence à jouer. Il n'utilise qu'un micro posé sur un pied et un pupitre. S'illustrant dans la poésie sonore, les textes qu'il déclame sont répétitifs et provoquent à leur lecture une sorte de *flow* rythmique. Il y a des accélérations et des montées en puissance en termes de volume de voix, souvent vers la fin des pièces. L'impression est parfois celle d'un disque rayé, avec une répétition et des intonations fidèlement rendues. Au cours de sa performance, j'observe les spectateur-rices : il n'est pas rare que parmi eux, certains hochent la tête en rythme, comme s'il s'agissait de musique. Sa lecture est scindée en deux pièces. Le public applaudit beaucoup et semble très satisfait de la performance.

A côté de Christo et Oriane, Fred déclare, une bière à la main :

- Fred : « tu sais que Fusiller a été diffusé sur WFMU ? [*radio new-yorkaise indépendante portée sur les musiques expérimentales, dont il est le plus grand donateur français*] »

- Christo : Sérieux ?

- Fred : Ouais, une face entière de cette cassette sur Tanzprocesz

- Christo : Il doit être tout fier. Tu lui as dit ?

- Fred : Bah oui je lui ai dit. Fusiller sur WFMU...

- Sarah : C'était la cassette Tanzprocesz ?

- Fred : Ouais la première face

- Sarah : C'était quand ?

- Fred, *l'air tout fier* : Au mois de février... Ils l'ont passé à 20h30, donc pour nous à 2h30. Tu sais, j'avais envoyé les cassettes à une fille pour son anniversaire et elle a passé Fusiller.

- Sarah : Pas mal.

- Christo : A quand les t-shirts ?
- Fred : Surtout à quand Damien Schultz !
- Sarah : Il y a le problème de la langue. Même si lorsqu'il a joué dernièrement en Angleterre, les gens ont vachement aimé. Ils ont vraiment adhéré à l'aspect rythmique, du coup, vu qu'ils ne comprenaient pas les textes.
- Christo : C'est ça aussi, le côté intéressant de ce qu'il fait... C'était impressionnant franchement. Moi je ne l'avais vu qu'une seule fois avant. On sent qu'il a... Enfin rythmiquement, c'était juste parfait quoi.

Les spectateur-rices semblent contents de se retrouver. Ils se donnent des nouvelles, sont d'humeur à la plaisanterie, sans toutefois particulièrement évoquer la performance – à moins de brefs jugements positifs : « c'était super ». Je salue Audrey, qui m'a contactée afin que je lui prête ma caméra : elle souhaite réaliser un web docu sur les *hoax* au sujet de ces sons étranges qui déclenchent de véritables phénomènes depuis quelques temps sur Internet. Cette fan de dinosaures et d'ufologie, qui travaillait dans l'édition de livres audio, est aussi une DJ réputée pour passer des musiques variées, obscures et rares, qu'elle déniche entre autres sur YouTube.

Les musiciens d'Opéra Mort sont assis sur scène, derrière leur matériel, tandis qu'ils jouent habituellement au même niveau que le public. Jo est situé sur la gauche, Laurent à côté sur la droite. Leur matériel est disposé sur la même table, toute en longueur. Jo a un mini-synthétiseur DIY branché dans le Monotron, lui-même branché dans un Monotron *delay* ; un autre mini-synthétiseur DIY et un micro qui passe par un pré-ampli DIY. Le 2e synthé et le micro repassent par la Deluxe Memory boy, et le tout passe par la *loop station*. Laurent a une boîte à rythmes, une table de mixage, deux mini-synthés, un Monotron et un Monotron *delay*, un micro qui passe par une pédale multi-effets, un petit synthétiseur clavier Casio qui passe par un autre multi-effets, et une mini *loop station*. Le set commence avec des sons aigus répétés alternant sur deux notes d'un côté, un son apparenté à un « bizz » en boucles, puis des sons en glissandi. S'ajoutent des sons oscillants, un peu comme un chant d'oiseau situé dans les médiums. Laurent chante avec une voix transformée, une sorte de voix robotique méconnaissable. La boucle aiguë et tous ces sons viennent créer une sorte de brouhaha de cliquetis, et une fois que la première phase de voix est passée, d'autres sons aigus oscillants viennent s'y superposer. De temps en temps, la voix de Laurent intervient, toujours transformée et robotisée, sous la forme d'un chant mélodique. On peut percevoir également une boucle dans les basses, mais située exactement dans la même rythmique que celle dans les aigus, qui est progressivement étirée, mais toujours dans la répétition. La musique avance d'une manière mouvante, dans une forme de répétition qui ne donne pas d'indication sur quelque début ou fin. Jo tient son micro à la main et paraît chanter, mais on ne l'entend. Pendant une minute, il utilise le micro sans que l'on entende quoique ce soit, puis se tourne vers l'ingé-son pour lui faire un signe. Il dépose le micro sur la table, laisse tourner une boucle sonore et se lève pour aller le voir. Il ne semble ni affolé ni en colère, mais affiche au contraire un sourire. De retour à la table, debout, celui-ci se tourne vers l'ingé-son en faisant des tests micro jusqu'à ce que cela fonctionne, moment où il lui fait un signe de pouce en l'air. Le concert continue avec cette boucle de « bruits d'oiseaux » aigus en fond, et les voix de Laurent et de Jo enregistrées avec sa loop. Le public est attentif, debout, certains bougent la tête. Quelques variations dans la musique, mais toujours cette impression d'un continuum mélodique répétitif. Un son électronique saturé dans les médiums, dissonant, vient perturber l'ensemble. Il évolue dans les médiums et les aigus, agissant comme un parasite en regard du reste. Pourtant, l'ensemble est cohérent et malgré tout « harmonieux » dans un sens. Un homme, situé sur le devant le public, danse tête baissée en se tournant d'un côté et de l'autre. Dans la musique, des voix saturés interviennent en boucles, à la manière de certains chants

africains et de yodels. Bien sûr, en plus de la façon de chanter, les effets et la pré-amplifications jouent leur rôle dans l'obtention de ce type de son. On dirait des voix déformées en glissant sur la musique. L'atmosphère de jungle est assez cacophonique et étrange, et glisse progressivement vers une autre phase du concert.

Jo me rejoins.

- Sarah, à Jo : ça va ?

- Jo : Ça va, je n'entendais pas mon micro, c'est tout, mais ça s'est vu. Après j'ai demandé à Ben et c'était bon !

- Sarah : Ouais, après on l'entendait. On l'entendait moins que celui de Laurent, mais on l'entendait.

- Jo : Peut-être aussi que je le mets moins fort...

Nicolas, du label SDZ, s'approche de Jo :

- Nicolas : Salut, ça va ? T'as croisé le mec de Goaty Tapes ?

- Jo : Ouais, il vient de Bruxelles.

- Nicolas : Il fait une tournée ?

- Jo : Ouais, il a une bourse pour faire le tour du monde.

- Nicolas : Il vient d'où là, je l'ai croisé...

- Jo : des États-Unis.

- Sarah : Il y a l'État qui a payé pour...

- Nicolas : C'est bon, ça !

- Jo : Un tour du monde des labels DIY cassettes.

- Sarah : Pour sa thèse !

- Nicolas : Ça ressemble à un bon plan, ça.

- Jo, à moi : Il va passer chez nous.

Au même moment un américain s'installe à côté de nous. Il s'agit justement de Zully, du label DIY cassette Goaty Tapes.

- Jo : Hey ! She's Sarah.

- Zully : Hi Sarah ! Nice to meet you

- Sarah : Hi, me too

- Zully : Jo told me about you. I want to talk to you about your dissertation

- Sarah : So you have fundings, beautiful stuff !

- Zully : But I don't have to self producing anything... I will, but I don't have to. They don't want me to do anything.

- Jo : No, just take the money, and travel !

- Zully : That pretty much it is

- Nicolas : sounds good !

- Zully : Yeah, I can't complain at all !

- Nicolas : Which university does that ?

- Zully : It's not a university. It's a private, started by CEO by IBM. The guy, the head who owns IBM.

- Sarah : And why they give money for this kind of project ?

- Zully (*En riant*), I don't know ! Philanthropy, you know, they wanna be nice.

- Jo : Just nice with you !

- Zully : For me and for other people, who have their own projects. Some of them are ridiculous ! Yoghourt... It's hard to believe but it's true

- Sarah : You have to be happy.

- Zully : The problem is always being in a new place, anyway.

- Sarah : Tuesday you want to come at us.

- Zully : Yes I can do that. I'll record it.
- Sarah : But it's only about tapes ?
- Zully : No, it's about ... in relation to independant musics. So anyboby use finding ways...
- Sarah : Independant or underground ? Because in France, there is a difference.
- Zully : Ah yeah ?
- Sarah : Independant is a kind of... You know, you have majors...
- Zully : Oh yeah, indie ! No, I'm not talking about that.

Jo apprend le lendemain, par moi-même, que sa cassette a été diffusée sur WFMU. Il en est très agréablement surpris car c'est une cassette de son projet, qui plus est sortie sur son label.

C'est à Daniel Menche de jouer. La salle est relativement sombre, il est très difficile d'apercevoir quoique ce soit. Il se tient debout, derrière une table. Son matériel est composé d'une table de mixage, de huit pédales d'effets, d'une sorte de bol en cuivre, d'une tige métallique, de deux capteurs et de deux petites machines. Grand, les cheveux mi-longs qui lui couvrent le visage, il fait de grands gestes avec les bras en tapant des objets métalliques les uns contre les autres. Les bruits percussifs s'apparentent à ceux de petites cloches. Il tape une petite baguette contre le bol en cuivre, probablement équipé de capteurs qui amplifient la résonance. Il bouge la tête de gauche à droite, toujours les cheveux devant son visage, parfois la bouche ouverte, comme en transe. L'aspect performatif de ce set se fait rapidement sentir. Il prend une grande tige métallique, en continuant d'agiter la tête en rythme avec les percussions résonantes, puis la dépose au niveau de son cou, peut-être pour capter le bruit de ses pulsations cardiaques ou de son souffle, et les amplifier par la suite. Un son plus grave et plus sourd vient s'ajouter aux percussions, une sorte de masse sonore un peu gutturale et caverneuse. En continuant à maintenir la grande tige métallique sur son cou, il frappe l'autre côté avec les mains pour apporter davantage de vibrations. Il continue à injecter de nouveaux sons dans la masse sonore en perpétuant ses frottements de mains contre la grande tige. La musique est de plus en plus saturée, on s'approche du mur de sons statique. Il manipule de temps en temps ses machines, sûrement pour apporter de la distorsion et des effets encore plus saturants. Je crois qu'il chante en même temps qu'il pose la tige sur son cou, de telle sorte que les sons apportent une mélodie profonde et caverneuse à cette grosse masse bruitiste. Quelques pulsations régulières dues à la frappe de ses mains sur la tige. Vers la 8e minute, il saisit la tige et semble souffler dessus avec sa bouche, à l'extrémité la plus basse. Cela produit des sortes d'harmoniques, des aigus résonnants. Le même homme qui dansait pendant le set précédent d'Opéra Mort est devant, comme en transe, en se balançant doucement de gauche à droite, les yeux fermés. Daniel Menche, qui laisse sa tige de côté, se met davantage à l'électronique, et produit un son dissonant et saturé probablement à partir d'un synthétiseur, qui alterne lentement entre plusieurs notes. On entend les harmoniques également, qui produisent une lente mélodie qui résonne énormément. L'homme devant ne bouge plus à présent, il a la tête complètement baissée, visiblement immergé dans les nappes de plus en plus étirées, qui forment progressivement une masse sonore saturée. Cette nappe en continuum semble osciller doucement entre plusieurs notes. Il reprend ensuite la tige, les notes de synthé disparaissent au profit de sons percussifs saturés, accompagnés quelques minutes plus tard d'un son perçant.

Pas très loin, Coralie et Samuel discutent. Celle-ci m'interpelle : « T'as filmé le dernier concert en Nightshot ? » Malheureusement, même avec le Nightshot on ne voit pas grand-chose... Elle se demande comment elle pourrait me filer ses vidéos, de bonne qualité, sans passer des nuits entières à compresser sur son ordinateur. Les vidéos qu'elle met en ligne sur son blog demandent déjà tellement de temps à monter et compresser, qu'elle a quasiment quatre ans de retard de concerts !

A l'extérieur, Sophie, qui a déménagé de Londres il y a trois mois, se confie sur le fait que la capitale anglaise lui manque énormément. Brian lui demande pourquoi elle est revenue vivre à Paris après ces années d'exil. C'est parce qu'elle a trouvé un emploi à temps plein en tant que consultante en relations publiques. C'est un type de profession marginal dans ces milieux culturels. Mais je la connais très peu, peut-être n'est-elle pas amatrice de ces formes musicales. Tout ce que je sais, c'est que c'est une bonne amie de Bouny, lui-même ami de Laurent à l'époque où celui-ci habitait Lyon.

Un peu plus tard, je capte une conversation entre JF et Matthieu. JF raconte qu'il a été déçu du concert de Thurston Moore aux Instants Chavirés. C'était quand même autre chose avec Sonic Youth, même s'il était content de le voir. Le concert n'était selon lui pas terrible, mais les 180 places ont été vendues sur internet en 4h : après tout, c'est quand même une star, et seulement 12€ dans une petite salle. Mais cela ne vaut pas The Ex, qui ont aussi joué ici cette semaine. Moore jouait avec plusieurs artistes dans la soirée, dont un musicien qui a l'habitude de s'insérer dans tous les plans improvisation. Bien que celui-ci ne demande pas de cachet, il n'est initialement pas prévu dans la programmation ; en plus, ce n'est pas la première fois qu'il fait ce plan. Quoiqu'il en soit, bonne semaine pour les Instants Chavirés car, entre The Ex et Thurston Moore, elle a recueilli pas moins de 600 places. Une affluence très importante par rapport au lieu. Matthieu évoque l'idée de créer une sorte de « Collège de l'expérimentation », une manière de prolonger le cycle de conférence intitulé « l'expérience de l'expérimentation », organisé en partenariat avec les Instants Chavirés. Nous continuons à parler revues et articles jusqu'à la fermeture du lieu. JF me donne le nombre d'entrées ce soir : 120. C'est un très bon chiffre pour le concert.

07.04.2012 Festival Harsh Noise Wall II aux Instants Chavirés. A l'affiche : Clougnioule (F)/Goghal (B)/Flunitrazépam Halopéridol, collab Ecoute La Merde & Morgane Desbeet (F) /Love Katy (UK)/Indch Libertine (It)/DJBalli (It)/Alexandre Bellenger (F)/Unearthed (UK)/Nascitari (It)/Vomir- Å (F)

Ce soir a lieu pour la deuxième année consécutive un festival consacré au Harsh Noise Wall, le courant le plus extrême de la noise. Initié par le français Vomir, il consiste en un mur de sons totalement statique. La maxime de Vomir pour définir le HNW est « *no dynamics, no change, no development, no ideas* ». Lorsque j'arrive devant la salle de concerts à 20h05, personne ne se trouve dehors. Un homme, avec les cheveux rasés sur le côté et une crête négligée, ouvre la porte d'entrée. Un énorme mur de sons se fait alors entendre. Le volume est extrêmement fort. Avec la porte de dehors ouverte, toute la rue doit sans nul doute entendre cet imposant bruit de fond. Je suis étonnée qu'à 20h05, le concert soit déjà commencé. Si sur le *flyer*, il y avait bien marqué « 20h00 précises ! », difficile cependant d'imaginer un concert de noise commençant pile à l'heure... La salle étant loin d'être pleine, quinze personnes tout au plus, on peut concevoir que d'autres personnes ne se soient pas pressées pour cette raison... Le premier réflexe est de prendre des bouchons d'oreille. Plusieurs paires sont à la disposition du public, juste à côté de l'entrée. C'est Romain, alias Vomir, qui est aux entrées.

Le premier concert a déjà commencé. Le nom du projet est Clougnioule. Un homme est debout sur la scène, droit, avec un sourire figé et son nez peint en rouge. Il est statique, tourne très légèrement la tête de temps à autres, mais garde un air clownesque, figé, le long de son set. Comme beaucoup dans le *harsh noise wall*, il ne touche ni au son ni à son matériel. Bien que j'aie manqué le début, je présume qu'il a dû lancer un son au tout début de sa performance, sans le toucher pendant les 15 minutes du set. Le son lui-même est monolithique, il s'agit d'un gros mur de sons sans évolution ni dynamique. Le public est

calme, tourné vers la scène. A la fin des 15 minutes, il vacille légèrement et s'effondre sur le sol, au même moment où la musique cesse.

Une minute de pause et le deuxième concert enchaîne. Comme il y a 9 sets de programmés, tous d'un quart d'heure sauf le dernier, les organisateurs ont décidé d'enchaîner les 5 premiers, de faire une pause de 20 minutes, puis de reprendre et d'enchaîner jusqu'à la fin. Le musicien, Goghal, est cette fois-ci assis sur une chaise, derrière une table sur laquelle est disposé son matériel, face au public. On se trouve dans une forme scénique qu'on peut retrouver fréquemment dans la noise. Il envoie effectivement un mur de sons, mais inclut de légères variations. On le voit toucher régulièrement son dispositif et tourner des boutons. On retrouve donc ici, contrairement au set précédent, une gestuelle musicienne. Son dispositif est constitué de cinq pédales d'effets et d'une table de mixage. Tous les auditeur·rices sont tournés vers la scène. Il y a une petite vingtaine de personnes dans la salle, et la majorité m'est tout à fait inconnue. Est-ce un public particulier qui n'écoute que du *harsh noise wall*, ou est-ce que sont les artistes du festival et leurs ami·es ? Le look est pour certains légèrement différent du milieu noise français : en dehors des chevelus/barbus habituels, quelques hommes aux cheveux très courts voire rasés, avec des casquettes. Un habitué des concerts de noise, un homme relativement âgé, se tient au premier rang devant la scène. Il semble complètement incongru. Il jette de temps à autres des coups d'œil derrière lui et sur les côtés, ou vers moi, placée en hauteur de la salle. Le set terminé, le public applaudit.

Deux minutes plus tard, le troisième set commence, celui de Flunitrazépam Halopéridol. Deux hommes sont attachés par les poignets, dos à dos. Ils luttent et s'emmêlent entre eux. En face d'eux, située sur la droite de la scène, une femme avec un masque de chirurgien sur le visage, les regarde. Ils continuent la lutte au sol, puis de nouveau debout. On aperçoit, juste à côté des deux hommes « aliénés », une sorte de tourne-disque avec un objet massif disposé dessus, qui tourne. Il fait très sombre, au point que je ne parviens pas à distinguer de quoi il s'agit. De la même manière que lors du premier set, la musique consiste en un puissant mur de sons sans aucune variation, où les musiciens ne touchent pas les instruments. Il y a un peu plus de monde dans la salle. Deux personnes sont assises, le reste est debout, statique. Je suis de mon côté placée en haut des petits escaliers qui mènent à la « loge » – une petite pièce avec un frigo, des bières et un canapé. A chaque fois que cette porte est entrouverte, avec les quelques allers et venues, une forte odeur d'herbe s'en dégage.

Dans les deux minutes d'intervalle entre les deux concerts, je croise Fred et lui demande comment il a trouvé ces premiers concerts. Il me répond qu'il a trouvé moins de complexité dans le son que chez Vomir.

- Sarah : Tu connais bien Vomir ?

- Fred : Je me dis quand même qu'il y a un truc, quoi. Bon, t'en prends plein la gueule, mais une fois que t'es un peu habitué, il y a quand même plus de choses qui évoluent derrière.

- Sarah : Parce que là tu t'es concentré à fond, et tu as eu l'impression qu'il ne se passait rien ?

- Fred : Bah... Pas grand-chose.

- Sarah : Au sens où c'était vraiment trop statique ? Ou c'était le son lui-même ?

- Fred : C'était assez statique, ou alors il y avait des trucs... Non mais Vomir, tu vois, il y a vraiment une trajectoire, il y a une évolution, c'est quand même plus construit. Là c'est un peu... D'un autre côté, les premiers sets sont souvent un peu durs dans ce genre-là.

Une musique pop/r'n'b américaine retentit dans la salle, à fort volume. Nos regards s'échangent, l'air de dire « qu'est-ce que c'est que ça encore », puis un sourire aux lèvres. Le temps de monter les escaliers, la musique est progressivement remplacée par un mur de sons. C'est encore un homme qui joue, Love Katy. Il est assis devant son matériel, face au public. Il semble assez jeune, il est fort, les cheveux courts en brosse, des lunettes, et se tient face à son

laptop. La scène n'est quasiment pas éclairée. Le laptop offre toujours un aspect peu spectaculaire au geste musicien, mais le sentiment est ici accentué par le gros mur de sons statique, qui donne l'impression qu'il ne se passe rien. Caricaturalement et vu de l'extérieur, on présumerait d'un jeune homme qui surfe sur Internet dans sa chambre. Quelques variations subtiles se font percevoir dans le son, mais il faut garder en tête que le son se situe déjà à un niveau de saturation maximale. L'habitué des Instants Chavirés est maintenant au bar et regarde la scène d'un air perdu et dubitatif. Le reste du public est extrêmement statique, certains ont des bouchons, pas d'autres, pourtant le son est très fort. Pas de hochements de tête ni de mouvements corporels dans le public. Au bout des 15 minutes règlementaires, le musicien interrompt brutalement son mur de sons.

Le dernier set de la première partie commence donc deux minutes plus tard, Indch Libertine. Il s'agit d'un homme avec un masque bizarre, assez effrayant, un peu fait de bric et de broc. Il se tient debout derrière sa table de matériel : une table de mixage, deux pédales d'effets et un générateur de fréquences. Tout comme le deuxième musicien, il manipule ses instruments avec une gestuelle plus classique des musiques électroniques. En y prêtant attention, il semble toujours se servir de la table de mixage pour changer les textures. Musicalement, la musique s'apparente toujours à un mur de sons d'une saturation maximale, mais il y a plus de variations dans les textures. Comme tous les sets depuis le début de la soirée, il prend fin au bout de 15 minutes, toujours de façon aussi brutale.

Il y a globalement très peu de femmes ce soir : cinq en me comptant moi-même, dont trois qui semblent être les petites amies des musiciens, aucune parmi les musiciens. A bien y réfléchir, je n'ai d'ailleurs pas connaissance de musiciennes dans ce sous-courant extrême.

Le moment de la première pause arrivé, DJ Balli prend la relève. Je sors fumer une cigarette et croise Hélène, Yves B., Fabrice et Aude. Ils sont très étonnés lorsque je leur apprends que c'est le moment de la pause, qui marque le milieu de la soirée. Ils pensaient pourtant n'avoir manqué que deux ou trois sets.

- Sarah : Alors vous êtes arrivés au milieu ! C'est impensable, quand on arrive à même pas 21h30.

- Hélène : Je ne voulais pas arriver autant en retard !

- Fabrice : On ne s'est pas pressés en se disant « bon... »

- Hélène : C'est fou, l'année dernière c'était blindé, et aujourd'hui il n'y a personne !

- Fabrice : Ouais, mais ce n'est pas étonnant. C'est les vacances, le week-end de Pâques, il y a plein de gens qui sont partis.

- Hélène : Moi je pense plutôt qu'ils économisent pour aller voir Flipper et compagnie [*lors du Sonic Protest, festival incontournable dans la scène expérimentale parisienne*]

- Sarah : Je n'étais pas au courant qu'il y avait des tarifs étudiants à 25€

- Hélène : Bah ouais, grave il faut aller au CROUS

- Fabrice : Je vais prendre les places mardi, si tu veux je peux t'en prendre une.

- Aude : Ouais il faut quand même que ça marche, qu'ils croient que tu es étudiant.

Hélène remarque mon dictaphone :

- Hélène : Mais c'est ton nouvel enregistreur ? Il est tout petit !

- Sarah : Non, c'est juste pour enregistrer les conversations

- Hélène : Et il fonctionne, là ?

- Sarah : Bah ouais !

- Hélène : T'enregistres, là ! C'est Big Sister.

- Sarah, à Fabrice : Tu es sûr de pouvoir passer au CROUS mardi, parce que je n'ai pas le temps d'y aller ?

- Fabrice : Oui c'est sûr, je passe pour Aude.

- Sarah : De toute façon, ils ne demandent jamais la carte d'étudiant. J'y suis allée plein de fois acheter des places pour les Instants Chavirés. Il m'est arrivé d'en prendre pour d'autres.

- Hélène : Ah bon ? Bah moi je vais avec toi.

- Fabrice, à moi : Bah si tu veux, tu peux me filer ta carte.

- Sarah : Il n'y a pas besoin !

- Fabrice : Mais si je dis « je prends une place pour telle personne »...

- Sarah : Non, pas de problème. En plus c'est chiant, parce qu'on pensait aller à trois concerts parmi tous ceux qui sont proposés. Et le prix des trois équivaut à celui du pass, 45€. Alors le pass étudiant à 25...

- Hélène : Ouais 25 ça va ! Moi je viens

- Sarah, à Hélène : Toi, ils vont peut-être avoir plus de mal à te croire !

Rires (Hélène a 45 ans)

- Hélène : Parce que sinon c'est cher tous ces concerts, là !

- Sarah : Ouais puis le pass à 45€ c'est bien quand tu comptes assister à tous les concerts, mais c'est quand même fatiguant de faire plein de concerts...

- Fabrice, avec une moue ennuyée : Ouais, puis il y a certains concerts, avec les groupes de musique improvisée, pffff

- Hélène : Je ne sais pas. Mais ça fait plusieurs années, jusqu'où ira-t-on quoi ?

- Fabrice : Pour le prix des places ?

- Hélène : C'est du délire !

- Fabrice : Bah je pense que c'est en fonction de leurs frais, je ne suis pas sûr qu'ils...

- Sarah : Les groupes doivent demander pas mal. Je ne pense pas qu'ils se fassent de la thune, au contraire même, ils sont déficitaires.

Fabrice : Ouais je crois, ce n'est pas un festival pour le profit, la question c'est d'amortir après quoi.

Le concert recommence avec Alexandre Bellenger, un musicien qui ne s'illustre pas dans le HNW d'habitude. Il est assis dos au public, devant un gros synthétiseur modulaire A-100 Modular System Doepfer. La scène est seulement éclairée par les petites lumières du synthétiseur. La salle est quant à elle éclairée par le bar et seule une lumière siège au niveau du *merch*, sur le côté gauche de la salle. La musique a plus de profondeur cette fois-ci, je hoche spontanément la tête et me rends compte que je suis la seule. Il y a une sorte de son régulier de basse qui émerge du mur de sons. Le son de basse résonne beaucoup, et n'intervient plus par la suite de façon régulière comme une pulsation très lente, mais de façon très étendue. Il y a des variations d'intensité, des oscillations sonores plus marquées. Le set se termine avec un sinus seul.

J'intercepte des bribes de conversation entre François et Romain (Vomir)

- Romain : François, j'ai besoin de toi !

- François : C'est quoi le disque ?

- Romain : C'est une cassette neuve d'un groupe de noisecore italien

- François : Ce n'est pas du folk

- Romain : L'autre face ? Nan c'est du noisecore italien. Je l'ai fait avec Fabrizio, celui qui a les cheveux longs. Il est à la table là-bas [*il désigne d'un geste de la main un homme resté presque toute la soirée derrière le merch. Je ne sais pas s'il présente son label, ou s'il s'agit d'une distro*]

- François : Quand est-ce qu'il fait du jazz, Bellenger ?

- Romain : Dès que tu lui proposes

Je rejoins Benjamin et lui demande s'il a bien aimé les concerts.

- Benjamin : Bah le tout premier truc quand je suis arrivé, qui est vachement bien.
 - Sarah : C'est lequel, je me souviens plus maintenant ?
 - Benjamin : C'est un mec un peu barbu, qui était assis derrière une table. C'était assez basique, mais voilà, de la *harsh*, mais plutôt sympa.
 - Sarah : Il y a eu des choses pas terribles.
 - Benjamin : Ouais les mecs qui se battaient en duel, alors déjà bon ok. Puis après le truc qui commence par de la pop et qui finit en noise, alors là...
- Rires de Ben et Sarah*
- Sarah, *en riant* : C'était kitsch !
 - Benjamin, *en riant* : le truc années 1980 quoi. Ça faisait trop daté, c'était trop marrant quoi !
 - Sarah : Selon moi le meilleur était le mec dont tu parles, et Bellenger.
 - Benjamin, *avec une moue pas convaincue* : Ben après, il avait un beau matos, mais bon... Mais il y avait aussi l'autre mec qui a fait un truc assez intéressant. Celui avec le masque, là. Mais c'est dommage, c'était trop fort. Je me suis dit « il veut me tuer quoi », même si ça pouvait être intéressant cette source très stérile quoi.

Le septième set, *Unearthed*, peut paraître surprenant : la scène est vide et obscure. Le musicien n'est pas présent, seul le mur de sons retentit à plein volume. Cela n'empêche par pour autant le public d'être tourné en direction de la scène, bien qu'il n'y ait à proprement parler rien à voir. Ici, personne n'est surpris d'une telle configuration. Quelques personnes filment ou photographient la scène. Le mur sonore statique et la disparition physique correspondent à la démarche radicale du HNW. Le public est plus nombreux que tout à l'heure, toujours aussi statique. Quelques personnes sont assises. A la fin, je descends photographier les stands du *merch*. De nombreuses cassettes, vinyles et objets musicaux en tous genres en lien avec les artistes programmés.

Le huitième concert commence, celui de Nascitari. On entend donc un puissant mur de sons. Le musicien est assis à genoux, torse nu, un tatouage sur le dos, la tête sous un tissu noir. Il tient une sorte de squelette de colonne vertébrale dans ses bras, et non loin de lui un fusil est posé sur le sol. Il se prend la tête entre les mains, tremble de tout son corps, boit de temps en temps son petit verre de vin rouge posé à côté de lui, toujours en tremblant, compulsivement. Il bouge sur la scène en restant sur les genoux, le corps tortueux, se met une sorte de collier de perles un peu étrange autour du cou. Il semble faire pas mal de choses pendant ces quelques minutes, mais je n'arrive pas vraiment à voir ni à comprendre de quoi il s'agit. Il manipule les petits objets, la colonne vertébrale et son collier contre son corps. Il se reprend la tête entre les mains, tape des poings au sol, s'enroule un drap blanc sur sa tête et son visage, met une corde autour, accrochée depuis un instrument de musique sur une table en hauteur. La scène est vraiment pathétique, je ne sais pas si cela est fait exprès. Il attrape le fusil et mime de se tirer une balle dans la bouche. Là une tâche de vin rouge apparaît vers ce qui doit être sa bouche (toujours enroulée dans le drap). Il est donc censé s'être tué avec une balle, puis pendu, mais il continue malgré tout à survivre et à agoniser jusqu'à la fin du set.

C'est enfin le dernier set qui commence, celui qui résulte d'une collaboration de Vomir et de Å. Le premier est debout, dos au public, un sac plastique sur la tête comme dans toutes ses performances, quand l'autre est allongé sur le ventre. Le son commence et demeure totalement statique. Les musiciens ne touchent à rien : aucun mouvement, aucun spectacle, les attitudes sont figées. Le public est lui aussi statique, sauf deux hommes : l'un qui hoche la tête et remue les jambes « en rythme », et l'autre à lunettes qui tressaute en balançant son corps de gauche à droite. Quelques gens sont assis devant. A un moment donné, l'homme qui était allongé s'assoit, la tête entre les bras, l'air concentré, puis se rallonge. Je joue le jeu de changer moi-même de position, en baissant la tête, puis en la levant. Je suis très surprise de voir à quel point le son est différent, c'est incroyable ! J'essaie de m'immerger, je ressens de

fortes vibrations sur le haut du corps. Le musicien qui est allongé me donne envie d'essayer aussi cette position. Tout mon corps vibre, je ferme les yeux et très vite je rentre dans le son, même s'il y a quelque chose d'un peu violent pour moi. Je ne sais pas si c'est parce que j'ai fumé trop de cigarettes ou si c'est vraiment le son qui me procure ces sensations, mais j'ai la nausée (qui durera jusqu'à ce que je m'endorme). Et ce n'est pas non plus l'alcool car je n'ai bu qu'un jus de pommes ce soir... Ben m'avait bien dit qu'il n'y avait rien de pire que d'écouter du *harsh noise wall* (HNW) avec un mal de tête, j'imagine... Le set a duré 25 minutes. A la fin la salle se rallume et de la musique baroque est diffusée en fond sonore, un contraste surprenant qui ne semble pourtant choquer personne.

A l'extérieur, Calin, un informaticien roumain souvent présent aux concerts, est en train de discuter avec un homme que je ne connais pas, les cheveux noirs très longs, un sweat à capuche, un bouc et des lunettes. Je l'appellerai Julien. Calin dit à Julien qu'il n'a pas compris ce concert. Il est arrivé vers la fin et ne comprend pas pourquoi il y avait un musicien debout et un autre allongé.

- Calin : Je ne sais pas... Pourquoi deux musiciens ?

- Sarah : A la fin je me suis allongée, je me suis dit que j'allais faire pareil ! J'avais jamais remarqué à quel point il y avait une différence dans le son selon que tu mettais ta tête vers le bas ou vers le haut.

- Calin : J'ai pas compris... Ah si, mais si tu fais comme ça [*il me montre les deux mains qui s'approchent et s'éloignent de ses oreilles*]. C'est wah wah, c'est Jimi Hendrix.

Rires

- Calin : c'était trop, là. Le mec, après le suicide, moi je l'ai interprété comme une masturbation par asphyxie...

- Sarah : ouais j'ai un peu de mal en général avec ce genre de performances

- Calin : Non mais il y avait de la chorégraphie, ça c'est sûr.

- Sarah : Soit c'est complètement anti-spectaculaire, soit c'est au contraire un truc un peu, tu vois...

- Julien : En même temps, est-ce que tu aurais aimé si tout le monde s'allongeait tout le temps ? On se dirait putain, ça fait le 15e que je vois comme ça.

- Calin : Je ne sais pas, peut-être que je suis *old school*. Mais l'artiste doit se faire remarquer, faire des efforts.

- Sarah : Musicalement tu veux dire ? La gestuelle musicale ?

- Calin : Oui oui... C'est un peu, tu peux distinguer entre le plagiat et...

À, le musicien qui collaborait avec Vomir lors de la performance sort de salle

- Calin, à À : Pourquoi deux ? Et pourquoi l'un allongé par terre et l'autre debout ? Pourquoi cette chorégraphie ?

- À : Ahhh, Romain joue toujours debout, dos au public, toujours. Normalement, il donne des sacs poubelle sur la tête en plus. Pourquoi deux, parce qu'il s'agit d'une collab.

- Calin : C'est lui qui a dit que c'était une collaboration, en fait ?

- À : Ouais, on était deux quoi. [*Rires*] Après, pourquoi allongé, je ne sais pas... Ça ne bouge pas, donc... Ouais, puis je pense qu'il faut faire venir la musique. Donc forcément couché ou debout, bah on ne bouge pas, tu te laisses plus prendre par le truc quoi.

- Calin : Parce que moi, j'avais la tentation d'appeler les sapeurs-pompiers, pour voir si tu bougeais encore.

Rires

- Julien : Il s'inquiétait, hein !

- Calin : C'est la première fois que je vois un truc vraiment noise. Aucun rythme, le robinet... Tu imagines ton truc, en fait.

- À : Ouais c'est ça, c'est exactement ça. Tu te laisses aller, puis... En plus là on a touché à rien, c'est vraiment un truc monolithique. Au fur et à mesure, t'entends des trucs qui bougent.

- Julien : Ouais, vraiment. Il y avait un mec qui dansait.
- Sarah : Nan, deux !
- Calin : C'était toi ?
- Sarah : Non non. A la fin je me suis allongée, j'ai tenté plusieurs positions.
- Calin : Mais oui, j'ai vu des mecs qui se baladaient dans la salle... Fred.
- Å : Ouais ça change. Selon là ou t'es, le son change vachement. On regrettait que l'année dernière, il y avait plus de gens et on ne faisait que des sets de 11 ou 12 minutes. Je trouvais regrettable qu'il n'y ait pas un set un peu long
- Sarah : Ah je pensais que tu parlais du public. Parce qu'apparemment cette année il y a beaucoup moins de monde. Mais avec le weekend de Pâques...
- Å : Après, on est rentrés dans nos frais.
- Julien : Ah ouais ?
- Å : Il y a eu une quarantaine d'entrées payantes. Les Instants nous filent la salle, après on a les *flyers*, on a acheté les bières pour les groupes au Lidl. J'habite pas à Paris déjà, donc, enfin voilà, les gens viennent gratos... Bah c'est un peu le truc, quoi. Tous les ans, on va jouer en Italie, on prend une caisse puis voilà.

10.04.2012 Festival Sonic Protest aux Instants Chavirés. A l'affiche : Roro Perrot/Rice Corpse/ Tobacconists/Astreinte

Le concert commence à 20h30 aujourd'hui, mais nous avons rendez-vous avec Fabrice une demi-heure avant car il doit nous remettre des pass pour le festival au tarif étudiant. Il s'agit ce soir du premier concert du Sonic Protest, qui se déroule au Instants Chavirés. Il y a quelques personnes qui se trouvent déjà devant la salle, des visages réguliers, mais d'autres que je ne crois pas avoir déjà vus.

Au grand étonnement de tous, Roro Perrot se met à jouer dehors, sous le petit porche des Instants Chavirés. C'est la première fois que je vois un musicien jouer à cet endroit, c'est inhabituel. Roro Perrot est l'autre projet de Romain, alias Vomir. Ce projet est assez différent puisqu'il est à la guitare acoustique et au chant. Le jeu à la guitare est déstructuré, improvisé, dissonant, complètement à rebours de l'habituel jeu technique de la guitare. La voix consiste en un chant monocorde, guttural, presque comme des râles animaux ou des bruits de vomi. De plus en plus de personnes arrivent et se joignent au public, se concentrent autour de lui, dans la rue, le regardent visiblement amusés. Beaucoup rient et sourient, tous sont attentifs, quelques voisins observent par la fenêtre. Quelques minutes après que le set soit terminé, un-e enfant de la maison en face des Instants Chavirés joue à imiter les râles de Roro Perrot.

Il est temps de rentrer dans la salle pour échanger nos contremarques du CROUS contre nos pass, et assister au concert suivant. Il y a déjà beaucoup de monde dans la salle, bien qu'on en soit plutôt au début de la soirée. La soirée a en effet commencé une demi-heure plus tôt que les concerts habituels des Instants, et le premier set, qui a commencé à l'heure, n'a duré que 10mn maximum. Il y a beaucoup d'habitues des concerts de noise ce soir, sans doute parce que la programmation de ce concert est celle qui tend le plus vers les formes bruitistes extrêmes, parmi toutes les autres soirées du Sonic Protest. On retrouve les organisateurs, Arnaud Rivière, Franq de Bimbo Tower et leurs amis, comme Fred Nipi, qui sont les « anciens » de la scène auparavant présents à tous ces concerts, qui le sont parfois moins maintenant en raison de leur vie familiale.

Le groupe Rice Corpse commence. La musique s'apparente à du noise rock et de la no wave. Il y a un batteur et un claviériste, tous deux de jeunes musiciens du groupe d'Amiens

Headwar, et Lucas Abelas alias Justice Yeldham, un musicien australien qui produit ses improvisations à partir d'une plaque de verre sur laquelle il souffle, amplifiée via des dispositifs de micros et traitements.

En sortant Thierry raconte qu'il a bien aimé le concert, qu'il y avait « du dynamisme, mais quand même avec des ruptures ». Je croise Benjamin avec qui nous rediscutons des sensations physiques du *harsh noise wall*. Celui-ci évoque alors le nom d'une musicienne, qui a éré la première à lui faire ressentir ce jeu de perceptions sonores modifiées lors d'un concert :

- Benjamin : Sachiko M.

- Sarah : C'est la première fois que tu la voyais ? Avais-tu tenté plusieurs positions dans la salle pour écouter ?

- Benjamin : Mais c'était un peu connu. Tu savais que tu allais te pointer pour faire ça. Tu savais que c'était très stérile, que c'était toi qui étais l'acteur.

- Sarah : Toi, tu savais d'emblée, et c'est pour cela que tu as tenté ces différentes positions, ou c'est tout seul ?

- Benjamin : Je crois que je me suis pointé en me disant que j'avais lu un article dans *The Wire* disant « telle musique, voilà... ». Ce n'est pas qu'ils te donnent les clés, mais voilà... C'est vraiment ça avec Sachiko M. C'est vraiment un son qui t'arrive, et selon que tu te mettes comme ça ou comme ça, le son est différent. Après ça devient un jeu, un peu... Je pense qu'il y a des trucs intéressants.

- Sarah : C'est marrant, pendant la soirée avec Vomir c'était la première fois que je me suis vraiment mise à changer de position. Et les cinq dernières minutes, je me suis allongée. Comme j'étais là-haut, je ne dérangeais personne. Du coup, à même le sol, je ressentais plus les vibrations. J'étais même à la limite de la nausée...

- Benjamin : Bah tu vois, moi je trouve ça vraiment, mais vraiment ultra prenant. Je ne suis pas fan de Vomir en *live*, en même temps en *live* ça va. Enfin au départ je me suis dit bon, brrrr [*imitation mur de sons et ronflements en même temps*], et en fait ça a changé, ça se déformait au fur et à mesure. Puis le son était beau, enfin c'était... Et puis vraiment, j'ai trouvé ça vraiment super.

- Sarah : C'est vrai que ça m'a fait me détacher de mon travail. Puis ouais, c'était la première fois que je tentais ça, et j'ai vraiment eu l'impression de comprendre l'intérêt du truc. Alors je ne sais pas si c'est la même chose à chaque fois ou si c'était particulier à ce son...

- Benjamin : Ah mais c'est sûr qu'il a bien choisi son son, et au bon volume...

- Sarah : Mais comment il a fait pour obtenir ça, alors que les autres non ?

- Benjamin : C'est la particularité d'un groupe... Enfin moi j'ai vraiment beaucoup aimé, par rapport aux autres, excepté peut-être le 2e...

Quelques minutes plus tard :

- Benjamin : vous venez demain voir Pascal Batthus, Eric Cordier, etc. ?

- Jo : Demain je n'aurai peut-être pas la motivation, sachant qu'il y aura Kaiji Haino jeudi, Flipper vendredi...

- Sarah : Moi demain j'y vais pas, je ne veux pas manquer les débats présidentiels.

- Jo, *en riant* : Moi c'est vraiment mon anti-argument ! En même temps moi je vais mettre des résistances dans des trucs électroniques, donc bon...

- Benjamin : Moi je sais que de toute façon le jour J, j'irai pas voter, alors... J'essaie de me dire « il faut que j'aille voter », mais je sais que j'irai pas... Il va falloir que j'aille faire 200 km pour aller voter.

- Sarah : Pour moi, c'est super important.

- Jo : Bah encore pour le 1er tour ça va. Le bureau de vote est entre l'appartement et la boulangerie.

- Benjamin : Ouais moi je n'arrive pas, j'ai beau... A chaque fois que j'ai envie de voter pour un mec, je me dis « bah non, en fait j'ai pas envie de voter pour lui ». Enfin je préfère ne pas voter.
- Sarah : C'est parce que tu as l'impression de ne pas savoir ce que tu penses ?
- Benjamin : Non, c'est parce que j'ai l'impression d'être trop... Ouais, je me laisse trop porter par le charisme. Donc dès qu'un mec me paraît trop charismatique...
- Sarah : Ouais, t'as l'impression de te faire possiblement influencer
- Benjamin : Et donc je ne vote pas pour ses idées, je vote pour le mec ! Donc je ne vote pas. Je me dis que c'est malsain. C'est peut-être voter pour le mauvais mec. Non mais parce que tu vois, moi je suis un petit peu faible, donc plutôt que de voter pour un connard, même si c'est possiblement un bon, enfin je préfère ne pas voter. Mais tu vois, j'ai vraiment peur... J'ai eu ça avec Mélenchon. Et à un moment, je me suis dit c'est un gros gros loser.
- Sarah : Ah ouais. Moi je ne suis pas d'accord avec toi.
- Benjamin : Je pense qu'il est dangereux en fait
- Sarah : Mais noooooon
- Benjamin : si, moi je pense qu'il est dangereux ce mec. En fait c'est un mec un peu trop charismatique pour être sain
- Sarah : J'ai plutôt l'impression que ça te ramène à ta propre peur. Je ne pense pas du tout qu'il soit comme ça. En ce qui me concerne, c'est le programme qui correspond le plus à mes idées en tous cas.
- Benjamin : Le problème de ce programme, c'est qu'il ne te parle que de ce que tu veux entendre quoi.
- Sarah : Il y a plein de gens qui ne sont pas du tout d'accord avec ça, et qui préfèrent tout sauf que ce programme puisse se réaliser !

Une fois de plus, le public arrive en retard, ne pensant jamais à vérifier les horaires sur les mails. Il s'agit d'un public très habitué des concerts des Instants Chavirés.

Le troisième groupe, The Tobacconists, est un trio de musiciens. Il s'agit en fait d'une collaboration entre les deux activistes de musique expérimentale Frans de Waard (néerlandais) et Scott Foust (américain). Je ne sais pas qui est le troisième, peut-être un musicien pour accompagner leur performance, en tous cas il est au laptop et diffuse les sons pendant le set. Les deux autres sont à la voix. L'un se rend également parfois à son laptop. C'est une sorte de performance/pièce sonore, avec une narration. Il y a deux micros sur pied, à partir desquels les deux musiciens déclament leur pièce. Ils sont habillés de façon très kitsch. Comme leur nom l'indique, l'histoire et la performance tournent autour du tabac, du fait d'être fumeur et des sensations que cela apporte. Le registre est assez poétique, mais aussi et surtout très humoristique. Ils allument des briquets, ils boivent leurs bières, tournent en rond. Dans le fond, une petite mélodie à la limite de celle d'un manège. L'aspect théâtral est important. Le public est assez attentif au set, même si certains discutent entre eux, rient ou boivent leurs bières, sans que cela ne gêne personne. Quelques mouvements dans ce même public au cours de la performance. Certains se rendent au bar, d'autres sortent fumer et reviennent. A la fin, l'un des deux musiciens fait des petites mélodies minimales et très bancales avec un mini-synthétiseur Monotron.

Dans le public il y a beaucoup de monde, dont environ 1/3 de femmes. Le public réunit les habitués des concerts noise, mais aussi beaucoup d'autres. Comme d'habitude, la moyenne d'âge se situe autour de 35 ans environ. L'ambiance est très joviale.

- Sarah : Sympa, cette petite démonstration de Monotron à la fin du set !
- Hélène : C'est super Monthly Python ce truc, j'adore.
- Sarah : C'était quand même drôle... et sur la fin c'était vraiment super drôle.

- Yves : mais ouais c'était super drôle !
- Alice : Moi j'ai trouvé ça un peu chiant.
- Mariko, *à moi* : Est-ce que tu sais faire des massages ?
- Sarah : Des massages ?
- Mariko : Est-ce que tu aimes bien donner des massages ?
- Sarah : Euh, pas spécialement non. Et je pense que je ne suis pas très forte... Pourquoi ?
- Mariko : C'est pour Keiji Haino.
- Sarah, *en riant* : Mais vraiment il est hallucinant, il se prend toujours pour une diva !
- Mariko : Il me l'a demandé, mais je n'ai pas confiance... Si quelqu'un sait et veut le faire...
- Hélène : Je suis sûre qu'il peut trouver quelqu'un pour le faire.
- Mariko : No, I'm not a slave.

Rires

- Mariko : You won't paid for that, but a free entrance to the gig.
- Sarah : S'il y a des petites filles qui veulent masser Keiji Haino, pas de problème, vous aurez des entrées gratuites !
- Mariko : Je ne veux pas, je ne veux pas !
- Sarah : Neither me, I don't want to touch him in fact
- Mariko, *en riant* : Me neither ! Moi non plus ! Peut-être que Jo, il voudra.

Rires

- Sarah : qui veut le faire ? Jean-Charles ? C'est bien ton genre !
- Jean-Charles : Bah ouais, moi je veux bien.
- Mariko : Il peut te mettre sur sa guest-list.
- Jean-Charles : Bah ouais mais j'ai cherché son mail lundi pour me faire inviter, mais j'ai pas trouvé. Et j'ai envoyé à mail à Conrad aussi. En plus c'est mon anniversaire, donc j'ai demandé à Kaiji Haino de m'inviter.

Le dernier concert est celui du groupe noise français *Astreinte*. Originaires de Pau et sortis chez le label égyptien *Nashazphone*, le collectif est à géométrie variable et peut inclure jusqu'à neuf membres. Cette fois, ils sont quatre. Ils utilisent une instrumentation traditionnelle (batterie, guitare, basse,...) amplifiée et traitée par des effets électriques (distorsions, *delays*, saturations...) pour produire un bloc sonore d'une intense densité. La musique est donc très bruitiste, improvisée, et la performance très énergique. Le guitariste se trouve dans le public, ainsi que le bassiste, quand le batteur et l'autre musicien sont sur scène. Le guitariste est très agité. Il malmène sa guitare en grattant très fortement dessus, en la dirigeant fréquemment vers l'ampli pour produire de gros larsens, en la jetant et en la fracassant sur le sol, et en la défonçant à l'aide d'une perceuse et d'une ponceuse, ce qui produit beaucoup de grosses étincelles. Tout cet arsenal et ses manipulations induisent une production supplémentaire de bruits de haut volume, assez chaotiques. Cependant, l'ensemble n'est pas monolithique. On perçoit pas mal de variations et de dynamiques, et le jeu de la batterie inclut une rythmique qui harmonise l'ensemble.

- Sarah : J'ai bien aimé.
- Hélène : Ouais moi aussi.
- Sarah : Déjà, ça avait bien commencé. Mais tu as loupé *Rice Corpse*, c'était vraiment plein d'énergie. Ça mettait vraiment dans une ambiance où on avait envie d'écouter des trucs énergiques.
- Alice : Je ne comprends pas pourquoi ils n'ont pas joué plus tard... Ça aurait dû être en dernier ou avant-dernier.
- Hélène : Nan mais ils font *am stram gram*, ce ne sera pas toi qui passera là.
- Alice : Ouais, cette pause est un peu étrange du coup.
- Sarah : Ouais les ricains n'étaient peut-être pas bien placés.
- Hélène : Mais des fois un truc super péchu, c'est mieux qu'il y en n'ait qu'un et pas quatre.

21.04.2012 Concert à l'Échangeur. A l'affiche : Astral Social Club (UK) + Skullflower (UK)

Mardi 17 avril, aux Instants Chavirés, était prévu un concert qui promettait de faire venir du monde : Nate Young, un musicien américain assez réputé puisqu'il fait partie du célèbre groupe noise Wolf Eyes ; un duo entre le parisien Fred Nipi et l'australien résidant à Berlin Scott Sinclair ; et enfin le saxophoniste Antoine Chessex. Pendant le Sonic Protest, nombreux étaient ceux qui comptaient venir, c'était le « prochain rendez-vous ». En partant, certains saluaient « à mardi pour Nate Young, j'imagine ! ». Le lundi 16, en plus de la *newsletter* des Instants Chavirés, qui annonce comme à son habitude le programme de la semaine à venir, les abonnés reçoivent un autre mail du Non_Jazz intitulé « Nate Young & Co » qui relaie l'info et conseille le concert :

« Bonsoir/bonjour – certain(e)s d'entre vous ne se remettent sans doute toujours pas du gros et festif SONIC PROTEST. Il serait cependant fort dommage de passer à côté de la programmation de ce mardi 17 avril aux Instants Chavirés avec Nate Young (Wolf Eyes) aka Regression. <http://soundcloud.com/nate-young> "A queasy, subdued zombie lullaby consisting of bizarre rhythms, synthetic melodies, and almost gamelan-sounding ritual sleepwalking." (experimedia)+Fred Nipi+Company Fuck+Antoine Chessex. Soyez-y, il y a vraiment de fortes chances que vous ne le regrettriez pas ». En seconde partie du mail, l'annonce du futur concert qu'il organise le 28 avril à l'Espace En Cours. Je comptais moi-même y assister. Mais ce mardi à 17h, je reçois un second mail du Non_Jazz :

« Bonjour – une fois de plus Paris s'enlise – triste nouvelle pour le concert de Nate Young & co prévus ce soir aux Instants Chavirés. Suite à une visite d'une commission de sécurité, les Instants Chavirés ont été obligés de fermer ce soir et d'annuler toute la soirée pour le moment. Aucun plan B à l'horizon... <http://www.instantschavires.com/spip.php?article554> ». Effectivement, l'annonce se trouve aussi sur le site des Instants Chavirés. En revanche, aucun mail de la « *newsletter* Instants Chavirés » venant avertir les potentiels spectateur-rices de l'annulation du concert. Le lendemain matin, avec un retard probablement dû à un problème de messagerie de l'expéditeur, c'est Fred Nipi (envoyé à sa propre liste de contacts) qui avertit cette fois de l'annulation, tout en donnant les mêmes éléments flous quant à la raison de la fermeture du lieu.

Comme tout le monde doit être en train d'essayer de joindre JF pour lui demander ce qu'il se passe, j'attends de futures informations, tout en étant un peu inquiète face à cette nouvelle. De quel genre de problème peut-il s'agir ? Quelques jours plus tard, le second concert des Instants Chavirés organisé cette même semaine n'est pourtant pas annulé. Le jeudi 19, on apprend en effet, via la *newsletter* des Instants, que le concert de samedi sera déplacé à l'Échangeur, un théâtre à Bagnolet :

« Bonjour à tous, suite à un problème technique de dernière minute, nous sommes dans l'impossibilité d'accueillir des concerts dans notre salle des instants Chavirés. Bien entendu, cette situation est provisoire et la réouverture s'effectuera très prochainement. Par conséquent, le concert de Skullflower & Astral Social Club ce samedi 21 avril a lieu au Théâtre L'échangeur à Bagnolet (un grand merci à eux !). Même jour, même heure, même tarif et vous trouverez ci-dessous les infos pour y accéder (L'Echangeur se trouve à 15 minutes à pied des Instants Chavirés). La soirée [Q] du 24 avril est reportée à une date ultérieure. Les concerts

Wandelweiser des 27&28 avril auront lieu dans notre espace d'exposition. Plus d'infos en début de semaine prochaine.» Ce mail est suivi d'un autre du Non_Jazz, qui relaie l'information.

JF et Ben sont sur la petite plateforme extérieure à l'entrée de la salle, en train de fumer une cigarette. L'Échangeur est un théâtre situé non loin de la station de métro Gallieni, dans un petit renforcement qui lui offre une situation tranquille, à l'écart de la route. JF nous explique que la visite de la commission de sécurité était prévue, elle n'est pas passée par surprise. Mais l'alarme fonctionnait mal, ce qui peut être très dangereux en cas d'incendie. Les Instants Chavirés doivent donc fermer jusqu'à début mai, date à laquelle ils devraient normalement avoir résolu le problème. Ce souci technique a quelque peu chamboulé l'organisation et la programmation de cette fin de mois d'avril, et des solutions d'urgence ont dû être trouvées. L'équipe ayant appris le jour même que le concert de mardi devrait être annulé, elle n'a pu trouver d'alternative pour faire jouer les groupes quelque part. Elle a cependant versé les cachets et hébergé les musiciens. *A priori* Andy Bolus, qui squatte à la Miroiterie, avait proposé que le concert se fasse là-bas. Mais cette alternative n'a pas dû inspirer les musiciens, qui préféraient en profiter pour se reposer un peu de leur tournée. Nous comprenons mieux à présent pourquoi nous avons reçu un sms de Christo le mardi soir demandant si Nate Young & co jouaient finalement à la Miroiterie. Cela nous avait paru bizarre et nous avons pris cela pour une blague. En réalité, c'est parce que nous n'avons pas Facebook que nous passons à côté d'une partie des informations. C'est d'ailleurs a priori par ce biais que JZ avait été informé de l'annulation du concert de mardi... Heureusement qu'il a pensé à la faire suivre à sa liste de contacts à qui il envoie les informations de ses propres concerts ! Le directeur des Instants Chavirés, Thierry, sort ensuite de la salle. C'est lui qui a négocié avec le théâtre pour que le concert puisse avoir lieu ce soir. Si je comprends bien, les lieux sont prêtés et non pas loués, et Thierry en est vraiment reconnaissant. Il y a une certaine forme d'entraide entre ces structures indépendantes à la programmation exigeante, assez proches géographiquement (l'une est à Montreuil, l'autre à Bagnolet). Son fils de dix ans le rejoint et bavarde avec nous. Bien qu'il soit assez surprenant de voir un enfant dans ce genre de concerts, celui-ci baigne dans cet univers musical depuis toujours, étant également le fils d'une grande pianiste des musiques improvisées. Nous sommes plusieurs à être amusés lorsqu'il nous explique qu'il n'aime pas la musique expérimentale, qu'il définit de telle et telle manière, alors que la musique improvisée « ça va, ça dépend ». Autrement, comme il est stipulé sur le mail des Instants ci-dessus, le concert de mardi prochain (24 avril) sera annulé, et les deux autres concerts du mois auront lieu dans l'espace d'exposition des Instants Chavirés, dans le local situé à côté de la « petite maison » où les musiciens sont hébergés et nourris, et où se tient la caisse et les comptes informatiques.

Il m'est ensuite plus que difficile de décrire les deux concerts, car en raison de ma fièvre, je peine à me souvenir de quoi que ce soit. Le set d'Astral Social Club – un musicien solo avec matériel électronique varié et une guitare électrique – se caractérise par une longue phase de nappes psychédéliques. Le second groupe, Skullflower, est constitué de quatre membres, un à la batterie, deux à la guitare, et une à la basse ou au violon. Le set est constitué de deux morceaux. Le premier est drone doom, très sombre, lourd et répétitif dans le temps, avec un instrumentarium rock. Le second a plus de dynamiques, est un peu moins sombre, et la musicienne est au violon électrique au lieu de la basse. La fin est étrange. Tout le monde s'attend à ce que le groupe reparte pour un troisième morceau. Les applaudissements ressemblent plus à ceux qui accompagnent la transition entre deux morceaux plutôt qu'à ceux d'une fin de concert. Or ils se mettent à ranger leur matériel. C'est en réalité terminé. Il n'y a pas eu de rappel, même si cela est plutôt fréquent dans ce genre de musique. Je ne sais pas pourquoi, nous nous attendions toutefois à un autre morceau. Était-ce trop court ? Était-ce le morceau lui-même qui appelait à une continuité ? Était-ce la gestuelle des musiciens après le

morceau qui n'a pas fait signifier que c'était terminé ? Quoiqu'il en soit, cela a instauré une sorte de malaise pendant de longues minutes, pendant lesquelles le public se regardait en se demandant si la musique allait reprendre. Comme s'il fallait ré-applaudir, les rappeler, etc, pendant que les musiciens rangeaient leur matériel sur scène. Avec Marilyn et Yves, nous nous regardons l'air interrogatif. Est-ce déjà terminé ? Cela paraît brutal. Finalement, il n'y a pas eu de véritable élan du public pour ré-applaudir quelques minutes après, c'était trop tard. Jo me dit qu'il n'est pas étonné : le public était assis par terre pour une grande partie et cela ne devait pas donner aux musiciens l'envie de jouer. Celui-ci ne comprend pas pourquoi le public s'est assis dès le début du premier set, alors qu'il aurait pu se tenir debout. Il est vrai que pour une musique électrique et bruitiste, il paraît peu approprié d'être assis au sol en tailleur, comme s'il on écoutait une musique sage et tranquille. De plus, il était situé en face de la violoniste qui semblait être droguée et avoir décidé la première d'arrêter le set.

04-06.05.2012 Festival Broken Flag à Londres

Le premier jour du festival commence un vendredi soir, le 4 mai, dans une salle londonienne nommée « The Dome », située à proximité du métro Tufnell Park (178 Junction Road

London, Londres N19, 5QQ, Royaume-Uni au nord). Annoncé à 18h, nous arrivons avec un quart d'heure d'avance au cas où nous aurions à régler un problème : Jo a oublié sa carte d'identité et nous ne savons pas si ce document est nécessaire, surtout que les deux places de concert, qu'il faut échanger contre un pass, sont à son nom. Le pass coûte 50£ pour les 3 jours, avec une vingtaine de concerts programmés. Le lieu ressemble à un pub, deux grandes portes en ferraille sont entrouvertes sur la rue. On demande à l'homme qui se tient au niveau des portes à quelle heure cela ouvrira, il nous confirme que ce ne sera pas avant 18h. Pour tuer ces quelques minutes à attendre, on se dirige vers une des trois épiceries proches du métro pour acheter des canettes de bière. D'autres ont a priori eu la même idée que nous, car quatre personnes squattent le petit parterre situé devant l'épicerie, des bières à la main. On suppose qu'ils comptent eux assis assister au festival : il y a la salle à proximité, l'horaire, l'âge, l'attitude qui coïncident. Deux hommes à la barbe négligée, fin vingtaine, puis une femme avec une longue frange et une queue de cheval, habillée d'un large blouson en jean vintage. L'un des deux hommes, cheveux noirs et barbe négligés, nous entend parler français et entame la conversation. Il s'agit d'un italien nommé Andrea. Il est originaire de Bologne mais vit en France depuis deux ans, à Bordeaux, pour étudier un master de philosophie. Il est également venu pour le festival, où il doit retrouver plusieurs de ses amis italiens, dont l'un vit à Londres. Il parle très bien français, car comme il nous dit, il apprend plus vite la langue que ses amis italiens à Paris qui ont plus tendance à rester en communauté. Nous rejoignons ensuite Bounty et son ami David devant le lieu. Bounty, laotien d'origine qui a vécu à Lyon et Paris avant de partir à Londres pour plusieurs années, vient il y a quelques mois de rentrer à Paris. Il profite du festival pour rester à Londres, où il compte visiter beaucoup d'amis. David est l'un de ses amis, un grand fan de musique qui habite à Lyon, ville où ils se sont rencontrés. On est maintenant plusieurs petits groupes à attendre devant le lieu, sans d'ailleurs vraiment savoir si l'endroit est bien celui-là. Après plusieurs allers-retours d'une rue à l'autre, différents accès de la salle faisant l'angle de la rue, nous trouvons finalement le bon endroit. C'est alors que l'on nous annonce qu'il y aura du retard.

Andy Bolus, artiste et musicien de noise qui vit à Paris, mais qui est anglais d'origine, est ici. Il nous rejoint dans la queue devant l'entrée et discute un peu avec nous, une canette de

bière premier prix à la main. Il a la quarantaine, les traits du visage marqués, les cheveux noirs mi-longs, et est vêtu tout de noir avec une longue veste. Il est venu en Eurolines, 8h de voyage, et fait part de son étonnement quant aux tarifs exorbitants des trajets. A l'époque où il vivait à Londres, la carte de transports à la journée coûtait 4£. Il n'est pas venu dans cette salle depuis son adolescence, lorsqu'il était allé voir Alien Sex Fiend en concert. Il commence à y avoir une cinquantaine de personnes, et contrairement aux petits concerts bruitistes en France, une queue disciplinée se met en place.

On peut finalement rentrer à environ 20h10, soit avec plus de deux heures de retard par rapport à l'heure officiellement annoncée sur les *flyers*, sur Internet et sur les places de concert. Il y a des vigiles qui fouillent les sacs à l'entrée. Il va sans dire que nous sommes dans une autre dimension que celles des concerts aux Instants Chavirés ou DIY ! En revanche, les organisateurs qui sont à l'entrée et se chargent de vérifier et délivrer les pass sont assez sympathiques et ne demandent pas les cartes d'identité. La porte de dehors donne sur des escaliers à droite, qui mènent en montant à la petite vitrine destinée aux entrées. Ensuite deux portes battantes qui ouvrent l'accès à la salle. A gauche, près de l'entrée il y a le *merch*, puis derrière en longueur il y a le bar jusqu'au bout de la salle. La salle est de taille moyenne, assez classe, avec des murs en béton peints en blanc ou en bois, du parquet au sol et trois grandes arches ouvrant sur l'espace scénique, comprenant la scène et l'espace consacré au public. Il y a même des rideaux de théâtre sur les fenêtres du mur d'en face. Sur la scène est disposé un rideau de lumières jaunes, éclairant les différents dispositifs instrumentaux qu'utiliseront les musiciens. Ce qui me frappe tout de suite, c'est le mélange des langues : on entend parler anglais, bien sûr, mais aussi français, italien et allemand.

Le premier concert, Sewer Election/Trekröset est un duo d'hommes suédois qui jouent normalement sous leurs projets solo mais proposent ce soir une collaboration. Il s'agit donc d'une improvisation *harsh noise*, avec un mur de sons contenant assez peu de dynamiques. Ils sont debout au sol, au même niveau que le public, devant la scène. Ils sont l'un à côté de l'autre, chacun avec sa propre table pour le matériel électronique. Le musicien de gauche monte d'ailleurs parfois dessus, ou met une jambe dessus, ce qui semble susciter un élan de puissance chez quelques spectateurs devant, dont deux qui lèvent des poings en l'air ou font de grands gestes, comme s'ils prenaient de l'énergie ou du son et le faisaient monter avec leurs mains. Les autres spectateur-rices sont en revanche très statiques, même si certains hochent légèrement la tête.

A la pause, on descend fumer à l'extérieur, mais le vigile nous demande de déposer les verres de bière sur un petit rebord à l'intérieur, en bas des escaliers. Comme nous pouvions nous y attendre, de retour dans l'entrée mon verre de bière avait disparu.

- Sarah : Vous vous attendez à quelque chose de positif pour Le Syndicat ?

- Jo : J'espère qu'ils vont faire un truc genre retour aux sources, parce que les premiers albums du Syndicat, toutes les années 1980, c'est un peu la classe quoi.

- David, avec l'imitation de l'accent espagnol : Ouais ou Esplendor Geometrico !

- Jo : Ouais moi j'avoue que j'ai un peu peur.

- David : Il y a des rythmiques, ça c'est sûr.

- Bounty : Bah là, ils vont jouer des trucs dans la veine Broken Flag.

- Jo : Mais en même temps, ils étaient chez Broken Flag à l'époque ?

- David : Ils ont peut-être participé à des compiles.

- Sarah : C'était chez un label espagnol je crois.

- Jo : Ouais, puis après il y a Staalplaat qui a tout réédité... enfin qui a réédité tous les débuts. Parce que même eux, c'était quand même pas l'agressivité Broken Flag. C'était vraiment ce côté genre « je mets un *delay* sur une rythmique, ça dure sept minutes, je change la rythmique, je laisse la même rythmique, sept minutes et puis... ».

- Bounty : Ouaaaais !

- Jo : Du coup en bagnole, on était allés à un festival... Et ça faisait genre crrr crr crr crr crr [rythmiques à partir de bruits de bouche]
- Sarah : Ouais ce disque des débuts est vraiment génial.
- David : *El Acero Del Partido*
- Jo : Bah c'est la réédition des deux premiers, vraiment le tout début... Celui que Staalplaat a réédité en double CD.
- David : Oui, je vois.
- Jo : Le tout début, c'est super... La rythmique et la froideur rythmique, comme on l'aime.

Le second groupe à jouer est Le Syndicat. Il s'agit d'un duo français ayant œuvré lors des débuts de la musique industrielle et expérimentale en France, avec des pratiques de collage sonore et des sons mécaniques. Ils ont ensuite eu une seconde phase plus techno dans les années 1990, ayant évolué vers une forme d'électro un peu *old school*. Ils sont cette fois sur scène, équipés d'un laptop et d'un matériel électronique. Au départ plutôt industrielle, la musique évolue assez rapidement vers quelque chose plus en phase avec leur seconde période, plus techno/électro.

Sortis acheter à manger, Con-Dom a déjà commencé. C'est le projet *power electronics* de Mike R. Dando, assez célèbre dans l'indus des années 1980 pour sa théorie du contrôle et de la domination. Celui-ci explore en effet les thèmes de tension sociale et de contrôle (politique, religieux, social) avec un chant très grave et guttural, presque animal, avec une musique indus *old school*.

Sur le *merch*, des vinyles, des cassettes, des t-shirts, des CD, la revue *As Loud As Possible* et des badges qui lui sont associés. A l'occasion du festival, le coffret spécial Ramleh, disponible en avant-première et centré sur la période *power electronics*, contient huit CD, un livret, un poster et deux badges. Jo en achète un pour nous et un pour Brian, qui nous a passé commande car il n'a pas pu venir au festival faute de moyens financiers – comme d'ailleurs une grande partie des parisiens qui comptaient venir au départ : Mariko, Damien, Coralie, Ben.... Il n'y en a déjà presque plus de disponibles, et le *merch* ne désemplit jamais pendant le festival. Le public indus est réputé pour être collectionneur.

En observant le public autour de moi, je me fais la remarque qu'il est beaucoup plus « looké » qu'à Paris. Il est vrai que le festival est très axé sur l'indus et le *power electronics*, des styles de musique dark, et que le public indus est de façon générale beaucoup plus looké que le public noise. Beaucoup de personnes sont vêtues de noir, beaucoup de cheveux longs ou au contraire de crânes rasés, ou semi-rasés pour pas mal de filles, des tatouages, quelques filles aux yeux et aux lèvres maquillés. Mêlé à ce public assez looké, on retrouve un public plus classique, plus proche de celui qu'on retrouve habituellement aux concerts de noise. Afin de ne plus se faire voler nos bières, qui coûtent quand même 3£, nous avons opté pour la solution habituelle des canettes achetées en épicerie. Nous ne sommes d'ailleurs pas les seuls à boire des canettes devant le lieu. Personne ne s'en cache et je réalise que les vigiles sont en fait assez tolérants. Ils re-demandent à chaque entrée de leur montrer le bracelet en papier qui fait office de pass, mais ne re-demandent pas d'ouvrir les sacs. A 1£ la pinte, on culpabilise moins de ne pas finir la boisson si on doit rapidement re-rentre pour le début d'un concert.

C'est ensuite Skullflower qui enchaîne. C'est la même formation que j'ai vue au théâtre l'Échangeur à Paris il y a quelques semaines, quatre membres dont une femme. Je suis très déçu car il s'agit peu ou prou du même set auquel on avait déjà assisté. J'étais rentrée dedans la dernière fois, alors que là ce n'est plus possible, il n'y a plus de surprise qui permette mon immersion. Dans un sens, cette seconde fois a même désincarné la première. Bounty a quant à lui trouvé que c'était brouillon, pas assez profond, juste une masse sonore un peu fouillis. Jo est assez d'accord avec moi, bien qu'il ait vraiment aimé les cinq dernières minutes, une boucle de musique que les musiciens avaient laissé tourner en arrêtant de jouer. J'avais déjà

laissé tomber le spectacle à ce moment-là, car j'avais préféré aller jeter un œil au *merch*, à côté duquel j'avais aperçu un homme, Tim Drage, que j'avais rencontré il y a deux ans au festival LAFMS à Londres.

Je me souviens que nous avons prolongé l'une des deux soirées du festival au bar avoisinant, en compagnie de plusieurs français et d'autres spectateurs anglais, dont Tim. Nous avons beaucoup parlé de musique. Si je me souviens bien, il s'agit d'un fan de japonaise qui avait adoré le set d'Incapacitants. Physiquement, il a toutes les caractéristiques du nerd de musique et d'électronique : les cheveux longs, portant un t-shirt au nom de musiciens, des lunettes, la peau imberbe, l'air assez jeune même s'il ne doit pas l'être tant que cela. Nous nous reconnaissons mutuellement, nous discutons assez rapidement. Il se souvient être venu au Harsh Noise Wall Fest I à Paris. Brian l'avait d'ailleurs désigné du doigt pour montrer à Jo que c'était lui, ce fameux Tim Drage, assez actif dans le forum noise Troniks.

Enfin la soirée se termine avec Ramleh, qui doit normalement jouer deux fois lors du festival : ce soir dans sa version *power electronics* et dimanche soir dans une version rock. Le duo, installé sur scène, l'un à gauche, l'autre à droite, se sert d'un dispositif électronique duquel sort une masse sonore assortie de variations. On n'entend pas la voix de Gary Mundy, ce personnage filiforme à lunettes, dont l'allure ferait plus penser à un professeur de techno qu'à un musicien de noise. Il doit y avoir des problèmes de son, car on ne l'entend que lorsqu'il attrape le grand micro sur pied devant sa table pour hurler dedans. Mais il persiste quand même à hurler la majeure partie du temps dans ce micro où on ne l'entend pas, tant toutes ses sources forment une masse sonore trop dense. Anthony Di Franco fait aussi quelques signes pour montrer qu'il souhaiterait augmenter le volume. Exceptés ces soucis de sons, qui n'étaient vraiment pas gênants, la musique fonctionnait très bien. Les spectateurs étaient réunis de façon assez dense dans la fosse, beaucoup de hochements de tête, et même un début de pogo à la fin.

Il est actuellement minuit (heure anglaise) et nous commençons à être très fatigués, sans compter que nous nous sommes levés à l'aube pour pouvoir bénéficier d'un tarif avantageux sur l'Eurostar. Pourtant, le concert n'est pas terminé. Comme il faut rapidement prendre les transports, puisque les métros londoniens ferment relativement tôt, nous n'avons pas le temps de trouver Bounty et David dans la foule pour les saluer et leur demander leurs impressions quant au concert de Ramleh. Je ne doute à aucun moment qu'ils soient contents, car David est en fait un grand collectionneur de toute cette scène. Même si nous n'avons pu saluer personne, nous sommes assurés de les retrouver demain et après-demain, car il coule de source que quasiment tout le monde a pris le pass 3 jours. Nous mettons 1h30 pour rentrer à Mile End.

Le lendemain nous arrivons avec un retard d'une heure, sans toutefois manquer quoique ce soit puisque l'on aperçoit le public qui, réparti dans une longue queue, commence à peine à entrer dans la salle. Dès 17h30, le public est déjà à la bière. A l'intérieur, je me fais alpagner par Marie des Sons Paranormaux, que l'on avait cherché la veille en vain. Il faut dire qu'elle est seulement arrivée pour la fin de Ramleh, en compagnie de deux de ses amis que l'on croise parfois aux concerts indus à Paris. Tous deux ont le crâne rasé et sont vêtus de noir, mais les apparences pouvant être trompeuses, ils sont spécialement doux et rieurs. L'un d'entre eux me raconte que c'est la folie pour les disques, qu'il a voulu acheter le coffret Ramleh mais qu'il n'y en avait plus. Les vendeurs du *merch* lui avaient alors dit qu'il y en aurait d'autres disponibles le lendemain, mais il avait dû se jeter sur les disques dès son arrivée pour réussir à en obtenir un. Au moment où l'on discutait, alors que le premier concert n'avait pas encore commencé, il n'y avait déjà plus de coffrets.

C'est Kleistwahr qui commence la soirée, installé sur scène. Comme un leitmotiv, la figure de Gary Mundy sera récurrente pendant ces trois jours. Il s'agit ici de son projet solo, un peu dans la même veine que Ramleh.

En deuxième position, c'est un duo italien du nom de Lettera 22. Ils sont, tout comme le premier groupe hier, disposés dans le public et entourés par celui-ci. Du coup, même si je ne suis qu'au quatrième rang autour des musiciens, je ne parviens pas à les voir. Le public est très attentif et statique. La musique alterne entre textures claires et phases de silence, avec une montée en puissance en mur de son, puis une descente en retour qui reprend les textures claires et ponctuelles. Avec Tim Drage, nous manifestons des signes d'enthousiasme. Ils sont très applaudis.

Une conversation s'initie avec Andrea.

- Andrea : Je n'ai jamais trop écouté Autechre.
- David : A partir de la fin des années 1990, à partir de 1997, c'est vraiment bien.
- Bounty et Jo, *de concert* : C'est super
- Jo : C'est le moment où c'est le plus abstrait. Il y a toujours des mélodies mais c'est évincé, ce n'est pas le son techno des années 1990. C'est assez bizarre... C'est à ce moment-là où ils ont perdu tous leurs fans !
- Andrea, à Jo : Et toi, tu écoutes des groupes genre Burial Hex ?
- Jo : Pas trop fan
- Andrea : Ah bon, pas trop fan ? Moi j'adore !
- Sarah : Il y a des trucs qui sont très bien.
- Andrea : Ah ouais, ouais. Le dernier album, je l'ai trouvé super bien.
- Jo : Ah ouais ?
- Sarah : J'en avais téléchargé plusieurs. Et il y avait certains trucs vraiment bien.
- Jo : Ça fait partie de ces groupes qui ont sorti beaucoup beaucoup de choses à un moment, et donc...
- Andrea : Moi ça me fait vraiment penser aux meilleurs Coil
- Jo : Ah ouais, meilleurs Coil ? Bah j'irai vraiment jeter une oreille, alors.
- Sarah : Ouais, je ne trouve pas que ça ressemble...
- Andrea : Ce n'est pas vraiment que ça ressemble, mais dans l'idée... Même le côté un peu rituel dans la musique, parfois, et qui devient parfois un peu de la techno, mais pas trop. Puis ça retourne plus noise.
- Jo : Ah ouais ok, moi je voyais plus ça linéaire, ambient.
- Andrea : Le dernier est très bien. Puis *Book of Dellusions*. Je trouve ça hyper bien, c'est un peu techno. Et puis tu as aussi, celui que j'aime bien, c'est *Initiations*. C'est assez long donc il faut prendre un peu de temps pour l'écouter, il y a des morceaux de 20mn...
- Jo : Je suis un fan de Coil donc c'est pour ça, ça m'interpelle un peu.
- Andrea : Qui n'est pas fan de Coil ? Ouais ils sont bons.
- Jo : Et ils se sont bien renouvelés, ils sont arrivés avec un nouveau truc.
- Andrea : Ah oui, oui oui... Vous avez réussi à voir leur dernière tournée ? Moi j'étais trop petit.
- Jo : moi je n'étais pas à Paris, j'étais au Mans. Et je n'ai pas pu venir, c'était leur dernière tournée parisienne... Après il est mort. Et après il y a le deuxième qui est mort.

C'est ensuite le musicien italien M.T.T qui se met à jouer. La musique est plutôt electronica, très composée, les sons et les textures clairs. Mais la mélodie qui en émane est un peu trop illustrative à mon goût. Il en est de même pour Bounty, David, Andrea et son ami italien, Jo, Marie et l'un de ses amis. Tous sont unanimes, ils n'ont pas aimé, sans en justifier plus que cela les raisons.

J.F.K est un groupe constitué du duo Ramleh et d'un autre musicien. Ils sont tous les trois à la guitare électrique, accompagnés d'une boîte à rythmes. La musique est en définitive assez stoner, caractérisée par des riffs lourds, répétitifs, très années 1990. Avec la boîte à rythmes, cela me fait aussi penser à du Ministry de la fin des 1980. La musique n'est pas très

originale mais très efficace et un peu décalée. Le public semble content et aucunement contrarié qu'il puisse y avoir un set vraiment rock et non bruitiste dans un festival à tendance *power electronics*. Au contraire, il paraît ravi, si j'en crois les sourires inscrits sur les visages et les têtes qui basculent en rythme.

Nous descendons boire une bière et fumer avec les quelques connaissances avec qui nous passons le festival. On ne se presse pas vraiment là-haut, tout le monde prend le temps de boire sa bière. Je monte donc rapidement jeter un œil au groupe suivant, Black Sunroof !. La voix féminine me paraît super kitsch, et comme je commence à sacrément avoir faim, je préfère redescendre rejoindre les autres pour les motiver à aller dîner. Sur le chemin, je croise quelques personnes qui redescendent aussi, alors que celles-ci étaient montées en même temps que moi. J'en conclus que la musique n'a pas sans doute pas dû leur convenir non plus.

En revenant de notre pause repas, c'est Grunt qui a commencé. Le groupe est composé de deux hommes cagoulés d'un tissu noir, avec une vidéo en noir et blanc projetée en fond. Le matériel est électronique et la musique *harsh noise* : des sons extrêmes, des sinus, des masses sonores, le tout à un volume élevé.

Dehors, un homme salue chaleureusement Jo. Il s'agit apparemment d'un ami de Luke – ce musicien anglais que nous avons hébergé après qu'il ait joué lors d'un concert Non_Jazz à l'Olympic Café – car je les ai vus arriver ensemble. Après une longue discussion, Jo m'apprend qu'il s'agit en fait de Mark. C'est lui qui a écrit les textes du vinyle de Reines d'Angleterre, l'un de ses anciens groupes composé de son comparse Laurent (d'Opéra mort) et du musicien outsider Guédalia Tazartes.

C'est ensuite Esplendor Geometrico qui enchaîne. Ce vieux groupe espagnol de musique industrielle est une référence pour moi. Je suis vraiment fan de leurs débuts, caractérisés par des sons aux textures métalliques et dark, sur un mode répétitif. J'aime cependant beaucoup moins leur évolution des années 1990 et 2000. Beaucoup de groupes industriels et avant-gardistes du début des années 1980 ont progressivement dévié vers de nouvelles formes de musiques électroniques et de musiques hybrides vers la fin des années 1980 et lors des années 1990 (Esplendor Geometrico, Le Syndicat, SPK, 23 Skidoo...). Je n'ai cependant pas écouté leur dernier album, donc je ne sais pas trop ce que cela va donner. En réalité, je suis complètement transcendée par ce concert... Les sons sont bruts, métalliques, minimaux et répétitifs. Le tout produit un étrange mélange d'indus et de techno minimaliste, à la limite de la transe goa, avec par-dessus des bruits qui viennent s'ajouter, évoluant vers une plus masse sonore plus dense. Je ne peux pas m'empêcher de sourire. Je danse un peu en rythme et j'observe les autres spectateur-rices. Beaucoup dansent aussi et beaucoup affichent aussi un sourire. En toute subjectivité, chaque son, chaque texture me paraissent parfaits, et ce concert est selon moi la révélation du festival. Dans la fosse j'aperçois Luke qui semble aussi être à fond, qui agite très fortement sa tête en rythme, de même que Tim Drage un peu plus sur la droite. David est quant à lui tout devant, devant une enceinte, un grand sourire aux lèvres, et Bounty danse non loin de moi. Jo, derrière moi, bouge énergiquement sa tête en rythme. Il y a une sorte d'effervescence assez énergique et un aspect transe puissant. Toutes les personnes évoquées dans ces notes ont adoré ce set.

C'est enfin Consumer Electronics qui est programmé pour la fin. Comme je l'avais décrit lors d'une précédente note de terrain, il s'agit du projet musical de Philip Best, à géométrie variable : il était, la dernière fois, accompagné des deux musiciens de Sutcliffe Jugend ; ce soir, ce sont les deux musiciens de Ramleh, l'un à l'électronique et l'autre à la guitare et aux effets, ainsi que Sarah Froelich, dans le *line up* d'origine. Bien que la formation soit différente qu'à Paris, et que le contexte est cette fois beaucoup moins intime, la musique est maîtrisée et semble beaucoup plaire au public : au Klub, nous étions dans le cadre d'une cave et d'un espace très réduit où je me situais juste devant Philip Best, et où j'avais été mêlée à la performance dans une interaction que suggérait son « personnage » ; là c'est moins le cas,

il est sur une scène haute, la salle est plus grande, il y a du monde et je ne suis pas devant. Il existe une profonde différence entre le fait d'assister au concert juste devant la scène ou un peu éloignée. La musique peut être assimilée à du *harsh noise*, mais la voix de Philip Best est un marqueur du sous-courant power electronics. Sa performance est similaire à celle décrite lors de la soirée au Klub. Là aussi, devant tant de puissance et de violence, un pogo se forme à quelques moments dans la fosse. Comme la dernière fois, la performance de Best joue sur le malsain, il met en scène une sorte de pervers sexuel un peu écœurant. La musicienne adopte aussi des attitudes vulgaires et sexuelles envers le performeur. En revanche, les deux musiciens de Ramleh sont égaux à eux-mêmes, il n'y a pas réellement d'aspect performatif dans leur jeu musical.

A la fin, nous repartons assez rapidement en bus, la station étant, malheureux hasard pour les festivaliers, exceptionnellement fermée durant tout le week-end.

Le lendemain, nous arrivons aussi avec un peu de retard et une fois de plus, l'organisation n'est pas ponctuelle. La salle est fermée et quelques personnes font déjà la queue devant la porte. Jo hésite à acheter un autre coffret Broken Flag à 50£, qui réunit quasiment tous les musiciens qu'ils ont sortis, une sorte de compilation de cinq CD. Je le convaincs finalement de l'acheter, il s'agit après tout d'une occasion unique. Convaincu, il retire de l'argent dans un distributeur mais sa carte se fait avaler sans raison. Restant la seule à avoir de l'argent pour nous deux, il n'y aura donc pas de coffret. Afin de tuer le temps d'attente, nous entrons dans le pub adjacent à la salle : à l'image du pub anglais traditionnel, une foule de consommateurs de tous âges boivent des pintes de bière en regardant trois écrans différents, chacun diffusant un match de différents sports. Philippe nous interpelle. Ce français que l'on retrouve toujours dans ce genre d'événement est assis, une bière à la main, à côté d'un couple d'irlandais rencontrés au début du festival. Eux sont assez lookés : la fille a le crâne rasé entouré d'un ruban tressé, un piercing au niveau de la narine, des vêtements en jean avec des inscriptions au marqueur noir ; lui a une barbe rousse, de style très irlandais, et des tatouages sur les bras. Ils sont rivés vers l'écran diffusant un sport qui m'est inconnu, propre à leur région d'Irlande où il est très populaire. Philippe suit les nouvelles des élections présidentielles françaises sur son laptop.

De retour à la salle, la fin du festival se fait sentir. Même si les spectateur-rices sont déjà tous en train de boire, pas mal de personnes sont assises au sol, l'air fatigué. Entre les concerts, surtout au début de la soirée, quelques personnes se rassiront, ce qui n'était pas le cas lors des deux jours précédents. Tim me salue. Il est en train de tracter et me distribue deux *flyers* qui annoncent la sortie d'un livre et de multiples disques. En jetant un œil dessus, je lui demande de quoi il s'agit, est-ce son label ? Il me répond que Cementional est le nom de son projet musical. Il vient également de terminer un livre de « *harsh noise wall* graphique ».

C'est Tommi Keränen, un musicien finlandais qui commence. La musique est *harsh noise*, il s'agit de variations entre de grosses masses sonores et des textures bruitistes. L'espace sonore est rempli, saturé. Le son n'est pas statique mais il n'y a aucun moment de silence ou de sinus seul. Il y a toujours une « masse », un mur de sons avec des clusters qui interviennent de façon ponctuelle par-dessus, à moins qu'il ne s'agisse de bruits qui font comme des interférences. Il a un laptop, une table de mixage et des pédales.

C'est ensuite Vortex Campaign, un duo de musiciens belges, qui enchaîne. A l'instar de la plupart de ces groupes, il était actif dès le début des années 1980. Ils sont tous deux sur scène, celui de gauche tient une guitare électrique et possède quelques pédales d'effets, quand celui de droite joue sur un laptop. Je ne vois malheureusement pas trop leur matériel, en raison de la salle faiblement éclairée. La musique est beaucoup plus calme qu'à l'accoutumée, plutôt dans un registre de musique improvisée. Du silence, quelques riffs qui viennent s'ajouter à quelques textures saturées. Pas de mur de sons ou d'extrême bruitisme. Ce sont des

phases musicales avec interruptions, comme des morceaux, et non une longue phase de sons. L'improvisation n'est pas très bien gérée. Entre les « morceaux », des applaudissements peu enthousiastes. En observant le public, il y a quelques personnes attentives, toujours très statiques car la musique elle-même ne prête pas aux mouvements corporels ni à quelque physicalité. Au cours du set, de plus en plus de personnes s'écartent du public et partent au *merch* ou dehors. Peu de personnes semblent fascinées.

Une discussion s'amorce sur les concerts à Paris.

- Jo : Tu vois, JZ il ne veut pas faire à plus de 5€, des fois 6€, mais pour lui il faut que ce soit accessible à tout le monde. Quand on a vu Incapacitants à Tokyo, c'était cool, il n'y avait que 30 personnes. Mais après, les gens nous disaient que s'il y a aussi peu de gens, c'est parce que l'entrée était à 20€. Tous les gens qui écoutent ce genre de musique, finalement ils n'ont pas un radis. Ils ne sont pas venus parce que c'était trop cher, et que ces groupes là demandent un minimum de thunes, et que ce soir-là c'était spécialement cher pour une raison X ou Y. Donc finalement on était 30, et la moitié étaient des occidentaux, enfin tu vois qui avaient un salaire et qui étaient contents de voir Incapacitants. Il y a un moment où tu te dis que ça n'a aucun sens. Au moins JZ, bon bah ce sera 5 ou 6€, et tous les gens qui veulent venir viennent, ceux qui ne veulent pas venir ne viennent pas, mais au moins il n'y a pas l'argument comme quoi c'était trop cher, la caillasse, les bières... Puis on entre avec nos canettes.

- Bounty : Bah ouais. Putain quand je suis parti, c'était... C'est pour ça aussi, que je suis parti ! Désastre. Plus personne ne faisait rien, on se faisait chier, il y avait moins de bons concerts. Mais après, je ne sais pas si c'est l'exil à Londres où il se passe des trucs.

- Jo : Ouais, aussi parce que ça changeait pour toi.

- Sarah : Et Londres, il se passe peut-être plus de trucs qu'à Paris.

- Bounty : Ouais mais attend, à Paris ce n'est pas mort ! Nooonnnn !

- Jo : Non, Paris ce n'est pas la mort. Franchement j'étais à Marseille avant...

- Bounty, *en riant* : Ouais, voilà ! Mais il y avait un bon disquaire là-bas, non ?

- Jo : Franchement, il a fermé genre trois semaines avant que j'arrive [*au début/milieu des années 2000*]. Mais après, il y avait un autre disquaire qui était cool. J'avais acheté du Smegma. Genre le mec, « 15 euros ça te va ? ». Ou une box de Negativity, « je te fais le tout à 20 », ok ! Et sinon le mec avait aussi du Burzum. Les mecs indus et metal de Marseille, ils venaient tous là.

- Bounty : Ouais, bah le mec de Stupeur & Trompette, je l'ai bien connu un moment parce que c'était le mec d'une copine de Marseille. Et putain, ce mec était super arrogant, loin d'être sympa quoi !

- Jo : Il est comment ? Au cas où je l'aurais rencontré.

- Bounty : Euh, je me rappelle plus, genre crâne rasé, machin truc. Putain et c'était vraiment le seul truc valable à Marseille. Quand j'y allais, quand j'avais cette copine là, c'était cool hein ! Même les premières années du festival Mimi.

- Jo : Les premières années étaient vraiment classes !

- Bounty : Il y avait du niveau, quand même ! Il y avait du plateau.

- Jo : Le lieu, tu te dis putain 15€ c'est cher. Sauf qu'en fait, c'est sur une île et ça comprend le trajet en bateau jusqu'à l'île ! C'était un super festival !

- Bounty : Ouais puis après pareil, ça s'est institutionnalisé. C'est devenu un truc... Mais le lieu... Ah ouais. C'est sur une île, tu fais le boucan que tu veux, c'est sur une île !

- Jo : Et puis c'est un ancien hôpital pour pestiférés. Avec tout ça, tu commandes une bière et tu zones dans le truc, c'est juste...

- Bounty : Maintenant c'est un peu pourrave, mais les premières années...

C'est ensuite au tour de Putrefier, une figure assez célèbre de la noise et de l'indus du milieu/fin des années 1980. En continuité avec le groupe précédent, Putrifier (Mark Durgan),

se situe dans une production plus calme, incluant des silences, des textures presque plus radiophoniques. Je sais qu'il s'est aujourd'hui plutôt orienté dans l'électroacoustique. La musique est beaucoup construite à partir de sinus et aux textures distordues dans les aigus, mais il n'y a quasiment jamais de superposition des sons. L'espace sonore est assez vide.

C'est Sigillum S qui prend la relève, ce groupe milanais formé au milieu des années 1980, réputé pour utiliser une grande variété d'instruments, qu'ils soient électroniques, électriques ou même ethniques. Il s'agit d'une musique plutôt atmosphérique avec des silences, des textures bruitistes inquiétantes, mais assez claires, absolument pas lo-fi. Il m'est difficile de dire s'il s'agit d'une improvisation ou d'une composition. Cela s'apparente à une forme de cinéma pour l'oreille. Par-dessus la musique, le chant occupe une place tout à fait importante. Il alterne de manière impressionnante entre chant de diva plutôt aigu et grosse voix gutturale.

Le musicien italien Giancarlo Tuniutti est le suivant de la longue liste du jour. Contrairement à tous les autres, il joue du côté opposé de la salle, là où se trouve habituellement le DJ, au même niveau que le public. Sa musique, très immersive, est principalement bâtie autour de drones. Le set est assez long, et les textures âpres et sourdes sont diffusées dans une forme de continuum sonore.

Ce sont ensuite les français de Club Moral, qui enchaînent. Il s'agit d'un duo homme/femme, sans doute âgé d'une cinquantaine d'années. Lorsque nous les avons vus aux Instants Chavirés, il y a peut-être un an, le set était clairement post punk. Ici le set est beaucoup plus performatif. Le chanteur crie le désespoir et se met le visage dans un seau d'eau, pendant que la musicienne s'occupe de toute la partie musicale, à l'électronique, devant son synthé. La ligne musicale est très ambient, les textures fluides et claires. Elle crée une sorte d'ambiance par-dessus laquelle l'autre membre du groupe installe sa narration performative.

Mathieu, l'ancien collègue de thèse de Jo qui nous accueille à Londres, essaie de nous contacter à plusieurs reprises dans la soirée. Il souhaiterait venir jeter un coup d'œil au festival et passer un peu de temps avec nous. Il ne connaît pas du tout ce genre de musique. Il est en revanche un musicien très actif : il joue de la guitare depuis très longtemps, il a un grand niveau technique, il joue quasiment tous les répertoires et est engagé dans plusieurs groupes de genres différents (jazz, funk, rock, metal). Il nous rejoint donc à ce moment-là de la soirée, où il ne reste que deux groupes à jouer : la version rock de Ramleh et The New Blockaders. Il est accompagné, à notre grande surprise, de son colocataire anglais Adam. Nous avons déjeuné avec lui la veille, lui aussi est un musicien car il est batteur. Il est ostéopathe mais aussi diplômé d'un master d'ethnomusicologie, au sein duquel il étudiait les percussions africaines. Quand nous l'avons rencontré, nous avons bien sûr parlé de musique et nous avons tout de suite compris que nous n'en avions pas du tout la même conception. Pour Jo, il n'y a pas forcément besoin d'avoir un bagage musical technique pour faire de la bonne musique, on peut faire de la musique avec n'importe quoi, peu importe. Adam, à l'inverse, considère qu'on évalue une bonne musique ou un bon musicien selon le niveau de technique engagé, la bonne connaissance d'un répertoire, la justesse des sons, le savoir-faire mis en œuvre. Nous savions qu'il ne supporterait pas la musique noise dès lors qu'il nous avait confié ne vraiment pas comprendre ni cautionner les gens qui faisaient « n'importe quoi » en musique, qui faisaient du « bruit pour le bruit » – et que c'était vraiment bizarre sinon sacrilège d'écouter du bruit, qui plus est à un volume qui « éclatait les oreilles ». C'est pour cette raison que nous ne nous attendions pas à ce qu'il se rende au concert ce soir. J'ai beaucoup apprécié ce geste de curiosité musicale.

La version rock de Ramleh commence. Ce n'est pas fameux, je ne me souviens pas de grand-chose hormis le fait que c'était un quatuor composé de deux membres de Ramleh, mais aussi d'un batteur et de Philip Best. Une nouvelle collaboration improvisée entre ces

musiciens phares du label Broken Flag. La batterie me paraît complètement sans intérêt et en décalage avec la musique, une petite rythmique bien jouée et maîtrisée. Les riffs qui sont quant à eux répétitifs et très classiques dans leurs sonorités, alternent entre deux notes. Lorsque c'est Gary Mundy qui chante, passe encore, c'est un chant très post punk, mais lorsque c'est Philip Best ça ne colle vraiment pas... Le mélange entre rock classique, voix *power electronics* et les quelques sons électroniques ne fonctionne pas du tout. A la pause, je retrouve Jo et Mathieu. Adam est déjà dehors, il n'est apparemment resté que dix minutes à peine dans la salle et a préféré sortir tellement le concert lui était insoutenable. Il manifeste une certaine colère lorsque nous le rejoignons. Comment une telle musique peut être jouée ? Il ne supporte pas. Je regrette de ne plus avoir de piles dans mon dictaphone, ce serait un exemple intéressant de personne complètement réfractaire à cette musique, même si pour le coup c'était un set rock. Je me dis qu'heureusement qu'il n'assiste pas au dernier concert, car The New Blockaders est un groupe pionnier de la noise avec des performances plutôt sombres... Adam est outré que le volume soit aussi fort, il dit que c'est une folie et qu'il ne comprend pas. Complètement révolté, il décide de reprendre sa voiture et de nous quitter. Mathieu, quant à lui, n'a pas aimé mais ne semble cependant pas choqué par le concert. Il nous confie en revanche trouver marrant le mélange des populations et des styles dans la salle, allant du plus stylé indus à l'individu au look plus classique.

C'est enfin le dernier concert du festival qui prend place avec The New Blockaders. Il s'agit d'un groupe de référence dans l'émergence de la noise, ayant débuté au tout début des années 1980, même s'il était plutôt apparenté à l'indus à l'époque. Je suis assez curieuse de voir ce que cela va donner. Le set de ce soir est très performatif. Les deux hommes sont cagoulés. Par-dessus des sinus et autres bruits mécaniques, ils manipulent d'énormes objets métalliques, les cognent, les frappent et les font résonner à l'aide de capteurs. Le set est très spectaculaire, mais la musique est également consistante : entre bruits organiques et métalliques qui forment une ample masse sonore et les éléments percussifs qui résonnent entre eux, on atteint progressivement une sorte de mur de sons accompagné d'un fort sinus persistant. Les deux hommes cognent les objets, la foule acclame et siffle, et l'un des deux jette alors une sorte d'énorme cône métallique (environ 1,40m) au sein du public. Celui-ci réagit au quart de tour et commence à donner des coups de pied dedans pour ajouter au bruit ambiant. Il s'agit ainsi d'un set participatif.

A la fin du concert, Mathieu est content. Un peu comme un enfant, il nous montre avec fierté la vidéo du concert qu'il a réalisé avec son Iphone. Il va pouvoir immortaliser cette expérience ! Il vient vraiment de découvrir quelque chose. Pour lui c'est assez surprenant, en particulier le moment où la foule a commencé à frapper l'objet métallique dans la fosse. D'un point de vue extérieur, je pense que cela lui a vraiment fait l'effet d'une découverte teintée d'exotisme. Paradoxalement, il a en fait préféré le second concert plutôt que le premier, alors que musicalement il était plus extrême et bruitiste.

30.05.2012 Concert aux Instants Chavirés. A l'affiche : Lubriphikattor/Shit & Shine

Ce soir, il est un peu plus difficile de trouver la motivation pour se rendre à un concert. Comme souvent au mois de mai, les concerts s'enchaînent, qu'ils soient sous la forme de concerts classiques ou de festivals. Les concerts où nous nous sommes rendus ces derniers jours n'avaient que peu à voir avec les sonorités de la noise, mais cela ne nous a pas empêchés de croiser quelques personnes habituées de ces concerts. Ce week-end, le grand festival Villette Sonique, qui mêle de nombreux genres de musiques indépendantes, électroniques, rock mais aussi hip hop ; et hier soir, le groupe de rock Shellac au Bataclan. Ce groupe culte

constitué entre autres de Steve Albini est décrit comme rock minimaliste, mais aussi parfois comme noise rock ou math rock. L'épuisement dû à l'enchaînement de tous ces concerts fait que la motivation n'est pas au rendez-vous. En revanche, celui-ci concerne davantage mon enquête car le groupe noise parisien Lubriphikatttor est à l'affiche ainsi que Shit & Shine, groupe anglo-américain à géométrie variable orienté vers le noise rock/psyché/math rock.

Arrivés au niveau du local des Instants Chavirés, où sont accueillis les artistes, la grande porte en ferraille est ouverte. Nous croisons JF et Philémon – ancien collègue aux Instants Chavirés et membre de la formation Lubriphikatttor, qui joue ce soir. En entrant sous le grand porche des locaux pour se protéger de la pluie, on aperçoit les membres du groupe Shit & Shine, des barbus quadragénaires, en train de boire des bières et fumer des joints. On y retrouve aussi Marie qui discute avec JZ. Celui-ci a l'air plutôt décontracté, une bière à la main, alors qu'il joue pourtant ce soir. Marie interpelle Jo : elle a reçu un colis rempli de cassettes de l'un de ses amis lettons, qui souhaiterait lui faire écouter sa musique pour qu'il choisisse, le cas échéant, des morceaux qu'il voudrait bien sortir sur son label Tanzprocesz. Jo grimace et rit. Il explique qu'il n'a pas vraiment le temps d'écouter 1000 cassettes pour pouvoir sélectionner des passages ou des morceaux. « Tiens, bah demande à JZ ! ». Ce dernier acquiesce en riant, « c'est mort ! Faut qu'il laisse tomber ! ». En fait, JZ a déjà demandé à Jo s'il voulait et pouvait écouter sa musique pour sortir une cassette. Sauf qu'au lieu de lui soumettre un master, il lui avait donné une douzaine de cassettes de recherches de 60 minutes. Celui-ci demande à JZ si Thibault et lui-même avaient reçu son mail où il leur demandait s'ils avaient une invit' pour lui. Malheureusement, ils viennent tout juste d'avoir accès à internet et n'avaient donc pas vu le mail. Leurs deux invitations ont donc déjà été données. En arrivant dans la salle, c'est JF qui est aux entrées. Jo essaie de négocier une invit', mais JF répond que « c'est chaud, là il n'y a personne, je te fais une place à 8€ ». Il est 20h45 et effectivement, il n'y a pas grand monde dans la salle. Thibault est au bar, il raconte à sa copine et à Jo la tournée de Lubriphikatttor : « A Metz la soirée était vraiment cool, sous le pont de l'autoroute. L'endroit est vraiment génial, il y avait du monde ! Par contre cette ville est vraiment morte, il n'y avait personne ». La prochaine date de la tournée sera à Caen, dans un lieu maintenu secret pour le moment. « Ils font souvent ça, des trucs un peu zarbis, c'est cool ». Sur le large mur de gauche, une vidéo est projetée sur des draps et autres tissus disposés sur des cintres fixés au mur ; elle donne à voir des défilés et des divas qui chantent. Deux hommes trentenaires sont assis à côté de moi. Ils sont venus pour voir Shit & Shine. Ils n'ont pas l'air habitués de cette salle ni de sa fréquentation : « On dirait que ce n'est pas complet ». Ils se mettent ensuite à discuter de Brian Eno, en le voyant sur la vidéo, et l'un semble étonné du look et du visage qu'il avait à l'époque.

Le matériel est déjà tout installé dans la salle. Comme il n'y a que deux groupes qui jouent ce soir, j'en conclus qu'il n'y aura rien besoin d'installer par la suite. Une longue planche de bois sur tréteaux se trouve devant la scène, sur laquelle du matériel électronique est réparti de tout son long : c'est là que jouera le trio Lubriphikatttor. L'espace scénique est quant à lui bien comblé : deux batteries devant, deux petites tables avec du matériel électronique derrière. La salle n'est remplie qu'à moitié. Il y a vraiment peu de monde ce soir, c'est assez étonnant.

Le set de Lubriphikatttor ouvre la soirée. Tout comme la dernière fois à l'Olympic, le trio est disposé de la même manière : les uns à côté des autres, face au public, partageant la même table. Philémon, sa table de mixage et ses pédales à gauche ; JZ et ses lecteurs cassette au centre ; et Thibault aux synthés, pédales et voix sur la droite. Les musiciens improvisent tous les soirs et selon Thibault, ce qu'ils ont joué à Metz n'était pas terrible. On ne sait donc pas du tout à quoi s'attendre. La musique est franchement difficile à décrire : dans un premier temps, rien ne s'accorde ou se maintient, les différentes lignes sont très instables. Les sons sont pour certains très sourds, les quelques notes qui émergent de textures moins mélodiques

sont dissonantes et s'évanouissent rapidement, et les sinus font parfois place aux bruits blancs. Créer une harmonie d'ensemble semble difficile. Puis la musique se stabilise un peu. Une note aiguë est laissée tenue, associée à une texture graveleuse, puis une seconde note aiguë, les deux étant progressivement modulées jusqu'à former des sortes d'harmoniques plutôt agréables, qui se re-déforment en grésillements. Ces sons cessent ensuite et un bruit répétitif aigu, comme une alarme, prend le relais. Il est modulé de telle façon à ce qu'il paraisse plus gras, plus saturé et s'étende jusqu'à faire disparaître la rythmique. Une mélodie lo-fi de synthé prend ensuite la relève. Elle sonne à la manière d'un vieux son de synthé d'une mélodie orientale, par-dessus laquelle on entend quelques bruits ponctuels ou répétitifs, de textures différentes, dont le plus répétitif fait penser à un couinement mécanique. L'ensemble forme ensuite un cluster saturé, mais dont on perçoit clairement la basse et les couinements qui continuent. Puis le son s'éclaircit. Demeurent les couinements, un son de « vent » qui sature, ainsi qu'un son qui monte progressivement jusqu'à atteindre de nouveau un ensemble chargé et saturé, un bruit blanc qui recouvre presque tout. Puis tout se calme. Un bourdon modulé lancinant, des sons aigus qui montent vers les aigus et redescendent. De gros sons situés dans les médiums s'ajoutent ensuite et les bruits aigus mécaniques continuent. Le tout converge ensuite vers une phase harmonique, où les sons aigus se superposent et font sens ensemble. Puis l'instabilité reprend un peu. Un son persistant prend le dessus, mais associé ensuite à d'autres textures stridentes qui évoluent ensemble de façon lancinante. Là, un clash dans les graves, produit par Thibaut qui tape du poing sur son synthé clavier. Puis les textures redémarrent jusqu'au cluster, ponctuées par les coups de poings du musicien qui créent une rythmique au son assez indus, comme celui de quelqu'un tapant sur une plaque métallique. Le son devient très confus : il y a une basse grondante, lo-fi, des sinus criards, puis un son trituré et fort qui prend le dessus.

Le second et dernier concert, celui de Shit&Shine, commence relativement peu de temps après la fin du précédent. Il y a cinq musiciens qui composent le groupe. Deux batteurs, dont l'un manipule deux Roland. Deux à l'électronique : celui de droite, qui a plusieurs mini-synthés – un monotron, un monotron delay et un monotron duo, ainsi qu'un Eurorack UB802 –, et celui de gauche qui a plusieurs pédales – une Digital Delay DD7, une equalizer GE-7 et une Boss Dr Sample SP 383. Et enfin un chanteur, qui n'est pas sur scène mais au sol, qui utilise une pédale Digitech Whammy (harmoniseur/detuner), une autre petite pédale et une console. Le chanteur et le batteur de droite sont masqués, l'un avec des oreilles de lapin en peluche, qui lui tombent à côté de son visage, l'autre avec un masque de visage étrange, avec un gros nez. Le set commence avec les batteurs qui tapent lentement sur leur batterie, ensemble. Ils joueront d'ailleurs en même temps tout le concert. Quelques sons percussifs résonants pendant les six premières minutes. Puis quelques sons s'ajoutent à ces lentes pulsations de batterie, des sons brouillons et mouvants dans le fond, puis le chant. Le rythme est toujours lent. Le chanteur lapin se met à danser comme un fou parmi le public, en chantant parfois de façon plus énervée. Toujours ce même vide musical, les pulsations lentes et fortes des batteurs, puis quelques notes brouillées en fond. Au bout de 15 minutes de jeu, les batteries commencent à s'agiter, les bruits électroniques deviennent plus chaotiques, les structures sont rompues, comme dans le math rock. Les batteries sont saccadées, très techniques. Puis une mélodie émerge sous la forme d'une boucle répétitive, accompagnée des batteries régulières. La mélodie est entêtante. Par-dessus la mélodie lo-fi, des nappes sonores qui résonnent. Le public, qui était resté jusqu'alors assez statique, commence un peu à bouger en agitant la tête en rythme, ou à balancer le corps. Les musiciens ont l'air assez contents, ils sourient et s'agitent sur cette petite rythmique, le lapin improvisant des danses un peu débiles. Lorsqu'il utilise la voix, celle-ci est lointaine, sans presque aucune mélodie. Cette boucle sonore, qui vaut comme morceau, s'arrête au bout de presque 7 minutes pour enchaîner sur une autre boucle, ouvrant l'espace musical au même type de formule que précédemment.

En sortant, je tombe sur Guillaume, en train de discuter avec l'un de ses amis. Ils ne semblent pas s'accorder sur ce set, si j'en crois sa moue mitigée et l'air enthousiaste de son ami.

- Guillaume : Il y avait des trucs bien. Dans la musique d'épuisement, ça aurait pu être super. Mais ce n'était pas mortel. Tu vois ça pourrait... Il y a des disques, il y a des moments où c'est long, ça dure mais ça tient le truc... Là... pfff

- Sarah : le deuxième morceau était bien.

- Guillaume : ... La fin massacrée, la fin massacre. Et début vraiment poussif, quoi. Et ouais... dommage quoi... On avait peut-être trop d'attente aussi.

- Sarah : C'est la première fois que tu les vois ?

- Guillaume : Non non, je les avais vus avant ici... Forcément, c'est sans commune mesure quoi. Enfin dans mon souvenir, en tous cas. Le grain de folie. Moi je dis qu'il manque le grain de folie. Ça joue, ça machine, comme d'hab, mais ça... [*claquement de doigts*]

En sortant dehors et en me préparant à partir car je tombe de fatigue, je retrouve Christo et Oriane, qui fument leur dernière cigarette avant de partir.

- Sarah : Vous avez bien aimé ?

- Christo : Moi j'ai bien aimé. Apparemment, je suis le seul !

- Oriane : Non non, ça va j'ai bien aimé. C'était un peu trop...

- Christo, à Oriane : Il y a deux secondes, tu disais que c'était ennuyeux et qu'il ne se passait rien.

- Oriane : Mais n'importe quoi ! Je n'ai jamais dit ça ! J'ai dit qu'en soi, j'avais bien aimé, mais que c'était trop [*mimique sur son visage qui montre l'aspect répétitif*]

- Christo : Moi j'ai bien aimé justement.

- Sarah : Moi j'ai bien aimé le deuxième morceau. Sinon le reste m'a paru super chiant.

- Christo : Bah en fait je ne sais pas, j'ai écouté les ¾ des albums de Shit & Shine, c'est souvent très chiant à écouter sur album. Mais là, pour le coup, je trouve que ça marchait. Enfin j'ai pas perdu le fil.

- Sarah : Ah non, mais je n'ai pas du tout trouvé ça honteux... Mais vraiment, le second morceau je l'ai trouvé super classe.

- Christo : Ouais j'ai trouvé que ça marchait bien. Et j'ai été plutôt étonné du côté krautrock, tu sais, le principe de la boucle.

- Sarah : Ah bah ouais, c'était super répétitif, ça c'est sûr.

- Christo : Mais ils avaient des bonnes phases.

- Sarah : Ouais la bonne phase vers le début

- Christo : Je pense qu'on pense à la même. C'est étonnant par contre, il n'y avait vraiment pas beaucoup de monde, je pensais que ça allait être blindé, limite...

- Jo : Ouais mais sincèrement, je crois qu'après la Vilette Sonique, Harvey Milk lundi, Shellac hier...

- Christo : Alors Harvey Milk, j'étais pas du tout au courant !

- Jo : Ouais, c'est Brian qui me l'a dit.

J'apprendrai qu'il y eu 67 entrées payantes.

01.07.2012 Concert Kliton à la Cantine de Belleville

Les américains Eva et Brock, que nous avons déjà hébergés à la suite d'un concert au Bouillon Belge il y a quelques mois, ont contacté Jo en fin de semaine pour demander s'il nous était possible de les héberger les deux soirs de ce week-end, en raison d'une annulation

de dernière minute de leur réservation d'hôtel. Jo savait qu'ils avaient prévu de passer à Paris ce week-end ci car Eva l'avait contacté il y a quelques temps afin de lui proposer une session musicale qu'ils filmeraient pour leur émission. Le couple produit en effet une émission télévisée sur une chaîne américaine câblée, nommée Experimental Half-Hour, qui consiste à filmer des musiciens de la scène expé/DIY et à ajouter par-dessus des effets vidéo. Normalement réalisée aux USA, les américains ont cette fois-ci réussi à obtenir des fonds pour tourner en Europe et filmer des musiciens. Ils avaient donc au départ contacté Jo pour lui demander s'il était d'accord pour être filmé en train de jouer, par exemple dans un lieu tel que les Instants Chavirés. Malheureusement la salle ne pouvait pas les accueillir à cause d'un concert et/ou d'une résidence, mais ils se sont finalement greffés sur un concert organisé dimanche, où ils n'avaient plus qu'à installer leur dispositif et filmer les artistes programmés.

Le concert est ce soir organisé par Kliton. Depuis 2008, date à laquelle je suis arrivée à Paris, la fréquence des concerts Kliton diminue. Bien que les mailing-lists soient souvent récupérées par les organisations en raison de la proximité des réseaux, je n'ai pas reçu l'information et c'est donc Jo puis un mail du Non Jazz qui m'ont informée. Le concert a lieu à la Cantine de Belleville. C'est un café/brasserie situé sur le Boulevard de Belleville où se déroulent parfois, dans la cave, des concerts DIY. C'est un lieu en phase avec le quartier populaire/bohème. Le concert réunit une grande partie du réseau de connaissance lié aux habitués de ces concerts : Yves, Fred C, Mailys, Émilie et Samuel bénévoles au Non_Jazz, Coralie qui filme souvent, JF et Philémon qui jouent ce soir avec Ero Babaa, Ben et son frère qui joue ce soir, Nina la nouvelle recrue des Instants Chavirés, Jo, Enrique (l'organisateur du concert), JZ, Renata, Franq (Bimbo Tower), Fred Nipi, Cécile Babiote, Johann (du groupe rennais France Sauvage, qui joue dans le groupe Le Cercle des Massimalistes), Eva et Brock, etc... La proportion du public qui m'est familier en regard de celui qui m'est inconnu est écrasante. L'entre-soi est très important, ce qui est encore accentué par le contexte de la cave qui favorise ce sentiment communautaire. Le contexte est festif et tout au long de la soirée, la consommation d'alcool sera très importante. Les nuits douces de l'été favorisent la consommation devant le bar, associée aux cigarettes ou parfois à quelques joints. Certains d'entre nous remplissent parfois nos verres en plastique délivrés par le bar lors d'une ancienne commande, avec de la bière en canette achetée à l'épicerie du coin. Le lieu s'est agrandi depuis la dernière fois que je m'y suis rendue, il y a maintenant une arrière salle. C'est ici qu'il faut se rendre pour accéder à la petite porte menant à la cave, par des escaliers menant au stand des entrées, géré par Enrique.

C'est Ben alias Ex_pi qui commence le concert, accompagné de sa basse et de pédales d'effet. Il joue au sol, devant la scène, dos au public. Le son est noise, ultra saturé et très fort. La masse sonore distordue est parfois entrecoupée de larsens stridents très agressifs. Malgré son indéniable penchant pour le mur de sons, je constate que le son n'est pas monolithique, il y a quand même des dynamiques. Mon enregistreur mal réglé me fait perdre l'enregistrement intégral du set. Le public se comporte comme à l'accoutumée, certains sont immobiles quand d'autres bougent leur tête.

C'est ensuite MJ Grotesque qui prend le relais, installé sur scène. Qualifié de « chansonnier imprévisible et déviant » sur le site de Kliton ou de « dada » sur le blog thisistheendofraradio, le musicien s'adonne à la chanson française, accompagnée de sa guitare et de son Ipod. Les textes et la musique sont emprunts d'une importante dérision et d'un second degré très prononcé à l'égard des codes de la chanson. Il paraît en même temps impliqué dans son art et pousse son rôle performatif jusqu'au bout, dans un aspect un peu art brut. Le public est très réceptif et rit beaucoup. Même si le premier set et celui qui va suivre sont noise et a priori fort éloignés de la chanson, on pourrait en revanche les rapprocher par la dérision et le jeu avec les codes.

C'est ensuite Ero Babaa qui enchaîne au sol, au milieu du public, entouré par celui-ci. Fidèle au matériel habituel, guitare électrique, saxophone et pédales d'effets, la musique est free noise et intense : la performance se termine en chaos amusant, les musiciens font de grands gestes avec leurs instruments et avec les amplis, qu'ils portent et cognent au plafond, pour finalement se jeter au sol, accompagnés de deux personnes du public. Le jeu au sol, entouré du public dans une toute petite cave voûtée à plafond bas, donne le sentiment d'un concert collectif, d'un public partie prenante de la situation. Beaucoup de personnes sont visiblement immergées, balancent leur corps et leur tête sur la masse sonore et semblent beaucoup apprécier le son. Je jette un coup d'œil à Jo, hochant sa tête avec un grand sourire aux lèvres, et lui dis que ça pourrait bien être notre prochaine cassette si l'enregistrement est bon, ce qu'il acquiesce en me répondant qu'il était justement en train d'y penser. Dans le public, un bon tiers de femmes.

C'est enfin Le Cercle des Massimalistes qui clôt la soirée. Ces bordelais, accompagné depuis peu par le batteur Johann de France Sauvage, est composé d'un instrumentarium rock. La musique est répétitive, plutôt sombre, composée. La cave est plongée dans le noir, exceptée une guirlande lumineuse sur la scène. Même si j'aime beaucoup la musique, je me sens trop opprimée par le monde, le noir et le volume sonore. Etant en plus arrivée tôt et n'ayant pas eu le temps de dîner, je me sens mal et suis forcée de me décaler à l'arrière de la cave. Devant mes difficultés à respirer, je suis forcée de sortir à l'extérieur. Quelques personnes sont quand même dehors, en train de discuter et de boire des bières. Je discute alors un quart d'heure avec eux dans une ambiance joyeuse et alcoolisée, avant de rentrer chez moi en raison de ma nausée.

Jo me rapporte une brève de discussion tenue avec Eva à propos du concert. Elle était surprise du mélange des genres dans la programmation. Apparemment, aux USA, les concerts sont beaucoup plus thématiques. Cela faisait en outre bien longtemps qu'elle n'avait pas vu un groupe comme Ero Babaa, ce à quoi Jo aurait répondu que « c'est vraiment super de les voir à chaque fois, parce que c'est total free, du vrai free noise », ce à quoi elle aurait acquiescé en déclarant qu'il n'y aurait pas de réflexion abusive, juste l'action et le geste.

03.07.2012 Soirée Q spécial Songs of Praise aux Instants Chavirés. A l'affiche Emmanuel Rebus/Planetaldol/Tünel/José and the Buttsluggers

L'annonce de la newsletter des Instants Chavirés indique au sujet de cette soirée Q qu'il s'agit d'une spéciale Songs of Praise :

« Q#20 ! Déjà 20 soirées de concerts et de performances consacrées à la scène expérimentale locale depuis 2009 ! Et pour ce nouveau rendez-vous (*dernier de la saison !*), une forme un peu particulière puisque l'on reçoit l'équipe de Songs Of Praise. Émission de radio culte diffusée tous les lundis soir de 19h30 à 21h sur Aligre FM (93.1) depuis ... plus de 20 ans ?! avec des connections évidentes avec la programmation des Instants Chavirés ; c'est donc avec un réel plaisir que nous les accueillons pour la soirée et l'enregistrement de leur émission. Un programme concocté par les animateurs, des *lives*, interviews... ! <http://songsofpraise.hautetfort.com/> »

A 20h10, il y a déjà du monde aux Instants Chavirés. Après avoir poussé la porte accédant à la salle, une musique rock plutôt joyeuse retentit en fond sonore. Je fonce vers le fond de la salle pour pouvoir poser tout mon matériel en hauteur avant que le premier set commence. Sur le chemin, MJ Grotesque (qui a joué dimanche) et JF me saluent, ainsi que Ben, à qui je dois remettre la vidéo du concert de dimanche sur clé USB. En raison de la

soirée spéciale Songs of Praise, une sorte de stand est installé contre le mur de gauche de la salle, au fond, près de la scène. Cette planche de bois sert de support aux platines vinyles et CD dont se servent les trois animateurs pour diffuser de la musique. Ces derniers sont installés debout derrière, avec trois micros sur pied. Autrement, le reste de la salle est configurée comme lors des soirées Q habituelles, avec quelques tables éclairées d'une bougie et de chaises. Il y a pas mal de gens que je ne connais pas, bien qu'il n'y ait pas beaucoup de monde pour le moment.

La première performance est d'Emmanuel Rebus. Elle consiste à sélectionner quatre personnes pour interpréter à la voix ce qu'ils entendent dans des écouteurs prêtés pour l'occasion, qui diffusent une pièce d'un compositeur. Celui-ci et trois autres personnes du public, dont deux femmes, se prêtent donc au jeu, s'équipent des écouteurs et se mettent à reproduire ce qu'ils entendent, des bruits et autres onomatopées créés par le compositeur de façon aléatoire. Le résultat, d'une durée de trois minutes, consiste donc en une improvisation *a capella*. L'aspect ludique de la participation du public à l'expérience est sympathique, et le public semble amusé (quelques rires parfois à la suite de certains bruits).

La pause musicale qui sert d'interlude entre deux performances est ici plutôt exotique et joyeuse. Je croise Fred C. et commençons à discuter quelques minutes :

- Fred : « Devine ce que j'ai entendu ce matin à WFMU ? (*L'air étonné*) Bülanz Orgabar !
- Sarah : Ah oui ? C'est marrant. Je ne savais même pas qu'ils avaient sorti des disques.
- Fred : Peut-être une vieille cassette... En tous cas, tu peux retrouver la programmation d'aujourd'hui sur leur site. C'était l'émission de Jesse Jarnow, ce sera dans les archives. Mais ils en ont peut-être encore à Bimbo.
- Sarah : Je ne savais vraiment pas qu'ils avaient sorti des trucs.
- Fred : Bah moi non plus, mais c'était il n'y a pas très longtemps. J'ai croisé Jean-Charles et il m'a dit ça.
- Sarah : Mais tu crois que c'est eux qui leur ont envoyé leurs sons ?
- Fred : Je ne pense pas. D'un autre côté, quand Brian Turner était passé à Paris, il avait fait le plein de disques à gogo. Et c'est pour ça qu'une fois il y a eu comme nouveau disque du jour *Esthétique de la fin* d'Api Uiz, sorti il y a deux ans. Mais en fait il a ramené plein de trucs et les a mis de côté. C'est pour ça qu'il y a plein de trucs qui arrivent comme ça en ce moment.
- Sarah : Il avait fait sa petite réserve et peut les diffuser au fur et à mesure.
- Fred : Bah au moins, maintenant ils les ont. Parce qu'à part les trucs qui sont sur Free Music Archive... Mais c'est par là qu'il a trouvé les Dudu Geva, Api Uiz, Oso... En ce moment, on entend pas mal de trucs français, Dudu Geva, Bülanz... Une fois, le choc, j'écoutais et je me suis dit : « mais je connais ça ! ». C'était Benjamin Bret. Un mec qui jouait avec Sylvain et Émilie (Projet Piscine)
- Sarah : Ah ouais, elle m'en avait parlé... Mais je crois que j'ai jamais... Je n'étais pas encore à Paris à cette époque.
- Fred : C'est marrant parce que je connais bien ce qu'il fait. Enfin je ne connaissais pas ce morceau, mais comme il fait un album par semaine (*rires*) ! Ils avaient fait une tournée ensemble, MJ grotesque, Benjamin et Oso, la tournée de release de l'album de la semaine. »

JF annonce aux gens dehors : « 2^{ème} set, Planetaldol qui joue ! »

- Fred : Tiens au fait, tu vas voir Nipi à Glasgow ?
- Sarah : Non pourquoi, c'est quoi ?
- Fred : C'est Nipi qui va jouer 24h non stop, en octobre.
- Sarah : Mais c'est parce qu'il y a plein de gens qui font ça, et que là c'est à son tour, ou c'est lui qui a décidé ?

- Fred : Non, *a priori* c'est lui qui a décidé ça depuis un moment. Et il a trouvé à Glasgow un endroit qui veut bien l'accepter. Ce n'est pas évident, 24h...
- Sarah : 24h ! C'est qui qui a accepté, du coup ? Des gens qui connaissent Charles et Janine (duo Blue Sabbath Black Fiji) ?
- Fred : Ouais certainement
- Sarah : Il va enregistrer pendant 24h ? Ça veut dire qu'il y aura des gens qui devront rester éveiller 24h ! Mais ils vont s'endormir...
- Fred, *en riant* : Si c'est Nipi, je ne suis pas sûr qu'ils vont pouvoir s'endormir !

Le second musicien à jouer ce soir est Planetaldol. Il est assis au sol sur la scène, sans chaussures. Son matériel électronique, déployé devant lui, est composé d'une table de mixage, d'un pad et de pédales. Le son est ambient, les textures plutôt claires. A ce moment de la soirée, il doit y avoir 50 personnes environ.

Emmanuel Rebus ré-enchaîne ensuite avec une autre performance. Il prend le temps d'expliquer aux auditeurs du concert (et de l'émission en direct) le principe de sa performance par de fausses divagations mathématiques. Il essaie de brancher des Monotron à une TV, mais cela ne fonctionne pas et trois énormes larsens retentissent dans la salle. Les spectateurs sont surpris, les mains sur les oreilles, et l'ingé-son un peu mécontent. Finalement, il se rattrape en racontant deux ou trois blagues qui font rire quelques personnes du public, et termine ses discours de faux savant.

C'est ensuite un duo nommé Tünel qui prend le relais. L'un est au violoncelle électrique, muni de nombreuses pédales d'effets. L'autre est à la guitare puis à l'électronique, principalement une table de mixage, un pad et des pédales d'effets, ainsi qu'une tablette numérique du type IRCAM. Parallèlement au concert, une vidéo est projetée. Il s'agit d'une sorte de mélange de séquences issues de plusieurs films, de gros plans, de flous, de cuts, à l'image des films d'artistes ou expérimentaux. Il s'agit donc un peu d'une forme de ciné/concert. Le guitariste descend de la scène pour jouer dans le public, ce qui est franchement surprenant et décalé compte tenu de la situation. Le public est en effet assis, en train de regarder la vidéo, ce qui est normalement le but de ce type de dispositif.

- JZ : Hey, vous savez que Léa a fait un groupe ?
- Sarah : Bah oui, elle fait de la musique !
- JZ : Tu l'as déjà vue ?
- Sarah : Noooooon, je l'ai loupée chaque fois. Elle fait deux groupes je crois, un où c'est elle à la harpe avec un batteur et un autre...
- JZ : Un avec Rosette dedans... Mais je ne sais pas s'ils ont déjà joué. C'est quoi comme style ?
- Sarah : Je n'ai jamais vu. Je crois que c'est un peu électronique, peut-être rythmique.
- Jo : C'est harpe, traitements et batterie, c'est ça ?
- Sarah : Mais ouais, elle joue assez régulièrement quand même.
- JZ : Ah ouais ?
- Jo : C'est qui Rosette ?
- JZ : C'est une costumière je crois
- Sarah : C'est une super pote à Léa donc tu l'as déjà vue, genre à l'Olympic
- JZ : Ouais mais elle traîne plus dans les trucs genre musikmekanikcircus
- Sarah : Oui, le truc de Léa. Comme Léa était venue au Non Jazz à l'Olympic, tu sais elle était avec deux potes à elle. Il y avait Rosette et il y avait une autre nana, une petite... Pourquoi, tu voudrais la faire jouer ?
- JZ : Bah j'aimerais déjà la voir jouer.
- Sarah : Elle m'a fait écouter une fois un truc. Enfin une répète qu'ils avaient fait. Elle devait jouer aussi avec DJ Urine.

- JZ : Ah ouais ? DJ Urine il avait joué au Tapette Festival mais il s'est fait arrêté par les flics.
- Sarah : Ah bon ?
- JZ : Oui il a été arrêté quelques kilomètres avant. Il avait du cannabis sur lui, évidemment. Il a été retardé.

Enfin, le dernier groupe, José and the Buttsluggers, commence à jouer sur la scène. Il s'agit d'un groupe qui ne comprend pas d'instrumentarium électronique : un batteur, un bassiste, un saxophone soprano, un guitariste et un chanteur. Le groupe se qualifie comme free punk sur leur site internet. On reconnaît en effet une base punk, mais accompagnée de la sonorité du cuivre qui donne un aspect assez joyeux. Une sorte de Mr Bungle français en quelque sorte.

En sortant je discute avec Marie, la petite amie de JF, sur le fait que le concert était décidément trop gai pour moi. Elle me répond qu'elle pense la même chose, mais ne sait pas si c'est le seul élément qui contribue à sa mauvaise appréciation. Quelqu'un me raconte alors que JZ, sorti quelques minutes avant moi, avait dit « c'est la fête de la musique ici ! ».

- Hélène, à Jo : C'est quoi le premier groupe qu'est passé à la soirée avec Flipper ?
- Jo : Meurtre
- Hélène : Voilà, merci !
- Jo, *en riant* : Ce n'est pas grave, je viens de te dire que c'est un des mecs de Meurtre mais tu me dis « c'est quoi ce groupe ! »
- Hélène : Putain j'ai été prise en flagrant délit de ne pas écouter, quoi ! Donc c'est le chanteur de Meurtre ! Tu viens de découvrir ma bonne humeur légendaire, à dire « 'Tain c'est quoi ce groupe ! »
- Vous ne restez pas, là ?
- Jo : On a déjà fait la bamboula dimanche
- Hélène : Il y avait quoi dimanche ?
- Jo : Ero Babaa & co
- Sarah : Ouais c'était super
- Marilyn : C'était où ?
- Jo et Sarah : A la Cantine
- Marilyn : Ah ouais ?
- Hélène : T'as filmé ?
- Sarah : Les américains l'ont fait
- Jo : C'était super, à la fin t'as eu JF et Philémon qui faisaient n'importe quoi

Rires de Marilyn

JF a recensé 77 entrées pour cette soirée Q spéciale Songs of Praise. Une soirée gratuite mais à prix libre pour le soutien à la radio indépendante Aligre FM.

05.10.2012 Concert aux Instants Chavirés. A l'affiche : Helm/Marc Sens & Mike Ladd

On se retrouve devant les Instants. Je salue le petit groupe de trois constitué de Fred, de Thierry et de Ben. On se tutoie, bien sûr. Peu de personnes devant le lieu, on se dit qu'il n'y aura probablement pas grand monde ce soir. Nous sommes tous les deux invités par Luke (Helm) qui joue ce soir. Il avait contacté Jo il y a quelques jours pour lui dire qu'il nous mettrait deux invitations de côté si on comptait venir. On l'avait connu il y a quelques mois, lorsqu'on l'avait hébergé avec Jan et Laurent après un concert à l'Olympic (cf. note de terrain du 03.12.2011). On l'avait revu depuis au festival Broken Flag à Londres, où il réside.

A l'entrée de la salle, JF s'occupe de la billetterie. On se salue. Il me remercie pour la cassette d'Ero Babaa et me dit que Philémon (l'autre membre d'Ero Babaa) est super content aussi. Je lui réponds que je la trouve vraiment jolie, une de mes préférées de la série. Il s'agit de la nouvelle cassette de la *Live Serie* que nous co-gérons avec Jo sur son label. Cet enregistrement est le dernier concert d'Ero Babaa, que j'avais enregistré à la Cantine de Belleville au début de l'été. Je lui demande dans combien de temps le concert va commencer, il me répond 10 minutes. Je cherche Luke du regard dans la salle, mais ne le vois pas. Juste une petite dizaine de personnes autour du bar. Cela nous laisse le temps de partir acheter une canette à l'épicerie du coin, cela faisait longtemps, mais apparemment cela doit faire partie du rituel. Nous culpabilisons tout de même un peu de ne pas acheter cette bière au bar, sachant qu'en plus, nous n'avons pas payé nos entrées. Mais nous aurons bien l'occasion de leur en acheter plus tard. De retour devant la salle, on se cache un peu pour la boire, Ben nous demande pourquoi, sur le ton de la blague. Fred C. nous rejoint, on entame une discussion sur Nat Roe et le fait que Jo lui ait sorti un truc. En fait, pour le travail personnel que je mène en ce moment dans le cadre de la thèse, j'ai décidé de prendre contact avec des figures de la scène noise, françaises mais aussi et surtout étrangères, capables de me donner leur avis sur l'histoire et la définition de la noise. Fred C. m'a aidée en me donnant le contact de Nat Roe, qu'il connaît par le biais de la radio indépendante new-yorkaise WFMU, et dont la culture musicale pouvait m'apporter une aide précieuse. Je l'ai donc contacté et il m'a répondu par un mail détaillé et très sympathique. En parallèle, lorsque j'ai dit à Jo avoir contacté Nat Roe, il s'est souvenu qu'il aurait pu lui-même me donner son contact car il lui avait justement sorti un CDR sur son label en 2008. Nat Roe ne sait d'ailleurs toujours pas que nous nous connaissons, puisque je n'ai par conséquent pas fait mention de Jo dans notre correspondance. Fred me parle ensuite de Silent Barn, à Brooklyn (à New York), sorte de lieu avec expositions et ateliers, où il y avait des concerts de noise et autres musiques expérimentales. Nat Roe y résidait. Malheureusement l'endroit aurait été cambriolé, donc ce collectif était en recherche d'un autre endroit.

On aperçoit Luke, puis on discute plutôt gaiement et nous donnons des nouvelles d'ordre personnel. Ben lui dit qu'il ne faudrait pas qu'il tarde à jouer, celui-ci négocie une dernière cigarette. Je lui demande s'il est stressé. Il me confie qu'un peu, d'autant plus qu'il n'a pas joué depuis un moment. Il n'est pas en tournée, il vient là juste pour une date et repart demain. Il doit y avoir une bonne quarantaine de personnes dans la salle à présent.

Helm commence donc à jouer, peu de gens se placent vraiment devant. Il y a une sorte de vide timide devant la scène. Le public est à l'inverse plutôt agglutiné au milieu/fond de la salle. Je n'oublie pas de mettre mes bouchons, ma « protection ». Le jeu du musicien est plutôt basé sur de l'improvisation, sur la répétition et l'évolution plutôt lente. Il se déploie doucement. Le matériel qu'il utilise est composé d'un synthé Korg, d'une table de mixage Soundcraft et d'autres éléments que je ne vois pas. Le public dans la salle est très calme, immergé, debout. Personne ne bouge le corps, deux ou trois agitent doucement la tête en rythme. Il y a une rythmique dans les basses, en plus des sons par-dessus. Il y a une masse de distorsion avec des notes changeantes comme des larsens de guitare avec une rythmique en boucle dans les basses. Un homme est en train de filmer avec une grosse caméra et un trépied. Un autre à droite de la scène, avec des cheveux mi-longs, est en train d'enregistrer le son, visiblement concentré dans la musique, les yeux fermés. Jo me dit dans l'oreille qu'il pourrait s'agir de Vlak, ce mystérieux personnage partageant sur la plateforme Internet Souseek un grand nombre d'enregistrements personnels de concerts aux Instants Chavirés depuis 2005 ou 2006. JZ est quant à lui positionné plutôt devant. Il connaît Luke, puisque c'est lui qui l'avait fait jouer récemment à Paris pour un concert Non_Jazz. Il a d'ailleurs profité de ce concert pour distribuer des *flyers* pour un concert qu'il organise demain à l'Espace en Cours. Je ressens que le public commence un petit peu à s'ennuyer, sans qu'il ne le manifeste toutefois

clairement. Ils sont un peu moins attentifs qu'au début du set, certains commencent à discuter – pas assez fort pour que ça gêne la musique, elle-même forte). C'est la fin du set, je me reprends une bière au bar avant de retourner là où j'avais posé ma caméra, assez près de la scène. Pendant que je range mon matériel, Jo me rejoint, ainsi que Thierry et Fred.

- Thierry, à Jo, en m'apercevant de loin : Elle a bien fait de pas venir avant-hier... [référence à un groupe en concert aux Instants Chavirés auquel je n'avais pu me rendre]

- Jo : Ouais au début ils ont joué, je me suis dit « ils ont la patate ! ». Puis au bout d'un moment, « mais ils vont jouer toute la nuit ! »

- Sarah : Quand je les avais vus au festival l'Aggripa, c'était bien. Mais c'était du gros n'importe quoi, il était 6h du mat', tout le monde avait bu...

- Thierry : Une fois ils ont fait ça, ils ont joué mais ils étaient super bourrés... Bon sinon vous en avez pensé quoi du concert là ?

- Jo : Trouvé ça trop long, même si c'était bien.

- Thierry : Les deux premiers thèmes, c'était trop long. Il ne se passe rien, il n'y a pas de régulation. Puis après, ça a commencé à bouger... C'est bien, par rapport à ce qu'on entend.

Le groupe se dirige à l'extérieur. Luke est là, visiblement déstressé, il se met à plaisanter, entouré de quelques personnes. Un jeune homme typé asiatique, que je n'avais jamais vu auparavant, écoute notre conversation. Je ne me souviens plus sur quel sujet portait la conversation, mais nous conversions en anglais pour Luke. Le jeune homme prend part à la conversation, il semble anglophone. Nous avons ensuite discuté tous les deux. C'est la première fois qu'il se rend à un concert de ce genre de musique. Il me confie être très impressionné. Il a adoré, c'est totalement inédit pour lui. Il s'appelle Alan. Il vient de New York mais a habité pendant très longtemps au Brésil, et est d'origine japonaise. Il parle donc anglais, portugais, japonais, et a appris le français à l'école. Son français est très bon. Il habite à Paris depuis peu, pour suivre des études d'esthétique à Paris 7. Devant son intérêt pour la musique, je lui propose de me laisser son mail pour que je puisse lui relayer les informations pour les concerts DIY, même s'il peut aussi obtenir ces infos en prenant les *flyers* disposés sur le comptoir des entrées. Le lendemain, je ne manquerai pas de lui envoyer un mail avec l'info du concert du Non_Jazz à l'Espace en Cours.

Le concert suivant déjà commencé, je me faufile dans la salle pour me positionner devant et pouvoir filmer. L'homme à l'enregistreur n'a pas bougé de place, il ferme toujours les yeux, concentré dans la musique. Il s'agit d'un duo formé de Marc Sens et de Mike Ladd. L'un est français, improvisateur jouant de la guitare, l'autre un artiste expérimental américain jouant sur matériel électronique. La musique est somme toute assez rock, malgré un côté improvisé et un peu fusion. Le guitariste se sert souvent d'une baguette de batterie pour taper contre les cordes de la guitare et obtenir un son dissonant. L'autre développe un travail à la voix, entre le rap, le slam et la lecture poétique, tout en manipulant son dispositif électronique. Le son d'ensemble est très orienté rock, avec des accents chauds blues et funky. Le public semble plutôt satisfait de la performance, si j'en crois les visages captivés de nombreuses personnes du public. Beaucoup d'entre elles s'assoient vers le milieu/fin du concert, comme si cette position favorisait leur immersion. A la fin du concert, la salle se vide progressivement. Un petit groupe très restreint reste cependant autour du bar et continue à consommer des bières en fumant à l'intérieur : il s'agit essentiellement de l'équipe des Instants Chavirés, et de certains de leurs amis ou compagnons. J'apprendrai qu'ils sont restés au bar des Instants jusqu'à 2h30. Encore une fois, l'aspect confidentiel et l'entre-soi prononcé du groupe d'amateurs doit être relevée, bien que je n'aie malheureusement pas été présente pour enregistrer leurs conversations. Au total, il y a eu 69 entrées dont 20 invitations, un nombre exceptionnel lié au festival maad in 93.

09.10.2012 Concert aux Instants Chavirés. A l'affiche : Andy Guhl/Pain Jerk

Malgré le fait d'avoir déjà assisté à un concert vendredi aux Instants Chavirés, on peut considérer celui de ce soir comme « annonçant » la rentrée des concerts. Quelques figures familières, mais aussi le début d'une série de concerts qui m'intéressent dans le cadre de cette recherche : mardi 16, mercredi 17, lundi 22, mercredi 24, mercredi 31, jeudi 1er, sans compter d'autres concerts du Non_Jazz qui s'ajouteront probablement à la liste. D'une façon générale, les mois d'octobre, novembre, avril et mai sont toujours très chargés concernant la programmation de concerts.

En retard aux Instants Chavirés, je stresse un peu à l'idée d'arriver pendant le premier set, puisque je compte filmer et enregistrer. Avec beaucoup de chance, le concert n'a toujours pas commencé. Je croise Andres, qui vient relativement rarement aux concerts à moins que l'approche soit très bruitiste ou qu'il s'agisse de figures réputées en noise et *power electronics*. Les deux musiciens qui jouent ce soir sont le suisse Andy Guhl, un ancien de l'expérimentation sonore qui a fait partie du duo pionnier de circuit-bending Voice Crack, et le japonais Pain Jerk. Sont aussi présents devant la salle, en petit groupe, Christo, Jo et Bounty. Un autre petit groupe composé de trois personnes fume aussi, sous la pluie. Le concert n'a toujours pas commencé car il n'y a personne. A peine une quinzaine de personnes. Je suis franchement étonnée par ce nombre puisqu'il s'agit pourtant de deux figures célèbres dans le champ noise/expérimental. Le premier concert ne tarde pas à commencer.

Andy Guhl est positionné devant la scène. La table sur laquelle repose son dispositif est de côté, de telle sorte à ce que le public voit le musicien de profil. Sur cette table est étalé un matériel pléthorique : une table de mixage, des pédales d'effets, de nombreux capteurs, des objets trafiqués et DIY, des synthétiseurs... Esthétiquement, le matériel est impressionnant puisque de nombreuses lumières issues des capteurs et des éléments DIY clignotent, alors même que le musicien et la salle sont plongés dans l'obscurité. En parallèle de son travail musical, Andy Guhl réalise une projection vidéo en direct, en interaction avec la musique. La vidéo est projetée sur le mur se trouvant au niveau de la scène, mais aussi en face du bar. Le concert commence avec des sons qui ressemblent à des micro-contacts, des gros « plocs » alternés de silence. En parallèle, un bruit persistant en fond semblable à un chhhhh, qui se meut en bruit de plus en plus intense et grondant, puis revient au grésillement d'origine tendant vers le larsen aigu. Le tout est ponctué d'une percussion. La vidéo projetée en *live* alterne entre formes abstraites et trames colorées, ressemblant aux expérimentations vidéo multicolores et grésillantes de Nam Jun Paik. L'ensemble musique/vidéo fait jeu de cette apparence de dysfonctionnement. Les sons issus de micro-contacts pour la plupart, puis les capteurs et autres branchements obscurs – des sortes de piles sont par exemple connectés à des fils reliés à des circuits imprimés – exécutés en *live*, représentent un jeu d'électricité à l'origine de l'expérimentation. De temps en temps, une masse sonore se forme, comme un mur se sons n'abusant cependant pas trop sur le volume sonore, avec des fluctuations qui ne le rendent pas statique. Les trames de différentes couleurs et de formes différentes se meuvent sur la vidéo en fonction de l'évolution des bruits. La musique suit ce lent mouvement pendant les cinq premières minutes, où les phases sans ponctuation rythmique s'apparentent à des blocs sonores. Ces masses sonores laissent entrevoir sur la longueur, au fur et à mesure que l'oreille s'habitue, des variations et fluctuations que le musicien oriente en modifiant ces sons au moyen d'oscillateurs de fréquences. Vers la 9e minute, certains sons plus aigus font surface par-dessus la masse sonore, ajourés d'une forte distorsion, puis disparaissent. Le musicien fait alors persister un son vibrant proche de la corne, une note tenue et continue, pendant que l'arrière-plan est occupé par un bruit blanc soutenu. La vidéo, en réponse à la musique, est très

abstraite et expérimentale. La musique se déroule selon des nappes fluctuantes au « grain » particulier. Les masses grésillantes sont surmontées d'un sinus aigu à partir de la 18e minute, qui devient de plus en plus fort vers la 20e minute. La seconde phase qui s'entame semble moins bien gérée, plus bancal, plus hésitante, comme si les bons sons n'émergeaient pas. Une impression que la musique cherche à se positionner sans toutefois y parvenir. Puis la fin reprend un rythme et une sonorité équilibrée ; certains sons, comme les micro-contacts, marquant un rythme espacé qui concourt à recadrer tout le set de façon harmonieuse.

Le public est pour ce concert assis par terre, puisqu'il y a une vidéo à regarder. Seules quelques personnes sont debout. La salle s'est remplie davantage, mais il n'y a pas foule. Yves s'approche de moi, tandis que Jo nous dit, en se précipitant vers le *merch* : « Bon, moi je vais choper le Voice Crack/Noetinger/Marchetti ! »

- Yves B. : J'ai un peu mal au crâne, je me suis dit mais pourquoi elle (*Hélène*) veut aller à une soirée noise ! Non non, ça va... Moi je crains un peu le japonais... Je me souviens, je l'avais un petit peu vu, il m'avait paru un peu pénible, quoi ! (*Rires*)

- Sarah : Ah bah c'est bien *harsh*... Ah c'est sûr, là c'était le petit...

- Yves B. : Oui, là ça va !

- Sarah : Tu as bien aimé ?

- Yves B. : Bah moi j'aime bien de toute façon. Moi j'ai eu la chance de voir plusieurs fois Voice Crack grande période, les deux avec le batteur, ça arrachait ! Et du coup là, il manque quelque chose. J'aimerais qu'il y ait l'autre, encore. Crrrrrrr, du coup ça n'arrêtait pas en fait. C'est vachement plus « challengeux » comme ça, crrrrrryyyy. Mais non, mais c'est bien.

- Sarah : Moi aussi j'ai bien aimé. Il y a juste eu une petite phase, genre vers le milieu/fin, qui était un peu... Qui est retombée. Alors que le début était hyper bien et que la fin est remontée.

- Yves B. : Ouais ouais ouais. Il y a un moment où effectivement, il est revenu sur les mêmes sons. Même les images, je ne sais jamais comment ça fonctionne... C'est assez fascinant. Tiens sinon, ça se sent que c'est la rentrée des concerts. Le premier c'était la semaine dernière à Metz : un truc américain/australien, un batteur et un mec qui portait des oscillateurs. Et donc c'est une espèce de duo à la Suicide, à la pré-Suicide, vraiment ! Alors évidemment, le batteur est mort, tout ça, maintenant il y a le mec du clavier qui tourne tout seul, qui... qui est très vieux ! Mais ce n'était pas mal, c'était très muséal quoi, mais c'était assez chouette, les sons plutôt bien... Il a enregistré toutes les bandes de batterie de son pote mort, et il chante [*imitation d'une voix aiguë qui chante*]. Chaos des Tributaires à Metz, 6€...

- Sarah : Là aussi c'est la rentrée. A Paris c'est la folie des concerts tout le mois, genre trois fois par semaine...

Dès la fin du set, tout le monde s'agglutine au bar et certains vont fumer à l'extérieur. Jo discute avec Benjamin, un habitué des concerts *harsh noise* qui ne fréquente cependant pas les concerts plus psychés ou musique improvisée. Tous deux discutent de Jeremy, un musicien américain connu sous le nom de Lazy Magnet qui avait récemment habité un an à Paris. Ben demandait de ses nouvelles à l'occasion de la sortie d'une double cassette du musicien sur le label de Jo.

- Hélène : C'est bien ce qu'il fait [*en parlant d'Andy Guhl*]. Mais il ne gère pas le temps. Je me suis fait chier au bout d'un moment.

- Sarah : Bah tu vois, je ne pense pas qu'il ait joué très longtemps en fait...

- Hélène : Ah si, moi je dirai si quand même.

- Sarah : Moi j'ai bien aimé, sauf la phase du milieu qui était un peu chiant...

- Hélène : C'est ce qu'on appelle le « ventre mou ».

C'est ensuite Pain Jerk qui commence à jouer. Il est vêtu d'un t-shirt Borbetomagus, ce groupe pionnier de la noise aux USA. Sur scène, il est équipé d'un laptop, d'un synthétiseur et

d'une sorte de plaque métallique sur laquelle est positionné ce qui ressemble à un manche de guitare avec deux grosses cordes. Il les frotte à l'aide d'un petit objet fin de la forme d'une cigarette, sûrement métallique aussi. La musique démarre avec un gros mur de sons. Une tout autre approche que la musique expérimentale d'Andy Guhl. Le bloc sonore est beaucoup plus statique, bien qu'il ne le soit pas totalement, comme dans le Harsh Noise Wall. Pain Jerk change en effet souvent de tonalité à l'aide d'un bouton qu'il tourne avec vigueur, n'hésitant pas à donner un élan physique impressionnant pour véhiculer une forme d'énergie. C'est cette puissance, que l'on retrouve parfois dans le grind et toujours assez fortement dans la *harsh noise*, qui donne une ambiance assez particulière à ce ressenti *live*. En effet, la pratique musicale n'est pas virtuose, et la gestuelle musicienne est ici moins intéressante que la performance physique du musicien. Le laptop n'est souvent pas un médium affectionné par les spectateur-rices de noise, qui déplorent qu'il ne se passe pas grand-chose sur scène. Mais Pain Jerk, les jambes écartées au sol, agite sa tête recouverte d'une grosse masse de cheveux et mime avec ses mains des gestes de puissance apportée par la masse sonore. Il s'avance à plusieurs reprises vers le public et tente d'entrer en communication/communion avec le public. A un moment, il tend sa bière à mon voisin et moi. Je trouve ce don étonnant, cette forte volonté de partage est-elle propre à lui ou aux codes de la scène japonaise ? Les murs de sons sont très enveloppants, on s'immerge facilement en percevant nombre de variations enveloppantes et physiques, amplifiées par le volume extrême. Un spectateur situé devant, qui paraît parfois en transe, agite le poing vers le musicien comme s'il voulait communiquer sa complicité et la puissance physique dans le son. J'ai déjà remarqué ce code gestuel, toujours lors des concerts de noise ou de *power electronics* les plus extrêmes : le poing levé, mais aussi un geste des mains ascendant, comme si certaines personnes prenaient et percevaient physiquement le son (de l'énergie ?) à leur niveau et le grandissaient. La dernière fois que je l'avais observé, c'était au festival Broken Flag à Londres. Cela reste malgré tout assez rare mais assez typique pour le relever. En observant le public, les individus sont tous debout. Ils se sont avancés progressivement vers la scène, beaucoup avec une pinte de bière à la main. Ils ne dansent pas mais sont comme statiques et chancelants, certains hochant la tête sur le faux rythme perçu dans la masse sonore. Pain Jerk alterne pendant tout son set entre masses sonores issues du laptop, qu'il filtre et fait évoluer à travers sa table. Puis il prend de temps à autre, au fur et à mesure du set et de la multiplication des phases de forte intensité, son manche de guitare bizarre équipé de deux cordes, qu'il frotte avec vigueur en sautant et en remuant la tête de façon très énergique. La gestuelle est proche de celle d'un guitariste de métal ou de grindcore « à fond dedans ». Parfois, le mur de sons se rétrécit jusqu'à devenir une sorte de gros sinus, mais il se ré-épaissit par la suite, produisant des mouvements sonores dynamiques. Ici, pas de mélodie, pas de rythmique, pas d'harmonie, pas de sons clairs. Ses mouvements pour distordre le son à l'aide de sa machine devant le laptop sont très physiques et donnent encore plus une impression de contrôle sur la masse sonore. Quelques personnes dans le public, dont Andy et Philippe, se poussent de façon nonchalante et se laissent à moitié tomber sur les autres en produisant parfois ces fameux gestes « dans le son ». Pain Jerk tend sa bière et l'agite d'un mouvement de salut vers le haut. La fin du set contraste totalement avec le reste : Pain Jerk termine sur une phase de quasiment 10 minutes de sons clairs, quasiment mélodiques et répétitifs. Une jolie fin, très sensible.

Alan, le jeune homme new-yorkais que j'avais rencontré vendredi dernier, est présent ce soir. Il m'avait donné son adresse mail afin que je lui envoie les infos du concert du Non_Jazz de samedi, auquel je ne pouvais pas me rendre. C'est assez intéressant car il assistait vendredi à son premier concert de ce genre de musique. Il m'a envoyé un mail dimanche pour me dire qu'il s'était rendu à l'Espace En Cours samedi soir. Selon lui, les concerts étaient pas mal ; il avait adoré le lieu et était content de rencontrer un groupe de personnes autre que des « américains bourgeois ». Il n'habite à Paris que depuis un mois. Je

lui avais indiqué dans ce mail que j'avais prévu de venir aux Instants Chavirés ce soir et bonne surprise, il est venu.

- Alan : Did you like it ?
- Sarah : Pain Jerk or Andy Guhl ?
- Alan : Both of them
- Sarah : Pain Jerk, I've already seen him once, it's... Physical ! It's not refined.
- Alan : Ok, alright. Since how much time do you study noise ?
- Sarah : Two years
- Alan : Ah, ok ! Because Friday, I found the first guy was really good. I thought he was like...
- Sarah: Helm ?
- Alan : Yeah... It was really good. Today, it was less composed, less structured.
- Sarah : Yes. In general, noise is not composed but improvised. So of course you can have some phases of climax or phases more boring. It's improvisation !
- Alan : Yeah, I try to understand. Because Friday was the first time I listened to noise. So today I'm like... Yes, it's a different language so I try to understand the language of noise, you know. But, like the first guy, he was good but he had a lot of ideas that he just put in one thing. I don't know if I'm right here. But he wasn't a big compositionner. But the guy, Friday, he had a good intuition, you know...
- Sarah : Yeah, I don't know for Luke. I didn't asked to him if it was a little bit composed or if everything was improvised... But it's quite rare for noise to be composed.
- Alan : Yeah. And the second group had songs, it was different. Today it was just like cccchhhhhhhhhh. And I was like, wowww.

Je lui explique un peu plus en détails, bien que brièvement, l'histoire de ce genre et de ses protagonistes. Il est assez surprenant de se retrouver dans le rôle de l'« initiatrice », car finalement il y a très peu de « novices » dans ce genre. Pendant que je lui explique, il m'écoute attentivement, intègre tous les éléments et répète après moi « *japanoise* », pour manifester en quelque sorte son « apprentissage ».

- Alan : Nothing to do with Japan ?
- Sarah : Yes, it is a mot-valise between « Japan » and « noise ». So the Pain Jerk's music is a kind of « Harsh Noise »... Because there are many styles in noise music...
- Alan : Yes, no ! It's completely new for me !!!
- Sarah : And it's really difficult because there is no definition really...
- Alan : It's noise ! Waw, it's so interesting... God !

Nous restons boire une dernière bière au comptoir de la salle. Philippe nous interpelle pour savoir si nous serons là au prochain concert du Non_Jazz mercredi prochain, où sont programmés Jason Lescalleet et Jeune Fille Orrible.

- Philippe : Me dites-pas que vous serez là !
- Jo : On risque d'être là !
- Philippe : Parce qu'on ne vous a pas vus samedi dernier ! Pourtant c'était un super concert. [*L'ironie est palpable*]. J'ai adoré Noveller, j'ai adoré Aidan Becker...
- Jo, *en riant* : Unchained c'était bien, par contre ?
- Philippe : Ouais, ouais... Si, si, c'était cool. C'est super bizarre parce que... Nate c'est un pote, enfin c'est moi qui l'ai foutu dans la programm... Mais ça faisait quatre ans qu'il n'avait pas joué en solo. J'ai proposé le truc à JZ, il m'a dit « c'est cool, je ne connaissais pas, génial... ». Et en même temps voilà, dans la logique de JZ, c'est trois trucs à guitare, comme ça, solo guitare...

- Jo : Ah, il était à la guitare ?
- Philippe : Ouais en fait il avait juste...
- Sarah : Oh non, j'ai bien fait de pas venir, parce que j'ai du mal avec les concerts folk
- Philippe : Mais non, ce n'était pas folk ! C'est marrant parce qu'il a des espèces de compos
- Jo, *en riant* : Il essaie de sauver son copain mais il a du mal !
- Philippe : Non mais en fait l'histoire, le truc qu'était super dérangeant, c'est que dans son *set up* il y avait un max de bruit de fond super aigu. Tu vois, chhhhhh
- Jo : Ouais d'accord. C'était fait exprès ou... ?
- Philippe : Ouais, on aurait pu le virer un peu... Je ne sais pas, mais ouais. C'était juste dans son *set up*, enfin ça venait de lui.
- Jo : Ah d'accord ouais, mais il le voulait ?
- Philippe : Bah je ne sais pas. C'était dans les trucs qu'il avait dû enregistrer, c'était partout... Mais le truc c'est juste qu'il a une espèce de pédale de compression sustainer, et quand il fout le truc, t'as juste cette espèce de méga « liss » malade.
- Jo : Et Noveller, c'était bien ?
- Philippe, *en riant* : Il y a eu des problèmes techniques. Elle a dû arrêter un ou deux morceaux comme ça. Genre « oh merde, je ne comprends pas ! Mauvaise connexion ».
- Thierry : « Ma pédale fait n'importe quoi ? »
- Phillippe : Elle avait son espèce de pédale *board*, et à un moment elle n'avait plus de son qui sortait de sa gratte... C'est assez basique en fait son *set up*. Il y a son pédale *board* ; elle envoie quand même quelques trucs en fond je pense ; elle a ses films qui sont assez chiadés quand même, faut dire, qu'elle fait elle-même...
- Jo : Même sa musique, elle est chiadée. Mais chiante !
- Philippe : Oui, c'est assez chiant. Non, la soirée était chiante, je te le confirme. A part le côté Unchained. Mais oui, je me suis fait chier hein.
- Sarah : Bah en fait, c'était Unchained qu'on voulait voir.
- Philippe : Ah ok, bah ça me fait plaisir alors. Mais vous n'êtes pas venus !
- Jo : Bah oui on ne pouvait pas... Puis tu vois, la veille j'étais rentré d'ici à 3/4h du mat.
- Philippe : Ah ouais, c'était bien la soirée ?
- Jo : Luke c'était bien, ouais.
- Sarah : Luke c'était long, mais il y avait des phases vraiment bien.
- Philippe : Mike Ladd, Marc Sens...
- Jo : Ça sent vraiment le passé. C'était vraiment la fin des années 1980.
- Sarah : Fusion/blues/déclamation, enfin une espèce de truc..
- Philippe : Tout ce que j'adore ! Et il y avait du monde ?
- Sarah : Plus que ce soir. 75 je crois, dont 25 invitations.
- Philippe : Ce soir c'était...
- Jo : J'ai eu peur au début. Quand je suis arrivé, on était juste quatre dehors. J'ai dit « c'est bon, il y a des gens à l'intérieur ! ». Et puis non, « ah ouais en fait c'est l'intégralité »...
- Sarah : Des gens sont arrivés plus tard
- Jo : Ouais ça va en fait, il y a peut-être eu 60 personnes
- Sarah : Vendredi il y avait plus de monde, mais le grand nombre d'invit' était lié au festival.
- Philippe : Maad in 93 !
- Sarah : Ouais. Ça faisait quand même un quart d'invit'.
- Jo : C'est cool, Luke nous a tous les deux invités. Puis il y avait une invite pour Hendrik aussi.
- Philippe : Il est venu ?
- Jo : bah non, il n'est pas venu !
- Philippe : Il est à Sèvres maintenant
- Sarah : A la Générale ? Mais il est en résidence ou il squatte ?

- Philippe : Non, je crois qu'il squatte méchamment... En fait, ils ont ouvert de nouveaux espaces. Tu as un étage. Tu sais, tout ce qui est à droite, en gros, ils ont dû le rendre.

- Sarah : Ah ouais, mais c'est énorme !

- Philippe : En gros il y avait le studio des Sister là-bas, ça ils ont dû le rendre. Donc ils n'ont plus que les trucs à gauche. Et jusqu'à cet été, il y avait tout un étage sur l'arrière, c'était des bureaux de céramique etc., des trucs d'administration. Les mecs se sont barrés cet été, les trucs étaient fermés, entre guillemets. Ils ont dû juste péter une vitre, ils sont rentrés là-dedans et ont tout un étage qui est vide avec plein de place.

Le personnel des Instants commence à nous presser pour que nous partions. Nous rentrons avant qu'il ne soit trop tard pour le métro. JF m'enverra un mail pour me dire qu'il y a eu 42 personnes : « Yes, plutôt calmos et décevant... Vu le parcours des bonhommes ».

22.10.2012 Concert aux Instants Chavirés. A l'affiche : Clifford Torus/Doomsday Student

Je m'attèle quand même à l'exercice des notes de terrain, même si l'affiche ce soir correspond plutôt au pan *noisy* du rock. Peut-être y a-t-il eu une mauvaise communication, car il y a eu relativement peu de monde alors que tout le monde pensait que la salle serait bondée. Dans la salle, un petit stand avec du *merch* contre le mur de gauche. Quelques CD et des t-shirts de Doomsday Student. Avant que le premier groupe ne commence, je pars m'installer en hauteur car je ne sais pas si le public va pogotter et je crains pour mon matériel. Olivia, une amie que j'avais rencontrée il y a quatre ans via la fréquentation des mêmes concerts, est venue ce soir. Elle m'avait confiée il y a quelques mois avoir moins envie de se rendre à des concerts, qu'elle était un peu lassée. Elle préférerait aller davantage au cinéma ou même à des concerts de musique classique. A l'époque, lors d'une soirée, je lui avais fait découvrir Arab On Radar, ce groupe américain de noise rock réputé pour ses morceaux ultra-énergiques de 2 minutes. Elle est donc venue ce soir pour assister au concert de ce groupe, dont seul le chanteur a changé.

Clifford Torus, le premier groupe – constitué avec des membres de Noxagt, un groupe norvégien noise rock sorti chez Load – est composé d'Anders Hana (Moha !, Ultralyd & Noxagt) à la batterie, de Leon Barnett (Horacio Pollard, Musique% Neigh) à la guitare et au chant, et de Kjetil Brandsdal (Noxagt) à la guitare baryton. La musique est rock, lourde, hypnotique et plutôt répétitive. Les morceaux sont structurés et plutôt longs. Même s'il n'y a pas de basse à proprement parler, la musique est quand même majoritairement portée sur des masses graves, à la limite de drones. Le volume sonore est apparemment très fort, même si je n'y prête pas trop attention car je porte des bouchons. Vandy et sa bande de copains, que j'ai retrouvés dehors une fois le concert terminé, semblent halluciner que le volume soit aussi fort. L'un d'entre eux, Sam, déclare : Moi ce qui m'a choqué, c'est vraiment le début du concert. Franchement j'étais là, je me suis dit, « ah ils vont commencer ». Le mec il grattait sa gratte, mais tu sais il n'y a pas de son encore. Et d'un coup, ils ont commencé et là, oooohh [*il imite le bruit d'une énorme masse sonore*]. Après avoir ri, nous leur disons qu'ils peuvent s'ils le souhaitent disposer gratuitement de bouchons au niveau de l'entrée de la salle.

Olivia me raconte ensuite ses aventures professionnelles. Elle enchaîne stages, mini contrats informels, chômage et entretiens d'embauches, en vue d'enfin trouver un emploi dans le cinéma. Elle est spécialisée dans le cinéma expérimental, mais a passé un entretien d'embauche ce matin pour un boulot de production dans la pub. Il semblerait, selon un homme qui travaille là-bas, que la femme qui ait pris des notes sur le CV d'Olivia à l'issue de l'entretien aurait marqué « bien, mais un peu intello ».

Le deuxième groupe commence, Doomsday Student. Comme d'habitude, c'est JF qui vient annoncer le début du concert aux personnes qui sont dehors. Comme leur ancien groupe Arab On Radar était réputé pour ses performances scéniques, je me mets devant pour être dans la fosse et profiter au maximum du concert.

[Se manifeste encore une fois ce conflit entre mon travail de terrain et mon loisir personnel, puisqu'il m'est difficile de filmer et de prêter attention au public et aux pratiques musicales, puisque cela dirige mon attention et m'empêche de vivre pleinement le concert. C'est particulièrement le cas concernant la vidéo : l'écran et le cadre de la caméra agissent comme « barrière » avec le réel, et il est certain que cela m'empêche de rentrer dans la musique. A l'instar des deux précédents concerts, j'ai décidé de ne filmer qu'une partie minime de chaque set. Ce que j'estime suffisant, si je ne veux pas vivre cela comme une punition].

Un seul membre a changé depuis la formation initiale d'Arab On Radar. Mais cela ne s'entend pas du tout car son chant aigu, crié et haché est assez similaire à celui de l'ancien chanteur. La musique aussi, à ma grande surprise, est assez proche de celle d'Arab On Radar : c'est un peu comme s'il s'agissait d'un nouvel album. Le jeu est rapide, larséné, très énergique et les morceaux ne durent pas plus de deux minutes. La performance visuelle est importante : les membres du groupe sautent dans tous les sens, se déplacent dans le public, se jettent au sol et accentuent de façon extrême les gestes de leur jeu musical. Automatiquement, en réponse à ce débordement d'énergie, le public agite la tête, davantage qu'à un concert de noise, par exemple. Mais en même temps, aucun pogo se forme, ce qui est très étrange au vu de la musique et de l'énergie du groupe. Le chanteur fait d'ailleurs une remarque au public en demandant s'il va bien, parce qu'il est très bizarre comme public... Je pense qu'il est vraiment inhabituel qu'un public ne s'agite pas devant leurs prestations. Quand je jette un coup d'œil derrière moi, le public a l'air content mais on sent comme un air de fatigue. Faut-il le mettre en lien avec le fait que l'on soit un lundi soir ? Ceci expliquerait peut-être aussi pourquoi il y a aussi peu de monde par rapport à ce que l'on pouvait escompter. Ils enchaînent pas mal de morceaux, donnent toute leur énergie malgré un public un peu mou. Puis ils s'en vont pour le rappel. Ils sont largement rappelés et reviennent donc sur scène. Un homme à côté de moi, que je n'avais jamais vu auparavant, hurle comme un fou pour les rappeler. Au premier rang, il dansait et bougeait énergiquement depuis le début du concert et paraissait extrêmement heureux. Je pense qu'il est fan du groupe. Son hurlement pour le rappel est tellement surprenant que je me surprends à étouffer un rire, ainsi que quelques personnes autour de moi. Le chanteur, l'air ravi et amusé, lui adresse en retour les deux morceaux suivants : « What's your name ? », à quoi l'homme a répondu « Emmanuel », puis a ajouté : « The next two songs are for you ! ».

A la fin du concert, Christo et Oriane me rejoignent et ce dernier me dit que c'était bizarre, que le groupe avait l'air dégoûté et super déçu. Je suis surprise de son analyse car je ne l'ai pas du tout vécu de la même manière. Passés les deux premiers morceaux, le public était tout de même enthousiaste. Et je n'ai pas ressenti de déception dans leur attitude. Il renchérit sur le fait que le chanteur avait déclaré au début du concert que l'on était un public bizarre, et qu'à la fin ils avaient décidé de ne jouer que pour le spectateur de devant, car c'était le seul qui semblait manifester sa joie de les voir. Je ne l'ai pas du tout interprété comme cela : le chanteur riait lorsqu'il a dit à ce fan que les deux prochains morceaux seraient pour lui, il s'agissait davantage d'une dédicace/hommage car il hurlait comme un dingue pendant le rappel, ce qui avait fait rire tout le monde.

Une fois dehors :

- Christo : Ouais, ils étaient déçus.

- Jo : Ouais, je crois qu'à la fin ça allait mieux. Mais au début, je crois qu'ils avaient l'air genre...

- Guillaume : Ouais, c'est lundi soir !

- Christo : Ouais, mais le rappel... (à Vandy) Même toi tu n'as pas bougé la tête ! Et à la fin, la blague sur le mec qui gueule.
- Jo : Non, il a dit genre « les deux morceaux sont pour lui, parce qu'apparemment il pense qu'il est le seul à bien aimer le concert »
- Christo : « Qu'apparemment tu es le seul »
- Jo : Non ! « Qu'apparemment tu penses être le seul »
- Sarah : J'ai pas eu ce sentiment. Juste qu'au début ils se sont dit bon allez, puis après c'était ok.
- Christo : C'était génial hein

A propos du premier groupe :

- Alex : C'était bien le premier groupe. Généreux ouais. Mis à part le fait qu'ils jouaient hyper fort... Ils ont joué 30mn, ils auraient pu jouer 45mn. Mais 1h30, je serais peut-être un peu fatigué quand même. Avec un changement de groupe, ça va...
- Sarah : Oh bah moi, n'importe qui qui joue 1h30, ça me fatigue personnellement...
- Vandy : Ouais, il manque un troisième groupe là quand même.
- Alex : Ouais voilà, il manque un groupe.
- Jo : Oh, moi ça va.
- Vandy : Ah si.
- Jo : Si c'est pour voir un groupe de merde...

Rires

- Sarah : Il en faudrait quatre ! Quatre bien !
- Jo : Quatre groupes excellents qui ne jouent que les 25mn réglementaires !
- Alex : Et boire des bières à l'œil.
- Sarah : Quand les groupes sont nuls, c'est souvent parce que même si c'était bien avant, au fur et à mesure ça devient chiant. Si tout le monde jouait 10 minutes, ce serait nickel.
- Alex : Ouais mais en 10 minutes, t'as pas le temps de lancer quelque chose.
- Vandy : Alors que mardi... Quand je suis arrivé, le truc qui passait il y avait certaines phases qui allaient, mais le truc d'après c'était juste pas possible...
- Sarah : Oui, mais ils étaient trop mimis !
- Jo : Ouais, moi ce que j'ai bien aimé c'est la fraîcheur
- Vandy : Quoi ?! « Ah un monotron c'est quoi » ! Wou Wou !
- Sarah : Mais oui c'était naïf, à la limite j'ai trouvé ça marrant.
- Vandy : Mais vous les connaissez, c'est pour ça !
- Sarah : Le mec je le connais à peine, et la nana je ne la connais pas du tout. C'était la première fois que je la voyais
- Vandy : C'était pourri. C'était réellement pourri.
- Sarah : Ça faisait impro, comme nous on fait sur des canapés finalement !
- Vandy : L'autre au laptop, il était ennuyeux mais il y avait des phases sympas.
- Sarah : Ouais j'ai trouvé ça trop ennuyeux, moi... Dans cette soirée je n'ai aimé que le set avant que tu arrives, c'était vraiment bien
- Vandy : Il paraît ouais

Renata et son petit ami Alan viennent me saluer. J'en profite pour leur demander s'ils ont bien aimé le concert.

- Alan : Ce n'était pas mal.
- Renata : Oui, j'ai beaucoup aimé la première partie en fait.
- Alan : Moi aussi, j'ai un peu préféré la première partie.
- Renata : C'était plus drone.
- Alan : Je ne connaissais pas du tout. Je ne connaissais ni l'un ni l'autre.
- Renata : Moi non plus.

- Alan : C'était des genres très différents.
- Sarah : Moi je connaissais les groupes d'origine des deux, que j'adore : Noxagt et Arab and Radar
- Renata : Et Ultralyd ! Tu as déjà vu Ultralyd ?
- Sarah : Ah non, je ne connais pas.
- Renata : C'est un peu free jazz, mais un peu noise, tu vois.
- Alan : Ça faisait un peu du Battles violent.
- Sarah, *en riant* : Ouais, ouais ouais ! Plus violent !
- Alan, *en riant* : plus violent ouais !

Comme il est lundi soir, personne ne s'éternise. Guillaume des Instants Chavirés fait le chemin avec nous. Une discussion s'engage alors dans le métro :

- Jo : Je penserais qu'il y aurait plus de monde
- Guillaume : Ouais, pas tant que ça. 56 payants et 14 invit'
- Jo : Et les rockeurs, ils étaient où ?
- Sarah : Bah il y avait plein de gens qu'on ne voit jamais dans les autres concerts...
- Guillaume : Après, c'est un groupe de papys quand même... Tellement il y a eu de formations et de reformatations... Mais ça reste super, hein !
- Sarah : Peut-être que les fans de l'époque n'ont pas tous suivi.
- Jo : Moi, c'est par hasard hein ! J'ai vu la programmation, j'ai jeté un œil aux groupes que je ne connaissais pas. Après j'ai vu Doomsday Student... ah c'est Arab On Radar en fait !
- Sarah : Oui, c'est parce qu'il y avait marqué sur le descriptif des Instants que c'était une reformation à partir des membres d'Arab On Radar.
- Jo : Oui parce que sinon, je ne savais même pas qu'il y avait un groupe qui s'appelait Doomsday Student.
- Sarah : Moi non plus. Par contre, peut-être que le public rock qui lit *Noise magazine*...
- Jo : Christo me disait que *Noise Magazine*, sur leur forum, ils annonçaient le concert de je ne sais pas quoi, mais pas celui-là. Il y avait un autre truc ultra rock aussi, BTP Paris ou je ne sais pas quoi, et le concert n'était pas annoncé. Genre, même pas annoncés. Ce n'était pas genre, il y en a deux, mais allez là où vous voulez. Et *Noise Magazine* ils sont à genoux devant Arab On Radar, mais ils n'ont même pas annoncé le concert de ce soir.

A propos du premier groupe :

- Guillaume : Sur la durée, effectivement, il manque un truc. Ça manque un petit peu d'écriture ou machin, mais...
- Jo : Mais bon, c'est bien répétitif, c'est bien.
- Sarah : Moi c'est justement quand c'était plus répétitif que ça me plaisait plus.
- Jo : Ouais voilà c'est ça, c'est ça qui est bien.
- Sarah : Parce que finalement, soit ils sont dans autre chose, et là ils sont vraiment dans les morceaux etc. ; soit justement, ils explorent plus encore le côté répétitif, vraiment. Là ils sont dans un entre-deux, pas étrange mais...
- Guillaume : Moi c'est dans la durée du concert, pas tellement dans les morceaux. Plutôt la répétition des morceaux que la répétition à l'intérieur des morceaux. Dans la durée...
- Jo : Oui, ce n'était pas assez magique pour que ça...
- Guillaume : Voilà.
- Jo : C'était répétitif donc ça marchait bien. Donc t'as un riff qui commence, puis après c'est répétitif tu te dis bon. Ce n'est pas ce truc de riff magique où tu dis « oh la la », puis après tu peux le répéter autant que tu veux... Non, c'était bien foutu, cohérent..
- Sarah : Ouais et Doomsday Student j'ai bien aimé mais j'ai pas été fan non plus. Mais j'ai trouvé ça cool !

- Christo : J'ai trouvé ça vraiment, vraiment bien.
- Guillaume : Super ultra speed, hein. La guitare !
- Sarah : Ouais c'était bien, mais... il a manqué un tout petit truc, je ne sais pas quoi.
- Guillaume : Ouais, t'as pas le truc immédiat qu'avait Arab On Radar.
- Sarah : Le son était très propre. C'était un peu moins le cas pour AOR
- Jo : Ouais mais mine de rien, AOR le son était nickel hein.

31.10.2012 Concert aux Instants Chavirés. A l'affiche : KK Null/Ruins solo/Zeni Geva

Mis à part le premier set, le concert auquel j'assiste ce soir ne se situe pas du côté de la noise. Mes notes seront donc partielles. Ce sont deux musiciens japonais qui sont à l'affiche du concert : KK Null, Tatsuya Yoshida (Ruins solo), puis le groupe Zeni Geva qui réunit les deux. Ces musiciens sont des pointures de la scène bruitiste japonaise depuis trois décennies.

On observe, à peine arrivés dans la salle, que le public est plus âgé que d'habitude. Même si l'habituel public Instants Chavirés, d'une trentaine bien entamée, est aussi représenté, beaucoup de personnes (surtout des hommes) sont plutôt âgés de la quarantaine, sinon fin de la quarantaine. Il y a sans doute une certaine logique à cela, puisque les musiciens ont commencé à jouer il y a longtemps. Autre fait relatif au public : comme ce sont *a priori* des grands amateurs, un net enthousiasme dans le public et dans la salle se fait sentir.

Jo me montre un homme d'un certain âge, chauve, qui se tient déjà debout devant la scène alors que le concert n'a pas encore commencé. Il s'agit apparemment de Lionel, un homme dont certains de mes amis habitués des concerts m'avaient déjà parlé : il s'agit d'un vrai « fan » de *japanoise*. Il n'est présent qu'aux concerts d'artistes de la scène japonaise et se rend même à l'étranger pour les voir. Il aurait d'ailleurs déjà montré à de nombreuses personnes des photos de lui en compagnie de plusieurs de ces musiciens à travers le monde.

C'est KK Null qui commence, en saluant d'abord le public à l'aide de quelques mots de français. Son dispositif est composé d'un laptop, de trois kaoscillators de marque Korg – contrôlables via une interface numérique tactile –, un micro passant par une distorsion, une petite table de mixage, des pads midi. Sa musique est à la fois composée et improvisée : en premier lieu, la ligne issue du laptop ; puis des sons plus ponctuels qu'il improvise à partir des kaoscillators. Le résultat donne un sentiment d'extrême précision, composition et maîtrise. Le set commence par une grosse masse sonore, mais cependant claire. Le volume est très fort. Certaines phases sont très bruitistes, d'autres plus proches de la musique électronique. Il crie parfois dans un tout petit micro qui passe dans une pédale de distorsion, produisant un résultat surprenant, proche de la trompette tibétaine. Pendant tout le set, il fait des allers-retours entre laptop, pads percussifs et kaoscillators, qu'il pianote très rapidement avec ses doigts ou les fait glisser sur la surface tactile de manière fluide et improvisée. Il y a beaucoup de monde dans la salle. Une petite moitié des spectateurs hochent la tête. KK Null utilise beaucoup de textures différentes. Bien qu'il s'agisse d'un continuum, il y a comme des phases dans la musique. Parfois des textures grésillantes, cliquetantes, des bourdonnements, des sons fluides (pchiiooooo). Globalement, la musique est très dynamique. Le concert dure 30 minutes. Il est très applaudi, très sifflé. D'attitude chaleureuse, il remercie encore en français, langue qu'il confiera être en train d'apprendre. L'accueil du public est très bon et réceptif. Le musicien précise que le second concert commencera dans cinq minutes.

Entre les deux sets, j'ai la possibilité de capter un morceau de conversation entre Benjamin et

- Benjamin : Moi j'ai trouvé ça pas mal.

- Jo : Ce n'est pas une question de moyens techniques, voilà. Mais il n'y a rien qui se passe vraiment... Après, ce n'est pas honteux !
- Benjamin : Il y a quand même eu des bonnes phases... Évidemment, à côté de Kevin Drumm...
- Jo : Tu y as été ?
- Benjamin : Ouais, c'était cool ! C'était court. Je suis arrivé, je n'ai pas vu le début de Thomas Ankersmit. Par contre, lui, c'était vraiment pas mal ce qu'il faisait.
- Jo : Il faisait quoi ?
- Benjamin : Que électronique, oscillateur... Il construisait un truc, bien foutu, pas chiant, avec des bonnes phases, du super son et tout quoi. Il y avait un truc qui était super, d'ailleurs : tu avais l'impression d'être plaqué contre un mur de sons aigus, pas trop fort au niveau des oreilles, mais vraiment prenant quoi. Bon bah Kevin Drumm, c'était le mur de sons quoi, rhooooo mais noir quoi ! Alors Kevin Drumm, c'était pareil, c'était un PC. Une espèce de truc, wwwwwwwoooooo.
- Jo : De toute façon, je ne m'attendais pas à ce qu'il ait un truc à tripoter. Je pensais que c'était que PC.
- Benjamin : Puis après hop, il s'est arrêté. Il a arrêté au bout de genre 20 minutes. Il arrête, puis là il se dit... Ah bah non finalement j'ai encore envie, tiens je vais faire autre chose. Et il a fait un truc, deux minutes, un gros truc aigu comme son truc électroacoustique, crac. Mal aux oreilles quoi, un peu bizarre, tout le monde était là « ah mon dieu ! ». Et il a terminé au bout d'une ou deux minutes, voilà quoi. C'était cool !
- Jo : Ils n'ont pas joué ensemble ?
- Benjamin : Bah c'est bizarre, tout le monde croyait qu'ils allaient jouer ensemble.
- Sarah : C'est ce qu'il y avait marqué sur le site des Instants Chavirés.
- Jo : Il y avait un slash entre les deux noms.
- Benjamin : Bah non, ils étaient en solo tous les deux. Mais c'était top, j'ai beaucoup aimé. J'aurais bien voulu voir les trucs des mecs d'Arab On Radar.
- Jo : C'était cool.
- Benjamin : Mais je ne pouvais pas, j'étais malade... J'aurais adoré, fait chier quoi !
- Jo : Par contre, ça faisait quand même concert du lundi soir. Il n'y avait pas beaucoup de monde, puis pas la même énergie. Mais c'était cool, mêmes guitares, batterie, Arab On radar quoi !
- Benjamin : Ouais, vraiment ça m'a gonflé, je voulais vraiment y aller...
- Jo : Ils ont joué ME-GA fort ! A un moment je me suis dit, j'avais mes boules quies, putain c'est quand même méga fort. J'ai vérifié plusieurs fois, mais le son des guitares était vraiment nickel !
- Sarah : Là aussi, j'ai trouvé ça super fort ! J'étais en haut, donc je ne sais pas, peut-être parce que j'avais la tête juste à côté des enceintes, mais j'ai trouvé ça super fort .
- Benjamin : Moi j'ai pas trouvé ça si fort que ça... Kevin Drumm, c'était vraiment fort.
- Jo : De toute façon ici, le son est plutôt généreux en général. C'est quand même un ingé-son qui aime bien quand c'est bien fort. C'est cool au moins, ce n'est pas les ingés-son qui te disent « nan nan c'est trop fort, tu vas casser le matos ». L'avantage de Ben, c'est qu'au moins il empêchera jamais de mettre plus fort !
- Sarah : Le *harsh noise wall* par exemple, c'est impossible de rentrer dedans si le volume n'est pas très fort.
- Benjamin : Tu te rappelles, il y avait eu le festival en Belgique là, Unplugged. On pouvait faire en acoustique. Il y en avait qui avaient joué le jeu et finalement ce n'était pas mal.
- Jo : Ouais mais c'était plus *harsh noise*, c'était un festival junk noise plus, noise.
- Ben : Ouais
- Jo : Ils n'ont pas joué la même chose que d'habitude, quoi.

C'est ensuite Ruins alone qui enchaîne. Ruins est à la base un groupe, mais cette fois-ci le batteur est seul, armé d'un laptop. Le laptop diffuse de la musique, d'ailleurs assez lo-fi (!), puis il joue de la batterie par-dessus, d'un jeu rapide et très technique. Le public à l'air content, beaucoup de gens hochent la tête sur les rythmes effrénés de la batterie. La musique est quant à elle rock lo-fi, avec un côté parfois cartoonesque dans les mélodies et les répétitions. Le concert dure 30 minutes également.

Je vais rapidement dehors pour prendre un peu l'air, il y a du monde dans la salle. Brian, Jo et JF discutent. JF parle des américains qui ont moins de difficultés à tourner que les européens car ils prennent des congés sans solde. Là-bas, c'est très répandu, « c'est des tafs où tu pars quand tu veux, mais quand tu reviens t'as toujours ton emploi ». JF rentre à l'intérieur, et Brian et Jo échangent au sujet des sons de l'ordinateur lors du set précédent, des « mauvais sons en plus, lo-fi » et rient, « regarde, je fais une super démo ! »

Enfin, Zeni Geva termine la soirée avec leur musique rock/métal, moins dense que la dernière fois que je les avais vus car il manque une guitare. KK Null est à la guitare électrique et au chant, parfois à l'électronique (les kaoscillators), Tatsuya Yoshida à la batterie, parfois au chant. Les riffs plus metal sont très classiques, mais toujours aussi efficaces : tout de suite, le public se met à s'agiter beaucoup plus, jusqu'au pogo sur certains morceaux. Certaines phases ajoutent de l'électronique au côté plus rock. Souvent, en même temps que les riffs, KK Null hurle. Moments de paroxysme. Le public est visiblement très content. Le fameux Lionel est dans la fosse et semble comme en transe, tapant dans ses mains, une fois à gauche, une fois à droite, tandis qu'il hurle en parallèle de KK Null. Certains auditeurs positionnés devant lèvent la main ou le poing pendant les cris et les riffs plus métal. Lorsqu'ils arrêtent, le public est déchaîné. Les spectateur-rices applaudissent longtemps et les rappellent fortement. Ils jouent donc un rappel ensuite.

- Fred m'interpelle au moment de partir :

- Fred : Alors, tu as tout filmé ? T'es pas venue la semaine dernière, pour le coup c'était tellement noise que bon, au bout d'un moment... Tellement pur noise que... [*moue insatisfaite*]

- Sarah : Et toi, tu as bien aimé ce soir ?

- Fred : Ouais ouais, c'est marrant ouais. Et Zeni Geva, moi j'aime bien. J'aime bien le côté metal, comme ça. De temps en temps, ça fait du bien quoi ! Puis ça aux Instants, c'est cool.

- Sarah : Et les autres, tu as bien aimé ?

- Fred : Bah Ruins, moi je trouve que c'est toujours un peu pareil. Et je l'ai trop vu, donc là je savais déjà trop ce qu'il allait faire... Et le premier set j'ai bien aimé, ouais franchement j'ai bien aimé. Parce qu'il y avait du noise, mais il y avait plein d'autres trucs qui se passaient, puis ça a bien mélangé. Et il se passait des trucs, ça bougeait... J'ai trouvé ça bien. Non le seul truc qui m'a déçu c'était Ruins, parce qu'il a fait exactement ce que je pensais qu'il allait faire.

Renata est son ami Alan sont juste à côté de nous. Elle ne voit pas beaucoup car elle n'a plus ses lentilles, donc je lui demande si elle a quand même bien vu le concert, car je l'ai aperçue dans la fosse.

- Renata : Oui j'étais près de la scène ! Ce n'était pas mal, assez metal... J'ai trouvé ça un peu trop metal quand même. Tu vois, alors que j'adore Shellac... Mais peut-être que c'est la voix, peut-être la langue japonaise ! Et demain vous venez pour France Sauvage ?

- Sarah : Oui, on vient. Mais c'est pour ça que je vais rentrer là, je suis crevée... Puis si je veux être en forme demain.

- Renata : C'est dommage, je ne les ai jamais vus, France Sauvage.

- Sarah : Ah, c'est vrai ?

- Renata : Non non, bizarrement je ne les ai jamais vus.

- Alan : C'est quoi plutôt, comme style ?
- Sarah : Impro/noise... En gros il y a une batterie et les deux autres sont à l'électronique... Mais c'est bien, la gestuelle est assez belle, c'est bien.
- Renata : En fait, nous on confondait France Sauvage et France ! En fait France, c'est un groupe aussi. Comme je ne les avais jamais vus, je voulais le vinyle. Mais je ne savais pas que celui avec l'herbe là, c'est France en fait. Et c'est Alan qui m'a dit, « non non, ce ne sont pas les mêmes ! »
- Alan : France, c'est dur à trouver sur Internet !
- Sarah : Ouais, tu dois mettre « france musique » dans le moteur de recherche, mais après tu tombes sur France Musique !
- Alan : Radio France ! Moi j'avais vu ça par Joseph Ghosn. Qui écrit dans Libé, c'est ça ?
- Sarah : Je ne sais pas du tout. Moi je connais plus son activité de collectionneur.

En sortant de la salle pour partir, Brian me propose d'aller à une fête du côté de Bagnole, offre que je décline. S'il est en forme, il viendra aussi au concert demain soir. Il me demande si j'ai déjà écouté les derniers albums de Pete Swanson, après The Yellow Swans, ce à quoi je réponds à la négative.

- Brian : Il a sorti deux albums. Je ne sais pas ce qu'il va jouer là, mais c'est grosso modo un mec de noise qui essaie de faire de la musique dance, qui arrive des États-Unis. C'est une sorte de techno-noise, presque.
- Sarah : Tu l'as déjà vu ?
- Brian : Non je ne l'ai pas vu. Mais je dis juste que ses derniers albums, c'est...
- Sarah : Ouais mais que ce soit lui ou France Sauvage, de toute façon j'aime bien.
- Brian : Souvent j'ai vu France Sauvage, mais ça ne me dit rien.
- Sarah : Ah bon ? C'est hyper bien pourtant sur scène.
- Brian : C'est ? C'est batterie-basse-guitare ?
- Sarah : Batterie et électroniques

Il y a eu 172 entrées ce soir (dont 10 exonérées), un chiffre très élevé pour un concert aux Instants Chavirés.

01.11.2012 Concert aux Instants Chavirés. A l'affiche : France Sauvage/Pete Swanson

Nous sommes invités au concert par le premier groupe à l'affiche, France Sauvage. Nous avons rencontré ce trio originaire de Rennes lors d'un de leurs concerts à la Galerie Plateforme à Paris, il y a peut-être trois ans. J'avais enregistré leur *live*, que l'on avait finalement sorti en cassette sur le label de Jo. Ce sont aussi eux, avec les deux disquaires rennais de Blindspot, qui organisent le festival underground l'Agrippa, dans la Manche, une année sur deux. Ils tournent très souvent en France et à l'étranger, et passent donc régulièrement par Paris. France Sauvage a pas mal de succès à l'étranger : par exemple, les deux cassettes du groupe sorties sur Tanzprocesz ont été écoulées assez rapidement, et un japonais qui semble fan du groupe a recommandé trois fois les cassettes en plusieurs exemplaires.

En entrant dans la salle, JF nous donne tout de suite nos deux invitations sans que l'on ait besoin de le prévenir, tout en nous saluant. Beaucoup moins de monde qu'hier à la même heure, mais une faune beaucoup plus habituelle du lieu et des concerts de noise. Christo et Vandy sont là, ce qui est étonnant pour ce dernier que l'on ne voit habituellement qu'à des concerts de rock. Nadia est aussi présente, alors que cela faisait très longtemps qu'elle n'était

pas venue à un concert. Elle me confie qu'elle était fan de The Yellow Swans, l'ancien groupe de Pete Swanson, qui joue en deuxième. Il s'agit d'ailleurs le premier concert qu'elle avait vu à New York, lorsqu'elle y avait habité il y a dix ans. Beaucoup d'autres personnes que nous connaissons et des visages que j'ai déjà croisés sans nécessairement les connaître.

France Sauvage ne joue pas sur scène, mais en plein milieu de la salle. Deux grandes tables sur tréteaux supportent le matériel fourni du trio. En effet, les musiciens nous avaient prévenus qu'ils avaient acheté du nouveau matériel et s'en réjouissaient, car c'est un fait rare pour eux. Je ne pense pas que les deux autres n'aient d'emploi non plus, mais en tous cas Arno, âgé de 41 ans, vit du RSA et de la musique, donc a des revenus très faibles). Manu utilise un synthé clavier, une table de mixage, une platine vinyle, deux pédales d'effets, un Kaoss Pad de Korg, deux éléments de batterie et une très vieille radio bizarre. Arno, quant à lui, utilise deux synthétiseurs modulaires MFB, une platine vinyle, une table de mixage et une pédale. Enfin, Johann utilise une batterie électronique, une table de mixage, trois pédales d'effets, ce qui ressemble à un lecteur cassette, un séquenceur, une machine branchée à la table de mixage. Le public entoure en demi-cercle le groupe, certains sont assis sur le devant, d'autres debout. La musique commence avec une sorte de son continu grésillant situé dans les aigus, ainsi qu'une petite musique noyée dans le fond probablement issue d'un sample d'un disque vinyle tournant sur la platine. Mis à part sur des supports évidents, type batterie électronique, ou disque vinyle et parfois touches de synthé clavier, il est très difficile de discerner le rôle de chacun, et la musique est très riche et mouvante donc plutôt complexe à décrire. Par-dessus la base continue aiguë, des sons dans les médiums/graves, comme des voix fantomatiques, alternent de façon lancinante entre deux notes. D'autres couches de grésillements et de sons sourds s'ajoutent et se meuvent d'une façon fluide et étendue dans le temps. Le son en fond semble, de façon plus perceptible, être un accord maintenu de synthétiseur clavier. Le son fantomatique qui était plus vers les médiums/graves devient plus aigu. Il y a comme une ambiance fantomatique et inquiétante, tout en conservant un aspect radiophonique. Après ces trois minutes et quelques, le son évolue lentement vers un plus gros grésillement puis des textures raclées et des sons ponctuels résonnants plus aigus se font entendre, ainsi que la voix saturée et distordue de Johann. Pendant quelques minutes, la voix continue sur un fond globalement plus grave et plus en retrait, puis des sons aigus assez chauds interviennent par intermittence. Autour de la 7e minute, le chant et la musique cessent pour laisser place à des longues phases de bruit blanc, à de la batterie électronique donnant une rythmique répétitive et bien calée, et a des bruits ponctuels de larsens perçants. Les structures du bruit blanc sont mouvantes et les sons aigus résonnent parfois comme des harmoniques. Manu rejoint Johann aux percussions en jouant des rythmiques sur sa partie de batterie, et Arno gère seul la partie électronique avec une texture grésillante continue. C'est à ce moment-là qu'on ressent un flottement, un vide musical par rapport à précédemment. Le fait qu'il y ait deux musiciens sur trois au niveau du rythme pur déséquilibre le set, surtout que cette phase s'étale sur la durée. Arno est mis dans une situation peu évidente car il se doit de « combler » le vide, et ce de façon plus intense qu'à l'accoutumée s'il doit équilibrer. Juste après la 10e minute, il ajoute à son grésillement la musique d'un vinyle sur sa platine puis des petits sons très aigus. Le vinyle donne des plages sonores saturées et chaudes, en médium/aigu, qui résonnent comme un carillon. Cette phase avec les percussions rame un peu, il faudrait que Manu ou Johann lâche la percussion pour accompagner Arno et redonner de la dynamique au *live*. Etant un groupe d'improvisateurs, mais avant tout un groupe, les membres de France Sauvage sont habitués à jouer ensemble, et les signes qu'ils s'adressent entre eux pour caler la musique ou faire signifier les arrêts et départs sont nombreux et visibles. A 13'20, les percussions cessent, un son continu saturé dans les médium/aigu comme un bruit de scierie ou je ne sais quelle usine se laisse entendre, puis cesse. Là, des petits sons aigus en boucle prennent le relais, accompagnée d'une plage de vinyle passant à une vitesse

probablement. Ce lent mouvement est plutôt mélodique, ponctué parfois d'un son percussif résonant ponctuel. On revient dans une phase quasi-radiophonique, mélodique et un peu inquiétante. Puis comme un bruit de souffle de temps en temps, toujours la petite boucle aiguë de synthé qui est néanmoins lentement modulée. Un autre bruit est ajouté (chhhh), puis des sons suraigus modulés mais qui s'évanouissent à peine arrivés. Vers la 17e minute, les sons sont proches de l'électroacoustique. Il n'y a pas de boucle ni de sons aigus de tonalité claire, mais vraiment un jeu de timbres et de textures, le tout fluide et étendu. Puis des sons plus aigus refont surface en boucle, comme des couches saturées alternant entre deux notes, avec un bruit de fond oscillant très rapidement. Puis ce bruit fantomatique medium/grave oscillant aussi entre deux fréquences prend la place de l'ensemble. Il est ponctué d'une percussion rare de la batterie électrique, qui se met au bout d'une minute à lancer une rythmique dynamique et beaucoup plus rapide, ce qui entraîne lentement un départ vers une autre phase du set. La batterie résonne comme avec un *delay*, très étendue et saturée, puis des bruits dans le fond de nappes clinquantes tout autant que grésillantes. S'ajoute ensuite comme un bruit de tondeuse, puis quelques notes de synthétiseur alternant entre deux notes qui disparaissent ensuite pour mieux réapparaître dans un octave/timbre différents. Puis une masse de sons très mouvants. Le tout s'évanouit lentement jusqu'à la 25e minute, puis apparaissent progressivement la batterie, un son résonnant en rythme tous les quatre temps, quelques petits sons aigus plaintifs et criards, et une masse sonore saturée en fond, plutôt en retrait. Puis les sons plaintifs cessent et la masse sonore située dans les graves continue. L'ambiance est plutôt dark. On entend comme une voix sombre et distordue dans le fond, mais peut-être est-ce une impression donnée par l'oscillation du son. Cela ressemble à un son de didjeridoo ou à une voix grave genre chants tibétains fantomatiques. Le concert dure exactement 31'30, et le groupe est bien applaudi.

Entre les deux sets, Vandy et Christo me disent qu'ils ont bien aimé le concert. Le premier me dit qu'à un moment du set il se sont un peu égarés, lorsqu'il y avait les percussions.

Le deuxième set commence ensuite, celui de Pete Swanson. J'aime beaucoup son ancien groupe The Yellow Swans. Est-ce que le concert va ressembler aux disques que Brian me décrivait hier, c'est-à-dire un mélange de techno-noise ? Il suffira de deux minutes pour pouvoir répondre positivement. Dès le début du set, les beats se laissent entendre. Pete Swanson a les cheveux longs, une casquette, et manifeste un rictus de « méchant » pendant qu'il joue, ce qui lui donne une allure assez étrange. Sa gestuelle me fait penser à celle d'un DJ, beaucoup plus qu'un improvisateur de noise. L'enchaînement est calibré, la gestuelle dansante comme un DJ dans une soirée. En revanche, le matériel n'est pas du tout celui du DJ ; sûrement la valeur ajoutée d'un musicien issu de la noise : il utilise un magnétophone à bande Revox réinjecté dans un gros synthétiseur modulaire Doepfer relié à une grosse table de mixage Mackie, dont certaines pistes sont reliées à des pédales *delay* ou *equalizer*, puis un capteur piezo relié à une pédale, qu'il joue en claquant son doigt dessus pour créer des sons de kick ou en doubler d'autres. La musique donne vraiment envie de danser avec ses beats technos, même si les sons utilisés sont un peu plus sales et *noisy* que dans la techno classique. Certains dans le public, dont pas mal de femmes, s'agitent en rythme. Les autres sont attentifs et fixent le musicien sans bouger le corps. A un moment, au milieu du set, le musicien diffuse une boucle assez lente qui rompt un peu le rythme rapide et beaté. La boucle est vraiment très belle, ce dont nous parlerons d'ailleurs ensuite avec Arno de France Sauvage, qui a eu la même impression générale du set que moi. A la fin du concert, pour lequel Pete Swanson est très applaudi, une phase étrange intervient où le public pense qu'il va recommencer, alors qu'il a terminé. Mais la lumière ne se rallume pas. Le musicien devra faire signe à l'ingé-son pour que celui-ci rallume la lumière et ne laisse plus planer de doute quant à la fin du concert.

Plusieurs personnes discutent du fait que Pete Swanson fasse partie de la nouvelle mode des américains ayant (re)découvert la techno ; depuis quelques années, pas mal d'artistes issus de la scène noise se mettent en effet à faire de la techno. En passant à côté du comptoir à l'entrée de la salle, j'entends JF dire qu'il n'a pas trop aimé le concert, « pas son truc ». Mes amis rockeurs ont toutefois bien aimé, « étrangement », selon leurs dires, même s'ils s'attendaient à une approche plus libre.

A l'extérieur, Thierry entame un commentaire des concerts de ce soir :

- Thierry : France Sauvage, de toute façon à chaque fois que je les vois, c'est vraiment bien...
- Sarah : ça fait combien de fois que tu les vois jouer ?
- Thierry : Une, deux... trois... quatre ?
- Sarah : Et tu as aimé à chaque fois ?
- Thierry : Ah mais moi, je suis un fan de fan de fan. Surtout dans ce qui se fait actuellement, dans les groupes qu'on connaît. Je trouve qu'ils sont vraiment dans l'intelligence, il y a quelque chose qui se passe. En même temps c'est toujours différent... Non c'est toujours bien, il y a plein de choses, ça bouge, ça module, puis c'est intelligent, c'est... puis t'as énormément de trucs à enregistrer. Mais ils jouent vraiment avec, ce n'est pas « je te balance un truc puis après je continue avec des filtres dessus », c'est « je te balance des trucs mais ces trucs-là ils ont une raison d'être là, et ils durent pas trois heures, machin »... [...] C'est ça que j'aime bien chez eux justement, c'est que ça bouge...
- Sarah [au sujet de Pete Swanson] : Ça par contre, tu n'as pas aimé...
- Thierry : J'ai trouvé ça cliché. Bon bah ça y est t'as pigé, au bout de trois minutes il a tout dit quoi... Après c'est... c'est quoi, c'est du filtre. Donc rien à foutre du filtre, au bout d'un moment, ça fait quoi, vingt ans que ça filtre pareil.
- Sarah : Je pense qu'il y a pas mal de gens qui ont aimé
- Thierry : Oui oui, non mais il y a bien des moments où, mais le seul problème c'est qu'après c'est plus le cerveau qui fonctionne, c'est uniquement le cervelet quoi. J'ai rien contre son principe, mais à la limite je me dis, t'es dans un festival ou un truc comme ça, c'est l'été, petit festival, c'est un truc en effet qui peut... Mais en salle comme ça, t'as envie qu'il y ait quelque chose en plus, qu'il y ait... Qu'une fois qu'il ait lancé son machin, que ça bouge à l'intérieur ! Le problème c'est que ça bouge pas. Au bout de cinq minutes, il avait tout dit et après c'était quoi, c'était de la grosse cavalerie.
- Sarah : Je ne sais pas si tu te souviens, mais vers le milieu il y a eu une phase avec une super boucle
- Thierry : Ouais c'est de la cavalerie !
- Sarah : Je ne suis pas d'accord. Il y a eu des moments où ce n'était que du beat, mais cette espèce de phase ultra-lente avec cette boucle. Bon ça, ça m'a fait rentrer dans le truc, après...
- Thierry : Oui mais c'est quoi, trente secondes, et heureusement quoi ! Non heureusement que sur trente minutes, t'as pris là et là cinq-six minutes de potables quoi... Il y a le côté beat, le côté machin qui prend, c'est vrai que de ce côté-là c'est bien foutu. C'est une sorte, en effet, de techno-noise, si on peut dire. Si on veut faire un truc *grosso modo* dans ce principe-là, c'est bien foutu.
- Olivier : Toi t'es un fan de France Sauvage ?
- Thierry : Ah oui, moi...
- Sarah : Ils ont une très belle gestuelle aussi
- Thierry : C'est l'un des groupes français actuels les plus intelligents et les plus intéressants. C'est ça que j'aime bien chez eux, justement, c'est que ça bouge...
- Sarah, à Olivier : Tu as notre cassette ou pas ?
- Olivier : Je ne sais pas si... Si si, si si !
- Sarah : Ce n'est pas vrai, la *Live Serie* ?
- Olivier : J'ai. Et j'ai aussi le dernier.

- Sarah : Ah oui, un CD ou un CDR, non ?
- Olivier : Ouais, un CDR.
- Thierry : Ce qui est bien avec eux, c'est que c'est jamais la même chose.
- Sarah : Oui, leurs *lives* sont toujours supers.
- Thierry : Puis on les reconnaît même s'ils font des trucs différents. Ça reste dans leur construction, dans leur son, c'est toujours intelligent. Il y a toujours plein de choses nouvelles, tu ne vois pas du recyclage de ce qu'ils ont fait avant qu'ils te re-balacent.
- Sarah : Puis ils sont investis dedans, ça visuellement, c'est important... D'ailleurs vous avez vu Pete Swanson, la tête qu'il faisait, c'était fabuleux !
- Thierry : Oui mais ça tu sais, d'un point de vue scénique, je ne suis pas un exemple ! Dans le style « qui est dans ses trucs ».

Rires

- Sarah : Non mais il était ultra expressif, je ne sais pas si c'est son expression quand il se concentre, ou si c'est parce qu'il voulait donner cette image comme allant avec la musique... Mais tu vois, une sorte de rictus super dark. Le côté techno, c'est un peu une mode aux USA, apparemment ils redécouvrent un peu le truc.
- Thierry : Ah bah oui
- Olivier : Il y a un truc séduisant là-dedans, mais après...
- Thierry : C'est ce qui se passe dedans. Ce genre de truc, soit tu rentre dedans, soit... En effet, tu ne peux pas rester le cul entre deux chaises quand tu fais ça. Soit tu rentre dans le beat, à la sauce techno tout ça, mais tu rentre carrément dans le trip DAF, donc tu tiens vraiment ta structure rythmique. Soit tu places la structure rythmique, mais au moment où elle est placée tu la joues linéaire, et ce qui est intéressant c'est que justement par-dessus tu peux balancer plein de trucs ! Et là le problème, c'est qu'une fois qu'il a balancé sa structure rythmique, qu'il a fait ses petits truc wo wo wop wo wo, et ben après, bah wop.

Il commence à se faire tard, beaucoup de personnes traînent et l'ambiance est festive. L'heure du dernier métro est passée. Maintenant, la porte de devant est fermée et tout le monde fume à l'intérieur. Comme nous travaillons demain, nous partons vers 1h, laissant une salle se désemplassant lentement. JF dira plus tard à Jo qu'ils ont continué la fête jusqu'à 3h30 du matin aux Instants Chavirés. Ce soir, il y a eu 81 entrées (dont 10 exonérations) au concert.

02.08.2015 Concert Computer Mathematics au Parvis de Bagnolet

J'arrive à 20h, en retard car le concert est annoncé à 19h30. Le concert a lieu dans un bar dont je n'avais jamais entendu parler auparavant, le Parvis de Bagnolet. Les gens sont assis sur les marches et le petit muret qui entourent le bar. Comme son nom d'indique, le bar est situé sur un parvis, face à la poste, encerclé de hauts immeubles et du périphérique parisien. Le premier concert a déjà commencé et a lieu à l'extérieur du bar. Il s'agit de Second Hand Jobs, deux musiciens qui jouent du folk, équipés d'une guitare et d'un banjo. Ils ont tous deux l'air irlandais, anglophones, gringalets avec des cheveux roux. La musique est assez standard, probablement des morceaux classiques de folk dont ils se font les interprètes. Le public est assez concentré sur l'écoute, je ne vois personne discuter. Je me faufile devant eux pour rejoindre Hendrik et JZ. Ce dernier me dit alors regretter de ne pas m'avoir contactée en amont pour ramener des cassettes – la dernière de son projet que Tanzprocesz a sortie – afin qu'il puisse en racheter et les proposer en *merch* au concert, car il joue ce soir avec son projet Zaraz Wam Zagram. Le public est, de façon surprenante, composé de beaucoup de personnes que je n'ai jamais vues et de pas mal d'anglophones. Ces personnes connaissent-elles les

artistes ? Ou, plus probable, sont-il des spectateur·rices anglo-saxons résidant à Paris ? Il s'agit en effet d'un concert organisé par Computer Mathematics, qui est lui-même canadien d'origine anglophone. Max, l'organisateur, fait d'ailleurs une annonce : le prochain concert a lieu dans 5 minutes. La soirée est en prix libre, mais on peut donner à l'entrée sur la droite.

Les tables avec le matériel sont disposées dans la salle principale du lieu, juste à côté du bar. Il ne semble pas y avoir de cave. Zaraz Wam Zagram commence son concert. Il utilise un dispositif électronique et beaucoup de micro-contacts pour ce set. Le son est extrêmement fort et la musique est très bruitiste. La salle se vide progressivement mais la dizaine de personnes qui restent sont attentives. Je jette un œil aux barmans, d'origine pakistanaise, pour voir s'ils ne semblent pas trop surpris à la fois par la nature de cette musique et par le volume sonore. Ils continuent à travailler et ne manifestent pas ouvertement de rejet, d'interrogation ou de moquerie. Zaraz joue 30 minutes et coupe brutalement son matériel à l'aide d'un interrupteur de multiprise.

Le duo de folk prend le relai à l'extérieur, accompagné d'un performeur. Il s'agit de l'américain Kalan Sherrard, qui fait des performances proches du théâtre de rue dans le métro new-yorkais. Pour ce faire, il ouvre une sorte de mallette qui renferme tous ses accessoires : des peluches, une barbie, des têtes de petites poupées, des ballons, des cercles psychédéliques etc. Il effectue une sorte de petit théâtre de marionnettes, où la barbie se fait sodomiser par des peluches et des poneys, qui disparaissent après chaque action dans le tourbillon des cercles cartonnés recouverts de spirales, à la façon d'un conte. Il est quant à lui recouvert d'un accoutrement carnavalesque. Mes amis Dario et Noémie, qui étaient venus me rejoindre pour l'occasion, sont fascinés par ce personnage, qu'ils surnomment Mad Max, ainsi que par sa performance. Le gérant du bar amène son fils regarder le spectacle sur le muret, assis à côté des autres spectateur·rices. Le public est toujours assez attentif.

Mes amis sont impressionnés par les « personnages » présents dans le public : beaucoup sont très « lookés », bariolés, les cheveux longs et décolorés ; un homme tout en noir et en tongs, assis sur sa chaise avec la chemise relevée, etc. Le lieu les fascine tout autant. Dario en avait déjà entendu parler car il s'agit du nouveau lieu qui accueille des groupes de punk en relai de la Miroiterie.

Le projet suivant commence, Bed Dataries. Ce musicien solo est lui aussi costumé, torse nu, tatoué et bariolé de traces rouges sur le corps, affublé d'un bonnet de bain avec des cornes et d'un masque chirurgical devant la bouche. Dans son dispositif sonore, un rasoir, des boîtes en métal, un jouet dinosaure mécanique, un micro, un capteur et deux pédales d'effet. Une petite ritournelle est diffusée en boucle, probablement filtrée car assez lo-fi. Son jeu est axé sur l'amplification des objets mécaniques qui viennent apporter des bruits par-dessus la petite musique, par exemple le capteur sur une boîte de conserve et le micro contre le rasoir etc. Le public est debout et attentif. A la fin du set, le musicien est très applaudi par le public enthousiaste.

Je sors discuter avec mes deux amis, qui, s'ils ont déjà assisté à des concerts de noise, ne sont pas des habitués. Dario fredonne la petite mélodie dont la boucle reste en tête. Une jeune femme vient à ma rencontre. Elle m'a vue enregistrer le concert et me demande si je pourrais lui envoyer le dernier set, ce à quoi je réponds positivement. Elle me demande si je viens souvent aux concerts Computer Mathematics. Je lui réponds que paradoxalement non, à cause de mauvais hasards et de déplacements à Nancy, mais que cela peut quand même m'arriver. A l'extérieur, en l'espace de 5mn, le performeur américain réouvre sa mallette pour un interlude.

C'est à présent Black Henri Leconte qui enchaîne. Ce groupe parisien à géométrie variable invite cette fois-ci l'organisateur Max, aussi connu comme City Dragon. Un guitariste aux sonorités bruitistes et très électriques, un autre musicien à l'électronique, City Dragon à l'électronique et aux percussions, et enfin le performeur Romaric Sobac, qui utilise

comme à l'accoutumée ses banderoles de papiers, de fils, de livres déchiquetés et d'objets hétéroclites cassés ou assemblés en sculptures éphémères et absurdes. Le set improvisé est très noise, le volume est fort. Quelques têtes s'agitent dans le public, quand d'autres observent en souriant ou plus dubitatifs le performeur, dont je décrirais son travail comme explorant au plus loin une esthétique du néant et de l'échec. La synergie collective amène les musiciens à agiter aussi la tête dans le chaos sonore et performatif. Pendant le set, tout est balancé partout, des flutes cassées, le code civil déchiré et autres pages de magazines roulées en boule et lancées sur le performeur par le public. Tout semble complètement chaotique et déconstruit, ce qui correspond d'ailleurs bien à la musique bruitiste, inharmonique et clinquante. A la fin du set, mes amis s'aperçoivent que leurs oreilles en ont pris un coup. Ils avaient conscience que c'était fort mais se sont laissés entraîner dans l'ensemble.

Je demande au barman s'il a bien aimé la musique du concert. J'attendais ce moment depuis le départ, curieuse de ce que le personnel pouvait penser d'œuvres aussi radicales. Il arrive souvent que les concerts aient lieu dans des bars dont les patrons ne sont pas du tout amateurs de noise. Mais ils ont souvent lieu dans une cave au sous-sol. Le fait qu'ils aient lieu juste à côté, et qu'ils soient donc directement témoins de la musique m'interroge. Malheureusement, il parle très mal le français et n'est donc pas en mesure de me répondre. Toute l'équipe familiale reste professionnelle et ne montre pas de signe d'agacement ou d'incompréhension.

Finalement, le concert s'achève avec la vraie performance de Kalan Sherrard, très participative. Il demande tout d'abord à cinq personnes du public de revêtir des masques étranges, un peu en forme de cratères. Deux personnes masquées sont donc debout et tiennent une banderole qu'ils agitent. Au sol, un parchemin avec des écritures et des schémas, des boules de tissu et une boule en carton qu'il fait virevolter. Le performeur fait alors passer un gobelet dans lequel il demande à tout le monde de cracher. Globalement, le public est très réceptif à la performance et participe. C'est ensuite au tour des ballons d'être distribués parmi les spectateurs ; chacun s'en donne alors gaiement pour gonfler et faire sortir l'air de manière bruyante. L'œuvre participative devient alors très bruitiste et crissante, complètement désordonnée. Dans ce gentil chaos, les personnes masquées agitent les banderoles et des tuyaux. L'un d'entre eux tape sur une guitare. Puis le performeur sort sur le parvis cracher du feu et terminer sa performance en se servant de nouveau de son petit théâtre portatif. A la fin, on le voit qui remballe. Le spectacle est donc fini ? Tout le monde s'interroge un peu, et vu qu'il n'a pas signalé clairement la fin, personne n'a pu applaudir lorsqu'il le fallait. Au bout de quelques longues minutes, un spectateur se met à applaudir et le reste suit. Pas de réaction du performeur, qui quitte les lieux en rentrant dans le bar. Est-il déçu que le public n'ait pas applaudi au moment opportun ? Agit-il normalement ? La soirée se termine aux alentours de 23h. le lendemain par Internet, j'apprends que Zaraz n'a pas demandé d'argent en tant que local. Mais je pense que les américains n'ont pas dû être beaucoup payés, car il n'y avait pas un monde fou (une trentaine maximum) et que le concert était en prix libre. Dans le public, autant de femmes que d'hommes.

**ANNEXE 9. ENTRETIENS AVEC CINQ AUDITEURS
DE MUSIQUES NOISE ET EXPÉRIMENTALES**

Entretien Brian

Brian : J'ai grandi aux États-Unis et je suis arrivé en Europe à la fin des années 90. Je suis venu vivre en France il y a 12 ans, après avoir fait des études en Suisse, à Lausanne, où Laurent était mon colocataire. Maintenant j'ai 40 ans. (A propos de ses études) Aux États-Unis j'avais fait une école expérimentale, c'était surtout cinéma et sciences politiques simultanément, et en Suisse c'était un département de cinéma. Aujourd'hui je travaille dans le vin (rires), évidemment ! Quand tu étudies le cinéma tu ne peux pas gagner ta vie, ou alors tu n'as plus de vie, parce que la plupart des gens qui vivent du cinéma font de la merde... C'est comme les musiciens quoi, les bons musiciens ils travaillent dans des disquaires, mais ils ne peuvent pas vivre de leur travail, à moins que ce soit quelqu'un comme Beyoncé ou je ne sais pas quoi, que tu as une ligne de vêtements et... Le rêve de tout musicien d'avoir une ligne de vêtements (rires) !

Regarde derrière les noms, ça te dit quelque chose, tous ces gens-là ? Bastards, The Ex... A cette époque ils avaient des putains de coupes, 81 (rires)

J'ai pris ça à Plus de Bruit (le disquaire), tu ne vois plus jamais cet album. Il y a un pressage aux États-Unis et en Europe, ça c'est le pressage européen. C'est toujours pas sur CD, quoi. Tu connais Byron Coley (?) ? Le critique de rock peut-être le plus important de ma génération. C'est l'un de ses groupes préférés en fait. Il était le manager en tournée du groupe. Qu'est-ce qu'il faisait, en fait rien, quand ils faisaient les tournées c'est lui qui allait dans les disquaires acheter des disques.

Sarah : Est-ce que tu pourrais me faire un résumé de l'évolution de tes goûts musicaux, de ton parcours musical, jusqu'à aujourd'hui ?

Est-ce que les disques ou autres supports musicaux ont tenu une place importante dans ce parcours, par exemple en étant associés à des découvertes sonores qui ont profondément marqué tes goûts ?

Brian : Peut-être le disque le plus important pour moi, au niveau de mes goûts musicaux c'est *Trout Mask Replica* de Beefheart. J'avais 13 ans. J'avais appris des choses de musique classique, Stravinski, enfin moderne. Avant j'écoutais la radio. Enfin si je réfléchis beaucoup, probablement je peux trouver des plus anciens, mais ce disque là m'a éclaté la tête, c'était en fait ce que je recherchais dans les musiques, quelque chose d'unique, qui ne ressemble à rien d'autre. Je l'ai découvert grâce à Zappa, qui parlait de Beefheart dans *Rolling Stone Magazine*. Un magazine très important pour moi d'une certaine façon. La mère de mon ami l'avait abonné, et dans les « cent disques les plus importants de l'histoire », il y avait les Beatles, Rolling Stones etc, mais il y avait un papier sur cet album. Je l'ai lu, et il y avait cette photo, et je me suis dit « mais qu'est-ce que c'est que ça, quoi !? », au bas milieu des Clash, j'ai vu la photo de ce groupe ! Parce que je ne sais pas si tu connais, ils avaient chacun des noms de dingues quoi, déjà comment tu écris sur cette musique. (*il énumère les noms des membres du groupe en me les montrant sur la pochette, l'air amusé*). Et c'est en 69. Enfin j'avais envie d'écouter ça. Et la première fois que j'ai écouté « Frownland », la première chanson de ce disque, c'était fini quoi, dans toutes les musiques il y avait de la merde et des aventuriers, de l'avant-garde. Des choses qui retiennent vraiment mon attention. Ce n'est pas que j'ai pas aimé le reste, c'est que ça les a mis en perspective. Et après ça, je crois que l'autre magazine le plus important, malheureusement ils sont dans mes cartons, mais c'était *Forced Exposure*, le magazine de Byron Coley et Jimmy Johnson. Là j'étais au lycée, je crois que j'avais 16 ans. Quelqu'un qui m'avait motivé avec *Trout Mask*, c'était mon prof d'histoire, qui était un fan de Jimi Hendrix, Pink Floyd et Beefheart. Il m'a aussi motivé à découvrir ça. Et donc concernant le rapport avec les disques, c'était dans *Forced Exposure*, les derniers exemplaires. Parce qu'après c'est devenu un distributeur de musique, de disques. Et il y avait dans les derniers exemplaires une espèce de truc où tu pouvais commander des disques, un catalogue. C'est devenu une distro, Jimmy commençait à vendre des disques, parce qu'ils avaient tellement écouté de choses... Je pense que c'est à partir de là, leur passion pour la musique et... mais je ne connais pas l'histoire, il faudrait demander à Jacques parce qu'il connaît mieux tout ça. Mais ils ont commencé à vendre des choses comme CCCC, Hijokaidan, Keiji Haino, et Harry Pussy, Alvaro... En fait mon pote a fait une commande, il a reçu une compile de japonaise, quand on avait 16 ans. Il a acheté quelques exemplaires de *Forced Exposure*, qu'on a lus religieusement, qui nous ont explosé la tête. Il avait un peu d'argent

parce que sa mère était mariée à un mec un peu riche, il avait un peu de fric, donc il avait fait une commande de disques. A l'intérieur du magazine, il y avait un catalogue qui décrivait les musiques, c'était une mine d'or, tout était bon. Tu pouvais choisir au hasard, mais je ne sais pas ce qui l'a motivé pour choisir ce qu'il a choisi, mais sur l'une des compiles qu'il a reçues, je crois que c'est *Land of the Rising Noise*, il y avait plein de trucs de noise et de rock de l'époque, il y avait Hijokaidan, où là c'était encore à un autre niveau. En fait c'est que dix ans après que j'ai vu du noise, en fait j'ai pas eu l'opportunité de voir. Mais Harry Pussy, un 45t de Harry Pussy, je crois qu'il y avait Keiji Haino aussi. Vers 16-17 ans. Et après le lycée je suis allée sur la côte ouest, j'habitais dans une ville, Olympia, où il y avait pas mal de concerts. Il y avait une scène avec des gens qui voulaient devenir des rock stars, mais je m'en foutais complètement. L'un de mes potes était colocataire avec ..., le mec de Ottam Religion (?), qui était en fait très influencé par Captain Beefheart, qui avait fait des enregistrements sur 4 pistes qui étaient très intéressants à l'époque. Mais c'est surtout qu'il y avait pas mal de freaks qui passaient par Olympia, ce que tous les autres n'écoutaient pas, et là aussi j'ai commencé à voir de la musique. L'un des groupes que j'ai ratés et que je regretterai jusqu'à la fin de ma vie, c'est que j'ai raté les Boredoms en 94 quoi, parce que je n'avais pas l'âge pour aller dans les pubs, 21 ans. Mais j'avais vu des concerts dans le sud, notamment un mec qui s'appelait Dicken Lunch Box qui était un red neck qui chantait des poèmes et qui tapait sur... attend je vais te montrer. Disons que pour moi... Je n'arrive pas à expliquer mon rapport avec les disques. En grandissant dans la banlieue, tu cherches quelque chose de solide, quelque chose que tu puisses comprendre, parce que ce n'est pas possible cette société de banlieue américaine. T'as besoin de trouver une manière de vivre avec. Et cette musique, pour mon ami et moi, était une façon de vivre dans ce contexte qui n'était pas possible, en fait. Peut-être que le performeur le plus important que j'avais vu jeune c'est ce mec-là [*rires, il me montre une vidéo sur son ordinateur*]. Donc c'était un mec, tu vois poilu avec une grosse barbe. Il avait publié un texte qui s'appelait *Different Kind of Sounds*, de la poésie qu'il appelait de la musique Vous vous avez des mécènes, vous avez Musique Action, vous êtes gâtés dans ce sens, mais nous dans le sud, il y avait quelques groupes et si t'avais un peu de chance tu ne pouvais les voir. C'était avant que je parte faire mes études à Olympia. J'avais découvert ce mec en traînant dans un quartier d'Atlanta, dans un endroit avec des *freaks* mais qui était pour moi des gens normaux, et donc je pouvais traîner avec des gens que je comprenais. Au lieu d'habiter dans la banlieue où tu étais au milieu de rien quoi. Si tu n'as pas de voiture qu'est-ce que tu fais quoi ? En fait tu marches pendant des heures pour aller où, nulle part. J'avais besoin d'une sorte d'humanité. Pour moi, mes goûts et mes amis de l'époque passaient par cette musique. Peut-être que d'autres gens aimaient habiter dans ces prisons, les banlieues américaines.

Ça faisait partie des choses que l'on faisait. Peut-être d'autres gens auraient écouté ils auraient dit « mais c'est quoi cette musique », mais nous c'était ça. Tu avais entendu Andy à la radio ? Il y avait une dame sur France Culture, ils avaient invité Andy, peut-être pour faire de la pub à Sonic Protest, je ne sais pas. Et je crois que quelqu'un disait que cette musique étrange était un moyen de comprendre le monde dans lequel on vivait, ou bien pour le rejeter en même temps, mais il y avait aussi une pulsion de la jeunesse d'écouter quelque chose que les parents détestent. Et je pense que la dernière fois que j'ai entendu ça, sur France Culture, Andy dans un mini entretien de 5mn. La fille disait « alors, Andy Bolus, Evil Moisture, votre musique paraît-il est plein d'humour, mais on a du mal à l'apercevoir » et Andy a dit « Ah bon ? » (*rires*). Et je pense que c'est naturel de faire quelque chose que le monde, les adultes, enfin l'establishment ou je ne sais pas quoi ne comprend pas, évidemment il y a une joie énorme de faire chier du monde. Donc bien sûr aussi que ce n'est pas juste quelque chose qui nous remplit de joie, ça a augmenté la joie de voir des parents et tout le monde dire « mais qu'est-ce que vous écoutez, vous êtes fous, c'est même pas de la musique », ça vient renforcer la joie d'apprécier cette musique.

Je dirais qu'il y a peut-être eu un moment de découverte pure, où je passais d'une autre à l'autre. Ce qui doit être très frustrant avec les jeunes aujourd'hui et internet, c'est comment on peut encaisser autant de musiques diverses, autant de choix. Parce qu'à l'époque, pour avoir des disques, soit tu devais commander, envoyer de l'argent littéralement dans des enveloppes pour recevoir ça, soit tu allais dans les disquaires, parce que la radio... Il faut dire qu'aux États-Unis il y a un super système de radios locales, on ne peut pas dire « radio publique » mais on appelle ça « public radio », c'est-à-dire que c'est vraiment des gens du coin, des passionnés de disques, qui font des émissions autour de thèmes qui leur plaisent.

Sarah : Comme des radios libres ?

Brian : Ouais, radio libre, sauf que c'est lié parfois à l'Université... Donc c'était très important. Pour les découvertes, il y a aussi eu des fanzines de l'époque, Bananafish.

Donc je pense qu'il y avait cette première époque où je faisais découverte sur découverte avec mon ami. Il y avait un deadhead qui était un prof dans mon école, qui était très libre, qui n'écoutait pas que le Grateful Dead, qui nous a emmenés voir des concerts, qui était super sympa. Et puis, quand je suis allé à Olympia, je disais qu'il y avait plein de groupes, c'est sympa parce que ce qu'il y avait comme scène à l'époque n'était pas très intéressant comme musique, mais il y avait Jeff Show qui travaillait au Rainy Day Records, là où il y avait toutes les sorties de K Records (?), labels très importants d'Olympia. Pop/indie pop. Moi je détestais ça et je déteste toujours, mais c'est sympa, au moins c'est beaucoup plus honnête que ce qui passe habituellement à la radio, des disques majeurs. Il y avait Jeff Chelew qui était ami avec Simon Glass qui a enregistré les derniers albums de John Fay, par exemple. Ah non, c'est l'inverse, Fay a enregistré un album de lui et c'est l'une des dernières choses qu'il a faites. Et Jeff, quand je suis allé dedans, j'avais entendu que c'était un bon disquaire, il m'a proposé ça, tu connais ? (*rires*) Royal Trux. Ça c'est un album, Neil Hagerty avec Jennifer Herrema. Donc je lui ai demandé ce qui s'écoute bien, il m'a dit en rigolant là maintenant, c'est mon album préféré. Parmi les disques d'indie pop et ces conneries, il y avait des perles un peu partout. Des sections Dead Moon grandes comme ça, il y avait des albums qu'eux-mêmes avaient gravé chez eux. Puis t'avais John Spencer Blues Explosion, lui, je suis sûr que si c'était son magasin il aurait déjà tout brûlé. Donc il me propose ce disque, je ne sais pas si tu connais, ça c'était un autre album très important. Si tu ne connais pas ça, tu vas adorer. Il faut dire qu'à leur caisse ils avaient Bananafish posés comme ça, et de l'autre côté ils avaient Rolly Dolby (Derny ?) un autre fanzine de l'époque. Donc j'ai tout de suite vu qu'il y avait un réseau, parce que pendant longtemps j'étais isolé dans la banlieue et on allait voir un concert en pensant qu'il y avait une scène. Là c'était des trucs connectés à ce qui se passait actuellement à travers le pays, parce que c'est un groupe qui a tourné à l'époque. Il y avait aussi un des meilleurs groupes que j'avais vu à l'époque, Wive, où j'ai pris une énorme claqué, c'est un peu un entre-deux.

Sarah : Ces groupes de l'époque, tu les découvrais plutôt par disque ou par les *lives* ?

Brian : Alors en fait à cette époque, c'était des *lives*, des magazines, des musiciens comme Jeff qui conseillaient, mais un certain type de musiciens comme Harrinton (?) qui m'avait parlé de certains groupes de garage. C'était l'explosion des groupes garage, et même si t'avais des groupes un peu nostalgiques, un peu cons, il y avait un autre type de garage très pur, comme Dead Moon. Et voir un groupe comme Dead Moon c'est la claqué totale, je ne sais pas si tu connais leur histoire, mais c'est Fred et Toody, qui sont mariés et sont maintenant grands-parents, ils avaient quarante et quelques années. Il a commencé à jouer de la musique quand il avait 16 ans pour une major, et après ce premier groupe il a dit c'est fini, allez vous faire foutre, et le reste du temps je vais faire ma musique à côté. Il a réussi à gagner sa vie en faisant de la musique, mais tout le temps, il était dans des groupes proto-metal, avait découvert le punk en faisant la première partie des Ramones, avait fait du garage à Los Angeles... Je crois que c'était toujours basé dans l'Oregon, et ils ont beaucoup tourné sur la côte Ouest si je ne me trompe pas. Ils ont fait la première partie de Janis Joplin, des Doors...

Sarah : Tu découvrais surtout des groupes de la scène locale ?

Brian : Il y avait un peu de tout, il y avait des groupes locaux et non locaux. Je m'en suis rendu compte, il y a toujours de la bonne musique chez toi, il suffit d'aller la chercher, de rester ouvert. Et comme il y avait une grande culture du disque, à l'époque le disquaire était un grand lieu de rencontre. Il y avait les flyers, les disques, les musiciens qui travaillaient dans les disquaires. Il suffisait de demander ce qui était bien, et au bout d'un moment tu faisais le tri.

Sarah : Quels ont été tes premiers disques de noise ? Quels sont tes souvenirs qui y sont associés : comment tu en avais entendu parler, comment tu te les étais procurés, ton ressenti et tes émotions face à la musique ?

Brian : Pour moi c'était cette piste, ce n'était pas moi qui l'avais, de la compile *Land of The Rising Noise* que mon ami avait commandée. C'est ça, 1993. Donc tu vois, sur cette compile il y avait Aube, Hatoba, Dissecting Table... Mais le plus important c'est qu'il y avait C.C.C.C., Merzbow, Keiki Haino et Hijokaidan. En fait c'est simple, c'est que je ne comprenais pas, je ne savais pas ce que c'était. Ça me fascinait. Parce que même si j'apprécie toujours de la pop très bien faite, ce n'était pas forcément une affection particulière pour la dissonance ou la noise, c'était une autre joie quoi. Je n'ai pas tout à fait compris ce qui m'a plu, au départ ce n'était qu'une confusion. Et ce n'est que 10 ans après que j'ai vu Emil Beaulieu en *live*, que j'ai compris que ce n'était qu'une explosion de joie. C'est mon premier véritable concert de noise. J'avais vu des trucs qui pourraient se rapprocher, à New York dans les années 90, j'avais vu Thurston Moore jouer avec un musicien japonais, je ne sais pas ce que c'était mais il criait tout le temps derrière, jouait de la guitare. Je trouvais ça plutôt chiant. J'avais vu aussi Derek Bailey et Pat Metheny, connu comme un guitariste de jazz super compliqué, mais il a fait quelques albums bruitistes. D'ailleurs on distribuait ses disques sur Forced Exposure, un truc genre *The Sound of Silence* (sic, *Zero Tolerance For Silence*), un album de noise, solo guitare noise. Il avait joué avec Derek Bailey, là c'était presque noise dans le sens du volume, c'était tellement fort que je devais boucher mes oreilles, faire comme ça (il me montre ses oreilles bouchées avec ses mains entières). Mais c'est surtout Ron, et dans le même concert il y avait Borbetomagus, en 2003. Je n'avais pas eu la chance de voir des groupes comme ça à Olympia, où je faisais mes études, je n'avais pas d'opportunités de les voir. J'avais raté Smegma la dernière année de mon lycée, car je n'avais pas l'âge, ni de voiture pour me déplacer pour les voir, parce que j'habitais dans une autre banlieue.

Sarah : Donc c'était des groupes que tu connaissais déjà, mais que tu n'avais pas pu voir ? Et est-ce que tu avais des disques ?

Brian : Non mais je les ai entendus à la radio. Je ne sais pas si on peut appeler « noise » Captain Beefheart, mais quel a pu être le premier disque noise que j'ai acheté... je ne sais pas ce que j'avais comme album de noise. Tout est venu d'un coup en fait. Je pense que toute cette musique étrange me préparait à accepter la noise, d'une certaine façon. Je crois que ça a été un enchaînement non voulu, une suite logique presque. Où à chaque fois c'est une musique complètement déstructurée. Donc c'est facile de passer à de la dissonance totale. Certaines musiques modernes aident aussi à casser absolument toutes les barrières. Mais ce n'est pas que ça, c'est aussi une expérience physique, c'est pourquoi je dis que je n'ai pas compris la noise avant de voir Ron jouer. Parce que c'était vraiment avec un bon son, et en plus il faisait le con. T'as vu des photos du concert ? Je crois que c'était Laurent qui avait dit que c'était comme voir Buster Keaton dans l'eau, enfin c'était comique, ce n'était pas sérieux. Quand j'écoutais Hijokaidan, je fantasmais en me disant « qu'est-ce que c'est que cette musique, ça semble si nihiliste », c'est ça qui m'a tenu pendant des années. J'avais copié le morceau. Il avait aussi commandé *Loud Sounds Dopa* de C.C.C.C., qu'on avait bien aimé sur la compile. J'avais copié les morceaux qui m'intéressaient à la fin de la cassette de *Loud Sounds Dopa*, et j'avais écouté ça religieusement. J'avais ça et je sortais ça de temps en temps, avec des gens quand on parlait de musique, je disais « il y a un truc, je ne sais pas ce que c'est, mais écoute ça ! », et tout le monde « mais qu'est-ce que c'est que ça ? Il y a un problème avec la stéréo ? C'est de la musique ? ». Donc voilà, c'était l'énigme quoi. Mais le premier album noise, je ne sais pas quoi... Il faut que je réfléchisse. Et en fait c'est quand j'ai habité à Lausanne que j'ai commencé à acheter des disques. Je commandais à Forced Exposure, quand j'habitais avec Laurent. J'avais plein d'amis à l'Université d'Olympia avec qui on aimait des choses étranges, enfin de la bonne musique on va dire. Mais je n'avais jamais eu quelqu'un qui habitait avec moi et avec qui je pouvais discuter de ça, et en plus il était musicien donc c'était presque comme un défi, ou bien des moments de partage et d'exploration. Pour moi c'est comme le vin, la musique, c'est un partage quoi, c'est quelque chose qui ne s'écoute pas tout seul, mais on peut l'écouter seul, c'est juste que ça prend sens dans un contexte donné pour moi. Par exemple Jacques avait très bien dit, en parlant de contexte. Tu sais, il est question depuis longtemps de rééditer Forced Exposure. Certaines personnes disent qu'il faut faire une compile des articles, des entretiens, des reviews de disques. Et Jacques est exactement d'accord avec ce qu'on a fait avec Touch & Go, le fanzine punk, c'est à dire de tout republier, même les pubs, parce que ça fait partie du tout, tout résonne, c'est du contexte, ce n'est pas juste un disque. Enfin tu peux apprécier un disque pour lui-même, c'est sûr, mais ça prend tout son sens, tu peux mieux comprendre avec le contexte. Mais c'est

comme avec le vin, ce n'est pas obligé de savoir d'où ça vient, mais un bon vin exprime quelque chose qui est unique, un lieu donné. Et une musique à mon avis ne peut pas exister sans un vécu.

Sarah : Quels sont les disques de noise que tu écoutes le plus ou que tu as le plus écoutés ? Tes disques fétiches. Saurais-tu décrire ce qui te touche dans ces disques, tant dans la musique que dans tout ce qui pourrait être lié à leur contexte d'écoute ?

Brian : En noise... En fait pour moi les disques de noise c'est comme les disques de free jazz, c'est un document. Il y a des gens qui font des disques, et c'est tout à fait honnête de faire un disque et de ne pas jouer *live*... Mais... En fait j'ai une liste de mes disques préférés que j'accumule, c'est-à-dire une trentaine de trucs, une dizaine si je voulais vraiment la réduire. Et il n'y en a aucun qui est noise, ni free jazz. Parce que c'est une chose pour moi qui existe pour un instant, c'est quelque chose à saisir. Tout en respectant quelqu'un comme Benjamin qui va passer tout son temps à faire un disque. J'écoute les disques de noise de temps en temps, je ne pourrais pas te dire lequel j'écoute le plus. Il y a une espèce d'envie d'entendre ça, de baigner dedans. Il y en a certains que j'aime bien, que j'écoute. Un disque que j'aime beaucoup, ce n'est peut-être pas tout à fait du noise, c'est un groupe du mid-west, qui doit faire partie de mes disques préférés de noise. Je ne sais pas si tu les connais, Boy Dirt Car. C'est ce disque, c'est de l'industriel du mid-west, c'est Ron qui l'a sorti. Ça c'est un *live* qu'ils avaient fait, je te le montre parce que tu peux voir les photos, et ça surtout ! Tu connais ça ? Moi j'ai découvert ça plus tard, c'était le catalogue d'RRR, avant internet. Le nombre de personnes qui ont été touchées, qui ont découvert ça... Regarde de près, prend une minute ou deux pour regarder, imagine juste si tu te tombes sur ce catalogue ? Et que tu ne connais pas la noise ? Comment tu choisis ? Donc ça c'est Ron, c'est lui qui a sorti une vidéo de porno de Duncan. Ça se sont ses cassettes recyclées, à l'époque c'était que ça. Et là t'as les labels, Subtarrenan donc Caroliners, ... (*il m'énumère une série de labels dont je ne comprends pas les ¾ à cause de son fort accent américain*). C'est dingue ! INA-GRM, Permis de Construire, Metamkine. Mais tu te rends compte ? Nurse with Wound... c'est une mine d'or en fait. Une fois que tu tombes dessus, c'est fini quoi (rires) ! J'avais découvert ça beaucoup beaucoup plus tard, j'aurais dû découvrir ça plus tôt. Donc Ron a sorti ce disque, et c'est du Throbbing Gristle du mid-west des États-Unis. Et c'est aussi bon, sinon peut-être mieux que n'importe quel album de Throbbing Gristle. Pourquoi est-ce que ça m'intéresse, c'est parce que c'est insaisissable cet album. Ils ont fait des premières parties pour Psychic TV, et d'après ce qu'on a raconté, ils ont écrasé Psychic TV. On parle des années 80 quoi. Et en fait ils se sont disputés avec Genesis, en disant « mais tu n'es qu'un pédé quoi » (rires). Mais bon voilà, il y a une personnalité dans ce disque. Donc noise, c'est un des disques qui me fascine le plus parmi une dizaine. Souvent c'est plutôt une expérience, ce n'est pas une chose que je vais... T'as jamais entendu ? (*Il passe le disque en question*). C'est presque de la musique concrète. Et Eric Lunde recommence à jouer maintenant. Donc les disques de noise que j'écoute, ce sont des disques comme celui-là ou celui-là, c'est-à-dire pas des disques que tu n'écoutes qu'une fois, tu peux y revenir, c'est des puits, c'est tellement riche quoi... C'est ce que j'aime chez des cinéastes comme Ruiz ou Bunuel, c'est que ce sont des films riches. Je crois que c'était Ruiz qui disait « il faut faire des films où il faut avoir une double vision », c'est-à-dire qu'il faut être capable de voir le film et ce qui se passe derrière. Les films où il n'y a rien derrière, ce sont des films superficiels littéralement. Ça se sont des musiques profondes pour moi, qui méritent d'être écoutées, tandis que la plupart de la noise pour moi c'est une chose à vivre.

Sarah : Les autres musiques noise sont superficielles, alors ?

Brian : Non, mais c'est parce qu'elles sont charnelles. De la chair, ce n'est jamais superficiel pour moi.

Sarah : Donc finalement tu n'écoutes pas beaucoup de disques de noise ?

Brian : Pas beaucoup, de temps en temps. En fait c'est un peu au hasard. Selon mon envie, ça va être un autre type de noise que je vais écouter. Parfois il y a de la noise qui m'aide à me concentrer (*rires*). Il y en a d'autres qui... C'est Crank Sturgeon qui disait « moi je préfère écouter des disques de noise très bas, que ça devienne presque un bruit de fond où l'on n'entend quasi-rien ; là je suis très attentif » (*rires*). Donc je trouve qu'il y a beaucoup de musiques noise qu'il ne faut pas écouter très fort (*rires*).

Ou bien comme disait Dylan Nyoukis, quand il écoute vraiment un disque, c'est souvent avec une petite chaîne de merde. Et en fait c'est un peu comme l'histoire de Jimi Hendrix et Eddie Kramer, son ingénieur du son, souvent quand ils faisaient leur disque, ils l'écoutaient dans la voiture pour être sûrs qu'on entendait tout. Dans un studio tu entends tout, mais qu'est-ce qui se passe quand tu écoutes ça dans un haut-parleur de ta voiture, avec tout le bruit derrière. Il y a des choses qu'on peut capter et des choses qu'il ne faut peut-être pas écouter très fort et d'autres où évidemment tu as besoin de volume et de physicalité.

Sarah : Quelle place exactement prend la musique au sein même du disque, pour toi ? Attribues-tu une valeur à l'objet lui-même, en dehors du contenu musical ?

Brian : Mon affection pour les disques c'est parce que c'est le vinyle, c'est le son unique au vinyle. A chaque fois que tu l'écoutes, il va être différent. C'est des sables mouvants en fait, et pour moi, je ne tiens pas spécialement à l'objet. Ce qui m'intéresse c'est ce qu'il y a dedans. Il y a certains objets que je trouve sympas, parce qu'il y a un joli. Par exemple, je prends au hasard, mais je ne tiens pas spécialement à l'avoir ou pas, ce qui me fait plaisir c'est de le partager, de le montrer. Par exemple ce disque-ci. Il y a un collectionneur belge qui habite à Tokyo, qui trouve des trucs... Comme objet, mais excuse-moi, mais quand tu vois une compile *Music of Afghanistan (rires)* compilée par des Japonais, c'est quand même super joli ça. C'est de la bonne musique, mais graphiquement, physiquement, l'objet est assez chouette. Certains sont beaux dans leur mise en page, leur graphisme... Il y en a que je n'ai pas ici, qui sont dans des boîtes dont je me suis servi pour déménager. Regarde, ce sont des compiles qui apparemment étaient dans des bibliothèques au Japon, et quand tu vois... Regarde !

Sarah : Ah oui, c'est magnifique comme objet ! Tu n'as plus qu'à apprendre le japonais (*rires*). Donc un bel objet va quand même contribuer au fait que tu puisses ressentir une certaine affection, même dans un cas où la musique elle-même ne te plairait pas spécialement ?

Brian : Peut-être qu'il y en a oui, de la même manière que tu peux apprécier une photo, pas une œuvre d'art mais un objet parce qu'il est joli graphiquement. Mais moi, très honnêtement, je ne pense pas être un collectionneur, j'aime juste avoir ça, le montrer et le partager avec les gens. C'est la raison pour laquelle j'aime tellement le vin, parce que c'est quelque chose que l'on partage naturellement, et j'attends le moment de le partager avec des gens. Parce que qu'est-ce que c'est vivre, avoir des choses ou partager des choses ?

Sarah : Est-ce qu'il t'arrive d'acheter ou de désirer un disque en raison de sa pochette, de son design ou de son concept ?

Brian : Pas vraiment.

Sarah : Quels supports préfères-tu ? Pourquoi ?

Brian : Le vinyle, largement. Parce que ça aide à saisir ce qu'il y a dedans. Ce n'est pas obligé mais c'est plus beau, d'avoir l'objet en main, écouter cette musique, voir comment les gens ont pensé mettre la musique sur telle face d'album. Évidemment je serais triste si un jour ça disparaissait, mais ce sera moins pour l'objet que pour ce que ça contient. Je n'ai rien contre les CD, c'est juste que ça me paraît tellement désincarné...

Sarah : Et les cassettes ?

Brian : Oui oui, bien sûr. Pour moi il y a le vinyle et il y a le reste. Et pour certains c'est limité par le temps, parce qu'il y a des albums qui ne peuvent exister à l'heure actuelle que sur CD ou mp3, des albums de 24h... Je ne sais pas si tu as vu cet album de Jason Lescalleet, c'est un disque dont je parle souvent. Son père lui a écrit une lettre à propos d'un de ses albums qu'il a entendus, dans lequel il dit que ça lui a rappelé sa jeunesse. Et en fait son père est mort, et il lui a rendu hommage en jouant ce côté-là en concert où il essayait d'imiter le son que son père entendait quand il était jeune. De l'autre

côté c'est un enregistrement de son père sur son lit de mort, et à la fin sa fille chante une chanson, qui est une espèce de métaphore de la mort, mais elle ne s'en rendait pas compte. Et ici (*il me montre le disque*), ça raconte toute l'histoire. Et ce disque là, c'est la performance qu'il a faite après tout ça, après que son père soit mort. Il a fait son deuil en jouant un concert, c'est très joli avec des sons très doux, et à la fin il y a une explosion de noise, et après cette explosion il repasse le morceau de sa fille. Et donc ça c'est juste un exemple parmi d'autres, mais cette performance ne peut exister que sur CD parce que le format est lié au contenu. Je ne suis pas du tout du genre à dire ah c'est un CD allez vous faire foutre, non, les œuvres dépassent le contenant. Jacobson disait, « la liberté ne peut exister que dans un système de contraintes ». Donc c'est assez bien quand les gens se concentrent dans cet univers. Dans le roman, tu peux écrire autant de pages que tu veux, mais écrire un texte court, c'est le plus dur. Faire un court-métrage, c'est le plus dur. Donc, c'est la concision des disques qui est assez bien quoi, tu es limité.

Sarah : Combien de disques penses-tu posséder ?

Brian : En vinyle, je crois que c'est autour de 3000. Pour le reste, aucune idée (*rires*). J'avais fait une estimation parce qu'il y a des disques là dans des boîtes, et là, et là, et là, et c'est des trucs que je vends en fait. En déménageant j'ai mis des trucs à côté que j'attends de vendre. Mais disons que c'est un investissement quoi, il y a beaucoup d'argent dedans et je sais que ça va faire plaisir à quelqu'un, donc je vais le vendre en mettant au prix juste. Mais je sais que j'ai pas mal d'argent dedans et que ça m'a aidé à vivre à un moment donné. Parce que par exemple j'avais vendu beaucoup de CDR, parce que ça va mourir très tôt, que j'avais de la scène folk expérimentale. J'en ai vendu 200 et tu sais combien d'argent j'ai fait sur Ebay ? 2500€. C'était une vente sur ebay, plusieurs personnes ont acheté, une en a acheté un ou deux, quelques-uns en ont acheté genre 30... Donc je sais que je peux vivre avec un peu d'argent.

Sarah : Et ils t'avaient coûté combien au départ ces CDR ?

Brian : Ils n'avaient pas coûté grand-chose mais ont pris de la valeur du fait de leur rareté. Je sais que certains étaient rares, d'autres pas, en tous cas ce sont des objets qui vont faire plaisir à d'autres gens. Ça m'a coûté un peu, si ça augmente en valeur très bien, mais sinon je m'en fous, je veux juste m'en débarrasser parce que ça prend beaucoup de place. Mais voilà, ça c'est le tri, ce que j'aime c'est là.

Sarah : Tu ne peux pas du tout estimer le nombre de CD ou de cassettes que tu as ?

Brian : Ah... facilement 500 cassettes, 1000 ou peut-être quelques milliers de CD...

Sarah : Tu me disais que tu ne te considérais pas comme un collectionneur... Mais est-ce que quelqu'un de normalement constitué peut avoir autant de disques (*rires*) ?

Brian : J'ai parlé de ça avec de Clint [*il tient un label*], il était venu passer un week-end pour un concert avec Charlie Nothing, je ne sais pas si tu l'as vu quand il... Oh putain. Un des plus beaux concerts que j'ai vus de ma vie.

Sarah : Qui est-ce ?

Brian : Tu sais, Charlie Nothing, le mec qui fait ses guitares avec des carcasses de voitures américaines. En discutant avec Clint, qui était collectionneur et qui ressort des perles... Une remarque que j'ai entendue par rapport à la collection, c'est Byron Coley, je n'avais jamais vu ce film avec John Cusak où il travaille chez un disquaire, je ne sais plus le nom... Mais dans un entretien de Byron Coley, il dit, et c'est à mourir de rire, « putain, mais il se fout de notre gueule quoi, parce que quand il prend les copies de Captain Beefheart en disant que c'est un original, la façon dont ça bouge on voit très bien que c'est une copie de l'Angleterre, une réédition des années 80 » (*rires*). Putain mais franchement ! Quand Chris Corsano travaillait chez Yed Space (disquaire devenu espace culturel), il disait que Byron parlait en mètres de musique (*rires*)! Il a revendu sa collection plusieurs fois, par

exemple il est en train de se débarrasser de beaucoup de ses disques, si je ne me trompe pas, pour payer les études de sa fille à l'Université. Je ne le connais pas personnellement, mais il est connu comme étant un gros collectionneur... Yed, c'est en fait les collections de disques et fanzines de Byron Coley et de Thurston Moore, et c'est l'endroit où les gens quand ils tournent, quand ils jouent, Byron faisait à manger, tout le monde écoutait ce qu'il voulait. Et donc dans le film, il disait « ah oui le mec, le soi-disant collectionneur, sa collection est alphabétisée, on voit le a, le b, avec les pancartes, mais personne ne fait ça, aucun collectionneur fait des pancartes », parce qu'il disait que la manière dont chaque collectionneur organise sa collection c'est sa biographie. C'est une chose secrète seulement connue par lui. Et comprendre comment est organisée sa collection, c'est comprendre la personne.

Sarah : Mais tu anticipes ma question, je voulais justement savoir si classais tes disques, et si oui, comment ?

Brian : Deuxième chose que Clint m'a dit par rapport à la question, c'est quand je lui ai demandé s'il se considérait comme un collectionneur. Il m'a dit, à un moment donné oui, quand tu te soucies d'avoir une copie originale et que c'est ça qui l'emporte, tu es un collectionneur. Si tu aimes le vinyle, tu aimes le vinyle, tu vas l'accumuler, mais quand tu veux avoir la première édition de machin, ou toutes les éditions d'un album, là tu es collectionneur, c'est-à-dire que l'objet prend le dessus sur ce qui est dedans, ce qui est important. C'est pourquoi je pense que je ne suis pas un collectionneur.

Sarah : En tous cas c'est ce que lui a décidé d'entendre par ce terme, peut-être que le sens n'est pas le même pour d'autres.

Brian : Moi je pense qu'il y a une différence, c'est assez clair pour moi, dans ma tête. Parce que par exemple si je n'ai plus ces objets-là, je-m'en-fous-totalement quoi. Ce qui m'importe, c'est ce qu'il y a dedans. C'est joli quoi, mais ce sont les musiques que j'entends qui m'intéressent quoi, point barre.

Sarah : Pour revenir au classement, comment fais-tu ?

Brian : Quand tu as autant de disques, si tu les classais par ordre alphabétique... Pour moi c'est la question de l'accessibilité. Un niveau pratique. J'ai remarqué que j'avais tellement de disques à un moment, que je ne pouvais pas accéder à ce qui m'intéressait. Par exemple si tu ranges par ordre alphabétique, comment tu vas mettre... En l'occurrence certains sont par ordre alphabétique ici, mais... Quand tu as autant de disques, tu vas oublier que tu as certaines choses. Par ordre alphabétique, tu ne vas pas pouvoir en profiter, te rappeler, donc moi j'ai organisé par genres. Par exemple ce que j'écoute le plus souvent ce sont des musiques pop. Donc pourquoi mélanger avec la noise ou autre chose ? Ce qui ne veut pas dire que je n'écoute pas les deux, bien sûr. Donc c'est classé par genre, et par ordre alphabétique à l'intérieur.

Sarah : Comment tu sais comment commence chaque genre ? Tu ne les as pas séparés ?

Brian : Ça c'est pop, ça c'est folk, ça c'est punk rock, ça c'est metal, ça c'est noise, et là ici c'est un peu drone... mais, c'est là où ça devient plus compliqué. Parce que quand est-ce qu'un disque est noise, à quel moment il est drone...

Sarah : Oui, il y a des musiques pour lesquelles il est difficile de caractériser par genre, ou qui peuvent être au carrefour de plusieurs genres. Comment fais-tu ?

Brian : Oui, de temps en temps tu les reclasses, mais pour moi le but c'est par exemple si j'ai envie d'écouter une harmonie, je sais que c'est là quoi, ça ne va pas être en noise. Le metal y est, mais il y a des disques qui sont entre les deux. Le problème c'est que si tout était classé par ordre alphabétique, j'oublierais ce que j'ai, donc c'est plus efficace de les mettre par genre, parce que je vais oublier tous les groupes de metal, mais si je fais l'effort de les mettre ensemble je vais plus les écouter. Je trouve ça bien, pas trop imposant, c'est suffisant pour vivre avec ma musique, quoi. Et ça d'ailleurs c'était ma dernière commande.

Sarah : Est-ce que tu ranges tes nouveautés à un endroit précis, en attendant que les disques soient écoutés ?

Brian : Pour moi c'est en attente d'être écouté, oui, mais aussi d'être familiarisé avec les disques, pour que je puisse les mettre quelque part et ne pas les oublier. Enfin le but c'est de les écouter (rires) !

Sarah : Pour les musiques inclassables, as-tu créé une catégorie « autres » ?

Brian : C'est la catégorie « expérimental ». Mais j'ai classifié, oui c'est vrai ! Par exemple il y a les genres là, mais ici c'est on va dire disques dansants, ici new wave, et puis expérimental, mais... (rires) ça c'est une astuce que j'avais dans la tête, mais c'est assez drôle : ici c'est expérimental libre, donc dissonant (rires) ; et ici, qui commence à peu près par là, c'est où il y a de la mélodie aussi, un semblant de chanson quoi, mais qui ne sont pas pop, rock... Par exemple, Royal Trux, c'est à mon avis plutôt harmonieux finalement, il y a des rythmes même si ce n'est pas totalement structuré, donc je le classe ici. J'ai des choses là qu'on va dire « décalées ». Certains peuvent aller en section pop, mais ils vont mieux en pop décalée...

Sarah : Et tu n'as pas d'électronique ?

Brian : Électronique... tu veux dire quoi ?

Sarah : Je ne sais pas, par exemple au hasard de l'IDM, Autechre etc ?

Brian : Ah oui ! Moi je considère ça comme du drone (rires), parce que c'est tellement monotone, enfin dans ma tête ! A côté de Captain Beefheart, c'est monotone. Mais c'est vrai que ça dépend des albums, j'en ai entendu certains qui étaient expérimentaux. Je ne mettrai pas ça dans danse, donc oui je mettrai ça dans drone. Parce que dans le drone il y a deux côtés, « drone », tout le monde utilise ce mot, mais ce n'est pas un gros mot pour moi. Mais il y a minimal et maximal, parce qu'il y a des choses qui s'approchent de l'ambient, d'autres qui sont plutôt dans le maximal.

Sarah : Et tout ce qui est musique concrète, acousmatique ?

Brian : En expérimental. Mais en fait il y a des sous-genres, et puis il y a les compositeurs. Donc dans cette section il y a Smegma, Ralf Wehowsky, et puis après, là tu vois ici, Michel Chion, Eric Carter, Alvin Lucier, etc. Et après ça, de la poésie sonore, donc c'est expérimental mais très différent d'un Eric Carter ou d'un Smegma, donc c'est à part. Et puis oui, jazz, et je vais mettre en vrac jazz et free jazz. Et puis, de façon grandissante, les musiques du monde, que je mets en vrac. Mais je les classe par musiques du monde avant et après guerre, il y a deux personnalités.

Sarah : Seconde Guerre Mondiale ?

Brian : Oui (rires). Bah si tu réfléchis, des musiques traditionnelles, sont, enfin... Bien avant 1945 !!! [rires pendant 5 bonnes minutes]. Le blues américain, ce qui est du bon blues, on appelle ça d'avant-guerre, le jazz, il y a une époque avant-guerre, c'est clair et net. Du coup, toutes ces compiles-là, je ne sais pas si tu connais ça, c'est grâce à Yahoo que c'est sorti, mais regarde ça. Mais niveau ethnomusico, le musée c'est Secret d'Humanité. Il y a même les dates, enfin c'est à peu près. Parce qu'il y a eu un autre moment d'enregistrement, il y a des musiques qui transcendent à l'époque, pour moi... Enfin il y a tellement de musiques après-guerre qu'il n'y a pas eu avant, quoi. Il n'y a pas eu de punk avant la guerre quoi, non (rires) ? Ouais en fait j'essaie de trouver mon argument vis-à-vis de moi-même, pourquoi 1945... Mais pourquoi j'ai fait ça, quoi ? (rires). Mais c'est sûr qu'il y a le blues et le jazz

Sarah : Ouais mais de toute façon le blues et le jazz tu ne les mets même pas dans ces musiques (rires) !

Brian : Oui mais avant et après guerre c'est différent, c'est un autre son ! Ça sonne littéralement autrement !

Sarah : Quel est le matériel que tu utilises pour écouter de la musique ?

Brian : Comme toutes mes cassettes sont dans les boîtes que tu vois là [*grand amoncellement de cartons fermés, non ouverts depuis le déménagement*], c'est vinyle et Mp3. Tu veux savoir combien de giga de mp3 j'ai ? Le CD... je ne sais pas, pourquoi écouter un CD quand tu peux avoir le même son en mp3, à peu près ? Pour moi le CD c'était un truc passager, maintenant c'est le mp3, enfin c'était déjà du numérique... l'analogique, c'est complètement différent. Il va y avoir un son complètement différent, quelques craquements... Les cassettes aussi, oui. Mais c'est juste que je n'ai pas de place depuis que j'ai déménagé. Donc j'ai 491 Go de mp3 (*rires*). Pour le matériel, platine Thorens (TD160 BC MKII), ça c'est suisse, euh il n'y a pas plus simple et efficace pour le vinyle quoi. C'est un modèle des années 70, mais il y a des geeks de matériel de disques... En fait c'est de la simplicité, j'ai acheté ça sur ebay il y a 4 ans, à je ne sais pas, 100€... (*ampli panasonic av control receiver sa-he100*)

Sarah : Quels sont les contextes dans lesquels tu préfères écouter des disques ? (Seul ou accompagné, position du corps, activités parallèles, état de conscience modifié...). Comment décrirais-tu ton écoute de la musique ? Est-elle flottante, concentrée, ciblée sur tel ou tel aspect ?

Brian : Tous les contextes imaginables, j'écoute aussi de la musique quand je dors ! (*à Coralie*) : Combien de fois je te fais chier avec la musique le soir ?

Coralie : Je ne répondrais pas (*rires*). Mais de toute façon ce que tu préfères, ce n'est pas écouter en dormant, c'est partager !

Sarah : C'est Coralie qui va répondre à ta place !

Brian : Mais idéalement j'aime bien faire la fête, en buvant et de la bière et en fumant des cigarettes, écouter les disques quoi. La musique qui est là, à qui on prête attention, et qu'on oublie, parce que tu ne peux pas apprécier la musique si tu ne fais que l'écouter. A mon avis, si tu écoutes trop, tu vas rater en fait. Je trouve ça totalement étrange, mais c'est peut-être juste comment je pense, parce que, en digression, ça m'inspire tellement de réflexions que ça ne peut pas capter mon attention totalement. J'aime aussi aller à des concerts.

Ça dépend de la musique, parfois je me concentre... C'est comme un livre, je ne peux pas juste m'asseoir et lire tout un livre. Un morceau, tu peux l'écouter quand tu fais la cuisine, quand tu es à l'ordi, quand tu dors... ça enlève les sons du bâtiment, ça m'aide à me concentrer pour dormir. Mais je crois que c'est les deux à la fois, c'est trop chiant de seulement écouter, comment tu peux écouter qu'écouter (*rires*) ?! Je dois faire autre chose pour me concentrer, enfin tu te concentres sur les deux. Il y a des musiques où tu dois vraiment avoir beaucoup d'attention, mais le plus souvent j'écoute en faisant autre chose. J'adore écouter la musique en buvant, mais pas seulement hein ! Mais j'ai beaucoup aimé, il y avait une époque où avec Damien et Laurent on écoutait la musique. Il faut que tu demandes à Laurent le moment où je lui ai fait écouter de la psyché japonaise hallucinante ! La première fois qu'on a vraiment noué un lien avec lui, on avait fumé un gros pétard et je lui ai fait écouter cette musique, et je voyais sa tête exploser (*rires*) ! Et Damien m'avait appelé pour dire qu'il fallait qu'on fasse une autre session d'écoute, j'adore ça et c'est une autre raison d'explorer, comme quand tu irais dans une galerie ou regarder un film. Très souvent la musique n'est pas assez respectée. Moi j'ai énormément de respect pour les musiciens, même si je trouve ça bien que beaucoup d'entre eux ne vivent pas de leur musique. Parce qu'il n'y a rien de plus chiant que quelqu'un qui vite de sa musique, enfin en tous cas la musique devient chiant, je ne sais pas pourquoi mais c'est systématique.

Sarah : Est-ce qu'il y a des gestes ou des rituels que tu aimes particulièrement effectuer avec les disques ou dans le dispositif d'écoute ?

Brian : Non, mis à part nettoyer pour qu'il n'y ait pas de conneries dessus. Le seul rituel, c'est quand je reçois un disque, je vais tourner le disque de cette façon-là, pour que je puisse enlever le disque, au

lieu tu sais d'enlever la pochette et le disque. Sinon ce n'est pas super pratique dans les vinyles, pourquoi les gens se font chier à tout enlever...

Sarah : De manière générale, écoutes-tu les albums en entier, ou seulement un ou quelques morceaux ? T'arrive-t-il souvent d'écouter un disque ou un morceau que tu aimes plusieurs fois de suite ?

Brian : Normalement, et c'est pourquoi j'aime les vinyles, j'écoute les albums en entier, une face, puis l'autre. A moins que ce soit un 45t quoi. Il y a des chansons qui me restent en tête, mais j'ai remarqué que je ne fais pas ça. Parce que Laurent, il fait ça, il va réécouter et réécouter le morceau, ça me rend fou (rires) ! Parce que pour moi tu décontextualises le morceau de l'album. Je sais qu'il y a des gens qui font des chansons et d'autres qui font des albums, moi j'aime les albums, qui prennent le temps. La première fois c'est Harrington qui m'a introduit au Velvet Underground. Il me dit « mais chaque disque est différent ». « Ah bon, ouais ! ». Même groupe, mais ils font à chaque fois d'autres albums, donc oui, pour moi c'est l'album.

Sarah : Et même maintenant que tu écoutes des mp3, tu écoutes des albums ?

Brian : Oui, et je n'arrive pas à télécharger une chanson quoi. C'est l'album.

Sarah : Et donc, tu n'aimes pas écouter un même morceau plusieurs fois de suite ?
[Il désapprouve en faisant une moue]

Sarah : Quel est le volume auquel tu aimes écouter tes disques de noise ?

Brian : Tout dépend du disque, de l'album de noise. Idéalement, quand j'écoute de la noise je veux le sentir. C'est ce qui est décevant avec la noise et les disques, c'est que, non, à moins que tu sois dans un studio de son, euh... Parce que noise pour moi c'est physique, ce n'est pas un procédé intellectuel

Sarah : Oui, c'est ce que je voulais dire, est-ce que tu transposes les mêmes conditions d'écoute que celles du concert, à échelle domestique ?

Brian : Quand il s'agit de la noise, j'aimerais bien, dans mon idéal ouais ! Il faut que tu parles de noise avec Benjamin (Tourette). Il t'a parlé des disques de Merzbow ? Comment il a aimé la noise ? Parce que c'est très simple, il avait besoin d'un réveil matin, pour être vraiment réveillé, et il avait mis un disque de Merzbow à fond le matin. Donc le matin crrrrr (rires) ! Et en fait, il a commencé à être amateur de noise à force d'entendre le réveil matin, à force il commençait à écouter le truc (rires) ! Il a commencé à vraiment adorer ça à partir de ce moment-là. Malheureusement je n'ai pas une histoire comme ça, mais j'écoute à un niveau où je peux cohabiter avec des gens. Je n'en ai pas rien à foutre des voisins, parfois j'aimerais bien mais faut pas que je garde mes chaussures, j'habite dans un appart, mais qu'est-ce que j'aimerais bien habiter dans une maison, et écouter si je le veux à fond. Si j'avais la possibilité, je mettrais à fond la caisse.

Sarah : Finalement, quelle est pour toi la valeur ajoutée de l'écoute phonographique sur celle de l'écoute *live*, s'il y en a une ?

Brian : Pour le revisiter, pour pouvoir le réécouter. Pour les *lives*, ce n'est pas tous les groupes qui devraient jouer (rires). En fait ça revient pour moi, quand je suis allé voir Grateful Dead plusieurs fois, j'ai apprécié l'importance du *live*, aller voir le Grateful Dead, parce que quand ils jouaient c'était toujours différent. Ils avaient un répertoire de centaines et centaines de chansons, mais ils déterminaient leur set list quelques minutes avant d'entrer sur scène. Du coup chaque concert, bien que c'était toujours le Grateful Dead était différent. C'est un moment, une expérience, tandis que le disque c'est juste une manière de mettre un travail fini sur support, qui mérite d'être rééculté. Enfin bien sûr ça dépend des groupes, mais c'est comme ça que je le vois. Pour moi aller voir un concert c'est plutôt une expérience, écouter un disque c'est pouvoir revivre et creuser leur travail.

Sarah : Et quand ce disque est un *live*, ou une impro mise sur un disque ? Je veux dire, une œuvre qui n'est pas un travail de studio ?

Brian : Je n'ai pas beaucoup de *lives*, en fait j'aime pas trop écouter les *lives*, parce que ça me frustre, je sais que c'était un moment et... je sais que chaque fois c'est différent. Par exemple le Dead, on peut dire qu'ils ont fait un album à chaque fois qu'ils ont joué, et ce qui est le plus beau avec eux, que tu aimes ou pas, c'est que ça va être unique et des fois mauvais. Il y a des moments où il chante faux, et c'est cool ! C'est-à-dire le manque de perfectionnisme. Comme disait Beckett, il faut toujours continuer à rater. Ou bien comme disait Ruiz, le perfectionnisme c'est la voie royale du suicide, quelque chose comme ça. Et je n'ai pas beaucoup de *lives*, mais il y a des choses tellement magiques qui arrivent dans les *lives* qu'il faut les documenter. Parfois il y a des choses qui méritent d'être gardées et réécoutées. Mais la plupart des *lives* sont routiniers et chiants, à moins que ce soit un groupe qui les travaille. Donc oui d'une manière générale je n'écoute pas beaucoup de *lives*, mais ça ne veut pas dire que je n'ai pas de *lives* ou que je n'écoute pas de temps en temps de free jazz ou des musiques expérimentales totalement libres

Sarah : A quelle fréquence environ achètes-tu des disques ? En achètes-tu moins, autant ou plus qu'auparavant ?

Brian : J'achète moins maintenant. Depuis l'an passé j'ai fait deux/trois commandes de cette taille-là de deux distributeurs aux États-Unis, qui ont des bons goûts et chez qui tu peux mettre de côté, jusqu'à tant que ça s'accumule et que tu paies d'un coup. En fait je fais mon shopping via la sélection de ces deux gens-là, et c'est rare que j'aille chez des disquaires, j'aimerais bien mais je n'aime pas faire ça tout seul, il faudrait que je demande à des gens, comme Damien, Jo, d'y aller. Je n'ai pas fait ça depuis longtemps. Donc maintenant j'achète une fois ou deux par an, mais beaucoup, 30 ou 40 disques. Là j'en ai acheté 15/20. Mais il y avait un moment où j'achetais très très très souvent avec ces distributeurs-là. J'achetais des cassettes, des CD, des vinyles à droite à gauche, surtout du noise en fait, car ce sont énormément les mecs qui en font qui les vendent, ou bien des petits labels. Plusieurs fois par mois, je recevais des arrivages par vagues quoi, individuellement mais aussi avec ces gros trucs, mais je faisais ça deux/trois fois par an au lieu d'une ou deux. A l'époque j'achetais beaucoup de petites choses, maintenant je n'achète plus individuellement et continuellement, mais ponctuellement.

Sarah : Où achètes-tu des disques : lieux, sites internet ? Pourquoi ?

Brian : Quand j'achetais souvent c'était chez Ron, Yad Space. Je ne vais pas souvent chez les disquaires, mais je devrais aller plus à Plus de Bruit. Mais le plus gros problème pour moi, c'est une question d'argent, car j'ai une grosse collection de vin, et maintenant que j'ai commencé à acheter du vin j'ai un peu arrêté d'acheter de la musique. Mais j'accumule tellement de vin maintenant qu'il faut que j'arrête pour pouvoir le boire. On va dire que j'ai fait des investissements, je sais qu'il y a des bouteilles, peut-être que je vais les boire, peut-être pas, mais je sais que je vais pouvoir les vendre. Parce que je peux acheter au prix grossiste de la cave, du coup même si je le vends demain, je vais gagner de l'argent. Mais la plupart des trucs que j'achète, c'est pour être bu. C'est une raison pour laquelle j'ai acheté moins de disques, et aussi depuis le déménagement, c'est un tel bordel... Mais ouais, de temps en temps chez le disquaire, la plupart du temps en ligne. Les deux distributeurs ce sont Fusetron et Eclipse, parce que leur sélection c'est (*moue de respect et d'admiration*).

Sarah : Tu n'achètes pas beaucoup en France ?

Brian : Non. Mais quand j'achetais beaucoup, si. La sélection Metamkine est très bien, c'est juste que chez Fusetron c'est l'obscurité. Par exemple là j'ai acheté un truc d'un groupe de Baltimore, Baklavava. Metamkine ne pourrait jamais avoir ça, c'est des gens de Baltimore, je ne sais pas comment expliquer leur musique. Donc Metamkine c'est parce que c'est presque parfois trop académique, mais ils ont une grande sélection. Il faut dire aussi, j'aimerais bien avoir plus d'amis dans le metal, dans le rap, pour

découvrir d'autres trucs. Parce que Fusetron et Eclipse c'est quand même une petite portion de ce qu'il y a là, quoi.

Sarah : Est-ce que tu achètes directement aux labels ?

Brian : Quand c'est des trucs de noise, oui. Mais si, de temps en temps. C'est ce qui est cool avec des distributeurs comme Ron, ce que tu peux t'en passer. Et je crois que beaucoup de gens ne peuvent pas s'occuper de ça, c'est chiant de faire label et de distribuer aussi (*rires*). Si je ne vois pas un label dans une distro, je vais même demander à Chris s'il va avoir certains albums. Et peut-être qu'il va acheter, parce que des gens lui demandent. C'est probablement pour ça que sa sélection est si flippante !

Sarah : Achètes-tu souvent des disques aux stands de merch présents aux concerts ?

Brian : Non. De temps en temps si c'est un musicien que j'aime bien, que je sais qu'il a sorti un album et que je peux l'acheter là moins cher, ok je fais ça. Mais la plupart du temps quand je vais à un concert, je vais rentrer bourré, je n'ai pas envie d'avoir de disques sur moi.

Sarah : T'arrive-t-il de lire des reviews avant d'acheter un disque, et cela peut-il influencer ton choix ?

Brian : Euh... A un moment donné, quand j'ai accumulé une certaine connaissance, quand j'ai compris certaines scènes, si je lisais... J'ai dernièrement acheté ça (*il me montre un fanzine*). Peut-être le fanzine va revenir, dedans tu as souvent des record reviews. Clark, un musicien que je connais, est frustré car il trouve la critique assez pauvre sur internet. Il a une connaissance colossale de la musique, et quand il lit les reviews par des blaireaux qui ne connaissent pas la musique, il pense qu'ils desservent la musique et les gens qui écrivent sur la musique. On peut toujours trouver des gens qui écrivent bien, mais moi je ne lis quasi rien par rapport à la musique, à part cette critique, mais qui est en fait une disquaire. C'est Angela Sawyer, qui travaillait chez Twisted Village, qui a ouvert sa propre boutique qui s'appelle Weirdo Records. (*Il me montre le site internet*) Regarde, tu tapes sur le machin, et chaque semaine, elle va écrire un texte sur les choses qu'elle a en magasin. Et elle est, sa connaissance sur la musique est incroyable. Elle jouait dans plein de groupes divers, Preggy Peggy and The Lazy Babymakers... Sinon tu connais Scott Farced, le mec qui fait Soul Radio (vérifier), lui aussi il écrit très bien. Je l'aime bien, il y a toujours des photos de lui en train de fumer des cigarettes (*rires*). Et par exemple le premier article « Record Store Day is Bullshit » (*rires*). Lui aussi il a un dit un truc, j'ai lu et j'ai rigolé à autre voix... En fait c'est la première fois que je vois une personne suivre Angela comme moi. Elle a un nouveau label, Being Weird isn't Enough, où elle a sorti une cassette d'elle sur vinyle, et il dit (il se met à lire quelques phrases écrites par Scott) « ...she's the wonderful Weirdo Records, she's also one of my favorite music writers, I start my day with an ice tea, cigarettes and Weirdo reviews ». Je fais exactement ça, je regarde tous les jours, regarde l'énormité de ce qu'elle couvre !!! Regarde ça ! Jac Berrocal, Oumar Soulyman, des compiles de rock... Tu connais cet album ? *Whipsmen Sounds of Discipline*. C'est une légende chez les collectionneurs, c'est des sadomasochistes mecs, quelqu'un a enregistré des mecs en train de se fouetter (*rires*), et quelqu'un d'autre l'a mis sur un vinyle ! Et quelqu'un vient de le rééditer. Elle écrit ça sur ce disque : « *The joy of life is in the living. Unabashed field recordings of a couple of guys getting tied up & spanked, very hard. One side's fella seems a little more performatively sexy than the other, but they both let fly with some wonderful dramatic grunting. Featured in the Incredibly Strange Music book and at some point, on David Letterman. I don't know if the fellas who're taking their licks on this lp would find it quite as funny as everybody else does, but they are definitely enjoying themselves to the fullest.* » C'est une joie de lire cette femme quoi ! Avant j'allais que sur son site, mais maintenant je peux archiver ça. Pour résumer, à un moment donné je lisais les fanzines, et depuis qu'il y a internet je ne lis plus de fanzines, je lis Angela, parce qu'elle fait effectivement le travail d'un fanzine, même mieux que la plupart des gens, elle va à l'essentiel, des disques avec des liens pour écouter les morceaux. Donc c'est idéal pour découvrir la musique. Je lis aussi les descriptions d'Eclipse, Fusetron et d'autres distributeurs. Donc je lis et je vois ce qui sort, donc ça me met au courant de ce qui se passe pour ne pas rater des trucs. Parce que normalement les groupes sont actifs, sauf si ce sont des rééditions. Mais est-ce que ça m'influence... Là c'est juste brut, de l'info. Angela oui elle m'influence, si elle dit qu'un truc est génial,

elle a entendu des milliers et des milliers et des milliers de disques, si elle dit que ça déchire tu peux être sûr que ça déchire.

Sarah : Achètes-tu parfois des disques totalement au hasard ?

Brian : J'ai fait ça quelquefois, mais normalement je suis déçu quoi.

Sarah : Discutes-tu souvent des discographies de musiciens ou des nouvelles sorties avec d'autres amateurs de noise et de musiques expérimentales ? Est-ce que les avis et les suggestions qu'ils peuvent formuler peuvent t'influencer pour l'achat d'un disque ?

Brian : Je ne parle pas assez de disques aux gens, j'aimerais bien (rires), parce que justement le plaisir est dans le partage. Mais oui, par exemple si je parle avec Jacques d'un truc et qu'il parle d'un groupe et que je dis « c'est quoi ce groupe ? » « Ah putain, tu n'as pas entendu ? », alors oui je vais écouter, parce que j'ai beaucoup de respect pour ses goûts. Et de même Jo, Laurent, Damien, mais je ne parle pas assez. Ils vont m'influencer s'ils connaissent mes goûts et qu'ils me conseillent quelque chose qui pourrait me plaire.

Sarah : Échanges-tu parfois des disques avec d'autres amateurs ?

Brian : Je voulais avoir un label, à un moment donné, pour sortir des trucs qui méritaient d'être sortis, mais aussi pour faire des échanges. Je pourrais faire des échanges avec ça mais c'est un peu compliqué de faire ça. Donc normalement je vais juste vendre au bout d'un moment. Si j'avais un label, oui je ferais ça, c'est sûr.

Entretien JZ

Sarah : Est-ce que tu pourrais me faire un résumé de l'évolution de tes goûts musicaux, de ton parcours musical, jusqu'à aujourd'hui ? Est-ce que les disques ou autres supports musicaux ont tenu une place importante dans ce parcours, par exemple en étant associés à des découvertes sonores qui ont profondément marqué tes goûts ?

JZ : Bah j'ai commencé par écouter du rock. Les Beatles, c'était mon premier amour en musique. J'ai acheté quelques disques quand j'étais adolescent en Pologne. Mais il n'y avait pas beaucoup de disques disponibles sur le marché accessibles aux salaires moyens ou modestes... Parce qu'il y avait très peu de disquaires, les disques ou les cassettes on pouvait les acheter dans des librairies. Dans les grandes villes il y avait un disquaire qui vendait, je ne sais pas, des disques des Pink Floyd ou de Led Zeppelin à des prix astronomiques. Des disques qui venaient des gens qui avaient des parents à Londres, Berlin ou je ne sais pas où. Mais c'était souvent des prix vraiment exorbitants. Je me souviens qu'à une sorte de convention du disque, j'avais peut-être seize ans, mon frère voulait me faire plaisir et m'avait acheté l'Album Blanc des Beatles. Je pense qu'il avait dépensé quelque chose comme les trois quarts de son salaire, pour me faire plaisir. Enfin il pouvait se le permettre à ce moment-là, mais c'était un truc vraiment hallucinant...

Donc moi pendant très longtemps j'enregistrais beaucoup de musiques qui passaient à la radio en cassette, au début je n'étais pas très gourmand, je pouvais tenir longtemps avec un ou deux disques. Mais ce qui était bien à cette époque en Pologne, c'est que tu pouvais enregistrer sur cassette ou sur bande des disques entiers qui passaient à la radio ; j'ai complété toute la discographie des Beatles comme ça. Je me souviens qu'il y avait des émissions : le dimanche soir il y avait une émission de radio qui durait 3-4h, ça s'appelait « La soirée avec le disque compact » (*ton amusé*), grande avancée technologique. C'était en 84-85. J'écoutais religieusement cette émission et écoutais des disques entiers. C'est comme ça que j'ai découvert Laurie Anderson. Ça a commencé avec Peter Gabriel et son album populaire *Saw*, sur un ou deux de ses morceaux il y avait Laurie Anderson. Et je crois que ce sont les mêmes morceaux qui sont dans son album *Mister Heartbreak*. Je crois que c'est le premier album de musique zarbi que j'ai entendu, enfin « zarbi », un peu étrange. Enfin ça restait de la pop mais avec des arrangements et des sons électroniques un peu différents. Et il y a eu une connexion aussi avec les Talking Heads, dont j'étais très fan, mais là pareil je n'avais pas de disques, j'avais ça sur cassette. Donc le peu de disques que j'ai achetés quand j'étais adolescent ou post-adolescent en Pologne c'était des trucs que je pouvais trouver facilement dans le commerce, ce qui n'était pas souvent le cas. Donc je me souviens j'avais acheté un disque des Rolling Stones, une réédition tchèque, qui est devenu un de mes disques fétiches d'ailleurs, car je crois que je l'avais acheté avec mon argent : *Black And Blue*, un album de 1976. Et j'étais également très intrigué par Bob Dylan, j'avais acheté un album que j'avais trouvé, mais j'avais été très déçu par le résultat. C'était un album des années 80, très différent du son que je connaissais, *Empire Burlesque* (1985), je te le montrerai à l'occasion, je l'ai encore mais je ne sais pas où il est. Ouais, je crois que je l'ai quelque part ici, je l'ai ramené de Pologne il y a quelques années. Mais finalement j'aime beaucoup ce disque en fait, je ne l'écoute pas tellement mais je l'ai réécouté il y a 2-3 ans et il y a des supers chansons dessus. Mais les arrangements sont pourris quoi, il a fait produire ce disque par je crois Arthur Baker, qui est un producteur un peu connu dans l'électro, un peu à la mode, qui se voulait moderne, mais qui du coup sonne daté. Mais il y a quelques bonnes chansons dessus.

Mais mes goûts ont évolué quand j'ai commencé à écouter autre chose que de la pop ou du rock, en écoutant autre chose, notamment via Laurie Anderson ou les Talking Heads. J'ai découvert un truc, à la radio toujours, qui a été une des premières portes vers les musiques bizarres, c'est ce que je vais te montrer : une cassette que j'ai achetée en France mais que j'ai découverte en Pologne, c'est un album d'une formation qui s'appelle *The Golden Palominos* (1983, cf. image 1). C'était sur une émission qui n'a pas duré très longtemps, qui s'appelait « Entre funk et punk », où ils passaient souvent des musiques de la scène downtown new-yorkaise. Et en fait c'est un disque assez étrange, une sorte de rock funk très sec, très minimal avec des morceaux répétitifs. Je pense que c'est la première fois qu'en écoutant le disque et les commentaires sur le disque, j'ai entendu Arto Lindsay, Fred Frith et d'autres gens que j'ai suivis ensuite, John Zorn ou Bill Laswell. Et en arrivant en France, quand j'ai eu envie de m'orienter vers les musiques un peu bizarres, c'est une des premières choses que j'ai cherchés.

Je n'ai pas eu beaucoup de pot avec ce groupe en particulier, car c'était un groupe spécial qui n'a fait qu'un album dans le style que j'ai aimé, dans le style de celui-là. C'était toujours dans un style différent, dans un line-up différent... C'était moins intéressant. C'était le projet d'un batteur qui était celui de Filise (?) et qui a joué avec plein de gens. Ce projet était à géométrie variable, il invitait plein de gens différents sur chaque disque, par exemple John Lydon sur un disque ultérieur, mais beaucoup moins bien, on dirait presque du rock progressif. Mais la découverte de cet album en particulier de *Golden Palominos* m'a donné envie de chercher des infos et quoique ce soit sur Arto Lindsay et Fred Frith. Une des premières cassettes que j'ai achetées en France, et je regrette vraiment car je l'ai perdue et je pense d'ailleurs que c'est méga collector, c'était un autre projet d'Arto Lindsay de l'époque qui s'appelait *Ambitious Lovers*, un duo de pop brésilienne un peu sèche, avec un son assez 80s, mais assez chouette, avec son jeu de guitare très iconoclaste sur plusieurs morceaux.

Quand j'ai commencé une « collection » de disques (vinyles, k7, CD), j'avais tellement de lacunes en matière musicale, que j'achetais pleins de choses dans des styles différents. Je ne me focalisais pas sur un créneau etc, parce que je voulais, je pense, compléter mon éducation assez rapidement. Et à l'époque il n'y avait pas internet etc, il y a des gens qui me faisaient des copies de leurs disques etc, c'était très difficile de tomber sur les bonnes personnes qui s'intéressaient à peu près aux mêmes musiques. Je n'avais pas un besoin d'acheter car j'avais pas beaucoup d'argent, mais souvent j'étais obligé d'acheter car pour certains trucs c'était la seule façon d'y accéder. Au tout début je n'étais pas acoquiné avec les personnes qui s'intéressaient particulièrement à la scène expérimentale etc, mais petit à petit j'ai découvert des trucs intéressants pour moi dans le rock indépendant, le rock américain alternatif, etc. Et j'ai découvert aussi des émissions à la radio qui étaient des guides quoi, « Epsilonia » sur radio libertaire et « Songs of Praise » sur Aligre FM, que j'ai pas mal écoutées. Je suis arrivé en France à Paris en 90 et j'ai commencé à écouter ça en 1992-1993. J'ai donc commencé à avoir une collection de trucs assez tardivement, parce que je me souviens qu'au début j'achetais quelques cassettes au hasard, en les payant cher à la Fnac, 70 francs je crois. J'ai acheté, enfin non j'ai volé un coffret cassette de Laurie Anderson à la Fnac de Grenoble. J'ai trouvé un super système pour voler à la Fnac de Grenoble en 90-91. J'allais souvent à Grenoble parce que j'avais un bon ami qui y habitait. Donc je l'ai toujours, c'était un coffret de 4 disques sorti à l'époque, moi je l'avais volé en coffret cassette parce que c'était plus facile c'est *USA*, une série de *lives* de Laurie Anderson. C'était important, ce n'était pas un truc décisif ou charnière pour moi mais c'est un des premiers trucs qui ont fait partie du début de ma collection, parce qu'il y a d'autres trucs que j'ai acquis et perdu au fil des ans... Il y a 4-5 ans j'ai fait un déménagement où je me suis débarrassé d'énormément de trucs en fait... en plus c'était un déménagement qui coïncidait avec un accident que j'avais eu et où j'avais une main dans le plâtre... Donc c'était très difficile de faire les cartons, etc. Et j'aurais pu en vendre un certain nombre mais je les ai laissés dans la rue, c'est une image qui m'a... c'est une image très spectaculaire je pense. Des piles et des piles de vinyles et CD que j'ai laissés dans ma rue, en bas de mon appartement quoi, il y a cinq ans, avant de déménager dans un appartement que je sous-louais. Et en partant de cet appartement là, j'ai pris une décision, enfin j'aurais dû la prendre beaucoup plus tôt, qui a été d'enlever les boîtiers en plastique des CD, parce que j'avais entre 2000 et 3000 CD. Ce qui prend énormément de place. J'ai décidé de faire un tri, et ça n'a pas été facile, d'ailleurs il y a des CD que je regrette d'avoir gardés maintenant, 5 ou 6 ans après. Par exemple je te montre ça (*il me montre un épais classeur noir à couverture semi-rigide*), des classeurs comme ça j'en ai treize ou quatorze, remplis de CD.

Sarah : Il y a marqué quelque chose sur ce classeur ?

JZ : Oui c'est lié au contenu. Par exemple celui-là c'est lié aux Dead C, des trucs un peu associés à la scène expé néo-zélandaise. Enfin je ne veux pas répondre dans le désordre à tes questions !

Et je voulais te montrer ce disque là qui est aussi important, c'est le premier album des Dead C que j'ai écouté, que j'ai acquis. Je ne me souviens pas exactement mais je pense que c'était en 93, 94.

Ce système de rangement c'est vraiment pour gagner de la place parce que la plupart des années où j'ai vécu à Paris j'habitais dans des apparts très petits et j'achetais donc rarement du vinyle. Le support de prédilection très longtemps c'était le CD.

Ça a été progressif, en fait les Dead C je pense que ça a été le dernier groupe. Comme beaucoup de jeunes ou d'adolescents, je pense que je fonctionne par groupes. C'est sûr qu'il y a eu des groupes importants pour moi dans mon parcours de mélomane. Quand j'étais adolescent/pré-

adolescent c'était les Beatles, les Doors, Police à un moment, Talking Heads. Il y avait les Gang of Four... la raison pour laquelle j'avais flashé sur Golden Palominos c'est parce que j'avais déjà eu un choc en entendant Gang of Four à la radio. Un peu les Stranglers à l'époque... Pendant très longtemps je n'utilisais pas d'étiquettes musicales pour définir les musiques des groupes. Au bout d'un moment j'y ai été un peu contraint, car j'ai écrit pour des fanzines ou participé à l'émission Song of Praise que j'écoutais à un moment et dont je suis devenu un animateur à un moment. Pendant très longtemps je ne connaissais même pas le terme « post-punk », c'est arrivé très tard pour moi. Donc je me souviens oui, il y a eu des groupes qui ont marqué des étapes successives, les Fall, Sonic Youth et les Dead C. C'est probablement le dernier groupe, après j'ai écouté et aimé des groupes, mais c'était moins... enfin c'est aussi une question d'âge, après tu es moins fasciné par le phénomène « groupe » avec le temps. Il y a vraiment que la matière sonore qui m'intéresse quoi, ou les musiciens et la musique quoi.

Sarah : Quels ont été tes premiers disques de noise ? Quels sont tes souvenirs qui y sont associés : comment tu en avais entendu parler, comment tu te les étais procurés, ton ressenti et tes émotions face à la musique ?

JZ : Je pense que c'était au même moment, mais ce n'était pas les Dead C, ça a plutôt été Bananafish. Je n'ai pas tellement acheté et cherché des disques de noise en fait, j'en ai très peu. Mais dans les disques dont j'ai un souvenir d'importance, ce sont les compilations qui venaient avec chaque numéro de Bananafish, un trimestriel américain édité à San Francisco et qui s'est arrêté en 2005 malheureusement. J'ai découvert avec le numéro 10 ou 8 je ne sais plus, j'ai 7 ou 8 exemplaires, ils en avaient encore à Bimbo. Au début il y avait des 45t avec chaque numéro, puis après avec chaque numéro il y avait un CD bien rempli avec près de 74 minutes de musique. Le contenu correspondait en partie au contenu du fanzine, mais il y avait aussi des trucs qui n'avaient rien à voir. Déjà la plupart du temps je ne connaissais pas 90% du contenu du fanzine. C'était la première fois que je voyais ces noms-là ou que j'entendais ces gens-là.

Donc dans les trucs que j'ai sortis là, pour te montrer, il y a un exemplaire. C'est complètement par hasard, mais il s'agit du numéro avec la couverture faite par Pakito Bolino, et on retrouve Franq de Quengo sur le premier morceau (*Il s'agit du disquaire de Bimbo Tower. cf. photos*). Il y a une interview dans ce numéro concernant le Dernier Cri, parce qu'à cette époque je crois qu'il y avait eu une émission, « l'Œil du Cyclone » sur Canal +, une animation avec les dessinateurs impliqués dans le Dernier Cri et Hôpital Brut. Il y avait une bande-son enregistrée par plusieurs personnes proches du projet, dont Franq. Et il y a aussi un de mes musiciens préférés, le morceau numéro 6, Angst Hase Pfeffer Nase, dont j'ai souvenir très net qui m'a marqué. Le morceau et le nom sont très intrigants. Après des disques il n'en a pas fait beaucoup, il y avait quelques morceaux sur quelques compiles de l'époque. Après c'est quelqu'un de très modeste, qui ne tourne pas beaucoup. Il y avait un album de lui sorti sur Ultra Eczema, mais qui est assez différent. Il a fait un truc marrant et malin, qui ne ressemble pas forcément à ce qu'il fait *en live*. C'est un guitariste qui joue avec une guitare préparée et plein de pédales. Le disque est très surprenant, avec des instruments à vent et des instruments bizarres, il n'y a pas qu'une guitare et des effets. Ces noms-là faisaient partie d'une nébuleuse de musiciens qui étaient pour moi des extra-terrestres à l'époque où je découvrais progressivement cette scène-là ou ces scènes-là. Enfin je n'appelais pas ça forcément de la noise, à l'époque la noise ne m'intéressait pas plus que ça, pour moi la noise c'était un truc que j'associais avec la japonaise, qui était un truc que je connaissais un peu mal, qui m'attirait pas plus que ça. Et pendant très longtemps je suis resté scotché à l'idée d'une image moribonde et assez malsaine, industrielle des groupes comme SPK, qui ne m'attiraient pas trop en fait... j'avais vraiment une réserve, une résistance ou un refus, enfin un mec lambda par rapport à cette scène-là. Enfin je pense qu'un des mérites de Bananafish ça a été aussi de me faire comprendre qu'il n'y avait pas que cette imagerie malsaine et dérangeante derrière ça, qu'il y avait aussi une recherche de textures là-dedans, qu'il y avait des gens très sympas et avec de l'humour surtout. Je voyais ça comme un truc pas très ragoutant et assez hostile, et je pense que cette image-là naît aussi de quelques mauvaises expériences que j'ai eues avec un disquaire parisien très spécialisé dans cette musique-là, à cette époque, qui s'appelait Odd Size. Au milieu des années 90, c'était le magasin très réputé, indus et expérimental. C'était dirigé par un mec qui était musiciens aussi, qui s'appelait je crois Laurent Pernis. Il avait notamment fait de la musique avec Bernard, du Souffle Continu. J'ai eu une mauvaise expérience via ce disquaire parce que l'accueil était très froid et très hostile, quand tu

débarquais dans ce magasin, parce que ça se voyait tout de suite que je n'avais pas le look ou je ne sais pas quoi, mais c'est l'attitude du disquaire qui m'avait confirmé dans mes a priori, dans les clichés que je pouvais avoir de cette scène-là. Heureusement qu'il y a eu des sources extérieures comme des fanzines, il y avait un fanzine américain qui s'appelait Your Flesh, qui n'était pas tellement branché musique expé mais parlait quand même de groupes comme Sun City girls. Ces fanzines je les trouvais dans une boutique qui n'était pas un haut-lieu de l'expérimentation, Parallèle, une librairie dans laquelle j'avais trouvé mon premier disque des Dead C là-bas, d'occasion à 60 francs. Et oui ils ont toujours quelques fanzines, même s'il y en a moins maintenant. Les fanzines étaient importants dans les années 90. Donc oui, Your Flesh, j'ai dû lire un ou deux numéros de Forced Exposure aussi à l'époque, c'est là que j'ai vu le nom de Dead C la première fois, puis Bananafish qui était très important. Donc les premiers disques que j'ai pu associer à la noise ont été les compilations Bananafish, ensuite des Dead C. Et je me suis décidé à passer une commande sur Forced Exposure, la seule d'ailleurs, je me suis arrêté assez tôt ! Je me souviens j'avais acheté trois disques, Alastair Galbraith, musicien néo-zélandais que j'avais découvert sur une compilation du label Dark City, un album du rock indé américain pas mal suivi car j'aimais beaucoup des groupes comme Pavement à l'époque. Et donc une compilation du nom de Hey Drague City (vérifier car les noms label compiles sont faux), et il y avait un morceau sur cette compilation qui était vraiment hyper bizarre, super, hyper étrange, très différent du reste, un mec du nom de Alastair Galbraith. Donc j'ai commencé à chercher, et ce morceau était extrait d'un album qui s'appelait *Talisman*. J'ai donc commandé cet album sur Forced Exposure. C'était un album de Gate, projet de Michael Morlay des Dead C, un album appelé *Golden*. Et Handful of Dust, une compilation de trucs. J'ai peut-être le premier truc sorti sous forme d'album.

Je savais que c'était un projet solo de Bruce Russell qui m'intriguait comme mec. J'avais écouté un album des Dead C qui m'avait fasciné et que je n'avais pas tout de suite compris. C'était un son qui m'a totalement scotché. Les trucs qui m'avaient guidé vers les Dead C, c'était encore l'époque où j'étais assez fan de Sonic Youth, il y avait une connexion. En fait c'était censé être une sorte de Sonic Youth néo-zélandais, sauf que quand j'écoutais *Eusa Kills* ça n'avait rien à voir en fait, c'était vraiment à part quoi. Avec un son très spécifique, très rien à foutre d'une certaine manière, et en même temps avec une certaine efficacité dans l'intensité... je ne sais pas, j'étais vraiment fasciné quoi.

Sarah, en regardant le disque : « Ah oui, il y a même une interview... »

JZ : Oui c'est un intellectuel Bruce Russell, c'est un prof, il théorise vachement. Là encore c'est des années après, mais j'ai acheté un recueil, une sorte de compilation, je pourrais te montrer, c'est aussi important que leurs disques. Enfin disons non, je ne mets pas ça au même niveau, car quand j'écoute la musique, ça a un côté sensuel, c'est extra-rationnel quoi ; alors que ce qu'il raconte m'intéresse car il y a des choses sur lesquelles je me retrouve, enfin il dit des choses que j'aurais pu dire, enfin que je n'aurais pas pensé à dire de cette manière-là. En fait il y a des affinités, mais il y a d'autres choses que je ne sens pas de la même manière, il a des fascinations qui ne sont pas les miennes par exemple aussi, il est très marqué par des auteurs français qui me touchent moins, comme Robbe-Grillet ou St John Perse, que je connais mal ou qui ne me touchent pas. Et puis il est un peu provoc parfois dans ses écrits, je ne sais pas si c'est là, mais il a publié une sorte de manifeste du free noise.

Et en fait j'ai découvert, car je ne le savais pas en passant la commande, que cet Alastair Galbraith était très pote avec Bruce Russell, et ce projet A handful of Dust est vite devenu un duo. Et à un moment, ce projet est presque devenu plus important pour moi que les Dead C, enfin ça dépend des moments. Dans ce livret il y a ce truc, « Free Noise Manifesto », qui est important pour moi comme lecture quoi. Ça m'a conforté dans les choses que j'avais envie de faire, sans trop savoir comment j'allais les faire, mais ça m'a conforté dans mes envies de faire du bruit, d'une certaine manière.

Sarah : Quels sont les disques de noise que tu écoutes le plus ou que tu as le plus écoutés ? Tes disques fétiches. Saurais-tu décrire ce qui te touche dans ces disques, tant dans la musique que dans tout ce qui pourrait être lié à leur contexte d'écoute ?

JZ : Non mais j'écoute très peu de disques de noise en fait, je ne peux pas trop t'en parler. J'ai beaucoup écouté ça, je ne sais pas vraiment si c'est de la noise. Cette compilation, *Musica Humana* (A

Handful of Dust) est un des premiers disques que j'ai achetés que l'on peut associer à la noise, mais il fait partie des albums les plus inaudibles que j'ai, avec justement cet album de Gate, *Golden*. Je ne sais même pas s'il y a plusieurs plages dessus, mais c'est que du feedback de guitare pendant 70 minutes. C'est assez insupportable. Je n'aime pas trop ce disque. Et à la même époque j'ai acheté un album que j'avais trouvé tout à fait par hasard, *To Live and Shave in LA*. En fait c'est un truc à géométrie variable où il y a surtout le leader, Tom Smith, l'élément immuable, et aussi un mec de Rat Bastard, enfin connu sous ce nom-là. Il y a eu beaucoup de musiciens et ils ont fait des albums très différents avec un peu toujours le même principe qui me séduit beaucoup : faire du bruit avec des textures riches, différentes et complexes, avec la voix de Tom Smith mise en avant. Une manière assez peu orthodoxe dans cette scène-là, il vocalise un peu à la manière d'un crooner. Et moi à cette époque où je commençais à m'intéresser à la noise, je commençais aussi à beaucoup m'intéresser aux crooners en fait, des chanteurs et des chanteuses, des choses très classiques genre Julie London, Peggy Lee ou Nat King Cole, des gens comme ça. Ça m'a vraiment interpellé et séduit comme une association de trucs très divergents. Par contre le premier disque de *To Live and Shave in LA* sur lequel je suis tombé est inaudible, je pense qu'il y a eu un problème de mixage, c'est vraiment inaudible et très désagréable à écouter. J'ai une interview de Tom Smith dans un numéro de *Your Flesh* où lui-même dit qu'il y a eu un problème, qu'ils ont un peu déconné... Je ne me fais pas violence, je n'essaie pas d'écouter des disques parce qu'il faut les connaître et les avoir écoutés quoi. Je peux découvrir un truc plus tard, c'est progressif.

Je n'écoute pas beaucoup de noise. J'ai commencé à apprécier la noise via ces disques, mais jamais quand je faisais partie de l'émission *Songs of Praise*, il y avait Romain Perrot aussi et c'est lui qui était Monsieur Noise. Il passait dans chaque émission une sélection de trucs noise, il y avait la Merzbox qui était sortie à cette époque, et ben il passait une minute de chaque disque à chaque émission pendant un an. Et moi à l'époque j'écoutais des trucs électroniques, pas « tranquilles » mais pas abrasifs non plus, des trucs sortis sur Mille plateaux ou Mego, des choses comme ça. Donc je pense que je suis arrivé à la noise un peu via la musique électronique, sur Mego notamment et sur Touch, et après au même moment j'ai découvert ceux du GRM. Donc par exemple les trucs dans la noise qui m'ont interpellé par rapport aux textures, c'est parce que j'avais déjà une oreille titillée par la musique électroacoustique et électronique, mais plus anciennes quoi, les trucs des années 1960 ou 1970, surtout les Français, ou les trucs contemporains à Cologne avec Microstoria dans les années 1990... Par exemple j'adorais le premier album de Microstoria, et j'ai découvert par la suite qu'il y avait un album de François Bayle qui était du Microstoria 15 ans avant quoi.

Je suis très peu allé vers les disques de noise en fait, c'est surtout en *live* que ça m'excitait. Parce que j'étais déjà un peu intriguais via Bananafish ou via de ce que passait Romain dans l'émission, mais c'était encore une époque où l'on trouvait peu de choses sur internet, moi je n'avais pas trop de fric pour me procurer des disques. Il y a Romain qui m'a copié certains trucs, je me souviens un truc de Wolf Eyes qui m'a beaucoup déçu, je m'attendais à un truc un peu rentre-dedans. Un album qui s'appelle Slicer, qui pour moi sonnait comme de la minimal techno un peu chiant. Je me suis dit, « si c'est ça Wolf Eyes je ne comprends pas pourquoi on fait autant de foin autour d'eux », et je les ai vus en concert un an après en 2002 ou 2003, et je me suis dit, « ah ouais c'est quand même quelque chose quoi ! ».

J'ai acquis quelques disques à l'occasion ou plus tard, mais à chaque fois j'étais un peu déçu car je ne retrouvais pas la même énergie ou la même excitation quoi. La sono sur laquelle j'écoutais ça chez moi c'était un truc... je n'ai pas une super sono, des supers enceintes, un super matos. Mais ça n'a pas qu'à voir avec la noise, il y a aussi d'autres musiques comme Panasonic... Donc en fait je me suis dit que je n'avais pas un super matos pour apprécier les nuances. En fait dans un disque qui m'intéresse, un bon album, c'est un truc où les ambiances, ou les textures, ou les humeurs, sont, du moins à la première écoute, surprenantes. C'est un peu galvaudé pour parler d'un voyage, mais c'est vraiment ce terme de « cinéma pour l'oreille », qui est pertinent. J'ai écouté un peu cette collection de mini-CD cinéma pour l'oreille sortis chez Metamkine, c'est juste une image, mais ça s'applique aussi à n'importe quel genre de musique en fait. Les disques de Wolf Eyes que j'ai écoutés et qui m'ont déçu, je les ai trouvés monotones et pas assez variés.

Le fait de mener des recherches intenses sur les disques, c'est vraiment par périodes. C'est comme la littérature, quand je découvre un auteur qui me fascine, j'essaie de lire un maximum de trucs de cette période dans un laps de temps donné, d'ailleurs je peux saturer assez rapidement. Donc j'ai pu

avoir la même démarche avec certains artistes, mais déjà c'est plus coûteux que pour les bouquins, donc c'était limité quand même, puis il y a très peu d'artistes qui me fascinent à ce point-là. J'ai eu ça à une époque où j'achetais plus de disques, mais heureusement je me suis calmé, car j'ai dépensé une fortune dans les années 1990, ça m'a vraiment ruiné. Heureusement depuis deux-trois ans j'ai vachement réduit ma consommation de trucs, merci aussi internet, on peut vraiment écouter des musiques excellentes en ligne. Donc là ça fait vraiment longtemps que je n'ai pas acheté de disques, mais j'ai été pris d'une sorte de frénésie il y a 15 jours où tout à coup j'avais envie d'écouter des trucs, parce que je n'avais pas d'ordinateur à la maison à ce moment-là et j'ai un lecteur CD un peu merdique. Donc j'avais envie d'écouter du vinyle. J'ai un peu fouillé dans mes disques vinyles. Par exemple j'ai écouté un disque que j'avais acheté il y a au moins trois ans de Robert Beatty, un disque acheté à un concert de Hair Police à la Miroiterie. Hair Police c'est encore un groupe que je n'arrive pas à écouter sur disque, que j'ai vu quelques fois en concert, il y a qu'une seule fois où j'ai trouvé ça très bien, c'était d'ailleurs une fois où j'avais co-organisé le concert aux Instants il y a trois-quatre ans. J'avais vraiment adoré. Donc j'ai acheté un disque de Robert Beatty, qui a maintenant un projet électronique un peu plus connu Three Legged Race. Et ce disque je l'avais acheté il y a 3 ans, et je ne l'avais toujours pas écouté. Quand je l'ai finalement écouté, il m'a obsédé pendant plusieurs jours, j'aime vraiment bien. J'ai un rapport compliqué au disque, j'ai pas du tout ce côté fétichiste tu vois. Je pense que c'est assez symptomatique, c'était la seule chose que je voulais acheter à ce concert de noise, je savais juste que c'était le mec qui faisait l'électronique dans le groupe, que ça avait l'air un peu différent, et effectivement si j'ai mis 3 ou 4 ans à écouter ce disque je n'ai pas été déçu. J'avais un peu oublié ce disque avec des histoires de déménagement. Un des trucs que m'attirent dans la noise ce n'est pas seulement l'énergie *live*, c'est aussi écouter des trucs plus fins, avec des textures et de la diversité. Je ne suis pas très fan de la *harsh noise* ou la *harsh noise wall*. Ça peut me parler à petite dose dans le contexte d'un *live* mais ça ne m'intéresse pas sur support chez moi. Ce n'est pas tant la mélodie qui m'intéresse, c'est plus vraiment des textures et le développement. J'ai énormément de plaisir et d'émotion en écoutant Tod Dogsteider (?), qui a fait de la musique électronique dans les années 60 qui n'a pas été reconnu à l'époque et a été un peu réhabilité entre guillemets assez récemment. Et pour moi c'est l'un des précurseurs de la noise n fait. J'ai sorti ce CD, très important pour moi aussi dans le développement de ce que j'écoute et qui m'interpelle, y compris dans la scène noise. (*Il me montre un album intitulé The Early Gurus Of Electronic Music*). Il y a une vague depuis quelques années, des rééditons de redécouverte des pionniers des musiques électroniques, avant la déferlante de musiques électroniques liées à la scène techno etc. Donc là c'est l'électronique depuis les années 50, aussi bien liée au milieu universitaire que moins académique.

Sarah : Quelle place exactement prend la musique au sein même du disque, pour toi ? Attribues-tu une valeur à l'objet lui-même, en dehors du contenu musical ? Y a-t-il des disques que tu adores ou auxquels tu tiens spécifiquement en leurs qualités d'objet ?

JZ : Bah c'est assez aléatoire, ça dépend en fait. Par exemple, je suis un peu déçu par cet objet que j'ai acheté, la première édition était vraiment cool, éditée chez Ecstatic Peace, un coffret de 3 CD. C'est Romain Perrot d'ailleurs qui m'a fait découvrir ça d'ailleurs. C'est Destroy All Monsters, un groupe un peu proto-noise du début des années 70, proto-punk. La première édition sur Ecstatic Peace était un objet assez beau, même si c'était un boîtier CD un peu moche mais il avait un livret plutôt beau, et qui a été épuisé très rapidement. Donc j'ai acheté une réédition, et je ne m'attendais pas à ce qu'elle soit beaucoup plus cheapos, je regrette beaucoup pour ça. Le livret d'origine avait des photos, ni texte de Mike Kelley... Après je ne suis pas forcément fétichiste, je ne pense pas. Je n'aime pas quand un disque est moche. Il y a par exemple une collection de disques sur quel label déjà... Blossomin Noise je crois, à vérifier... Ils avaient une collection de disques d'artistes expérimentaux, souvent noise mais pas que. Je me souviens qu'il y avait trois catégories, avec chacune une couleur sur la tranche, avec soit des trucs très rentre-dedans, soit des trucs au milieu, soit des trucs ambient. Il y avait plusieurs artistes, Daniel Menche, Eric Cordier, Bastard Noise... j'en avais un ou deux, j'aurais bien voulu en avoir plus, mais l'objet était tellement moche que ça ne me donnait pas spécialement envie. C'est important pour moi, j'apprécie le travail de gens qui attachent de l'importance. Par exemple il y a Lieven, qui fait Dolphins into the Future, qui avait plusieurs labels, et qui a sorti un coffret 5 CD de harn Pitt. Et chaque coffret avait une forme différente, par exemple là j'ai ça (*cf. photo*) chez moi,

c'était fait main. Les CD en soi ne sont pas forcément beaux mais l'emballage est assez amusant. Il a aussi sorti 4 cassettes d'un saxophoniste, Eric Kunt je crois, 4 cassettes dans un boîtier plastique avec du coton et un dinosaure fluorescent. Il faut que tu imagines ça, je ne peux pas te montrer ! Non les objets c'est important, mais je ne collectionne pas les objets comme ça, pour avoir un bel objet chez moi quoi. C'est vraiment le contenu qui m'importe.

Sarah : Quels supports préfères-tu ? Pourquoi ?

JZ : Je n'ai pas de prédilection. J'aime bien les cassettes. Il y a pas mal de musiques qui sortent sur des cassettes ces dernières années, une sorte de revival un peu bizarre, je ne comprends pas d'ailleurs pourquoi. Mais tant mieux car je trouve l'objet cassette plus beau que l'objet CDR. Ce que j'aime bien dans une cassette, c'est que contrairement au CD il y a une durée limitée par face, ce qui la rapproche du vinyle. Après je trouve que certaines musiques sont plus adaptées pour une sortie en CD qu'en vinyle. Ce que j'aime bien dans une cassette ou un vinyle c'est la contrainte de durée liée à ça, et que tu peux aussi avoir un rapport un peu plus sacralisé, en tous cas chez moi, dans le vinyle que le CD. Je rapproche la cassette du vinyle parce que pour moi c'est un peu pareil, peut-être il y a plus de rapport sacralisé avec un vinyle qu'avec une cassette pour moi. Un CD je peux le faire tomber je m'en fous un peu car je n'aime pas le boîtier en plastique. Mais le fait de changer de face sur un vinyle ou une cassette fait que j'écoute mieux ces 20 ou 25 minutes remplies de ces sons-là, alors qu'avec un CD je n'ai pas cette césure temporelle, à la limite c'est à moi de la faire... ça dépend en effet du genre de musique, si j'écoute *De Natura Sonorum* de Parmegiani ça ne me dérange pas d'écouter en CD. Ça dépend aussi des moments dans la journée, si je me dis bon je fais le ménage je vais plutôt mettre un CD ou un truc sur internet.

Sarah : Est-ce qu'il t'arrive d'acheter ou de désirer un disque en raison de sa pochette, de son design ou de son concept ?

JZ : Oui oui, je n'ai pas d'exemples à te donner mais certainement oui. L'exemple qui me vient à l'esprit mais qui n'a rien à voir avec la noise, et d'ailleurs je ne l'écoute pas beaucoup car je n'aime pas trop ce qu'il y a dedans, c'est un livret dans lequel il y a 2 CD. C'est une compilation avec des groupes indie pop, un projet du dessinateur David Shrigley que j'aime beaucoup. Je crois que l'idée de cette compile était que chaque groupe devait faire un morceau par rapport à un dessin de Shrigley. Ça peut m'arriver si je vois un disque que je ne connais pas dans une brocante et dont la pochette m'intrigue, et si a priori la musique peut me plaire je peux regarder et acheter. Si c'est un objet inaccessible je ne l'achèterai pas parce qu'il est juste beau. Il y a des disques dont je n'arrive pas à me débarrasser ce sont des disques de librairie sonore, qui peuvent être intéressants ou pas, mais en l'occurrence ceux-là ne sont pas spécialement intéressants, mais les pochettes sont supers quoi. Le contenu n'est pas super, j'ai d'autres disques dans la même veine dont les pochettes sont pourries mais le contenu est mieux.

Sarah : Combien de disques penses-tu posséder ? Te considères-tu comme un collectionneur ?

JZ : Je n'en sais rien... tous supports confondus ? 2000 peut-être. Je n'en sais rien, je préfère ne pas savoir, peut-être 2000. J'ai surtout des CD, puis à peu près autant de cassettes que de vinyles. Je ne me considère pas comme un collectionneur, non. Je ne suis pas un accumulateur, j'accumule des choses quoi. Puis je n'ai pas de classement, je n'ai pas de système de classement.

Sarah : Est-ce que tu classes tes disques, et si oui, comment ?

JZ : Il y a une sorte de non-classement, j'essaie parfois de faire un peu d'ordre dans les trucs. Tu vois, dans les classeurs où j'avais mis tous mes CD après m'être débarrassé de tous mes boîtiers en plastique, il y avait une sorte de mini-classement au début. Par exemple là (*en désignant un seul gros classeur*) il y a les Dead C, il y a des trucs électroniques, early electronics quoi.
Et le titre « 70s harsh reality » sur le dossier ?

C'est le titre d'un album des Dead C. Les Dead C débutent ce classeur. Mais c'est un truc à la con, c'était pour me repérer lors de mon déménagement. J'aurais pu faire un classement plus rigoureux avec une table des matières et tout, mais ça me saoule en fait. En fait ce système de classement a ses défauts et ses qualités. Ça peut être très chiant quand j'ai envie d'écouter un truc très particulier, je ne sais pas où il est, donc du coup je dois me taper mes 14 classeurs là, ou alors j'abandonne l'idée et ce n'est pas si mal que ça, car parfois être frustré c'est aussi bien qu'être comblé. Et en tous cas en feuilletant les classeurs au fur et à mesure, je tombe sur des trucs que j'avais oubliés, donc c'est pas mal aussi. Donc si je ne trouve pas tel disque de Parmegiani que je voulais écouter, je tombe sur un Todd Dorfeiler (pas ça) que j'avais oublié. Mais j'ai un vague souvenir. Disons que je ne me replonge pas régulièrement dans ces classeurs, car je ne sais pas si tu as vu mais j'ai aussi des piles qui s'entassent sur les étagères, ça c'est des trucs que j'ai achetés, qu'on m'a donné ou que j'ai trouvé après mon déménagement. Mais par exemple je n'ai pas mis les digipack dans les classeurs, car je les garde. Pour un objet CD c'est un peu mieux que les boîtiers en plastique. C'est une cohérence qui m'était personnelle avec un timing qui était serré, avec une main dans le plâtre pendant le déménagement... Il y avait une logique, mais qui n'était pas cohérente à 100% car il fallait compléter le classeur. Mais en tous cas souvent le début du classeur suit une certaine logique, après ça peut se barrer en couilles au milieu quoi. Par exemple là ça commence avec les Dead C, puis tous les trucs néo-zélandais... attend je vais l'ouvrir car je ne m'en souviens pas à 100% non plus... Dead C, après des trucs que j'associe aux Dead C, un peu de la même famille même si pas forcément néo-zélandais, Chédoring (chercher) ce musicien avait justement fait une pochette d'une compilation des Dead C. là il y a Cat power, je ne sais pas ce qu'il fout là, il n'a rien à faire là ! Qu'est-ce que tu fous là ?! Alastair Galbraith... des compilations sorties par Bruce Russell sur son premier label, là ça n'a rien à voir, je ne sais pas pourquoi c'est là, Shirley Collins... Peut-être parce qu'il y a un truc là, américain... C'était cohérent, peut-être parce que j'écoutais ça à la même époque qu'un truc classé auparavant. Je me doute où un truc peut se trouver, mais je ne le trouve pas forcément. Ces piles se déplacent de temps à autre par ordre d'idées. S'il y a certaines familles de piles ou de sous-piles, c'est des classements du moment. Il y a plein de disques qui se trouvent dans d'autres classeurs, mais qui n'ont rien à voir avec ce classement-là ou non-classement, c'est parce que je passais des disques dans des bars. Pas des musiques bizarres, expérimentales ou noise, mais d'autres musiques que j'aime beaucoup, pop des années 60, de la soul ou des crooners. Donc j'ai 4 classeurs comme ça de disques que j'utilisais pour mes mix aussi.

Comme pour les achats compulsifs de disques, c'est par périodes. Je n'écoute pas forcément beaucoup de musique chez moi, c'est par phases, par vagues, pour des raisons purement fonctionnelles et physiologiques entre guillemets. Par exemple le matin j'aime bien mettre France Culture à certaines périodes, à d'autres je mets des cassettes, que tu peux voir dans la cuisine. C'est un mélange, un bordel, il n'y a pas vraiment de classement, c'est des cassettes de Tanzprocesz qui sont mélangées avec des cassettes de Curtis Mayfield, tu vois. Mes cassettes sont là, il y en a aussi dans la cuisine, que j'utilise le matin pour me réveiller. Il y a des espèces d'embryons de classement, là il y a Talking Heads et Brian Eno par exemple.

Sarah : Comme des familles en fait ?

JZ : Oui mais ce n'est pas tout à fait cohérent, il y a toujours un moment où ça se barre en couilles parce que je ne suis pas quelqu'un de très patient. Visuellement je vais réussir à me souvenir.

Sarah : Quel est le matériel que tu utilises pour écouter de la musique ?

JZ : J'ai un matériel qui est très ancien maintenant, et qui est de moins en moins satisfaisant. Le problème c'est que je n'ai pas d'argent, mais que j'aimerais bien investir dans des enceintes amplifiées, pour me débarrasser de mon ampli. J'ai un ampli que j'ai acheté en 2000-2001 je crois, en fait j'ai complété une chaîne, il y avait un ampli, un lecteur CD, que je n'ai plus.

Sarah : Et tu peux plus écouter de CD ?

JZ : Si, mais j'écoute des CD avec cette merde-là, un truc portable [*il me désigne un discman relié à l'ampli par un câble*]. Avant ça j'avais un lecteur de CD, mais qui ne marche plus. En fait j'ai trois platines cassette mais que j'utilisais principalement soit pour écouter la musique, soit pour enregistrer ce que je fais moi-même, mais les trois ont chacune un problème. Maintenant j'écoute des cassettes sur des lecteurs comme ça [*il me désigne un petit lecteur/enregistreur cassette*], portable. J'en ai plusieurs, il y en a un dans la cuisine. Le matin pour me réveiller j'écoute des cassettes sur un radio-cassette que j'ai trouvé dans la rue. Mon matos n'est pas très sophistiqué et pas très satisfaisant, en ce moment j'ai un problème avec cet ampli dont je vais me débarrasser à un moment, qui est très capricieux. Donc en fait mon objectif c'est d'acheter une paire de bonnes enceintes qui pourrait me servir aussi bien pour écouter de la musique que surtout en faire.

Sarah : Quels sont les contextes dans lesquels tu préfères écouter des disques ? (Seul ou accompagné, position du corps, activités parallèles, état de conscience modifié...)

JZ : Ça dépend vraiment. Je ne peux pas dire de manière catégorique c'est ça, ça, à tel moment... Je peux faire une fixation sur un disque ou une cassette ou n'importe quoi, et écouter ça pendant plusieurs semaines, plusieurs jours d'affilée, et n'écouter que ça. Et ça peut être à n'importe quel moment de la journée... je ne sais pas. Il y a une cassette que Jo a sorti sur Tanzprocesz (*Cadgers In Pillow Umlaut*) qui m'a scotché pendant plusieurs semaines, et je n'écoutais que ça, ça pouvait aussi bien être le matin, qu'en m'installant tranquillement sur le fauteuil en face de ma chaise, qu'en stéréo, ou dans ma cuisine en faisant à manger... Il y a aussi une cassette qui m'a été offerte il y a longtemps par un ami qui faisait un label, des musiques improvisées qu'il a du faire comme ça sans trop réfléchir, je trouve ça vraiment très très bien, et j'ai fait une fixation sur celle-ci en particulier, un peu de la même manière pendant plusieurs jours. Il y a un disque que j'écoute souvent en ce moment dans un moment particulier, souvent quand je suis fatigué le soir. C'est vraiment un truc de vieux con après sa journée de travail ! En fait il y a deux disques qui m'ont scotché récemment pour des raisons différentes, c'est deux vinyles, et un CD [*il me montre les disques, cf. photos*]. Mais c'est pas du tout la même écoute ni la même spécificité. C'est pas du tout de la noise, encore une fois. Ça c'est un de mes musiciens préférés du monde de toute manière, Pat Murano, qui fait un projet qui s'appelle Decimus. C'est de la musique électronique assez surprenante, qui mélange justement le côté lo-fi, une technologie analogique a priori, mais surtout il y a une sorte de trame narrative musicale assez impressionnante. Je trouve ça assez inclassable mais... [*en désignant autre chose*] Ça c'est de la pop répétitive très jolie, très calme, avec beaucoup de réverb, et puis des petits traitements sonores assez discrets, on voit que le mec réfléchit à la matière sonore. Mais c'est très mélodique, c'est pas du tout ce que j'ai l'habitude d'écouter depuis longtemps, donc c'est assez surprenant même pour moi. J'aime bien ce mec, que j'ai fait jouer une fois mais ce disque, je ne sais pas pourquoi, je scotche dessus. Je l'écoute à des moments particuliers, surtout le soir, fatigué. Celui-là je veux juste l'écouter. Robert Beatty je peux l'écouter en lisant un livre.

Sarah : Est-ce qu'il y a des gestes ou des rituels que tu aimes particulièrement effectuer avec les disques ou dans le dispositif d'écoute ?

JZ : Je ne sais pas si c'est des manies ou des rituels, mais j'aime bien m'asseoir sur ce fauteuil écouter la musique, sauf que je le fais assez rarement maintenant, puisque mes enceintes et mon ampli sont de plus en plus nuls. Mais comme ce disque-là est calme, tranquille, il ne fait pas trop de mal à mon matos donc il passe très bien. Mais ça fait un moment que cet endroit privilégié n'est plus ce qu'il était avant, avec la déficience de plus en plus avancée de mon matos. Non, donc il y a des trucs que j'écoute plus dans la cuisine parfois, ou je prends le radio cassette de la cuisine pour l'écouter ici. Puis des vinyles, quand j'ai eu tendance à trop encombrer de vinyles ma platine qui est là, il y avait un moment où j'allais dans la chambre de ma coloc, qui est souvent absente en ce moment, et c'est pas mal aussi. Les enceintes sont plus petites et disposées un peu différemment. Mais, au niveau des soucis matériels, il faudrait aussi que je change de saphir, ça crachote un peu. Donc je ne sais pas oui, il y a des sortes de mini-rituels, mais en fait je me suis rendu compte que c'était bien de changer de spot et pas toujours rester au même endroit. Je pense que j'écoute et je découvre les choses différemment en fonction du support et de l'endroit où je me trouve. Par exemple j'ai une collection de cassettes qui est assez

bordélique... il y a certains trucs que je n'aurais pas forcément achetés en disques mais en cassettes, parce que je les ai trouvées pour pas cher, etc. Et je découvre un peu comme ça par hasard, et ça peut me donner envie d'avoir en disque, aussi.

Sarah : Comment décrirais-tu ton écoute de la musique ? Est-elle flottante, concentrée, ciblée sur tel ou tel aspect ?

JZ : C'est très différent, et ça dépend des phases dans ma vie. Là en ce moment j'ai une écoute assez peu concentrée la plupart du temps, mais oui j'ai eu des phases où je pouvais être très concentré sur l'écoute d'un disque, le vivre d'une manière intense. Mais en ce moment c'est périphérique, je passe relativement peu de temps à juste être installé devant un truc sonore qui se déroule, en me focalisant dessus. Souvent il y a des choses que je découvre ou que j'ai envie d'écouter sur internet aussi, il y a un côté zapping sur internet, vachement. C'est pour ça aussi que je pense avoir redécouvert aussi le vinyle récemment, je me suis retrouvé sans ordi, je ne pouvais plus me consacrer à cette activité géniale qui est le zapping sur internet. Du coup ça m'a remis dans un contexte d'écoute plus focalisée, moins dispersée. C'est le format autant que le contexte. Je sais que j'ai cette tendance, quand j'ai un écran devant moi, de faire autre chose en même temps, d'avoir envie de passer à autre chose. Mais ça dépend, ça peut m'arriver aussi de ne pas être devant un écran, juste d'avoir l'ordinateur allumé et me mettre sur le Soundcloud ou le Bandcamp de quelqu'un. Et ça fonctionne comme un disque en fait. Pendant ce temps-là, dans la même pièce, l'ordinateur allumé. C'est plus le piège d'être devant un écran.

Sarah : De manière générale, écoutes-tu les albums en entier, ou seulement un ou quelques morceaux ? T'arrive-t-il souvent d'écouter un disque ou un morceau que tu aimes plusieurs fois de suite ?

JZ : Cet album-là, que je trouve très charmant, à un autre moment de ma vie, je pourrais peut-être le trouver monotone, je ne sais pas. On pourrait dire que tous les morceaux se ressemblent un peu, ils sont un peu dans la même couleur. En tous cas il n'y a pas de grandes ruptures ou de choses comme ça. Ça dépend des albums. S'il y a des albums construits d'une certaine manière qu'ils scotchent mon attention, qui me surprennent, que je suis disponible à ce moment-là, je vais les écouter en entier oui, je vais avoir envie de les écouter en entier. Après il y a aussi une question de durée. Le gros problème avec le support CD c'est qu'il n'est pas vraiment limité. Pendant très longtemps, les albums qui sortaient directement sur CD étaient trop longs, donc évidemment c'était super difficile d'écouter un album en entier de 70 ou 80 minutes. Dans les années 90 c'était un peu une plaie quoi. Donc je ne sais pas, pour moi la durée optimale d'un album c'est 45 minutes maximum, par exemple. C'est très rare dans la pop, mais même aussi dans la musique expérimentale ou non-pop, d'avoir un album fort de A à Z, qui tient la route quoi.

Sarah : Et donc comment tu écoutes un album de noise ou de musique expérimentale ?

JZ : En général, j'essaie plutôt d'écouter un disque en entier, après il y a un problème d'endurance, de patience etc. Je pense que c'est lié à la durée. Il y a un côté plus immersif à la durée et à l'intensité, on ne peut pas être aussi concentré et fasciné par un truc tout le long quoi, forcément il y a des moments où l'attention se relâche. Mais dans la plupart des disques de musique expérimentale ou électronique qui me fascinent ou qui comptent pour moi, il y a un côté immersif. Les albums de François Bayle ou Parmegiani je les écoutais sur une durée, je n'isolais pas les plages, même s'il y avait des « tubes » entre guillemets, ou des trucs que je repérais après plusieurs écoutes. Donc ça dépend vraiment ce que c'est.

Sarah : Et sur le fait d'écouter les morceaux plusieurs fois de suite ?

JZ : En fait ça m'arrive assez peu avec de la musique expérimentale, enfin moins souvent qu'avec de la pop. Je pense que c'est lié à la composition ou aux composants d'un album quoi. Tu vois celui-là mis à

part son effet relaxant, je n'ai pas cherché à analyser pourquoi il m'obsédait de cette manière. Mais j'ai eu des périodes de ma vie, récentes et moins récentes, où j'étais obsédé par un disque que j'écoutais plusieurs fois en boucle, pendant plusieurs jours, plusieurs semaines. C'était souvent lié à un enchaînement d'ambiances des morceaux à l'intérieur de ces disques-là, avec une cohérence.

Sarah : Quel est le volume auquel tu aimes écouter tes disques de noise ? Transposes-tu les mêmes conditions d'écoute que celles du concert, à échelle domestique ?

JZ : Non, parce que déjà mon matériel ne le permet pas. En fait ce n'est pas tellement le volume qui m'intéresse, évidemment il faut que ce soit plus qu'audible, mais... Par exemple, par rapport à mes collègues de travail, j'écoute la musique très fort, il paraît... La plupart d'entre eux ne comprennent pas du tout cette musique. Mais je peux écouter la musique très fort au boulot parce qu'il y a du bruit lié aux outils de travail. Même si j'écoute une interview de Jennifer Lawrence, je vais l'écouter fort tu vois, pour entendre ce qu'elle raconte. Mais chez moi, c'est très rare que je mette de la musique très fort, et puis ça dépend des moments de la journée... Je ne pense pas, non.

Sarah : Finalement, quelle est pour toi la valeur ajoutée de l'écoute phonographique sur celle de l'écoute *live*, s'il y en a une ?

JZ : Il y a énormément de groupes que j'apprécie en *live*, et je ne retrouve pas la même chose là, et vice-versa quoi. Déjà c'est plus immersif et moins le côté confort que j'ai à la maison. C'est comme je préfère m'astreindre à voir des films au cinéma que regarder sur l'ordinateur. Je sais qu'il y a beaucoup de films que je n'arrive pas à voir sur petit écran d'ordinateur, surtout des films d'auteur. Les films d'action ou blockbuster je peux les voir, mais un film d'auteur ou très spécifique chez moi, j'ai du mal à me concentrer. J'ai besoin d'être plongé dans l'obscurité d'une salle de cinéma. Je ne sais pas si la comparaison est pertinente mais les musiques noise ou improvisées, ça me fait souvent chier d'écouter ça chez moi. Parfois ça dépend de la qualité de l'album. Ou alors ça peut fonctionner comme fond sonore, mais c'est très chiant car ça demande trop d'attention, j'ai du mal à rester focalisé sur un truc minimal chez moi par exemple. Alors que ça peut très bien fonctionner en concert quoi.

Sarah : A quelle fréquence environ achètes-tu des disques ? En achètes-tu moins, autant ou plus qu'auparavant ?

JZ : C'est cyclique mais ce n'est pas prévisible, donc j'espère que le cycle de ma fièvre de consommateur de disques ne va pas se reproduire trop tôt. Ce n'est pas très bon pour mes finances, et j'ai de quoi tenir pour plusieurs mois encore. A une époque ça m'a ruiné, je dépensais beaucoup d'argent, jusqu'à 50 CD par mois oui. D'occasion, d'occasion ! Mais quand même... C'était un truc malsain, un peu pathologique, dont je ne suis pas particulièrement fier.

Sarah : Où achètes-tu des disques : lieux, sites internet ? Pourquoi ?

JZ : Ma philosophie depuis très longtemps, pas forcément très bonne mais je m'y tiens, je suis pas sûr que ce soit une très bonne chose, mais j'aime bien chiner, j'aime bien trouver des trucs par hasard. Par exemple je ne suis pas obsédé par un disque que je veux trouver, enfin ça m'est déjà arrivé mais c'est très rare. C'est de plus en plus rare avec toute cette musique qui est disponible sur internet, je ne suis pas forcément très difficile ; je peux très bien me contenter de la qualité merdique d'un mp3, ça peut me procurer aussi du plaisir en écoutant comme ça sur des enceintes, j'ai aucun problème avec ça. Moi j'aime bien le côté hasard, découverte, je n'ai jamais beaucoup téléchargé de musique sur internet déjà. Je n'ai pas d'ordinateur déjà, donc j'ai très peu téléchargé de musique. J'ai une dizaine de CD avec de la musique téléchargée sur des excellents sites qui n'existent plus, comme Mutant Sound. Mais j'aime bien trouver des disques par hasard, dans des vide-greniers ou dans les trucs pourris comme Boulinier. Par exemple ça m'est arrivé de flasher sur un disque chez un disquaire spécialisé comme Bimbo Tower, parce que j'ai vu qu'il y avait une compilation de musique finlandaise des 70s, des musiques pionnières électroniques. Je me suis dit, bon, ça coûte 20€, mais c'est le seul truc que je vais acheter ce mois-ci car je sais que ça va me nourrir pendant plusieurs semaines, tu vois. A la limite je n'aurai pas

besoin d'autre chose. Mais si entre temps je trouvais quelque chose de rigolo des 60s à 3,50€ chez Boulinier, je l'achèterai aussi. C'est une démarche pas du tout réfléchi. Oui j'ai besoin d'un contact physique je pense.

Sarah : Tu n'achètes jamais sur Internet ?

JZ : Très peu. Je vais peut-être faire un truc exceptionnel car j'ai un copain qui habite à Montréal qui va bientôt venir à Paris ; et il y a un label qui édite des trucs intéressants des années 60 électroniques. Et effectivement j'avais déjà un CD très bien de cette collection, et il y en a un autre qui m'intrigue et qui a l'air très bien, je vais peut-être commander ce disque à ce copain, parce que je vais le payer 12 euros au lieu de 26. Mais c'est très rare. Je n'ai jamais acheté quoique ce soit sur Discogs, mais ça va peut-être arriver.

Sarah : T'arrive-t-il de lire des reviews avant d'acheter un disque, et cela peut-il influencer ton choix ?

JZ : Oui bien sûr, ça m'est arrivé plusieurs fois, surtout dans le passé, j'ai fait beaucoup de mauvaises pioches de cette manière-là en fait. Je parle de l'époque où toi-même tu ne pouvais pas te faire une idée, parce qu'il y a une époque où sur la foi d'une chronique dans les Inrock ou The Wire plus tard, ou dans un fanzine, j'achetais un disque sans pouvoir l'écouter avant. Et la plupart du temps j'étais désagréablement surpris, parce que ça ne correspondait pas du tout à l'image que je m'étais faite sur la foi des critiques. Donc ça n'arrive plus en fait. Enfin disons qu'il y a certaines personnalités à qui je fais confiance a priori, qui peuvent me donner envie, mais ce n'est pas forcément. Nan les gens en qui je peux faire confiance il n'y en a pas beaucoup, mais c'est surtout des gens qui font de la musique et qui sont impliqués dans la musique d'une autre manière. J'ai une image devant moi, c'est pour ça que je pense à lui, mais Keith Fullerton Whitman. C'est un des premiers mecs que j'ai beaucoup lus, parlant de la musique sur le site de Forced Exposure, il bossait dans cette distribution à cette époque. Je n'ai pas forcément acheté des disques grâce à lui car je n'avais pas beaucoup d'argent, mais il y a beaucoup de disques que j'ai découverts parce que ses descriptions m'excitaient et m'intéressaient souvent. Il fait maintenant un label que je suis, dont je n'achète pas tout mais où j'ai quand même acheté beaucoup de choses. Il fait des rééditions de musiques électroniques assez obscures des années 50 aux années 80. C'est un label de CDR de qualité qui s'appelle cryupon (?), des éditions limitées à une centaine d'exemplaires. En gros il déniche les disques de musique électronique et électroacoustique en général très chers, peut-être qu'il en trouve parfois dans les brocantes mais je pense qu'il en achète aussi à 50 euros la pièce, puis il fait des éditions limitées. Il doit les vendre à 10 euros la pièce à peu près. C'est souvent des très bons trucs. Sur le site de son label tu peux écouter les samples. C'est une des rares personnes écrivant sur la musique à qui je fais confiance, mais il n'y a plus personne à qui je ferais aveuglément confiance.

Je voudrais ajouter quelque chose sur le contact physique et la vente sur internet. Ce qui est très dommage avec la disparition des disquaires de qualité, c'est que souvent tu peux découvrir quelque chose par hasard. Je me souviens que parfois j'allais chez Bimbo, pas forcément pour acheter quelque chose mais pour déposer des flyers, et parfois il y avait des choses qui passaient et qui m'intriguaient. Par exemple Decimus j'ai découvert comme ça. Il y avait un disque qui passait, je me disais mais c'est quoi ce truc ça a l'air vachement bien, et après j'écoutais beaucoup sur internet, et c'était super. Ça peut être internet, la radio, mais le fait de me déplacer physiquement dans un lieu... par exemple les trucs de disques d'occasion où j'ai trouvé les Dead C, je n'aime pas trop y aller parce que la musique qui passe est vraiment horrible.

Sarah : Achètes-tu parfois des disques totalement au hasard ?

JZ : Dans mes phases de dépenses compulsives et massives, j'ai parfois acheté des disques au hasard, notamment à la Fnac ou Virgin, parce que je faisais des razzias pendant la période des soldes. La bonne époque où il y avait encore des bons disques. Ça m'est arrivé d'acheter un disque au hasard sans savoir ce que c'était, parfois avec des bonnes surprises, parfois avec des très mauvaises surprises. Le prix était un des critères, mais ça pouvait être le label, ou la pochette de disque, ou...

Sarah : Discutes-tu souvent des discographies de musiciens ou des nouvelles sorties avec d'autres amateurs de noise et de musiques expérimentales ?

JZ : Non, ça a dû m'arriver à une époque mais ça ne m'intéresse plus beaucoup en fait. Pour moi la musique c'est un flux dans le cosmos, qu'on peut intercepter de différentes manières en *live*, sur un disque, via une diffusion continue sur internet, je ne sais pas... je m'en fous en fait. Je pense que c'est valable d'avoir des repères en termes de discographie d'un musicien mais ça ne me gêne pas de ne pas trop savoir.

Sarah : Mais est-ce que tu parles de disques avec les gens, dans le cadre d'un concert par exemple ?

JZ : Oui, mais ce n'est pas souvent. Je pense d'ailleurs à une personne que tu devais interviewer pour ça, c'est Pes. Il est un peu fuyant, mais il est beaucoup plus obsédé par le disque que moi, il pourrait mieux t'en parler. Je pense à lui parce que, je ne sais pas si je discute, mais lui il est plus dans une envie de discuter que moi. Moi ça me fait souvent assez chier. Je pense à ça parce que j'ai acheté un disque des Dead C, un récent que je ne connaissais pas, au dernier concert de Sonic Protest. Et je ne savais pas si j'allais l'aimer ou pas, parce que parmi les disques récents des Dead C il y en a que j'aime bien et d'autres pas. J'ai demandé à Pes s'il connaissait ce disque là, et s'il ressemblait plutôt à celui-ci ou à celui-là. Et il était incapable de me le dire, donc il a été très décevant pour moi. J'ai acheté ce disque mais j'ai peur d'être déçu... Et d'ailleurs à ce propos, il peut m'arriver d'acheter plusieurs disques quand je suis pris d'une frénésie, mais une fois passée la compulsions, ils peuvent attendre, ils sont chez moi, tranquilles. Ça peut paraître complètement absurde, ou bête...

Sarah : Est-ce que les avis et les suggestions qu'ils peuvent formuler peuvent t'influencer pour l'achat d'un disque ?

JZ : Non parce que je suis quelqu'un de difficile, j'ai un esprit de contradiction très développé, et souvent quand on me dit que quelque chose est super ou bien, c'est vraiment un tue-l'amour pour moi. Je préfère vraiment découvrir et écouter les choses par hasard, je préfère découvrir moi-même. Quand on me dit que quelque chose va me plaire, ça me bloque vraiment. D'ailleurs ma culture musicale est très lacunaire, il y a plein de choses que je connais mal ou que je ne connais pas, que je n'ai pas envie de connaître ou d'aimer. Il y a plein d'icônes et de vaches sacrées de la musique expérimentale que je refuse de connaître ou d'apprécier, ou que je mets très longtemps à apprécier.

Sarah : Échanges-tu parfois des disques avec d'autres amateur·rices ? En tant que musicien, combien as-tu sorti de disques et autres supports ? Chez quels labels ? Comment considères-tu ces objets ?

JZ : Non je ne pratique pas cette pratique car je n'ai sorti quasiment rien. Deux cassettes auto-produites à très peu d'exemplaires, que j'ai échangées une fois ou deux, notamment avec Nour Moubarak qui m'a offert une cassette qui est là, que j'aime beaucoup. Mais sinon j'ai donné quelques exemplaires de ces cassettes à des musiciens comme ça, notamment Smegma, qui eux ont été très généreux et m'ont donné énormément de trucs. Mais sinon non, j'ai sorti ces deux cassettes auto-produites, une cassette sur Tanzprocesz, plus une cassette qui sort là sur un label belge, plus un Cdr sans label sorti sur l'initiative de Blue Sabbath Black Fidji, parce qu'on était censés faire une tournée ensemble qu'on n'a pas faite, qui est un peu anecdotique, puis un Cdr sorti à la demande du Club des Chats, qui faisaient un label où ils sortaient un CD par mois. Et celui-là je suis assez content, il est disponible sur internet sur Free Music Archive, comme la cassette de Tanzprocesz. Mais non je n'ai pas sorti grand-chose donc je n'ai pas de pratique d'échange, mais j'aimerais bien !

Je suis assez content de l'album sorti chez le Club des Chats, même s'il y a des défauts, où il y a deux-trois trucs que j'aurais viré maintenant, mais globalement j'en suis assez content, je trouve que c'est un bon disque. La cassette sur Tanzprocesz c'est un peu plus compliqué, parce que j'étais content qu'elle sorte, j'avais beaucoup de mal avec le choix de Jo au départ, qui a fait des coupes. C'était assez surprenant pour moi, enfin j'hésitais beaucoup à la sortir, j'avais envie de sortir une cassette, et j'avais envie de sortir une cassette sur Tanzprocesz en plus, et je n'étais pas très convaincu pendant plusieurs

jours sur le choix qu'il a fait. Finalement j'étais plutôt convaincu pour la face A et puis sur la face B j'ai toujours des réticences. Enfin je trouve que ça fonctionne bien quand tu ne connais pas forcément l'origine des trucs, mais je comprends sa position ou son point de vue etc, mais... je suis content que l'objet existe, que ça ait pu fonctionner, mais quelque part j'aurais aussi bien aimé que la version d'origine... Mais en fait j'ai un rapport assez compliqué à la sortie, mais c'est un autre débat. J'ai beaucoup de fonds de tiroirs, beaucoup de trucs. Parfois je regrette de ne pas avoir la même sorte de « sans gêne » qu'Olson avec American Tapes, c'est-à-dire tout et n'importe quoi, toutes les semaines. Parce que j'aurais pu faire ça avec la plupart des trucs que j'ai dans mes archives qui sont présentables. Parce qu'évidemment j'ai une collection. Et je regrette parfois de ne pas l'avoir fait. J'aurais pu les sortir moi-même, tu vois, ne pas chercher un label. Bah je ne voulais pas faire un label, pour des raisons matérielles déjà, et puis comme je n'ai pas d'ordinateur, c'est toujours compliqué... puis je n'ai qu'un duplicateur de cassette analogique, donc... ça arrivera peut-être un jour que je sorte des petites collections. Je crois qu'il y a Andy Bolus qui fait ça... Je ne sais pas, j'hésite entre de deux positions très différentes : la première, sortir des trucs à tirage limité, dans l'esprit de documenter un truc dans une relation brute, qui a une valeur d'un objet associé à un moment et qui est présentable quand même ; et l'autre qui consiste à faire un truc rigoureux et à être plus sélectif et minimal dans ce qui est présenté au public. Je ne sais pas. Un peu par le hasard de l'existence, pour le moment je suis plutôt sur cette deuxième position.

Sarah : Est-ce important de sortir des disques lorsqu'on est un musicien issu d'un milieu underground ? Est-ce que le commerce des objets te paraît cohérent avec l'esprit DIY de la scène ?

JZ : C'est important parce que c'est quelque chose qui fait parler de toi en fait. Il y a des musiciens, dans le milieu underground, qui sortent beaucoup de trucs, il y en a qui en sortent peu. Finalement ; mon inflexion va la plupart du temps vers ceux qui en sortent peu. Par exemple je n'ai aucune envie d'avoir toutes les sorties d'American Tapes ou tout ce que Lacimal Howl (?) a pu sortir, parce que je trouve qu'ils sortent beaucoup trop de trucs en fait. Pendant très longtemps, dans les premières années où j'ai commencé à toucher à la performance du son, j'étais très attaché au côté éphémère de la performance en fait, et je n'avais pas forcément envie de sortir des trucs parce que je trouvais que c'était un peu mon apprentissage aussi de jouer devant des gens. Je n'étais pas forcément fier de tout ce que je pouvais produire devant les gens et je n'avais pas forcément envie qu'il y ait une trace, mais je me suis rendu compte qu'il y avait des trucs dans ce que j'avais pu faire qui n'étaient pas pires que j'avais pu entendre sur des disques d'autres gens de la scène. Que ça méritait d'être entendu par d'autres gens, pas que dans un contexte de *live*. Je me suis dit que s'il y a cinq ou six personnes dans le monde qui peuvent apprécier autant que moi ce que je peux faire et ce que je peux enregistrer, ça vaut le coup que ça existe oui, sur un support.

Il y a des gens qui ne vont jamais aux concerts et qui absorbent la musique par la radio, par internet ou par support. Pour ces gens-là, voir un nom deux, trois, quatre, cinq fois ça va être important pour eux et ça va leur donner envie d'écouter ça. Déjà à ce niveau-là ça a une importance. Quelqu'un comme moi, j'ai commencé à me poser cette question-là parce que c'est une question d'âge aussi, ça ne fait pas très longtemps que je fais cette musique-là, mais il y a un moment où je me suis dit que j'aimerais bien laisser une trace, je pense comme tout le monde dans la vie. (*pires*). Que ce soit un truc qui se détache des personnes physiques, que quand je joue *live*. Le côté éphémère d'un concert, et être capable de produire quelque chose qui ait une légitimité en dehors du contexte éphémère quoi, qui soit un produit fini entre guillemets.

Entretien Maxime

Sarah : Est-ce que tu pourrais me faire un résumé de l'évolution de tes goûts musicaux, de ton parcours musical, jusqu'à aujourd'hui ?

Maxime : Je suis né en 1989, donc déjà les pointures que j'ai découvertes étaient forcément sur support. Mon oncle, quand j'avais 8-9 ans, avait tendance à nous offrir des CD gravés pour Noël, ce qui était super classe à l'époque, parce qu'il n'avait pas de thunes, ou des cassettes faites maison. Mes parents ont une collection de disques, qui n'est pas énorme mais qui fait, je ne sais pas, entre 500 et 1000 disques.

Sarah : Tes parents sont mélomanes ?

Maxime : Ouais, disons qu'ils aiment bien aller en concert, en tous cas ils sont régulièrement sortis en concert. Après ils n'ont pas des goûts très poussés, mais oui ils aiment la musique. J'ai quand même grandi entouré de tours de CD et de trucs, donc il y avait déjà clairement ce truc-là. Dans les premiers trucs que j'ai écoutés, à part Henri Dès et Tri Yan, que j'ai vus en concert quand j'avais 8 ans, j'ai principalement écouté des trucs de rap : NTM, I AM, Doc Gyneco... Je ne comprenais absolument pas les paroles, j'avais entre 8 et 10 ans, mais je trouvais ça hyper excitant. *Première Consultation* de Doc Gyneco je le connais encore par cœur, tellement je l'ai écouté et écouté. A partir de 10-11 ans j'ai voulu écouter des trucs plus violents alors j'ai découvert le néo-metal à l'époque et j'ai écouté des disques de Korn, mais c'était un peu chiant, je ne me suis jamais vraiment fait au metal. En 5e je traînais avec des mecs qui avaient 2 ans de plus que moi, à Margny-lès-Compiègne dans l'Oise. Et il y avait un disquaire qu'un de mes cousins m'avaient fait découvrir, dans mon village, qui avait ouvert depuis genre 30 ans. Alors qu'à Compiègne il n'y avait pas de disquaire par exemple. C'était en 2003-2004, il vendait principalement du DVD et du CD, il n'y avait pas beaucoup de vinyle. Mais c'est là où j'ai commencé à découvrir plein de trucs, et à partir de ce moment-là tout mon blé passait là-dedans. Dès que j'avais 100 francs j'allais acheter des trucs. C'était des trucs dans le metal, neo-metal. J'avais des cassettes vidéo de Korn, de Marilyn Manson. J'étais un grand grand fan de Marilyn Manson, qui m'a d'ailleurs permis de découvrir plein de trucs, notamment en littérature, Oscar Wilde... mais Nietzsche aussi, j'ai acheté un livre de Nietzsche à 12 ans, ce qui était complètement con parce que j'y comprenais rien (*rires*). Disons que ce n'est pas tellement un initiateur, mais c'est la démarche que j'ai comprise avec lui. En fait j'ai lu des trucs autour de lui, et j'ai découvert des trucs à travers son discours qu'il développait, ses influences et à partir de là je suis allé chercher d'autres trucs. Ce n'était pas lui en soi, mais le fait de m'intéresser à lui, de lire des livres sur lui ou écrits par lui, et de voir le parcours du mec et choper des références. Donc en gros vers 12 ans j'ai essayé d'aller écouter du black et du death metal, donc j'ai acheté un album de Mayhem que j'ai trouvé super chiant, alors que je n'aurais jamais dû le revendre parce qu'aujourd'hui je le trouve trop bien. Mais c'était il y a 12 ans ! Mais plein de trucs comme ça qui ne marchaient pas trop. Genre j'avais du Slayer à 12 piges, ou du Kickback qui m'avait complètement traumatisé parce que j'avais lu le livret de *150 passions meurtrières*, ce qui était une séance de torture quoi. Ce truc m'a complètement traumatisé, ce qui fait que j'ai été incapable d'écouter ce truc pendant des années, enfin je l'ai complètement rejeté quoi. Donc en gros il y avait deux trucs. Mon oncle me filait de la musique et était dans ce truc-là d'achats et tout, mes parents aussi, et mon oncle m'a emmené faire de la radio. Il a 20 ans d'écart avec mon père, il doit avoir 15 ans de plus que moi. Il faisait de la radio en mode associatif, puis il m'a emmené une fois et il m'a laissé passer des disques pendant une demie heure. Et en gros je lisais la presse musicale, toutes les conneries de l'époque, Rock Sound, Rock n'folk et les trucs comme ça. Et en fait je trouvais ça un peu chiant, parce que je m'attendais à ce que le punk soit violent, et le punk qu'ils montraient était pas violent, le metal était pas violent, en fait je trouvais ça lourd, ou trop pop, mais je trouvais que ça ne défonce pas quoi. Du coup j'achetais *Elegy*, une couverture avec Matthew Barney, et là ça a été la découverte totale quoi. En fait il y avait plein de merdes dans ce magazine, mais aussi plein de trucs essentiels quoi, il y avait aussi bien Sun Plexus que les Bérurier Noir, en gros c'est le premier truc où je commence à entendre parler de dark ambient, de musique industrielle, gothique, post-punk et tout. Et du coup là j'ai découvert des tonnes et des tonnes de trucs, et je pense que les *samplers Elegy* en CD c'est les trucs que j'ai le plus saignés dans ma vie quoi. Je les ai écoutés à mort en permanence, je les ai

prêtés à mes copains. Mais ce qui était frustrant, c'est que de mes 12 ans à quasi 18 ans, j'étais persuadé d'avoir trouvé un trésor, alors que tout le monde s'en battait les couilles en fait. D'avoir découvert un pan de la musique, en fait je n'avais pas de potes qui écoutaient ça. Et jusqu'à la terminale, j'ai pas trouvé de potes avec qui écouter ça. Déjà j'étais trop jeune, au collège tout le monde s'en fout complètement, et puis même au lycée les gens ne s'y intéressaient pas vraiment. Dès qu'un type me disait qu'il aimait bien Joy Division, je voulais absolument discuter avec lui, parce que c'était un des seuls qui connaissaient ces trucs-là. Alors qu'en fait c'est super connu, mais à l'époque je ne m'en rendais pas compte. Le disquaire jouait un rôle vraiment important, parce que j'ai lui j'ai trouvé des albums de Cabaret Voltaire, Death in June, il avait un rayon indus. Puis j'avais quand même internet à cet âge là, je téléchargeais assez peu mais par contre je pouvais me renseigner sur le net, sur Wikipedia t'avais le nom des groupes. Donc voilà, comme ça j'ai acheté régulièrement. Je me renseignais via le magazine ou même le disquaire lui-même, qui avait connu des musiciens de l'époque, de Christian Death ou Ministry. Il n'était pas supra pointu mais il avait une bonne culture générale. Ma grand-mère vit à Paris, du coup à partir de 14-15 ans je suis allé aux disquaires à Paris, parce que dans *Elegy* il y avait des adresses de disquaires. Donc j'allais notamment chez Dysphorie dans le 5e arrondissement, qui était entre metal et indus, et qui sont d'ailleurs les plus gros fils de pute que j'ai jamais vus. Mais vraiment, ils étaient horribles avec moi. J'étais très jeune, et les mecs s'en foutaient complètement quoi. Enfin ça va, je leur achetais du Coil, j'étais un minimum sérieux quoi, et les types n'étaient vraiment pas cools. Donc ça c'était de 15 à 17, je ne connaissais toujours personne qu'écoutait cette musique à ce moment-là. Mais à 17 ans, lors des manifs CPE à Compiègne, je me suis mis dans la mouvance libertaire et du coup j'ai connu d'autres types, du genre des redskins ou des punks – mais bon le milieu c'était vraiment punk bas du front, le truc plus cliché que tu puisses imaginer, la crête, les grosses docks et le kilt quoi. Et là-dedans j'ai quand même trouvé un type et on a monté une émission de radio ensemble. J'avais 17 ans et lui avait 23, 24 ans je pense. Avec lui on a découvert plein de trucs, lui c'était un type qu'aimait bien le post punk principalement, mais c'est vrai que c'est un peu devenu ma principale obsession musicale par la suite. On a fait ça sur la même radio que celle où mon oncle m'avait amené. Et c'est marrant parce que le mec qui la dirigeait à cette époque là est devenu mon pote. C'était un peu une émission soi-disant libertaire, on invitait quelques mecs dans l'année et le reste du temps on passait de la musique et c'est ce qui nous éclatait quoi. Et on passait tout et n'importe quoi, c'était n'imp, vraiment. On passait Wolf Eyes ou des trucs d'indus français, et des fois des gens nous appelaient et disaient « mais qu'est-ce que vous foutez là, c'est quoi ce bruit que vous passez à la radio ? » Enfin on rigolait trop quoi, et puis des fois des mecs nous appelaient pour nous dire que c'était trop bien ce qu'on passait (rires). On garde un super souvenir de ces moments-là. Donc en terminale j'avais une présence plus régulière à Paris et à travers la mouvance libertaire, comme j'étais dans un lien anti-fasciste et que j'écoutais plein de trucs qui avaient une imagerie super chelou je dois dire, j'étais inscrit sur un forum, le red forum, un forum d'extrême gauche rempli de débiles mentaux, genre j'écoute pas James Brown parce qu'il tapait sa femme, enfin des trucs comme ça. Et donc j'ai ouvert un topic sur « Est-ce que les groupes sont fascistes ou non ? », notamment sur Death in June ou d'autres groupes de la mouvance indus ou débuts du *power electronics* et tout ça. Et il y a un mec qui a répondu et qui a commencé à clasher tout le monde en disant qu'ils ne comprenaient rien, et que non ils n'étaient pas fascistes, en commençant à expliquer le truc et tout. Et en fait le mec m'a ajouté sur MSN et au début je me suis un peu méfié de lui, parce qu'il paraissait plus vieux que moi, et en fait il était hyper gentil et il me disait « ouais écoute, j'ai aidé à organiser des concerts indus à Paris, donc ouais si t'as des questions hésite-pas », puis on a commencé à discuter discuter, discuter, puis il m'a invité un jour à la Miroiterie pour une soirée des Sons Paranormaux, et en fait c'est ma première incursion dans le milieu, quand j'avais 17 piges, j'étais encore au lycée à ce moment-là. Et en gros c'est devenu un mec avec qui j'ai partagé plein de trucs, même si au final il s'est moins enfoncé dans la musique que moi. Enfin voilà, c'est lui qui m'a fait découvrir Sutcliffe Jugend, plein de trucs de power electronics, Genocid Organ, Haus Arafna, vraiment des trucs indus quoi. Et j'ai aussi découvert le Regard Moderne, Bimbo Tower, enfin des disquaires que je faisais avec lui et ses potes. Lui a été un initiateur, puis il vivait à Paris. Après je suis monté à Paris pour Hypokagne donc je n'avais pas trop le temps, j'ai découvert les Instants Chavirés aussi. Il y a eu une semaine de vacances où je suis allé aux Instants Chavirés voir Joe Preston, à Nuit et Brouillard à Anvers, avec le mec de Club Moral, d'autres groupes d'ambient et tout, et je suis allé à la Générale de Belleville cette même semaine pour voir KTL. Donc du coup j'ai rencontré un peu de

gens et j'étais super content quoi. Quand je me suis enfin installé à Paris, j'ai commencé à beaucoup sortir, et j'ai gardé la même attitude, la plupart de mon blé passait dans les skeuds et les concerts, voilà quoi.

Sarah : Est-ce que les disques ou autres supports musicaux ont tenu une place importante dans ce parcours, par exemple en étant associés à des découvertes sonores qui ont profondément marqué tes goûts ?

Maxime : Bah j'ai un peu découvert par moi-même, mais c'est vrai que c'était toujours lié en partie à des gens. Mais je sais que par exemple *Tabula Rasa* de Neubauten, grosse révélation. J'ai acheté du TG assez jeune, quand j'étais au collège aussi, et il y avait une compile *The Taste of TG* qui était sortie, et il y avait cette chanson « Distant Dreams – Part two » et celle-ci m'a totalement fasciné aussi. Autant le reste de TG j'ai mis longtemps à aimer, mais cette chanson elle me fascinait à mort. Coil aussi, *Horse Rotovator* et *Scatology* sont des albums que j'ai beaucoup écoutés. C'est vrai que c'est éparpillé, mais la grosse révélation en musique bruitiste ça a quand même été Whitehouse. Jusque là, quand j'écoutais de la musique industrielle ou du postpunk, c'était pas non plus le truc hyper violent que je cherchais quoi, et un jour à Dysphorie j'ai écouté *Asceticists 2006*, et là pffff, non mais j'ai juste halluciné en fait. J'ai mis le truc et pwww ça m'a explosé à la gueule, j'étais genre putain mais c'est ce que je cherche depuis hyper longtemps en fait. Et Whitehouse ça a été un truc qui m'a complètement obsédé. Et du côté post-punk ça a été la découverte de Gang of Four. Ça c'était des CD. Gang of Four j'avais du le commander sur le net quand j'avais 15-16 ans, *Tabula Rasa* je l'ai eu à 14-15 ans, Coil et Whitehouse je l'ai eus à Dysphorie, en 2006.

Sarah : Quels ont été tes premiers disques de noise ? Quels sont tes souvenirs qui y sont associés : comment tu en avais entendu parler, comment tu te les étais procurés, ton ressenti et tes émotions face à la musique ?

Maxime : Je pense que le premier vrai truc de noise que j'ai écouté c'est vraiment Whitehouse en fait. J'ai dû en écouter avant mais pas des trucs qui m'ont vraiment marqué. En fait Whitehouse j'en avais entendu parler parce qu'ils s'étaient fait interviewés dans *Elegy*, donc c'est comme ça que j'ai découvert. Déjà il y avait une texture sonore qui était hyper agressive, et du coup moi c'était pas vraiment la noise c'est quand même du power electronics, et donc du p.e par rapport à la noise c'est le fait que ce soit structuré. Et moi ça me plaisait bien ce côté genre structuré, massif, et pas qui part dans tous les sens. Moi je n'aime toujours pas beaucoup la *harsh noise* d'ailleurs, dynamique, les trucs hyper hachés, cutés de partout, moi ça me fait vite chier, je préfère les trucs monolithiques ou qui développent une puissance sur le long terme. Et ouais le vrai souvenir de Whitehouse que j'ai eu c'est l'intensité du truc, enfin c'est le truc le plus agressif et le plus violent que j'ai pu écouter, enfin à cette époque-là en tous cas. La voix du mec, en fait le fait que le son soit hyper violent et hyper maîtrisé en même temps, et qu'en même temps ce soit hyper beau quoi, enfin *Asceticists* c'est quand même... Je préfère les récents que les vieux, ils ont vraiment une maîtrise sonore inégalable quoi. Ouais il y avait vraiment ce truc-là, un truc d'énergie qui me faisait énormément de bien à cette époque. Puis ça tombait pendant une période d'adolescence où t'es toujours dans une construction, j'ai pas eu vraiment d'opposition avec mes parents mais plutôt avec les gens autour de moi, je les trouvais chiantes et pas très curieux quoi, moi j'aimais bien pousser le truc, aussi bien en littérature qu'en musique. A ce moment-là je lisais William Burroughs aussi, plein de trucs associés à cette mouvance. Et ouais, les gens disaient que c'était du bruit, et moi je trouvais ça très bien de comprendre que c'était pas du bruit et qu'eux ne comprenaient rien. Il y avait aussi une espèce de posture comme ça évidemment. Le truc c'est que je me suis forcé à écouter des trucs comme ça quand j'étais plus jeune quoi. Enfin TG, je me suis carrément forcé à écouter ce truc-là. Parce que c'est quand même hyper difficile à écouter au final.

Sarah : Tu t'étais mis dans un rapport de défi vis-à-vis de toi-même ?

Maxime : Ouais, après je ne me suis pas forcé pour tout, mais pour certains trucs que je savais cultes et hyper importants, en fait je voulais vraiment comprendre, donc j'ai écouté plein de fois et tout. Après TG, autant dire que j'ai vraiment compris quand j'avais 21 ans, quelque chose comme ça. J'allais

acheter les albums en ville et je les écoutais, là je me suis dit ouais je comprends l'intérêt du truc et tout, sa position historique... Mais après je pense que j'aime fondamentalement 4 titres de Tg, les *lives* ils sont ouf aussi, mais en album c'est toujours pas un truc qui me rend fou finalement.

Sarah : Quels sont les disques de noise que tu écoutes le plus ou que tu as le plus écoutés ? Tes disques fétiches. Saurais-tu décrire ce qui te touche dans ces disques, tant dans la musique que dans tout ce qui pourrait être lié à leur contexte d'écoute ?

Maxime : En fait la noise j'ai toujours préféré la voir en concert que l'écouter, donc du coup je n'en ai pas tellement quoi. Ça a été Whitehouse que j'ai acheté, après j'ai chopé un Keiji Haino et un KK Null aussi. Merzbow j'en ai écouté un peu mais c'est pareil, c'est pas des trucs que j'écoutais régulièrement en fait. Des fois quand j'étais tout seul chez moi je m'amusais à mettre des albums de Merzbow ultra venger quoi. J'ai toujours préféré en voir en *live* qu'en écouter. Merzbow ça a été évidemment une claque, Haus Arafna aussi, au niveau bruitiste, mais c'est p.e donc ça reste quand même assez maîtrisé comme truc, ce n'est pas du *harsh noise* non plus quoi. J'ai écouté un album de Wolf Eyes, le premier qui était sorti chez Sub Pop, que j'avais pareil découvert à travers Elegy. Je l'ai beaucoup écouté ouais, mais... Celui-ci il y avait quatre morceaux que j'aimais bien, parce que pareil Wolf Eyes ils avaient quand même un côté où sur albums ils faisaient des chansons. Sur une chanson de cet album-là t'as le rythme qui suit la voix, c'est écrit quoi, entre guillemets. En trucs bruitistes j'ai pas mal écouté Daniel Menche, par exemple, qui m'a beaucoup fasciné. J'ai finalement vu en concert. Mais j'achète rarement la musique bruitiste aujourd'hui, c'est des trucs que j'ai en CD en fait donc c'est chez moi. Je crois que c'est vraiment Whitehouse qui m'a marqué et TG en trucs bruitistes électroniques.

Sarah : Quelle place exactement prend la musique au sein même du disque, pour toi ? Attribues-tu une valeur à l'objet lui-même, en dehors du contenu musical ? Y a-t-il des disques que tu adores ou auxquels tu tiens spécifiquement en leurs qualités d'objet ?

Maxime : Euh... Ouais je pense. En fait je n'ai jamais trop séparé l'objet de la musique. Le mp3 a toujours été un truc transitoire, mais ça n'a jamais été une fin en soi d'avoir un mp3. Ça ne représente rien en fait. Mon père est assez collectionneur et du coup j'ai un peu fait les brocantes avec lui. J'ai quand même un côté assez collectionneur aussi à travers les livres, j'ai toujours bien aimé l'accumulation. Bon tu vois, le fait d'avoir ça rempli, bon c'est mal rangé, ça me rend assez fier. L'objet en soi ouais, je sais que j'ai beaucoup d'émotions. Je partais souvent en voyage avec l'école en Allemagne, et en Allemagne dans n'importe quelle boutique généraliste de disques, ils ont des rayons indépendants qui font 8 fois les nôtres. Et en fait j'adorais la recherche, trouver des trucs, la surprise. C'est pour ça que j'aime toujours aller dans des disquaires, il y a toujours des surprises. Internet c'est très bien, mais tu découvres des trucs que tu veux découvrir, alors que le disquaire t'as le truc, « tiens ce truc qu'est-ce que c'est », ça t'intrigue, et tu découvres des choses comme ça. Du coup l'objet c'est essentiel pour moi dans la découverte musicale, et les gens qui disent qu'ils ont une grosse culture musicale et qui n'écoutent que du mp3, bon c'est des branleurs quoi. L'écoute c'est totalement autre chose.

Sarah : Quels supports préfères-tu ? Pourquoi ? Tu disais que tu n'avais pas ramené tes CD, pourquoi ?

Maxime : Je les écoute plus. Il y a des trucs que j'ai en CD qui ne correspondent plus à ce que j'écoute maintenant. Et puis je ne peux pas les écouter. La seule façon ce serait de les mettre dans un ordinateur dont la prise casque est cassée. Et en fait je n'écoute pas bien la musique avec un ordinateur de toute façon. Je suis toujours tenté de faire autre chose, de passer à un autre truc, en fait il me faudrait une platine CD quoi pour écouter mes vieux skeuds. Mais j'y pense plus trop quoi. C'est le vinyle que je préfère, en format, en objet. C'est un objet qui est très beau je trouve. Après je ne vais pas mytho sur la qualité du son, je veux dire j'ai une Dual des années 1970, un truc qui a un son hyper standard, qui n'a pas une qualité sonore terrible. Mais tu vois, j'avais acheté *Closer* de Joy Division en CD quand j'étais en 1^{ère} je crois, j'ai écouté et j'ai pas compris. J'ai trouvé ça intéressant mais ça ne m'avait pas semblé fou. Et six mois après je l'avais trouvé en 33t dans une brocante, et quand je l'ai écouté, là la différence

était majeure au niveau du son, mais vraiment majeure, genre le son était étouffé en CD et t'entendais pas du tout toutes les mélodies des tomes sur la batterie par exemple. Et du coup quand je l'ai réécouté je me suis dit « putain ça sonne trop bien, et c'est vraiment un album mortel et tout » Du coup ça m'a attiré, et aussi parce que je trouvais l'objet plus attirant qu'un bout de plastique. Je trouve ça plus beau, tu vois vraiment la pochette. La cassette, c'est vraiment venu plus tard. Je trouve que c'est deux formats qui vont bien ensemble. La cassette je trouve que l'objet est rigolo et attirant, après il y a aussi un côté enfance parce que c'est un truc que j'ai pas mal écouté. Et après c'est pas cher quoi... t'as des cassettes pour 4 ou 5 balles, et ça je trouve que c'est un bon moyen de soutenir un mec dont t'as vu un concert qu'était cool, tu sais pas si la cassette est ouf quoi. Après c'est souvent des petits tirages, les objets sont assez chiadés aujourd'hui en plus, au mieux t'as une bonne découverte, au pire t'as filé 5 balles à un mec qui le méritait. C'est un investissement qui est moindre et c'est un bon moyen de découvrir des trucs. Tu peux en acheter facilement, ça a souvent un côté très limité donc ça a aussi un côté un peu collectionneur, mais ouais l'objet est cool et me plaît bien, j'en ai quand même beaucoup.

Sarah : Est-ce qu'il t'arrive d'acheter ou de désirer un disque en raison de sa pochette, de son design ou de son concept ?

Maxime : Je crois que ça ne m'est jamais arrivé. J'ai suivi des labels qui faisaient un peu ça par exemple, j'aime bien le côté ultra limité et chiadé, ça ça me plaît énormément. Et du coup je peux être très attiré par un label qui fait ça régulièrement. Mais je ne mettrai pas 20 balles dans un disque dont je ne connais ni le groupe, ni le label, ni quoi que ce soit.

Sarah : Combien de disques penses-tu posséder ? Te considères-tu comme un collectionneur ?

Maxime : En 33t, j'ai ça, ça, ça, je dois en avoir là aussi... Je pense que je dois en avoir 250. Des 10', je n'en ai pas beaucoup, je dois en avoir une vingtaine, et des 45t je dois en avoir bien 150, parce que j'ai la boîte là qui est remplie, j'en ai là derrière et j'ai tout ça en plus. Ça commence à faire pas mal. Donc je dois avoir entre 400 et 500 trucs, et les cassettes pffffff je commence à en avoir de plus en plus, je ne sais même pas où les ranger. Une cinquantaine de cassettes peut-être. Des CD j'en ai quelques-uns ici que j'ai voulu encoder. En fait maintenant je m'en sers uniquement pour la radio, quand je veux préparer des mix à l'avance, genre je prends les vieux trucs de mes CD. Il y a un aspect qui est important dans le vinyle, c'est que j'aime bien mixer, enfin je ne sais pas bien le faire mais c'est un truc qui me plaît bien, et j'aime bien mixer avec des vinyles en fait. Et à la radio, je passe que du vinyle quoi. En deux ans j'ai très rarement passé du mp3 quoi. Hier on a fait une émission spéciale, où on a seulement passé de la musique avec Ben, avec 20 skeuds chacun, je pense que c'est pas du tout le même rapport, le fait d'avoir l'objet, de le passer, tu te dis tiens ça défonce, tu veux mettre le truc et tout, tu vois ça n'a vraiment rien à voir. C'est un peu bizarre, mais je pense qu'il y a aussi un truc d'esthétique de mixer avec des vinyles. Et puis t'as des possibilités, donc c'est beaucoup moins chiant que de mixer avec un ordinateur, c'est plus passionnant déjà. Et puis voilà, moi j'aimerais bien d'être dans cette phase-là d'exploration du mix. Je n'ai pas le matos pour l'instant, mais c'est un de mes objectifs.

Sarah : Est-ce que tu classes tes disques, et si oui, comment ?

Maxime : Par ordre alphabétique en fait. C'est pas toujours fait parce que là j'ai pas trop de temps, et genre j'ai les compiles à la fin. Mais là je vais bientôt plus avoir de place, faut que je range tout ça. Puis par format, 45, 33, 10 pouces. Mes 45t sont pas triés en fait, parce que c'est chiant à trier. C'est vraiment un truc que t'écoutes pour un morceau, ou les deux faces, mais du coup, t'as pas le temps de les trier

Sarah : As-tu parfois des priorités d'écoute ? Où ranges-tu tes nouveautés ?

Maxime : Je les pose devant. Donc là devant il y a soit des trucs que j'ai passés à la radio la semaine, soit des trucs que je n'ai pas encore écoutés ou que je viens d'acheter. Du coup il y en a plein.

Sarah : Quel est le matériel que tu utilises pour écouter de la musique ?

Maxime : Platine cassette et vinyle. C'est complètement du hasard, mais en fait je me suis aussi mis au vinyle parce que ma grand-mère m'a donné sa platine, qui est celle-ci, que j'ai toujours depuis des années, c'est une Dual de 71-72. Le son n'est pas incroyable en fait, mais après t'es dans un appartement de 20m2 tu vois. Acheter du matériel musical ça vaut hyper cher, pour avoir une bonne platine t'en as pour 200 balles, un bon ampli t'en as pour 200 balles, des bonnes enceintes pour 500 minimum. Donc ça fait quasiment 1000 balles à dépenser, moi je préfère dépenser 1000 euros de disques.

Sarah : Quels sont les contextes dans lesquels tu préfères écouter des disques ? (seul ou accompagné, position du corps, activités parallèles, état de conscience modifié...)

Maxime : J'écoute de la musique toute la journée, tout le temps, donc il n'y a pas vraiment de contexte privilégié. Des fois le soir en lisant j'aime bien mettre un disque, ou des fois j'aime bien écouter le disque sans lire, ça m'arrive parfois d'être hyper attentif. Souvent j'ai un peu une activité à côté, que je range, que je fasse le ménage, le repassage, mais j'ai toujours de la musique. Par exemple, j'écoute pas au casque et je n'utilise pas de mp3 dans la rue, vraiment très rarement. Chez moi ou au concert. De toute façon, t'écoutes pas bien la musique dans la rue, et dans le métro ça te casse les oreilles quoi. J'aime bien écouter la musique avec des gens, c'est un peu comme la radio, c'est le côté partage. J'aime bien venir chez moi écouter de la musique avec les potes, c'est un truc que je fais régulièrement.

Sarah : Comment décrirais-tu ton écoute de la musique ? Est-elle flottante, concentrée, ciblée sur tel ou tel aspect ?

Maxime : Ça dépend ce que je cherche en fait. Par exemple je sais que s'il y a un truc qu'au début je n'ai pas trop aimé, mais je sais que musicalement c'est super important et que ça a influencé plein de gens, je vais avoir tendance à l'écouter plein de fois, pour vraiment essayer de capter les éléments qui sont importants. Après si c'est dans une optique pour préparer un mix, j'essaie toujours d'être attentif en essayant de voir les morceaux tubesques ou ce qui s'enchaînerait bien, essayer de faire des ponts entre les trucs. Après sinon c'est plutôt une écoute flottante. Je peux aussi me concentrer sur la musique, et c'est pour ça aussi que le vinyle est un super format, parce qu'une face c'est 20 minutes. Très souvent j'écoute mes vinyles par face, rarement deux faces d'affilée. La cassette comme le vinyle, c'est des trucs où généralement je ne vais pas aller chercher le morceau.

Sarah : De manière générale, écoutes-tu les albums en entier, ou seulement un ou quelques morceaux ?

Maxime : Souvent j'écoute une face, surtout quand je découvre un truc. Si j'achète par exemple 5 vinyles, je vais écouter les 5 faces A et je reviens pour écouter les faces B. Mais j'écoute aussi souvent un album en entier... je ne sais pas. Pendant longtemps j'écoutais plus des faces, je repérais des trucs, donc j'ai un peu mes faces préférées aussi. Je réfléchis plus par face que par morceau. Les 45t c'est un truc complètement différent je trouve, parce que dans ce format j'achète quasiment que des trucs tubesques, des trucs que je vais passer en DJ set ou à la radio. Les 33t c'est très bien mais c'est juste très lourd, alors que quand t'as une valise comme ça et t'as tes 50 45t qui défoncent, tu fais 2h de mix avec. Il y a un côté très pratique dans le 45t. Après j'aime beaucoup l'objet, et ouais j'aime bien le côté single. J'achète beaucoup de 45t de post punk en ce moment, tous les trucs de Rough Trade. J'ai lu le *Rip it up and start again* de Simon Reynolds qu'est vraiment génial et excessivement bien écrit, et du coup je chope énormément de 45t grâce à ça. Et souvent pour les groupes de post punk, new wave, synth wave etc, souvent je vais sur Discogs, je regarde les tout premiers singles, parce que c'est souvent les meilleurs trucs qui sont sortis quoi, entre 78 et 82. Je tape le nom du mec ou je vais sur le label et j'en découvre d'autres, ou quand je lis un article je tape le nom à côté sur Discogs ou un article, Discogs et Youtube quoi, parce que tout est sur Youtube.

Sarah : T'arrive-t-il souvent d'écouter un disque ou un morceau que tu aimes plusieurs fois de suite ?

Maxime : Ouais, ouais. Surtout avec les 45t, un peu moins avec les 33.

Sarah : Est-ce qu'il y a des gestes ou des rituels que tu aimes particulièrement effectuer avec les disques ou dans le dispositif d'écoute ?

Maxime : Pas consciemment je pense, je me pose toujours un peu au même endroit, je garde la pochette près de moi quand j'écoute le truc. Puis des fois je lis des trucs en même temps sur le groupe, ça c'est un truc que je fais pas mal. Des articles sur un album, sur l'histoire du groupe si je ne connais pas trop

Sarah : Quel est le volume auquel tu aimes écouter tes disques de noise ? Transposes-tu les mêmes conditions d'écoute que celles du concert, à échelle domestique ?

Maxime : Moyennement fort, je n'écoute pas très fort parce que j'ai l'oreille un peu sensible, donc j'écoute pas excessivement fort. Généralement c'est à ce volume-là. Pour les albums bruitistes, quand j'étais plus jeune je les écoutais fort au casque. Maintenant je ne les écoute pas plus fort que les autres parce que j'ai des acouphènes.

Non parce que je n'ai pas le matos et mes voisins deviendraient fous. Et puis de toute façon l'aspect physique du concert, tu ne l'auras jamais chez toi donc bon.

Sarah : Finalement, quelle est pour toi la valeur ajoutée de l'écoute phonographique sur celle de l'écoute *live*, s'il y en a une ?

Maxime : La solitude, ce qui est quand même primordial. Solitude donc concentration, parce qu'en concert c'est pas toujours le cas, t'es vite distrait, puis quand tu sors beaucoup tu connais plein de gens... Puis il y a un truc de confort, parfois en concert tu restes 4h debout, à la fin t'en as un peu marre tu vois, c'est pas toujours les meilleures conditions pour voir un truc. Après le *live* il y a le côté excitation, le côté collectif, le fait de danser, le fait de se lâcher, moins évidemment au Non_Jazz qu'à d'autres trucs mais...

Sarah : Dans les concerts Non_Jazz ou aux Instants, qui sont plus expérimentaux et bruitistes, quelle serait ton écoute et ce que tu recherches dans cette musique et un dispositif sonore différent de celui que tu as chez toi ?

Maxime : Dans les concerts aux Instants ou au Non_Jazz, j'ai en général un truc assez attentif parce que je sais que JZ programme souvent des trucs qui sont bien et pas forcément super abordables, donc j'aime bien avoir une sorte de concentration. De toute façon pour moi les musiques improvisées ou bruitistes, c'est le *live* qui compte, les CD en général me passionnent assez rarement. Voilà c'est le dispositif du mec, le voir faire. Tu vois par exemple, les concerts de Vespre, la cassette elle n'est pas inintéressante en soi, mais le *live* a très clairement une valeur ajoutée par rapport à ça, parce que tu vois le mec faire, que t'as ce truc hyper calme. Plus la gestuelle, c'est vrai que le volume fort a plutôt tendance à me déranger en fait, la musique forte me fait vite chier en fait parce que j'ai les oreilles un peu sensibles. Je porte des bouchons, je me suis même fait voler des bouchons. Après j'aime bien quand les *live* sont courts aussi, en général passé 30 minutes je décroche. Sauf si c'est hyper passionnant, mais ça ne m'est pas beaucoup arrivé. Tu vois Scorpion Violente je suis assez à fond bien du début à la fin parce que c'est assez hypnotique. Les trucs bruitistes si ça dure plus de 30 minutes ça me casse les couilles, je me casse, j'aime bien quand ça dure 20 minutes.

Sarah : Tu disais tout à l'heure que tu préférerais la musique bruitiste monolithique que dynamique, est-ce que quelque chose comme la *harsh noise wall* te plaît ?

Maxime : Ouais... C'est un peu un faux genre je trouve. Ouais j'ai déjà vu un *live* de Vomir et d'autres mecs dans ce style-là, il y a un côté comme ça, ça et le drone de manière générale quoi. Ouais il faut un volume qui est fort, mais ce que j'aime bien c'est que dans le *harsh noise wall* par exemple, ce truc-

là, les sons ne sont pas forcément suraigus ou super agressifs tu vois, il y a plus un côté crépitant qui est assez envoûtant. Après c'est pareil si ça dure plus de 20 minutes je me casse quoi. Il y a un moment aussi, c'est assez dur hein, j'en ai parlé une fois avec Roro et... Par exemple il y a une salle qui existe dans le monde et t'es à -20db, ce qui fait que même quand tu cris on t'entend pas, personne n'a tenu plus de 2h dans la salle parce que ton cerveau crée des sons à un moment donné et tu as des hallucinations auditives. En fait ça revient au même, à l'inverse, avec un truc monolithique qui bouge pas. Ça c'est un truc qui m'a assez intéressé pendant longtemps, mais aujourd'hui ça me passionne plus. La première fois que ça m'a fait ça, c'est avec l'album *Pagan Muzak* de Non, où c'est des sillons fermés, et je n'avais pas compris la première fois que je l'avais mis. Et du coup le truc a tourné pendant 7-8 minutes, et j'avais l'impression que les sons évoluaient. Ça c'est marrant comme truc. Mais sinon c'est pareil, le côté performance super longue, pfff, je suis vite assez insensible en fait.

Sarah : A quelle fréquence environ achètes-tu des disques ? En achètes-tu moins, autant ou plus qu'auparavant ?

Maxime : J'en achète plus qu'avant, c'est exponentiel ouais. Pour les disquaires j'y vais souvent une fois par semaine, sur internet en début de mois ça peut être tous les jours. Par exemple il y a toujours plein de 45t que je recherche ou des albums de synth-pop qu'ont été tirés à 1000 exemplaires donc ça ne vaut pas cher. Mais tu vois ce n'est pas rare que je lâche 3 fois dans la semaine entre 5 et 10 balles sur Discogs pour m'acheter un truc. J'achète toujours quand j'y vais, c'est très rare que je ressorte sans rien.

Sarah : Est-ce que tu achètes parfois des disques au hasard ?

Maxime : Jamais totalement au hasard. Ça m'est déjà arrivé de faire des erreurs, genre de confondre le nom d'un groupe avec le nom de la chanson, ça ça m'est arrivé récemment. Ça m'est déjà arrivé d'acheter par le nom pour des 45t, mais pas pour des 33. Et parfois j'achète mais quand je sais que c'est bien ou intéressant. Là je viens d'acheter Monochrome 7, bon bah je ne connaissais pas cet album. Parfois si en brocante, quand les trucs sont à 50cts...

Sarah : Où achètes-tu des disques : lieux, sites Internet ? Pourquoi ?

Maxime : Pour internet j'achète sur Discogs, qu'à des particuliers, uniquement. Et puis je suis le label Posh Isolation, des mecs de Iceage, toute la scène industrielle, post-punk et ambient de Copenhague, black metal aussi... Là j'achète systématiquement toutes les cassettes qui sortent. Là j'achète directement auprès du label, il n'y a pas de distro chez eux, t'achètes là-bas et en trois jours il n'y a plus rien. Ça c'est des habitudes que j'ai prises à certaines périodes, par exemple je l'ai fait avec Not Not Fun, toutes les cassettes qui sortaient pendant six mois je les achetais toutes. Maintenant les frais de ports aux USA sont trop chers donc j'ai arrêté de le faire. Non maintenant je le fais avec Posh Isolation, quand je reçois la newsletter, et généralement c'est pas très cher, j'en ai pour 30 euros tous les mois ½, je prends les 3 ou 4 cassettes qui sortent, parfois un LP ou une compile. Ça m'est arrivé d'acheter à des particuliers, comme Abraham Toledano, mais avec qui j'ai plus de bons rapports aujourd'hui, c'est un gros collectionneur. Pendant 8 mois j'ai beaucoup traîné avec lui, c'est un gros gros digger, c'est le mec qui fait Mitzvah Records, Mind Records, le mec qui fait PlasticSpoon Records. Je lui ai acheté beaucoup de garage et de minimal wave, parce qu'il y connaissait un rayon dans le truc, donc lui je lui ai racheté plein de trucs de sa collection. J'aimerais bien le faire plus souvent en fait. Après je fais les brocantes aussi avec mon père, donc j'achète beaucoup de disques pour pas cher du tout en brocantes. Après on se lève à 6h du mat quoi. J'ai trouvé un Tangerine Dream pour 1,50€, j'ai trouvé le lot de David Bowie, un 45t de Christophe que je cherchais depuis super longtemps et qui vaut 20 balles sur le net alors que je l'ai payé 50ct, et qui est hyper bien. Maintenant de plus en plus j'ai tendance à discuter avec les mecs, à essayer de voir s'ils ont d'autres trucs chez eux, et si c'est le cas je prends leur adresse. Si les mecs ont genre 5-6 caisses de 45t, je leur demande s'ils ont d'autres trucs en plus, et s'ils disent « ouais ouais j'ai récupéré un lot il y a pas longtemps ». J'ai un pote à Compiègne qui est un gros collectionneur aussi, et je l'appelle aussi si j'ai un rdv avec un mec.

Sarah : A quels disquaires tu vas ?

Maxime : Bah c'est vrai que ma vie est un peu différente parce que je bosse avec Franq de Quengo et le stock de Bimbo Tower était à côté du bureau. Donc ces six derniers mois, j'ai quand même beaucoup acheté à Franq, et il m'en a filé aussi une partie. Donc quand Franq trouvait des trucs qui me branchaient, parce qu'il connaît mes goûts musicaux, il me les mettait de côté. Et c'était un peu genre « oh tiens je te les prête, tu les écoutes, et si ça te plaît je te fais un prix ». Donc ces derniers mois j'ai beaucoup acheté à Franq. Après je vais à Born Bad, beaucoup, parce que je trouve que c'est un bon disquaire malgré tout. Ce n'est pas hyper hyper pointu, mais en tous cas il y a toujours des choses qui m'intéressent et les prix sont corrects. Un peu d'occas, je vais là, à Pop Culture. Pareil, bonne sélection, c'est généraliste mais il y a toujours des bons trucs aussi. Après du coup je connais les mecs, j'ai toujours développé ce truc-là de contact avec les mecs, parce que voilà la valeur ajoutée du disquaire c'est la sérendipité, tu trouves des choses auxquelles tu ne t'attendais pas. Le fait qu'en allant là-bas tu vas toujours découvrir des trucs, parce que le mec il écoute toujours de la musique. Qu'une fois qu'ils connaissent tes goûts ils peuvent te dire « tiens là on a reçu un truc, ça pourrait te brancher ». Même à Rough Trade à Londres j'ai tapé la discute, je suis allé là-bas et j'ai trouvé 2 albums de Zoviet France à 3€, sachant qu'ils valaient 150, il n'y avait pas la pochette. Genre le mec il avait 15000 à 20000 disques, j'ai pris les 2 et j'ai dit « ouais ça ressemble à quoi ? », et le mec il m'a décrit précisément les 2 albums. J'étais là genre ok ! Ou à Berlin par exemple, à Staalplaat...

Sarah : Allais-tu à Bimbo lorsque la boutique existait encore ?

Maxime : Oui, c'est un des premiers disquaires où je suis allé. Le problème c'est qu'à l'époque ils avaient beaucoup de vinyles et moi je n'achetais pas beaucoup de vinyles. Ensuite après j'y suis retourné et j'ai redécouvert plein de trucs là-bas. Mais c'était un peu la fin, quand je me suis plus intéressé au post-punk et à la minimal wave. Et après comme j'étais benévole au Sonic Protest l'année dernière, j'ai connu Franq un peu plus aussi, et donc du coup on a plus échangé. Mais c'était la dernière année de Bimbo et il ne prenait pas la carte bleue, du coup c'était un peu plus compliqué, parce que des fois j'étais à court de thunes et je pouvais pas forcément retirer... J'allais à Jussieu Musique, beaucoup, puis les disques étaient vraiment pas chers. Je suis allé un peu pendant une période au Souffle Continu mais après je suis parti à Lyon donc je faisais mes disquaires là-bas, et en revenant je me suis pas mal remis aux groupes à guitare, donc j'ai beaucoup plus écouté de garage, de punk, de synthpunk et tout. Ce qui fait qu'à un moment, la scène expérimentale m'intéressait plus tant que ça. Je me suis plus tourné vers Born Bad à ce moment-là, et j'allais beaucoup plus là-bas et à Pop Culture qu'à Bimbo ou au Souffle Continu. J'aime plus trop cette boutique en fait. Ils ont des trucs, mais je n'aime pas trop l'atmosphère, je trouve que la sélection est trop généraliste. Globalement c'est chez Franq que j'ai trouvé les trucs que je cherchais depuis longtemps quoi.

Sarah : Achètes-tu souvent des disques aux stands de merch présents aux concerts ?

Maxime : Ouais, je le fais plus pour des petits trucs que des gros trucs, c'est principalement là que je chope des cassettes. Comme je connais un peu le milieu garage, il y avait un peu le truc des distros, donc je profitais des distros parce que tu ne les payais vraiment pas cher, tes disques. Mais ouais j'achète assez régulièrement directement aux groupes. Tu te prends des LP à 8-10 balles, c'est quand même cool, et des 45t aussi. Ouais puis la découverte des concerts, des fois ça te convainc d'acheter le truc. Donc ouais je le fais assez régulièrement en fait, mais plus pour des cassettes.

Sarah : T'arrive-t-il de lire des reviews avant d'acheter un disque, et cela peut-il influencer ton choix ?

Maxime : Euh, parfois... Sur le net ouais, pour le garage par exemple, sur Terminal Boredom, c'est un truc où je vais de temps à autre, mais il me faut 2h donc je n'y vais pas très souvent. Après je suis un peu *The Drone*, que j'aime bien, qui ont une sélection de plus en plus large mais orientée sur des musiques un peu innovantes, qu'ont un regard que j'aime plutôt bien, donc je découvre des choses à travers ça. Après ce n'est pas tellement les sites que les potes, tu vois. Franchement Facebook, t'y vas et tous les jours t'as des mecs qui postent des trucs, quand dans tes contacts un bon tiers sont

musiciens, bah du coup les mecs ils postent soit leurs nouveaux projets, soit ce qu'ils écoutent en ce moment. Sur Soundcloud aussi un peu, là t'as des prescripteurs entre guillemets que je suis beaucoup. Dès que Nico SDZ publie un truc par exemple je vais écouter directement, parce que je sais que ça peut m'intéresser. Je sais que *Wire* c'est une bonne revue mais je ne la lis pas parce que ça me fait chier de mettre 8 balles dans une revue. Je lis très rarement des reviews de *New Noise* mais c'est rare, de plus en plus rare.

Sarah : Discutes-tu souvent des discographies de musiciens ou des nouvelles sorties avec d'autres amateurs de noise et de musiques expérimentales ? Est-ce que les avis et les suggestions qu'ils peuvent formuler peuvent t'influencer pour l'achat d'un disque ?

Maxime : Ouais complètement. J'ai finalement réussi à avoir des potes dans le milieu de la musique, puis les gens qui ne voulaient pas sortir en concert avec moi, je les voyais de moins en moins. Ils se sont exclus tout seuls tu vois ! (*rires*). Je leur disais, « ouais venez on va à un concert, c'est 5€ », et les mecs « putain 5€ c'est cher ». Ouais bah laisse tomber on ne se voit pas, si t'as pas 5€ à dépenser tant pis pour toi... Mais ouais parler de musique c'est quand même un des trucs qui me plaît le plus dans la vie, le fait que je travaille pour Sonic Protest, ce n'est pas des relations de travail, c'est vraiment au-delà, t'es toujours dans ce truc de découverte permanente. Et ouais, les avis comptent. Par exemple j'ai acheté au moins un ou deux disques pendant Sonic Protest, vas-y il est à 8€ je le prends, et c'était une super idée quoi !

Sarah : Échanges-tu parfois des disques avec d'autres amateurs ?

Maxime : Ça, je ne l'ai jamais fait. Je pense que si un jour j'ai une énorme collection et je veux me débarrasser de trucs... Mais aujourd'hui je suis plutôt dans une période d'accumulation.

Sarah : Est-ce que tu fais de la musique ?

Maxime : Non, j'ai essayé d'en faire, j'ai pas réussi.

Entretien Olivier

Olivier : [à propos de *Bimbo Tower*] C'est là que j'ai découvert Tanzprocesz. Il m'a balancé Tanzprocesz sans que je choisisse, systématiquement. J'ai eu du Tanz par Jo, mais beaucoup par Franq. C'est bizarre, je ne lui ai pas demandé, il me les a mises d'office. Ceci dit il a produit beaucoup de trucs, même des américains assez étranges, des trucs que je ne connais pas, j'ai des trucs assez bizarres de Tanz, qu'il a enregistrés il y a un moment.

Il y a des scènes indépendantes, que souvent, on ne peut pas voir dans le même programme. Moi je trouve que ce serait intéressant de voir certaines personnes au même programme. Parce qu'il y a des panels, des différences, en utilisant des vecteurs voisins. Et ce serait vachement intéressant de voir ces gens, de développer ces sons avec leurs différences. Et moi je trouve que ce serait beaucoup plus intéressant de voir des développements de sons dans des trucs inattendus, dans des genres différents, qui utilisent des vecteurs disons artificiels, des bandes ou d'autres sons ou des travaux (*sic*) bidouillés, de les voir dans les mêmes programmations, parce que ça ferait une richesse de démarches. Parce que moi je les connais individuellement, pas tous mais beaucoup. Moi où je me retrouve plus, c'est quand les gens ils balancent l'extrême. Je suis honnête. Bien que j'aie écouté toutes les sortes de musiques de la planète, de la musique médiévale jusqu'à tout, j'aime l'extrême. Point !

Sarah : Est-ce que tu pourrais me faire un résumé de l'évolution de tes goûts musicaux, de ton parcours musical, jusqu'à aujourd'hui ? Est-ce que les disques ou autres supports musicaux ont tenu une place importante dans ce parcours, par exemple en étant associés à des découvertes sonores qui ont profondément marqué tes goûts ?

Olivier : C'est très particulier ce que tu me demandes, parce que ma démarche s'étale sur des dizaines et des dizaines d'années, ça remonte à début 60. Pour moi ça compte. Par contre des disques anodins qui sont très populaires et quelconques ont joué un rôle très important dans ce que j'ai écouté après. C'est-à-dire quand j'avais dix ans, la période yéyé, je n'écoutais pas le chanteur, j'écoutais le son. Mettons Hallyday, 16 ans. J'écoutais le son d'une guitare improbable. Tout d'un coup il se passait un truc, il y avait une vibration, un écho. Et cet écho faisait que j'avais envie d'écouter autre chose, d'autres sons. A 12-13 ans, il y avait un rockeur, Bo Diddley. Alors lui il avait des guitares qu'il trafiquait lui-même, avec des boutons derrière il changeait le son. Ça a donné naissance aux groupes garage qui ont été influencés, et même tous les groupes pop anglais, Stones et autres, puisaient dans Bo Diddley. Et lui il faisait des sons, des vibrations très étranges. Quand on est gosse début 60, qu'on a 12 ans, on entend ça, on devient fou. Quand on aime le son. Parallèlement, il y avait la musique d'opéra. Mon père avait fait du lyrique, ma sœur travaillait la musique classique, elle est chef d'orchestre et pianiste, et donc il y avait des opéras russes qui duraient des heures et je devais me taire et écouter. Mais il se passait des sons, des cloches, des trucs. Ensuite mon père amenait Messiaen à la maison, et il y avait tout à coup des ondes Marthenot, on ne savait pas ce que c'était, mais on entendait des sons ondes Marthenot. Des gongs asiatiques mélangés à des orchestrations. Bon, moi j'écoutais ça, j'avais 12 ans, 13 ans. Et en même temps, très vite après, arrive le Velvet. J'achète le Velvet. J'ai acheté le Velvet, je vois un disque, je ne connais pas, Steve Reich, je prends ! Four Violin, Phases, pour violon. Musique répétitive. J'écoute ça, ça me rend fou. En même temps, à l'époque des années 60, il y avait encore des créateurs de l'électronique vivants. Pierre Schaeffer et autres. Donc les émissions France Musique le matin et l'après-midi et il y avait Pierre Schaeffer, musique mathématique et tout. Moi j'allumais, j'ai quitté l'école très tôt, j'écoutais. Et ça me parlait, automatiquement.

Sarah : Comment t'en es venu à écouter France Musique ?

Olivier : Parce que j'étais d'un milieu classique, on avait des débats. Il avait eu une sorte de prime au travail, une sorte de meuble avec quatre enceintes, on entendait le son qui se promenait d'un haut-parleur à l'autre, quand même. On avait des sons puissants. C'était mon premier truc où le son se développait, avant d'avoir mieux. C'est fort dans ma famille, très très fort. Mais mon père avait la curiosité du son, il chantait des opéras mais il aimait la musique de cirque, il a ramené Pierre Henry de voyage à la maison il était fasciné, puis on a écouté ça, avec les bruits étranges. Plus tard en sa

présence il faisait des dossiers comptables compliqués et j'écoutais *Fun House* des Stoog' à côté de lui, il me disait « non laisse, ça me gêne pas ! ». C'était un développement sonore total. Par contre je partageais tous les sons avec ma mère. Ma mère qui ne connaissait rien à la base, on écoutait toutes les sortes de musiques les plus poussées ensemble. Et elle découvrait, et elle adorait. Il y avait un partage de sons, voilà.

Donc, de la musique classique à la musique contemporaine, c'est arrivé bien sûr à Stravinsky et au *Sacre du Printemps*. Avec des sons de percussions énormes, etc. Mon enfance a commencé là-dedans, et mon adolescence a développé tout ça. Et après moi bien sûr, ma recherche dès l'âge de 14 ans est partie seule. J'ai écouté les trucs des autres mais après c'était les miens. Automatiquement ma curiosité et mon ambition étaient aiguisées, je ne pouvais pas me contenter de peu. Donc tous les musiciens pseudo-pop, qui faisaient de la pop symphonique ou classique je les trouvais nuls. Donc j'allais vers l'extrême. Je n'allais pas vers Yes, des choses comme ça, que je trouvais nazes. Tous les trucs qu'écoutaient les jeunes de cette époque m'ennuyaient. Il me fallait un son novateur et provocateur. Et c'est bizarre, parce que c'est la musique classique qui m'a amené vers ça, et contemporaine ! Parce que t'avais plus d'exigence, et tu voyais des gens faire semblant d'avoir des connaissances dans la pop, mais qui développaient une musique facile, style Rondo Veneziano, André Rieu, pour moi des gens comme ça c'est équivalent ! Parce qu'il y a eu le développement d'une culture de l'intense, aussi bien dans le classique ; et puis d'avoir écouté beaucoup de classique petit, j'ai fait mon tri, j'ai vu ce qui me plaisait et ce qui ne me plaisait pas. Le *ronde* opéra, rangé, etc, m'ennuyait. Le développement des goûts du public d'opéra je trouvais ça ringard et totalement vulgaire. Par contre ce que j'aimais dans l'opéra c'était le chanteur intense. Les anciens chanteurs que j'écoute c'est pareil, j'ai des 78t. J'écoute ces gens-là à l'époque, enregistrés en *live*, il n'y avait pas de reprises de son, il n'y avait pas de triche. C'est-à-dire ils se plantaient ou pas en 78t, c'était une prise directe, comme un *live*. Donc quand j'écoutais du George O'Hall (?) et des gens du lyrique, ou quand j'écoutais plus tard du Nis Taylor c'était pareil, ils chantaient faux par moments. Et il y avait la même intensité. J'ai fait le lien dans les sons, les musiques, les découvertes. Et pour moi les musiques les plus alambiquées, ce qui comptait c'était l'intensité et ce que je percevais. Bon après il y avait le son des musiques orientales qui sont arrivés rapidement, mélangées avec des musiques jazz mais évoluées. Tout ça c'est vers 15-16, tout ça s'est mêlé parce que j'écoutais Messiaen, Honegger, Stravinsky, Schoenberg, j'avais 16 ans, en même temps les Stones et après le Velvet est arrivé vite. Pour moi ça supplantait quand il y a eu le Velvet, en particulier le deuxième avec Sister Ray, *White light/White Heat*, pour moi c'est le plus fort. En 67-68 bon il y a eu le disque avec la banane, avec Nico, bon il y a des bonnes choses, mais ensuite il y a eu *White light/White Heat*, qu'était noir, quand on le bouge on voit le tatouage. Et alors il y a « Sister Ray », un des morceaux qui dure 17 minutes, le son est complètement trash, pourri. Mais c'est une pure merveille de son. Merveille ! Quoique le premier groupe à avoir fait un titre long de plus de dix-onze minutes c'est les Stones, avec un truc sur *Aftermath*. Et après tous les groupes les ont imités et se sont plantés. Les Stoog', Love, tous ces groupes-là ont voulu faire un son un peu hindouisant sur les sons de 10-15 minutes, c'est toujours le plus mauvais morceau. Ce qui était bon c'était les sons ramassés, très chauds. Par contre les Stones sur « Goin'Home », c'est un chef d'œuvre, meilleure réussite de son nom. Après il y a eu des trucs des Doors, « When the music's over », ce sont les seuls qui ont tenu la route en un titre long, en dehors des Stones. Avec « Mothers little helper », « Lady Jane », il y avait des sous-entendus et des allusions, c'est vraiment une pure création où il y a très peu de reprises, le bijou de disque quoi ça. Comme l'est par la suite *Fun House* des Stoog', qui est un disque, un diamant. Quand il est sorti à l'époque, c'était une révolution. Bon avant il y avait bien sûr eu *Trout Mask Replica* de Beefheart qui est bien sûr le chef d'œuvre des chefs d'œuvre, qui n'a pas d'âge, où la musique était déstructurée, et où la plupart des musicos de l'époque disaient « ils ne savent pas jouer ». Alors que tout était construit et calculé au quart de tour, d'ailleurs il analysait même les arbres autour pour voir si les arbres souffraient à cause de sa musique. Donc c'était très calculé Beefheart. D'ailleurs j'ai vu le voir en 69, j'avais 18 ans, à Mougers en Belgique, premier festival pop interdit en France. Il n'y avait aucun festival en France, ils avaient peur suite à 1968. C'était un festival dans un bourgmestre près de la frontière belge, j'y suis allé et ça a duré 4-5 jours. Groupes de free jazz, mais plus avancés, Art Ensemble Chicago, qui singeaient les groupes pop qui jouaient avec fausses guitares, cartons, en slips kangourou sur scène (*rires*). Et à côté de ça, il y a Beefheart qui arrive avec Zappa, qu'était son producteur, qui jouait avec eux. Il y avait free jazz et électronique. Il y avait Musica Elettronica Viva, groupe culte. On était une poignée, le dernier matin, tôt le matin, dans le froid, c'était

le mois de novembre. Et alors ils avaient un matériel à l'époque, c'était pas le petit portable (*rires*), c'était des murs de trucs avec des boutons, et ils nous balançaient je ne sais quel son, et une était une poignée de mecs devant ça. J'avais 18 ans. Il se passait quelque chose d'étrange. Bon bien sûr Beefheart j'ai foncé au Vidéo Musique (?), une boutique en bois, pour acheter *Trout Mask Replika*, qui est un de mes disques cultes dont j'ai plusieurs versions, j'ai le pressage anglais d'époque, que j'avais acheté, et j'ai retrouvé le pressage américain récemment, pour que le son soit différent. Si j'ai le choix des mono, des fois j'achète les mono. Certains disques, comme le premier de Beefheart, je l'ai en mono. Le son est différent et génial. Avec l'utilisation du thérémine, qui est souvent ridicule, utilisé à tort et à travers sans connaissance, là c'est génial, un petit bijou. En particulier le moins connu, qui n'est pas « Electricity » mais « Autumn's Child », que j'ai passé sur Lapinkult. Parce que celui-là il y a une ambiance étrange, nostalgique et angoissée. C'est très très particulier Beefheart, il faut connaître de l'intérieur. Et les gens ils n'acceptaient pas à l'époque, le public musicos classique trouvait qu'il savait pas jouer, parce que c'était déstructuré, comme Albert Ayler a rendu les gens fous. J'ai pas mal de disques d'Albert Ayler. Dans le jazz, c'est pas un musicien de jazz. Ce que j'aime dans le jazz, c'est quand ce n'est pas du jazz. C'est quand c'est Sun Ra avec son Moog et tout ça, Cecil Taylor qui se sert de son piano comme d'une percussion. Ce qui est intéressant dans ces musiques c'est la musique, ce n'est pas le style. C'est le son, c'est le son. Chez Stockhausen, c'est quand il est pas trop mystique et qu'il fait des sons complètement pétés de radio, de machins, de sons retournés avec des branchements, et ça c'est des pures merveilles. Après parfois il se perd dans la mystique et c'est extrêmement chiant (*rires*). Mais quand ils sont dans la pureté de leur son ils vont très loin ces gens-là.

Par exemple des groupes connus comme les Pink Floyd et Syd Barrett, ils sont bons, quand ils font *The Piper At The Gates Of Dawn*, le premier, ils tiennent un groupe populaire, ils font une musique plus ou moins symphonique et ça se vend énormément, et c'est de la merde pour moi. C'est de la merde parce que leur musique est facile, ils touchent un domaine de musique classique qu'ils ne dominent pas, c'est pas leur domaine. C'est le problème de beaucoup de groupes pop, ils veulent rentrer dans des domaines classiques et ils n'ont pas les épaules, il vaut mieux qu'ils fassent leur pure création. C'était le cas dans les années 60 avec les Who, qui ont très bien marché avec *Tommy*, Opéra rock soi-disant, c'est une vraie merde ! Au niveau conception, ils ont été merveilleux quand ils ont distordu leurs guitares, quand ils ont pété leurs amplis au début avec « My Generation », « Out in the Street », ils ont compris les effets de reverb de leur scène, les trucs de faire péter les sons, là quand ils ont leur vraie création. Ensuite ils essaient de faire plaisir à un certain public, et entrer dans un esprit d'époque, et c'est là qu'ils marchent et qu'ils ont de l'argent, mais ils sont nuls. Leur création c'est dans l'intensité, que je retrouve dans les gens qui font des recherches sur le son, des branchements, de l'électronique etc ; ils se donnent la peine d'être sauvages, et de pas être consensuels. Et c'est là où on retrouve les mêmes démarches, c'est-à-dire la démarche de free jazz de l'origine, qui n'est pas du jazz, qui est viscérale et profonde, qui va extrêmement loin. Ça s'appelle jazz pour la forme, c'est comme quand on dit électronique, ça ne veut rien dire, ça peut être une daube dance de merde ; quoique la dance des fois est bien, il y a des trucs de Détroit qui sont intéressants mais ça dure pas longtemps, après c'est les gens moins bons qui reprennent ça en main, en général c'est comme ça que ça se passe (*rires*). Mais disons que les gens, c'est quand ils sont dans leur extrême et leur pureté, que leurs musiques sont intéressantes et se rejoignent.

Sarah : Là tu parlais pas mal des années 60, est-ce que dans les décennies suivantes ça a toujours été ce côté extrême qui t'a porté ?

Olivier : Oui c'est l'extrême avec le son. Pour moi c'est le son qui est payant, c'est pas le travail tout autour, c'est le son pur. Le son pur qui fait qu'il y a une continuité dans la création et dans l'intensité. Pour simplifier, c'est le grattage de mur qui est gagnant, c'est pas les violons. C'est pas l'électronique avec des coussins et des gens qu'ont une grosse production. Dès que les gens ont une grosse production, ils deviennent chiants. Les meilleurs sont très ennuyeux. Ils sont formidables, on dit « c'est des grands musiciens, qu'est-ce qu'ils jouent bien », mais bien sûr on n'arrive pas à les écouter, c'est trop bien. Quand c'est trop bien, c'est pas bien. C'est ça le problème de l'intensité ! Faut pas que ça soit trop bien. Il faut qu'il y ait une prise de risque, qu'on se dise à un moment « il peut basculer et être mauvais ». Si tu ne penses pas que quelqu'un peut être mauvais, alors l'ennui commence à s'installer, il n'y a plus de créativité, à ce moment-là c'est du confort. S'il y a du confort dans le son, bah ça devient

une vie ennuyeuse, t'es dans une musique instituée, bête, stupide. Je pense que dans le son et le goût pour la recherche sonore il doit y avoir une forme d'inconfort, mais un inconfort qui est un plaisir. Sans inconfort tu ne peux pas avancer je pense, ou alors tu fais un truc consensuel, qui peut plaire dans des théâtres officiels et rapporter plus, mais au niveau créatif c'est l'ennui mortel.

Oui j'ai des disques fétiches mais je n'ai pas de respect. Dès que tu rentres dans une sorte de culte des choses, tu te paumes, et t'oublie d'écouter autre chose à côté. C'est un danger total. J'aime bien être critique vis-à-vis de ce que j'aime, du son comme de l'écriture, sinon tu stagnes et tu ne recherches pas. Tu t'empêches de connaître d'autres choses. C'est trop facile d'aimer, pour Beefheart j'aime une partie, bon après dès qu'il passe en 1972, c'est plus bon. Même si on dit qu'il a fait un très bon disque, c'est naze. Il a été très bon jusqu'à *Spotlight Kid*, deux ans à peu près après *Trout Mask Replika*. Après c'est parti avec d'autres musiciens et autres, bon il y a des bonnes choses par rapport à la moyenne bien sûr, mais la moyenne est mauvaise, donc c'est pas bon ! Les gens ne peuvent pas être bons sur 20 ans, 30 ans, c'est trop difficile ! Quand ils font une musique exigeante et des trucs intenses, on ne peut pas avoir l'intensité sur une durée extrême. L'intensité c'est éphémère, et il faut la choper au bon moment, savoir se renouveler sur autre chose. Mais sinon si on développe son intensité souvent, elle se délite en des choses un peu plus molles, forcément. Les musiciens classiques contemporains, les Schoenberg et autres, sont tombés dans les mêmes choses. Il y a des analyses d'Adorno là-dessus qui sont très pointues, où il explique que ces gens, Schoenberg et autres, commencent à se vulgariser en faisant certains opéras et des choses où l'on sent qu'ils veulent plaire à un public. Ce qu'ils ont fait de plus intense, Beethov' compris, c'est quand ils étaient avec eux-mêmes, uniquement des sons, avec deux-trois-quatre instruments. Après ils ont fait des trucs où ils commençaient à se produire, à être un spectacle, et là ils commençaient à choisir la facilité. C'est très difficile de ne pas tomber là-dedans quand on est une notoriété. L'intensité est à la base, et puis après bien sûr, surtout maintenant, il y a la production. Donc automatiquement quand il y a production, il y a dégénérescence, au niveau cinéma, au niveau de tout. On sent la production, il y a plus l'être qui joue, on sent plus la production que le créateur. C'est là que l'ennui s'impose (rires), et l'ennui est très fort pour l'amateur de son ! L'amateur de son n'aime pas la production (rires).

Sarah : Ça dépend peut-être quel type de musique...

Olivier : Ça dépend de quel type de musique, mais pour moi elles ont toutes une exigence. Tous les types de musique peuvent être intensément intéressants, tout dépend la façon dont elles sont manipulées et qui est derrière.

Sarah : Quels ont été tes premiers disques de noise ? Quels sont tes souvenirs qui y sont associés : comment tu en avais entendu parler, comment tu te les étais procurés, ton ressenti et tes émotions face à la musique ?

Olivier : J'ai du mal à dire « noise », parce que ça ne veut rien dire. C'est comme quand on dit « rock », pour moi le rock ça n'existe pas, dans les années 60-70 c'est fini. « Rock » c'est les années 50 pour moi, après c'est de la pop. Alors on dit c'est de la musique rock, et il y a un groupe qui arrive lourdement avec un son symphonique, non ! Le rock c'est les années 50, rockabilly, rock'n roll etc, après on arrive dans des musiques pop, dans des influences diverses, qui viennent du jazz, ou de ceci, ou de la country, ça se mélange, mais c'est pas du rock. Le rock'n roll c'est un style de musique qui vient à la fois des pays de l'est, du blues etc, c'est un mix qui vient des country d'origine. C'était des musiques qui étaient parfois déjà noise, parce qu'il y avait des sons de voix, des hoquets, des onomatopées, des choses et des sons de guitare très sommaires.

Pour moi noise, ça ne veut rien dire, ça veut dire du bruit. N'importe quelle musique peut être noise. Quand t'écoutais gamin les Stoog', c'était de la noise quelque part, on ne pouvait pas être plus noise que *Fun house*, ça partait dans des sons incroyables. Il y avait des musiques contemporaines qui étaient noise dans les années 60, dans les années 20-30 des musiques soviétiques industrielles que j'ai. Je te montrerai les disques, ils sont là, j'en ai même tiré certains pour te les montrer. Les gens faisaient des musiques industrielles qui étaient des bruits dans les années 1920-30. Le son noiseux existe depuis toujours, et puis Varèse l'a employé dans *Ionisations*, il y a des sons noise. Même dans des musiques plus anodines. On a utilisé des sons extrêmement violents à la Renaissance etc. On utilisait certaines

églises où on parlait dans des sons qui étaient tonitruants, très particuliers, faut voir ça. Dans Messiaen il y a des passages qui sont noise, quand il utilise des gongs et des musiques qui partent dans des sons aigus extrêmes par moments. Ne parlons même pas de Xenakis où il y a des trucs extrêmes dans les sons noise, plus que des gens qui se disent être noise. Donc « noise » c'est très compliqué, c'est comme « hard » ça ne veut rien dire, hard rock, hardcore, ça se mélange. Il y a des trucs qui se contredisent qui s'appellent hard, mais ça ne veut rien dire du tout. C'est qu'il y a des musiques extrêmes, mais elles ne s'appellent pas forcément noise ou hard, ce qu'il faut c'est qu'elles aient une intensité et une créativité dérangeantes. S'il n'y a pas de dérangement quelque part, on arrive dans un certain confort. C'est bien que la musique dérange, le son. La musique, le son, je m'en fiche, moi je dis la musique mais je pense au son. Parce que pour moi dès qu'il y a son, il y a musique. Dès les années 60 je le pensais, j'avais 14-15 ans, j'avais des débats avec mes parents sur la musique classique, on était en désaccord total sur les gens qui jouaient faux... Moi j'aimais les gens qui jouaient faux s'ils étaient intenses. On avait des débats et ça nous permettait de réfléchir pourquoi tel pianiste, tel truc, voilà ! Ça semble un peu décousu quand je dis ça, mais il y a un rapport intense.

Sarah : Oui je vois très bien ta généalogie et ta conception des musiques noise dans un sens bruitiste assez large, différent de certains qui voient un courant très spécifique...

Olivier : Mais moi je n'y crois pas. Quand tu vois des magazines, noise ceci, noise cela, il y a tout ce qu'on veut comme musique, les plus molles possibles. C'est des musiques qui viennent d'une forme de hard facile. Il ne se passe pas grand-chose pour beaucoup des musiciens dont on parle, c'est du tout venant. A côté de cela on a des gens très intéressants, mais le plus gros c'est banal. C'est le gars qui vient de former un groupe, qui fait quelques sons ; mais qu'est-ce qu'il y a de noise, en dehors de faire un peu de bruit ? Mais est-ce que c'est vraiment du bruit, si ça ne dérange pas ? Le problème c'est qu'il faut que ça dérange. C'est difficile de déranger quand on a beaucoup écouté. L'intérêt quand on recherche le son, c'est qu'on a envie d'être dérangé. Dérangé avec plaisir ! Moi je veux être dérangé, et je ne le suis pas souvent.

Sarah : Comment es-tu arrivé à fréquenter les milieux underground d'aujourd'hui ? Par exemple je te vois tout le temps aux concerts du Non Jazz, donc quelque chose de récent, on parle des années 2000 et 2010. Quel est tout regard là-dessus, parce que j'ai bien vu que tu continuais d'acheter des disques ?

Olivier : J'ai repris le train en marche il y a quelque temps. Des fois j'achète des disques que je n'aime pas. Ils m'intéressent mais je ne les écoute pas. Parce que j'ai besoin, comme je t'ai dit, de dérangement. Et souvent je ne suis pas dérangé.

Sarah : Mais ça tu te le dis après les avoir écoutés ?

Olivier : Non mais je le sais un peu avant. Mais j'ai de l'amitié et de la sympathie pour les gens et leur recherche. Ça m'intéresse quand même, mais ce n'est pas pour ça qu'ils vont me bousculer. Ce n'est pas de leur faute s'ils ne me bousculent pas, c'est ma faute à moi ! Ça ne veut pas dire que c'est sans intérêt, ça a beaucoup d'intérêt dans ce qu'ils font, mais je ne suis presque jamais dérangé. J'arrive plus à être dérangé, c'est très ennuyeux (*rires*).

Sarah : Et dans ce type de scène-là, est-ce que tu arrives à te souvenir, à visualiser quels ont été tes premiers disques de ce genre ? Musiciens, groupes...

Olivier : Non, parce que c'est trop récent. Il y a des tas de gens que je connais. Ce que j'aime, c'est me perdre dans le son. Si j'ai pas une perte et un oubli, ou si j'ai pas un étouffement, une noyade, j'ai perdu mon temps. Il faut qu'ils me capturent, et que je sombre. Si je ne suis pas en danger, je ne me sens pas en danger. Un danger que j'aime. Je veux sombrer. Si je ne sombre pas, c'est que je ne suis pas dedans. C'est que je suis simplement un auditeur. Je parle des *lives*. Pour ce type de musiques, le *live* est important.

Sarah : Là je voulais plutôt parler des disques, pour ensuite justement confronter cela à la question des *live*...Le parallèle me paraît intéressant.

Olivier : C'est très difficile. Au niveau de l'écoute sur disque, ce type de musique est difficile. Pour moi ces musiques souvent, après beaucoup d'écoutes, sont intéressantes. Le document est intéressant, en gravure. Que ce soit cassette, disque, etc. Mais le *live* est très important dans ce type de musique. J'estime que, ce n'est pas une communion parce que c'est pas religieux, mais il y a une interpénétration de la personne qui s'exprime et de celui qui écoute, qui est vraiment comme la véritable lecture d'un livre, intense. Quand j'étais gamin, dès que j'ai lu, j'ai commencé à comprendre qu'on écrivait en lisant. On participait de la création. Chaque lecteur qui est intense, qui vit vraiment la création littéraire, participe de la création et recrée le livre qui a été écrit, même il y a cent ans. Dans ce type de musique, on est dans la création perpétuelle, et dans l'échange et l'interpénétration entre le son, celui qui exprime et produit le son, et celui qui l'écoute. Ce qui fait que tu es totalement acteur de ce que tu écoutes. Ce n'est plus une participation, il n'y a pas de passivité possible. Si t'as la passivité t'es extérieur, ou t'es écrasé. Ce type de musique, tu dois totalement adhérer et être imprégné dedans, tu te fais envahir totalement, et toi-même tu participes intensément à cette musique. Et c'est ce que tu recherches, même si c'est inconscient, t'en as besoin, totalement. Donc c'est une démarche totalement parallèle et différente des autres musiques.

J'écoute très peu sur disque. J'écoute, mais pas beaucoup. Je trouve d'autres choses que j'aime beaucoup, mais c'est pas un truc qu'on écoute sans arrêt parce qu'on balance un son absolument intense. Des fois, énorme ! Donc il y a besoin, quand même... disons, je m'excuse pour Jo, mais on fait l'amour avec la personne qui joue. Quelque part, on est en osmose. Il faut qu'il y ait une complicité, même pas une complicité, il faut qu'on s'abandonne. Si tu ne t'abandonnes pas dans l'écoute ou dans la création, bah c'est le néant. S'il n'y a pas un abandon, c'est rien. Tu fais don totalement de ta personne et tu partages. Tu n'as pas de réserve et de recul, tu dois plonger. Tu es conscient, tu sais ce que tu fais, mais tu fonces dedans et tu tombes dedans. Bien sûr certains diront, parce que c'est e terme à la mode c'est vrai, transe etc. Oui, il y a de ça, il y a de la transe, mais il y a un abandon. T'as même pas confiance, tu plonges. Tu veux être dedans, t'es en osmose, t'es complètement à l'intérieur de ça. Moi si je n'ai pas ça j'ai rien, et c'est là que je reste pas en concert, que je sors et que je vais me promener.

Sarah : Et cet effet immersif, tu ne penses pas le retrouver dans le disque ?

Olivier : Non. Mais dans des disques plus anodins. Bizarres. Dans des disques de musique plus classique, ancienne, ou des choses qui ont l'air simples mais qui sont très fouillées. Même folks et autres, mais étranges. Il y a des particularités. D'ailleurs pour moi la noise ce n'est pas simplement du son violent, ça peut être du silence. La noise c'est une intention. C'est une sorte de chose qui te pénètre à l'intérieur de toi, qui te vrille le cerveau et ta personne, sans avoir besoin de mettre beaucoup de son. Le beaucoup de son te plaque au sol, mais t'es pas dupe, tu le cherches, c'est un besoin, c'est une forme de tétanie, c'est un truc intense de ta personne. C'est un fonctionnement de tes nerfs et de ton sang. On est au-delà de la musique, on est dans un rapport social intense. Il y a un rapport à l'individu. On sort du simple domaine de l'écoute musicale, on entre dans un rapport social pour moi. Je ne dis pas ça comme une analyse, je dis ça comme un vécu. Un rapport social profond avec des êtres qui souvent dans la vie ne s'expriment pas ou peu, mais c'est là que l'expression sort, que la communion des êtres se fait. Pas que là, mais dans ce type d'instant il y a une communion entre les êtres qui a très peu lieu dans la vie courante sociale actuelle. Là on trouve ce qu'on ne trouve pas ailleurs.

Sarah : Pour toi, c'est donc vraiment en *live* que cette musique est la plus intense dans son expérience. Mais ça ne veut pas dire que le disque est inutile, parce que tu y recherches autre chose ?

Olivier : Non le disque est bon, le disque est un témoignage et une écoute importante. Parce qu'il y a beaucoup de livres qui sont des témoignages mais qui apportent beaucoup de choses et développent un tas de connaissances. C'est complémentaire, totalement. Mais le *live* est très important, il est plus riche que dans d'autres formes de musique. Parce que c'est un moment très profond entre les individus, où l'individu ne se positionne pas avec une protection sociale artificielle.

Sarah : As-tu retrouvé ce type de sensation dans d'autres musiques ou c'est très particulier ?

Olivier : Non, je ne l'ai pas trouvé avant.

Sarah : Donc c'est très récent alors ?

Olivier : C'est très récent. Même à l'époque des Stoog' il n'y avait pas ça. Il y avait le groupe qui était face aux autres, mais il n'était pas avec. La personne faisait son show. Les hommes, les groupes avaient encore des bollocks. Ils étaient là, ils écartaient les cuisses, c'était encore des rockeurs. Maintenant c'est fini ça. Un mec qui fait ça, il est ridicule. Un mec ou une femme, c'est pareil, il est mort. Il peut plus faire ça. Maintenant c'est un rapport de l'être humain, profond. Donc là il n'y a pas la personne qui se donne en spectacle et qui dit « regardez-moi, je suis sur mon », souvent la scène elle est pas haute. Avant les scènes elles étaient séparées, des fois avec des barrières, on les touchait, ce n'est pas pareil.

Sarah : Et que penses-tu des musiciens qui jouent dans le public ?

Olivier : Ce n'est pas forcément bon. Si c'est joué et c'est une comédie, ou c'est une personne comme j'ai vue récemment à Sonic Protest, Lee Ranaldo, c'était grotesque. Parce qu'il descend dans le public, je me dis « arrête ». Et j'étais avec une personne qui me dit « il fait son gourou », je lui dis « bon arrête c'est bon quand même ». Mais après au bout d'un moment on voyait sa guitare qui passait comme la queue d'un requin au milieu des gens, les gens commençaient à rentrer dans le jeu et à toucher et tout, et là on arrive dans une forme de jeu d'idolâtrie ; quelle que soit la position des gens, il les met dans un positionnement et un rapport à la vedette qui n'est pas sain. Donc ce n'est pas bon là.

Jouer au sol c'est bon pour l'immersion, mais faut-il déjà que la personne qui joue soit très bonne. Sinon, c'est pire que si elle était dans un avion (*rires*) ! Il faut que la personne soit dedans à fond et fasse ça naturellement et sans calcul. Si c'est pur, c'est très bon. Et c'est souvent très bon.

Sarah : Quels sont les disques bruitistes que tu écoutes le plus ou que tu as le plus écoutés ?

Olivier : Pas tellement au niveau de ces musiciens-là. Pour moi je ne fais pas de grande différence entre les gens, parce qu'ils sont très différents.

Sarah : Même les musiciens américains, japonais, les plus connus ? Les Merzbow, Wolf Eyes... ?

Olivier : Non non non, ça m'énerve, je n'ai pas envie de ça. Wolf Eyes ça m'énerve. Nate Young, tout ça, ça me gonfle. Ça plaît beaucoup mais moi ça me gonfle, parce qu'il y a tout un appareil et un professionnalisme qui me gêne, même s'il est très bon, je peux pas. (*Rires*). Je vais faire du tort, tant pis on se connaît, même quand j'ai affaire à un Richard Pinhas, je sors. C'est trop propre. Tout ce qui fait trop propre, ça me plaît pas. C'est de la noise propre, j'aime pas. Ils sont très bons, je trouve qu'ils sont d'une grande qualité, je peux pas critiquer. Mais moi j'aime bien les gens qui sont hardcore, qui se jettent dans les autres à corps perdu, qui sont à risque, on sent qu'ils peuvent être pas tout à fait bons. On sent quand quelqu'un, c'est encadré d'avance, c'est joué d'avance, il est bon d'avance, il a son public qui vient en extase. Déjà à la base le public vient en extase, je suis extérieur je ne peux pas. Déjà la démarche ne me plaît pas, je peux pas participer. Ou faut vraiment que le type soit génial pour que je me fasse avoir, ce qui n'arrive pas souvent. Souvent on me dit « mais t'es parti, t'as pas pu écouter », mais je réponds « écoute, ils arrivent sur scène la tronche qu'ils ont, comment ils se tiennent, déjà moi je sais au bout de 10 minutes qu'une heure à tenir, je vais devenir malade ! » (*Rires*). Moi les gars, ce n'est pas qu'ils soient très bons, c'est qu'ils soient intenses et purs. Il n'y en a pas beaucoup qui sont purs.

Sarah : Et dans les années 80, les Whitehouse et compagnie ?

Olivier : J'ai moins connu, j'ai connu après. Ça m'intéresse, j'ai acheté des disques après. Parce que je travaillais trop à l'époque, je ne pouvais pas, donc j'ai fait un rattrapage, ça m'a intéressé. Mais ce qui

me gênait, c'est que malgré que les gens me disent qu'ils avaient de l'humour, pour moi ils n'en ont pas. Pour moi beaucoup de musiciens sont des crétins, comme les artistes peintres et autres, mais ils sont des génies des fois. Faut pas mélanger l'intelligence et la créativité, c'est très dangereux. Ça je connais bien le domaine, et à un haut niveau. Ce qui faut c'est une créativité, une intensité, mais je n'aime pas les gens habillés en nazis, je déteste. C'est des grands musiciens, j'aime beaucoup Genesis P-Orridge. Mais, on ne va pas me dire que c'est de l'humour. C'est un con. Pour moi c'est un con. Boyd Rice c'est un con, et j'aime des disques qu'il a fait. J'ai lu des livres de Céline que j'aime, mais c'est un salaud et un con. J'ai eu *L'école des cadavres* entre les mains, ce n'était pas à moi et je l'ai vendu, c'était le seul livre qu'était pas à moi et que j'ai vendu, je me suis fait du fric avec, j'ai vomi presque. C'est des sales cons. Faut pas, parce que des gens nous plaisent et sont géniaux, en faire des gens géniaux. Il y a plein de sales cons dans cette musique, dans l'industriel. Il y a beaucoup de gens qui devraient réagir à ça, qui normalement sont concernés et aiment, et je trouve qu'ils se plantent. Il faut savoir les apprécier sur leur son, mais faut voir qui ils sont. C'est des gens qui n'ont pas beaucoup de contenu intellectuel intérieur, c'est pas parce qu'ils planent et qu'ils ont lu quelques livres qu'ils ont la réflexion. Ils sont cons. Faut faire très attention à ça. Et je ne pense pas forcément qu'à cette scène, même avant. L'intensité et le son peuvent être géniaux, il y a des trucs supers chez Genesis P-Orridge. Quand je le vois arriver actuellement, à l'Auditorium des Halles, avec un costume militaire, il ose plus mettre des trucs nazis, il a la trouille, mais il se met quand même des trucs qui ressemblent à. Et il y a des gens autour qui l'accompagnent, des petits mecs français de journaux, c'est des mecs à chier. Moi je le vomis ! Je ne m'approcherais pas de lui, je ferais pas un article sur lui, c'est un gros con ! Même si j'aime ce qu'il fait. C'est un con, je ne lui parle pas ! Faut se respecter dans la vie. Actuellement il y a des tas de problèmes, les gens rentrent dans des tas de saloperies politiquement, ils sont faibles, lâches, ils ont peur. Il faut pas admirer des gens comme ça, c'est pas bien ! Il faut s'opposer à tous ces gens-là, même si on aime leur musique. Pour moi c'est des nazis. Je peux pas admirer leur look, c'est un look à chier, dès qu'un mec a un semblant d'uniforme je le vomis, je lui crache à la gueule.

Sarah : Tu assimiles cette scène industrielle à la scène que tu fréquentes aujourd'hui, par exemple aux Instants Chavirés ?

Olivier : Non. Dans la scène française il y a très peu ça. Elle ne se montre pas. Elle est dans d'autres scènes, elle se cache. Par contre dans des scènes d'autres pays, ça s'est perdu un peu, scène anglaise et autres pays de l'Est, il y a des gens, leur look est à chier. Alors on dit qu'ils ont un certain humour, c'est pas vrai, il y a pas d'humour. Quand on fait de l'humour sur ces choses-là, c'est plus de l'humour. Quand on arrive habillé en uniforme et qu'on utilise certains documentaires, comme j'ai vu Club Moral, j'ai failli me faire lyncher d'ailleurs à l'époque vu ce que j'ai dit en direct, on fait pas d'humour là-dessus, on peut pas jouer avec ça. Quand on est opposé à ça, on peut pas montrer l'image, on peut pas ! Ça veut dire qu'ils n'ont pas une conscience politique très profonde et aucune culture. Il y a des tas de petits jeunes qui tombent là-dedans et des moins jeunes, tant pis pour eux, mais c'est pas bien ! Après ils vont s'opposer à des gens qui ont des idées pourries, mais qu'ils voient aussi les gens qu'ils admirent, qu'ils réfléchissent ! Ce qui n'empêche pas que ces gens soient intéressants musicalement pour beaucoup d'entre eux. Mais ils sont extrêmement glauques au niveau de leur idéologie. J'aime bien parler de ça, parce que pour moi c'est grave. Il y a une bêtise artistique, une inertie, une béance artistique qu'on permet à tous les gens sous prétexte d'expression artistique. Non, ils pensent ces choses-là ! Ils fréquentent des gens comme ça. Ce n'est pas pour ça qu'il faut les embêter et les interdire, mais il faut avoir conscience, c'est important je crois. Sinon t'écoute bêtement la musique, t'écoute bêtement les gens, il faut savoir. Sinon t'es écrasé. Quand t'es dans ce type de musique faut faire très attention parce qu'il y a des gens qui tombent dans du glauque, parce qu'ils vont dans des mondes, des infra-mondes qui vont plus loin, des choses qui concernent les profondeurs de l'individu, et souvent elles sont troubles et glauques. Et bon, il y a des gens qui s'y complaisent et qui développent ça. Ce n'était pas prévu que je te parle de ça, mais ça fait partie de ma vie, c'est mon ressenti dans les années de travail, dans mon rapport aux autres. Et je sais ce que je c'est qu'un individu et que la dépendance aux autres et l'intérêt pour l'autre fait qu'on tombe encore plus au niveau musical et artistique.

Sarah : Tes disques fétiches. Saurais-tu décrire ce qui te touche dans ces disques, tant dans la musique que dans tout ce qui pourrait être lié à leur contexte d'écoute ?

Olivier : Si j'en ai des disques noise, je peux t'en trouver. Mais ce n'est pas mes disques préférés. Dans les disques bruitistes, ce qui m'intéresse le plus ce n'est pas de la noise, c'est Stockhausen, *Microphonie*. Les sons avec des radios trafiquées, des machins comme ça. Pour moi c'est plus que de la noise. Sincèrement. Je peux écouter de la noise, mais comme je te disais pour moi c'est surtout en *live*. C'est là que les gens ils donnent le plus d'eux-mêmes. A mon avis, tu vois ce que je veux dire ? Pour moi la noise c'est un partage dans le son, et dans le *live*. Ça va plus loin qu'une écoute dans un salon. L'écoute assise, comme ça, pour moi, est quasiment impossible. D'ailleurs beaucoup de musiques je ne peux pas écouter assis.

Sarah : Quelle place exactement prend la musique au sein même du disque, pour toi ? Attribues-tu une valeur à l'objet lui-même, en dehors du contenu musical ? Y a-t-il des disques que tu adores ou auxquels tu tiens spécifiquement en leurs qualités d'objet ?

Olivier : Oui, je pourrais te dire que j'adore les disques, mais en général comme tout ce qui existe, l'écriture, le livre et tout, j'évite d'être cultissime. A un moment donné je sais que c'est vain. A une époque j'ai beaucoup donné de disques, maintenant je le fais plus parce que je n'aurais plus rien sinon. Mais étant plus jeune, je les prêtais en les donnant. Les livres, j'ai fait pareil. Parce que j'avais envie en même temps de donner ce qui était le plus important pour moi. Souvent on donne des choses qu'on a en double, moi je donnais les trucs et moi je me démunissais, et j'avais envie de ça. Maintenant j'en garde mais je sais que c'est vain. Je ne suis pas collectionneur, j'ai beaucoup de disques mais je suis contre la collection. Les disques, je les ai pour écouter la musique. J'en ai plein, mais pour moi c'est un dialogue, ça fait partie de mon enrichissement mental, comme j'écris ou je lis, ça fait partie d'aliments pour mon esprit. Si je vais à un concert c'est pour m'alimenter, si j'écoute c'est pour l'alimenter. Je suis le petit oiseau sur le dos de l'hippopotame et qui picore la vermine pour survivre. Pour moi c'est un prolongement de l'écriture, de toute l'expression, de l'intériorité et de l'intensité de la vie, qui fait que tu as envie de continuer le lendemain à vivre.

Sarah : Ils sont donc toujours liés à leur contenu musical. Jamais tu n'as de disque auquel tu tiens juste pour l'objet, pour sa valeur affective par exemple ?

Olivier : Non, c'est à cause du contenu. Pour le Beefheart j'ai cherché à tout prix à avoir une édition en mono, que j'ai achetée en anglais à l'édition chez Pie (?), c'était la deuxième édition aux États-Unis, moi j'ai la première anglaise. En mono, le son est génial, c'est le son que je cherche. Bien sûr l'objet est beau, mais je ne me réveille pas la nuit pour y penser. J'aime mieux dessiner ou créer moi-même, je n'ai pas envie d'avoir les choses des autres, j'aime mieux avoir mes choses à moi. Par contre ils m'apportent dans le son, c'est tout à coup j'entends un groupe anodin avec un son particulier. Anodin, tiens je vais faire de la provoc', les Beatles ! Il y a un disque comme *Rubber Soul*, il y a « Michelle » et tout, c'est un 33 tours dont on ne parle pas, mais il est étrange. C'est avant *Revolver*, avant *Sergent Pepper*, mais dessus il y a des nouveautés techniques. Il y a un morceau où il y a une basse avec une pédale de distorsion, et le son c'est nouveau, on n'a jamais entendu. Alors ce morceau-là je l'écoute pour le son, avec la distorsion sur la basse, tu comprends, il y a le son ! Et à chaque fois il y a un passage, il appuie sur un truc, on n'a jamais entendu avant ! Le son de la basse distordue est génial, génial ! Et moi je me suis trouvé l'édition mono pour écouter ça. C'est LE son ! Moi c'est ça qui m'intéresse. Et je veux percevoir le son dans des conditions inconfortables. Je n'aime pas le confort. Pour moi le concert c'est l'inconfort. J'aime de moins en moins être assis, parce que tu prends une position de potentat du concert, et j'en ai encore vécu un hier, même si c'est au sol et c'est assis, j'aime pas. Il y a moins de communication et d'échange entre les gens. J'aime mieux que les gens soient bourrés, debout, défoncés, qu'assis, sérieux à analyser les concerts. Sinon je les emmerde, même si c'est des copains. Et moi je veux que ce ne soit pas assis, informel, le bordel, le boxon, et qu'on chope des trucs au vol sous le plafond, sous les voûtes, partout, mais on chope des trucs et c'est là qu'il y a la communion. Y'a pas de préméditation, tu chopes le truc, t'es comme une biche perdue, qu'est traquée. Et t'as des trucs qui arrivent, et en même temps t'as un vertige de plaisir et tu penses que tu vas mourir

en même temps. Et là le concert devient intéressant. Et c'est pour ça que ce n'est pas toujours intéressant. Je te dis ça, ça demande à être analysé, ce n'est pas dit au hasard. Ça signifie l'intensité de la position ce que je dis. La biche éperdue c'est l'intensité de ce que tu ressens. Tu meurs pas mais tu te dis je pourrais. Tu bascules à un moment donné, t'es toujours entre le sol et le haut, et il y a un truc qui se passe mais tu sais pas, c'est un miracle. Et c'est réussi quand toi tu peux ressentir ces choses-là. C'est une communion le concert, même si je n'aime pas le terme communion, que je vomis, et en particulier l'hostie (*rires*).

Sarah : Quels supports préfères-tu ? Pourquoi ?

Olivier : Vinyle et cassette. C'est mes préférés parce que c'est mieux, c'est sympa, c'est plus du bricolage. Il y a un côté mécanique clac clac clac ça tourne, j'aime mieux parce que t'es plus avec la vie. Moi ce que j'aime c'est me sentir de plus en plus en corps à corps avec le son et les gens qui font les sons. Moi ce dont j'ai besoin c'est d'un corps à corps et d'une communion, c'est ça qui compte. Je n'aime pas être à distance et loin de la matière. J'ai rien contre le CD si j'ai pas le choix, le CD me plaît s'il n'y a pas d'autres versions. Si c'est une réédition super bien faite, ce qui n'est pas souvent le cas. Un document rare, je le prends ! Mais si c'est pour avoir la même chose, pour moi le son et la matière sont mille fois mieux en vinyle, de toute façon.

Sarah : Donc tu penses que le son est mieux en vinyle ?

Olivier : Ah oui, il n'y a pas de problème. Pour moi c'est très très fort. Le son vinyle et le son (ampli à lampe) sont beaucoup plus forts. J'ai un truc intermédiaire entre lampe et pas lampe actuellement. Mais j'en ai un à réparer à lampe, un Sonic Frontiers. Là c'est un Unison Research. Même pour le CD la lampe est bien, il l'améliore. Un copain m'avait dit, j'avais un vieil appareil qu'il faut que je ressorte, une lampe de mon père, et quand tu branches une platine CD sur une lampe, le son est vachement chaud, il est différent que sur un appareil qui n'est pas à lampe.

Sarah : Est-ce qu'il t'arrive d'acheter ou de désirer un disque en raison de sa pochette, de son design ou de son concept ?

Olivier : Depuis des années j'ai plus de désir. Je n'ai pas la folie du désir des choses, de posséder. Des fois je comprends, par rapport avec des gens que j'aime. Non moi j'achète en général parce que j'aime bien les musiciens, les gens. Je recherche de main à main. Non je n'achète plus pour le visuel, c'est fini. A une époque j'ai acheté, le concept c'est intéressant parce que c'était des disques pas quelconques que j'achetais. Souvent les disques qui m'intéressaient avaient des pochettes démentes, c'était le hasard, parce que j'achetais pour le disque. Parce que la création était géniale. Si c'est un concept avec une merde à l'intérieur, bon bah c'est une merde. C'est souvent le cas.

Sarah : Combien de disques penses-tu posséder ?

Olivier : Je ne sais pas, des centaines mais je ne sais pas combien. Forcément des centaines, j'avais acheté 200, 300 ou 400 pochettes plastiques, et j'en ai fait qu'un tout petit morceau. Non mais il y en a ailleurs, il y en a là, j'en ai dans l'entrée en bas, j'ai plein de 45t très anciens, là-bas j'ai plein de 45t aussi. Des trucs costauds hein, pas des trucs garage et tout ça, des machins vachement intéressants tu vois, des simples Anglais et tout, des très bons, tu les mets ça pète bien quoi. C'est intéressant, j'en ai pas mal là aussi, j'en ai un peu à droite à gauche. Mais je peux avoir de la musique de danse, de la musique orientale. Parce qu'imaginer, j'ai Oum Khalsoum, pressage libanais ! Je ne compte pas, moi je m'en fous... j'en ai peu mais c'est du très fort. C'est la version Franq de Quengo hein. Il y a des gens qui en ont plus, mais là vraiment c'est du choisi. Il m'a dit c'est vraiment pointu, il a dit qu'il n'avait pas vu une telle variété de styles, de machins. Mais ce ne sont pas des styles variés pour moi, c'est des musiques intenses. Pour moi le style varié c'est pas du tout ça, ce n'est pas parce que c'est des styles de différentes musiques que c'est différent. Je n'y crois pas. Il y a une recherche par rapport à une intensité ou à une étrangeté dans le son, dans des musiques bruitistes, dans des librairies musicales, des vieilles choses de Morricone où il joue de l'orgue et de l'harmonium pour les *Amants d'outre-*

tombe avec Barbara Steele et tout ça. Les vieux Famille Adams, d'époque, pressage américain, où il y a des variations guitare électrique, c'est dément ! Ou des trucs de La Hammer, des choses étranges, des disques de carillon bizarres. En dehors de mes disques noise, bruitisme, déjà fin des années 1960, bon tous les groupes anglais genre Whitenoise je les ai ces disques là, ou tous les disques français Philippe Besombes et tout, c'était des trucs étranges. Il y a déjà longtemps je ne les connaissais même pas, ils me trouvaient ils me proposaient, donc je les ai stockés. Mais c'était le destin. Moi je fréquentais les endroits comme l'Open Market de Zermati, qu'a créé Disc Idol, les premiers trucs de punk français et tout ça, qui produisait quelques gens, mais c'était à la pointe, début 70. C'était très fort, avant j'allais chez Givaudan, Boulevard Saint Germain, une boutique blanche où je trouvais mes Velvet, Steve Reich, Sun Ra, j'achetais ça sans connaître. Mais après j'arrivais chez moi, j'entendais et je me disais « oui, d'accord ». Tu vois, t'avais envie d'autre chose. Music Action, carrefour de l'Odéon ! Je n'allais même pas à Paris, ma mère s'était mise domestique chez les gens alors que mon père avait une bonne situation, à une quarantaine d'années. Elle allait me commander des disques dans les boutiques d'import, fermées de l'extérieur, avec un boucan du diable, ma mère ! Ils lui mettaient un siège pour qu'elle s'assoie. Elle commandait Kim Fowley, *Outrageous* et tout, ils n'avaient même pas ! Ils me les commandaient, et ma mère arrivait avec *Outrageous, I'm Bad* (rires) ! C'est ma mère qui me servait d'intermédiaire à une époque. Mais elle adorait ça. C'était une femme qui était fantaisiste, elle n'avait pas de limites. Les derniers trucs qu'elle a écoutés, il y a longtemps qu'elle vient plus, elle a 90 ans, c'était Aphex Twin, qui l'avait intéressée. Le premier « Comme To Daddy », tout ça, Husker Dü elle aimait beaucoup. Je lui avais passé une cassette anglaise, pété dans un club anglais, elle adorait. Mais ma mère écoutait de tout avec moi. Depuis l'âge de 14 ans, jusqu'à 21 ans. Donc il y a des trucs étranges qu'elle a découverts. Je ne te parle même pas de la musique contemporaine. Mon père qui était de formation classique avait une curiosité d'oreille, c'était naturel. Il aimait la littérature, il était fils de pauvre, il n'avait pas été à l'école. Il lisait Paul Valéry, etc. Il avait gagné le concours lyrique et après il a fait autre chose pour nous faire vivre. Mais c'est un mec raffiné tu vois, il te faisait des analyses des *Maîtres Chanteurs de Nuremberg* de Wagner, mais dans le texte (rires) ! Mais il était fils de concierge, tu vois. Mais on vivait comme ça, nous à la maison. Il n'y avait pas de papiers au mur, il y avait des danseurs étoiles qui arrivaient avec leur bagnole de sport chez nous. C'est clair ! Moi j'allais voir l'opéra, avec ondes Marthenot, les trucs de Messiaen, avec décors de Marx Ernst. J'avais 15 ans. Mais pour moi c'était anodin. J'avais déjà les cheveux très longs, je voyais des gens qui n'avaient rien à voir avec moi, j'étais dans des loges avec des mecs (rires), ils me racontaient des trucs d'opéra. Moi j'étais timide, j'écoutais ça, je me suis payé des trucs incroyables ! Ça m'est arrivé d'avoir des types de l'Ambassade de Mauritanie en costume noir dans la neige, venant chez moi, imagine ! Moi avec des cheveux sous les fesses ouvrant la porte dans la neige à ce monsieur de Mauritanie, cherchant ma sœur qui avait fait une tournée en Afrique, qui me disait « venez quand vous voulez à l'Ambassade » ! Je me suis retrouvé dans des situations comme ça, c'était des bizarreries de la vie. Mais moi ça m'amusait parce que j'ai bien vu que les gens étaient tous pareils. Après les gens qui frimaient, qui étaient dans l'intelligentsia tout ça, pour moi c'était du toc. Très vite, bidon, de la merde. Tu vois ce que je veux dire ? D'ailleurs en entreprise j'avais plein d'ennuis parce que je traitais aussi bien les gens qui n'avaient aucun poste, aucune situation, je les traitais avant la direction. Moi les directeurs, j'en avais rien à cirer, tu vois ce que je veux dire ? Je parlais avec eux comme si j'étais dans un salon, aux Instants. Je m'en tapais ! Et ma sœur aussi elle fréquente les gens les plus hauts de la politique de tous partis, elle ne connaît rien à la politique, elle est très bourgeoise mais par contre elle est surtout pétée, et puis elle n'a pas conscience de ces choses-là. Elle va discuter, elle est ouverte comme ça, bizarrement. Je lui ai filé le contact d'une fille que j'ai vu chanter avec Cathy Heyden, une grande Noire à qui je trouvais un son de voix. Elle a rendez-vous avec ma sœur, t'imagines ? Qui a fait travailler Cecil Ormann, qui a formé des grands chanteurs lyriques, elles ont rendez-vous dans deux-trois jours. Parce que je lui ai dit deux mots, elle va lui donner des conseils, parce que j'ai vu qu'elle avait un son de voix génial. Je pensais que ça allait me faire chier, Cathy m'a dit viens, je lui ai dit ça me gonfle tes poètes et tout, c'est de plus en plus nuls tes trucs, elle m'a dit viens tu me diras (rires) !!! Je te jure, je lui ai dit ça à Cathy. Je n'aime pas les poètes. J'écris, je connais bien la poésie et l'écriture littéraire, autant que les disques même plus, depuis tout petit, sans école. Mais je n'aime pas l'expression, la performance, le poète souvent c'est redondant, prétentieux, on dirait qu'il met ses couilles sur scène ou qu'il donne sa vie privée, les femmes qui sont là, c'est dramatique... ça me gonfle ! Moi j'aime bien la forme intense. Moi j'aimerais bien produire du son avec des paroles, mais

faut que le son soit mêlé, que les paroles soient mêlées dans l'expression la plus dépouillée, brute. Mais pas de redondance, pas de machin. C'est très difficile quand on a beaucoup pratiqué le texte, on est vachement exigeants, on n'aime pas voir de trucs se balancer des merdes comme ça. On a besoin d'un machin complètement dépouillé à mort, sans que la personne ramène sa fraise au milieu avec sa bouche ouverte.

Sarah : Est-ce que tu te considères comme un collectionneur ?

Olivier : Non, jamais, je déteste les collectionneurs. Souvent c'est des types ils viennent comme les scouts, ils sont là avec leur collection, ils sont réac, c'est des sales cons. J'aime le jazz de la Nouvelle-Orléans, tout ça, j'en avais vu dans les librairies de livres anciens, j'y allais beaucoup. Et je voyais des gens arriver, les collectionneurs ! Les collectionneurs, c'est comme les gens qui collectionnent des timbres, je les emmerde. C'est des gros cons, c'est des réac. Pour moi, c'est des gens qui vivent le son, la création, qui vivent les choses qui sont intéressants. Si j'ai beaucoup de choses, c'est comme si j'avais rien, c'est une compilation de choses... Pour moi c'est la création, avoir à portée de main les sons dont j'ai besoin. J'ai plein de livres que je ne lis pas en même temps, mais j'aime les avoir à portée de main, je veux un truc à tel moment, je l'ai là. J'ai besoin d'une créativité, de quelqu'un qui s'exprime de telle façon, je veux avoir tous les sujets qui me concernent profondément, autant sonores qu'écrits. Point.

Sarah : Est-ce que tu classes tes disques, et si oui, comment ? As-tu parfois des priorités d'écoute ? Où ranges-tu tes nouveautés ?

Olivier : Oui, je classe. Il y a un problème à un moment donné bien sûr, parce qu'il y a des gens qui touchent à plusieurs domaines. Pareil pour la littérature et les écrivains. Je classe par pseudo-genres, donc je commence blues, gospel blues, rythm n'blues ; rock n'roll ; ensuite nous arrivons à la scène folk, non avant le rock, country et folk ; ensuite j'arrive vers des trucs plus ou moins garage d'origine ; ensuite j'arrive vers le psyché, ensuite j'arrive vers des sons un peu plus évolués, enfin « après ». Après le problème c'est pas la noise, ça arrive plus loin. Parce que la noise ou les sons autres, j'ai des problèmes à classer ou du côté contemporain, ou du côté « autres ». Parce que ça déborde sur différentes formes de musique. Je ne classerai pas la noise, rock n'roll etc. Bon, j'aurais toute la période où il y a le krautrock etc, on pourrait faire la liaison. Mais quand même ça pose problème quelques fois, où je me perds dans mes disques parce que je les ai classés à tel ou tel endroit, c'est là où j'ai une gêne. Il y a des communautés d'esprit entre plusieurs de ces musiques-là. Bon après j'ai des musiques orientales que je classe, africaines ou autres, musique de films, musique mécanique, disques pour enfants, j'ai un endroit où j'ai des 25cm aussi, où j'ai différents classements. Voilà, différents pays, etc tu vois. J'ai toutes sortes de choses, parce que bon à un moment j'arrive dans les boîtes à musique, les musiques un peu loufoques, bizarres, très rares, des disques rares.

Sarah : Et comment passes-tu de l'un à l'autre ?

Olivier : Bah là tu vois, Albert Ayler, deux excellents disques. Donc là t'arrives dans les périodes blues ou rythm& blues, là c'est Slim Harpo, *Got Love You Want It*, t'as « I'm A King Bee » avec une voix haut perchée et un son de guitare absolument particulier. J'en ai plusieurs.

Annie : C'est bien ça. C'est super ça.

Olivier : Sinon t'as aussi Bobby Bland qui est à l'origine de beaucoup de groupes pop, et c'est absolument déchaîné niveau voix. J'en ai plusieurs, c'est une collection française mais ancienne. Ça c'est une pure merveille, ça a été repris par plein de gens très costauds, des groupes comme les Them etc. Là t'as un Chuck Berry qu'a été beaucoup critiqué que j'adore, parce que c'est une collection anglaise de Shel Talmy qui produisait les Kinks et autres, qui a un son de guitare clinquante, complètement pété, différent de ce qu'il fait d'habitude. Et là c'est le passage américain, j'avais le français il y a longtemps. Et alors il y a des airs où la guitare est complètement claquée parce que la prise de son est complètement différente de ce qu'il faisait avant en rock, et moi je trouve ça meilleur.

Alors ça c'est le premier Little Richard mais le pressage anglais, où c'est la folie furieuse incarnée, une pure merveille, sans arrêt, sans reprendre son souffle. C'est la folie frénétique.

(Il cherche un disque qu'il ne trouve pas, qui a selon lui eu une influence considérable sur le blues)

En jazz aussi j'ai tous les Sun Ra, les Cecil Taylor, j'en ai énormément. Tu vois, Sun Ra, *Atlantis*, une merveille avec des sons pas possibles. Ça, c'est du hasard, Cecil Taylor, bon t'as des trucs comme ça, des pochettes bizarroïdes... Alors c'est ça c'est du bruitisme piano frappé, percussif, déjà très ancien. C'est à l'origine de beaucoup de choses. Ça c'est des groupes qu'ont beaucoup influencé des groupes comme les Stones, par exemple les Coasters, où il y a Poison Ivy, des trucs vocaux. Et en fin de compte c'était écrit par des blancs, qui les produisaient et qui jouaient, en fait c'était pas des blacks, c'est ça qu'est génial dans ces musiques-là ! Les plus grands Dylan c'est là, par exemple *Bringing it All Back Home*, ça c'est quand il commence à s'électrifier. Bon ça des disques pressage anglais ou américain. Là c'est quand l'électricité arrive, que ça fait scandale et qu'il est jeté comme un ignoble qui trahit le folk. J'en ai plusieurs versions hein, pressage mono etc. Non c'est pour entendre des sons différents. Alors il est passé en festival il s'est fait huer par tous les gens folk, parce qu'il avait entendu Bobby Waters qui s'était électrifié et il avait trouvé ça génial, il a mis l'électricité et a pris des petits jeunes avec lui qu'ont fait des trucs déments, des sons comme de l'impro, avec une magie. Là c'est inimitable comme son, on est dans un autre monde. Alors là on est dans le rock n'roll, ce que j'appelle le rockabilly. Ça c'est un disque (Charlie Feathers, Mac Curtis) que j'avais acheté à l'Open Market à l'origine. Les gars ils sont pris de crises de hoquets. T'as carrément des airs où il y a le hoquet avec une guitare sautillante et la voix, mais alors des sons hystériques, hoquetants. Ça c'est très intéressant, c'est un pressage anglais que j'ai retrouvé il y a quelques temps. Bon là t'as un roi du son de guitare pété à la fin des années 1950 c'est Link Wray, ça c'est une compile anglaise du début des années 1970 qui est une pure merveille, on en a passé sur Lapinkult. Lui il avait fait un trou à son ampli pour changer le son, tu vois. Il a été très loin, Link Wray, il est mort il y a quelques années. Alors bon, les sons surfs, les sons clinquants de guitare, les Ventures, qui ont été repris par le guitariste des New York Dolls, c'est une pure merveille, il y a des sons géniaux, des sons de basses et des trucs merveilleux, il y a des trucs grattés qui glissent, c'est génial. C'est vraiment du son brut de décoffrage. Alors ça c'est le mono *Safe As Milk* (Beefheart) avec « Electricity » et tout, le vrai. Je me le suis acquis il n'y a pas longtemps, j'avais l'américain, mais celui-là en mono, génial.

Annie : j'avais fait le dessin d'une pochette de disque, pas celui-là... oui celui-là.

Olivier : Alors celui-là, le chef d'œuvre, *Trout Mask Replika*. Là t'as la version anglaise, et la version américaine. Un disque straight, produit par Zappa qui ne s'est pas occupé de la production, il les a laissés faire ce qu'ils voulaient. Bon il y a les Fowley, les grands Fowley, ça c'est *Outrageous*. Non mais il faut le voir entier, parce qu'il y a des photos bizarres. Tu vois à l'origine la pochette c'est ça, tu ne peux pas savoir ce qu'il y a dessus. C'est expérimental, il a presque fait ça tout seul, il fait ce qu'il veut en 68-69. A l'intérieur c'est costaud, c'est la torture. Ça s'appelle « Chinese Water Torture ». Il y a des trucs qu'ont été repris par Sonic Youth. C'est une pure merveille de disque, c'est un chef d'œuvre. Il y a des sons expérimentaux, même sur des disques anodins de lui. Sur celui-là, il parle, il téléphone à des nanas et dit des obscénités, il dit qu'il a un bébé bouledogue (rires). Il y a beaucoup de parlotte mais aussi des sons faits avec des moyens électroniques sommaires. Sachant que Kim Fowley, il est sur le premier Mothers of Invention de Zappa en 66, *Freak Out !*, sur un titre qui s'appelle « Help, I'm A Rock » avec des onomatopées, des trucs de singe pendant une face entière au moins. Alors après il a fait un truc plus tranché, plus hard, mais une merveille, *I'm Bad*. J'ai vu ça sur un magazine underground qui s'appelle Parapluie, j'en ai donné quelques-uns récemment. Derrière c'est mieux encore. Ça c'est une merveille de disque. Et alors là c'est un son tranchant, pété, malade mental. Avant c'était expérimental, là c'est un son tranchant pré-hard, avec des paroles, « Forbidden Love » etc. Il a fait le premier 45 de Soft Machine, il a produit les Seeds, les Them, plein de gens. Son grand-père avait créé des grandes opérettes très connues qui étaient encore utilisées dans Mars Attack et tout ça. Et j'ai un disque 45t de lui, début 60, qu'est carrément Casse-Noisette de Tchaïkovski en rock. Il faisait des choses bizarres, lui. Ça aussi c'est très bien, il y a un truc sur Polaroid People, absolument génial, sur les êtres polaroid. Ensuite nous passons à un de mes disques préférés de la terre entière, c'est le premier Red Crayola, d'origine, neuf, en monophonie pour la radio. Introuvable, personne ne l'a écouté. 67 environ. Un disque qui ne serait jamais édité aujourd'hui sur un label classique. Une pure

merveille avec Houston Texas. Il m'a été livré sous cellophane en monophonie, c'était un gars sur les quais qui me fournissait des trucs rares. J'ai d'autres trucs, bon là c'est garage c'est les Seeds, le deuxième, la pochette est très belle. Et il y a des trucs basiques en garage, très très bons. J'ai le premier aussi, mais le deuxième est très bon. Je te montre n'importe quoi, j'en ai des milliers, c'est très difficile... Bon alors sur Steppenwolf, l'intérêt sur Steppenwolf, c'est que c'était connu pour « Born To Be Wilde », mais là c'était avant qu'ils soient connus, et il y a The Pusher, il dure 15 minutes, et c'est une version carrément électronique. Et tout le reste c'est expérimental, c'est du son qu'ils font en public. On a passé ça sur Lapinkult, c'est une pure merveille. Alors bon nous arrivons au Velvet, mon préféré, on ne le voit pas mais il y a un tatouage, c'est le *White Light/White Heat* avec le Sister Ray, premier morceau trash mais long, alors là merveille totale. C'est le deuxième Velvet. Ça c'est le disque génial, dans le son trash c'est un des premiers du genre. Ça a été repris par la suite par Joy Division.

Sarah : C'est par styles, mais c'est aussi un peu par ordre chronologique, non ?

Olivier : Oui un petit peu, par instinct. Puis ça c'est le troisième du Velvet, pressage allemand. Il y a des titres qui font penser à Red Crayola, le premier. Il y a des sons très purs avec des sons de guitare très tranchés, sans fioritures. Sur des morceaux comme « Beginning To See The Light », il y a des sons très modernes, qui vont très loin dans leur simplicité. Bon le Nico, c'est le chef d'œuvre, c'est *the Marble Index*, d'origine, production John Cale, ça c'est une icône, un disque de pure merveille. Avec violoncelle, bruits étranges, c'est un disque qui part dans d'autres dimensions, c'est une bizarrerie totale. Bon en-dessous on arrive aux périodes Sonic Youth et autres, Iggy Pop, bon bah bien sûr il y a *Fun House* dont j'ai plusieurs versions. Pareil le John Cale *Paris 1919* il est très bon, disque déjanté, décadent. C'est un très très beau disque et une belle production, acheté à l'Open Market. Tu vois *Fun House* j'ai 36 versions, je ne sais pas le dernier que j'ai acheté (*rires*) !! Celui avec la pochette d'origine avec un trou au milieu, et ce ne sont pas tous les disques qui ont ça... ça c'est un disque de fou, qui s'inspire du free jazz et de la musique contemporaine, parce qu'ils avaient l'air de rien, mais après ils ont dit qu'ils écoutaient de la musique contemporaine, ils connaissaient. Bon là il y a des musiques de films mais on va arriver à des musiques plus ou moins expérimentales. Aphex Twin, là c'est des trucs de Current 93... Alors là c'est son influence, c'est Shirley Collins qui a beaucoup influencé David Tibet (?), puis il y a une réédition plus ancienne d'elle, il l'adore cette femme. Bon là il y a les Can d'origine, les trucs allemands, ça c'est les deux premiers d'origine, le *Monster Movie*, avec « Yoo Doo Right » sur toute une face.

Sarah : Et est-ce que tu as des choses plus récentes ?

Olivier : Oui ça arrive, il faut les trouver. Des trucs comme Bianchi, etc, j'en ai. Ils sont plus loin, mais je sais plus où ils sont ! J'en ai tellement. Bon là j'ai plein de gens bizarres tu vois, j'ai tous les trucs actuels, toutes les rééditions de Monte Cazzaza, etc. C'est des trucs que j'avais commandé aux États-Unis. Bon ça c'est des trucs achetés sur place (Smegma, etc), c'est des trucs actuels. J'en ai pas mal...

Sarah : Ah oui, t'as même un Merzbow

Olivier : Ah oui il y en a, il y en a... Merzbow, Merzbow, Merzbow... Ground Zero, Acid Mothers Temple... Là ça a rien à voir, le chanteur belge Ferre Grignard, mais je préfère. Il était fou, il est mort, il avait un bar à Anvers. Démentiel ! J'ai deux versions du disque. (*rires*) Mais c'est un malade ! Alors ça c'est génial, c'est ce que je préfère, genre 66, groupe hollandais, les Outsiders, avec un héroïnomanie qui est mort depuis, dans un truc dans le port de Rotterdam. Ça c'est un bijou ce disque, d'intensité, de choses bizarres, ça j'adore ! C'est extrêmement rare, je l'avais acheté et je l'ai racheté à prix fort il y a quelques mois. Là *Metal Machine Music* d'origine, de Lou Reed, le vrai. Là c'est Maurizio Bianchi, je les ai tous, j'en ai plein. Ça on me les a donnés, j'en ai pas mal, un copain. Non mais je peux te les montrer, mais il y a plein de choses... Là il y a les Die Todliche Doris, superbes. Il y a plein de disques contemporains et tout. Bon là je vais te montrer d'autres choses... Messiaen avec ondes Marthenot, *Turangalila Symphonie*, absolument génial ça. C'est le disque d'origine ça, le vrai, avec interview de Messiaen à l'intérieur. Ça c'est des disques top. Là il y a un disque de percussions de John Cage, quand il avait une femme (*rires*), c'est rare ! Avec d'autres supers compositeurs, comme Henri Cowell

etc. Regarde ça, les musiques industrielles russes, pure merveille ce disque, un disque génial, là t'as tout ce qui faut, des trucs complètement oubliés, où ils reproduisent des bruits d'usine etc. C'est super vieux ça, j'ai acheté ça dans le temps, quand je travaillais, bien avant que j'aie dans la scène et tout. Bon t'as des trucs de Stockhausen, t'en as plein, là il y en avait des très bons par là [*il grimpe sur des escabeaux*]. Attends, celui qu'on aime beaucoup c'est celui-là, *Mikrophonie*, ça c'est une merveille.

Annie : Ah oui, ça c'est bien oui.

Olivier : Tiens, mon copain avec qui je me baladais avec Dali là [*il me montre une vieille photo en noir et blanc d'un jeune dandy assis à côté de Salvador Dali*]. Ça c'est mon copain qui était fils de maçon, avec Dali. On a passé des années à marcher ensemble, il était chez Dali tout le temps. Je prenais des photos, de passais chez Dali quand j'avais 16-17 ans. Il venait chez moi, sur mon lit, il lisait les textes que j'écrivais, il avait 23 et moi 16 ans. Tu sais que j'ai l'impression de rien t'avoir montré, j'ai honte parce que c'est pas assez... c'est pas représentatif de ce que j'écoute. C'est vachement limité ce que je te montre, puis moi ça m'ennuie. Parce que le problème c'est que t'es limité dans le temps, t'es limité quand tu montres des choses comme ça... Alors que c'est beaucoup plus riche. Ce n'est pas assez, c'est trop limité !

Sarah : Quel est le matériel que tu utilises pour écouter de la musique ?

Olivier : Actuellement c'est Rega RP6, je ne peux pas te dire le nom de la cellule. Tiens regarde, il y a du fouillis au-dessus, ce sont des CD, la platine c'est la rouge. Il y a aucune commande au-dessus, elle est en-dessous à part, pour qu'il n'y ait aucune vibration. Tu vois il n'y a pas de boutons, rien, tout est à l'extérieur. Bon, ce qu'il y a à côté, c'est pour écouter les disques en mono. C'est à cause de l'appareil en-dessous, Sharp, à mon père, qui me permet d'écouter en mono. Tu appuies sur un bouton, c'est de la monophonie. C'est uniquement pour écouter ça. Le reste c'est pour écouter les disques plus raffinés. Par exemple un disque qui serait en mauvais état, je vais l'écouter sur l'autre appareil, je ne vais pas le mettre là, s'il est pétié et tout. Mais j'ai d'autres appareils tu sais, j'en ai 4-5-6, mais abîmés. Tu sais j'ai pas mal d'appareils détériorés, tourne-disques, il y en a même que je vais donner tu vois. Au fond, j'ai des appareils qui pourraient servir à faire des branchements. Je les ai achetés, ils étaient en mauvais état, j'en ai entassé plein. Il faut les faire réparer et je ne sais pas. Les gens pourraient s'en servir pour faire des trucs, c'est possible.

Sarah : Quels sont les contextes dans lesquels tu préfères écouter des disques ? (Seul ou accompagné, position du corps, activités parallèles, état de conscience modifié...)

Olivier : Ce que j'aime le mieux c'est en solitaire, et ce que j'aime c'est de ne pas être assis. Si, si je suis en concert, c'est avec plein de gens ; si c'est du son j'aime bien seul, sauf si c'est des gens qui connaissent bien. Si c'est des gens qui sont à fond dans la musique, je peux en avoir dix, mais il faut que les gens soient à fond dedans, pas les gens qui ne connaissent pas et que ça emmerde... si ce sont des gens que je sens prendre leur pied en écoutant, j'aime bien écouter avec eux (*rires*). Si c'est une vraie écoute je suis concentré dedans, mais pas concentré assis. Assis je peux plus faire ça, j'ai fait ça dans le temps, très peu, et en général quand j'étais jeune je bougeais et je participais au son avec mon corps. Je bougeais, je me déplaçais, je tournais, j'allais et venais dans une grande pièce rectangulaire qui faisait plus de 7m. Étant gamin je me roulais par terre, carrément. Je faisais pleurer mes petits cousins. Ma sœur elle faisait pire, on faisait sur la musique classique, on faisait des mimes qui faisaient peur. Il y avait les tableaux d'une exposition de Moussorski, il y a une scène où il y a un gnome et tout ça, et ma sœur se tordait, grimaçait, et j'avais un petit cousin que ça faisait pleurer (*rires*). Et par exemple quand *Sergt Pepper* est sorti, on l'a fait a cappella à deux voix entièrement, tout le disque. Elle est devenue une musicienne importante. On rentrait dedans quoi. Avec le Kim Fowley que je t'ai montré avec la torture là, ça c'était épique. J'ai mon cousin [...], il y avait une communion, on était chez moi, je lui ai mis *Outrageous* de Kim Fowley, et il était devant moi, moi devant lui, et au fur et à mesure on tombait en glissant le long du mur dans une hystérie totale. On avait des crises de folie sur des trucs, pris par le son. Moi j'étais pris par le son dès l'âge de 11 ans.

Sarah : Est-ce qu'il y a des gestes ou des rituels que tu aimes particulièrement effectuer avec les disques ou dans le dispositif d'écoute ?

Olivier : Ah tout de suite, c'est *Art Press* là, je me méfie ! Non je n'ai pas de rituels, je n'aime pas les rituels. Je n'en ai pas besoin. Je suis rituel de naissance (*rires*), de nature, donc je n'ai pas besoin de créer une situation. La situation elle existe à la base, je suis dedans. Mais c'est des rituels païens, très païens ! Je déteste les façons, je hais les façons. J'en ai peut-être, mais je les évite et je ne cherche pas à en avoir. Je n'aime pas les gens qui ont des manies et des tics. Ils ont raison de les avoir, c'est leur problème, mais c'est un truc qui ne me plaît pas, ça ne fait pas partie de mon monde. J'aime les gens qui sont bruts de décoffrage, sans manies. Ils ont des petites manies chez eux, mais pas trop ! Juste leurs trucs à eux quoi, il faut que le disque soit essuyé comme ça, machin. Mais suite à des conseils que j'ai eu de Rega, je n'essuie plus les pointes, je les souffle pour pas abîmer. Ça ne sert à rien de frotter, c'est vrai. Une fois j'ai eu des accidents, j'ai abîmé des pointes, je ne sais pas, elle vaut plus de 600€ la pointe. Ah oui, je l'ai payée à tempérament hein. J'en avais une à moitié prix sur la Demon, je sais plus la marque, mais je l'ai à côté, là, il y a la boîte. Et à côté j'ai un pré-ampli caché derrière, qui vaut extrêmement cher, qui est américain, je sais plus le nom. Je l'ai commandé et je l'ai attendu et tout, mais je l'ai payé à tempérament, il y a un an et demi maximum. La plus belle acquisition de ma vie c'est la Rega, je n'ai jamais eu ça de ma vie, je me la suis offerte. J'ai pompé sur de l'argent que j'avais de ma retraite, c'est pour ça. Parce que je voulais avoir une platine supérieure, j'avais besoin d'avoir un truc avec un son, j'ai écouté des trucs que je connaissais depuis longtemps, cent fois, et là je me suis dit merde qu'est-ce qui se passe, il y a d'autres sons qui se révèlent ! On a épluché à fond tous les trucs qu'on connaissait bien pour voir le son, il y a des surprises hein... C'est une merveille ! Pour moi c'est ça l'intérêt de l'écoute.

Sarah : De manière générale, écoutes-tu les albums en entier, ou seulement un ou quelques morceaux ?

Olivier : Ah si je mets un album d'un disque très fort, il est en entier. Je n'écoute pas un morceau isolé. S'il y a un vieux truc avec un titre particulier, de surf music ou autre, oui. Mais si c'est des morceaux où on rentre dans les sons, progressivement, j'écoute l'album entier à fond. Oui je veux écouter. Ce matin j'ai écouté des albums que j'ai détestés, qu'on m'a offerts (*rires*), avec des textes de Stig Dagerman. J'ai trouvé que le gars qui avait fait les textes était à chier, bon ce n'est pas grave...

Sarah : T'arrive-t-il souvent d'écouter un disque ou un morceau que tu aimes plusieurs fois de suite ?

Olivier : Oui. Il y a des disques que j'ai écoutés 100 fois, ha oui. D'autres deux fois. J'aime bien ! Mais il y a des disques, c'est une obsession, je suis obligé d'écouter, et il se passe une sensation à un moment donné, je sais que je la trouverai, donc je remets le disque.

Sarah : Comment décrirais-tu ton écoute de la musique ? Est-elle flottante, concentrée, ciblée sur tel ou tel aspect ?

Olivier : J'aimerais bien qu'elle soit flottante. Mon écoute concert est flottante, je refuse qu'elle soit autrement, j'ai pas envie, ça me gonfle. Je déteste les écoutes concentrées, sérieuses, graves, je trouve que quand on capte le son, on n'a pas besoin de se concentrer, on peut tourner la tête, parler, on entend. Moi je sais que je peux parler et j'entends, si ça me plaît je chope tout. J'ai pas besoin de faire de manières ou de simagrées, je chope. C'est parce que je suis bourré que j'entends pas. Je peux bicher 100 fois plus en ayant pas l'air qu'en étant assis. C'est pas parce que t'es assis que t'écoutes bien. T'écoutes bien si t'as envie d'entendre. Il y a certains concerts qui sont rares, je sais quand j'y vais que je vais m'en prendre plein, pas les meilleurs forcément, mais il se passe un événement. J'attends l'événement tout le temps, et je n'en ai pas souvent. C'est triste ! On se contente de trucs bizarres où les gens disent « c'était génial, t'as vu comment il a joué, ce côté percussion, il a fait un truc géniaaaaal ». Ou le pire c'est s'ils disent « c'était psyché ! » (*rires*). Psyché à l'heure actuelle, mais c'est mort ! Quels cons ! Alors hier il y avait un groupe, c'était le Grateful Dead, putain, des articles supers

dans the Wire et tout ! J'entendais le Grateful Dead. Ils sont tous jeunes et jouent comme à l'époque, ils sont coons (*l'air amusé*)... Je suis sorti dehors, ils m'énervaient, il y a des gens qui ont fini par faire comme moi. Heureusement ! J'étais le seul à me barrer... J'ai pris des photos de l'extérieur. Ils me gonflaient ! Non mais ils sont mignons... Alors ils commencent, il y avait un son vachement intéressant, des Anglais, violon tout ça électrique, il y avait un son étrange, très bien ! Tout d'un coup il y a une percus qui se met à taper comme un sourd. Et c'est rue de la Réunion, et le son « boum, boum, boum ! » et tu te retrouvais dans un fest-noz. C'est devenu une sabotée, alors que tu croyais que tu allais planer. Et tout à coup, qu'est-ce que t'entends ? Le deuxième album des Grateful Dead (*rires*) ! Un son que t'as entendu en 67. C'est les mecs ils font ça maintenant, c'est leur nouveauté. C'était chiant, c'était nul ! Mais c'est des groupes qu'ont des vaches d'articles tu vois. Fais chier ! J'ai pas pu tenir tu vois. Avant il y avait un mec seul inspiré avec sa guitare, avec des sons perlés, j'écoutais ça de l'extérieur. C'était encore la messe, la communion, mais ce n'est pas ce que j'attends. J'attends que quelqu'un me tue avec ses sons, sinon il va à la salle Pleyel, il me fait chier. Il est fait pour des concerts classiques chiants, de mauvais goût. Il n'est pas fait pour une scène comme ça. On entend beaucoup de choses comme ça, ça me fatigue. Il y a des gens même que j'aime bien, mais ils me fatiguent. Ils ont leur son éthéré, machin, ils me gonflent ! Ils ne vont pas à l'essentiel. Ce n'est pas parce qu'ils font de l'éthéré qu'ils sont intellos et intelligents. On peut être con et faire de l'éthéré ! Ils ont l'air tous d'être dans un cercle de poètes disparus parce qu'ils ont des mecs qui jouent, des percussionnistes qui font cchhh, des mecs qui font won won won, et les mecs ils sont là : « whaaah le mec génial ». Ils me tuent ! Ils ont l'impression d'avoir inventé des trucs en écoutant ça, ils n'ont rien écouté comme musique dans leur vie ! Non mais moi les mecs qui font des trucs noise qui tuent, qui sont forts, ils vont beaucoup plus loin, merde ! Ils auraient écouté beaucoup de musique classique et autres, ils seraient passés à autre chose, ils n'en seraient pas encore à des machins dignes des émissions anciennes avec Guy Lux, je sais pas. C'est le palmarès des chansons, et ils prennent ça pour de la musique contemporaine. Alors que les mecs qui font des recherches sur des sons, sur leur matériel, qui font les branchements eux-mêmes, qui travaillent là-dessus, ils vont dans l'expérimental et la recherche, on passe à autre chose. On est dans un autre domaine.

Sarah : Quel est le volume auquel tu aimes écouter tes disques de noise ?

Olivier : Malheureusement pas assez avec ce que j'ai, mais ce serait le plus fort possible. Ah de toute façon ce qu'il faut c'est l'extrême. Moi j'écoute en fonction de ce que je peux écouter par rapport aux capacités de mon matériel. Je ne fais pas de fioritures, je ne dis pas « ah non, ça ne sert à rien », non, j'aime le volume extrême. L'extrême ça pénètre le cerveau très loin, le corps. Il y a besoin d'une pénétration forte de l'être, et il faut du volume.

Sarah : Transposes-tu les mêmes conditions d'écoute que celles du concert, à échelle domestique ?

Olivier : Oui, mais dans le *live* c'est ce que je veux. Des fois dans le *live* le son est bas. Quelques fois les gens disent « ah c'était bas » et moi je n'ai pas trouvé, c'était le cas à Sonic Protest, Merzbow c'était pas dégueulasse. On aurait pu se dire, attention, il a une carrière, il va faire chier, non. On s'est fait avoir, même les meilleurs, j'ai vu ils sont rentrés quand même dedans. Il y avait quelque chose qui s'était passé, j'ai vu des mecs comme Epplay qu'a rien à voir, il a grimpé sur le piano et a regardé son travail, mais alors des mecs comme Simon m'ont dit « c'était pas assez puissant le son, bon les sons pourris ça aurait du être plus fort » etc, bon il y avait des commentaires de toutes sortes là-dessus. Mais par rapport à ce qu'il y avait à Sonic Protest, pour moi c'est ce qu'il y a eu de meilleur. La veille je n'avais rien entendu de Brigitte Fontaine, ça aurait Mme Durand c'était pareil, je n'ai rien entendu, fait chier. Le groupe d'avant c'était un groupe de musique contemporaine qu'a repris du Whitehouse, pour moi, à chier. Des groupes genre subventionnés de chiotte. Pour moi c'est de la merde, c'est ce que je pense, parce que c'est plapla, il ne se passe rien. Donc il y avait très peu de choses intéressantes. Bon à la fin il y a eu un groupe de femmes danoises, c'était intéressant. J'ai aimé, des choses comme ça. Mais j'ai aimé peu de choses. Je me suis un peu amusé, mais disons que je ne suis pas monté au plafond, j'ai vu des meilleurs concerts dans l'année ou avec des gens qui étaient pas en festival.

Sarah : Finalement, quelle est pour toi la valeur ajoutée de l'écoute phonographique sur celle de l'écoute *live*, s'il y en a une ?

Olivier : Si les gens font un travail poussé au niveau de leur enregistrement phonographique, il peut y avoir des gens qui travaillent autre chose que ce qu'ils font en *live*. Là est la valeur ajoutée, quelque part. Alors bien sûr, en dehors du son il y a le graphisme. Si les gens ont un produit très beau, même si c'est des cassettes, pour moi ça compte beaucoup le visuel. Un disque, il doit y avoir un visuel. C'est la même chose pour les livres, il y a des livres que je n'ai pas achetés à cause des visuels. Il y a des collections de poche, ça fait 20 ans que je ne les achète plus, comme 10/18, c'est de la chiotte. La couverture ils font des trucs voyants pourris, dans les années 1960 ils étaient bien. Dès les années 1970, surtout 1980, ils se sont mis dans des trucs voyants, rococo, de chiotte ! Des auteurs supers dans un emballage de merde, ça m'énerve. J'aime mieux acheter Michaux dans l'original tu vois, un truc sobre, un truc cool ! Bon, les disques et les cassettes on peut faire fort s'il y a un bon graphiste ou si le type il a une pensée par rapport au son qu'il fait. Ça ça me plaît ! Pour moi un produit comme ça doit être complet. Le son n'est qu'un élément, il doit y avoir tout. Le livre ce n'est pas qu'un texte, un disque ce n'est pas qu'un son, c'est un truc fini avec extérieur et intérieur.

Sarah : A quelle fréquence environ achètes-tu des disques ? En achètes-tu moins, autant ou plus qu'auparavant ?

Olivier : J'ai des périodes de crise, mais j'ai une surveillante ! Et quelques fois je freine, elle ne me dit rien mais je freine car je claque beaucoup. Je sors beaucoup en concert, je picole pas mal... j'aime picoler. Picoler pour moi c'est important. Faut être con pour pas picoler (*rires*). Ça défonce, tu peux planer à mort ! Mais je suis pas alcoolo. Tous les hommes disent « je suis pas alcoolo » de toute façon, mais ils sont alcoolos. Non mais j'aime bien de temps en temps avoir un léger début de défonce et autre, parce que ça permet d'être plus créatif.

Mais j'achète de façon désordonnée, n'importe comment. J'achète des vieux, des neufs, des cassettes... je donne rdv parfois à des gens, par exemple Andy Bolus, puis je lui achète des cassettes, parce qu'il faut lui arracher ! Parce que beaucoup ils ne savent pas se vendre, les cocos. Alors on fait tout un trafic. Par contre Vincent Epplay, je lui achète direct. Ou d'autres me les offrent aussi ! Mais je les compte sur les deux doigts d'une main (*rires*). Patrick Muller, avec qui je ne parle jamais, m'en a offert récemment, j'étais étonné. Il me dit « je transporte tout ça depuis plusieurs jours au cas où je te rencontre ». C'est bizarre, on va finir par faire carrière ensemble ! Genre Andy, Montessuis il a offert quelques fois, Toeplitz. Montessuis s'il a un stand un jour je lui demande s'il a son disque, tel jour, j'y vais puis je lui achète. Je lui écris avant, quand il y a un événement. Je communique avec eux, leurs labels.

Sarah : Où achètes-tu des disques ?

Olivier : Maintenant de main à main, quand je peux. Sinon j'achète des vieux trucs sur Internet, si c'est des très vieux disques. Les gens qui existent et que je connais, je leur achète à eux. Bon si, Jac il m'a écrit qu'il avait sorti un truc de ses trucs anciens bizarres, j'essaierai de lui acheter à lui pour qu'il ait l'argent pour lui. Lui, il me demande pas, mais je sais qu'il aimera mieux, il touchera la somme forte. Ça m'est même arrivé de lui acheter un disque pas génial mais qui était l'édition spéciale pour qu'il ait plus. On sait que c'est mieux pour lui, mais ça c'est parce qu'on aime bien les gens. Moi j'aime bien acheter de main à main aux gens si ça leur rapporte plus qu'en passant par des intermédiaires. Puis j'aime bien acheter à la personne qui a fait, comme j'aime bien acheter les livres de l'époque où c'est sorti. Qui a vécu à l'époque où la personne qui a écrit vivait. Oui c'est bien de lire un livre de poche, quand on n'a pas d'argent ok, c'est très bien si on a que ce moyen de le lire. Mais j'aime bien sentir que le livre était là à l'époque des personnes qui écrivaient. C'est comme j'aime bien, même si je ne parle pas bien anglais, l'original dans un film. Je veux entendre le son, la voix du visage que je vois, sinon je trouve ça aberrant.

Sarah : Et tu n'achètes jamais chez les disquaires ?

Olivier : Maintenant non, ça me gonfle. [*hésitation à le dire car c'est enregistré*]. J'aime pas aller au Souffle Continu tout ça, ça me gonfle. J'ai acheté, ils sont un peu coincés...

Sarah : Et Bimbo Tower ?

Olivier : Mais il existe plus... J'y ai été très peu. Les premiers endroits du genre où j'ai été, c'était ça, mais ils ne me parlaient pas trop. Ce qui n'a pas empêché Franq de me demander de faire une émission de radio avec lui, j'ai rien compris (*rires*) ! Mais je les connaissais peu. Je me souviens des disques que j'ai achetés chez eux au pif, ouais, mais je ne connaissais pas ce milieu-là. Moi j'étais dans le monde du travail, j'avais pas le temps, tu comprends. Les Instants je les avais sortis de mon ordinateur mais j'avais pas fait gaffe. J'ai retrouvé des papiers que j'avais imprimés. Metamkine, j'avais leur catalogue complet que j'avais imprimé au boulot, et je savais pas ce que c'était, mais je me suis dit « oula ça a l'air bon là ». Peu de temps avant de me barrer du boulot, je ne savais pas qu'après je connaîtrais.

Sarah : Est-ce que tu achètes à des labels directement par Internet ?

Olivier : Oui, c'est déjà arrivé. Mais c'est pas des gens que j'aime forcément, c'est des copains... Thierry Muller, j'ai acheté sur son truc. Les étrangers oui, Monte Cazzaza, j'ai contacté Viaduc aux USA et je leur ai commandé des disques. Ebay, Discogs, ça m'est déjà arrivé mais pour des vieux trucs qui ne sont plus trouvables. Les gens que je connais, jamais j'achète sans leur demander.

Sarah : Achètes-tu souvent des disques aux stands de merch présents aux concerts ?

Olivier : Non, peu. Parce que j'ai pas de fric pour ça. Parce que j'ai claqué tellement des fois, que je ne peux pas acheter. Et si j'achète j'en finis plus, et des fois j'achète à quelqu'un d'autre à l'extérieur. J'achète pas au stand, mais j'achète quelque chose à un autre musicien dehors (*rires*). Si j'ai acheté un livre à Sonic Protest, parce qu'il y a une préface de Annie Le Brun que j'aime beaucoup. C'est tout ce que j'ai dépensé à Sonic Protest, un livre à 6€ pour une préface.

Sarah : T'arrive-t-il de lire des reviews avant d'acheter un disque, et cela peut-il influencer ton choix ?

Olivier : Non jamais, je ne lis plus aucune critique, je ne lis pas de journaux, j'achète uniquement *le Monde Diplomatique* et des livres. Avant oui, il y a 30 ans, mais à l'époque je trouvais que les journaux devenaient nuls. Je trouvais que tous les journaux de toutes tendances se ressemblaient, c'était du marketing de merde, *Libé* j'ai abandonné il y a 30 ans, je trouvais que leurs articles devenaient de tendance opposée, à part un mec ou deux, c'était de la merde. Malheureusement, parce que c'est bien d'acheter des journaux, mais ils m'ont fait chier, ils écrivent des trucs de merde et se ressemblent beaucoup plus. Je ne connais pas de fanzines. J'achetais des fanzines dans les années 1970, *Parapluie*, qui m'a permis de connaître Kim Fowley. Ça m'a permis de connaître deux-trois personnes que je ne connaissais pas, oui. En général, je faisais des recherches et j'allais poser des questions, j'allais à l'Open, il y avait un critique de *Rock N' Folk*, Adrien, qui était pote avec Iggy Pop tout ça, et qui lui était carrément maquillé, défoncé toute la journée. Il me prenait en charge dès que je rentrais, il me faisait écouter tout, donc il me proposait et j'écoutais. Des fois, il m'a vendu de l'acide aussi (*rires*). Mais les autres ils se foutaient de sa gueule, Zermati etc, c'était génial. Alors lui, il faisait beaucoup plus pété que les autres mecs, mais j'avais surtout affaire à lui.

Sarah : Achètes-tu parfois des disques totalement au hasard ?

Olivier : Non, par contre je vais aux concerts au hasard. Souvent, parce que je ne connais pas, j'ai envie d'écouter. Mais si si si, à Jo, des labels comme celui de Jo, si je sais que c'est telle personne qui a édité tel disque, je lui demande et je suis curieux de savoir. Si si ! Quand j'allais à Naxos Bobine pour les ventes de Franq, il mettait de côté les ¾ de disques que je ne connaissais pas, par rapport à ce qu'il pensait que j'aimais, je le laissais sélectionner pour avoir la surprise. Dans le temps je faisais ça, mais maintenant c'est juste avec des personnes à qui je fais confiance. Comme si j'allais chez un grand restaurateur, ou un marchand, et je ne veux pas prendre pas le truc qui me fait envie, je lui dis de me

parler de choses qu'il connaît, parce que lui il vit de l'intérieur la chose. Donc il peut apporter un plus à mes goûts. Je cherche l'avis de quelqu'un qui est plongé dedans, et après j'en fais ce que je veux, mais quelque part c'est ma seule chose qui peut m'apporter plus de connaissance. J'aime bien les gens qui connaissent. En concert j'ai acheté à Michael Morlay et des gens comme ça, Guess, j'ai adoré lui, il y a 3-4 ans. Il y avait 10-15 personnes à son concert (*rires*), et il y avait de la neige, le pauvre Dead C...

Sarah : Discutes-tu souvent des discographies de musicien·nes ou des nouvelles sorties avec d'autres amateur·ices de noise et de musiques expérimentales ?

Olivier : J'évite parce que je déteste la discussion sur ces choses-là, avec les gens dans les concerts, parce que beaucoup de gens ont des avis tranchés sur tout. Et j'aime pas les avis tranchés, j'aime bien les avis cool. Je parle de conneries, je me mets à part souvent, parce que j'évite de me mêler parce que je suis tellement pété. Parce que moi je pars en vrille et je pars dans des trucs pétés, donc j'essaie de me réserver. Je parle beaucoup avec les musiciens, les gens qui jouent. C'est avec eux que j'aime parler, sinon je m'emmerde. J'aime bien parler avec les gens qui conçoivent, et c'est les meilleurs trucs que j'ai eus depuis que je fréquente ces concerts, c'est le rapport aux gens qui créent et qui jouent. Et c'est avec eux que j'ai eu des vrais rapports réels. Bon il y a quelques personnes très sympas et avec qui j'ai des échanges qui sont très bons, qui ne sont pas des musiciens. Mais l'essentiel des rapports que j'ai eu, c'est avec des gens que parfois je ne connaissais pas qui m'ont apporté des choses par ce qu'ils disent, qui ne font pas de manière, qui n'ont pas de positions. Là tu peux choper des trucs au vol. C'est ce que je prends de mieux des concerts, égoïstement, ce n'est peut-être pas gentil, mais c'est ce que je préfère.

Sarah : Est-ce que les avis et les suggestions qu'ils peuvent formuler peuvent t'influencer pour l'achat d'un disque ?

Olivier : Si j'estime que la personne a des connaissances et que je l'ai perçu, oui. Si j'estime que la personne a des connaissances comme tout le monde, non. Si elle a des connaissances particulières, oui. Si c'est un musicien qui est vraiment introduit dans ce milieu là, qui m'intéresse profondément et de qui je me suis fait une opinion, j'écoute ce qu'il me dit, quel que soit mon avis après, j'écoute et je me dis tiens. J'essaie d'écouter et de chercher, parce que je sais bien que c'est vécu de l'intérieur. Donc on n'est pas dans le domaine de la personne qu'a des avis comme ça.

Je me méfie des avis, je sais qu'un avis c'est bidon, même si c'est le mien. Un avis c'est un avis. J'aime pas les avis trop tranchés, j'aime bien les gens qui me parlent des choses de l'intérieur, tranquillement. Qu'ils me disent pas c'est bien, c'est mal. Il y a beaucoup de gens qui sont amoureux de disques qui sont pas du tout tes goûts et ton style à toi, et moi ça m'est arrivé des centaines de fois. Pareil pour les livres. Ça veut pas dire que c'est mauvais, mais c'est pas ton univers à toi. Faut faire très attention à ce genre de conneries, je déteste quand les gens se mettent à analyser des choses, des fois juste après les concerts moi je dis des trucs, mais j'aime pas trop qu'on démolisse. Si on va à un concert, on aime, on aime pas, on se tire. Je veux dire, les musiciens, les gens qui font, il faut pénétrer les choses de l'intérieur, respecter un petit peu. J'aime pas trop qu'on les démolisse, même quand j'aime pas, j'aime pas trop. Quelque part j'ai mon opinion, mais j'aime pas quand et beaucoup musiciens démolissent leurs collègues, je peux pas supporter, je les aligne constamment et je les emmerde. Je les traite de stars, je leur dis mais arrête, il en peut plus (*rires*) ! Non mais c'est comme ça systématiquement, ça me gonfle. Moi je vais aux concerts comme je te dis pour m'immerger. Je ne suis pas là pour me prendre la tête avec des trucs de j'aime ou j'aime pas.

Sarah : Échanges-tu parfois des disques avec d'autres amateur·rices ?

Olivier : Non, je l'ai fait dans le temps, mais non. J'ai pas échangé mais j'ai donné, j'ai vendu à prix ridicule de disques qui valent maintenant des fortunes. A dix balles des disques qui valent des centaines d'euros (*rires*), j'en ai vendu plein pour faire un peu de fric, parce que j'avais pas de fric gamin. Ou pour acheter des livres. Ou ça m'est arrivé mais j'ai beaucoup donné, j'ai donné plein de disques quand j'étais gamin. Non parce que si j'ai un disque c'est que je l'aime vraiment, pourquoi je l'échangerais, c'est que je me serais trompé ! Si le disque vraiment il est profond pour moi, pourquoi je

ferais un échange ? Ça veut dire que les disques je les achète, je les jette, non ça me gonfle. Je ne suis pas fort dans le marché, dans l'échange.

Sarah : Tu ne fais pas de musique ?

Olivier : Bah malheureusement non. On me dit d'en faire, oui, mais j'en fais pas. Mais j'écris beaucoup et je dessine beaucoup. J'ai, depuis 3-4 mois, des centaines de textes, pareil de dessins. J'ai une production colossale. Parce que je travaillais, j'étais malade, j'étais dépressif, et on m'a donné envie de refaire des choses en me disant tiens, montre, et ah. J'ai dis tiens et j'ai reposé la main. Et maintenant ça ne me pose plus de problème de bien ou pas bien, je ne me pose pas de questions par rapport à mon positionnement, je veux balancer sans me poser des questions de qualité. Je m'en fous. Je veux produire des tonnes de merde, mais des merdes qui me font plaisir. Je n'aime pas la qualité homologuée avec label rouge, ça me gonfle. J'aime balancer. J'essaye ! Peut-être qu'un jour je collaborerai avec des gens. Ça va venir, je le sens. Ça fait quelques mois et quelques années que je sens que ça monte, parce qu'il y a des trucs qui tournent en rond et des rencontres. Il y a des gens qui me demandent des choses, qui me poussent à sortir de mon coin. Il y a des trucs bizarres qui se passent. Pour l'instant je me tais, et j'attends que ça vienne. Les gens je ne les agresse pas en leur demandant, je laisse les choses se positionner, dans des rapports normaux. Si ça se fait tout seul, je le ferai, pas si ça se fait par forcing. Tu sais c'est un milieu particulier, tout le monde se connaît.

Entretien Pes

Pes : Je suis né à Biarritz en 1967. J'ai vécu de 0 à 5 aux Pays-Bas. Ensuite à Paris, dans la scolarité de 5 à 11, puis de l'internat, donc je venais à Paris le week-end uniquement. J'ai fait plusieurs internats, Auxerre, Pontoise, Enghien-les-Bains.

Sarah : Est-ce que tu pourrais me faire un résumé de l'évolution de tes goûts musicaux, de ton parcours musical, jusqu'à aujourd'hui ?

Pes : Ça peut toujours être très long, je vais essayer de synthétiser... Je suis venu assez tard à la musique bizarrement, quand j'étais enfant j'écoutais beaucoup la radio et, fils unique jusqu'à l'âge de dix ans, je passais les dimanches à écouter des disques. Mais le contenu des 45 et 33t de mes parents était presque sans qualité. Vraiment là-dessus... des choses qui venaient des États-Unis, Prokofiev *Pierre et le loup*, des choses comme ça mais dont je n'avais aucune idée de la qualité ni d'où ça pouvait provenir, des fois c'était en anglais, j'inventais les paroles parce que je ne comprenais pas l'anglais. Il y avait du classique, mais aussi de la variété. Un des premiers souvenirs c'est la radio et le hit-parade d'Europe 1, je devais avoir 12-13 ans, donc des trucs assez nuls maintenant... C'est en 1981, 1982 quoi. Là j'écoute un peu de rock, Bruce Springsteen, Neil Young, j'aimais écouter la musique mais je n'avais aucune idée d'où ça venait... j'insiste là-dessus car je n'avais aucune espèce de goût forgé, je prenais, je mangeais. Il fallait écouter quelque chose donc j'écoutais quelque chose, ça me suffisait amplement. Je pouvais écouter des matchs de foot, par exemple, à la radio, et prendre plaisir à ça. Voilà, pour dire que l'aspect qualité intrinsèque de la musique, j'y suis venu assez tard. Un peu plus tard c'est devenu quelque chose de très important. Alors après, rétrospectivement, une fois qu'on se rend compte que la chose est importante, on revient dans l'enfance pour revisiter ses souvenirs, et c'est vrai que je me souviens très bien de mon premier disque acheté. C'était Ennio Morricone, *Le bon, la brute et le truand*, acheté dans un magasin de disques qui n'existe plus, qui était sur les Champs Élysée, Lido Musique. D'ailleurs dans mes chambres d'internat j'avais déjà des posters liés à la musique. Quand j'avais 12-13 ans, ça devait être en 1983. J'avais Pink Floyd, Rolling Stones. Je n'avais pas de goûts pointus, j'étais très lié à la culture pop. C'était déjà des vieux groupes. Mon père écoutait les Pink Floyd, c'était vraiment les trucs de mes parents, je ne faisais pas preuve d'originalité. Et ça a mis beaucoup de temps. Et assez rapidement je me suis attaché à la musique dite « noire ». Ce que j'aime plus dire maintenant, parce que je sais qu'il y a une expo à la Villette qui s'appelle « Great Black Music » et j'ai trouvé ça très réducteur parce qu'on est en 2014 et l'idée d'une musique noire qui rassemblerait l'afrobeat, le funk, le jazz, je trouve ça totalement débile de dire que c'est parce qu'ils sont noirs que ça fait une seule musique. Ce que je pouvais penser quand j'avais 12 ans, mais on est en 2014 et on en est plus là du tout, je trouve qu'on régresse de stigmatiser que c'est de la musique noire, que si on est blanc on ne peut pas faire ça, alors que bon bref... A partir de 13-14-15 ans, avec l'adolescence, avec la drogue, j'ai commencé à avoir un vrai attrait pour les musiques dites urbaines et noires. Ça a été tout sauf le rap bizarrement, qui était le truc à la mode. Mais j'ai écouté du rap au début, ce qu'on a appelé la première vague, qui n'a pas eu beaucoup d'influence en France. Parce que la première vague qui a eu de l'influence en France c'était à partir de Public Enemy, qui était déjà considéré comme une deuxième vague. Parce que la première c'était Curtis Blow, enfin je ne vais pas te donner les titres et les noms mais tout ce qu'il y avait entre 1978 et 1982, les Sugarhill Gang et toute cette tendance-là. J'ai un peu aimé les débuts du rap mais j'avais le sentiment que ce n'était pas une musique qui me touchait. Par contre, toutes les autres musiques autour, j'ai passé beaucoup de temps à partir de 12-13 ans, avec soit un copain soit deux, à fumer du haschisch et à écouter toutes les nuits des musiques. Il y avait deux tendances : jazz et blues, d'avant-guerre, traditionnel, ce qu'écoutaient les parents, bizarrement ; et vers 16-17 ans, j'ai un très bon ami avec lequel j'ai écouté des nuits et des nuits de disques, et là c'était plus la musique dite sixties, avec un peu de fifties, rock n'roll, rockabilly, heavybilly, ska, rocksteady, dub, raggamuffin. Comme on fumait, il y avait déjà des trucs un peu jamaïcains qui pointaient le nez. Mais tout sauf du reggae, bizarrement.

Sarah : C'est parce que tu n'aimais pas ?

Pes : Non parce que ce que j'aimais dans le reggae c'était avant, ce qu'on appelle les musiques jamaïcaines, parce que le reggae c'est 73, enfin 69, après il y a des débats. Mais ce qui m'intéressait c'était la musique d'avant, la tendance des jamaïcains à recopier le r&b américain qu'ils écoutaient à la radio, vraiment j'aimais beaucoup ça. Avec cet ami là j'ai commencé à vraiment acheter des disques et tout. Je n'avais pas beaucoup d'argent mais lui en avait beaucoup plus, donc il pouvait acheter pas mal de choses.

Sarah : Quand tu dis « les sixties », tu parles de musiciens des années 60 genre Hendrix ou... ?

Pes : Non, pas du psyché. J'étais un peu ségrégationniste. Le seul groupe pour moi où il y avait des noirs et des blancs à l'époque c'était The Specials, en *revival* donc 1984 et Bookerty and the Mgees, qui est la première vague soul « stax records », les musiciens d'Otis Redding. Le premier exemple de groupe avec des noirs et des blancs, donc ça posait problème à l'époque, ils allaient parfois dans des lieux blacks et ça posait problème parce qu'il y avait des blancs dans le crew, et vice versa. Enfin les Etats-Unis quoi. Mais c'était très mélomane, je n'ai jamais eu la prétention de faire de la musique, c'était vraiment... je m'amusais à pianoter sur un piano en chantant mes poèmes, mais voilà. J'aurais pu prendre des cours, faire de la guitare. Alors que le seul truc participatif c'était de se singer devant la glace et chanter des morceaux à la mode, à mettre des perruques de la mère qu'est malade d'un cancer, des lunettes débiles, et à 3 faire les petits devant la glace. Ça c'était vraiment très très drôle, il y avait ce côté très enfantin. Donc la musique noire a été très importante pour moi jusqu'à 20 ans, et j'ai eu une période James Brown, et c'est le premier auteur où j'ai commencé à collectionner ses titres. Je n'avais pas tous ses disques, mais j'ai fait tous les magasins de disques de Paris pour savoir ; il y avait différents types de disquaires spécialisés dans la musique soul, voir ce qu'ils avaient. Alors ce n'était pas l'époque d'internet, on pouvait faire des commandes mais c'était souvent assez compliqué. Donc vers 16-17-18 ans, très r&b et soul. Je m'habillais d'ailleurs un peu en ska, et mods. J'avais un 'scoot', le côté « soul pow ». C'était contemporain du grand revival mods en Angleterre avec Brighton 84, et avec toutes les nouvelles musiques ska, les Bad manners, Specials, Madness et compagnie, qui ne faisaient que reprendre les morceaux des années 1960, alors que quand je les ai connus je pensais que c'était eux qui avaient inventé ça. J'allais louer des disques à la bibliothèque et j'avais musique noire plutôt blues, jazz avant-guerre, et soul. J'étais très éclectique à l'époque, même si ça paraît serré comme ça. Et là vers 20-21 ans, je commence à avoir un goût d'écouter des trucs dont je n'ai pas l'habitude, à la radio, à la tv, ce serait sur internet maintenant. Avoir envie de me démarquer et à prendre plaisir à écouter des choses que tout le monde n'entend pas. Presque un snobisme on va dire.

Sarah : C'était pour faire découvrir aux autres ?

Pes : Non, c'était ce plaisir un peu nécrophile, il y a aussi ça chez les cinéphiles. Un côté je l'ai que pour moi, et pour moi tout seul. Avec cette idée que ce qui est unique est rare. Ce qui est rare ne peut pas être apprécié de tous, quand c'est apprécié de tous ça devient public, et ce qui est public ne peut pas être de qualité. Et pour moi la musique c'est l'art... enfin aujourd'hui il y aurait les majors mais... Tout ce système de petits groupes qui survivaient et ensuite accèdent à une notoriété, enfin la street credibility, le fait d'avoir ramé et ensuite accédé à une vraie notoriété, mais totalement justifiée. Je dirais qu'en 80-82 il y a eu un hiatus, où toute cette histoire de la musique rock, où on n'était pas connus mais on devient légitimement connus ensuite (Led Zep etc), à partir de la no wave c'est le hiatus et ce système-là ne fonctionne plus. Je m'en suis rendu compte beaucoup plus tard. Un jour je suis allé chez un ami musicien, j'avais mes disques des Residents avec moi, c'était il y a 20 ans, fin des 80s début des années 90, et voulant lui faire partager ça en pensant que c'était le nec plus ultra, enfin pour moi les Residents c'était vraiment le grand groupe. J'avais découvert ça vers 20 ans je pense, en tous cas avant qu'ils viennent à Paris faire leur premier concert. Cet amour de la musique noire m'a conduit à la musique africaine, donc le r&b, puis funk, même disco et electroboogie, jusqu'à reconnaître les samples qu'utilisaient les rappeurs. Public Enemy samplent James Brown et quelques années plus tard Snoop Dog ou Dr Dre samplent Parliament, qui dans l'évolution du funk correspond à 10 ans plus tard James Brown. Donc on savait qu'il y allait avoir une collusion. D'ailleurs ça marche encore, les derniers rappeurs que j'ai entendus s'amusaient à sampler de l'eurodance de 1990-2000, européenne, le truc hollandais, le « bogle » ou je sais plus le terme précis. Cette époque où il y a eu la

techno et la rave, c'était tellement généralisé que les raves devenaient des grands événements nationaux et ne correspondaient plus du tout avec la *free party* et la philosophie de l'underground. Donc l'eurodance, souvent les Belges, c'était de l'espèce de disco 10 ans plus tard, un truc vraiment terrible. Et donc découvrir que des rappeurs récents samplaient ça parce que pour eux c'était un son nouveau, c'est assez drôle.

A cette époque j'ai aussi commencé à acheter des disques parce que je les jouais, je faisais des soirées, rarement payé d'ailleurs. J'ai un peu gagné ma vie en tant que DJ, j'ai même fait des mariages et des trucs comme ça (*rires*), mais ce qui nous plaisait avant tout avec des amis c'était faire des fêtes, trouver un endroit, et là je passais des disques. Je me disais j'économise 100 euros et j'achète des disques pour mettre des trucs nouveaux ce soir, et tout. Mais là j'ai plutôt fin vingtaine, quasi 30 ans. Je m'achète du matos, des baffles de soirée où on peut s'asseoir dessus, un ampli professionnel qu'on peut récupérer, j'avais trois platines, une mixette, enfin du matériel. Donc ça ça arrive à partir du moment où je vis seul. Parce que j'ai vécu avec une femme de 18 à 30 ans à peu près.

J'ai écouté certains groupes de blancs un peu sixties qui m'ont conduit à écouter les Residents et le Velvet Underground, les deux grands groupes pour moi absolus. Le Velvet pour moi c'était, et reste encore le grand groupe des années 1970, qui avaient inventé le « free rock ». Moi j'appelais ça comme ça, parce que je ne lisais pas du tout de bouquins et magazines là-dessus, je n'achetais rien jusqu'à mes 30 ans. *Rock n' folk*, *Best*, j'aimais pas, je ne lisais pas d'ouvrages en anglais, donc avec un copain on s'amusait à inventer des termes de dénomination. Par exemple sur les groupes sixties on disait qu'il y avait des groupes qui étaient « *green* », des groupes de lycéens, souvent des groupes d'un jour, ou « *rotten* », on imaginait que c'était des *bikers*. On sentait qu'il y avait des drogues différentes qu'étaient prises, on s'amusait à faire une histoire des musiques liées aux drogues, puisque c'est vraiment complètement lié. L'apparition de la cocaïne avec le swing en jazz, enfin bon, le psyché avec les acides etc.

Tout ça m'a conduit à quand je m'installe ici, donc en 1999, il y a 15 ans. Là je vis seul, je commence à avoir une pratique différente, je sors mon matos et je vais jouer des disques. Là je commence à m'intéresser à la musique africaine, je retrouve des trucs de blues, de funk et de musique afroaméricaine. La connaissance de la musique africaine que j'ai eu plus tard vient des « west indies », les Caraïbes et la Jamaïque. J'ai au moins deux mètres de musique jamaïcaine, je pourrais te montrer.

Donc là en 1990 je commence à acheter des nouveaux trucs, genre les Spacemen 3. Ils ont été très importants pour moi, j'ai acheté une compile en hommage aux Spacemen 3 et j'ai commencé à tirer le fil. Il y avait Mogwai, Lockheart, Windie & Karl. Et là par effet rétroactif je découvre le post punk, la no wave et le post rock. La musique industrielle je connaissais déjà. Donc des groupes contemporains, Hood, groupe sorti chez le label Domino. Une compile Domino avec une cible en noir et blanc où il y avait Pavement, Elliot Smith, le côté indies etc. Avec cet ami on écoutait la radio, Radio Libertaire notamment. J'ai oublié de parler des radios libres, qui datent de 82 ou 83, enfin pas 81 parce qu'il a fallu attendre la gauche au pouvoir. Et je me souviens très bien de la bande FM où il n'y a rien sauf FIP la journée, et radio 7 du service public, qui la nuit passait des trucs géniaux. J'ai encore des cassettes, ils passaient les Residents, et ça nous a perforé. Des trucs de Nini Raviolette, la vraie synth wave des années 80, Demain Berlin, Otto, les Berus, Tuxedomoon. Mais la nuit, des programmes vraiment délirants, ils s'amusait à reprendre des bandes-son de films et à les resampler, par exemple des extraits de L'exorciste en VF et mettre du Brian Eno par dessus. Des gens vraiment très pointus qui m'ont ouvert à tout ça. Donc Radio Libertaire la nuit, c'était peut-être déjà Epsilonia, mais le tout début, comme Songs of Praise. J'écoutais aussi Aligre et France FPP. La radio est vraiment un truc constitutif et le fait que j'en fasse maintenant avec Erik fait que je fantasme sur le fait qu'il y ait un môme de 14 ans qui tombe dessus et qui se dise : « mais c'est quoi ce truc ! ». Ma pulsion de désir de faire cette émission de radio vient de là, parce que je l'ai vécu, parce qu'en fumant je suis tombé sur des types qui faisaient des trucs délirants. Et donc commencer à chercher et à voir ailleurs.

Parallèlement à la musique noire, j'ai eu un goût pour la musique industrielle, j'ai vécu avec une fille qui vivait à Lille, donc j'ai vécu les boîtes belges, on est en 1983-84. Sur ces radios il y avait déjà des trucs de Broken Flag probablement. Des musiques qu'on pouvait danser mais qui étaient vraiment des musiques blanches. Je dansais dessus, le côté boîtes à rythmes. En même temps que je me mets à écouter des disques, à aller dans tous les Cash Converters de Paris récupérer tous les disques africains, c'est à cette période-là où je commence à aller à Bimbo. C'était en 2001, 2002. J'y vais régulièrement, au moins une fois par mois, pour acheter à chaque fois 100€ ou 50€. J'y étais allé

une ou deux fois dans les années 1990 mais plutôt pour acheter des fanzines et des graphzines, des trucs liés au graphisme. C'est par le visuel que j'avais découvert cette boutique. Voilà, c'était pour insister sur la partie que tu ne connais pas de moi, parce qu'on doit se connaître depuis 5-6 ans, donc tu peux plus facilement recontextualiser ensuite.

Entre 2000 et 2006, c'est une époque où je ne vais pas aux concerts, je ne me socialise pas. Je me suis socialisé très tard dans les musiques noise et indus et tout. J'aime bien les concerts parce qu'on peut rencontrer les gens et discuter avec les musiciens, il y a un truc réel et direct qui se passe, mais j'ai toujours préféré... J'ai pris beaucoup de plaisir à écrire à des mecs de Bardo Pound ou Sun o))) pour leur dire « voilà, je suis en France, j'aime bien vos disques, j'aimerais bien avoir ceci ou cela », et d'avoir des réponses de ces gens-là. Et de me dire on est en dehors d'une industrie musicale, d'un seul coup on est avec des gens réels qui répondent, alors que j'écris une lettre de fan quoi (rires). Mais c'est pas perdu dans une masse. C'est ça qui m'a intéressé dans la musique, c'est d'un seul coup le happy few ou la phrase de Cezanne que l'art n'a toujours concerné qu'un nombre excessivement réduit de personnes, je pense qu'elle est valable pour les autres arts aussi. Je pense que ça a été longtemps comme ça et que ça l'est encore. On fonctionne encore sur un groupe restreint, après il y a d'autres endroits qui pour moi sont des ersatz, par exemple depuis environ 10 ans, le revival de la soul, dont Amy Winehouse en était la meilleure représentante, il faut avoir un background de culture pour apprécier cette musique. Je ne dis pas que de premier avis on ne peut pas l'apprécier, si on peut l'apprécier, mais si on connaît un peu la musique soul on l'apprécie d'autant plus parce qu'elle fait référence à ça. Mais elle n'invente rien de nouveau, on est dans la répétition. On imite des choses qui étaient moins connues il y a 15-20 ans. Sauf des petits groupes communautaires.

Sarah : Tu as évoqué la musique classique. C'était une influence importante pour toi ?

Pes : Vers 28-29 ans j'écoutais tout sauf du classique. J'écoutais du contemporain et du baroque. J'en utilisais dans mes films. Fin 1980, j'ai utilisé la Symphonie inachevée de Schubert, un morceau que j'ai adoré et dont je me suis amusé à collectionner les versions. C'est ce que j'aimais dans la musique classique, collectionner des versions, acheter toutes les interprétations. Mais sinon en classique je n'aime pas les orchestres, je préfère quand il y a un instrument, voire deux, voire trois, éventuellement les quatuors, mais au-dessus ça me dépasse. J'aimais beaucoup le baroque avec l'orgue ou les voix, ou la musique contemporaine. J'achetais les trucs de Deutsche Grammophon, Messiaen, Nono, Boulez. Et un jour j'ai filé tous mes CD à un copain, faut que je les récupère. J'ai beaucoup aimé le dodécaphonisme, Webern et Berg. A prendre plaisir, avec tout le côté angoissant et tout, parce que je suis quelqu'un de très angoissé, une musique qui me faisait vraiment du bien. Et Shoenberg bien sûr. Et à trouver dans la musique contemporaine ce que des gens désignent comme de « la musique de barges », des trucs tarés sur lesquels tu tombes la nuit. Je trouvais ça du même niveau d'appréciation que *Sister Ray* du Velvet. Ça c'est uniquement la période CD, j'ai juste quelques vinyles. Donc on est en 1991, voilà.

Sarah : Quels ont été tes premiers disques de noise ? Quels sont tes souvenirs qui y sont associés : comment tu en avais entendu parler, comment tu te les étais procurés, ton ressenti et tes émotions face à la musique ?

Pes : Le premier disque de noise, si on peut dire, que j'ai eu, c'est le Velvet Underground. C'est « Sister Ray ». Je ne connaissais pas *Metal Machine Music* de Lou Reed. Parce que j'ai des vinyles pirates de plusieurs versions de Sister Ray, 4 ou 5. A l'époque je n'appelais pas ça noise mais free rock, dont les Residents faisaient partie. Jusqu'au *Commercial Album* pour moi c'était l'absolu, c'était indépassable. *Not Available* c'était pour moi indépassable. Je les ai en vinyle, mais pas là. Et là c'était des musiciens qui mettaient en scène les musiques noires mélangées à des rythmes qui venaient de je ne sais pas où, d'Indonésie, avec des voix qu'ils ramenaient du cinéma souvent, des effets de boucle liés aux nouvelles technologies. Le *Commercial Album* est d'ailleurs complètement synthétique alors que les trois premiers il y a encore de l'acoustique quoi. Et les films, les « One Minute Movies », ils sont géniaux ! J'aurais voulu faire ces films. Ils racontaient que quand MTV avait été créé en 73, personne ne faisait encore de clips, donc la tv n'avait rien à donner aux spectateurs. Donc il paraît que les Residents eux avaient en ¾ pouces différents shows qu'ils avaient filmés. Donc il paraît que les

premières années de MTV c'était les Residents en boucle parce que c'était les seuls qu'avaient des trucs à offrir (rires). Imagine par rapport à MTV aujourd'hui ! « Sister Ray » il y a truc ultime en termes de pratique musicale, on sort de la structure, on est dans un truc totalement atonal, enfin sans mélodie, il y a encore des textes mais quand il n'y en a pas ce n'est pas grave... On est dans une espèce de flux. C'était au-delà du punk d'un seul coup, je me suis dit. *Sister Ray* les premiers morceaux c'est 66, j'avais découvert un truc plus punk que les trucs des années 70/80. Alors après j'ai eu Wolf Eyes, qui est apparu assez rapidement. 2001. Je ne vais pas aux concerts, je reste chez moi parce que je dessine, j'écris ou je peins, donc j'écoute de la musique. J'ai souvent eu ce côté fonctionnel comme j'avais avec le dub ou avec le blues rural, du delta, le type qui fait un truc pendant une heure, un truc qui peut paraître chiant pour les gens qui ne connaissent pas trop parce que ça paraît ultra répétitif, qui parle tout le temps de sa vie qui est triste parce que sa femme l'a quitté et a changé la serrure de la porte donc il peut plus rentrer.

Quand je m'installe ici et que je me mets à acheter plein de disques, je vais à Gibert Joseph au sous-sol et à Bimbo. Là je découvre Wolf Eyes, même si rétrospectivement je découvre à la discothèque municipale des CD que je copie, des trucs souvent inaccessibles. Ils récupèrent des CD depuis la fin des années 80. Ils avaient une section intitulée « autres musiques », c'était le meilleur endroit où il y avait des trucs un peu expé, Keiji Haino. Je me disais il y a des trucs vraiment bizarres, pour moi c'était nouveau. Je ne connaissais pas la japonaise, même tout l'indus anglais des années 80... je les connaissais un peu, quelques trucs de Broken Flag, mais c'est vraiment venu quelques années après. C'était radicalement différent et je voyais ça comme un truc ultime, oui.

J'allais à Bimbo pour chercher de la musique « drone », à l'époque personne n'utilisait ce terme contrairement à maintenant, mais je l'utilisais déjà. Et j'étais un fou de musique continue, parce que j'écoute surtout la musique la nuit, donc pour moi c'était un principe formidable pour écouter la nuit, la musique drone. Donc j'allais voir Franq et je lui disais que je cherchais des musiques drone, et il m'indiquait des trucs – que je ne trouvais jamais drone d'ailleurs ! A la suite j'ai compris qu'évidemment c'était des musiques continues, mais la première fois que j'écoutais je me disais « mais c'est pas du tout ce que j'entends ». On avait pas du tout la même définition, mais je l'ai compris bien plus tard. C'est là que j'ai commencé à acheter les albums de Sunroof, Matthew Bower, qui a vraiment été quelqu'un de super important. J'ai 4-5 personnes qui se sont distinguées des pratiques de tout ce que je pouvais écouter. Je suis un insomniaque et donc je veux écouter de la musique la nuit. Avant c'était de la musique de danse, et pour faire danser les gens, et j'ai eu quasiment un revirement. Deux-trois fois je me suis aventuré à mettre des morceaux pour danser, parce que pour moi il y avait du beat et tout, mais ça n'a pas du tout marché et ça cassait l'ambiance (rires). Et donc du corps dansé passer à un truc beaucoup plus passif. Mais Wolf Eyes a été un des premiers groupes comme ça où j'ai commencé à vouloir acheter tout ce qu'ils avaient fait et tout. Mais ils n'avaient pas encore fait beaucoup de choses à l'époque.

Je n'avais pas vraiment connaissance des Français parce que je n'allais pas aux concerts. Mais assez rapidement j'ai remarqué des labels. Donc il y a eu Last Visible Dog et Kranky, deux labels qui faisaient ce que j'appelais le « narcotic rock », du rock sous effets. Il y avait Spacemen 3, puis Jessamine, un groupe pas très connu mais que j'aime énormément, j'ai tous les disques, très grand groupe. Ils m'ont amené à Silver Apples ou Zaraz Wam Zagram, pour en prendre qu'un au hasard ! A partir du moment où je commence à écouter la musique la nuit, il y a des types que j'affectionne particulièrement et que j'écoute album sur album toute la nuit. Wolf Eyes, Bianchi et Matthew Bower sont les premiers je pense, oui. J'achetais systématiquement tout ce qu'ils avaient pu faire, tous leurs side-projects ou tout ce qui faisait partie des labels sur lesquels ils étaient édités. Ariel Pink, Animal Collective... Et leurs premiers albums, je retrouvais des trucs des Residents des débuts. Les pochettes avec à l'intérieur des scènes de concert où ils étaient à moitié à poil avec du scotch, des trucs de perfo, et ça faisait référence à des choses auxquelles j'étais très sensible, parce que j'ai eu toute une expérience avec le body art etc. Animal collective donc Pow Tracks, puis j'ai commencé à récupérer tout ce qu'il y avait dans leur label. Moi par principe, j'ai toujours fait confiance aux labels. Puis souvent les petits labels sont des musiciens qui éditent aussi leurs amis, donc je me suis mis à comprendre ce truc-là et à parcourir un grand nombre de choses. La notion de production est vraiment très importante pour moi. J'attache plus importance à des grands producteurs qu'à des réalisateurs dits artistes ou auteurs. Quelques-uns comme Corman ou Talberg sont pour moi des références. Donc pour moi les labels c'est le nerf de la guerre.

Sarah : Quels sont les disques de noise que tu écoutes le plus ou que tu as le plus écoutés ? Tes disques fétiches. Saurais-tu décrire ce qui te touche dans ces disques, tant dans la musique que dans tout ce qui pourrait être lié à leur contexte d'écoute ?

Pes : J'ai un bouquin d'écoutes depuis plusieurs années, là 2005, 2007... Les premiers trucs de noise, je les ai associés à ce que j'appelais alors free rock. Ce qu'on a appelé noise rock dans les 90s. C'était pour moi une pratique ultime, l'idée de l'indépassable, quelque chose en termes d'invention et de violence qu'on ne peut pas dépasser. En free rock c'était « on est tellement saturé, on va tellement vite, ou on est atonal ou sans mélodie, même les rythmiques sont déstructurées, tout est chaotique que ça donne a priori quelque chose de totalement informe. On est au-delà, on pourrait rapprocher ça du monochrome ou certaines pratiques d'abstraction lyrique. Sur les deux grandes tendances que j'ai découvertes au fur et à mesure de mes pérégrinations, c'est les musiciens du rien et ceux du tout. Ceux du tout étant ceux du côté dit du « *harsh noise* », la saturation maximale, le son le plus fort, et ceux vers lesquels j'ai toujours été plus intéressé, ceux qui ne faisaient rien en musique, c'est-à-dire qu'il y a du son mais il n'y a rien à entendre, c'est « circulez il n'y a rien à entendre ». Et ça en le découvrant ça a été Bianchi, qui pour moi en termes d'émotions a trouvé des choses incroyables. Aujourd'hui je dirai Matthew Bower, que je considère comme un des plus grands artistes, de noise en tous cas. Alors il y a eu l'aventure Sun o))), le côté drone, et c'est grâce à eux que je suis allé vers le metal, le doom, alors que je n'en écoutais pas du tout auparavant. Il y avait le disquaire Disphoria, spécialisé en indus, en black et expérimental, et c'est là où j'ai écouté pas mal de black metal. C'était à Jussieu, ça a dû ouvrir en 1999/2000 et fermer en 2008. En piochant par hasard à la médiathèque ou à Gibert, je voyais que des groupes parfois classés en jazz et autres, que tout conduisait à un type de musique qu'on pouvait reconnaître. Par exemple il y avait des CDR que j'aimais beaucoup à Bimbo et que j'essayais de tous acheter, c'était les Chocolate Monk de Dylan Nyoukis. Parce que c'était souvent fait à la main, donc déjà le CD, mais musicalement aussi il y avait quelque chose de très inventif et fou, lié à des boucles, des samples ou des bruits de bouche, et souvent avec des montages de sons, du cut-up, et ça j'y étais très sensible, je voyais ça comme l'art du montage. Donc Dylan Nyoukis dans son premier groupe Prick Decay. Et parallèlement j'ai toujours aimé les expériences individuelles, donc les musiciens seuls, c'est quelque chose qui me fascine. Dans le black metal américain, plus que norvégien d'ailleurs, c'est souvent des mecs tous seuls dans leur bled, qui font la batterie, la basse et la guitare. Tous seuls dans leur forêt. L'homme-orchestre est toujours quelque chose qui m'a beaucoup marqué en termes de noise. Là je retrouve des gens comme Pete Nolan ou Clay Ruby et son label Skull of heaven (?) que j'aime beaucoup. Clay Ruby comme Heath Moerland de Sick Llama, c'est le mec qui a lui-même un label avec 300 occurrences en même temps de faire une musique très mature, dont on ne peut pas s'ennuyer. Alors qu'on donnerait à un mec les mêmes instruments, à faire faire la même chose, on trouverait ça complètement ennuyeux ou répétitif. Il arrive à mettre le petit truc en plus, l'« inframasse » comme dirait l'autre, qui fait que ça devient d'un coup un bon morceau. J'ai toujours été un peu monomaniacque en termes de collection, James Brown, Duke Ellington, et à partir des années 2000 et des aventures noise, j'ai eu Ferraro par exemple avec les Skaters. Il a beaucoup compté pour moi. Et puis Zach Davis, bizarrement, quand je suis allé aux USA en 2005 et il y avait le label Fusetron à Brooklyn. J'y suis allé directement, chez un type qu'habite au 2^{ème} étage et qui a plein de trucs. Lui c'est Chris Freeman mais il est manager des Animal Collective d'ailleurs. Il a récupéré Fusetron mais avant lui il y avait d'autres gens qui faisaient effectivement de la musique et qu'était du noise/free rock genre les Anglais Splitterhead, le label Shock. La tendance Ascension, tu vois ce groupe ? Sister en France, Wolf Eyes aux USA, Dead C en Nouvelle Zelande, Skullflower...

Sister je les ai rencontrés aux EPE, j'avais fait des projections super 8 de mes propres films. C'était un des types de GOL qu'avait fait la musique sur un de mes films. C'était en 1995 peut-être. Lionel tenait le lieu des EPE et j'avais déjà récupéré le premier disque de Sister Iodine. Je n'allais pas aux concerts mais eux j'allais les voir. Je les ai rencontrés avant de connaître leur musique bizarrement. C'est vraiment en 2005-2006 que je commence à venir aux concerts. Je ne suis pas trop du genre à commander sur internet mais les magasins de disques me suffisent plus, alors d'un point de vue presque monétaire je me mets à aller aux concerts presque pour choper plus facilement les Cdr des gens que j'aime bien. J'ai accès direct, presque par rupilisme parce que pour moi ça me coûte moins cher. A ma honte, ça m'est même arrivé d'aller à des concerts uniquement pour choper les disques et

me barrer avant même que le type fasse son concert. Ce qui est terrible quand on y pense, mais je voulais récupérer la dernière production qu'il avait faite.

Sarah : Quelle place exactement prend la musique au sein même du disque, pour toi ? Attribues-tu une valeur à l'objet lui-même, en dehors du contenu musical ? Y a-t-il des disques que tu adores ou auxquels tu tiens spécifiquement en leurs qualités d'objet ?

Pes : Bon, tu vois comment c'est, j'ai beaucoup de disques, je suis totalement conscient d'être atteint de collectionnisme aiguë et j'assume ce truc-là. Mais quant à la notion de support, je ne suis pas un fétichiste. Alors par exemple, tu vas rigoler, mais les cassettes de Tanzprozess il n'y a jamais rien écrit quoi, donc moi, au marqueur, j'écris le nom du groupe moi-même quoi ! Je n'hésite pas à écrire directement sur la cassette, parce que pour moi avant tout ce qui est important c'est le contenu. J'ai beaucoup téléchargé. En termes de désir il y a un moment où j'ai commencé à voler, c'est anonyme ? Bon il y a un moment j'ai commencé à voler beaucoup de disques parce que je n'avais pas le portefeuille pour pouvoir acheter. Pas à Bimbo, parce que c'était un peu le lieu sacré quoi, mais dans les autres magasins de disques je volais, oui. Parce que je voulais des choses qui pour moi étaient importantes, presque vitales, et que je n'avais pas l'argent, les disques et tout ça ont beaucoup augmenté. Donc j'ai commencé à beaucoup télécharger, mais au lieu de garder ça sur mon ordi, je gravais systématiquement le disque et je faisais une pochette, pour retrouver l'objet en lien avec la géographie d'ici. Sur l'organisation de ma discothèque, que je n'ai pas l'impression de ne pas retrouver un type d'objet dans ma géographie musicale, que le morceau de musique puisse trouver sa place. D'où l'importance du support.

Sarah : Quels supports préfères-tu ? Pourquoi ?

Pes : Alors là-dessus, bizarrement je suis très sadien. Je suis très pragmatique, pas fétichiste. Je suis fétichiste parce que j'ai besoin d'un support, mais tout support est valable. Là je pourrais te montrer, c'est la caisse de tout ce que j'écoutais autrefois, toute la no wave et le post punk. Surtout du CD, parce que les vinyles ils ont mis du temps à s'y remettre tous. Mais l'âge d'or du CD, on va dire 1991-2001, tout le monde faisait du CD. Donc là dans cette caisse, Mogwai, enfin bref des groupes des années 90. Le support est lié à l'époque. Je n'ai aucune préférence en ce qui concerne les supports. Alors c'est vrai que j'ai une tendance à préférer vinyle/cassette, mais c'est vrai que le vinyle a des caractéristiques incomparables aux autres. On peut aller directement à un endroit, quand tu sais lire un vinyle tu peux visualiser s'il y a une acmé dans le morceau, s'il y a un break. Même le CD d'une certaine manière, c'est juste la durée quoi. Alors qu'un vinyle on peut passer du track 2 au track 4 juste en levant le bras. C'est vrai que c'est un très vieux support, et je ne veux pas faire vieux crouton en disant ça, mais je pense qu'on n'a pas fait mieux depuis. Mais si un groupe que j'aime bien ne fait que des CD, et ben j'aurais des CD d'eux, vraiment là-dessus je ne suis pas... J'aime les formats pour des raisons différentes. Je dois avoir 30 disques de Wolf Eyes, et c'est que des CD, parce qu'ils ont commencé en 2001, ils ont fait quelques cassettes mais c'était surtout aux USA, et les vinyles ils s'y sont mis en 2008 peut-être. Alors après c'est un peu des choses entre empirisme et expérience, mais l'organisation de mon espace, de ma discothèque s'est faite également selon ce que j'écoutais avec le temps, et donc de fait j'ai eu un peu moins d'accessions de CDs, j'ai un peu abandonné ce support. Avec mon émission de radio Lapinkult, on a une volonté d'être assez historiques, assez larges, de faire découvrir des types de musiques que les gens ne connaissent pas obligatoirement. Je me retrouve à faire de la conversion de supports. Cette activité a changé en partie ma pratique musicale. Mon livre d'écoutes, je le remplis moins bien depuis que je fais l'émission, puisque dans l'émission je fais une playlist qui recouvre ça.

Sarah : Est-ce qu'il t'arrive d'acheter ou de désirer un disque en raison de sa pochette, de son design ou de son concept ?

Pes : J'ai acheté beaucoup de disques sans savoir de qui ils étaient, uniquement lié au visuel de la pochette, oui. Alors après il y a d'autres raisons. Tous les albums que dessinaient Jonas Delaborde, j'achetais systématiquement. Parce que par principe je n'avais jamais été déçu. Comme il faisait un graphisme très reconnaissable, systématiquement j'achetais un peu comme un fan de base ses disques.

J'achète les yeux fermés le label, si je ne connais pas j'achète quand même, ça fait partie de ma pratique. « Disque concept » ça peut être large, ça peut être dans sa forme et son organisation, comme un disque-objet, ou en même temps un concept comme Melody Nelson ou Electric Lady Experience d'Hendrix, un disque qu'on écoute du début jusqu'à la fin... Mais sinon les disques concepts liés à ce que j'appelle « le quart d'heure contemporain » ce n'est pas mon truc. Je ne veux pas faire mon réac mais il y a une tendance de l'art contemporain qui s'intéressait à l'objet-disque depuis un moment maintenant, peut-être 10 ans, et qui sclérose un certain nombre de choses qui étaient sauvages ou underground, ou en tous cas pas très connues ; même du black metal par exemple. Il y a beaucoup de choses que j'aime de l'art contemporain. Mais tu vois pour moi les disques concepts c'est ça, les démarches d'artistes qui travaillent sur un concept particulier. D'ailleurs les single side sur les vinyles avec un dessin de l'autre côté, ça me semble... Je suis furieux quoi, j'ai l'impression de m'être fait arnaquer, comme un paquet de Marlboro chinois. J'ai dépensé 15 euros pour un disque qui en valait la moitié puisque je n'ai qu'une moitié de disque. Le support pour moi est important car c'est concret dans l'espace dans lequel je vis et j'organise ma vie musicale, mais je ne suis pas fétichiste là-dessus. Je suis pragmatique, j'ai des cassettes de gens que je recopie que j'ai en Mp3 pour leur donner une expérience concrète, réelle. Il y a 6 mois mon itune a complètement sauté, donc ça fait 6 mois que je n'utilise plus itune, et j'en suis pas totalement désolé parce que j'avais fait tout ce travail de conversion. C'était important d'aller sur internet trouver la pochette, l'imprimer, la découper, de faire la pochette pour ce disque-là. De refaire moi-même la démarche des musiciens, de quand on sort un disque, qu'on cherche une pochette, un équivalent visuel au disque. Cela peut être la recopie de la pochette originale, tu vois celles-ci c'est moi qui les ai faites. Ça c'est une pochette que j'ai imprimée, il y a encore la trace. C'était un Not Not Fun, un mélange de collage et de dessin. Dans mon cahier d'achat, j'ai une date que je pourrais retrouver qui correspond à la première gravure. Parce que le problème que j'avais et que je commençais à avoir des disques que je n'achetais pas, et qui donc ne se retrouvaient pas dans mon cahier ! En 2008, je commence à graver les trucs. Mais j'ai beaucoup, beaucoup gravé. Je n'exagère pas, j'ai dû doubler ma discothèque. J'ai passé des nuits et des nuits à télécharger des trucs.

Sarah : Combien de disques penses-tu posséder ? Te considères-tu comme un collectionneur ?

Pes : Wow, alors là... Alors là, c'est impossible à savoir. J'ai jamais fait le calcul. Mais si tu veux je peux le faire, je peux faire l'estimation. Alors ce n'est pas une question de prétention ni rien, mais je calcule les disques en mètres. Un mètre c'est 100 disques vinyles, grosso merdo hein. Bon là il y a 1m½, là 2m, ça c'est les disques années 70, kraut, Cluster, Velvet aussi. Là en-dessous il y en a 2...

Sarah : Ouais je pense qu'on est sur plusieurs milliers là...

Pes : Bon là du sol jusque là c'est des disques, là c'est blues et jazz. Et quand t'es rentrée t'as vu là ? Enfin je sais pas j'ai peut-être 10 mètres. Et j'en ai à Sèvres... Mais si tu veux je te dirai le chiffre après. Enfin oui c'est plusieurs milliers c'est sûr, oui, c'est évident. En vinyle. En CD, je sais pas, mais j'ai aussi beaucoup de CD quoi, j'en ai partout quoi.

Sarah : Est-ce que tu classes tes disques, et si oui, comment ? Facultative : As-tu parfois des priorités d'écoute ? Où ranges-tu tes nouveautés ?

Pes : Ah oui je les classe, oui. Bah écoute il y a les classés et les déclassés. Tout passe par une étape de classement et déclassement, parce qu'ils se déclassent quand on les écoute. Tous ces disques là, ces 50 CD là sont des disques que je suis en voie d'écouter. Mais je les ai déjà écoutés, c'est de la réécoute. Les Smoke Jaguars ils sont là, et ils sont un peu la continuité de cette pile qui est là. Là c'est ceux qui sont en vue d'être recopiés pour figurer dans mon cahier d'achats. Celle-là je l'aime bien, là c'est tout Ferraro, c'est un peu mes fétiches justement. C'est Spacemen 3, Ramley, Matthew Bower...

Sarah : Tu organises par artiste ?

Pes : Ouais, ouais ouais, là tu vois c'est tout Ferraro. Mais il y en a beaucoup en cassettes qui ne sont pas là. C'est par individualité, absolument.

Sarah : En général ?

Pes : Non, j'en ai quelques-uns. Zak Davis, Heath Moerland...

Sarah : Tu n'organises rien par ordre alphabétique ?

Pes : Non, du tout.

Sarah : Et par genre de musique ?

Pes : Un peu. Alors là en bas de cette étagère j'ai tout ce qui est jazz et free jazz, jusqu'aux Coltrane et tout. Là on remonte et cette partie là c'est free rock ou noise rock, comme on disait, avec cette tendance un peu sludge et stoner. Les Electric Wizzard ont souvent été là. Et ensuite le stoner, le rock et tout sont aussi là.

Sarah : Mais là je vois CCCC ?

Pes : Ah oui mais c'est parce que les Japonais ils sont en bas. Oui c'est par pays ou aire géographique principalement.

Sarah : Donc tu as plein de types de classement différents : la pile « en attendant d'être écoutés », par artiste, par aire géographique et par genre.

Pes : Absolument, ouais. Quelques nations se distinguent, je ne les ai pas toutes. Les Français, je les ais. Celui-là c'est que du Français.

Sarah : Toutes époques confondues ?

Pes : Ah non, ça c'est juste aujourd'hui. Si je fais par aire géographique c'est uniquement aujourd'hui, si c'est dans l'histoire... voilà, celui-là c'est uniquement les années 1970, il n'y a pas 1980. Là, j'ai eu l'Italie.

Sarah : Mais c'est aussi classé par support ?

Pes : Oui. Et par genre. Là tu vois c'est post-rock. Là il y a toute l'électronique, Warp, et la techno, parce que j'ai écouté beaucoup de house et de techno, on n'en a pas beaucoup parlé. Les vinyles sont tous classés également, sauf ceux qui sont en attente d'être écoutés, ou qui n'ont pas été complètement écoutés. Tu vois là par exemple il y a que du *fifties*. Dans les années 1980, les Anglais et Américains qui avaient 20 ans en 1960 avaient donc un peu de blé à 40 et se sont mis à récupérer les 45t de labels disparus et se sont mis à faire des vinyles de recopie pirates. Ça a donné des trucs absolument géniaux, même des fois des trucs de radio.

Sarah : Te considères-tu comme un collectionneur ?

Pes : Oui. Mais je ne collectionne pas que ça. J'ai des collections de livres, de musique. Mais comme je disais tout à l'heure je ne suis pas fétichiste, les disques que j'achète c'est pour les écouter, et il y a très peu de disques que je n'ai jamais écoutés, ou que je n'ouvre pas pour conserver le disque etc. La névrose du fétichisme c'est prendre pour détail pour l'ensemble. C'est acheter un disque deux fois, une fois pour l'écouter et de garder l'autre intact, non touché. Il y a ça en cinéphilie et en bibliophilie. Alors ce qui est intéressant, c'est Léon Paul Fargues qui dit ça, c'est que pour les livres par exemple, il y a une science qui se dégage. Pour le collectionneur de musique, je pense qu'il y a un revirement à un moment où il achète plus que... j'en connais 2-3 comme ça, bref. Mais il y a une science qui découle de ça, même si certains collectionneurs n'écriront jamais ou lisent peu.

Donc je classe en effet par genres certains, les deux piles là c'est black metal et metal, là techno, post rock, là des disques que j'écoute un peu moins, là dans le gros carton c'est tout ce qui est

punk, post-punk, même des trucs de grindcore que j'ai un peu écoutés. Et sinon j'organise un peu mes CD par nations, certains, et certains aussi par pratiques d'instruments. J'ai par exemple ce coffret-là c'est uniquement les solistes de guitare, Loren Connors, Bill Orcutt, tous ceux qui travaillent avec la guitare préparée, parce qu'il y en a une certaine tripotée quand même (rires). Ça celui-là c'est doom, donc il y a Earth, Sun o)), Electric Wizard. Nation : j'ai les Anglais, les Anglais se retrouvent entre eux assez simplement. Nurse With Wound, Richard Young, Dylan Nyoukis, Andy Bolus, ça forme une unité. Je ne suis pas nationaliste, mais ça fait sens, le principe c'est de trouver les disques. Et s'il est anglais, je sais qu'il est là. Throbbing Gristle c'est là.

Quand je n'ai pas trouvé un disque qui était censé être à un endroit précis, c'est soit qu'il est dans la liste des recopies - là les 200 disques ici c'est des disques que j'ai écoutés mais qui sont en attente de recopie en disant j'ai écouté tel ou tel morceau. J'ai un an de retard ! Puis après je les re-classerai enfin – soit que j'ai dû le prêter. Mais je n'aime pas beaucoup ça, je préfère prêter un ensemble qu'un seul disque, te prêter les 15 disques d'un truc plutôt qu'un seul. Comme ça je sais que je t'ai prêté tel groupe Donc Angleterre, France, Japon – depuis les années 1980, j'en ai beaucoup parce que j'y suis allé. Là ce Merzbow je l'avais emprunté à la médiathèque, j'avais imprimé la pochette, tu vois il y a encore l'étiquette de la bibliothèque - Italie, Nouvelle-Zélande, Finlande. Pour les Finlandais si c'est un projet black metal ce sera dans « black metal », le black prend sur la nation (rires) ! Non là c'est souvent genre noise, ou ce que j'appelle bidouilles électroniques, on n'est pas dans des saturations ultimes mais dans du free, impro genre Tomutonttu, Kemiälliset Ystävät, tout le label Fonal ou Lal Lal Lal. Ensuite les Néo-Zélandais c'est pareil. Dead C c'est à part, parce qu'il y a aussi tous les side projects, il y a Bruce Russell. Je les ai mis avec Grey Natura (?), grand groupe de free rock/rock noise, et Heavy Winged, qui devrait d'ailleurs être avec les anglais. Harry Pussy bien sûr... Puis en-dessous c'est toute la weird américaine, Noneck blues bland, Sunburn head of a man...

Sarah : Quel est le matériel que tu utilises pour écouter de la musique ?

Pes : Cassette, CD, vinyle et mp3. Oui, le dispositif est important, j'ai une enceinte là, une autre là, une là... J'ai un dispositif pour pouvoir écouter très fort sans faire chier les voisins, même si de toute façon personne ne s'est jamais plaint parce que dès qu'ils se sont installés ici ils ont dû être mis au courant qu'il y avait un type qui écoutait de la musique très fort. Mais je dois avoir une quinzaine d'enceintes mais réparties. J'en ai une là, regarde sous la table, celle-là, j'en ai une autre qui est là-bas, ça c'est left et ça c'est right. En termes de stéréo ça fonctionne bien. Et j'ai un ampli séparé et ce lecteur de CD qu'est parti donc j'ai racheté celui-là. Donc je peux tout écouter. Qualité ouais... enfin je connais d'autres gens qui sont capables d'investir là-dedans. Enfin les câbles que j'ai mis il y en a qui sont en cuivre et tout parce que la haute fidélité c'est important. Parce que si t'as du bon matos et des câbles de merde, ton son il est foiré quoi. Tiens, il y a une enceinte ici aussi. Disons que c'est semi-professionnel le matos, ça j'ai acheté cet ampli ou la mixette, ou cette platine qui doit avoir 10 ans, j'ai changé de tête etc. Mais je ne vais pas investir 600€ dans un truc, je ne suis pas à ce niveau-là en termes d'exigence de son, non non là-dessus...

Sarah : Quels sont les contextes dans lesquels tu préfères écouter des disques ? (Seul ou accompagné, position du corps, activités parallèles, état de conscience modifié...)

Pes : Assis principalement, rarement couché car sinon je dors. D'ailleurs tu vois ici on peut surtout être assis. Mon meuble préféré c'est la table, j'en ai 5. Etre assis ou accroupi à l'asiatique, tu vois j'ai des petits tabourets, c'est une habitude que j'ai depuis longtemps. Je vis la nuit donc j'écoute la musique la nuit. C'est une pratique essentiellement solitaire, mais la manière d'évoluer dans la connaissance de la musique et de moi-même est liée à l'autre. J'ai commencé à écouter de la musique avec un ami, j'ai découvert des morceaux avec quelqu'un d'autre quoi. J'ai la nécessité de devoir l'écouter avec qqn d'autre sinon ça n'existe pas, ça reste de l'ordre de l'imaginaire.

Sarah : Comment décrirais-tu ton écoute de la musique ? Est-elle flottante, concentrée, ciblée sur tel ou tel aspect ?

Pes : J'ai plusieurs manières d'écouter les disques. Ça m'arrive souvent de les écouter en ne faisant que ça... D'abord je dois dire que j'ai un besoin psychique, sinon je ne vais vraiment pas bien et je finis chez les fous quoi, il faut que j'écoute de la musique tous les jours pour que je puisse sortir de moi. Enfin c'est quelque chose, tu ne peux même pas savoir, mais d'une vitalité extrême. C'est pour ça que j'écoute de la musique seul, c'est de la thérapie quasiment pour moi, sinon ça ne va pas bien quoi. J'ai déjà eu plusieurs jours en dehors de chez moi sans musique, mais je commence à être violent et vraiment pas bien. Il me faut une heure ou deux où je dois me retrouver seul avec moi-même, et la musique est vraiment la possibilité de cette accession. Donc mon écoute est multiple. Comme je dansais dans mon adolescence, mon activité du corps est très liée à la musique. Bon comme tu sais j'ai fait une thèse et j'écris beaucoup, et j'ai passé ma thèse depuis 15 ans à écouter, parce que je peux vraiment écouter la musique et lire en même temps. Mais apprécier le morceau et pouvoir en parler, je veux dire. C'est un effet une écoute flottante, mais qui peut être assez précise. Mais je peux aussi rentrer dans un disque en écoutant que ça. Il m'arrive même de mettre la radio, d'écouter un disque de noise tout en écoutant la radio. Je m'amuse aussi à faire des mix chez moi, pour moi, pour me mettre dans des niveaux sonores pendant très longtemps. J'ai une radio au-dessus de mon lit, je la mets au niveau ondes courtes et ça me fait des espèces de drones et ça me donne un peu l'ambiance de la journée, puis après je vais écouter la radio sur le net... La nuit on est souvent seul ou à deux, alors ça fait un peu cliché comme Warhol, mais deux ça va, trois c'est une fête quoi, c'est deux contre un. Donc la nuit il y a moins de monde, comme je dis toujours. J'écoute aussi de la musique en journée, ce serait faux de dire l'inverse, mais la nuit il y a des plages quoi, il y a des longueurs, de 1h jusqu'à 4h je peux écouter un seul auteur. J'écoute Bianchi... D'ailleurs, j'écoute rarement un disque et un seul morceau sur un disque.

Sarah : De manière générale, écoutes-tu les albums en entier, ou seulement un ou quelques morceaux ? T'arrive-t-il souvent d'écouter un disque ou un morceau que tu aimes plusieurs fois de suite ?

Pes : Alors ça oui évidemment, on a chacun des obsessions, certains morceaux sublimes que j'écoute en boucle pendant plusieurs jours. Ça m'arrive très très régulièrement d'avoir un morceau que je trouve sublime et je ne l'épuise pas, je fais une fixation dessus, que le morceau fasse 7 ou 20 minutes. Mais de manière générale et systématiquement, je classe. Et sur ma liste de lecture, c'est par album, je mets rarement les titres des morceaux. Je n'aime pas beaucoup les 45t, c'est trop court pour moi, c'est un support que j'aime pas beaucoup.

J'ai eu une période entre 20 et 30 ans où je fumais beaucoup, mais où je ne buvais pas. Pas de drogues, j'ai eu une vie assez saine. Quand j'allais dans des soirées, le seul moyen de ne pas m'emmerder c'était de danser et d'écouter la musique, ou d'aller voir le DJ faire de la musique. C'est la raison pour laquelle je me suis mis à passer des disques, si dans une soirée on ne prend pas de drogues on s'emmerde assez vite, donc aller voir le DJ, comment il fait son son. Je danse encore beaucoup mais c'est moins le cas, je suis plus tout jeune non plus. Mais à l'époque je dansais beaucoup, mais c'était aussi lié au nightclubbing, jusqu'à la techno où j'y suis arrivé très très tard. J'associe la techno à une musique blanche plutôt indus, j'ai une culture indus, donc quand j'ai vu arriver la techno j'ai trouvé que c'était plutôt répétitif et blanc, et la façon dont je bougeais dessus était liée à des choses que j'avais du temps de la new wave etc. Et j'ai eu un jour une révélation, dans une boîte de nuit, j'ai vu un type mettre un disque plutôt de deep house et j'ai compris que la musique en fait c'était black, mais du black de chez black, de soul, de tout ce que je connaissais quoi. Ça m'a fait une impulsion qui a duré plusieurs années quoi, et je me suis mis à acheter de la house, ou de la techno minimale, j'aimais beaucoup l'acid, qui est d'ailleurs revenu à la mode. Dans les soirées que je te racontais, des années 90, j'écoutais beaucoup d'acid, des CD, des vinyles du label Tracks, ils sont à Sèvres ceux-là. Et c'était une époque où personne n'écoutait ça, que ceux qui avaient fait toutes les free parties, qui disaient putain c'est des vieux trucs, les types repéraient. C'était avant le revival lié au label No Fun prod, Carlos Giffoni, qui est un peu un des types qui a remis l'acid au goût du jour.

Sarah : Quel est le volume auquel tu aimes écouter tes disques de noise ? Transposes-tu les mêmes conditions d'écoute que celles du concert, à échelle domestique ?

Pes : Ça m'arrive on va dire. J'écoute souvent assez fort, mais il y a beaucoup de choses que j'écoute assez bas aussi, bizarrement. Le *black metal*... Après c'est des heures. Une des musiques les plus extrêmes que j'écoute avec la *harsh noise* c'est le *black metal*. Et le *black metal*, il y a vraiment eu des périodes où j'écoutais ça quand le jour se lève. C'est à dire entre 5h et 7h du matin. C'est l'heure de la première étoile du matin, c'est Lucifer, c'est normal d'écouter ça à cette heure-là (*pires*), c'est la fin de la nuit quoi ! Enfin bref. Bizarrement, quand les morceaux me plaisaient moins bien, j'aimais bien fermer le clapet, mettre le son mais pas trop fort donc les types s'époumonaient et je les mettais à un niveau pas très fort. Donc ça ça m'a toujours beaucoup amusé. Mais en général j'écoute les choses à une bonne puissance, ouais. Ce qui surprend souvent les gens que j'invite chez moi, qui me disent « mais ça doit être un peu fort pour les voisins » quoi. Il y a ça, mais je peux vraiment écouter les choses à un niveau assez fin, assez bas, ça me dérange pas du tout. Vraiment, là-dessus j'insiste aussi. Il y a tout un type de musique type Bianchi ou Sunroof où si on ne le met pas trop fort, il y a encore beaucoup de choses qui se dégagent. Mais *a priori* c'est plutôt assez fort, oui.

Sarah : Finalement, quelle est pour toi la valeur ajoutée de l'écoute phonographique sur celle de l'écoute *live*, s'il y en a une ?

Pes : Alors déjà le confort, le fait que pouvoir arrêter le morceau, de le remettre si on a envie de le remettre, on est maître de la chose quand même, il n'y a pas à dire. Et il y a une chose très importante dans l'art en général, que ce soit en cinéma, en littérature ou en musique, c'est l'idée de la représentation. Qu'une chose soit violente, c'est une chose, moi je ne supporte pas la violence. La représentation de la violence, j'adore, c'est très différent. Comme on dit encore de Sade, Sade est un monstre mais c'est un monstre écrit. Et il y a une vraie différence. C'est l'une des difficultés quand on va à un concert, c'est le hic et nunc, il y a un niveau du ici et maintenant qu'on écoute, le morceau qui doit se faire tout de suite. Ce n'est pas vraiment que ça me dérange, mais moi-même dans ma pratique créatrice et dans le fait d'écouter de la musique j'aime bien la notion de délai, j'écoute un morceau, je mets sur pause, et je reviens dessus. Il y a un contrôle mais c'est surtout qu'il y a un délai. Par exemple je vais faire un petit livre ou je vais écrire un poème pour quelqu'un, pour moi le plus important ce n'est pas de lui écrire ou de lui dire au même moment où je l'écris, ça m'intéresse pas du tout. Le hic et nunc ne m'intéresse pas, l'instantanéité, l'actualisation ce n'est pas quelque chose qui est fondamental pour moi. Surtout en art. Il y a vraiment un effet et la musique joue là-dessus. Dans la grande tendance de la musique contemporaine française, qui s'est mise en deux branches, c'est-à-dire la musique électroacoustique et la musique magnétique, où c'est des bandes enregistrées qu'on donnait à entendre, je me suis mis de ce côté-là. Je préfère écouter la musique chez moi, à l'heure que je veux. Ce n'est pas trop important que le musicien soit là en face de moi, parce que j'ai tellement aimé de musiciens qui sont morts, que le fait que la personne soit là ou pas c'est pas important.

Sarah : Alors à l'inverse, quelle serait la valeur ajoutée du *live* noise sur l'écoute domestique ?

Pes : Bon j'ai dit tout à l'heure qu'il y avait la valeur ajoutée financière, c'est-à-dire qu'on pouvait aller acheter la production des artistes (*pires*). Non, là c'était une boutade. La valeur ajoutée c'est que, bon... ah la la... Le son je l'ai ici. Même la gestuelle... Il y a un groupe que j'aimais beaucoup, Charalambides, sorti sur le label Kranky, c'est un des premiers concerts où j'ai été, ça devait être en 2004-2005, et je les ai écoutés plus, quoi. Parce qu'à chaque fois que je les ai écoutés, ça me renvoyait à leur pratique et à rien d'autre. Alors que moi ce qui m'intéresse dans la pratique musicale, c'est pas comment le type il fait le morceau, c'est de créer du son dont je ne sais pas la façon dont ça a été fait, parce que ce n'est pas ça qui m'intéresse. C'est pas le support de la matérialité, c'est l'œuvre extériorisée, décontextualisée. En tous cas l'imaginaire que ça développe. Je suis souvent déçu par les concerts. Oui, l'énergie collective que t'as dans certains groupes, je ne veux pas dire que c'est en seconde main, mais je suis vraiment un animal de salon, là-dessus...

Sarah : C'est intéressant parce que certaines musiques sont extrêmement liées au support, alors que la noise est souvent appréhendée comme une musique qui prend son essence en *live*. Beaucoup de gens n'écourent d'ailleurs cette musique en *live* et jamais sur support.

Pes : C'est vrai, moi je suis à l'antipode de cela. Mais j'ai mis du temps à y venir, parce qu'au début j'écoutais ça, la *harsh*, et je ne me disais pas que c'était de la merde sonore, mais il y avait un truc, un brouhaha continu... Même les premiers Sunroof, bon, « pourquoi j'ai acheté ce truc-là ? ». En tous cas pour la noise, et pour toute une partie de la noise, et c'est ça qui est formidable dans la musique plus qu'ailleurs c'est la possibilité d'écouter un morceau pendant des années et continuer d'y découvrir des choses qui étaient pourtant déjà là. Et en noise, je me suis mis à écouter des choses que j'avais déjà écoutées, à réécouter et trouver une variété... Surtout dans les trucs noise d'aujourd'hui, l'incroyable variété et gamme des sons qui sont proposés. Des fois c'est des projets, un côté morbide parfois à la Boyd Rice qui peut parfois être intéressant, ou même plus KTL ou Sun o))), c'est-à-dire c'est comme un film quoi, on se construit un film narratif, on s'imagine des ambiances sataniques ou pas d'ailleurs. Donc c'est à la qualité de la façon à laquelle ça ouvre à l'imaginaire visuel. C'est pour ça que j'ai énormément de mal avec la musique dite « conforme », mainstream, où elle me casse les oreilles !

L'abstraction c'est évident, quand je te parlais du dub, il y avait déjà ça en sous-main chez les Jamaïcains. Ils étendaient les morceaux pendant 20 mn, la distorsion mais c'est surtout des effets répétitifs. On pense souvent que les gens s'ennuient dans le dub, qui se disent « putain le morceau il est long, il ne se passe rien, il y a juste le dondondon dondondon ». Mais dans le rien, on peut d'un seul coup d'y loger. Bon je fais des films et tout, l'univers cinématographique fait que j'ai besoin de musiques qui sont en manque, dans lesquelles je peux mettre mes angoisses et mon énergie. La notion d'abstraction est un bon terme oui. Ensuite, pas obligatoirement. Je peux éprouver du plaisir à écouter des trucs qui viennent de la folk, un type avec une guitare qui chante une chanson, mais dans un côté un peu désaccordé... Donc ce serait réducteur de ne parler que d'abstraction. Mais c'est le fait que la musique soit souvent liée à d'autres pratiques, quand je fais des collages ou des petits livres, ou que j'écris, que c'est quelque chose au-dessus de moi qui m'accompagne. On pourrait croire que la musique n'a été que fonctionnelle pour moi, un côté illustratif, mais pas du tout quoi. C'est la musique qui est avant tout là, et moi je peux m'occuper pendant, quand j'étais plus jeune je dansais, ou maintenant avec ma main pour dessiner, mais ça peut être autre chose.

Sarah : A quelle fréquence environ achètes-tu des disques ? En achètes-tu moins, autant ou plus qu'auparavant ?

Pes : Normalement j'achète des disques une fois par mois. Pendant très longtemps j'ai eu beaucoup moins d'argent, je téléchargeais et je volais, donc c'était une fois tous les 4 mois. Mais quand j'achète c'est pour beaucoup. La dernière fois que j'ai acheté des disques j'en ai eu pour 400 euros. En gros je dois acheter pour environ 150 euros par mois de disques. 1500€ dans l'année, réparti en 3 fois ou en plus.

Sarah : Où achètes-tu des disques : lieux, sites internet ? Pourquoi ?

Pes : Les trois trucs c'est les disquaires à Paris, ça a été Bimbo, maintenant c'est le Souffle Continu. Gibert j'y vais toujours un peu mais beaucoup moins parce que ça a baissé. Il y a vrai problème à Paris, t'as dû remarquer mais il y a un vrai problème de disquaires à Paris. Un peu le Silence de la rue, mais il y a beaucoup moins de magasins de disques. Ensuite, directement au producteur quand je vais aux concerts. Mine de rien avec le temps, j'ai pas mal récupéré comme ça. Au merch ouais. Pas par internet, j'ai rarement acheté sur internet, une fois par an. Donc j'ai deux distros que j'aime beaucoup, Fusetron et Volcanic Tongue. Et là je fais des commandes groupées, de 500€. C'est des choses que je connais déjà, ou pas encore, les deux. Tu vois il y a quelques années, j'avais imprimé le catalogue Fusetron [*il feuillette les pages*]. Et donc dedans, quand tu veux découvrir un groupe. Le truc qui est bien avec eux, c'est que même quand c'est sold out ils laissent. Il doit dater de 2010, donc pas très vieux, et donc il n'y a pas ordre alphabétique. Carré rouge c'est ceux que j'ai, mais pas forcément de chez eux hein, les blancs c'est ceux que je n'ai pas, par exemple. Non j'en ai pas mal, oui. Là c'est quoi ? C'est Excepter. Alors une des raisons qui fait que j'aime bien Fusetron et Volcanic Tongue, c'est qu'il y a à chaque fois un texte qui accompagne, un descriptif de quel est le style de la musique.

Sarah : T'arrive-t-il de lire des reviews avant d'acheter un disque, et cela peut-il influencer ton choix ?

Pes : Oui oui, bien sûr. Les deux trucs qui ont été importants ont été la newsletter de Fusetron et Volcanic Tongue, que j'avais en papier et que je notais et tout. C'est comme ça que je me suis fait une vraie culture, disons globale sur un grand nombre de choses que je ne connaissais pas. La lettre de Keanan et Freeman sur Fusetron, vraiment très bien. Et l'autre truc c'est Vincent Pinsent de Sound Projector, je les ai quasiment tous. Le premier que j'ai est de 2002, et ça je les lisais vraiment intégralement et je faisais des repères de ce que je voulais. J'en ai peut-être annoté quelques-uns.

Sarah : Discutes-tu souvent des discographies de musicien·nes ou des nouvelles sorties avec d'autres amateur·rices de noise et de musiques expérimentales ?

Pes : C'est un peu comme l'histoire que je t'ai racontée avec la musique africaine. Pendant longtemps je n'ai pas eu d'interlocuteurs. Et un jour j'ai rencontré des gens comme Hendrik, où je me suis rendu compte qu'ils écoutaient les mêmes trucs que moi, ou Hicham de Nashazphone, qui avait comme moi beaucoup d'admiration pour Matthew Bower. Donc d'un seul coup on retrouvait de points communs. Et là, il m'est arrivé avec Hicham d'en discuter pendant des après-midis entiers en marchant dans la rue. Et ce n'est vraiment pas courant, ce sont des rencontres dont je peux toutes me souvenir. Ou Erik depuis que je fais l'émission de radio, où on a beaucoup échangé, toutes les connaissances qu'il avait.

Sarah : Est-ce que les avis et les suggestions qu'ils peuvent formuler peuvent t'influencer pour l'achat d'un disque ?

Pes : Oui bien sûr, ah c'est évident. A partir du moment où il connaît à peu près les mêmes repères, les mêmes artistes que moi. Il faut que je connaisse la personne et sa culture, et là ça peut avoir son importance. Ou alors ça peut être *a contrario*, bizarrement, là je citerai pas de noms, mais j'ai des amis donc je connais précisément les goûts musicaux, et donc il pourrait me dire qu'il a entendu le dernier album de tel truc qu'il trouvera complètement nul, et moi ça m'indiquera que cet album est plutôt très très bien, laissant les goûts du type quoi.

Sarah : Échanges-tu parfois des disques avec d'autres amateur·rices ?

Pes : Sur quelle notion d'échange ? Parce que j'ai fait des échanges pendant longtemps, parce que j'avais pas beaucoup d'argent. Je fais des petits livres, et donc j'allais aux concerts et je faisais des échanges de CDR contre mes petits livres. Par contre des échanges de disque contre disque, j'ai rarement... Les disques que j'ai en double, ça je les ai toujours donnés, ça oui. Je ne les échange pas, je les donne. Si j'ai un ami qui a commandé plein de disques, et il y en a un qui ne lui plaît pas beaucoup, j'essaie de lui donner un point d'honneur à lui donner un peu d'argent pour que je puisse le récupérer. J'aime bien cette idée là de lui donner un peu d'argent, que ça ne se fasse pas dans un rapport « bah moi je l'ai pas aimé donc je vais te le filer ». Voilà, je ne sais pas trop à quoi ça correspond... Mais des échanges avec ma propre production, oui. D'où l'idée d'ailleurs pour moi, depuis plusieurs années, de créer un label de cassettes, il serait temps quoi... C'est un vrai désir.

Sarah : Est-ce que la pratique d'échange qui existe entre labels undergrounds fait partie des motivations ?

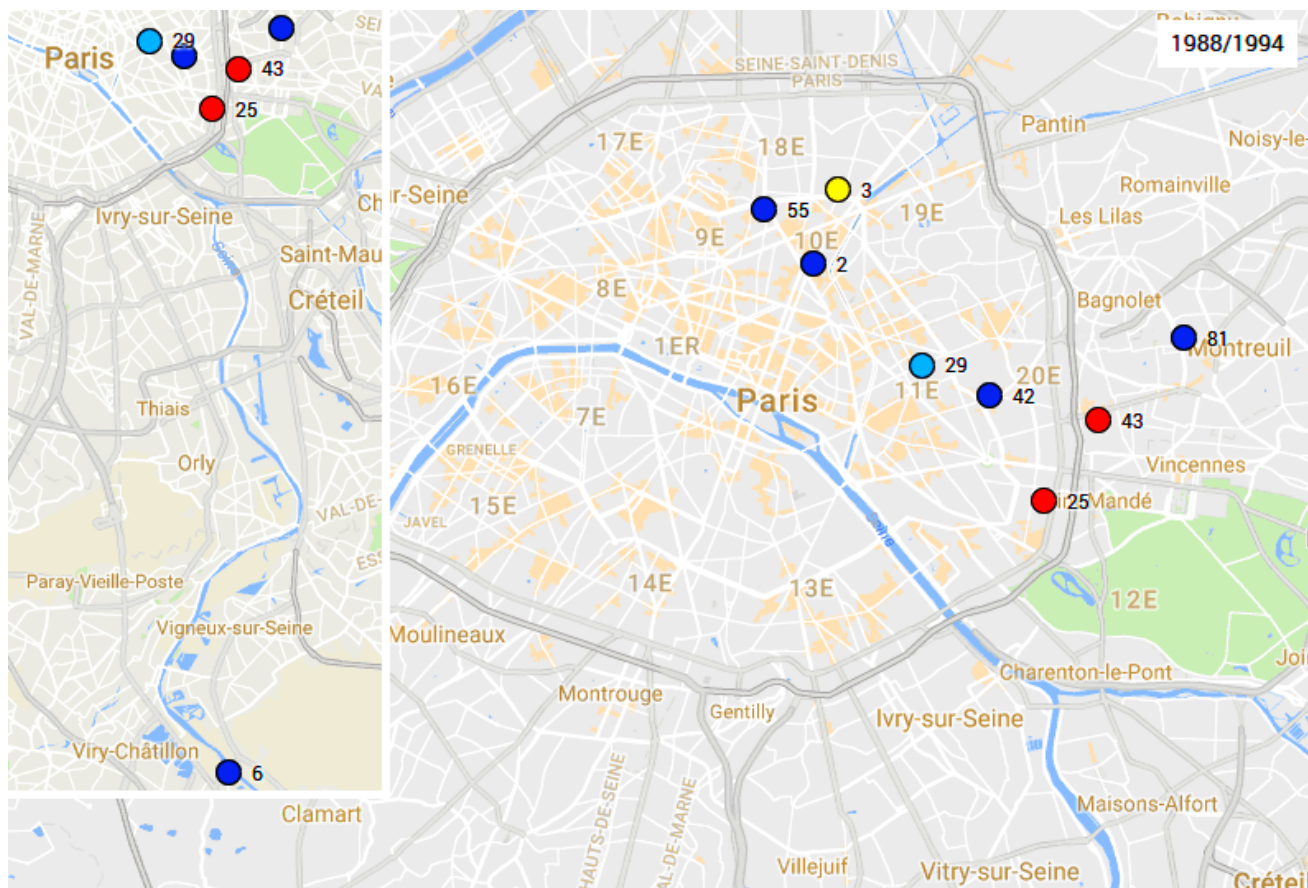
Pes : Non, non non. La vraie motivation c'est parce qu'il y a des gens que j'aimerais éditer en cassettes, je les connais. Même pas les soutenir parce qu'ils n'ont pas besoin de moi, mais parce qu'il y a des trucs que j'aime chez eux, que j'ai pas vus, qui n'existent pas quoi. Tu vois j'aime bien Antilles, qui est le projet un peu tribal de Sister, ça fait 6 ans maintenant et ils n'ont rien fait quoi, il faut faire quelque chose quoi.

Sarah : Quelques mots sur Lapinkult. Quand est-ce que ça a commencé, les motivations ?

Pes : Viens à Sèvres assister à une émission ! Vendredi on fait une émission, début d'après-midi. Je pense que ça t'intéressera, d'autant plus que c'est vraiment la deuxième partie de collection de mes

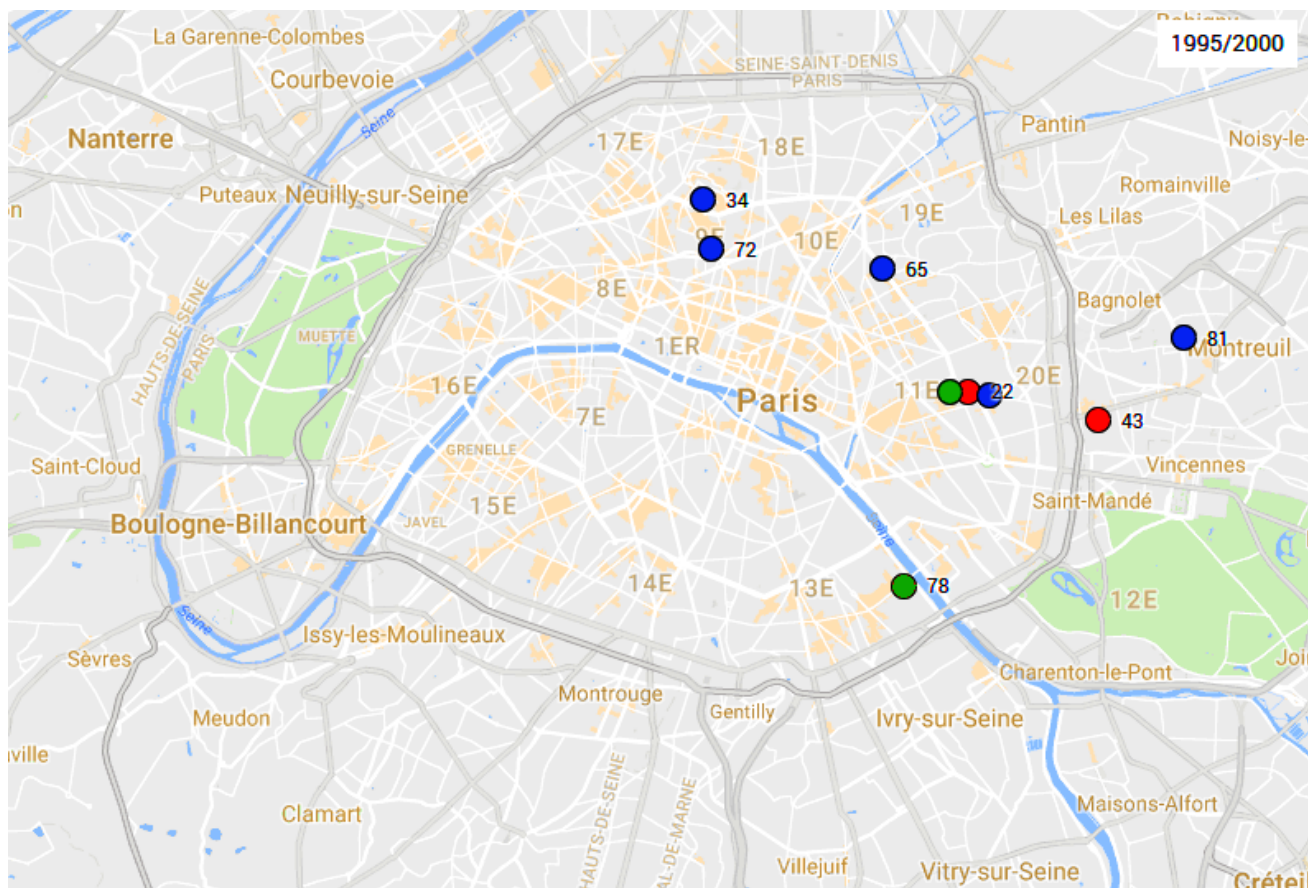
disques. J'ai tout Not Not Fun, tout Sonic Youth, enfin ce n'est pas grave je t'en parlerai une autre fois.
Tout le monde doit être frustré, c'est évident !

**ANNEXE 10. CARTOGRAPHIES DES LIEUX DE
CONCERTS DE LA SCÈNE NOISE À PARIS ET SA
COURONNE**



1988/1994

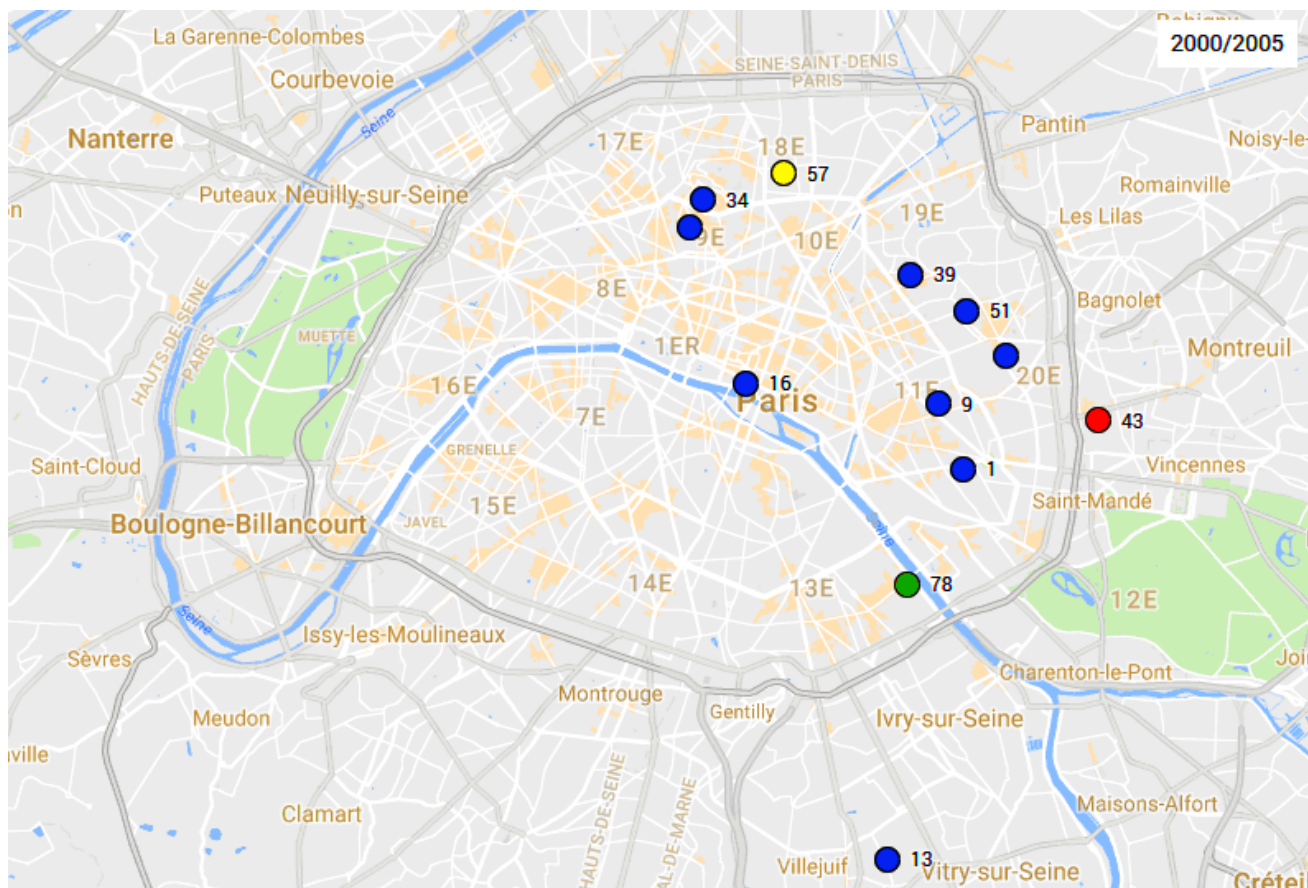
- 25. Dragon Fly
- 43. Instants Chavirés (Les)
- 3. Blues du Nord (Le)
- 29. EPE (Etablissements Pho...)
- 2. Anges des Recollets (Les)
- 6. CAES (Centre Autonome d'...)
- 42. Goumen
- 55. Oeil du Cyclone (L')
- 81. Zonmée (La)



- Salle de concert
- Lieu insolite
- Lieu alternatif
- Squat
- Particulier
- Bar
- Galerie / Librairie / Disquaire

1995/2000

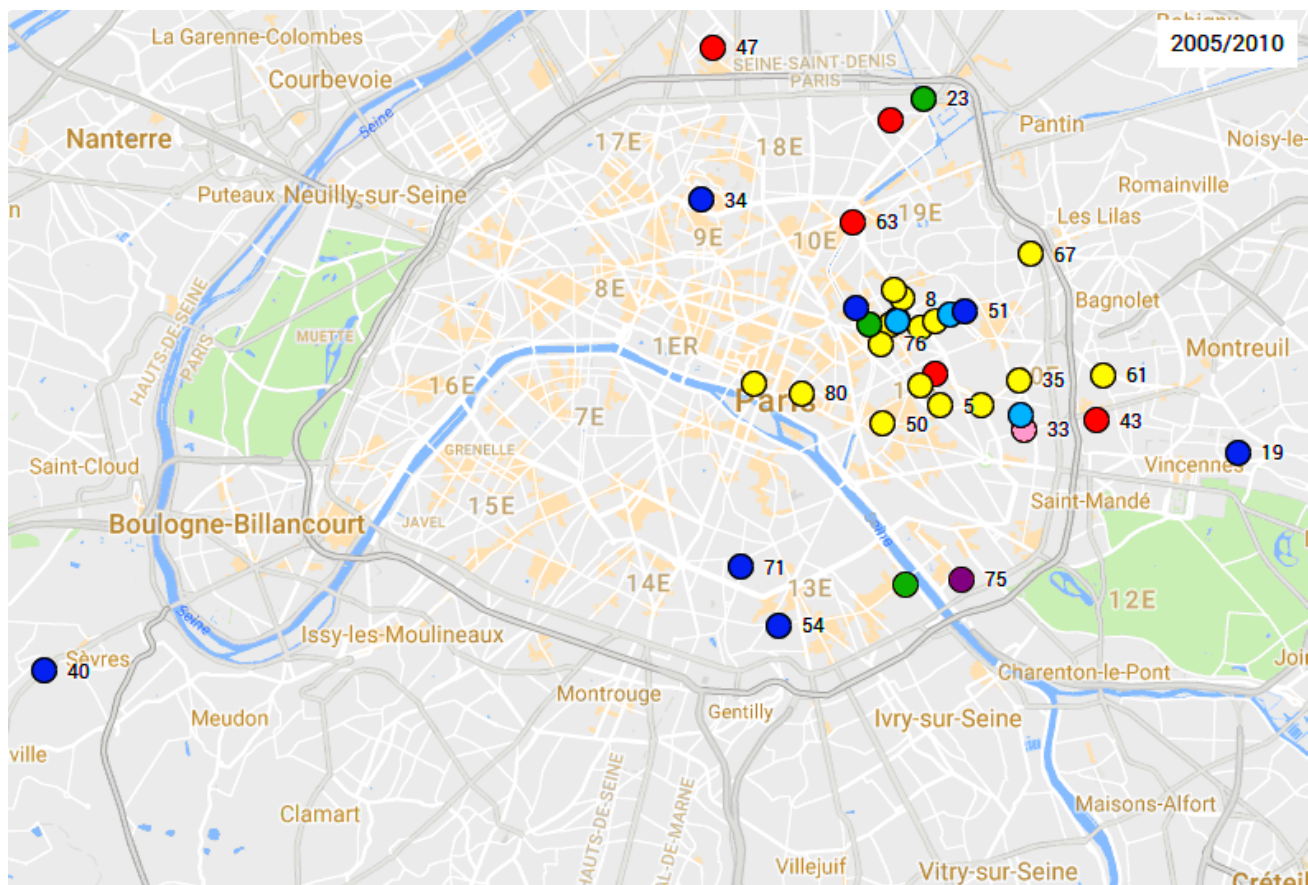
- 22. Confluences
- 43. Instants Chavirés (Les)
- 36. Garage (Le)
- 78. Voûtes (Les)
- 6. CAES (Centre Autonome d'...
- 34. Falaises (Les)
- 42. Goumen
- 65. Pôle Pi
- 72. Survolt/Palace Magic Ho...
- 81. Zonmée (La)



- Salle de concert
- Lieu insolite
- Lieu alternatif
- Squat
- Particulier
- Bar
- Galerie / Librairie / Disquaire

2000/2005

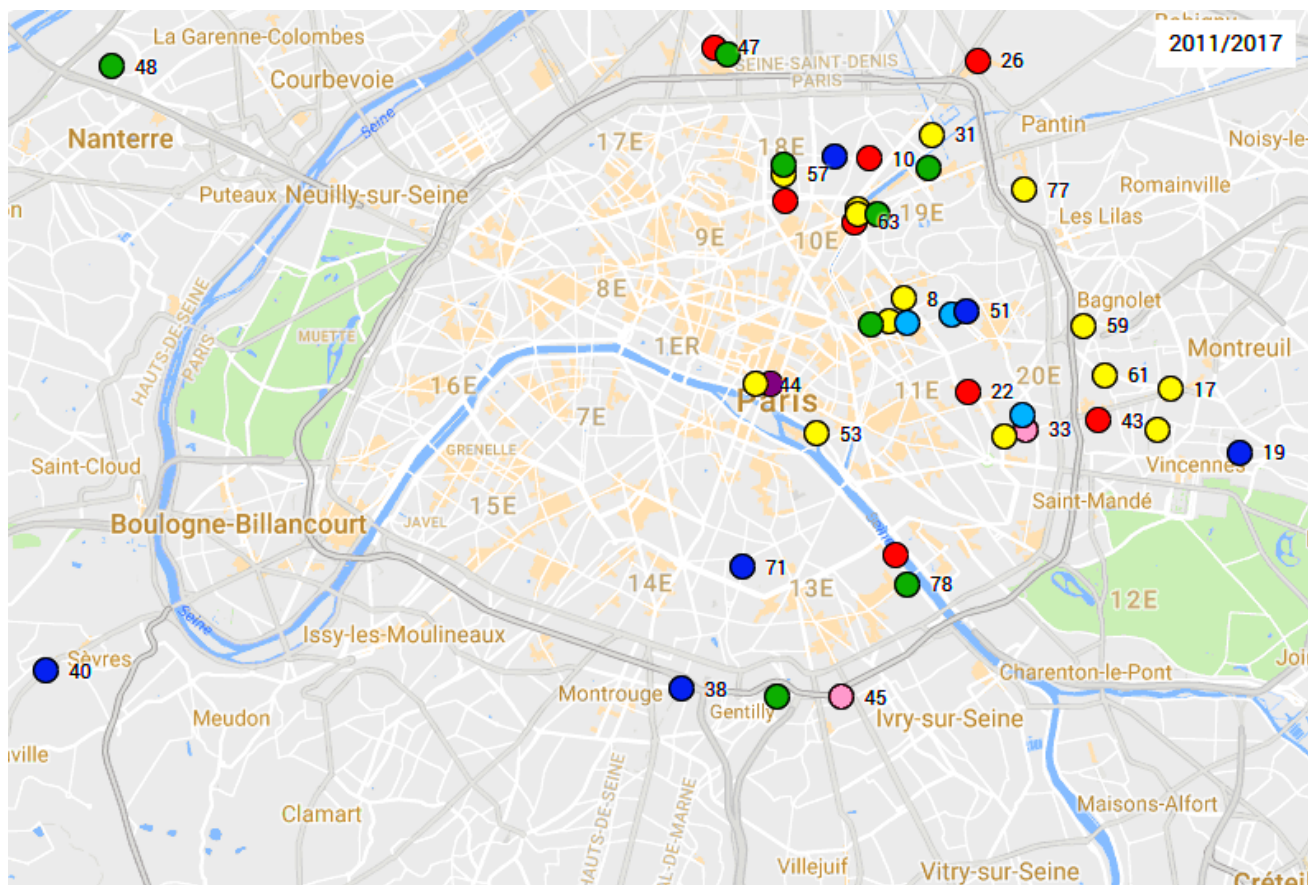
- 43. Instants Chavirés (Les)
- 78. Voûtes (Les)
- 57. Olympic Café (L)
- 1. Alternation
- 9. Carrière-Mainguet
- 13. Cerise / XIII (La)
- 16. Chez Robert Electron Libre
- 24. Dispensés (Les)
- 34. Falaises (Les)
- 39. Générale de Belleville (La)
- 51. Miroiterie (La)
- 73. Théâtre 347



- Salle de concert
- Lieu insolite
- Lieu alternatif
- Squat
- Particulier
- Bar
- Galerie / Librairie / Disquaire

2005/2010

- 12. Centre Paris Anim' Curial
- 43. Instants Chavirés (Les)
- 47. Mains d'Oeuvres
- 49. Maison des Metallos (La)
- 56. Olympe de Gouges
- 63. Point Ephémère
- 33. Espace En Cours (L)
- 75. Tunnel (Le)
- 5. Buveur de Lune (Le)
- 7. Café de Paris (Le)
- 8. Cantine de Belleville (La)
- 15. Chat Noir (Le)
- 18. Chiquito (Le)
- 35. Gambetta (Le)
- 44. Klub (Le)
- 46. Leoz (Le)
- 50. Mécanique Ondulatoire (La)
- 61. Pixi (Le)
- 67. Rigoletto (Le)
- 68. Saphir 21
- 76. Udo (L)
- 80. Yono (Le)
- 82. Zorba (Le)
- 23. Coord/CIP-IDF (La)
- 70. Société des Curiosités (La)
- 78. Voûtes (Les)
- 28. En Marge
- 52. Monte en l'Air (Le)
- 62. Plateforme
- 19. Cité Industrielle de La Jar...
- 21. Comète 347
- 34. Falaises (Les)
- 40. Générale en Manufacture...
- 51. Miroiterie (La)
- 54. Nouveau Barbizon (Le)
- 71. Suite (La)



- Salle de concert
- Lieu insolite
- Lieu alternatif
- Squat
- Particulier
- Bar
- Galerie / Librairie / Disquaire

2011/2017

- | | | |
|-----------------------------------|-----------------------------------|--------------------------------------|
| ● 10. CENTQUATRE | ● 44. Klub (Le) | ● 19. Cité Industrielle de La Jar... |
| ● 11. Centre Barbara | ● 53. Nautes (Les) | ● 38. Gare Expérimentale (La) |
| ● 22. Confluences | ● 57. Olympic Café (L) | ● 40. Générale en Manufacture... |
| ● 26. Dynamo (La) - Banlieues ... | ● 59. Parvis de Bagnolet (Le) | ● 51. Miroiterie (La) |
| ● 43. Instants Chavirés (Les) | ● 61. Pixi (Le) | ● 69. Shakirail (Le) |
| ● 47. Mains d'Oeuvres | ● 64. Pointe Lafayette (La) | ● 71. Suite (La) |
| ● 60. Petit Bain | ● 77. Vanilla Café | |
| ● 63. Point Ephémère | ● 32. Espace des Arts sans Fr... | |
| ● 33. Espace En Cours (L) | ● 37. Garage Mu | |
| ● 45. Kobe | ● 41. Générateur (Le) | |
| ● 27. Église Saint-Merri | ● 48. Maison de l'Etudiant (La) | |
| ● 4. Bouillon Belge (Le) | ● 58. Ourcq Blanc | |
| ● 8. Cantine de Belleville (La) | ● 70. Société des Curiosités (La) | |
| ● 14. Chair de Poule (Le) | ● 78. Voûtes (Les) | |
| ● 17. Chinois (Le) | ● 79. Wonder (Le) | |
| ● 20. Comédia (La) | ● 52. Monte en l'Air (Le) | |
| ● 30. Époque (L) | ● 62. Plateforme | |
| ● 31. Espace B | ● 74. Treize | |

Ref	Nom	Adresse	Type	Période d'activité
1	Alternation	19, rue Pierre Bourdan 75012 Paris	Squat	2000-2003
2	Anges des Recollets (Les)	148, rue du Faubourg Saint-Martin 75010 Paris	Squat	1990-1996
3	Blues du Nord (Le)	19, rue Caille 75018 Paris	Bar	1990-1991
4	Bouillon Belge (Le)	6, rue Planchat 75020 Paris	Bar	2011
5	Buveur de Lune (Le)	50, rue Léon Frot 75011 Paris	Bar	2007-2008
6	CAES (Centre Autonome d'Expérimentation Sociale)	1, rue Edmond Bonté 91130 Ris-Orangis	Squat	1981-2009
7	Café de Paris (Le)	158, rue Oberkampf 75011 Paris	Bar	2009
8	Cantine de Belleville (La)	108, boulevard de Belleville 75020 Paris	Bar	2012-2015
9	Carrière-Mainguet	1, rue Carrière-Mainguet 75011 Paris	Squat	?-2000
10	CENTQUATRE	5, rue Curial 75019 Paris	Salle de concert	2008-2017
11	Centre Barbara	1, rue de Fleury 75018 Paris	Salle de concert	2014
12	Centre Paris Anim' Curial	16, rue Colette Magny 75019 Paris	Centre culturel	2006
13	Cerise / XIII (La)	92, rue Berlioz 94400 Vitry-sur-Seine	Squat	2000-2004
14	Chair de Poule (Le)	141, rue Saint Maur 75011 Paris	Bar	2016
15	Chat Noir (Le)	76, rue Jean-Pierre Timbaud 75011 Paris	Bar	2008
16	Chez Robert Electron Libre	59, rue de Rivoli 75001 Paris	Squat	2002-2005
17	Chinois (Le)	6, place du Marché 93100 Montreuil	Salle de concert	2013-
18	Chiquito (Le)	26, rue Ménilmontant 75020 Paris	Bar	2006-2009
19	Cité Industrielle de La Jarry	106, rue de la Jarry 94300 Vincennes	Squat	
20	Comédia (La)	88, rue Edouard Vaillant 93100 Montreuil	Bar	2015-
21	Comète 347	45, rue du Faubourg du Temple 75010 Paris	Squat	?-2010
22	Confluences	190, boulevard de Charonne 75020 Paris	Lieu alternatif	1997-2015
23	Coord/CIP-IDF (La)	16, quai de la Charente 75019 Paris	Lieu alternatif	2007-2008
24	Dispensés (Les)	188 rue des Pyrénées 75020 Paris	Squat	2004
25	Dragon Fly	16, rue Lasson 75012 Paris	Salle de concert	1991
26	Dynamo (La) - Banlieues Bleues	9, rue Gabrielle Josserand 93500 Pantin	Salle de concert	2013-
27	Église Saint-Merri	76, rue de la Verrerie 75004 Paris	Lieu insolite	2010s
28	En Marge	92, rue Jean-Pierre Timbaud 75011 Paris	Librairie	
29	EPE (Etablissements Phonographiques de l'Est)	115, rue du Chemin Vert 75011 Paris	Disquaire	1988-1994

30	Époque (L')	5, place de la Bataille de Stalingrad 75010	Bar	2016-
31	Espace B	16, rue Barbanègre 75019 Paris	Bar	2010-
32	Espace des Arts sans Frontières	44, rue Bouret 75019 Paris	Lieu alternatif	2016-
33	Espace En Cours (L')	6 rue de la Réunion 75020 Paris	Particuliers	2010-2013
34	Falaises (Les)	27, rue Germain Pilon 75018 Paris	Squat	2000-2001
35	Gambetta (Le)	104, rue de Bagnolet 75020 Paris	Bar	2008
36	Garage (Le)	3, impasse de Mont-Louis 75011 Paris	Lieu alternatif	1995-1997
37	Garage Mu	45, rue Léon 75018 Paris	Lieu alternatif	2013-
38	Gare Expérimentale (La)	Obis, avenue Lucien Descaves 75014 Paris	Squat	2011-
39	Générale de Belleville (La)	10-14, rue Général Lasalle 75019 Paris	Squat	2005-2007
40	Générale en Manufacture Sèvres (La)	6, grande rue 92310 Sèvres	Squat	2007-2016
41	Générateur (Le)	16, rue Charles Frérot 94250 Gentilly	Centre culturel	2013-2015
42	Goumen	rue de Bagnolet, 2 Cité Aubry 75020 Paris	Squat	1987-2006(?)
43	Instants Chavirés (Les)	7, rue Richard Lenoir 93100 Montreuil	Salle de concert	1995-
44	Klub (Le)	14, rue Saint-Denis 75001 Paris	Bar	2012
45	Kobe	29, rue Maurice Berteaux 94200 Ivry-sur-Seine	Particuliers	2011-2013
46	Leoz (Le)	9, rue Pache 75011 Paris	Bar	2007-2008
47	Mains d'Œuvres	1, rue Charles Garnier 93400 Saint-Ouen	Salle de concert	
48	Maison de l'Étudiant (La)	200 avenue de la République 92001 Nanterre	Centre culturel	2013
49	Maison des Metallos (La)	94, rue Jean-Pierre Timbaud 75011 Paris	Salle de concert	2008
50	Mécanique Ondulatoire (La)	8, passage Thiéré 75011 Paris	Bar	2008-2010
51	Miroiterie (La)	88, rue de Ménilmontant 75020 Paris	Squat	2000-2012
52	Monte en l'Air (Le)	71, rue de Ménilmontant 75020 Paris	Librairie	
53	Nautes (Les)	1, quai des Célestins 75004 Paris	Bar	2014-
54	Nouveau Barbizon (Le)	175, rue de Tolbiac 75013 Paris	Squat	2007
55	Œil du Cyclone (L')	189, rue du Faubourg Poissonnière 75010 Paris	Squat	1990

56	Olympe de Gouges	15, rue Merlin 75011 Paris	Salle de concert	2010-2011
57	Olympic Café (L')	20, rue Léon 75018 Paris	Bar	2012-
58	Ourcq Blanc		Lieu alternatif	2016-2017
59	Parvis de Bagnolet (Le)	27, rue Adelaïde Lahaye 93170 Bagnolet	Bar	2015-
60	Petit Bain	7, port de la Gare 75013 Paris	Salle de concert	2012-2017
61	Pixi (Le)	82, avenue de la République, 93170 Bagnolet	Bar	2008-2011
62	Plateforme	73, rue des Haies 75020 Paris	Galerie	2010-
63	Point Ephémère	190, quai de Valmy 75010 Paris	Salle de concert	2009
64	Pointe Lafayette (La)	230, rue La Fayette 75010 Paris	Bar	2015-
65	Pôle Pi	60, boulevard de la Villette 75019 Paris	Squat	1996-1997
66	RDC (Rez-de-Chaussée)	104, rue des Couronnes 75020 Paris	Squat	
67	Rigoletto (Le)	337, rue de Belleville 75020 Paris	Bar	2009-2010
68	Saphir 21	140, boulevard de Charonne 75020 Paris	Bar	2005-2008
69	Shakirail (Le)	72, rue Riquet 75018 Paris	Squat	2012-2013
70	Société des Curiosités (La)	9, cité des 3 Bornes 75011 Paris	Lieu alternatif	2009
71	Suite (La)	27, rue de la Glacière 75013 Paris	Squat	2010-2011
72	Survolt/Palace Magic Hotel	11, rue Notre Dame de Lorette 75009 Paris	Squat	1999-2000
73	Théâtre 347	7, Rue Chaptal 75009 Paris	Squat	
74	Treize	24, rue Moret 75011 Paris	Galerie	2014-
75	Tunnel (Le)	86, rue Baron le Roy 75012 Paris	Lieu insolite	2010
76	Udo (L')	4, rue Neuve Popincourt 75011 Paris	Bar	2009
77	Vanilla Café	48, rue André Joineau 93310 Le Pré-Saint-Gervais	Bar	2014- ?
78	Voûtes (Les)	91, quai Panhard et Levassor 75013 Paris	Lieu alternatif	1996-2014
79	Wonder (Le)	16, rue Marie Curie 93400 Saint-Ouen	Squat	2016
80	Yono (Le)	37, rue Vieille du Temple 75004 Paris	Bar	2010
81	Zonméee (La)	47, avenue Pasteur 93100 Montreuil	Squat	1991-1998
82	Zorba (Le)	137, rue du Faubourg du Temple 75010Paris	Bar	2006-

Lieux et adresses des lieux ayant accueilli des concerts de noise à Paris et sa banlieue

ANNEXE 11. APARTÉ HUMORISTIQUE SUR LA CONDITION DES MUSICIEN·NES UNDERGROUND

L'humour est souvent une forme de compensation à une reconnaissance économique impossible. Ainsi Johann Mazé, l'un des trois musiciens du groupe France Sauvage, a-t-il posté en octobre 2017 sur un réseau social une postface sur l'underground d'un guide intitulé *Pas de talent ? Réussir dans la musique sans aucune aptitude avec un minimum d'effort*, dont je reproduis ici un extrait :

« Il existe un réseau aux divers sobriquets : underground, alternatif, DIY, souterrain, inclassable, ou encore « indé » pour les plus âgés d'entre vous, qui contentera probablement vos exigences artistiques, mais dont le manque de débouchés financiers portera un coup fatal à votre carrière, et vous laissera croupir dans les geôles de l'indépendance, à manger des coquillettes au beurre doux jusqu'à la fin de vos jours. Dans l'underground, vous êtes libre de jouer la musique que vous voulez, ce qui peut ressembler à un avantage, mais c'est justement parce que tout le monde s'en fout. Votre musique ne correspond à aucun marché et aucun segment, si ce n'est celui de vos amis, copains, connaissances et famille – réseau que vous aurez patiemment façonné au cours des dix premières années de votre carrière barbotante. Cet entre-soi vous permettra, durant les concerts, de jouir d'un parterre de spectateurs fluctuant de 5 à 14 individus, dans à peu près toute la France – voire en Suisse et en Belgique. Ce public sera parfaitement et parfois hystériquement (par désœuvrement, perte de repères, décadence bourgeoise, nihilisme cool, excès de substances, études aux Beaux-Arts) acquis à votre expression et votre bonhomie. Votre assiette de revenus pour un concert oscillera entre 15 et 75€. Les expressions « PAF », « prix libre », « 5€ », « 3€ », « prix libre autoritaire », « gratuit », et les formules « Ah ! Parce que vous dormez !? », « Ah ! Vous mettez du carburant dans votre camion ?! », « Eh ! On pourra jouer sur votre matos ? », « On peut vous payer en bières ou en badges, c'est au choix. » n'auront aucun secret pour vous. [...] Tenez-vous loin de Paris et des critiques. De toute façon, il n'y a pas de lieu pour vous accueillir dans la capitale. Et si par le plus grand des hasards, vous tombiez sur un critique égaré ou un journaliste curieux, vous pâtiriez de cette rencontre en remarquant la vertigineuse absence d'article à votre sujet quelques temps plus tard, et même encore après, puis encore plus tard. Votre musique est ambitieuse, voire un poil téméraire, mais elle est assez mal exécutée du fait qu'au concert de la veille, [...] vous avez dormi sur une chaise, puis roulé huit heures assis sur un ampli. Vous ne contacterez jamais les salles institutionnelles, c'est mal vu par votre milieu, et de toute façon ces salles ne vous programmeront jamais parce que vous n'êtes pas assez chers et qu'on n'a jamais rien lu sur vous dans *New Noise*. Vous serez condamné à manger des sandwiches triangles, wraps et autres bagels sous plastique, et à boire des sodas sur les aires d'autoroute que vous aurez déjà visitées 100 fois, car votre démarche artistique est sans concession. Votre bassiste, la chanteuse et le batteur finiront par quitter le groupe par lassitude vers l'âge de 35

ans pour passer les concours de l'Éducation Nationale ou d'une autre branche de la fonction publique [...].⁶⁹⁶ »

D'autres musicien·ne·s et organisateur·rice·s de l'underground n'ont pas tardé à apporter un lot de commentaires amusés du type « j'ai l'impression de voir ma vie défiler », «« prix libre autoritaire » [...] c'est moi ça ! Bon je partage ça m'a fait golri [sic] » ou « c'est la faute du public s'il n'aime pas l'art-noise monotexturale ou la popcore ironique ! », et partager sur leurs réseaux, recueillant à leur tour le même type d'auto-dérision.

⁶⁹⁶ John-Harvey MARWANNY et André DE SAINT-BOB, *Pas de talent ? Réussir dans la musique sans aucune aptitude avec un minimum d'effort*, [s.l.] : Marwanny Corporation, novembre 2017, 50 p. URL : <http://marwanny.biz/publications.html>.

