

Thèse présentée pour obtenir le grade universitaire de docteur

Discipline: Arts  
Spécialités: Sciences de l'art, sociologie

**NICOLAS DEBADE**

**LES MUSIQUES EXPÉRIMENTALES À L'ÉPREUVE DE L'INNOVATION.**

**L'EXEMPLE DU GRIM À MARSEILLE.**

Soutenue le 08/12/2017 devant le jury :

M. CHEMILLIER Marc, EHESS, Rapporteur

M. COUPRIE Pierre, ESPE - Université de Paris Sorbonne, Rapporteur

M. BOSSEUR Jean-Yves, CNRS, Examineur

Mme GIREL Sylvia, Aix-Marseille Université, codirectrice de thèse

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

*À mes parents, qui m'ont transmis la persévérance et  
le goût de l'expérimentation ...*

## RÉSUMÉ

Depuis les premières expériences de John Cage et de Pierre Schaeffer jusqu'aux hybridations bruitistes de la noise, les musiques expérimentales ont suivi une reconfiguration de leurs pratiques au contact d'une évolution technologique constante. Cette thèse propose de présenter ces musiques dans leur constitution en tant que scène artistique à l'ère du régime numérique à travers une démarche historique, esthétique et sociologique.

Cette recherche sera mise en perspective par une monographie du GRIM (Groupe de Recherche et d'Improvisation Musicales), un lieu marseillais dédié aux musiques expérimentales et improvisées.

Par l'étude de cette scène territoriale emblématique de la multitude des pratiques chez les artistes et les publics, nous présenterons les différentes interactions qui alimentent ce contexte créatif émergent. C'est en cela qu'il convient également d'étudier à la fois l'incertitude des carrières chez les musiciens professionnels et l'expertise des amateurs de ces musiques. De plus, cette scène artistique se retrouve dans une économie en mutation face aux innovations technologiques d'un côté et aux enjeux institutionnels de l'autre.

Dans ce contexte pluriel, nous proposons de définir les codes et conventions régissant les musiques expérimentales pour caractériser cette scène spécifique au sein des mondes de l'art.

**Mots-clés : Scène artistique, mondes de l'art, musiques expérimentales, régime numérique, technologie, innovation, résistance, publics, pratiques culturelles, GRIM, Marseille, Institutions.**

## AVERTISSEMENT

Pour respecter les conventions, les titres d'ouvrages, d'albums musicaux et de pièces musicales seront écrits en italique. Il en sera de même pour les expressions dans des langues étrangères. Les titres de chansons, d'articles, expressions « décalées » et citations seront quant à elles entre guillemets. Les titres en anglais auront une majuscule par mot, tandis que les titres français, uniquement pour la première lettre.

Ex : *Ainsi parlait Zarathoustra*, *The Drift*, « Helter Skelter », *Presque Rien...*

Pour ce qui est des genres musicaux, ils ne seront en italique que lors d'une utilisation « hors contexte », ou raccourcie. Suivant les cas, quand nous avons à faire à des styles musicaux reconnus, il n'y aura pas de majuscule, sauf dans le cas de certains courants spécifiques, selon les usages courants. De même, certains anglicismes francisés récurrents ne seront pas en italique.

Toutefois, les termes se rapportant à une pratique, une action, sera en italique.

Ex : rock, électroacoustique, ambient, post-punk, indus (musique industrielle), tape music, noise, noise rock, no wave, *circuit bending*, *field recording*, *glitch*, glitch music, *pitch shifter*, *time stretch*, performer, *happening*, booker, webzine, mastering...

Les intitulés d'événements ne seront pas en italiques ou entre guillemets, mais une majuscule par mot. Les acronymes seront écrits en capitales, avec en première mention l'intitulé de l'acronyme. À noter aussi que les différents lieux et autres structurelles se voient écrire avec une majuscule. Que ce soit pour les acronymes de structures ou les différents noms de lieux, il arrive toutefois que leur graphie initiale ne respecte pas ces règles...

Ex : Primavera Sound Festival, Sons de Plateaux, Reevox, Nuit d'Hiver, Groupe de Recherche et d'Improvisation Musicales (GRIM), Groupe de Musique Expérimentale Marseille (GMEM), cipM, mon-tévidéo, La Muse en Circuit...

Enfin, les citations issues de publications et d'ouvrages en anglais ont été traduites par mes propres soins, lorsqu'une version française n'était pas disponible.

## REMERCIEMENTS

Je tiens à saluer mon entourage proche qui m'a toujours soutenu dans cette démarche au cours de ce travail. Que ce soit mes amis, ma famille, mes collègues de bureau. Je tiens tout particulièrement à remercier l'équipe du GRIM qui m'a supporté (dans tous les sens du terme) durant ces années de coopération et collaboration, que ce soit Camille Valençon ou Julia Lopez, et plus spécifiquement Jean-Marc Montera pour m'avoir laissé « carte blanche ». Il a toujours montré le plus grand intérêt sur le travail que je pouvais produire, tout en me permettant de rencontrer et côtoyer de grands artistes.

C'est aussi l'occasion d'adresser ma reconnaissance à l'équipe du GMEM avec Christian Sebille et Sarah Olaya, qui m'ont permis de continuer et de terminer ce travail de recherche après la fusion du GRIM et du GMEM.

J'exprime par ailleurs ma gratitude et un grand merci pour l'écoute, les conseils et l'encadrement à ma direction de thèse, à savoir Sylvia Girel et Philippe Le Guern, qui ont su être présents et m'ont à la fois motivé et rassuré quand cela était nécessaire.

Je remercie également mes amis qui ont pu me changer les idées ou m'écouter leur parler de mes recherches, sans forcément trop savoir de quoi il en retournait, jusqu'aux professionnels de la culture qui ont montré une forme de curiosité et de soutien psychologique dans cette longue quête que sont la recherche et la rédaction.

Et *last but not least*, je réserve mes remerciements les plus chaleureux à Charlotte qui a eu une patience sans faille, là où bien d'autres n'auraient pas pu comprendre ou même supporter la tâche représentée. En cela je lui tire mon chapeau.

Pour conclure, ces remerciements s'adressent à toute personne qui a pu stimuler ma curiosité et me permettre de retirer des enseignements de l'expérience partagée, « sans en présager de résultats en termes d'échecs ou de réussites »...

*« La distance que l'ignorant a à franchir n'est pas le gouffre entre son ignorance et le savoir du maître. Elle est simplement le chemin de ce qu'il sait déjà à ce qu'il ignore encore mais qu'il peut apprendre comme il a appris le reste, qu'il peut apprendre non pour occuper la position du savant mais pour mieux pratiquer l'art de traduire, de mettre ses expériences en mots et ses mots à l'épreuve, de traduire ses aventures intellectuelles à l'usage des autres et de contre-traduire les traductions qu'ils lui présentent de leurs propres aventures ».*

Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé* (2008)

*« Je donne à qui veut bien une ignorance de plus ».*

Georges Bataille, *Le petit* (1953)

# SOMMAIRE

<b>RÉSUMÉ .....</b>	<b>3</b>
<b>AVERTISSEMENT .....</b>	<b>4</b>
<b>REMERCIEMENTS.....</b>	<b>5</b>
<b>AVANT-PROPOS .....</b>	<b>8</b>
<b>INTRODUCTION GÉNÉRALE.....</b>	<b>12</b>
<b>PARTIE 1 :</b>	
<b>ENJEUX ESTHÉTIQUES, INTERACTIONS TECHNOLOGIQUES ET PRATIQUES EXPÉRIMENTALES....</b>	<b>17</b>
Introduction.....	18
I. Approche historique des évolutions et croisements autour des musiques expérimentales .....	21
II. Question(s) de genre.....	71
III. Interactions technologiques et musiques expérimentales.....	87
IV. Les pratiques expérimentales et la question de l'expérience .....	105
Conclusion: L'évolution des musiques expérimentales, pour quels enjeux ?.....	132
<b>PARTIE 2 :</b>	
<b>MONOGRAPHIE D'UNE SCÈNE DE MUSIQUES EXPÉRIMENTALES ET IMPROVISÉES À L'ÉPREUVE</b>	
<b>DES ÉVOLUTIONS : LE GRIM, SCÈNE MUSICALE DE MONTÉVIDÉO.....</b>	<b>136</b>
Introduction.....	137
Méthodologie du travail de terrain.....	138
I. L'histoire du GRIM.....	150
II. Activités du GRIM .....	190
III. Le GRIM et les interactions extérieures .....	212
IV. Les publics, leur rapport aux musiques expérimentales et à leur sensibilisation.....	237
Conclusion: Quel avenir pour le GRIM et pour les musiques expérimentales ? .....	269
<b>PARTIE 3 :</b>	
<b>INTERACTIONS INSTITUTIONNELLES ET SCÈNES DE MUSIQUES EXPÉRIMENTALES .....</b>	<b>275</b>
Introduction.....	276
I. Évolutions institutionnelles et échelles de reconnaissance .....	279
II. Statuts du musicien expérimental .....	304
III. Fins et moyens des scènes expérimentales .....	339
Conclusion: Une politique des musiques expérimentales ?.....	364
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE .....</b>	<b>369</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE THÉMATIQUE .....</b>	<b>378</b>
<b>ANNEXES.....</b>	<b>388</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES .....</b>	<b>603</b>

---

## AVANT-PROPOS

---

*« Celui qui se souvient d'une chose qui lui a une fois donné du plaisir, désire la posséder dans les mêmes circonstances que la première fois »<sup>1</sup>.*  
Spinoza

Il est des fois où l'on tâtonne, on avance à vue. Les expériences sont vécues, laissées dans un coin de l'esprit ou oubliées. Parfois, elles reviennent au premier plan. Ces réminiscences semblent être là pour nous rappeler que les expériences aussi anodines soient-elles, semblent s'inscrire *a posteriori* dans l'évolution d'un « tout » plus global. Un peu comme les pièces d'un puzzle qui s'imbriqueraient sans que nous en connaissions le motif ou encore la taille de l'objet final.

Cette réflexion est la première qui me vient à l'esprit lorsque j'essaie de comprendre l'évolution de ma pratique musicale, de mes goûts personnels. Elle s'applique par extension aux raisons de ce travail de recherche dédié au champ des musiques expérimentales.

J'ai en tête le souvenir d'un membre de ma famille, naïf et bien intentionné, m'offrant à l'âge de deux ans une caisse claire pour enfant sur laquelle je m'évertuais inlassablement à frapper en inventant des chansons, en enregistrant sur un magnétophone à cassette (au plus grand plaisir de mes parents). Je crois me rappeler la délectation que me procurait le rapport qu'il

---

<sup>1</sup> Spinoza, *L'Éthique*, Paris, Folio Essais, 1954 (édition de 2010), p. 215.

pouvait y avoir entre un geste répétitif de plus en plus assuré sur la peau approximativement tendue du jouet.

Un autre souvenir marquant est ce sentiment de transgression et de « choc » musical, le jour de ma première communion vers dix ans. L'écoute en cachette sur le walkman d'un camarade de classe de l'album *Reign in Blood* de Slayer (qu'il avait volé à son frère) représentait une sorte de découverte sonore extrêmement puissante, outrepassant dans mon esprit l'aspect quelque peu sulfureux de désobéissance et de liberté, d'autant plus dans un contexte aussi cérémoniel.

Plus tard, vers 18 ans, en mangeant un sandwich avec quelques comparses lors d'une pause d'entre deux cours, il m'a été donné à entendre quelque chose de complètement insolite, sur un vieux poste de radio à cassette appartenant à un des marchands de légumes du marché de la Place Sébastopol à Marseille. Ce mélange totalement improbable de saxophone hurlant à la mort sur un rythme de grind metal était ce que j'avais entendu de plus improbable et radical. C'était donc à travers l'univers de John Zorn et de Naked City que j'étais initié aux expérimentations de la noise, assis sur un banc en mangeant un sandwich, interloqué.

Ces anecdotes retraduisent l'exaltation provoquée par la découverte d'expériences sonores inédites. Au-delà de ruptures, elles représentent des ouvertures dans l'apprentissage linéaire de la musique. En effet, elles ont permis de découvrir des chemins de traverse déviant du cadre conventionnel de cursus spécialisé en piano classique au Conservatoire National de région de Marseille. Ces événements m'ont permis de m'émanciper d'une recherche d'excellence technique et instrumentale pour finalement aborder la liberté, la découverte et le goût de l'expérimentation développé par ailleurs à la guitare électrique puis par la manipulation de synthétiseurs.

Comment ce croisement entre des expériences sonores radicales et un cursus académique traditionnel m'a-t-il conduit aux musiques expérimentales en tant que musicien ? Comment justifier de l'intérêt que peuvent provoquer ces musiques en tant qu'auditeur ? Ce type de parcours ponctué d'expériences musicales singulières et impromptues se retrouverait-il chez d'autres amateurs de musiques expérimentales ?

La mise en perspective de sa propre pratique, bien que n'étant pas *a priori* l'objet de ce travail, constitue toutefois le contexte de cette étude. L'expérimentation a également jalonné mon parcours scolaire et professionnel. Des cours de sciences expérimentales<sup>2</sup> du lycée jusqu'à un BTS audiovisuel avec option son, les expériences et autres manipulations technologiques se retrouvent aussi dans le cadre de cette formation scolaire. C'est à cet endroit, peut-être, que le goût pour l'expérimentation s'est concrétisé, jusque dans le cadre d'un cursus lié à la médiation culturelle. Dans ce contexte, les interrogations autour des pratiques culturelles et de leur transmission se sont ajoutées à la question de l'évolution du goût évoquée en premier lieu.

C'est aussi dans ce cadre universitaire que j'ai rencontré Jean-Marc Montera, alors chargé d'un cours d'histoire de la musique dans la formation de médiation culturelle. Il possède une certaine réputation dans le domaine des musiques improvisées en tant que guitariste. Il est également identifié dans le paysage culturel marseillais en tant que directeur du GRIM (Groupe de Recherche et d'Improvisation Musicales), une structure spécialisée dans les musiques expérimentales et improvisées.

À l'époque, je l'associais principalement aux musiques improvisées, tout en lui découvrant des affinités avec la noise, notamment par le biais de ses collaborations avec Sonic Youth. J'ai pu découvrir son jeu singulier et primitif de la guitare électrique. Je ne lui connaissais que cette pratique à l'époque, avant de découvrir au fur et à mesure de nos échanges son intérêt pour la mandoline et pour les autres instruments acoustiques ou encore ses expérimentations à la « guitare de table ». Aucune note, ni aucun son ne semblaient interdits dans les modes de jeu de Montera. Je retrouvais alors cette forme de liberté et de dépassement qui avait sûrement façonné mes goûts musicaux dès ma prime jeunesse.

Le GRIM, bien qu'étant estampillé « musiques improvisées », programmait des musiciens extrêmement variés et se permettait toutes les audaces autorisées par « la recherche et l'improvisation musicales ». Il semblait alors difficile de comprendre comment on pouvait programmer André Jaume, Lydia Lunch, Do May Say Think ou encore Otomo Yoshihide dans un même lieu. Comment les publics pouvaient-ils s'y retrouver dans cette forme de « grand écart »

---

<sup>2</sup> Ce cours a notamment été l'occasion d'étudier la production de gaz en anaérobiose des végétaux avec la méthode que nous souhaitions. En l'occurrence, cela a été l'occasion de fabriquer notre propre bière.

stylistique, dans cette forme de programmation « expérimentale », elle aussi ? Au contact de la structure, une volonté s'est faite sentir de comprendre son fonctionnement ainsi que sa relation privilégiée aux publics et aux artistes (par son accueil et son accompagnement). Il semblait alors important de comprendre ce qui faisait perdurer cette scène si particulière sur le territoire marseillais, lui aussi très spécifique.

Tous ces éléments autobiographiques mis bout-à-bout, au-delà de leur aspect anecdotique et contextuel, ne suffisent pas à justifier le présent travail de recherche. En effet, ce parcours et ces événements impromptus croisés dans l'enfance n'auraient suffi à consacrer un travail de terrain de plusieurs années dédié aux musiques expérimentales, sans une volonté de se questionner sur un contexte plus large autour de la création et des interactions sociales qui en découlent.

À travers le concept de « réversibilité biographique » tel que le décrit Peter L. Berger, ce ne sont pas ces anecdotes qui contextualisent cette recherche sur les musiques expérimentales, mais la portée sociale de ce travail qui m'aurait suggéré d'agencer mes souvenirs et d'organiser rétrospectivement ma formation en regard à ces derniers.

Il ne sera pas tant question de mes goûts que de l'observation de ceux de mes semblables, notamment lors de mon expérience au GRIM à la fois en tant que chercheur et que salarié<sup>3</sup>, dans le cadre d'un financement CIFRE<sup>4</sup>.

L'étude de ces musiques m'a permis de mettre en regard l'analyse d'une scène spécifique à travers différentes interactions en lien avec l'évolution de ma pratique et de mes goûts musicaux. Elle tente de traduire cette volonté initiale de liberté et de découverte qui a toujours accompagné ma passion musicale.

---

3 Pour approfondir l'approche personnelle liée au statut de chercheur/salarié/musicien dans le cadre de ce travail, se référer à Méthodologie du travail de terrain, p.138.

4 Convention Industrielle de Formation par la Recherche, dispositif financé par l'ANRT (Association Nationale pour la Recherche et la Technologie).

---

## INTRODUCTION GÉNÉRALE

---

Lorsque l'on évoque les musiques expérimentales, la première question à survenir de manière récurrente est : qu'appelle-t-on musiques expérimentales ?

Si l'on se réfère aux origines dans l'approche historique du terme « musiques expérimentales », nous sommes alors renvoyés vers la fin des années cinquante, à la fois du côté de la musique créée par John Cage et l'École de New York, ainsi que de celle élaborée par Pierre Schaeffer et les compositeurs électroacoustiques.

À l'heure actuelle, en considérant ce qui est mentionné comme « expérimental » dans la presse musicale spécialisée, nous pouvons voir que ce qualificatif s'est finalement immiscé dans les courants musicaux issus des musiques « populaires ». Il semble alors que cet adjectif accolé à un genre prédéfini lui donne une spécificité : rock expérimental, hip-hop expérimental, black métal expérimental, musique électronique expérimentale...

Cette forme de « label » est pour les uns un gage de qualité et de recherche sonore particulière, tandis que pour les autres, il revêt une forme de « snobisme intellectuel ».

Les musiques expérimentales se rapporteraient alors à deux approches, la seconde découlant de la première : d'un côté, une forme de création radicale semblant trouver son origine en opposition à ce qui lui précède, et de l'autre un dépassement des codes d'un genre musical pour l'emmener ailleurs.

Pour constater concrètement de ces évolutions, nous nous proposons d'étudier une structure musicale locale. Le GRIM, est une scène emblématique du territoire marseillais, se revendiquant des musiques expérimentales et improvisées. Si l'on observe sa programmation, nous pouvons constater que les artistes et les musiciens qui s'y produisent sont associés à différents courants : improvisation libre, arts multimédias, arts sonores, *field recording*, noise, drone, krautrock, rock psychédélique, électroacoustique, live electronic, doom, harsh noise, acousmatique, musique mixte, glitch music, musiques traditionnelles, ambient, post-rock, post-punk, *indus*...

Au contact d'une telle programmation, nous constatons effectivement que des propositions issues des deux conceptions citées précédemment coexistent. Ces musiques semblent exprimer leur singularité à travers une évolution d'ordre plus général, se positionnant en fonction de leur contexte d'émergence.

Les musiques expérimentales se sont construites sur leur clivage. À la fois pas assez écrites pour être « savantes » et trop conceptuelles ou intellectuelles pour être « populaires »... Elles se nourrissent de cette dichotomie, de cet entre-deux pour créer leur propre singularité.

Dans le cadre des mondes de l'art, qu'est-ce qui caractériserait cette scène des musiques expérimentales, à travers leur reconfiguration, leur subsistance ? Nous aborderons cette problématique par les approches historique, esthétique et sociologique, à la fois en étudiant l'évolution générale de cette scène « globale » déterritorialisée, et l'observation singulière et emblématique du GRIM en tant que scène locale et territoriale.

Il ne s'agit pas seulement du témoignage d'une scène musicale et des *habitus* des publics des musiques expérimentales, mais d'un travail relevant de l'évolution de cette scène en tant que groupe social en interaction avec les évolutions technologiques, structurelles et culturelles.

Pour ce faire, nous présenterons dans une première partie l'évolution des musiques expérimentales en elles-mêmes, afin d'établir un cheminement historique depuis leurs origines jusqu'à la situation actuelle. Le terme « musiques expérimentales » sera contextualisé selon ses usages et ses appropriations par les compositeurs, artistes et chercheurs s'étant intéressés

à leur émergence. Nous ferons alors un rapprochement avec l'évolution technologique, que ce soit dans les pratiques de production sonore ou dans l'écoute musicale, notamment à l'ère du régime numérique.

Ce rapport à l'évolution technologique sera appréhendée en termes d'innovation (acquisition de la nouveauté) et de résistance (refus de la nouveauté), avec les différents enjeux qui s'y rapportent, notamment en termes d'économie et d'engagement.

La réflexion sur ces musiques sera complétée par l'analyse des pratiques et des situations d'écoute, que ce soit lors des concerts ou de l'écoute domestique, en abordant la question du goût et de l'expérience en lien notamment avec les concepts de « distinction » de Pierre Bourdieu et d'« omnivorisme » de Richard A. Peterson.

Dans une deuxième partie, nous aborderons le cas particulier du GRIM sous la forme d'une monographie. Nous avons pu suivre son évolution dès décembre 2011, à savoir lors d'une réouverture publique suite à une fermeture administrative l'année précédente. L'association, alors présente dans le paysage culturel marseillais depuis la fin des années soixante-dix sous la direction de Jean-Marc Montera, a vécu ces dernières années un contexte particulièrement exceptionnel. Nous présenterons sa situation jusqu'à sa fusion avec le GMEM en 2016, qui a permis à la réunion de ces deux structures de disposer de nouveaux locaux à la Friche Belle de Mai en 2017.

Nous étudierons donc son évolution par son histoire et son implantation géographique, à travers sa programmation et son rapport avec les publics, son organisation interne et les relations externes qu'elle a nouées avec les acteurs locaux et les institutions culturelles

De la même manière que nous aurons développé les innovations technologiques, stylistiques et les pratiques expérimentales en elles-mêmes lors de la première partie, nous présenterons l'évolution de la structure dans ses rapports institutionnels. Face à un contexte évolutif des politiques culturelles, le GRIM doit également se positionner dans cette forme de recours à « l'innovation sociale ».

À l'aide de l'analyse de l'évolution de sa programmation musicale, nous pourrons donc démontrer cette double évolution, à la fois liée aux musiques expérimentales en elles-mêmes et

à la structuration du GRIM. Cette structuration est étudiée à travers ses budgets, son fonctionnement, les liens qu'elle entretient avec les autres lieux culturels (marseillais et français) et les institutions culturelles publiques.

Nous établirons des axes de réflexion permettant de mettre en parallèle ces deux parties dédiées respectivement à la création expérimentale et à l'évolution structurelle du GRIM, dans leur rapport à l'acceptation de l'innovation ou à la résistance face à cette dernière.

Ces deux entrées d'analyse nous permettent d'aborder la troisième partie relative à la typologie de cette scène de musiques expérimentales. Après un rappel historique de l'évolution des différents rapports aux politiques culturelles en France depuis les années cinquante, nous aborderons les problématiques plus « concrètes » rencontrées dans ces musiques, tant au niveau institutionnel pour les structures, que professionnel pour les musiciens. Nous étudierons alors le statut du musicien expérimental en termes de réputation et de notoriété d'après les travaux de Pierre Marie Chauvin et de Philippe Coulangeon, puis nous aborderons la notion de « travail créateur » à travers les recherches de Pierre-Michel Menger. Ces différents rapports à la professionnalisation face au degré d'expertise et d'implication des amateurs nous conduiront à ce possible brouillage entre amateurs et professionnels. Nous compléterons la figure de l'artiste et du musicien expérimental par une ouverture sur la question du genre chez les musicien(ne)s des musiques expérimentales.

Cette réflexion soulevée par l'étude approfondie des musiques expérimentales en tant que scène constituée et organisée. En ce sens, à travers les travaux d'Howard S. Becker et la sociologie interactionniste appliquée aux mondes de l'art jusqu'à la virtualité mise en jeu dans le cadre du régime numérique, nous définirons les caractéristiques de cette scène dans sa singularité et dans ses nouvelles conceptions territoriales, voire déterritorialisées.

Ce travail a pu être réalisé en nous basant sur une étude de terrain spécifique conduite de manière quasiment quotidienne pendant environ cinq ans, dans le cadre d'une thèse CIFRE. Nous avons choisi d'étudier ces évolutions, et d'en proposer une analyse en confrontant des ouvrages théoriques<sup>1</sup> (en musicologie, sociologie, esthétique et philosophie), des faits observés

1 Cf. Bibliographie thématique, p.378.

et des témoignages recueillis dans le cadre de l'enquête. Bien que la méthodologie d'enquête à proprement parler sera développée dans la deuxième partie dédiée à l'étude du GRIM<sup>2</sup>, il convient dès à présent de préciser que nous avons eu recours à la démarche ethnographique et à l'observation participante. L'analyse de ces résultats s'est faite sous l'éclairage de l'École de Chicago et de l'interactionnisme symbolique.

Adoptant à la fois les démarches macro-sociologique et micro-sociologique, nous aspirons à réaliser une thèse singulière dans le milieu des musiques expérimentales. Par l'observation privilégiée d'un lieu programmant et produisant des événements liées à ces musiques, nous avons pour objectif de caractériser à la fois ce qui distingue ses publics, à travers des conventions d'appartenance à cette scène de musiques expérimentales, la multitude de rapports qu'il peut exister face à cet objet en termes de pratiques, que soit du côté des auditeurs ou des musiciens.

C'est donc en croisant les approches historique, esthétique et sociologique que nous avons été amenés à appréhender les spécificités de cette scène pour en proposer une modélisation. Cette approche a permis de développer de nouvelles conceptions redéfinissant des catégories jusqu'alors utilisées et de constater une forme de reconfiguration des mondes de l'art permettant d'ouvrir sur une dimension sociale plus générale.

---

2 Cf. Partie 2, Méthodologie du travail de terrain, p.138.

---

**PARTIE 1 :**  
**ENJEUX ESTHÉTIQUES, INTERACTIONS TECHNOLOGIQUES ET PRATIQUES EXPÉRIMENTALES**

---

## Introduction

La musique occidentale s'est peu à peu façonnée, dès la fin du Moyen Âge, de la monodie à la polyphonie, puis de la musique modale à la musique tonale, à travers une complexification du langage jusqu'à atteindre les limites de cette tonalité à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. C'est à cette époque que différentes possibilités sont laissées aux compositeurs du XX<sup>ème</sup> siècle pour sortir de cette « impasse » : abandonner le langage tonal pour développer l'atonalité puis le dodécaphonisme suivi du sérialisme d'un côté, ou revenir à des formes plus simples de langage musical tonal de l'autre, comme c'est le cas du néoclassicisme ou des musiques répétitives. Mais d'autres approches ont alors été développées : s'inspirer du « folklore » et des musiques traditionnelles (on peut penser à Bartók ou Stravinsky par exemple) ou bien laisser entrer de nouveaux modes de jeu notamment grâce à de nouveaux instruments, et plus particulièrement ceux permis par l'avènement de l'électricité (avant l'électronique) qui a suscité le développement de nouveaux sons inédits.

La musique expérimentale s'inscrit dans ce contexte insolite de nouvelles possibilités des instruments électroniques, tant en termes de pratiques et de techniques que de technologie et de sonorités. En s'appuyant sur cette recherche de nouveaux langages, de nouveaux gestes musicaux et de nouveaux instruments, une rupture s'esquisse face à une forme de tradition musicale occidentale savante. À l'inverse, l'intérêt pour les traditions européennes et extra-européennes se fait plus présent, notamment en lien avec les musiques traditionnelles à travers l'improvisation.

Nous étudierons l'émergence des musiques expérimentales développées par Cage et Schaeffer. Sur cette base, nous aborderons ensuite leur croisement avec d'autres formes, issues des musiques populaires et des musiques traditionnelles (par le biais de l'improvisation libre) jusqu'à ces multiples genres, sous-genres et styles musicaux qui peuvent aujourd'hui se retrouver sous le label « expérimental ». Le rapport complexe à l'avant-garde sera également développé pour alimenter la réflexion sur l'évolution des pratiques et des « clivages » qui pouvaient

exister entre la création « expérimentale » et la création « contemporaine ».

Par la pluralité des utilisations du terme « expérimental » en fonction des différents penseurs et compositeurs, nous établirons une approche critique par les pratiques de création sonore et par affiliations esthétiques, prescriptions ou même par les revendications des artistes eux-mêmes.

L'évolution technologique sera alors mise en perspective par l'étude des innovations qui ont finalement amené au régime numérique jusqu'à influencer les pratiques musicales et les modalités d'écoute. Elle mettra par ailleurs en avant les liens que les musiques expérimentales entretiennent avec les nouvelles technologies contemporaines, à travers l'acquisition de l'innovation en tant que modèle économique ou alors en tant que résistance face à cette dernière.

Ces développements technologiques et le lien avec la création musicale dans le cadre des musiques expérimentales se retrouvent de manière prégnante autour de la question de l'écoute, que ce soit par les technologies électroacoustiques ou même les médias servant à diffuser ces musiques.

Avec les concepts d'empirisme et d'émancipation qui semblent convenir à la démarche expérimentale en musique, nous explorerons les logiques *Do It Yourself* (DIY) héritées du punk et de la manipulation électronique des années soixante/soixante-dix. La notion d'expérience liée à l'écoute, que ce soit dans la situation de concert ou d'écoute domestique ainsi que la question du goût, apportera un éclairage sur les pratiques, préfigurant l'étude des publics qui sera développée dans la deuxième partie. Ainsi, elle apportera une meilleure compréhension des différentes manières dont les musiques expérimentales se développent, non seulement du côté des musiciens et artistes, mais aussi dans leur appropriation par les auditeurs et amateurs.

Ces premières approches générales des musiques expérimentales permettent d'établir un état de l'art de l'évolution des genres musicaux découlant des pratiques expérimentales. L'approche historique des ces évolutions musicales liées à l'évolution technologique se développe à travers un rapport à l'innovation et à la résistance que cette dernière engendre. L'étude de ces pratiques, à la fois dans la

production musicale que dans l'écoute jusqu'à la situation de concert en elle-même servira alors de matériau analytique pour ensuite permettre une meilleure compréhension et une mise en problématique du travail monographique centré sur le GRIM développé en deuxième partie.

## I. Approche historique des évolutions et croisements autour des musiques expérimentales

« Expliquer la nouvelle musique à l'aide de catégories formelles du passé serait acceptable, si ces catégories étaient utilisées comme des modèles d'explication propres à faire apparaître l'étrangeté de ce qui est nouveau dans toute la complexité des configurations de ce qui est connu »<sup>1</sup>.

T. W. Adorno

L'apparition dans le paysage musical de musiciens électroniques liés notamment à la noise, montre des croisements singuliers entre des improvisations électroniques, l'utilisation de musiques enregistrées autrement dits de « sons fixés » qu'on retrouvait alors dans les pièces de musiques électroacoustiques ainsi que dans les techniques de *field recording*<sup>2</sup>. Ces agencements et arrangements musicaux sont plus ou moins radicaux, revendicatifs et parfois proches de la mouvance punk.

Aujourd'hui ces deux courants mêlant à la fois improvisation et écriture (ou fixation) sont difficilement dissociables au sein des musiques expérimentales et ont permis à de nouvelles pratiques d'apparaître et se développer, phénomène qui s'est vérifié dans la programmation du GRIM avec une ouverture à d'autres propositions musicales proches de la musique folk, du rock psychédélique, du krautrock, de la surf music, ou encore de la pop *lo-fi*.

Le terme « expérimental » est aujourd'hui souvent accolé à différents styles musicaux. En prenant quelques numéros au hasard de *The Wire* ou de *New Noise*, il n'est pas rare de croiser dans les chroniques de disques « Dark Ambient Experimental Music », « Experimental Abstract hip-hop », « Experimental Black Metal », « Post-punk expérimental », « folk expérimentale »... On peut donc à juste titre questionner la symbolique et la portée d'un tel adjectif, qui définirait à la fois quelque chose relevant de « l'expérience » musicale, et un marqueur de légitimation qualitative, du moins en matière d'innovation et de rapport à l'insolite.

Il semble tout d'abord important de réfléchir à l'usage du concept dès les années soixante, qui sera d'abord développé en tant que musique expérimentale au singulier pour ensuite décoller à l'usage du pluriel (pouvant s'expliquer par l'invariabilité d'*experimental music* en

---

1 T. W. Adorno, *Quasi una Fantasia*, Paris, Gallimard, 1982, p.15.

2 Technique d'enregistrement de terrain visant à capter les ambiances sonores dans la nature, ou de musiciens traditionnels évoluant dans leur milieu, sans les faire intervenir dans le cadre d'un studio d'enregistrement.

anglais), comme nous le verrons par la suite. Il sera alors autant question de la double approche de l'utilisation et la revendication du terme « musique(s) expérimentale(s) », que de l'étude de l'évolution des musiques qui y sont affiliées.

### I.1. Les fondements de la musique expérimentale

#### I.1.1. Les prémisses de l'expérimentation dans « la nouvelle musique » du XX<sup>ème</sup> siècle

*« La prochaine étape vers les tonalités abstraites, les techniques sans faille, la musique sans restriction : on doit recommencer à nouveau, vers quelque chose d'insolite »<sup>3</sup>.*  
Ferruccio Busoni

Le renouvellement du discours musical et les ruptures dans la tradition n'ont pas attendu la deuxième moitié du XX<sup>ème</sup> siècle et l'arrivée des instruments électroniques, pour développer les nouvelles modalités qui ont servi de contexte à l'émergence d'évolution de la musique occidentale dans laquelle les musiques expérimentales s'inscrivent. On parle souvent de l'arrivée de la musique atonale comme un élément de rupture de la musique classique au début du XX<sup>ème</sup> siècle, à la même période que l'orchestre se voit augmenté de nouvelles sonorités, issues de l'évolution technologique vécue comme une révolution, tant en termes de composition, d'enregistrement et même de pratiques d'écoute.

Certains pionniers, symboles de la modernité du début du XX<sup>ème</sup> siècle, préfigurent la musique expérimentale telle qu'elle sera développée par Pierre Schaeffer et John Cage. L'arrivée de cette musique semble s'inscrire dans le prolongement des démarches d'Edgar Varèse et de Luigi Russolo.

Edgar Varèse a permis une ouverture à de nouvelles sonorités et techniques compositionnelles qui ont marqué la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, ayant influencé respectivement Schaeffer et Cage, bien qu'il se défendait d'être dans une approche expérimentale :

*« Les gens vous parlent de musique expérimentale... Pour moi, il n'y a pas de musique expérimentale, je donne un produit fini et réalisé. On parle d'expérience, mais c'est le public qui fera l'expérience en voyant comment il devra réagir »<sup>4</sup>.*

---

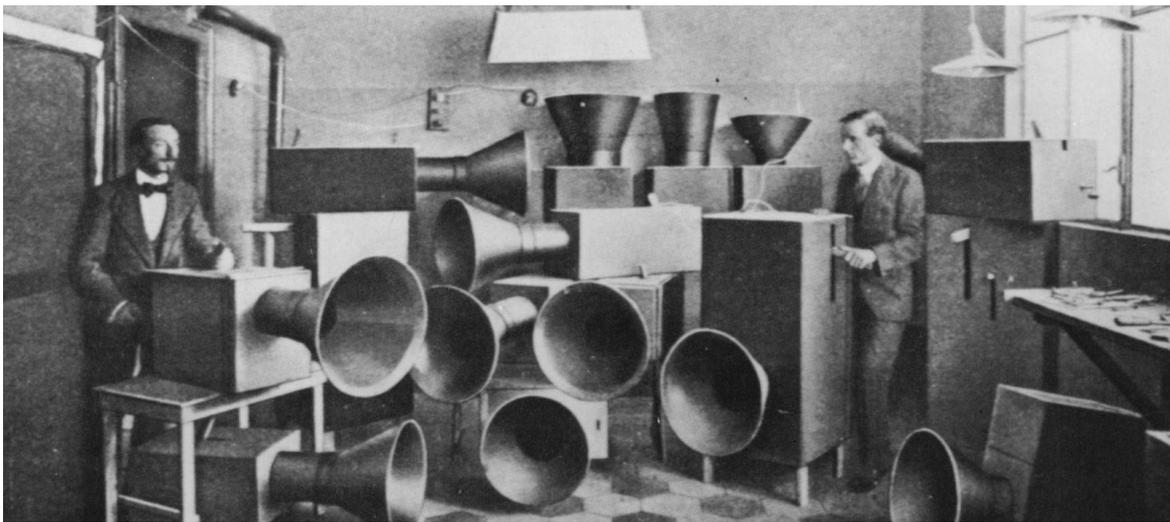
3 F. Busoni, *Sketch Of A New Aesthetic of Music*, Londres, Precinct, 2012, p.48.

4 *Entretiens avec Edgar Varèse par Georges Charbonier*, Archives sonores (1955), CD INA, 2007.

Sa démarche novatrice remarquablement organique de la composition, jusqu'à l'insertion d'instruments insolites comme les sirènes d'*Amériques* (1918-1921) ou l'usage de l'électronique dans *Déserts* (1954) ou dans le *Poème Électronique* (1958 pour le Pavillon Philips de l'exposition universelle de Bruxelles). en sont des exemples qui marquèrent non seulement l'Avant Garde mais toutes les musiques expérimentales.

Russolo, au début du futurisme, écrivait dans *L'Art des Bruits* en 1913 : « Il faut élargir et enrichir de plus en plus le domaine des sons. Cela répond à un besoin de notre sensibilité »<sup>5</sup>.

Le futurisme faisant l'éloge de la modernité et de l'industrialisation de la production voulait créer une musique pouvant intégrer ces nouvelles sonorités produites par les machines. Russolo s'est alors employé à inventer les *intonarumori*, des instruments mécaniques produisant ce genre de sonorités. Cependant, nous avons peu de témoignages de cette époque, ces instruments ayant été détruits pendant la première guerre mondiale.



*Luigi Russolo et son orchestre d'intonarumori ©droits réservés*

Ainsi, ces tentatives radicales du début du XX<sup>ème</sup> siècles créent un terrain propice aux travaux d'expérimentation qui sont intervenus par la suite, à la fois en termes de techniques de composition, d'utilisation de nouveaux instruments et de sonorités, établissant les solides bases de la révolution musicale que nous nous proposons d'étudier.

---

5 L. Russolo, *L'Art des bruits*, Paris, Éditions Allia, 2003, p.26.

L'étude approfondie des musiques expérimentales relève d'un parcours à travers les références. Les différents ouvrages existants à ce sujet adoptent des visions complémentaires avec des cheminements différents, aboutissant à plusieurs définitions des musiques expérimentales et à des réflexions sur la réception des nouveautés musicales qui émergent lors de la deuxième moitié du XX<sup>ème</sup> siècle.

Il s'agira plutôt de comprendre comment les gestes, les technologies et les pratiques ont ensuite permis de partir dans deux directions musicales différentes : du côté des musiques électroacoustiques et acousmatiques, celle de faire des « œuvres fixées », ensuite interprétables, diffusables et spatialisables en l'espèce grâce au support (que ce soit une bande, un disque, un fichier...), et du côté des expérimentations improvisées de faire de la musique en direct, à l'aide de sonorités électroniques (elles-mêmes pouvant être fixées), amplifiées, acoustiques.

#### I.1.2. Pierre Schaeffer : De la musique expérimentale à la musique concrète

Schaeffer a, en tant que chercheur et ingénieur travaillant pour l'ORTF puis pour l'INA, développé des concepts, méthodes et recherches qui ont influencé en conséquence la gestuelle et la démarche du musicien expérimental. Ses propres connaissances et sa rigueur scientifique se retrouvent encore aujourd'hui dans les différents rapports entretenus des milieux de la recherche scientifique et universitaire avec celui de la musique.

Dès 1948, il commence à présenter ses différents travaux de recherche et réflexions autour de ses découvertes musicales. En 1950, il nomme la musique qu'il découvre, façonne et crée, en tant que « musique concrète », qu'il oppose simplement à la musique abstraite. Dans l'article « Introduction à la musique concrète »<sup>6</sup> publié la même année, il fait part de ses travaux liés à la technique du sillon fermé, c'est à dire l'enregistrement d'un son bouclé sur lui-même (au lieu d'une gravure en « spirale ») sur des disques vinyles souples. Dans des extraits de carnets de laboratoire, on peut découvrir la méthodologie très scientifique de Schaeffer, dans sa recherche de sons « inouïs », de traitements sonores (notamment l'inversion d'un son de

---

6 P. Schaeffer, *De la musique concrète à la musique même*, Paris, Mémoire du livre, 2001, p. 99-139.

cloche), des questionnements sur le traitement possible de sons enregistrés, et la réception que peuvent en faire les auditeurs :

« L’auteur et ses collaborateurs immédiats, ont tout d’abord été sans réactions nettes entre ces différents essais. Ensuite ils ont eu du goût pour tel ou tel. Ensuite ce goût leur a semblé mauvais. [...] Déjà il y avait, à deux ou à trois auditeurs un bon et un mauvais goût, des profanes et des avertis »<sup>7</sup>.

La question de la distinction de jugement de goût pour un son, qu’on retrouvera plus bas chez Cage en tant que non-jugement en termes de réussite ou d’échec d’une expérience présage déjà des bases d’une musique expérimentale.

Ces expérimentations étaient relatives à ses propres études<sup>8</sup> parues en 1948. À l’instar de Varèse avec l’introduction de la sirène dans *Amérique* ou l’utilisation des *intonarumori* de Russolo, Schaeffer ouvre le domaine musical au domaine du « sonore ». Ses pièces musicales intègrent à la fois des enregistrements d’instruments (orchestres, piano, percussions...) mélangés à des sons plus « concrets » (portiques, tourniquets, sons de voix parlées...). Soulignons d’ailleurs la diffusion de ces œuvres lors d’un des premiers événements publics dédiés à la musique concrète en 1948 intitulé « Concert de bruit », à la fois en situation de concert et pour la radio en 1949.

C’est alors que l’on peut comprendre l’utilisation du terme « concret » dans le langage schaefferien : Il schématise alors le cheminement pour un compositeur de « nouvelle musique » (dite concrète), ainsi que pour un compositeur de « musique habituelle » (dite abstraite).

Musique habituelle (dite abstraite)	Musique Nouvelle (dite concrète)
PHASE I.	PHASE III.
Conception (mentale)	Composition (matérielle)
PHASE II.	PHASE II.
Expression (chiffrée)	Esquisses (expérimentation)
PHASE III.	PHASE I.
Exécution (instrumentale)	Matériaux (fabrication)
(de l’abstrait au concret)	(du concret à l’abstraction)

Reproduction du schéma<sup>9</sup> des caractéristiques musicales par Pierre Schaeffer.

7 P. Schaeffer, *De la musique concrète à la musique même*, op. cit., p. 127.

8 N°1 : « Étude aux tourniquets », N°2 : « Étude aux chemins de fer », N°3 « Étude pour orchestre », N°4 : « Étude pour piano », N°5 : « Étude pathétique » (ou « aux casseroles »).

9 P. Schaeffer, op. cit., p.135.

On voit les différentes phases compositionnelles d'après Schaeffer, qui vont de l'abstraction (la composition et l'écriture sur la partition de l'œuvre) jusqu'au concret aboutissant à l'exécution de l'œuvre dans la musique « habituelle ». Dans la « musique nouvelle », nous partons du concret (l'utilisation de « matériaux », expérimentations de leurs agencements) pour arriver jusqu'à l'abstraction qui est finalement la fabrication découlant des « esquisses » (expérimentations) fixée par la considération de l'agencement en tant que composition finie.

Dès 1952, Pierre Schaeffer fonde le Groupe de Recherches de Musique Concrète (GRMC), ancêtre du GRM, qui accueille en son sein des ingénieurs tels qu'Abraham Moles (dont on évoquera plus loin son approche autour des « musiques expérimentales »). Schaeffer s'associe à un jeune compositeur du nom de Pierre Henry avec qui il a déjà entamé la *Symphonie pour un Homme Seul* en 1949 (achevé en 1951 par Pierre Henry et qui servira à un ballet de Maurice Béjart en 1966). Ils réaliseront par la suite d'autres œuvres telles que *Bidule en Ut* ou *Orphée 53*.

C'est en 1953 que Schaeffer évoque finalement la « musique expérimentale » lors d'une rencontre organisée par l'Unesco autour du GRMC (qui deviendra finalement le GRM en 1958) : *Première décennie de musique expérimentale* au Centre de documentation de musique internationale.

Lors de ce colloque, plusieurs conférences : Abraham Moles et Jean-Wilfrid Garret avec « Les machines à musique, du phonogène au vocoder », Robert Barras sur « Les musiques exotiques », Wladimir Ussachewsky sur la « Music for Tape », Raoul Jusson sur les « Conditionnements psychophysiologiques de l'esthétique musicale », Pierre Boulez sur « Les tendances de la musique récente », Herbert Eimer sur la « musique électronique », Antoine Goléa sur « la musique concrète » et enfin un débat avec Maurice Martenot (l'inventeur des Ondes Martenot), Olivier Messiaen et Boris de Schloezer sur « La pensée et l'instrument »<sup>10</sup>. À cette occasion, Schaeffer écrit l'article « Vers une musique expérimentale » qui sera publié uniquement en 1957 dans *La Revue musicale* n°236<sup>11</sup>.

Dans cet article, Schaeffer s'intéresse aux avancées techniques et technologiques qui ont

---

10 P. Schaeffer, *op. cit.*, p.351.

11 P. Schaeffer, « Vers une musique expérimentale », *op. cit.*, p.173-198.

lieu de manière à peu près synchrone de chaque côté de l’océan Atlantique, que ce soit dans les laboratoires européens : en France avec le « Studio d’Essai » et le GRMC, en Allemagne avec les expérimentations sur bande et électronique de Stockhausen à la radio WDR de Cologne ou encore à l’Université de Bonn ou encore aux États Unis autour des expérimentations de *Tape Music* avec Wladimir Ussachewsky et Otto Luening à l’université de Columbia, celles de Louis & Bebe Barron ou de John Cage et d’Earle Brown.

Schaeffer énumère quelques découvertes technologiques et nouveaux usages compositionnels avec l’utilisation de sonorités concrètes et électroniques :

« S’il n’y a pas actuellement, une expérience en cours, qu’il faut bien appeler celle d’une musique expérimentale (d’aucun disent : nouvelle musique, mais tenons-nous-en à l’expérience sans préjuger des résultats) il faut minimiser ainsi les faits suivants »<sup>12</sup>.

Schaeffer tient surtout à souligner que c’est une musique en devenir, qui en est à ses premiers balbutiements. Il cherche tout de même à démontrer que les possibilités musicales et sonores sont alors infinies (qu’il oppose au langage des douze sons de la musique dodécaphonique puis sérielle). Il exprime l’usage de cette forme négative pour « déposer une sorte de bilan de la musique expérimentale, ce n’est pas expressément dans un but dialectique, c’est parce que, en un sens, la forme négative est défendable »<sup>13</sup>. Cette approche négative pour définir cette musique, ou du moins en présenter les premiers résultats, est d’autant plus intéressante que ce sera la même démarche qui permettra finalement de définir un des courants découlant des expérimentations sonores de la noise. Paul Hegarty la théorise comme une musique qui se définit négativement : « Une négativité (cela ne sera jamais positionné positivement, définitivement et intemporellement), une résistance, aussi définie par les résistances de la société. Elle fonctionne telle une déconstruction »<sup>14</sup>.

En confrontant et étudiant les différents types de sonorités présentes, Schaeffer arrive finalement à une définition dans la préface du *Traité des objets musicaux* :

« J’eusse pour ma part, préféré le terme “expérimental”, dans la mesure où personne, associant au magnétophone des sons instrumentaux, des sons vocaux, et ceux qui proviennent aussi bien des corps sonores acoustiques que des générateurs électroniques, ne peut nier se trouver en pleine expérimentation »<sup>15</sup>.

12 P. Schaeffer, *op. cit.*, p.175.

13 *Ibid.*, p.190.

14 P. Hegarty, *Noise/Music, A History*, Londres, Continuum, 2007, p. IX.

15 P. Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966, p.25.

Le *Traité des objets musicaux* de 1966 reste l'ouvrage de référence de Schaeffer, où il élabore un « solfège sonore », considérant les sons perçus par l'oreille en fonction de paramètres et caractéristiques propres classés dans un tableau où sont croisés en abscisse « qualifications/évaluations » des sons (types/classes/genres/hauteur/intensité/durée), et en ordonnée « Critères de perception » (masse/dynamique/timbre/harmonique)<sup>16</sup>.

Qualification (2-3) Évaluation (4-9) des CRITÈRES de perception musicale	TYPES rappel typo-morphologique	CLASSES morphologie musicale	GENRES caractérol.og. musicale	ESPECES (site et calibre des dimensions du champ musical)							
				HAUTEUR				INTENSITÉ		DURÉE des variations d'émergence	
				SITE TESSITURE	CALEBRE ÉCART	SITE POIDS	CALEBRE RELIEF	IMPACT	MODULE		
1 <b>MASSE</b>	TONIQUE type N COMPLEXE X VARIABLE Y QUELCONQUE W,K,T	1. SON PUR 2. TONIQUE 3. GROUPE TONIQUE 4. CANNELE 5. GROUPE NODAL 6. NŒUD 7. FRANCE	TEXTURES caractéristiques de masse	7 oct. x 12 = 84 deg. HARMONIQUE COULEUR ↑ 7	REGISTRÉS surgrave -1 très grave 0 grave 1 mezzo g. 2 diapason 3 mezzo a. 4 aigu 5 très aigu 6 sur-aigu 7	POIDS D'UNE MASSE HOMO- GÈNE 1 ppp 2 pp 3 p 4 mf 5 f 6 ff 7 fff	PROFIL de la texture de masse			(seuil de reconnaissance des masses pour les sons brefs)	
2 <b>DYNAMIQUE</b>	homogène H nulle: itératif Z faibletrame N, X, T formée: note N, X, N', X' impulsion N', X' cyclique Zk réitérée E accumulée A	CHOCs ✓ Anamorph.: RÉSON. ∪ cresc. ∪ descresc. ∪ delta <> creux <> mordant ∪ Anamorph.: plat ∪	ATTAQUES (timbre dynam.) 1. abrupte ∇ 2. raide ∇ 3. molle ∇ 4. plate pseudo ∪ 5. douce mordant ∪ 6. appui ∪ 7. nulle ∪			POIDS D'UNE MASSE PROFI- LÉE en fonction de son module 1 ppp 2 pp 3 p 4 mf 5 f 6 ff 7 fff	MODULE DU PROFIL faible moyen fort	VARIATION DU PROFIL lent modéré vif 1 2 3 4 5 6 7 8 9	SONS BREFS SONS MESURÉS SONS LONGS		
3 <b>TIMBRE HARMONIQUE</b>	soit: TIMBRE GLOBAL soit: masses timbre des secondaires masses M1 th1 M2 th2 M3 th3 ...	(lié aux masses) NUL 1-7 TONIQUE 2 COMPLEXE 6 CONTINU 3-4 CANNELE 4-5	CARACTÈRE DU CORPS SONORE creux-plein rond-pointu etc. cuivré-mat	COULEUR	AMPLEUR étroit ample 1 2 3 4	RICHESSE timbre pauvre timbre riche 1 2 3 4	dens. ? vol. ? 1 2 3 4	variation: d'ampleur, de couleur, de richesse n° 1 à 9	(seuil de reconnaissance des timbres pour les sons brefs)		

Tableau récapitulatif des objets sonores

Schaeffer avait une réelle volonté d'apporter une démarche scientifique dans son approche de la musique, tout en voulant décloisonner l'univers musical, ne plus seulement le limiter aux instruments de l'orchestre ou à l'écriture traditionnelle sur partition. C'est sûrement à partir de là que son idée de la « musique expérimentale » va continuer d'évoluer pour arriver jusqu'à la musique acousmatique<sup>17</sup>, forme dogmatique de l'électroacoustique développée par François Bayle avec la complicité de Pierre Schaeffer. Cette musique, quoiqu'héritée également de la démarche expérimentale, semble cependant s'en démarquer, avec des prises de positions radicales sur les situations de concert (où la dimension « spectaculaire » serait alors rejetée, en

16 P. Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, op. cit., p. 584-585.

17 Situation produite par l'écoute, notamment en concert, de sons électroacoustiques, dont on ne distingue pas la source directe de production sonore, telle que c'est le cas du téléphone, de la radio, et du disque en général, contrairement à un concert où les musiciens sont présents sur scène. Cette situation d'écoute a établi de nombreuses théories d'écoute par Schaeffer, Bayle et Chion, pour ne citer qu'eux.

l'absence d'interprètes sur scène), la fixation d'une œuvre sur un support (où l'interprétation de l'œuvre résiderait en sa diffusion), jusqu'à la spatialisation, une des conditions *sine qua non* de l'existence de la musique acousmatique. Cependant, l'électroacoustique a permis de démocratiser certaines pratiques mêlant traitement en temps direct et improvisations (dans le cadre des *live electronics*), le recours à des rencontres entre instruments traditionnels et des instruments/interfaces électroniques (musique mixte) jusqu'à des croisements de pratiques (arts sonores, *field recording*, *soundspace*...).

### I.1.3. John Cage et l'*Experimental Music*

Les références à la musique expérimentale chez John Cage arrivent dès 1955, avec un article intitulé « Experimental Music » dans la revue *The Score and I.M.A Magazine*<sup>18</sup>. L'article intègre une forme de dialogue imaginaire entre un maître et son disciple, avec une écriture simple, permettant alors d'exposer ses idées liées à l'expérimentation en musique. Cet article remanié sous le titre « Musique expérimentale: Doctrine », apparaît dans le recueil de textes et conférences de Cage intitulé *Silence* et publié en 1961. Il permet alors d'aboutir à sa propre définition de la musique expérimentale, introduisant les notions de tâtonnement, d'ouverture à l'inconnu, et l'inclusion des « bruits » et « sons » dans la musique :

« Le mot “expérimental” est adéquat, pourvu qu'il soit compris non pas comme décrivant un acte qu'il faudra juger ultérieurement en termes de succès ou d'échec, mais simplement comme un acte dont le résultat est inconnu »<sup>19</sup>.

Cette définition semble résonner dans toute l'œuvre de John Cage et au-delà, œuvrant en une sorte de manifeste de la conception musicale liée à l'approche expérimentale. L'article en lui-même permet également de faire le lien dans le cheminement intellectuel de Cage entre expérimentation et expérience. Son expérience du « silence » dans une chambre anéchoïde en 1951 lui démontre qu'en situation silencieuse, son organisme produit du son, notamment par la fréquence des impulsions du système nerveux et le son de la circulation sanguine. Elle servira effectivement de fondation à sa fameuse œuvre *4'33"* (1952).

---

18 J. Cage, « Experimental Music », *The Score and I.M.A Magazine*, Londres, juin 1955.

19 J. Cage, *Silence, conférences et écrit*, Genève, Éditions Contrechamps et Héros-Limite, 2012, p.15.

Un peu plus loin :

« Une action expérimentale, engendrée par un esprit aussi vide qu'il pouvait l'être avant d'en devenir un, et donc en accord avec la possibilité de quoi que ce soit, est pratique. Elle n'avance pas en termes d'essais et d'erreurs, comme doit le faire par nature une action "informée", car les images mentales de ce qui va arriver ne sont pas établies à l'avance ; elle voit les choses directement comme elles sont : provisoirement impliquées dans un jeu infini d'interpénétrations »<sup>20</sup>.

Le geste expérimental doit être dénué au maximum d'intentions faisant référence à une tradition, il doit être émancipatoire. Tout comme Schaeffer, il est alors question de *sons* plutôt que d'agencements musicaux.

« Quel est le propos de cette musique "expérimentale" ? Réponse : Pas de propos. Des sons »<sup>21</sup>.

Dans *Silence*, cet article est précédé d'un autre article décrivant le processus de l'expérimentation et posant les bases de la musique expérimentale pour Cage, qui a servi à décrire les évolutions des compositeurs de l'École de New York, les minimalistes et répétitifs. Cet article intitulé ici « Experimental Music »<sup>22</sup>, était en fait la présentation réalisée ultérieurement à l'article « Experimental Music : Credo », à savoir lors de la convention « Music Teachers National Association » à Chicago en 1957. Il a été la première fois publié en notice de disque d'un concert à la Town Hall de New York.

L'article présente l'expérimentation pour Cage, en termes de technique, relative au travail sur bande. Effectivement, l'expérimentation d'un travail sur le signal sonore (montage sur bande, utilisation de disques à sillon fermé, etc.) reflétait non seulement un geste nouveau pour les années cinquante, mais une *expérience* d'écoute inédite, permettant de créer des sonorités insolites, impossibles à produire autrement. L'expérience auditive de l'expérimentation gestuelle est alors perçue comme un événement social et culturel, relatif à un contexte précis.

Cage développe par la suite le concept d'indétermination pour aller plus loin dans son approche musicale et laisser une plus grande liberté à l'interprète, phénomène qui ouvrira un champ d'inspiration pour de nombreux compositeurs lui succédant. Pour lui, l'indétermination est forcément expérimentale, bien qu'il ne considère pas forcément ses œuvres (comme *Music of Changes*) comme étant indéterminées.

---

20 J. Cage, *Silence, conférences et écrit, op.cit.*, p.17.

21 *Ibid.*, p.20.

22 *Ibid.* p.8.

« Dans *Music of Changes*, la structure, qui est la division du tout en partie, la méthode, qui est la procédure note à note, la forme, qui est contenue expressif, la morphologie de la continuité, et les matériaux, les sons et silences de la compositions sont tous déterminés. »<sup>23</sup>.

Les opérations aléatoires utilisées à l'aide du Yi-King ont permis de composer cette œuvre en 1951, basée sur les 64 « états de changement » suggérés par l'ouvrage, appliqué à divers paramètres compositionnels (durée, hauteur, structure). Pour Cage, sa propre musique est déterminée, et réside déjà sur la partition avant qu'elle soit interprétée, l'interprète suivant scrupuleusement *ses* consignes (même s'il utilise des règles de hasard liées au Yi-King).

Ce qui n'est pas fixé, comme par exemple les interprètes (on pense à *4 Systems* d'Earl Brown, ou *One, Two or Three People* de Christian Wolff), la graphie d'une partition (et la lecture qu'on peut en faire, dans n'importe quel sens comme un *all over* de Pollock), l'absence de consignes de « notes », sont des paramètres répondant à l'indétermination. Cage traite alors de « dépôt de matériaux bruts »<sup>24</sup>.

Cage a également permis, par son audace et sa volonté de réformer la musique, de dépasser les fondements de la musique occidentale, reposant sur le rapport de polarité tonale et de tension-détente, tout en n'ayant pas recouru à un système sériel contraignant et enfermant dans une modalité de langage exclusive. Jean-Yves Bosseur définit l'apport de Cage en ces mots :

« À la différence de la pensée occidentale qui vise généralement à scinder des éléments en vue d'une analyse et à les définir en termes de polarité pour les réconcilier au cours d'une phase ultérieure de synthèse, Cage, insiste sur la complexité inhérente à tout phénomène, sans chercher à instaurer de principes dualistes. La rhétorique compositionnelle classique, fondée sur l'opposition des notions de tension et de détente, sur une logique de la sélection et de l'intégration, répond ) une volonté de continuité et d'homogénéité. C'est sans doute pour cette raison que la démarche des musiciens sériels n'aboutit pas réellement à une ouverture de l'œuvre, car leur prétention à se libérer des contraintes de l'écriture traditionnelle ne s'accompagne d'aucune remise en question du statut même de l'œuvre, de son appréhension du temps musicale »<sup>25</sup>.

Ces développements, avec les avancées de Schaeffer (et des « pionniers ») qui les préfiguraient, servent de fondamentaux aux musiques expérimentales. La manipulation du vinyle (circuit-fermé) puis de la bande magnétique chez Schaeffer, ainsi que la nouvelle manière de concevoir la musique chez Cage donnent une place importante à la liberté de l'interprète avec le concept d'indétermination, tout en déterminant tout de même les « règles » initiales. Ces ex-

23 J. Cage, *Silence, conférences et écrit*, op.cit., p.40.

24 *Ibid.*, p.43.

25 J.Y. Bosseur, *L'œuvre ouverte, d'un art à l'autre*, Paris, Éditions Minerve, 2013, p.65.

périmentations et nouveautés, qu'elles soient des idées compositionnelles ou des techniques de création sonore, se sont croisées et ont alors ouvert le champ aux pratiques électroniques ainsi qu'aux concepts d'émancipation de la notation, voire même de la partition. Elles ont donné lieu à un décloisonnement de la pratique expérimentale pour atteindre de nouveaux horizons, que ce soit dans la pratique instrumentale ou même le recours à des outils jusqu'alors peu utilisés.

## I.2.(R)évolutions électroniques et exploration de l'indétermination

Alors que la musique expérimentale était définie initialement par les approches de Schaeffer et Cage, d'autres compositeurs et scientifiques invoquèrent ce terme à leur tour pour étudier les nouvelles formes musicales émergentes à partir des années soixante, que ce soit Abraham Moles, Henri Pousseur ou Michael Nyman. Dans leurs ouvrages respectifs, ils prolongent la pensée de leurs deux prédécesseurs (et contemporains certes) et intègrent de nouvelles approches musicales, à la fois techniques et compositionnelles qui suivent l'évolution de la musique expérimentales, à savoir l'électronique et l'indétermination, qui vont permettre d'un côté de développer l'approche du son dans divers horizons jusqu'à rejoindre les musiques populaires, et de l'autre à la pratique musicale de s'émanciper, et d'ouvrir le champ de l'improvisation à d'autres modalités.

### I.2.1.L'ouverture et l'explosion de la musique électronique

L'une des premières œuvres intégrant l'électronique se révèle être *Imaginary Landscape* de John Cage en 1939. Cette pièce utilise des disques test, passés à des vitesses de lecture différentes, en superposant les sons. Cette manipulation a précédé celle des disques à sillon fermé de Schaeffer et engendra d'autres œuvres électroniques de Cage comme par exemple *Williams Mix* (1951-1953) pour bande, enregistrée par Louis et Bebe Baron, deux autres pionniers de la musique électronique.

Au-delà des techniques de la musique concrète de Schaeffer, d'autres compositeurs et musiciens ont commencé à s'intéresser à la manipulation électronique, notamment avec l'apparition de la bande. La *Tape Music* exploite cette expérimentation, et la recherche électroacous-

tique se développe dans des laboratoires financés par des radios publiques ou des entreprises en électroniques.

Abraham Moles est l'un des théoriciens qui a le plus influencé la pensée liée à ces musiques. Ce physicien de formation a soutenu un doctorat ès-Sciences sur *La Structure physique du signal musical et la Cybernétique* en 1952 puis un doctorat en Psychologie et Philosophie en 1954. Ces différentes approches se retrouvent dans *Les Musiques expérimentales*<sup>26</sup> traduit par Daniel Charles. Cet ouvrage ambitieux, mais quelque peu discutable *a posteriori* sur certains points (notamment sur les différents jugements de valeurs des créations musicales, les mouvements surréalistes et Dada résumés en ère du « pourquoi pas ? »<sup>27</sup> ou encore certains aspects autour de la perception, le rapport à l'éducation et la psychoacoustique), a tout de même permis une ouverture de « l'école française » de la musique concrète vers d'autres formes de réflexions et de conceptions musicales.

Moles a effectivement épaulé Schaeffer dans son ouvrage *À la recherche d'une musique concrète*<sup>28</sup>, et on sent l'influence réciproque que les deux hommes ont pu avoir l'un sur l'autre. On constate également la volonté d'élargir sa recherche dans les domaines de l'électronique et l'acoustique, par le biais de schémas, « sonagrammes » (représentations des ondes sonores) et autres diagrammes électriques, donnant une importance notable à l'analyse du signal. Moles a intégré les travaux des futuristes italiens et fait référence à *L'Art des Bruits* de Russolo, alors que Schaeffer lui-même déclarait : « Duchamp n'a jamais été mon maître à penser, et je n'ai jamais songé à invoquer Russolo ou Marinetti – que j'ignorais d'ailleurs en 1948 – comme pères fondateurs »<sup>29</sup>.

Moles cite aussi les théories musicales de Ferruccio Busoni et d'Arnold Schonberg, développant sa propre idée de la rupture musicale du XX<sup>ème</sup> siècle autour des concepts d'« État musical » dans lequel régnaient les figures classiques et romantiques majoritairement joués dans les salles de concert. Cette ouverture vers d'autres formes aurait été permise par la diffusion des

26 A.A. Moles, *Les musiques expérimentales*, Paris, Éditions du Cercle d'Art Contemporain, 1960.

27 *Ibid.*, p.20.

28 P. Schaeffer, *À la recherche d'une musique concrète*, Paris, Seuil, 1952.

29 P. Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, *op. cit.*, p.670.

technologies et des expérimentations, autrement dit, un régime « aristocratique » est finalement devenu « démocratique »<sup>30</sup>.

Cet ouvrage permet une ouverture du champ épistémologique des musiques expérimentales. Tout comme Schaeffer qui parle déjà de la « *Music for Tape* » des New-yorkais et de la « musique électronique » allemande, Moles évoque les nouveaux laboratoires de musiques expérimentales ouverts en Italie (RAI à Milan avec Berio, Maderna et Ligeti en 1956), au Japon (à Tokyo avec Tōru Takemitsu ou Toshiyo Hosokawa), en Pologne (à Varsovie en 1959), aux Pays Bas (à Eindhoven avec Kid Baltan, Tom Disselvelt, Henk Badings...) en Suède (à Stockholm en 1959), en Angleterre (à Londres, aux studios de la BBC)...

Son approche de l'information et de la sémantique des « objets sonores » a aussi eu un impact sur l'école française électroacoustique (soulignons que Moles a été ultérieurement reconnu comme un grand théoricien des technologies de l'information, notamment avec *Théorie de l'information et perception esthétique*<sup>31</sup>). Sa réflexion sur la fixation du son et le nouveau rapport au public lié à l'enregistrement était novateur pour le début des années soixante, bien qu'il considérait que ce mode de diffusion complexifierait la situation de concert et d'interprétation. Une des autres remarques que nous pouvons exprimer (comme chez Schaeffer) serait que dans sa conception, la musique expérimentale est uniquement liée au travail *concret* de la bande.

« La présentation des musiques expérimentales, matérialisées sur la bande, ne présente pas de problème en tant qu'elle atteint le public par des canaux de communication artificiels. Ceux-ci peuvent être spatiaux tels que la radiodiffusion [...]. Ces canaux sont, également, temporels ; des enregistrements intègrent peu à peu les nouvelles œuvres au flot de la production de disque »<sup>32</sup>.

Par rapport à l'écoute radiophonique il constatait également que l'écoute ne pouvait pas être la même, dans la mesure où le degré d'engagement de l'auditeur était moindre.

« L'acceptation d'une nouvelle œuvre d'art dépend toujours d'un effort d'attention de la part du récepteur ; cet effort doit être soutenu par un acte matériel tel que la visite d'une exposition, la location d'une place de concert ou de théâtre, l'achat d'un disque »<sup>33</sup>.

Il soulève par ailleurs un point pertinent lié justement à la diffusion d'œuvres sur bande

---

30 A.A. Moles, *Les Musiques expérimentales*, op. cit., p.19.

31 A.A. Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, Denoël, 1973.

32 A.A. Moles, *Les Musiques expérimentales*, op. cit., p.125.

33 *Idem*.

dans une salle de concert dans ce qui était appelé « concerts de haut-parleurs ». Le questionnement sur le plan de la remise en cause de repères et habitudes établis de la situation classique du concert, a longtemps fait date dans les musiques liées à l'électroacoustique et à l'acousmatique :

« La présentation d'une musique sur bandes à un auditoire pose certains problèmes, lorsqu'elle dépasse le studio habituel, pour s'élargir aux dimensions de la salle de concert. [...] Il est rationnel de penser que ce malaise de l'auditoire en face des haut-parleurs placés sur la scène résulte d'un cadre social actuel et qu'il n'y a pas de raison pour que cet état d'esprit se maintienne, avec l'évolution de l'art moderne – si ce n'est le plaisir ressenti visuellement devant un chef d'orchestre et ses musiciens, qui n'a rien à faire avec la musique »<sup>34</sup>.

Car de la musique concrète à la musique électroacoustique, d'autres pratiques émergent, notamment avec l'arrivée des synthétiseurs modulaires analogiques puis celle des technologies numériques, en passant notamment par la synthèse granulaire avec l'œuvre *Analogique B* de Iannis Xenakis en 1959. Cette volonté de créer des « œuvres fixées » en tant que telles, qui se développera par la suite avec la musique acousmatique et les dogmes qu'elle soulève en termes de diffusion, nous éloigne des formes initiales de l'expérimentation (un « tâtonnement »), pour adopter une position relevant davantage de la « création contemporaine » d'un compositeur ou du travail de recherche scientifique. Ces travaux ont notamment émergé au sein de structures de recherche telles que l'IRCAM créé en 1970 par Pierre Boulez (auquel Max Matthews, un autre pionnier des musiques électroniques, a participé). Boulez y a permis le développement d'un travail de traitement informatique en temps réel, de synthèse sonore ou encore une recherche formelle en acoustique. Nous verrons par la suite que la démarche expérimentale a par ailleurs évolué vers d'autres formes de « recherches empiriques » et d'expériences sonores.

Au sujet des réserves émises sur la musique électroacoustique, d'autres penseurs mettent en perspectives les risques des implications des nouvelles sonorités électroniques, comme Peter Manning dans son livre intitulé *Electronic and Computer Music* en 1985 (révisé en 2004). Alors directeur de l'Electroacoustic Music Studio depuis 1980 (les studios expérimentaux EMS à Londres, qui ont notamment travaillé pour Kraftwerk et ont inventé le Synthi 100), il considère que les termes électroacoustique et acousmatique « présentent un réel problème pour un public large, car, contrairement aux termes “électronique” ou “ordinateur” ils ne représentent aucune expérience de la vie quotidienne. En résulte une représentation pour beaucoup d'une forme

---

34 A.A. Moles, *Les Musiques expérimentales*, op. cit., p.126.

d'art qui est à la fois inaccessible et élitiste. [...] Cette recherche de descriptifs plus appropriés pose la question de la nécessité de recourir au terme "Musique" en premier lieu »<sup>35</sup>.

Il apporte aussi dans cet ouvrage une réflexion sur la sonorité insolite de l'électronique, en rapportant les propos du compositeur Henry Cowell tirés d'un article du *Musical Quarterly* d'octobre 1952 :

« Les personnes qui travaillent avec des nouvelles sonorités semblent avoir du mal à distinguer le matériel musical des compositions elles-mêmes. Ils sont aptes à se précipiter pour intégrer de nouveaux sons dans leurs pièces qui fonctionnent difficilement, identifiées comme des prétextes à ces nouveaux sons plutôt que fonctionnant en tant que partie intégrale »<sup>36</sup>.

L'ouvrage de Manning, contrairement aux textes précédents abordant les musiques expérimentales, traite de l'évolution de l'électronique en musique et permet aussi d'entrevoir les croisements qui seront effectués dès la fin des années soixante-dix pour réintégrer une forme d'expérimentation sonore dans des courants découlant des musiques radicales issues des courants de « musiques populaires », en complément des travaux des compositeurs cités précédemment.

Dès les années soixante, les instruments électroniques, notamment les synthétiseurs, sortent de laboratoires de recherche (musicale et industrielle) et sont présentés à des musiciens utilisant jusqu'alors les récents instruments électriques et amplifiés. Il est plus qu'évident que les pionniers de la pop et du rock progressif expérimentaient avec ces nouveaux outils, les utilisant dans le cadre plus traditionnel de chansons. Ici, nous pouvons citer les musiciens électroniques ayant joui d'une certaine notoriété publique pour leurs albums novateurs pour l'époque, tels que Walter Carlos (devenu depuis Wendy Carlos), qui réalisa l'album *Switch on Bach* (1968), Jean-Michel Jarre (*Oxygen* (1976)), les Chipmunks (« The Chipmunk Song » en 1958), les Beach Boys (l'utilisation du Theremin sur « Good Vibrations » en 1966), les expérimentations sur bande des Beatles (« A Day in the Life » en 1967) et The Grateful Dead dont deux membres ont étudié avec Stockhausen (*Anthem of the Sun* en 1967). Le rapprochement entre Brian Eno et Steve Reich dans le traitement des bandes (*Discreet Music* en 1975) est alors évoqué, dans ce que Manning appelle un « mélange de rock et d'Avant-Garde »<sup>37</sup>. On y retrouve aussi Pink Floyd (*Meddle* en 1971, *Dark Side of the Moon* en 1972) avec non seulement le savant montage

---

35 P. Manning, *Electronic and Computer Music*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p.76.

36 *Idem*.

37 *Ibid.*, p.173.

de sons produits par des synthétiseurs modulaires et de sons captés dans la tradition de Pierre Schaeffer et de Luc Ferrari par la technique du *Field Recording*.

### I.2.2. Minimalisme et musiques répétitives

Au-delà de l'apport de l'électronique dans la création musicale, les années cinquante et soixante ont aussi vu le développement de l'indétermination dans la musique, laissant par la suite plus de liberté de choix et de parties improvisées chez l'interprète. Nous avons évoqué *Music of Changes* de John Cage comme étant une des premières œuvres laissant la place à la notion de l'indétermination, bien que Cage ne revendiquait pas ce terme pour cette œuvre. En 1952, un an après cette œuvre, Cage compose *Music for Piano I* qui exploite les imperfections du papier sur lequel il écrit son œuvre comme des paramètres interprétatifs.

Par sa réflexion sur la musique électronique dans les musiques expérimentales, Moles témoigne également du rapport à l'indétermination et au recours à l'aléatoire/combinatoire dans les compositions expérimentales. Il met ainsi les travaux de Cage (avec l'aide du Yi Ching) en perspective face aux œuvres de Xenakis et de Stockhausen qui usent de techniques de compositions liées au sérialisme, dans leurs volontés de fixation et de ne laisser aucun paramètre soumis au « hasard ».

L'indétermination puis les courants qui en ont découlé avec l'École de New York ont été décrits notamment par Michael Nyman. *Experimental Music* publié en 1974 propose d'explorer les différentes approches liées à ces musiques, entre 1950 et 1970. Cet ouvrage ayant vu le jour 14 ans après le livre de Moles permet ainsi d'intégrer les nouveaux courants qui ont émergé depuis, notamment les nouveaux compositeurs électroniques de la côte Ouest américaine, issus du San Francisco Tape Music Center comme Alvin Lucier, Pauline Oliveiros ou Terry Riley, parmi d'autres.

L'ouverture vers d'autres courants musicaux continue d'élargir le champ d'investigation des musiques expérimentales, cette fois-ci en y incluant les minimalistes et répétitifs américains. Les musiciens liés à Fluxus, ainsi que les groupes d'improvisation comme AMM (que

nous aurons l'occasion de présenter dans les prochaines sous-parties) se retrouvent aussi dans le prolongement des pratiques d'expérimentation liées à l'indétermination et aux concepts cagiens de dépassement de l'interprétation et de la situation de concert traditionnelle.

Chez Nyman, il n'est plus seulement question de se rapporter à la technologie musicale comme source d'évolution de la musique expérimentale, mais bel et bien de changer le rapport même à l'instrument. On peut effectivement expérimenter sur des instruments traditionnels, que ce soit par les modes de jeu ou même le « détournement » d'un instrument :

« La musique expérimentale exploite non seulement l'instrument en tant que moyen de produire des sons de manière courante, mais aussi en tant que configuration totale – c'est la différence entre "jouer du piano" et le "piano comme source sonore" »<sup>38</sup>.

Nyman y réalise une classification des différents modes d'expression expérimentale, à l'instar de Schaeffer ou Moles. Ainsi, les pratiques en elles-mêmes sont intégrées au processus de création, plus que les techniques et technologies utilisées :

« Les procédés peuvent varier d'un minimum d'organisation à un minimum d'arbitraire, offrant différentes connexions entre hasard et choix présentant différents types d'options et d'obligations. La liste qui suit n'est par nécessité, que partielle car toute tentative de classifier un phénomène aussi inclassable et (bien souvent) insaisissable que la musique expérimentale est forcément partielle [...] »<sup>39</sup>:

- |                                    |
|------------------------------------|
| 1- Procédés d'opérations du hasard |
| 2- Procédés humains (27)           |
| 3- Procédés de répétition (29)     |
| 4- Procédés électroniques          |

Il s'intéresse alors aux musiques minimalistes et répétitives, dans la continuité des disciples (directs ou indirects) de Cage et de l'École de New York, traitant la composition sous une forme « simple » et créant donc une autre alternative aux compositions du sérialisme intégrale, tout en continuant de s'aventurer dans l'indétermination.

« Cette musique ne se contente pas de réduire la zone d'activité sonore à un minimum absolu (et absolutiste), elle soumet le matériau, scrupuleusement sélectif et principalement tonal, à des procédures généralement répétitives et hautement disciplinées qui sont mises au point avec une précision extrême (bien qu'aucun point de vue ne soit imposé à l'auditeur) »<sup>40</sup>.

Dans les années soixante, sous l'impulsion du compositeur La Monte Young, le groupe

38 M. Nyman, *Experimental Music, Cage et au-delà*, Paris, Allia, 2005 p.46.

39 *Ibid.*, p.26.

40 *Ibid.*, p.211-212.

Theatre of Eternal Music (aussi connu sous le nom The Dream Syndicate) voit le jour. Composé entre autres de John Cale à l'alto et de Tony Conrad au violon, ce groupe a développé une musique minimaliste, aux sons continus, qui sera un des précurseurs de l'ambient et du drone. L'étirement de la note ou de l'accord jusqu'à ne plus discerner de rythme se développe en même temps que la répétition elle-même. Des compositeurs comme Terry Riley avec *In C* (1964) par exemple, Philip Glass ou encore Steve Reich et son travail sur les phases avec *Dorian Reeds* (1965), *Piano Phase* (1967), *Four Organs* (1970), ont expérimenté la répétition comme source de changement, autour de *patterns* relativement simples et identifiables.



Tony Conrad au Temple Rue Grignan en 2012 ©Pierre Gondard

Cette scène principalement New-yorkaise a permis des croisements avec les milieux *pop* que nous évoquions lors de l'usage de l'expérimentation et de l'innovation dans le rock et les musiques électroniques. Sans ces courants minimalistes, des groupes comme le Velvet Underground, formation qui a été défendue par Andy Warhol et voyait en son sein la chanteuse Nico, le guitariste Lou Reed et John Cale, ont amené dans ces sphères le minimalisme de Young.

Le rock continue alors sa revendication d'émancipation et d'expérimentation, qui ont permis aux musiciens des nouvelles situations et expériences de concerts (Glenn Branca & Rhys Chatham et leurs orchestres de guitares...).

Les musiques répétitives ont servi de préceptes au krautrock allemand avec Kraftwerk et Neu! en Allemagne, ou à la musique minimaliste électronique développée par Brian Eno (dans Roxy Music, puis en solo vers la musique ambient). Les années soixante-dix continuèrent d'explorer et d'éclater encore plus le spectre des musiques expérimentales, réalisant un grand écart entre les champs qu'il était autrefois facile de dénommer « musique savante » (composée, écrite, signée d'un compositeur) et « musique populaire » (musique jouée par un groupe ou un interprète, avec des formats traditionnelles de chanson dont la structure se limitait souvent à l'enchaînement de couplets et de refrains).

### I.3.Émancipation de l'improvisation, déplacement du rôle du compositeur vers celui de *performer*

Avec l'utilisation de l'électronique explorée dans d'autres genres que les musiques électroacoustiques ou contemporaines, que ce soit dans une musique électronique connaissant un certain succès « grand public » ou les expérimentations du rock progressif, jusqu'aux influences du minimalisme et des musiques répétitives dans certaines scènes du rock, les musiques expérimentales continuent de creuser leur sillon et de s'imposer dans différentes scènes musicales.

Pour les influences de John Cage, nous avons parlé d'Erik Satie mais il semblerait important de ne pas omettre l'importance que Marcel Duchamp a pu avoir sur lui, ainsi que sur de nombreux autres compositeurs. Son approche du *ready-made* et du mouvement Dada en général, puis du surréalisme ont permis à d'autres sphères artistiques, au contact de La Monte Young et de John Cage, de s'émanciper et d'ouvrir une nouvelle fois les portes des musiques expérimentales, non seulement à des compositeurs ou des groupes, mais à des artistes, plus seulement des musiciens.

Cet aspect-là se ressent aussi dans les effervescences qui ont touché les musiques improvisées ou « improvisation libre », que ce soit dans l'émancipation technique de musiciens dont l'héritage se trouverait du côté du free jazz (Anthony Braxton, Derek Bailey...), mais aussi des collectifs dont le but est de se libérer de tout geste technique pour finalement s'ouvrir à des non-musiciens.

### I.3.1. Improvisation libre

Au milieu des années soixante, une vague de nouveaux musiciens semble émerger du free-jazz, terme lié à l'album du même nom du Ornette Coleman Quartet sorti en 1960, tout en étant inspirés de l'émergence du minimalisme américain et des pratiques sonores cagiennes. La musique improvisée ou l'improvisation libre se base sur ces fondements, mais s'en éloigne rapidement. Les musiciens veulent créer une musique spontanée, qui n'a ni référence discursive (thèmes, modes, tonalités prédéfinies...), ni recours à une technique qui pourrait s'apparenter à un genre prédéfini, en s'exprimant aussi par les influences et expériences de chaque interprète. D'un côté, des musiciens se font connaître en leur nom propre, en collaborant avec leurs semblables et de l'autre, des collectifs se forment autour de figures marquantes, voire de compositeurs.

Dans le premier cas, des musiciens avec des formations initiales de jazz comme le guitariste Derek Bailey, le batteur Tony Oxley ou le saxophoniste Evan Parker développent des modes de jeu collaboratifs avec d'autres musiciens. Le premier explicite son approche de l'improvisation, notamment dans l'ouvrage *L'improvisation: Sa nature et sa pratique dans la musique* sorti en 1974 (révisé et augmenté en 1992), qui sert de base à une série de documentaires pour la BBC. Ce livre est à la fois un recueil d'entretiens réalisés avec des improvisateurs de tous horizons, que ce soit de la basse continue, du free jazz jusqu'aux *râgas* indiens et la noise. Il y apporte un point de vue sur l'improvisation libre :

« L'improvisation libre n'adhère à aucun style ou langage particulier, ne se conforme à aucun son particulier. Son identité n'est déterminée que par l'identité musicale des personnes qui la pratiquent »<sup>41</sup>.

En effet, bien qu'à l'époque, la musique improvisée (principalement européenne) revêt un caractère novateur, quoique proche des modes de jeu du free jazz, elle ne peut se cantonner à un style bien défini suivant ses interprètes. Elle reste la musique d'un instant dépendant à la fois de l'instrument, de l'interprète qui le joue, des interactions avec les autres interprètes présents à cet instant, ainsi que de la situation de concert en elle-même.

Bailey est connu pour avoir parlé de « improvisation non idiomatique », dont le terme

---

41 D. Bailey, *L'improvisation: Sa nature et sa pratique dans la musique*, Paris, Outre-Mesure, 2003, p.98.

en lui-même dérange quelque peu. De nombreux musiciens d'improvisation libre ne se reconnaissent pas dans ce terme (dont Michel Doneda<sup>42</sup>). Des penseurs, critiques et musicologues comme Andy Hamilton développent le fait que malgré tout, l'improvisation libre est identifiable en tant que « style » à l'écoute, ce qui en ferait un idiome<sup>43</sup> en soi. Toujours est-il qu'au lieu d'être réellement « non-idiomatique », l'improvisation libre ne se restreint pas à « un idiome » selon des modalités particulières et un langage « articulé » selon des règles spécifiques.

La question que nous pouvons nous poser serait alors de savoir si la musique improvisée (ou l'improvisation libre) est expérimentale. Dans le contexte des années soixante et soixante-dix, en la mettant en perspective avec les approches cagiennes et schaefferiennes, la musique improvisée ne repose pas sur des « dogmes » comme celles-ci.

« La musique improvisée regroupe en effet trop de genres de musiciens, trop de points de vue différents vis-à-vis de la musique en général, trop de conceptions diverses de ce qu'est l'improvisation pour pouvoir être regroupée sous un seul nom. L'associer à la musique expérimentale ou d'avant-garde, ce qui est courant, en rend l'identification encore plus malaisée. Il est vrai que ces genres sont souvent confondus l'un avec l'autre, probablement pour le bénéfice des promoteurs, qui ont besoin de connaître leurs caractéristiques communes, notamment l'incapacité à retenir l'attention d'un large groupe d'auditeurs non avertis. [...] Les improvisateurs expérimentent parfois, mais très peu, je crois, considèrent cependant leur démarche comme expérimentale. De même, les conceptions et les dogmes associés à l'avant-garde n'ont guère de points communs avec ceux des improvisateurs. L'improvisation a bien entendu engendré des innovations, mais les improvisateurs éprouvent rarement le désir d'être à la pointe de leur domaine et ils emploient la méthode la plus ancienne de la musique »<sup>44</sup>.

Ici, pour Derek Bailey, même si l'intérêt qu'il peut avoir pour certains compositeurs (on peut citer Webern parmi ses références), le but de l'improvisation libre est de s'émanciper des styles et des pratiques, notamment celles de la musique écrite.

« Que celle-ci soit accessible à tous paraît contrarier à la fois ses défenseurs et ses détracteurs. Bien qu'elle requiert un talent particulier, l'improvisation libre est à la portée de presque tout le monde : débutants, enfants, non-musiciens. Les capacités et l'intellect requis sont ceux des personnes qui la pratiquent »<sup>45</sup>.

L'idée que cette musique puisse être à la portée de tous est un mode d'émancipation de la technique instrumentale qui reste proche de celle des musiques expérimentales et qui perdurera dans leurs évolutions ultérieures de ces musiques. Même si l'approche reste entièrement libre, il existe cependant le paramètre de « l'intention » de jeu. La spontanéité du langage et de la technique instrumentale est tout d'abord recherchée, mais l'improvisation libre ne verse cepen-

---

42 Cf. Annexe 17 p.507.

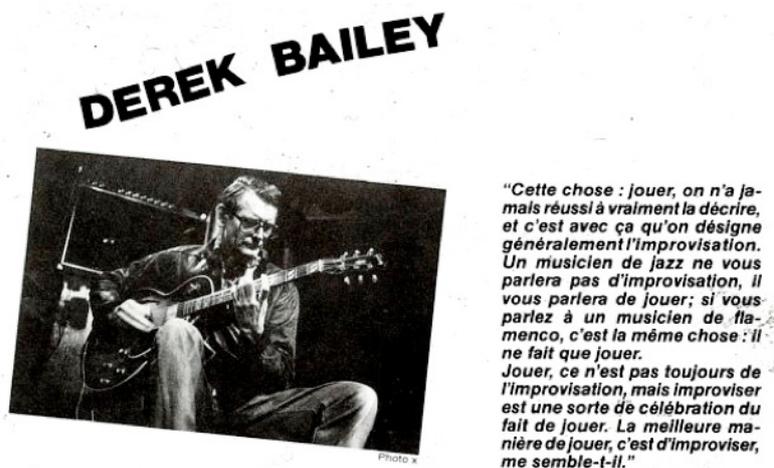
43 A. Hamilton, « The Art of Improvisation and the Aesthetics of Imperfection », *British Journal of Aesthetics*, Vol. 40, N°1, Janvier 2000, p.165-185.

44 D. Bailey, *op. cit.*, p. 97-98.

45 *Ibid.*, p.98.

dant pas dans l'aléatoire et le hasard. D'après Earl Brown, compositeur de l'École de New York interviewé par Bailey :

« Aléatoire est un terme que Boulez a utilisé il y a très longtemps dans un article et qui signifie lancer des dés, ou quelque chose d'approchant. Il s'agit vraiment du hasard et je suis totalement contre l'idée de considérer l'improvisation comme le fruit du hasard »<sup>46</sup>.



*Extrait de document pour le concert de Derek Bailey au GRIM en 1984.  
©Droits réservés*

Pour en revenir à cette volonté d'émancipation et de pratique musicale « démocratique » où tout musicien aurait ses chances, de nombreux improvisateurs décident de se réunir au sein de groupes organisés. Vers le milieu des années soixante, cette organisation en collectifs, coopératives et autres formes « syndicales » se fédère au sein de groupes à géométrie plus ou moins variable. Le Spontaneous Music Ensemble est créé entre autres par Paul Ruthenford (trombone), John Stevens (batterie), Trevor Watts (saxophone) suivis en 1967 de Derek Bailey et Evan Parker, puis de Dave Holland (contrebasse) par la suite. La Musician Cooperative réunit Tony Oxley (batterie), Howard Riley (piano) ou Barry Guy (contrebasse) puis en Allemagne le Globe Unity Orchestra de Alexander Von Schlippenbach (piano) avec Peter Brötzmann (saxophone) et Peter Kowald (contrebasse), invitant parfois des musiciens tels qu'Evan Parker ou Steve Lacy (saxophone), et le Instant Composers Pool en Hollande avec Willem Breuker (saxophone), Misha Mengelberg (piano) et Han Bennink (batterie).

ICP fait office de label également. Dans les musiques improvisées, il arrive souvent que les musiciens eux-mêmes autoproduisent leurs disques (la fixation sur disque étant un su-

---

46 D. Bailey, *op. cit.*, p.77.

jet souvent discuté en musiques improvisées, comme nous le verrons plus loin). Incus a été créé par Parker, Bailey et Oxley en 1970, alors que Free Music Promotion (FMP) est né sous l'impulsion de Peter Brötzmann, Jost Gebbers, Peter Kowald et Alexander Von Schlippenbach l'année précédente.

D'autres formes de collectifs émergent, constituant une autre approche de l'improvisation libre. Ils réunissent des compositeurs et musiciens, et développent une approche toute autant novatrice du travail du son. Les Anglais d'AMM, ensemble formé dans les années soixante autour d'Eddie Prevost (batterie), Keith Rowe (guitare), Lou Gare (saxophone) sont alors rejoints par le compositeur Cornelius Cardew (piano) qui cherchait un groupe pour créer sa musique. *Treatise*, composé entre 1963 et 1967, naît de cette rencontre. Prevost était à l'origine un musicien influencé par le jazz, et d'après ses aveux, l'important était de trouver une musique qui faisait sens « culturellement » parlant :

« Eddie Prevost: Je pense que le problème à l'époque était que je vivais à Londres dans les années 40 et 50, écoutant ces disques de jeunes gens de culture et catégorie sociale différentes, notamment chez les musiciens noirs américains de New York ou Chicago. Ils vivaient quelque chose de tellement différent de ce que je vivais. En les copiant, je n'étais pas vraiment apte à pénétrer leur monde. Ça ne semblait pas vraiment avoir de sens d'un point de vue à la fois social, culturel »<sup>47</sup>.

Pour AMM, former un groupe anglais aux influences de free jazz relevait de leur identité culturelle mais ne pouvait se faire en copiant les groupes américains. Ils voulaient revendiquer une musique issue de leur contexte social d'émergence, tout en ayant une portée « politique », à l'instar d'un Art Ensemble of Chicago par exemple.

« Eddie Prevost: Je ne suis pas vraiment sûr de ce qu'on voulait transporter. Je pense qu'on s'est identifié à la lutte pour les droits des noirs américains. On a reconnu que notre culture avait ses propres problèmes également mais à cette époque en Angleterre, on n'avait pas cette question de « race ». C'était plus quelque chose de social, culturel. C'était en un sens une volonté d'être libres, ou d'avoir le moins de contraintes. [...] Et par l'influence de Cardew, qui a influencé beaucoup le son, ainsi que par l'inspiration de l'approche de John Cage, on a évolué dans un monde sonore plutôt qu'un monde musical. On développait des "paysages sonores" même si je n'aime pas trop ce terme mais ça reste quelque chose qui décrit bien ce qu'on faisait, plutôt qu'une "narration musicale". On cherchait une autre philosophie du son »<sup>48</sup>.

Sous l'influence de Keith Rowe, AMM s'intéresse à l'approche zen du bouddhisme qui se retrouve dans leur approche du son très minimaliste, et dont les développements sont souvent longs. Ils prolongent cet intérêt vers la culture chinoise, jusqu'à s'intéresser à la révolution

---

47 Cf. Annexe 14, p.485.

48 *Idem*.

culturelle puis au communisme, notamment chez Cardew.

Malgré le départ de Cardew en 1968, AMM continue de jouer, avec le pianiste John Tilbury qui reprend la place de Cardew au sein de l'ensemble, ou d'autres musiciens ou compositeurs tels que Christian Wolff.

Pour expliquer son approche de la composition, Cardew développe son idée de l'improvisation selon sept « vertus » ou paramètres à prendre en compte :

« 1- La simplicité, 2- L'intégrité, 3- L'altruisme, 4- La tolérance, 5- La capacité de réaction, 6- l'identification avec la nature, et enfin 7- l'acceptation de la mort »<sup>49</sup>.

Par la suite, Cardew se consacre à une autre œuvre, encore plus ouverte et exigeante à la fois, avec *The Great Learning* (1968). Pour cette œuvre écrite notamment pour des non-musiciens et influencée par le maoïsme et basée sur les écrits de Confucius, il fonde le Scratch Orchestra avec les compositeurs Howard Skempton et Michael Parsons, qui ne l'a jamais jouée entièrement (elle est composée en 7 parties).

Cardew, dans les années soixante-dix, va s'engager et s'intéresser aux mouvements marxistes-léninistes anglais, puis écrire en 1974 *Stockhausen Serves Imperialism*<sup>50</sup>, dans lequel il définit la musique d'avant-garde comme une musique bourgeoise, et attaque John Cage par la même occasion dans le chapitre « John Cage : Ghost or Monster ? ». Notons tout de même que Cardew a été l'assistant de Stockhausen et avait auparavant un grand respect pour la musique de John Cage. Il a pris par la suite un virage musical suivant son engagement en réalisant des transcriptions de chansons révolutionnaires irlandaises et des musiques traditionnelles chinoises avant de mourir écrasé par une voiture en 1981.

En Italie en 1966, un groupe formé autour de compositeurs américains comme Frederic Rzewski et Alvin Curran voit le jour sous le nom de Musica Elettronica Viva (MEV), avec à leurs côtés Richard Teitelbaum, Allan Bryant, Steve Lacy, Carol Plantamura ou encore Ivan Vandro. Leur approche est similaire à celle d'AMM, développant une musique improvisée avec une visée politique de « démocratie musicale », où le public peut prendre part aux improvisations.

49 D'après M. Saladin, *Esthétique de l'improvisation libre, expérimentation musicale et politique*, Paris, Les Presses du Réel, 2014, p.179 / Cornelius Cardew, « Towards an Ehtic of Improvisation », *Treatise Handbook*, Londres, Editions Peters, 1970.

50 C. Cardew, *Stockhausen Serves Imperialism*, Ubuweb Classic, 2004 (en ligne) : [http://www.ubu.com/historical/cardew/cardew\\_stockhausen.pdf](http://www.ubu.com/historical/cardew/cardew_stockhausen.pdf) (consulté le 23/01/2017)

Ils intègrent également des dispositifs électroniques à leurs improvisations, que ce soit par le travail de bandes avec des *field recordings*, des instruments fabriqués, détournés ou préparés.

Chez MEV, cette approche veut se réapproprier l'improvisation, lui donner une visée d'engagement et une volonté de démocratisation dans le jeu et l'écoute, voire confondre les deux. Ils ont joué dans de nombreux lieux inédits, notamment des prisons ou ont donné des concerts de charité. Ils souhaitaient alors décloisonner l'univers de « l'avant-garde », et comme le déclarait Rzewski :

« Après plus ou moins un siècle d'indifférence, si ce n'est de répression pure et simple, l'art de l'improvisation refit surface dans les années 1960 afin de reprendre sa place vitale au sein de la tradition de la musique savante occidentale »<sup>51</sup>.

Ces formes d'engagements politiques au sein des groupes sus-cités est aussi une manière de s'affranchir d'une certaine liberté face aux industries du disque et la manière dont leur musique est produite (souvent sur leurs propres labels, comme AMM avec Matchless Records créé par Eddie Prevost en 1970).

On soulignera que la mouvance « Rock In Opposition », à l'origine anglaise, se basait sur le même engagement politique et une attitude d'indépendance face aux médias, aux maisons de disques et aux circuits promotionnels traditionnels. Les groupes de « RIO » ont été eux-mêmes une influence majeure pour les musiciens des années soixante-dix et quatre-vingt, que ce soit dans les mouvements noise, ou les musiques improvisées. Henry Cow et son guitariste Fred Frith (qui a par ailleurs joué de nombreuses fois avec John Zorn par la suite), Tim Hodgkinson et Chris Cutler entre autres ou encore Soft Machine avec Robert Wyatt sont des piliers de cette scène. Leurs approches entre expérimentation, improvisation et formats de compositions alambiquées liées au rock progressif en font des dignes représentants s'inscrivant eux aussi dans la tradition des musiques expérimentales.

Ainsi, dans l'univers de l'improvisation libre, notamment en Europe, AMM et MEV ont eu une influence sur les générations de musiciens improvisés qui vont suivre, dans cette mu-

51 D'après M. Saladin, *Esthétique de l'improvisation libre, expérimentation musicale et politique*, Paris, Les Presses du Réel, 2014 p.13, F. Rzewski, *Nonsequiturs, Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*, Köln, Musiktexte, 2007 p.114).

sique « révolutionnaire », à la fois dans son contenu, sa pratique, et la manière dont elle est présentée au public. Les différents membres encore vivant de ces deux groupes jouent encore jusque récemment dans ces formations, que ce soit chez AMM (Prévost/Tilbury, rejoints parfois par Rowe) ou encore MEV (Rzewski/Teitelbaum/Curran), en solo ou en collaboration avec d'autres improvisateurs.

Leurs improvisations ne se revendiquent pas comme novatrices, ni forcément ancrées dans une tradition, la construction de strates sonores prédomine, dans une temporalité plutôt longue. Cardew déclarait à ce sujet dans une note de concert datant de juin 1961 :

« Laissez-nous cuisiner nos sons, les mélanger, les réchauffer, les manger chauds, même les rendre froids, si votre goût est ainsi. Détail : je ne fais rien qui ne soit déjà donné, ni ne fais rien de nouveau »<sup>52</sup>.

L'improvisation joue un rôle fondamental au sein des musiques expérimentales et du rapport plus général à la musique écrite, notamment lors du XX<sup>ème</sup> siècle. Jean-Yves Bosseur l'explique dans son ouvrage *La musique du XX<sup>ème</sup> siècle, à la croisée des arts*, en lui conférant un rôle déterminant, dépassant même le rapport d'opposition entre musique improvisée et musique écrite:

« Pratiquer l'improvisation, c'est se mettre un moment en retrait par rapport à la référence personnalisée de l'écriture, tenter de faire coïncider composition et jeu, pour soi, pour et avec autrui, tendre à saisir le son dans son immédiateté, comme un organisme vivant dont les conditions de manifestation, de transformation, demeurent spécifiques »<sup>53</sup>.

En étudiant la situation d'improvisation en elle-même, Bosseur en définit son caractère de d'émergence s'émancipant de l'interprétation de la musique écrite. Plus loin, il explique en quoi musiques écrites et improvisées ne pourraient être mises l'une face à l'autre :

« Dans son acception actuelle l'improvisation ne saurait être, à mon sens, opposée schématiquement à l'écrit, de par la variété des modes de notations expérimentées au cours des dernières décennies ; peut-être pourra-t-elle se ranger aux côtés des musiques variables, qui appellent justement d'autres formes d'écritures, stimulations graphiques ou verbales qui contribuent à faire éclater la notion d'œuvre-objet pour orienter plutôt vers celle de processus ouvert »<sup>54</sup>.

En effet, même si l'improvisation se retrouve « dirigée » dans le cadre des partitions ouvertes ou de l'interprétation d'œuvres indéterminées, elle revêt un contexte qui lui est à la fois propre et transversale à de nombreux genres musicaux. Ici, c'est plus une pratique qu'un

---

52 M. Saladin, *Esthétique de l'improvisation libre, expérimentation musicale et politique*, op.cit., p.181.

53 J.Y. Bosseur, *La musique du XX<sup>ème</sup> siècle, à la croisée des arts*, Paris, Éditions Minerve, 2008, p.229.

54 *Ibid.*, p.230.

genre en lui-même comme nous le démontrent à la fois sa multiplicité d'expression au sein de l'improvisation libre, que son utilisation à de multiples occurrences dans les musiques expérimentales en général.

Cependant, Bosseur en rappelle justement la difficulté de la circonscrire et que « tenter de cerner le concept d'improvisation [lui] paraît donc tout à fait paradoxal car l'improvisation n'est pas un lieu dont les frontières sont clairement délimitées au sein des pratiques musicales»<sup>55</sup>.

En ce sens, l'improvisation et son usage plus spécifique et « reconnu » historiquement dans le cadre de l'improvisation libre, participent de la difficulté de définir les musiques expérimentales en termes de pratique ou de style singulier qui leur seraient propres. Cette multiplicité émergente de ramifications de pratiques, puis d'hybridations stylistiques sont liées à l'improvisation et à l'expérimentation. Bosseur en donne alors une définition et une conclusion relativement pertinente, dans son cas pour l'improvisation spécifiquement, mais qui pourrait être rapportée à notre endroit pour les musiques expérimentales et improvisées en général :

«L'improvisation est un phénomène excessivement fragile, tout d'abord parce que, de par sa nature même, il s'agit d'une pratique vouée à l'éphémère, au fugitif, qui implique des remises en question et en tension permanentes. [...] L'improvisation a pour mission de révéler ce qui déborde la conscience réfléchie, le savoir et la mémoire, ce qui survit avant que la pensée logique ne s'en empare, dans une sorte d'urgence, avec un dynamisme énergétique intraduisible selon les normes de l'écriture»<sup>56</sup>.

### I.3.2.Fluxus

Michael Nyman introduit Fluxus dans son ouvrage *Experimental Music* comme un mouvement qui se révèle plus proche des collectifs d'artistes que des musiciens. Cette pertinence s'explique par la proximité entre les différents artistes, musiciens et compositeurs de la scène new-yorkaise, où tous se côtoient plus ou moins. Cependant, il reste que leur pratique de l'*event* est dans la continuité de certaines pièces sous forme de *happenings* de Cage, tout comme l'influence du mouvement Dada et des surréalistes se fait ressentir dans leur travail.

Effectivement, le groupe Fluxus propose une extrapolation des concepts cagiens de

---

55 J.Y. Bosseur, *op. cit.*, p.231.

56 *Ibid.*, p.232.

l'émergence des sons et du développement du sonore au-delà de l'instrument traditionnel. Pour eux, le son n'a même pas besoin d'interprète, et réciproquement l'interprète n'a pas besoin de faire des sons. « Il n'est pas nécessaire que les sons soient organisés par un auteur ou une intention, il suffit simplement que quelqu'un les écoute »<sup>57</sup>. On retrouve dans ces propos les préceptes de Russolo de même qu'une dimension politique propre à la fin des années soixante, en lien au développement du situationnisme.

« Fluxus s'est alors avancé vers un "après John Cage", en considérant que certains sons, faibles ou muets, ont été réprimés dans l'orchestre au bénéfice de la production de l'œuvre musicale »<sup>58</sup>.

Les pièces de Cage en forme de *happening* comme *Theater Piece 1* (1952) ou encore *Water Music* (1952) et *Radio Music* (1956) ont eu un impact sur cette scène. Ces pièces, réalisées par des non-musiciens, ont inspiré les artistes de cette mouvance.

« Fluxus c'est l'"event" de George Brecht : mettre un vase de fleurs sur le piano / Fluxus c'est l'action vie / musique : faire venir un professionnel du tango pour danser sur scène / Fluxus c'est établir une relation entre la vie et l'art / Fluxus c'est le gag, le divertissement et le choc / Fluxus c'est une attitude envers l'art, le non-art, l'anti-art, le refus de l'ego / Fluxus c'est une grande part de l'enseignement de John Cage, du Dada, du Zen / Fluxus c'est léger et contient de l'humour<sup>59</sup> ».

Fluxus se revendique le droit d'inclure l'humour et l'art du « gag » dans sa démarche, ajoutant une dimension souvent reniée voire même contredite chez les musiciens expérimentaux jusqu'alors.

L'artiste George Maciunas cite entre autres Earle Brown, John Cage, Terry Riley, La Monte Young (qui a participé aux débuts du collectif), Christian Wolff comme figures influentes du collectif<sup>60</sup>. Autre fait remarquable, le compositeur acousmatique François Bayle faisait partie du comité éditorial de la section française de *Fluxus N°1* de février 1962 aux côtés de Daniel Spoerri.

Le rapprochement entre Fluxus et les concepts de la musique concrète se retrouve par le « concrétisme » de Maciunas, qui deviendra ensuite le « néodada »<sup>61</sup>. Il déclarait d'ailleurs à son homologue japonais Nam June Paik dans une lettre : « Il me semble que les festivals et les

---

57 O. Lussac, *Fluxus et la musique*, Paris, Les Presses du Réel, 2010, p.16.

58 *Ibid.*, p.17.

59 *Ibid.*, p.18, B. Vautier, *Pour ou contre, une rétrospective*, Marseille, Catalogue Musées de Marseille, Réunion des musées nationaux, MAC, Galerie contemporaines des Musées de Marseille, 1995, p.64.

60 *Ibid.*, p.20.

61 *Ibid.*, p.183.

livres fluxus doivent davantage pencher vers le néodada/musique action/musique concrète ». <sup>62</sup>

De nombreux *events* ont été composés par les membres de Fluxus. Une des œuvres les plus symboliques de la rupture entre le domaine de la performance et du concert reste *Solo for Violin* (1962) de l'artiste coréen Nam June Paik : l'interprète tient un violon à bout de bras devant une table, lève les bras lentement, et au bout de cinq minutes, détruit le violon. D'autres pièces voient le jour comme *Carpenter's Piano Piece/Piano Piece N°13 for Nam June Paik* (1964) de George Maciunas, où l'interprète cloue les touches d'un piano une par une, ou encore Ralph Montañez Ortiz et son *Piano Destruction Concert* (1966) où un piano est détruit à la hache. Maciunas élabore des manifestes pour développer cette démarche autour de la notion d' « Auto-Destructive Art ».

Ce geste radical, contestation destructrice de la tradition et de l'académisme, se veut d'une extrême violence symbolique, chose qu'on peut retrouver dans des performances liées à la noise, ou même dans les concerts de rock des années soixante-dix des Who ou de Deep Purple.

Pour faire écho à Nyman avec sa catégorisation des paramètres définissant les musiques expérimentales, Higgins propose une liste de neuf critères complétés par Ken Friedman<sup>63</sup> :

- |   |
|---|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>- globalisme</li> <li>- unité de l'art et de la vie</li> <li>- l'intermedia</li> <li>- l'expérimentation</li> <li>- le hasard</li> <li>- l'humour</li> <li>- l'absence d'implication</li> <li>- l'exemplification</li> <li>- la spécificité</li> <li>- la présence dans le temps</li> <li>- la musicalité</li> </ul> |
|---|

L'étude de Fluxus met deux phénomènes en perspective. Le premier est l'ouverture du musical et du sonore vers la performance en tant que telle. C'est un aspect tout aussi important que l'ouverture des musiques expérimentales à des non-musiciens comme nous avons pu le

<sup>62</sup> O. Lussac, *Fluxus et la musique*, op.cit., p.183 + *Lettre à Paik, autour du 15 aout 1962*, archives sohm.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p.265 / D. Higgins, *Fluxus : Theory and Reception*, 1982, non publié, archives Sohm, Staatgalerie, Stuttgart & Friedman K., « The Twelve Criteria of Fluxus », *Ubi Fluxus ibi Motus 1990-1962*, Milan, Editions Mazzota, 1990, p.328-332.

voir avec des groupes comme AMM, ou encore MEV qui étaient proches de la performance avec la notion participative du public présent. Cette fois, l'ouverture se fait vers des artistes n'étant pas forcément des musiciens, mais qui peuvent émettre des concepts et des manifestes expliquant leur démarche artistique.

Ce croisement des disciplines et l'ouverture à des non-musiciens (développée simultanément par les collectifs d'improvisation libre) étaient importants à mettre en avant dans l'évolution des musiques expérimentales et des courants ultérieurs qui peuvent s'en revendiquer. Effectivement, nous verrons par la suite que les groupes faisant du post-punk (puis de la noise) n'étaient pas forcément musiciens non plus mais venaient de milieux artistiques (ou ayant réalisé des études dans des écoles d'art par exemple), tout en révolutionnant l'utilisation « traditionnelle » des instruments issus du rock ou de la musique électronique en expérimentant et détournant leurs usages.

Le second phénomène à soulever reste l'influence que Fluxus (mais aussi les compositeurs de l'École de New York au préalable) a pu puiser dans les mouvements artistiques tels que dada ou le surréalisme. Cet intérêt pour d'autres formes d'art que les arts plastiques et la mise en situation scénique des *happenings* a ouvert la voie à plusieurs approches. Du côté des arts plastiques et des formes héritées des *ready made* à la croisée des musiques expérimentales, soulignons l'évolution vers des installations sonores et d'autres approches performantielles pouvant s'apparenter aux « arts sonores », comme nous le développerons plus loin dans ce chapitre. Enfin, dans la lignée de l'art d'avant-garde et des mouvements littéraires, des générations des poètes et de performeurs, ont développé la poésie sonore ou encore le lettrisme, dans des formes proches des *events* de Fluxus ou de techniques de montages et superpositions de bandes liées aux musiques expérimentales électroniques, dans la lignée des travaux de Kurt Schwitters et de son *Ursonate* (1922-1932).

## I.4. Hybridations, croisements et détournements

### I.4.1. Provocations, débuts de la noise et post-punk/no wave

Nous évoquons les croisements entre les milieux artistiques et la scène rock new-yorkaise avec notamment le Velvet Underground avec en son sein John Cale et le guitariste Lou Reed et qui a repris les codes du rock psychédélique en y ajoutant une touche de modernité et de violence urbaine. Cette scène new-yorkaise a été foisonnante et de nombreux artistes ont continué de faire évoluer les codes du rock en y ajoutant une démarche à la fois liée à l'expérimentation de l'instrument et aux techniques compositionnelles s'apparentant aux musiques répétitives et minimalistes.

Le Velvet Underground « d'origine » a eu une vie relativement courte de 1967 à 1970, avec le départ de Cale en 69 et celui de Reed l'année d'après. Lou Reed entame une carrière solo qui lui apporte encore plus de reconnaissance. Ses albums connaissent un certain succès public, avec notamment *Transformer* qui a été produit par David Bowie.

En 1975 il décide de faire un contre-pied à ces albums et de continuer de défricher les univers dissonants et autres expérimentations autour de l'effet de larsen avec *Metal Machine Music*. Dans la lignée du pianiste et compositeur David Tudor –mais encore plus agressif et radical– Lou Reed sort ce disque produit à l'aide de magnétophones à bandes sur lesquels des *feedbacks* de guitares sont enregistrés puis superposés et joués à différentes vitesses de défilement (et donc de hauteur). Cet album a créé un véritable choc, générant une rupture dans la phase compositionnelle de Reed, tout en s'inscrivant dans une approche similaire à celle de la noise.

C'est dans cet esprit d'outrance que la scène musicale new-yorkaise approche l'avant-garde du côté des musiques électriques. La no wave s'y développe aux alentours du milieu des années soixante-dix, avec des artistes comme Lydia Lunch dans une démarche héritée du punk et de la *beat generation*, le groupe DNA avec Arto Lindsay, James Chance and The Contortions, Suicide ou encore The Gynecologists autour de Rhys Chatham, et Glenn Branca avec Theoretical Girls. Ces deux guitaristes fondèrent chacun de leur côté des groupes réunissant de nombreuses

guitares : Chatham avec *Guitar Trio* (1977) dont la rythmique obstinée répétait un mi de guitare et jouait sur les effets de phasages/déphasages et les harmoniques produites par les accordages sensiblement instables des guitares, et Branca sort son second album *The Ascension* (1981) avec ce même effet d'accumulation de guitares et de répétition rythmique.

Sur l'autre côte américaine, à San Francisco, le groupe The Residents avait développé dès 1972 un rock expérimental transdisciplinaire, mélangeant l'art vidéo et une approche du spectacle particulièrement théâtrale.

Au-delà des influences punk qui pouvaient ressortir aisément, nous voyons aussi encore une fois l'influence des musiciens et artistes expérimentaux des années soixante et soixante-dix sur leur contemporains issus du milieu du rock. Ces derniers développaient également une approche différente de l'instrument, témoignant de leur volonté d'émancipation par rapport à un académisme musical qui dictait le respect des techniques instrumentales, comme en témoigne Lydia Lunch :

« À quoi bon les accords, à quoi bon tous ces enchaînements que le rock a usés jusqu'à la corde ? Je me servais d'un couteau ou d'une bouteille de bière. C'est avec le verre que ça rendait le meilleur son. Encore aujourd'hui, je ne sais toujours pas jouer un seul accord sur une guitare »<sup>64</sup>.

De même, le groupe DNA a embauché Ikue Mori à la batterie, qui ne savait pas jouer de cet instrument et qui a par ailleurs participé à des créations de Merce Cunningham (au même titre que John Cage, son complice des débuts, David Tudor ou encore Christian Wolff).

La scène post-punk européenne a vu émerger d'autres scènes locales significatives, notamment en Angleterre autour de Throbbing Gristle dès le milieu des années soixante dix. Le groupe était composé par Chris Carter, Peter « Sleazy » Christopherson, Genesis P-Orridge et Cosey Fanni Tutti. Tous les membres faisaient partie de COUM Transmissions, un collectif d'artistes dont les performances semblent trouver leur inspiration chez dada, la *Beat Generation* (ils ont travaillé avec William Burroughs), Fluxus ou l'actionnisme viennois.

Au sein de Throbbing Gristle, les membres du groupe n'avaient à l'origine que de vagues notions musicales (hormis peut-être Chris Carter qui confectionnait des instruments élec-

---

64 S. Reynolds, *Rip It Up and Start Again, Post-punk 1978-1984*, Paris, Allia, 2007, p.87.

troniques). Leurs performances se basaient plutôt sur une approche radicale, en reniant toute forme de tradition musicale comme en atteste Genesis P-Orridge :

« Au début des années 1970, avec Throbbing Gristle, ma première exigence fut de demander à chaque personne impliquée, de manière inflexible et absolue, qu'il n'y ait ni batteur, ni guitariste solo, ni guitariste rythmique. Je pensais, à tort ou à raison, que toute la musique populaire occidentale descendait de la musique féodale, de la musique des esclaves, et je n'étais pas pressé de m'avouer ancien esclave dégénéré. [...] Apprendre à jouer de la musique enracinée dans le *rhythm 'n blues*, c'est une nouvelle fois devenir l'esclave du système. Alors, si tu dois jouer de la musique d'esclave, autant que ce soit celle d'un esclave de la société post-industrielle, d'une société où les gens travaillent dans les usines et les fabriques »<sup>65</sup>.

Un des autres aspects particulièrement marquant de Throbbing Gristle est l'utilisation d'une imagerie « dérangeante », liée à la fascination pour les tueurs en série et aux représentations liées au totalitarisme (dans la tradition des « détournements » par les punks des symboles tabous par pure provocation). Le recours à une telle imagerie se revendique de leur part d'une volonté de déranger et d'interroger sur une forme de « domination » de l'artiste sur son public plus ou moins captif face à lui, et le rapport de soumission que ce dernier entretient lors des concerts. Au-delà de leurs vidéos provocantes autour des camps de concentration et leurs dérives morbides, ils étaient relativement connus pour le volume sonore extrême, notamment à la fin de leurs concerts. À ce sujet, P-Orridge explique le processus :

« Pendant les cinq dernières minutes, c'était le moment de ce qu'on appelait le "tourbillon sonore" : on réglait tout au maximum, minimum de fréquences médium mais maximum de graves et d'aiguës. Et puis on tapait sur tout ce qui pouvait produire du bruit, et on passait ce bruit par tous les processeurs possibles jusqu'à ce que cela devienne quelque chose d'impossible à appréhender pour le cerveau. C'était tellement écrasant que ça en devenait presque du silence »<sup>66</sup>.

Ces « déviances » et autres excès, qu'ils soient sonores ou visuels vont influencer toute une scène musicale, que ce soit dans le domaine de la noise ou de la création des musiques industrielles. Elles ont permis de faire émerger des musiciens de « power electronics » voire de noise comme Whitehouse, Boyd Rice (et son projet NON) ou encore Nurse With Wound, affichant tous un désir pour les visuels malsains, S&M (bondage...) et des influences littéraires telles que Artaud, Bataille ou Lautréamont.

Du côté musical, nous sommes toujours dans l'exacerbation des sens, que ce soit par le fort volume sonore ou la recherche d'une sonorité inédite quoique teintée de multiples influences (électroacoustique, collages, le travail de *feedbacks*, les rythmiques martiales...). Les

65 P. Shapiro (sous la direction de), *Modulations, une histoire de la musique électronique*, Paris, Allia, 2004, (édition de 2010), p.89.

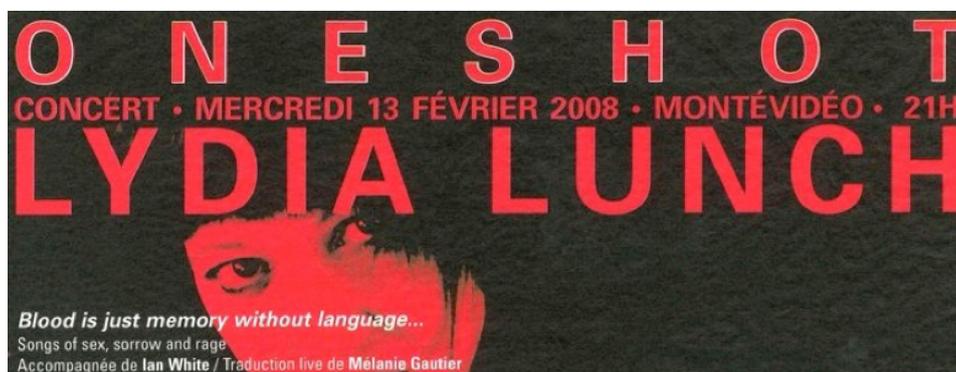
66 *Ibid.*, p.93.

musiques industrielles naissent non seulement de ces influences mais aussi du travail des boîtes à rythmes, comme pouvaient le faire des groupes comme Cabaret Voltaire (Richard H. Kirk, Chris Watson et Stephen W. Mallinder) en Angleterre ou dans une approche plus revendicative et punk chez les Allemands de D.A.F.

« La musique industrielle de la fin des années soixante-dix incarna le second essor d'un psychédéisme authentique. [...] Tous deux cherchaient à salir sensoriellement les spectateur en saturant leurs esprits de données en tous genres : la quasi-totalité des groupes indus diffusaient en concert des *cut-up* de films et projetaient de puissant éclairages évoquant les *happenings* et les *acid-tests* des années soixante. On retrouvait également la même obsession des déformations sonores et des effets extrêmes : les deux genres ignorèrent en effet le modèle de l'enregistrement rock "naturaliste" pour privilégier les traitements radicaux, les bandes en boucles et l'électronique bruitiste. La grande différence (qui consacrait le nouveau courant comme un psychédéisme "authentique" plutôt que comme un simple *revival*) réside dans le fait que « l'indus » décida de scruter les abysses cosmiques plutôt que d'embrasser les cieux. La musique industrielle est en fait un rock psychédélique inversé : elle narre un interminable mauvais trip »<sup>67</sup>.

Enfin, les influences psychédéliques, la no wave new-yorkaise et le post-punk ont eu un impact non négligeable sur les croisements entre rock et musiques expérimentales. On peut citer le groupe Sonic Youth qui s'est formé dans les années 80 avec les guitaristes Lee Ranaldo et Thurston Moore, tous deux ayant joué avec Glenn Branca, ou encore les Swans qui ont évolué dans une forme de post-punk très puissant et rythmique.

Enfin, ces notions de volume sonore, de dissonances et de larsens se sont trouvées encore plus prégnantes dans le rock des années quatre-vingt dix et du mouvement appelé par certains de « noisy pop » (ou plus souvent nommé Shoegaze) avec des groupes comme My Bloody Valentine, The Jesus and Mary Chain ou Slowdive. Leurs formats de chansons, une recherche mélodique vocale et une instrumentation de groupe de rock conventionnel se trouvaient confrontées à des murs de sons et un mixage mettant en avant le magma distordu des guitares et laissant en retrait la voix, contrairement aux « fondamentaux » du rock.



Flyer Lydia Lunch au GRIM (2008) ©Droits réservés

67 P. Shapiro (sous la direction de), *Modulations, une histoire de la musique électronique*, op. cit., p. 283.

### I.4.2. Expérimentations électroniques

Nous l'avons déjà évoqué, l'électronique a commencé à se frayer un chemin dans les formations rock avec les synthétiseurs modulaires utilisés par les groupes de rock progressif notamment à partir des années soixante, créant parfois une musique à destination « cosmique » et des expérimentations à vocation psychédélique. Des musiciens ont aussi utilisé ces mêmes outils dans d'autres milieux que la musique de recherche ou une musique écrite par des compositeurs définies à cette époque sous le terme de « musique savante ». C'était le cas de célébrités comme Jean-Michel Jarre ou Walter Carlos (qui deviendra par la suite Wendy Carlos) avec qui l'utilisation des synthétiseurs s'ouvrait à un public plus large. En effet, ces nouveaux instruments produisant une sonorité inédite pour la plupart des auditeurs permettaient toutefois de composer des morceaux relativement mélodiques et accessibles.

Les expérimentations électroniques, et les croisements avec les milieux artistiques n'ont pas lieu qu'en Angleterre et aux États Unis, mais dans d'autres pays d'Europe, notamment en Allemagne, où un nombre important de groupes émerge lors de cette apogée de l'électricité et de l'électronique dans la musique. Sous l'intitulé quelque peu décalé (voire péjoratif) de « krautrock », la scène allemande crée sa propre musique avec des groupes comme Kraftwerk, Can, Tangerine Dream, Amon Düül, Faust ou encore Neu!

Kraftwerk était un groupe du début des années soixante-dix composé uniquement de synthétiseurs et boîtes à rythmes produisant une musique répétitive à vocation « futuriste » dont le chant, dans un premier temps en allemand (puis adapté en anglais pour le marché international, voire dans différentes langues comme le français ou le japonais) était souvent filtré par des effets comme le vocoder.

Leur approche, à la fois liée à la musique électroacoustique (plusieurs de ses membres ont fait des études d'électroacoustique) et aux milieux artistiques d'avant-garde, injectait également une dimension de création savante dans un cadre jugé plutôt populaire.

Neu!, de leur côté (fondé avec d'anciens musiciens de Kraftwerk, notamment le batteur Klaus Dinger) développent une musique à la fois électrique et électronique, mêlant guitares et basses, boîtes à rythmes, sons enregistrés de batterie, et sons synthétiques, ainsi que des expé-

rimentations à l'aide du travail d'enregistrement sur la bande.

D'autres groupes allemands issus de cette mouvance intégraient dans leurs créations expérimentations électroniques et structures complexes avec une approche héritée du rock progressif (formation « rock » typique avec guitare/basse/batterie) avec de longues plages instrumentales. Tangerine Dream a été fondé en 1967 et est considéré comme l'un des pionniers de cette scène *kraut* autour des deux figures Conrad Schnitzler et Klaus Schulze. Alors que le premier avait des connaissances électroniques avancées (il était ingénieur en mécanique), le second avait un parcours musical académique poussé, ayant étudié au conservatoire la guitare et la composition.

Il en est de même avec le groupe Can. Ce dernier a développé un rock minimaliste et répétitif, incorporant des influences venant du jazz et de la musique contemporaine. Soulignons qu'ici aussi, l'éducation musicale de certains de ses musiciens est relativement soutenue, notamment chez Irmin Schmidt qui a été un élève de Stockhausen. De leur côté, Faust ont travaillé avec le violoniste et vidéaste new-yorkais Tony Conrad, qui a permis de croiser le minimalisme américain avec le krautrock allemand lors de l'album *Outside the Dream Syndicate* (1973) qui sera aussi considéré comme un album symbolique de l'émergence du courant « drone ».

Toute cette scène allemande a été aussi influente que les scènes anglo-saxonnes dans la démocratisation des pratiques expérimentales, l'utilisation de concepts compositionnels des compositeurs répétitifs et minimalistes, ainsi que l'usage des nouvelles technologies électroniques.

Une autre approche novatrice et influente des musiques électroniques des années soixante-dix qui a eu une incidence sur tout un pan des musiques expérimentales consiste en l'apparition de la musique « ambiante ». Brian Eno en est l'un des principaux instigateurs, après avoir fondé aux côtés de Brian Ferry le groupe Roxy Music au début des années soixante-dix. Eno se consacre assez rapidement à une carrière solo avec *Here Comes The Warm Jets* en 1974 qui mélange des influences rock avec des nappes synthétiques. C'est cette voie qu'Eno va explorer, créant des musiques d'ambiance (*Discreet Music* (1975) ou *Ambient 1, Music for Airports* (1978)). De là apparaît le terme « ambient » :

« Un des concepts fondamentaux de l'ambient est le besoin d'écouter attentivement les sons du quotidien mais n'ayant pas droit à l'attention qu'ils méritent. Le mouvement en tant que tel est dirigé par le fait que la musique ne doit pas être dirigée par quelconque rythme ou pulsation évidente qui dérangerait l'habilité de l'oreille interne à détecter le détail de sons individuels et de leur transformation »<sup>68</sup>.

Eno multiplie les collaborations musicales tous azimuts, notamment en collaborant avec des compositeurs comme Philip Glass lors de la symphonie de ce dernier, *Low* (1992) aux côtés de David Bowie (dont il a produit plusieurs albums et composé des titres, notamment pour les 3 albums de la période berlinoise de Bowie), avec le guitariste Robert Fripp (du groupe de rock progressif King Crimson) avec qui il a réalisé plusieurs albums ou encore John Cale et Nico du Velvet Underground.

Par ailleurs, son attrait pour l'approche cagienne ou les *happenings* de Fluxus, ainsi que la collaboration avec des non-musiciens que l'on retrouvait à la fois chez certains groupes de musiques improvisées ou dans le post-punk s'illustre dans sa participation au Portsmouth Sinfonia de Gavin Bryars, un compositeur anglais proche également de musiciens pratiquant l'improvisation comme Derek Bailey ou Tony Oxley (Michael Nyman a aussi fait partie de cet ensemble). Cet orchestre réunissait des non-musiciens et des musiciens jouant d'un autre instrument que le leur, et interprétaient des œuvres connues du répertoire classique de manière « altérée » et relativement fautive, apportant à l'ensemble un certain décalage voire une forme d'humour.

En ce qui concerne l'ambient, cette forme de création électronique étirait les rythmes, voire les supprimait complètement pour se concentrer sur des sons complexes, des nappes et des glissements d'accords, forçant une certaine inertie ou du moins un développement relativement lent. Cette musique, principalement instrumentale influencera par la suite le post-rock, au même titre que le rock progressif et le post-punk. Ce terme a été développé par Simon Reynolds, notamment dans l'article « Shaking The Rock Narcotic » en 1994<sup>69</sup>. Pour lui, le concept de post-rock était d'utiliser un *instrumentarium* rock pour créer une musique qui est toute autre. Il appliquait ce concept à de nombreux groupes comme Sonic Youth, Main, My Bloody Valentine bien qu'aujourd'hui, il semble plutôt être utilisé pour définir des groupes produisant des titres instrumentaux. Bien que les développements soient parfois proches de ceux que l'on retrouve

---

68 P. Manning, *op. cit.*, p.177.

69 S. Reynolds, « Shaking The Rock Narcotic », *The Wire*, n°123, mai 1994, p.28.

dans la musique ambient, le son est cette fois-ci produit principalement avec une formation réunissant guitares (souvent plusieurs), basse, batterie et d'autres instruments (du violon par exemple), à l'instar de Godspeed You! Black Emperor, Tortoise, Mogwai, Explosions in the Sky ou Do May Say Think.

#### I.4.3.Évolutions de la scène noise et influences sur d'autres courants

« Pour moi, une histoire de la noise, qui ne focaliserait pas sur "qui était le premier ?" comme marqueur d'un achèvement en tant que tel, doit construire une histoire où la temporalité est confuse, en rapport avec les réceptions et comment plus tard les constructions de points de vue, ou incorporerait les précurseurs en tant que tels »<sup>70</sup>.  
Paul Hegarty

En écrivant ces mots, Paul Hegarty rappelle le long et sinueux parcours de la noise, qui se veut un labyrinthe en soi dans lequel il faut se frayer son propre chemin, au même titre qu'au sein de l'histoire des musiques expérimentales jusqu'à aujourd'hui.

À ce titre, il est effectivement difficile de marquer un « début » de la noise. Doit-on partir de *L'Art des Bruits* de Russolo ? De la musique concrète ? Du premier *feedback* ?

Comme nous l'évoquions déjà, la noise se définit par ce qu'elle n'est pas. « Une négativité (cela ne sera jamais positionné positivement, définitivement et intemporellement), une résistance, aussi définie par les résistances de la société. Elle fonctionne telle une déconstruction »<sup>71</sup>.

La noise déconstruit la composition pour y mettre un nouveau rapport hiérarchique où ce qui serait laissé de côté dans la musique « conventionnelle » deviendrait le matériau premier. C'est un peu la même approche que le *Merzbau* de Kurt Schwitters, qui dès 1919 a voulu construire des genres d'habitations/sculptures (voire l'ancêtre des installations) cubistes réalisées en papier et autres matériaux de récupérations. Ce n'est pas un hasard si Masami Akita utilisera le nom Merzbow pour ses projets de noise et qui reste l'un des artistes les plus remarquables de cette scène.

Bien que l'on considère l'album *Metal Machine Music* de Lou Reed comme l'un des premiers disques référencés en tant que noise, sa véritable genèse reste difficilement définissable. car le terme apparaît ultérieurement en termes de genre musical, alors que des expérimentations

70 P. Hegarty, *Noise/Music, A History*, Londres, Continuum, 2007, p.133.

71 *Ibid.*, p. IX.

précoces sont aujourd'hui considérées comme de la noise (les expérimentations bruitistes du Velvet Underground, la « musique de bruits » de groupes d'improvisations comme MEV ou du Nihilist Spasm Band, le post-punk et l'indus avec Nurse With Wound ou Whitehouse...).

Dans ce qui aujourd'hui semble représenter une scène noise en tant que genre autonome, nous devons souligner l'importance que le Japon a pu avoir. La scène musicale japonaise a été marquée par de nombreuses influences occidentales après la Seconde Guerre Mondiale, et cela même dans le domaine de la création musicale contemporaine. L'histoire de la scène musicale japonaise dépeinte par Cope<sup>72</sup> fournit certains éléments-clés pour comprendre l'émergence et le goût pour la « japonaise ». Elle montre l'influence des compositeurs occidentaux dans les pratiques développées par les compositeurs japonais du début de la deuxième moitié du XX<sup>ème</sup> siècle. Le travail sur bande de Takehisa Kosugi a été influencé par Schaeffer et Cage, tout en se démarquant dans l'utilisation de l'électronique en situation de concert.

Kosugi a aussi fondé en 1961 un groupe de musiciens expérimentateurs nommé Group Ongaku dont chacun des membres Toshi Ichianagi, Yasunao Tone, Yuji Takahashi et lui-même sont devenus des références de la musique expérimentale japonaise<sup>73</sup>. Lors de leurs premiers concerts, ils présentaient des œuvres de Wolff, Cage et Feldman. La filiation ira plus loin, lorsque Kosugi et Yoko Ono (qui était à l'époque la compagne de Ichianagi) veulent rejoindre Fluxus. À noter également qu'Ono a ouvert les premiers concerts japonais de Cage au Japon en 1962. Tout comme aux États Unis ou en Europe dans les scènes *underground* et liées à l'avant-garde, compositeurs, musiciens, performers et plasticiens se côtoient, échangent et collaborent. Le Japon croise ces différents milieux pour s'en nourrir.

L'intérêt pour l'expérimentation occidentale ne se limite pas aux compositeurs. L'exemple des expérimentations répétitives et *kraut* des Rallizes Dénudés est assez percutant, et leur engagement politique est comparable à celui des collectifs d'improvisation, ou d'une certaine manière au Rock In Opposition anglais. Toutefois la comparaison la plus évidente reste tout de même avec le Velvet Underground, musicalement parlant. En dehors des Rallizes, c'est aussi

72 J. Cope, *Japrock sampler, l'incroyable explosion de la scène japonaise*, Paris, Le mot et le reste, 2012.

73 T. Holmes, *Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture*, Abington, Routledge (édition électronique), 2012, e. 4649.

à cette période que Keiji Haino, alors jeune chanteur de dix-neuf ans du groupe Lost Aaraff, menace le public de vouloir tous les tuer<sup>74</sup>, avant de devenir le musicien aujourd'hui reconnu et toujours actif de cette scène noise japonaise.

Le début des années quatre-vingt est la période lors de laquelle cette scène noise commence à s'organiser et à s'exporter. Le groupe Hanatarash produisait à l'époque une noise extrême où la performance en public était relativement violente : ayant parfois recours à l'auto-mutilation, à la destruction du matériel ou l'usage d'animaux morts, ce groupe est surtout connu pour avoir saccagé à l'aide d'un bulldozer un club à Neirima en 1985, en guise de concert-performance. Ses membres ont ensuite joué ou formé d'autres groupes tous aussi célèbres comme Zeni Geva (avec KK Null) ou encore le groupe à tendance psychédélique Acid Mother Temple (avec Makoto Kawabata). Cette même époque aussi voit apparaître The Incapacitants, un duo composé de Fumio Kosakaide et de Toshiji Mikawa, qui est par ailleurs employé de banque et est connu pour garder sa tenue de *sarariman* (adaptation de l'anglais *salaryman* désignant les hommes d'affaires au Japon). Ce dernier fait également parti de Hijokaidan.

« “Noise Music” pouvait décrire dans les années 80 de nombreux artistes et groupes, liées à la musique expérimentale, industrielle, hardcore, postpunk, no wave. C'était un terme méta-générique recouvrant ces différents styles *undeground* qui étaient trop bruyants/bruitistes pour être assimilés à tout courant *mainstream*. Mais avec l'arrivée de la japonaise, tout ce qui était référencé à la Noise s'est retrouvé sous le terme “Noisy”. La noise se référençait à la japonaise quasiment exclusivement dans les années 90. Même si de nombreux artistes refusaient cette appellation »<sup>75</sup>.

L'artiste Masami Akita reste l'un des plus grands représentants de la scène noise japonaise, avec le guitariste/platiniste Otomo Yoshihide. Akita a développé dès 1983 son projet Merzbow et a aussi sorti plusieurs albums d'ambient sous le nom « merzbient », créant une noise engagée politiquement (souvent pour la protection des animaux et de la nature), à l'aide d'oscillateurs distordus ou d'instruments à cordes fabriqués par ses soins.

Ces usages technologiques de chaînes d'effets produisant une saturation dénaturant le son, le fort volume, l'utilisation d'oscillateurs ou de *feedbacks* rappelle aussi les dispositifs qu'utilisait David Tudor (pianiste compositeur, proche de Cage, qui se produisait aussi à l'aide de dis-

74 J. Cope, *Japrock sampler, l'incroyable explosion de la scène japonaise*, op. cit., p.179.

75 D. Novak, *Japanoise, Music at the Edge of Circulation (Sign, Storage, Transmission)*, Durham, Duke University Press Books, 2013, p.13.

positifs électroniques lors de ses performances pour les chorégraphies de Merce Cunningham). C'est une approche qui est toujours d'actualité aujourd'hui (l'utilisation de pédales d'effets de guitares...), et qui déjà à l'époque démontrait une résistance face à la course technologique et la recherche en électronique de laquelle dépendaient les différents laboratoires de recherches.

Souvent, l'accumulation de ces sonorités se rapporte à un « bruit blanc », qui parfois est utilisé en tant que tel dans la noise, comme dans les performances de groupes comme Hanatarash ou Hijokaidan pour le Japon. On retrouve aussi ces usages chez Whitehouse ou Throbbing Gristle. Cet usage du « bruit » représente une caractéristique notable de la noise, avec la superposition de sons et de sons saturés, produits de diverses façons (oscillateurs, instruments détournés ou trafiqués, jusqu'à des clous dans une boîte de conserve). Ce recours aux rebuts et à un volume puissant semble relever des conditions *sine qua non* de la noise. Or, d'après Salomé Voegelin :

« La noise n'a pas à être forte, mais elle doit être exclusive : exclure les autres sons, créer dans le son une bulle contre les sons, détruire les signifiants sonores et séparer l'écoute du sens matériel extérieur à ce bruit »<sup>76</sup>.

La noise a influencé d'autres genres musicaux préexistants ou des pratiques différentes. On retrouve des courants pouvant avoir été influencés par l'approche noise ou en la croisant avec d'autres esthétiques, qui entrent en compte à la fois dans l'approche concrète du son, l'expérimentation et l'improvisation, que ce soit dans les musiques électroniques ou le métal par exemple.

Parallèlement, la noise a donné naissance à d'autres sous-genres, comme la harsh noise qui se revendique être une forme encore plus radicale. Les notions de rythmes, de « mélodie », d'approches évoluant vers le rock ou la musique électronique, semblent être minimisées pour finalement ne se concentrer que sur le « bruit » lui-même et en tant que lui-même. Merzbow est considéré comme l'un des instigateurs de la harsh noise. Une de ses formes les plus radicales est le Harsh Noise Wall. Le son y est un amas extrêmement puissant et exclusif, dans lequel peu d'événements interviennent de prime abord. Cela crée une situation statique et une

---

76 S. Voegelin, *Listening to Noise and Silence, Towards a Philosophy of Sound Art*, London, Continuum, 2010, p.43.

expérience physique proche des musiques minimalistes, avec des développements (s'il y en a) extrêmement lents, l'oreille se frayant un chemin au sein du même son, créant une illusion de changement au sein de sa propre densité et dont la musique est quasiment autonome. Il est question d'autonomie car le son enregistré est « joué » sans la moindre intervention de l'artiste durant la performance (ou très peu), comme l'explique Romain Perrot dont le projet Vomir reste l'un des exemples les plus reconnus du HNW :

« Romain Perrot: Aucune construction, aucune évolution, aucune modification pendant l'enregistrement. Une fois que le son est "fixé", je ne touche plus à rien, je contrôle juste le bon déroulement de la session. En *live*, l'écoute, l'oreille interne, les variations électriques, l'ambiance, font que pendant le *set*, le son semble muer ou changer, mais ce n'est pas le cas *objectivement* ». <sup>77</sup>



*Vomir à l'Embobineuse (2013) ©Pierre Gondard*

Le recours à une forme de minimalisme sonore, dans la lignée de La Monte Young ou Tony Conrad, croisé avec des influences noise, a aussi influencé la scène métal et doom. Un groupe comme Sunn O))) se revendique effectivement de ces courants (ainsi que de la musique électroacoustique, entre autres). Ils sont aussi influencés par des groupes à la croisée du rock et du punk comme Earth (qui produit une musique lente et en majorité instrumentale) ou par le groupe The Melvins, qui, en prolongement de son approche punk, a expérimenté dans ses premiers albums des rythmes extrêmement étirés et lourds.

---

77 Cf. Annexe 15, p.492..



Stephen O'Malley (du groupe Sunn o))) à l'Embobineuse (2013) ©Pierre Gondard

Cette approche radicale du son de la noise dans ce contexte « métal » ne se limite bien entendu pas au drone dérivé du doom et peut même se retrouver dans des croisements assez aventureux. La musique de John Zorn par exemple, peut réunir des musiciens issus du grind metal, de la scène des musiques improvisées ou du jazz, et apporte une démarche étant à la fois transversale aux styles précités et dans certains cas à des approches compositionnelles indéterminées de l'école de New York. L'intensité de l'expérience musicale extrême proposée par son groupe Naked City allie un graphisme aux visuels choquants (bondage, pornographie, images de morts...) dans la continuité du post-punk et de la musique industrielle.

L'utilisation de l'agrégat, l'altération et autres « déchets » sonores intéresse aussi les musiciens électroniques. La glitch music ou micromusic est l'illustration informatique et digitale de démarches découlant de la noise.

Cette pratique relève de l'expérimentation, dans la mesure où les artistes recourent à différents stratagèmes pour produire des « erreurs » ou *bugs* dans la transmission du signal, ou encore dans sa transformation par des effets numériques (*time stretch*, *pitch*, *delay*, fréquence d'échantillonnage ou le pas de quantification comme c'est le cas avec le *chiptune*).

Le groupe Oval, depuis les années quatre-vingt dix, produit une musique à l'aide des erreurs provoquées par des rayures qu'ils réalisent sur leurs CD. Cette démarche de recherche

d'erreur, ou « esthétique de l'échec »<sup>78</sup> s'inscrit dans un contexte musical où les sons non voulus deviennent la matière même, dans un contexte rythmique lié à la musique électronique et où les sons utilisés pourraient se retrouver aussi dans des contextes noise.

Aujourd'hui, des musiciens comme Ryoji Ikeda, Russell Haswell, ou avant eux Aphex Twin, Alva Noto et Autechre, produisent ces sons pouvant paraître dérangent de prime abord : *glitches* numériques aux sonorités assez simples (parfois même des fréquences pures), sons produits par les erreurs des machines, ainsi que des traitements complexes liés à des *patches* informatiques produits avec des logiciels comme PureData ou Max/MSP (développé par l'IR-CAM puis en collaboration avec Ableton).

Cette scène fait partie de la mouvance émergente des années quatre-vingt dix, qui sous l'appellation « Intelligent Dance Music » (IDM) s'est faite reconnaître comme un retour à une forme d'avant-garde dans l'*électro* bien que les artistes ne se revendiquaient pas vraiment d'appartenir à un contexte « savant ». À noter également que l'IDM a ensuite retrouvé une influence de l'ambient dans son approche du son, et a encore développé, parmi d'autres sous-genres, la *vaporwave* avec Oneohtrix Point Never ou James Ferraro, créant à leur tour une musique du XXI<sup>ème</sup> siècle basée sur les mêmes principes de l'étirement temporel, jusqu'à l'absence de rythme de l'ambient que de la « musique d'ameublement » de Satie.

Cet usage des « bruits » comme matériaux, employé depuis la fin des années soixante avec les effets de larsen (ou *feedback*), l'influence de la musique concrète et avant tout cela l'intégration de sonorités tirées des machines chez les futuristes, ont eu un impact indéniable sur la noise.

Ses différentes ramifications permettent difficilement d'identifier une période d'émergence précise en termes de genre. Elles se retrouvent liées à l'expérimentation sonore et à la proposition d'expérience sonore, notamment dans le cadre des concerts. Dans la continuité et la superposition des scènes post-punk ou électroniques jusqu'à l'autonomisation produite par la japonaise, au même titre que le terme « musiques expérimentales », la noise reste peu

---

78 K. Cascone, « Une esthétique de l'échec : les tendances "postdigitales" dans la musique électronique contemporaine », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n°16: 179-192.

« cloisonnable » ou abordable en tant que genre musical bien défini. Nous avons cependant tenté d'en proposer une évolution ce qui nous permettra d'aborder sous l'angle de la pratique de manière générale les différentes représentations de ce que nous incluons au terme « musiques expérimentales ». Malgré cette complexité à la fois due au foisonnement des différentes scènes et la superposition historique des faits expérimentaux, cela nous semble justifié. En effet, les publics, programmeurs, et artistes utilisent ces termes d'expérimental et de noise, que ce soit dans des contextes rock, électroniques, ou plus liés à des performances sonores dépassant même le contexte de situation traditionnelle de concert de « musique ».

#### I.4.4. Les arts sonores

Dans le cadre des musiques expérimentales, les croisements avec d'autres formes d'arts comme la performance ou les influences littéraires ont eu un impact sur la création et l'évolution musicale. Cependant, les pratiques liées aux arts visuels et plastiques, dans le cas d'installations ou de l'art vidéo notamment, ont aussi subi des influences musicales de cette période d'émergence des années cinquante aux années quatre-vingt, jusqu'à troubler les frontières et les distinctions entre chaque discipline.

Les installations sonores ou l'autonomie de dispositifs électroacoustiques ont apporté une ouverture, au point de pouvoir considérer ces autres pratiques expérimentales sous le nominatif d'arts sonores.

*Dream House* (1966) de La Monte Young et Marian Zazeela se voulait être un lieu de vie et une installation architecturale, visuelle et sonore. Les lumières conçues par Zazeela étaient créées pour réagir à la musique produite par des oscillateurs produisant des fréquences simples sous forme de longs drones, ou lors de la diffusion du *Well-Tuned Piano* de Young. Cette pièce (dans tous les sens du terme) a servi de lieu d'habitat pour le couple Young/Zazeela, mais restait ouvert au public. Le concept a été ensuite transposé dans différents lieux et galeries à travers le monde. Cette forme de création appartiendrait donc aux arts sonores, tant la situation musicale est expérimentale tandis que le dispositif en lui-même relève plus que de l'installation.

Par ailleurs, les *events* de Fluxus ont apporté d'autres possibilités de situations expérimentales, proches de la performance. Le travail de Laurie Anderson s'inscrit dans cette démarche, avec ses concerts/performances/installations autour de ses créations d'instruments comme le *Tape Bow* (un violon avec une tête de lecture de magnétophone avec un archet composé de bandes magnétiques) en 1977 ou en 1978 avec son *Handphone Table* (une table à laquelle le public est invité à s'asseoir, les épaules en contact avec cette dernière et associée à un haut-parleur qui produit les fréquences basses conduites à travers les os de la personne).

Cette forme d'art sonore proche des installations participatives renvoie à une pratique qui se développera par la suite, à la fois autour de projets impliquant l'interactivité du public, voire mêmes les performances participatives, pouvant être réalisés directement avec des participants, à la fois acteurs et spectateurs, dans une approche liée au concept « d'esthétique relationnelle »<sup>79</sup>.

Dans un autre type de performance et d'installation, nous pouvons aussi traiter de la pratique d'Alvin Lucier avec *I'm sitting in a room* (1969). Lucier y lit un texte (« *Je suis assis dans une pièce...* ») directement influencé par la situation dans laquelle il se trouve et l'enregistre sur un magnétophone à bande qui le rediffusera dans la pièce ensuite, alors qu'un deuxième magnétophone enregistre le son sortant du premier. Ce nouvel enregistrement capte la réverbération naturelle de la pièce de plus en plus présente, quinze fois de suite. À la fin, nous n'entendons que les fréquences résultantes, en ayant perdu toute forme d'intelligibilité du texte. Cet exemple pourrait se rapporter directement aux fondements des musiques expérimentales, mais la situation de production sonore relève plutôt d'une forme de happening ou d'installation sonore enregistrée sur support.

Il en est de même de *Disintegration Loops* (2001-2005), une œuvre emblématique de William Basinsky, entre installations et musique minimaliste proche de l'ambient. Dans ce projet, Basinsky transfère en numérique des boucles sur bandes analogiques qu'il a enregistrées dans les années quatre-vingt dans le but de les archiver. Il se rend alors compte que l'oxydation présente sur les bandes dégrade le signal au fur et à mesure de leur passage sur la tête de lecture, créant ainsi des pièces dont la musique répétitive se dégrade au fil du temps.

---

79 N. Bourriaud, *Esthétique Relationnelle*, Paris, Les Presses du Réel, 2001.

Fluxus a aussi eu une influence dans les arts vidéo, notamment par le biais des œuvres de Nam June Paik. Le travail du sonore et de la vidéo reste parfois étroitement lié et peut trouver son appartenance aux arts sonores.

*Guitar Drag* (1999) de Christian Marclay en est un exemple, par son utilisation d'une guitare traînée derrière un véhicule en mouvement, dont le son produit est également réenregistré. Cette approche entre l'art vidéo et la performance s'inscrit totalement dans l'héritage des expérimentations bruitistes du détournement de la guitare électrique, allant de la destruction de l'instrument et la production de larsens des Who et de Jimi Hendrix, jusqu'aux assauts de la scène noise japonaise. Christian Marclay est aussi réputé pour être un des premiers *turntablists* (platinistes), utilisant les vinyles dans ses performances dès les années soixante-dix, tout en s'intéressant à diverses approches artistiques, entre la musique (disques et concert), les arts vidéos, les installations et la sculpture, ou encore la photographie.

Jean-Yves Bosseur développe la fonction de redéfinition de l'objet dans les arts sonores à travers les œuvres de Christian Marclay:

« En tant que plasticien, Christian Marclay s'interroge sur le fait que le phénomène musical est, depuis plusieurs décennies, de plus en plus assimilé à un objet et donc soumis aux principes de l'accumulation, de la compilation, éléments déterminants dans son activité. Il choisit pour sa part de recycler, détourner, recréer, afin de donner une nouvelle vie à ce qui a été laissé pour compte »<sup>80</sup>.

Les arts sonores semblent se confondre avec les musiques expérimentales dans leur approche de l'expérimentation et la mise en situation du public dans le cadre d'une expérience avec l'œuvre. Joanna Demers, dans son étude de l'écoute du son et de l'environnement sonore, cite Alan Licht qui propose une distinction des arts sonores face aux musiques expérimentales :

« Licht<sup>81</sup> démontre que les musiques expérimentales et les arts sonores (sound art) ne sont pas identiques, pour la simple raison que les visées des arts sonores sont souvent antithétiques aux traditions ancrées de la composition, consommation et appréciation de la musique »<sup>82</sup>.

Effectivement, l'autonomie laissée à l'œuvre, le rapport à l'interaction avec les publics participants (où dans certains cas, l'œuvre ne s'active qu'au contact du public), laisse l'artiste hors du processus de « présentation » de son œuvre. Ce rejet de la figure du « compositeur »

---

80 J.Y. Bosseur, *La musique du XX<sup>ème</sup> siècle, à la croisée des arts*, Paris, Éditions Minerve, 2008, p.181-182.

81 A. Licht, *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*, New York, Rizzoli, 2007.

82 J. Demers, *Listening Through the Noise, the Aesthetics of Experimental Electronic Music*, Oxford, Oxford University Press, 2010, p.8.

se retrouve aussi dans les musiques expérimentales et improvisées. De nombreux musiciens, notamment dans le cadre de la noise, ne se revendiquent pas comme compositeurs, rejetant cette forme d'académisme et ce rapport à la figure tutélaire héritée d'une vision romantique du « créateur » contrôlant son œuvre au-delà des interprètes.

D'après Gérard Genette, l'approche de l'improvisation confère une certaine autonomie de l'œuvre par rapport à l'artiste:

« On serait donc tenté de voir dans la performance d'improvisation l'état le plus pur de l'art de performance, acte spontané qui ne doit rien à l'œuvre d'autrui et qui constitue donc, mieux que toute performance d'exécution, un objet autonome digne du nom d'œuvre. Mais les choses ne sont pas si simples. Une performance improvisée peut sans doute, dans le "meilleur" des cas, être autonome en ce sens que l'artiste n'y exécute pas un texte antérieurement produit par un autre (Liszt exécute une sonate de Beethoven), ni par lui-même (Liszt exécute sa propre *Sonate en si*), mais qu'elle « jaillit sous ses doigts » sans emprunt ni préméditation (Liszt improvise une pure "fantaisie") »<sup>83</sup>.

Dans le cadre des musiques expérimentales, ces performances intégrant la caractéristique éphémère de l'improvisation pourraient donc se revendiquer en tant qu'objet (et donc prolongeant la réflexion de Bosseur à l'exemple de Marclay) dans le cadre des arts sonores.

À travers ce parcours historique kaléidoscopique partant d'une réflexion autour des expérimentations et des premières théorisations par Cage et Schaeffer autour de leurs pratiques, nous avons développé l'évolution des musiques expérimentales et des recoupements qu'elles ont réalisées. Cette évolution s'est faite notamment par des contacts avec des courants issus des scènes artistiques *underground*, de l'implication d'autres disciplines jusqu'aux influences réciproques avec les musiques « populaires » de l'époque, jusqu'à développer de nouveaux styles tels que la noise. En retour, les autres disciplines artistiques se sont inspirées des musiques expérimentales et recouvrent d'autres approches, différentes des situations d'écoute liées au concert et à la musique enregistrée comme c'est le cas dans les arts sonores.

Cependant, dans ce parcours disparate allant de l'électroacoustique au noise-rock jusqu'aux musiques improvisées sur instruments traditionnels, il aurait semblé de prime abord que ces musiques ne pourraient pas réellement cohabiter sous une même « étiquette ». Il en est de même de la « musique traditionnelle », tant elle est différente, qu'elle soit en rapport à la musique indienne, roumaine, lapone, mongole. Les musiques traditionnelles ont par ailleurs influencé des figures telles que John Cage ou Derek Bailey et leur « redécouverte » grâce aux

83 G. Genette, *L'Œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 2010, p.91.

*field recordings*, ont eu une influence non négligeable sur la situation actuelle plurielle des musiques expérimentales.

Cette complexité de l'étude des musiques expérimentales dans leur approche historique rend délicate toute recherche d'exhaustivité rigoureuse une approche réellement rigoureuse et totalement exhaustive. Pour recouvrir un vaste champ de styles ou genres musicaux pouvant coexister sous l'appellation « musiques expérimentales », il semblerait alors que les pratiques en elles-mêmes se rattachant à l'expérimentation soient le facteur commun de ces productions musicales, comme nous tâcherons de le développer.

## II. Question(s) de genre

« Expliquer la nouvelle musique à l'aide de catégories formelles du passé serait acceptable, si ces catégories étaient utilisées comme des modèles d'explication propres à faire apparaître l'étrangeté de ce qui est nouveau dans toute la complexité des configurations de ce qui est connu ». <sup>84</sup>

Theodor W. Adorno

Après ce tour d'horizon de l'évolution des pratiques expérimentales, il semble important de prolonger la réflexion autour de l'appellation « musiques expérimentales » telle qu'on peut l'entendre aujourd'hui. Les musiques expérimentales sont-elles un genre ? Les labels, critiques et même les artistes réquisitionnent le terme « expérimental » pour y apporter une dimension particulière à leur musique : « Experimental Black Metal », « Experimental Rock », « Experimental Dub »... Il en est de même avec le terme « noise », voyant apparaître « acoustic noise », « acoustic noise », « noisecore », ou encore «noisy pop ».

Comment s'entendre sur l'usage de ce terme, alors qu'il revêt en lui-même dès les origines de son utilisation, deux approches assez différentes, que ce soit celle de Cage et celle de Schaeffer ? Les chercheurs ultérieurs ont continué de définir de manières différentes son utilisation, comme nous l'avons déjà quelque peu évoqué avec Nyman ou encore Moles. Il sera donc question d'aborder ces complémentarités à l'évolution recouvrant ces musiques pour en circonscrire son usage, autant du point de vue de la recherche que des milieux artistiques en eux-mêmes.

### II.1. La difficulté de définir les musiques expérimentales

#### II.1.1. Traduction et pluralité

En anglais, le terme *music* a l'avantage d'être invariable. Que la musique soit singulière ou plurielle, *music* reste le même. En français, au-delà de la question du nombre, on parle de musique contemporaine ou de musiques actuelles. Alors que ces deux termes renvoient étymologiquement à la musique réalisée aujourd'hui, ils évoquent deux univers totalement différents. Cela voudrait dire qu'il existe une musique contemporaine, celle qui renverrait à la création « savante » musicale, et dans l'autre cas, la globalité des musiques amplifiées (ou folk) d'au-

---

84 T.W. Adorno, *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard, 1982, p. 15.

jourd'hui serait englobée sous cette appellation sans distinction de styles, allant du jazz au slam, du métal à l'électro la plus commerciale, et donc plutôt reconnues en tant que « musiques populaires ».

Bien que nous reviendrons sur cette différence dans les rapports à la création développés par les institutions et politiques culturelles dans la troisième partie<sup>85</sup>, nous faisons le choix du pluriel pour signifier les nombreuses styles musicaux qui découlent de ces pratiques expérimentales et improvisées.

Le questionnement autour de la (des) musique(s) expérimentale(s) se situe au même niveau que celui sur la pluralité de la (des) musique(s) traditionnelle(s). Comment parler d'une seule musique traditionnelle uniforme alors qu'en fonction de son territoire d'émergence, la musique produite sera totalement différente ? Schaeffer parlait de *la* musique expérimentale et Cage a été traduit de la même façon pour *Experimental Music*.

Au final, chacun parlait de sa propre approche définissant cette musique. Cela fait déjà deux approches, et l'ouverture faite à l'électronique et l'indétermination par Moles en justifie l'usage par son traducteur Daniel Charles du terme « Musiques expérimentales ». Dans notre cas, le pluriel semble être aussi plus approprié, car il symbolise alors plusieurs styles et sous-genres, plusieurs époques d'émergence. Ces musiques ne cessent de se renouveler, et suivant les chercheurs, musiciens, critiques ou compositeurs utilisant le terme « musiques expérimentales », elles recouvrent une signification différente.

Pour prolonger la réflexion sur les questions d'ordre grammatical, nous pouvons aussi évoquer la question du genre des styles musicaux cités. Tout comme pour l'invariabilité du terme *music* en anglais, les styles en anglais n'ont pas de genre. En français, on parle *du* rock, *la* pop, *la* techno, *le* dub, *le* blues... Au-delà de s'interroger sur les raisons de ces choix masculins ou féminins, certains termes restent plus ambigus. C'est le cas de *la* ou *du* folk, et de *la/du* noise ou *du* glitch (semblant faire référence à l'effet en lui même) et de *la* glitch (faisant référence à la musique produite).

---

85 Cf. Partie 3, I.1.1. Organisation parallèle des institutions culturelles et de la « musique de recherche », p.280.

Pour en revenir à la terminologie « noise », tout comme dans sa définition, elle reste mouvante.

Par choix, nous utilisons ici le féminin. Mais son indétermination en termes de genre renvoie aussi à une volonté de non-positionnement ou de choix définitif, un peu à l'image du chanteur de Throbbing Gristle Genesis P-Orridge. En effet, suite à des opérations de chirurgies esthétiques, ce dernier souhaitait créer un nouveau genre, la « pandrogynie », comme nous le développerons en troisième partie autour du genre chez les musiciens expérimentaux<sup>86</sup>.

Le genre est alors indéterminé face à la perception de chacun, son usage en français peut alors renvoyer au féminin et au masculin de manière égale.

### II.1.2.Genres/Sous-genres/styles

La classification de la musique en genres, sous-genres et styles pour définir des familles musicales est de plus en plus complexe dans le cadre des courants musicaux et pratiques depuis la moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, et n'a cessé de se densifier au XXI<sup>ème</sup> siècle. De nombreux utilisateurs du web et des amateurs de musiques se proposent de faire des cartographies, toutes aussi subjectives les unes que les autres, mais très bien documentées, permettant d'y démontrer une certaine affiliation entre plusieurs familles musicales<sup>87</sup>. Simon Frith affirme que la « généalogie » des genres/sous-genres dans les musiques populaires est « organisée autour du procédé de l'écoute » par les fans, les amateurs, les labels et la radio<sup>88</sup>.

Nous pouvons alors observer la manière dont est organisé le site Discogs<sup>89</sup> et sa base de données de musique enregistrée, classée sous plusieurs catégories : genre, style, format, pays qui est documenté en majorité par ses usagers collectionneurs de disques.

Dans la catégorie « genre » nous avons : Rock, Pop, Funk/Soul, Hip-hop Jazz, Folk/World&Country, Stage&Screen, Non-Music... Dans la catégorie « style » : House, Synth-pop,

---

86 Cf. Partie 3, II.3.3.Les musiques expérimentales au-delà de la question des genres ?, p.332.

87 Par exemple Map of Music Style sur <http://static.echonest.com/playlist/moms/> ou Every Noise at Once sur <http://everynoise.com/engreemap.html> pour des cartographies généralistes (consultés le 30/05/16).

88 S. Frith, *Performing Rites, On the Value of Popular Music*, Cambridge, Harvard University Press, 1996, p.88.

89 Discogs, <http://www.discogs.com/> (consulté le 30/05/16)

Techno, Experimental, Electro, Trance, Ambient, Disco..., tout comme le genre rock fait cohabiter les styles Pop Rock, Hard Core, Ska, Doom Metal ou *lo-fi*.

D'après cette base de donnée, Experimental en tant que style peut se rapporter au genre rock ou Non-Music et peut être combiné avec des autres styles comme Ambient, Abstract, Industrial, Drone... Par contre, si nous nous basons sur la classification en ligne de l'encyclopédie ouverte et collaborative Wikipedia, les musiques expérimentales seraient un genre, à la tête de sous-genres (qui deviennent eux-mêmes des genres)<sup>90</sup>.

Ces différentes appropriations des genres et styles musicaux sont en fait une utilisation de sens commun par les usagers et amateurs d'une approche scientifique de classification du fait artistique, et musical en ce qui nous concerne. Cette utilisation du sens « savant » pour le sens commun montre bien des divergences, que l'on retrouve par ailleurs, même au sein des approches scientifiques de classification des musiques expérimentales, comme vu précédemment.

D'après Gérard Genette, « comme toute relation esthétique, la relation à (ce qu'on perçoit comme) un genre est à la fois un fait d'attention cognitive et un fait d'appréciation affective »<sup>91</sup>.

Le genre reste donc lié à des perceptions et à la manière dont on voudrait les agencer, donc éventuellement une œuvre en elle-même ou un concept peut devenir un genre à partir du XX<sup>ème</sup> siècle. Pour lui, le style revêtirait « une approche historique, qui ne cesse de relier la critique des œuvres individuelles à la considération des mouvements collectifs de plus ou moins vaste amplitude »<sup>92</sup>. Le style est donc plus général, et engloberait des approches plutôt que des esthétiques. Les différents styles découlant des musiques expérimentales (noise, ambient...) renvoient donc à des mouvements historiques plus définis pouvant alors s'autonomiser en tant que sous-genres, alors que le genre renverrait à l'approche (et donc aux pratiques en elles-mêmes).

Le musicologue Allan F. Moore est du même avis : « Le style se réfère à l'articulation de la gestuelle musicale alors que le genre se réfère à l'identité et le contexte de ces gestes. [...] »

---

90 Experimental Music Genres, Wikipedia, [https://en.Wikipedia.org/wiki/Category:Experimental\\_music\\_genres](https://en.Wikipedia.org/wiki/Category:Experimental_music_genres) (consulté le 30/05/16)

91 G. Genette, « Le genre comme œuvre », *Littérature*, n°122, 2001. p. 107.

92 *Ibid.*, p.111.

Le genre ici identifie l'intention de créer une expérience (musicale) particulière - un "quoi" -, le style identifie le sens à travers ce qu'il doit être réalisé »<sup>93</sup>.

La particularité du genre dans les musiques expérimentales en tant que tel est la condition de la production d'une expérience (et sa réception) et le style se référerait donc à la manière dont ils sont mis en œuvre.

En cela, nous nous retrouvons quelque peu dans la catégorisation établie par Discogs. Mais si on s'en réfère à des définitions plus générales de genre et sous-genre (les musiques expérimentales seraient alors un genre qui recouvre et croise d'autres genres/sous-genres), comme le rock, les musiques électroniques, les musiques improvisées... On peut donc néanmoins considérer les musiques expérimentales comme un genre en tant que tel, plutôt qu'un style.

Les styles et les modes d'expressions pouvant être alors communs pour plusieurs genres, les sous-genres les caractériseraient en fonction des différentes esthétiques et modes de production. Les musiques expérimentales, en tant que pratiques de recherche, d'expérimentation et de « cadres de l'expérience » seraient bien un genre à part entière. Ou, à une échelle plus petite, si nous considérons que les rapports entretenus entre les différents genres sont recoupés à travers une même pratique qui s'expriment en leur propre sein, nous pourrions même parler de « méta-genre ».

### II.1.3. Rapports à l'avant-garde

Le terme d'avant-garde pose problème à certains artistes et compositeurs, et apporte dans ce cadre une relative confusion. Son origine liée à un contexte de stratégie militaire (désignant les premiers soldats envoyés en éclaireurs au front) a en effet du mal à trouver résonance chez les musiciens expérimentaux.

D'après Hal Foster, le concept d'avant-garde est rapporté à « l'idéologie du progrès, la présomption d'originalité, l'hermétisme élitiste, l'exclusivité historique et sa récupération par

---

93 A. F. Moore, « Style and Genre as a Mode of Aesthetics », *ressource en ligne*, 2009, p.1-2, <http://www.allanf-moore.org.uk/styleaesth.pdf> (consulté le 30/05/16)

l'industrie culturelle »<sup>94</sup>. Son émergence s'exprime à travers les courants *néo-* (renouveau/répétition), *post-* (rupture), et avec l'approche de la radicalité (qui vient de *radix*, racine en latin). Il situe alors « l'avant-garde absolue », avec les périodes d'émergence telles que l'abstraction en peinture, l'atonalité en musique, et le mouvement dada se développant au sein du Cabaret Voltaire à Zurich. Les mouvements d'avant-garde ultérieurs ne seraient que des « répétitions » de ce qui a été fait à ce moment-là, avec une forme d'acceptation qui la rendrait moins « percutante », qu'il nomme alors « néo-avant-garde ». Enfin, l'avant-garde ne serait qu'un effet de jugement historique postérieur par les critiques, ce qui en ferait une construction sociale.

Au-delà de l'opposition conceptuelle entre l'indétermination et l'ouverture proposée par les musiques expérimentales et la recherche de fixation absolue de l'œuvre par les compositeurs d'avant-garde, se cachaient aussi des querelles de pouvoir et de représentation (voire d'idéologie) entre les compositeurs américains et européens. Elle peut être mise en avant, notamment par les échanges divergents des deux principaux représentants de chaque côté de l'Atlantique, Pierre Boulez et John Cage.

Bien qu'étant relativement proches au départ, dans leurs « révolutions » de la musique et du son, Cage et Boulez se sont vite opposés quant à la voie à prendre pour créer une nouvelle musique, comme en témoigne leur correspondance. La création de l'œuvre *Music of Changes* de Cage marquait alors le point de rupture conceptuel entre les deux hommes, bien qu'au final Boulez avouait avoir apprécié l'œuvre :

« La seule chose, tu m'excuseras que je ne trouve pas adéquat à la chose, c'est la méthode du hasard absolu (*by tossing the coins*). Je crois que, au contraire, le hasard doit être très contrôlé (1951) ». <sup>95</sup> [...] « Merci pour la *Music of Changes*. Que j'ai *beaucoup aimé*, et qui m'a fait tellement plaisir à recevoir. J'ai été absolument enchanté par cette évolution de ton style. Et j'y adhère tout à fait. (1952) »<sup>96</sup>.

L'opposition se retrouve dans les écrits des compositeurs de chaque côté de l'Atlantique, notamment par rapport au rôle prépondérant du compositeur hérité des usages « post-Renaissance » chez les avant-gardes européens.

« Le compositeur d'avant-garde veut figer le moment, afin de rendre son caractère unique *non* naturel, une possession jalousement gardée »<sup>97</sup>.

94 H. Foster, *Le retour du réel, situation actuelle de l'avant-garde*, Leuven, Exhibitions International, 2005, p.28.

95 J. Cage & P. Boulez, « Lettre de Pierre Boulez à John Cage (postérieure au 28 novembre 1951) », *Correspondances et documents*, Mainz, Schott, 2002, p.193.

96 J. Cage & P. Boulez, « Lettre de Pierre Boulez à John Cage (1<sup>er</sup> octobre 1952) », *op. cit.*, p.221.

97 M. Nyman, *op. cit.* p.20.

Pour les compositeurs expérimentaux, le dispositif même du concert face à l'exécution rigoureuse des œuvres d'avant-garde étaient contre leur conception de l'interprétation musicale qui se devait plus « démocratique ». Cage évoque cet aspect-là dans *Silence*, au milieu de sa critique de la volonté de contrôle de l'avant-garde européenne :

« Beaucoup d'œuvres américaines placent l'auditeur au centre, de sorte que le cadre matériel du concert n'oppose pas le public aux exécutants mais place ces derniers autour/au milieu des premiers, ce qui offre à chaque paire d'oreilles une expérience unique. Il va de soi qu'une expérience d'une telle complexité échappe au contrôle tout en ressemblant à la situation de l'auditeur avant et après le concert - Autrement dit, à l'expérience quotidienne »<sup>98</sup>.

On comprend donc qu'au-delà des concepts de création musicale relativement opposés entre ces deux « écoles », une dimension politique intervient dans leurs critiques, jugeant l'avant-garde trop « totalitaire ». Le compositeur Christian Wolff, élève et proche de Cage, revendique quant à lui une démarche démocratique par les choix laissés à l'interprète (pouvant même intervenir sur le nombre d'interprètes). Effectivement, sa vision de l'avant-garde se retrouve diamétralement opposée à son travail et engagement :

« Les difficultés posées par le contexte de l'avant-garde sont principalement de trois ordres. Le premier est de conduire à une forme d'individualisme extrême, la recherche compulsive d'être différent de l'œuvre de quelqu'un d'autre, d'ainsi jalonner une position de supériorité. Le résultat en devient une compétitivité inutile ; Le risque qu'une œuvre devienne un produit nouveau dans un but lucratif; ou le risque d'être isolé. D'autre part, un des problèmes inhérent dans l'avant-garde est sa tendance à l'ésotérisme ou l'isolation dans une tour d'ivoire qui rend impossible une communication plus large nécessaire pour avoir une certaine portée politique »<sup>99</sup>.

La critique principale de l'avant-garde par les compositeurs expérimentaux serait cette recherche élitiste de « fuite en avant » de créer une musique nouvelle isolant à la fois le public et discriminant les autres compositeurs, antérieurs ou contemporains. Philippe Sers note d'ailleurs que « la première caractéristique de la pensée de l'avant-garde est un rejet en doute des conventions esthétiques antérieures »<sup>100</sup>.

Ce rejet des conventions antérieures et cette recherche de nouveauté peuvent être aussi appliquées aux musiques expérimentales, notamment par rapport à la musique écrite de son époque d'émergence. On notera que les notions « d'avant-garde » et « d'expérimental » sont parfois utilisés pour un même disque ou un même artiste, même s'il ne se revendique pas comme tel.

98 J. Cage, *op. cit.*, p.59.

99 C. Wolff, « Using The past to Serve the Present. On political texts and new music » (1980), *Cues*, Cologne, Musiktexte, 1998, p.128.

100 P. Sers, *L'Avant-garde radicale*, Paris, Les Belles Lettres, 2004, p.21.

L'emploi du terme « avant-garde » est également relative à son appropriation : pour un amateur de pop, le post-punk reste une approche avant-gardiste, tout comme avec la glitch music le sera aussi pour un passionné d'électro, alors que ces deux exemples pourraient être considérées comme des formes issues des musiques populaires pour un amateur de musique contemporaine. Ce recours au terme « avant-garde » reste donc une appropriation liée à l'écoute, au contexte musical et au référentiel utilisé.

C'est en cela que le concept d'avant-garde semble lui aussi contextuel, non seulement par l'approche des compositeurs et artistes, de leurs revendications mais aussi de la perception qu'en font les publics, critiques et journalistes. Au-delà des audaces compositionnelles, des pratiques liées à l'innovation technologique, au détournement de techniques traditionnelles instrumentales ou du résultat esthétique pouvant ainsi produire des formes insolites ou radicales, il semblerait inapproprié d'utiliser ce terme dans le cadre des musiques expérimentales.

Comme l'écrivait Rosalind Krauss dans « The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition »:

« L'artiste d'avant-garde a eu de nombreuses apparences durant les cents premières années de son existence: révolutionnaire, dandy, anarchiste, esthète, technologiste, mystique [...] La seule chose constante dans le discours avant-gardiste est le thème de l'originalité »<sup>101</sup>.

Cependant, l'absence de revendication élitiste dans les pratiques expérimentales (sauf dans certains cas, comme dans le post-punk ou même dans la création électroacoustique ou acousmatique) et les formes improvisées correspondent plus à un fondement prolongeant la pensée de Cage et Schaeffer, qui se positionnaient eux-mêmes en opposition à la tradition avant-gardiste européenne.

## II.2. Les musiques expérimentales aujourd'hui

### II.2.1. Appropriations et recouplements

Dans ce contexte d'évolution permanente et de référence à une « tradition » expérimen-

---

101 R. Krauss, « The Originality of the Avant-Garde, a Postmodernist Repetition », *October*, n°18, Boston, MIT Press, 1981, p. 53.

tale, la multiplicité des approches et des définitions singulières des musiques expérimentales renvoie elle aussi à une certaine complexité. Bien que nous proposons une lecture plus « libre » de la définition des musiques expérimentales en lien avec la pratique en elle-même, nous devons toutefois prendre en compte les différentes définitions, notamment celles élaborées par les chercheurs s’y intéressant.

Depuis les propositions de Schaeffer et Cage, prolongées par Nyman ou Moles, il reste aujourd’hui que chaque chercheur s’intéressant aux musiques expérimentales, ou presque, en apporte une définition différente et complémentaire.

« Pour Michael Nyman (1974), par exemple l’expression musique expérimentale renvoie à l’expérimentalisme dont John Cage s’était fait l’apôtre. Toutefois, dans son sens le plus large, la musique expérimentale ne répond à aucune catégorisation historique et stylistique fixe, mais à “des stratégies musicales en cours de développement, sans cesse adoptées et adaptées à de nouveaux contextes”<sup>102</sup>. Selon Benjamin Piekut, l’expérimentation est un ensemble de pratiques marginales, inhabituelles, toujours situées à la périphérie des formes acceptées, “reconnues ou dominantes”<sup>103</sup>, tandis que la musicologue Joanna Demers définit la musique expérimentale comme “quelque pratique que ce soit s’éloignant significativement des normes de son époque, tout en gardant à l’esprit que quelque chose d’expérimental en 1985 peut avoir inspiré ce qui est devenu conventionnel en 1990”<sup>104</sup>. Nous pourrions en conclure qu’un grand nombre de définitions existe, sans qu’aucune d’entre elles ne parvienne pour autant à réunir exhaustivement les différents aspects de la musique expérimentale. Comme on le voit, la musique expérimentale pose aujourd’hui de nombreuses questions et exige, par la même occasion, de multiples réponses »<sup>105</sup>.

Cette note de lecture d’Ivana Miladinović sur l’ouvrage de James Saunders *The Ashgate Research Companion to Experimental Music* permet de confronter plusieurs points de vue liés à la recherche autour du terme « musiques expérimentales ». Cela nous conforte dans la coexistence de ces définitions, de leur articulation entre chacune et la manière dont ces musiques peuvent s’approprier et revendiquer différentes approches. Les notions de pratique et de contexte sont alors évidentes. La tradition expérimentale induit un regard vers le passé, transmettant des valeurs et des pratiques acquises et développées dans des temps où le geste était radical, innovant ou insolite, jusqu’à une forme de reconnaissance permettant aujourd’hui de se constituer comme la transmission d’un héritage, en les situant dans une temporalité pour les référencer.

102 C. Cox & D. Warner (eds), *Audio Culture : Readings in Modern Music*, New York, Continuum, 2004.

103 B. Piekut, *Experimentalism Otherwise : The New York Avant-Garde and Its Limits*, Berkeley, University of California Press, 2011.

104 J. Demers, *Listening through the Noise : The Aesthetics of Experimental Electronic Music*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

105 I. Miladinović, « Notes de lecture sur James SAUNDERS, *The Ashgate Research Companion to Experimental Music*, Farnham, Burlington : Ashgate, 2009 », in *Tacet #3, De l’espace sonore*, Paris, Les Presses du Réel, 2014, p.402.

Les notions d'art et de musique sont parfois tout autant difficiles à distinguer (notamment avec les formes hybrides et transdisciplinaires), le terme « arts sonores » est parfois utilisé comme nous l'avons déjà évoqué. Il est parfois d'usage de faire référence à ce terme comme toutes les pratiques liées au travail du son, que ce soit les installations sonores, les performances et toutes les pratiques ou styles liés aux musiques expérimentales (électroacoustique, noise, *field recording*...).

Douglas Kahn, en tant que spécialiste des arts sonores, y apporte son éclairage par son approche dirigée vers la « plasticité du son » et du rapport qu'il entretient avec la technologie :

« Si l'on eut recours à l'*art*, c'est que tant sur le plan discursif qu'institutionnel, il permettait davantage que la *musique*. Parmi les arts, la musique était celui qui se targuait d'avoir le monopole du son mais qui, dans les années 1980, se contentait de rassembler les idées de deux vétérans – la musique concrète et John Cage – et d'en faire les justifications esthétiques d'une nouvelle activité. Il doit être difficile de se représenter aujourd'hui, au milieu de la cacophonie ambiante des micro-genres, de l'accès immédiat aux données et aux informations disponibles sur Internet alors qu'il y avait deux décennies à peine les gens qui travaillaient avec du son enregistré, des sons environnementaux, des sons reconnaissables ou du bruit, ou qui d'une manière ou d'une autre utilisaient le son en tant que matériau, rencontraient fréquemment des réactions du type "oh, c'est une œuvre concrète" ou "on dirait du John Cage" ».<sup>106</sup>

Effectivement, nous nous retrouvons à nouveau face à cette « atomisation » de micro-genres/genres, et sous-genres au sein des musiques expérimentales, rendant aujourd'hui la distinction et la fragmentation des courants et styles musicaux plus que jamais difficiles à rationaliser.

Il nous semble important de distinguer « musique » en particulier et « art » en général (pour ne pas les opposer). La musique se distingue des autres arts dans le rapport à l'écoute, que ce soit dans le cadre de la diffusion dans une salle de concert ou lors de l'écoute à domicile.

La situation scénique, qu'elle soit frontale (musiciens face au public) ou « diffuse » (le public autour des musiciens), tend à régir des codes liés au concert. La situation de concert se définit par un début et une fin, une écoute plus ou moins exclusive lors de ce moment, un phénomène de « communauté » de la part du public présent, au-delà de la singularité de l'écoute.

Ces différentes spécificités liées à l'écoute et la situation de concert seront alors développées un peu plus loin dans cette partie<sup>107</sup>. Le *hic et nunc* de cette situation spécifique de la production musicale spontanée liée à l'improvisation et l'expérimentation en font un *objet* en

106 D. Kahn, « Sound art, Art, Musique » (2005) in *Tacet #3, De l'espace sonore, op. cit.*, p.336.

107 Cf. Partie 1, IV.2.L'écoute expérimentale, p.110.

lui-même insolite et instantané, tout comme les situations d'écoute (notamment celles liées à la situation acousmatique et à la spatialisation du son) restent des contextes particulièrement singuliers, rendant l'aspect de l'écoute spécifique à ces musiques<sup>108</sup>.

C'est en cela que l'on continuera de les nommer « musiques expérimentales », et improvisées, tout en considérant l'improvisation libre comme une forme d'expérimentation. Pour concevoir une définition actuelle et évolutive (au même titre que les conceptions premières de ces musiques), nous nous en remettons à Christian Wolff qui, lors d'un entretien, a pu résumer conceptuellement son approche démocratique de la musique dans les choix laissés à l'interprète (et aux publics) en tant que musiques expérimentales.

Cette définition resterait alors la plus proche de la singularité de ces musiques, dans laquelle nous nous retrouvons :

« Christian Wolff : Nous devons penser différemment en termes d'économie, de distribution des biens, mais également en termes d'esthétique. Ce serait même mon argument pour expliquer ce que j'appelle les musiques expérimentales aujourd'hui.

Nicolas Debade : C'est donc ainsi que vous définiriez les musiques expérimentales à l'heure actuelle ?

C.W. : Oui, une ou des musiques suggérant la possibilité de changer »<sup>109</sup>.



*Christian Wolff à Klap (2012) ©Pierre Gondard*

---

108 Cf. Partie 1, IV.2.2. Les musiques expérimentales et improvisées en tant que musique de support ?, p.115.

109 Cf. Annexe 13 p.482.

## II.2.2. Contexte contemporain d'émergence

La classification musicale renvoie à une multiplicité de sous-genres sortant d'une forme de modernité qui permettait jusqu'alors de mieux appréhender ou étudier les musiques. À l'heure actuelle, on constate qu'au-delà de cette « rupture » des conventions compositionnelles du début du XX<sup>ème</sup> siècle, les évolutions de ces musiques ont amené une autre forme de tradition expérimentale, qu'elle soit issue de la noise, de l'électroacoustique ou des musiques improvisées. Il n'y a plus nécessairement ce besoin d'émancipation par rapport à cette tradition, bien que certains artistes ayant une pratique s'inscrivant dans cette dernière ne s'en revendiquent pas ou puissent vouloir la transgresser pour se positionner dans un « ailleurs », qui reste souvent malgré tout, assimilable à un autre rapport traditionnel. L'histoire de ces musiques en elle-même renvoie donc à une tradition expérimentale, sans toutefois que les artistes aient forcément conscience de l'affiliation à une forme d'héritage qu'il pourrait y avoir dans leur production sonore.

Cette contemporanéité des musiques expérimentales, que l'on peut rapprocher du travail de Genette autour de l'improvisation et de la performance confirme le degré de « complexité » dans laquelle les musiques expérimentales et improvisées se trouvent : « l'improvisation n'est donc pas un état plus *pur* des arts de performance, mais au contraire un état plus *complexe* »<sup>110</sup>. Ici, cette complexité est due aux différents degrés d'usage des notions d'avant-garde, du dépassement du savant et du populaire, de la multiplication des sous-genres et de leur porosité entre eux. Pour appréhender ces informations parfois contradictoires, difficiles à mettre en perspective dans le cadre d'un travail de recherche, nous nous référons au concept de multitude développé par Negri et Hardt permettant la coexistence de plusieurs singularités : « Bien qu'elle reste multiple, la multitude n'en est pas autant fragmentée, anarchique, ou incohérente. Le concept de Multitude s'oppose aussi à d'autres notions qui désignent des collectifs pluriels, comme la foule, les masses, ou la populace »<sup>111</sup>.

Les musiques expérimentales semblent effectivement en dehors du « savant » (lié à la création d'avant-garde) et du « populaire », bien qu'elles puissent être considérées comme

110 G. Genette, *op. cit.* p.95.

111 A. Negri & M. Hardt, *Multitude*, Paris, 10-18, 2004, p.125.

d'avant-garde par rapport à d'autres formes artistiques plus conventionnelles. Elles s'inscrivent dans un « entre-deux » à la croisée de ces deux concepts, comme nous pourrions le vérifier par la suite au niveau institutionnel<sup>112</sup>.

Shusterman développe cette ambivalence entre la tradition et le développement d'un art nouveau, que l'on peut retrouver autour de la notion de modernité chez les avant-gardes :

« Doté d'une histoire conçue et écrite sur le modèle du progrès, l'art moderne ne peut jamais continuer à être ce qu'il était. Même pour être traditionnel, il doit se faire nouveau, dans la mesure où la nouveauté même fait partie de sa tradition. Dans sa quête incessante du nouveau, l'art moderne se doit de rester en phase « avec le stade socialement le plus avancé des forces productives ». Résultat: l'art nouveau n'est accessible qu'à « une minorité spécialement douée », « une aristocratie privilégiée des sens les plus nobles »; son expérience n'est pas plus légitimement accessible au « profane » que « le non-spécialiste ne saisit les récents développements de la physique nucléaire »<sup>113</sup>.

Cette réflexion nous permet alors d'amorcer la problématisation des pratiques culturelles en lien avec les musiques expérimentales. L'étude des publics spécifique aux musiques expérimentales passe ici par une mise en perspective des questionnements liés aux pratiques d'écoute et de consommation de ces musiques. Elle permettra donc d'introduire dans la seconde partie l'étude des publics spécifique aux publics du GRIM. Au-delà des volontés d'accessibilité et de démocratisation initiales des musiques expérimentales, nous nous retrouvons cependant face à une spécificité voire à la spécialisation des auditeurs au détriment du profane. Nous approfondirons cet aspect, entre la « distinction » bourdieusienne et « l'omnivorité » de Peterson lorsque nous aborderons « les pratiques expérimentales et la question de l'expérience »<sup>114</sup>.

### II.2.3. Subjectivité et expérience face à représentations et visibilité

Il reviendrait alors à se questionner sur la représentation des musiques expérimentales, dans ce contexte. L'usage du terme reste une forme de « prescription » complémentaire utilisée par les médias musicaux pour décrire une musique plus aventureuse, « décalée » ou exploratoire, surtout par rapport aux codes d'un genre conventionnel. Dans des sites musicaux influents comme Pitchfork, la revue française *New Noise*, ou encore dans des revues plus spécialisées comme *The Wire* et *Revue & Corrigée*, on retrouve le terme accolé à la pop, au métal, au rock

112 Cf. Partie 3, I.1.2. Mutations de l'intervention publique dans le milieu musical et labellisation : coexistence de la musique contemporaine et des musiques actuelles, p.284.

113 R. Shusterman, *L'Art à l'état vif : La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Les éditions de minuit, 1992, p.82.

114 Cf. Partie 1, IV.2.4. Écouter les sons expérimentalement, la question de l'expression du goût, p.127.

psyché, à la folk... L'adjectif « expérimental » renvoie ainsi parfois à une forme d'intellectualisme qui pourrait être jugé positivement ou négativement suivant son utilisation, comme lors d'entretiens réalisés, notamment avec Céline<sup>115</sup> qui considérerait ne pas venir assister à tout type de concert trop « expérimental et un peu spé » du GRIM.

Cette appropriation du terme le rend assez courant malgré tout, les auditeurs l'utilisent pour décrire une musique plutôt en marge. Si l'on se réfère au référencement des disques répertoriés sur Discogs, Experimental arrive en 4<sup>ème</sup> position derrière House, Pop Rock et Synth-pop, et devant Punk, Disco, Techno et Alternative Rock. Faudrait-il considérer qu'il y a plus de disques de musiques expérimentales que de rock alternatif ou de punk ? Cela reste difficile à dire, tant d'une part, un disque peut y être arbitrairement considéré comme expérimental (par exemple un disque du compositeur contemporain Bernd Alois Zimmermann ou un autre du trompettiste de jazz Eric Truffaz sont considérés comme tels), et d'autre part, nous pouvons aussi concevoir que les amateurs de disques de musiques expérimentales sont plus amenés à répertorier et remplir la base de données de Discogs que ceux qui écouterait du Disco par exemple. Cette importante reconnaissance expérimentale montre surtout que ce terme se revendique chez les amateurs de certaines musiques sortant des champs de catégorisation traditionnelles.

Faire l'historique de ces musiques en se basant sur l'évolution des pratiques pourrait par ailleurs vite ressembler à une liste de noms plus ou moins imposante, tout en étant incomplète tant les micro-scènes locales commencent à être consultables, notamment par le régime numérique. Que ce soit au Japon, en Nouvelle Zélande, dans les pays d'Asie, du Moyen Orient ou d'Afrique, des musiciens expérimentaux ont parfois produit des musiques semblables quoiqu'insolites, sans forcément connaître une existence d'affiliation simultanée de l'autre côté du monde. Dans ces musiques, il est tout aussi périlleux de citer tel compositeur, groupe ou musicien plutôt que d'autres. Chaque discussion passionnée avec des amateurs des musiques expérimentales (et plus particulièrement dans la noise) peut se transformer en échanges d'expériences nécessaires et incontournables autour de concerts ou de disques d'artistes plus ou moins « obscurs ». Cette forme de prescription peut alors ressembler à d'une forme de démonstration (in)consciente d'une expertise pointue dans ce domaine précis, voulant à la fois remettre en jeu

115 Cf. Annexe 10, p.460.

sa connaissance et éventuellement faire découvrir de nouvelles expériences musicales.

Un exemple assez remarquable reste la « NWW list » qui accompagnait *Chance Meeting on a Dissecting Table of a Sewing Machine and an Umbrella* (1979), le premier album de Nurse With Wound, le projet de Steve Stapleton. Cette liste se veut être une citation des influences diverses de Stapleton pour son projet, réunissant des compositeurs ou musiciens reconnus comme Frank Zappa, Iannis Xenakis, La Monte Young, The Velvet Underground, Tangerine Dream ou encore Karlheinz Stockhausen, à des noms ou projets plus confidentiels comme Napoli Centrale, Secret Oyster, Sphinx Tush ou encore Gunter Schickert. Cette liste est une bonne illustration à la fois de la spécialisation dans le domaine des musiques expérimentales, tout en permettant une visualisation de l'expérience individuelle d'un musicien (ici, également auditeur et amateur de ces musiques), en tant que parcours personnel, construisant son propre réseau de connexions entre les artistes qu'il affectionne qu'ils soient plus ou moins collectivement renommés.

ALL-7-70 ALTERNATIVE TV ALVARO AME SON AMM MUSIC AMON DUUL AMON DUUL II ANIMA ANNEXUS QUAM ARBETE  
 OCH FRITID ARCANE V ARCHAIA ARCHIMEDES BADKAR AREA GILBERT ARTMAN ART BEARS ART ZOYD III ARZACHEL  
 ROBERT ASHLEY ASH RA TEMPEL ASSOCIATION PC IL BALLETO DI BRONZO BANTEN FRANCO BATTIATO HAN  
 BENNINK JACQUES BERROCAL BIGLIETTO PER LINFERNO BIRGE GORGE SHIROC BLUE SUN RAYMOND BONI  
 DON BRADSHAW LEATHER BRAINSTORM BRAINTICKET BRAST BURN BRAVE NEW WORLD ANTON BRUHIN  
 BRUHWARM THEATRE FRANZ DE BYL JOHN CAGE CAN CAPSICUM RED CAPTAIN BEEFHEART CHAMBERPOT  
 CHECKPOINT CHARLIE CHENE NOIR CHILLUM CHROME COHELMEC ENSEMBLE JEAN COHEN SOLAL  
 COLLEGIUM MUSICUM ROBERTO COLOMBO COMPANYIA ELECTRICA DHARMA COMUS CORNUCOPIA  
 CREATIVE ROCK CRO MAGNON DAVID CUNNINGHAM DADAZUZU WOLFGANG DAUNER DEBRIS  
 DECAYES DEDALUS DHARMA QUINTET DIES IRAE DOODOOETTES PHILIPPE DORAY  
 JEAN DUBUFFET DZYAN EILIFF EMTIDI EROC ETRON FOU LE LOUBLAN EXMAGMA  
 PATRIZIO FARISELLI FAUST LUC FERRARI FILLE QUI MOUSSE FLOH DE CLOGNE FOOD BRAIN  
 WALTER FRANCO FRIENDSOUND FRED FRITH GASH RON GEESIN GILA GOD IN DISGUISE  
 GOMORRHA GONG JOHN GREAVES AND PETER BLEGVAD FERNANDO GRILLO GROBSCHNITT GROUP 1850  
 JEAN GUERIN FRIEDRICH GULDA GURU GURU HAIRY CHAPTER HAMPTON GREASE BAND HENRY  
 COW HERATIUS HERO HUGH HOPPER HORDE CATALYTQUE POUR LA FIN IBLISS LINFONIE  
 INTERNATIONAL HARVESTER ISKRA ISLAND JAN DUKES DE GREY KING CRIMSON BASIL  
 KIRCHIN KLUSTER FRANK KOLGES KOLLEKTIV ROTE RUBE KOMINTERN KRAFTWERK KROKODIL  
 STEVE LACY LARD FREE LE FORTE FOUR LILY LIMBUS 3 AND 4 BERNARD LUBAT ALVIN  
 LUCIER MAGMA COLETTE MAGNY MAHJUN MAHOGANY BRAIN MALFATTI AND WITWER  
 MICHAEL MANTLER ALBERT MARCOEUR MASCHINE NO 9 MATE AND VALLANCIEN  
 COSTIN MIEREANU MIN BUL MODRY EFEKT ANTHONY MOORE MOTHERS OF  
 INVENTION MOVING GELATINE PLATES FRITZ MULLER THIERRY MULLER MUSICA  
 ELECTRONICA VIVA MUSIC IMPROVISATION COMPANY MYTHOS NAPOLI CENTRALE NEU  
 NICO NIGHT SUN NINE DAYS WONDER NOSFERATU NU CREATIVE METHODS OKTOBER  
 YOKO ONO OPERATION RHINO OPUS AVANTRA OUT OF FOCUS OVARY LODGE TONY  
 OXLEY PARKER AND LYTTON PATAPHONIE PAUVROS AND BIZIEN PERE UBU  
 PIERROT LUNAIRE PLASTIC ONO BAND PLASTIC PEOPLE OF THE UNIVERSE  
 POLE POP GROUP MICHEL PORTAL RED CRAYOLA RED NOISE REFORM ART UNIT  
 STEVE REICH ACHIM REICHEL RESIDENTS CATHERINE RIBEIRO AND ALPES  
 TERRY RILEY ROCKYS FILJ RON PATES DEBONAIRS ROTH RUHM AND WIENER RAY  
 RUSSELL TERJE RYPDAL MARTIN SAINT PIERRE SAMLA MAMMAS MANNA GUNTER SCHICKERT  
 SECOND HAND SECRET OYSTER SEESSELBERG SEMOOL SONNY SHARROCK SILBERBART SILOAH  
 SOFT MACHINE SPERM SPHINX TUSH KARLHEINZ STOCKHAUSEN STOOGES DEMETRIO STRATOS  
 SUPERSISTER TAMIA TANGERINE DREAM TECHNICAL SPACE COMPOSERS CREW MAMA BEA TEKIELSKI  
 THIRD EAR BAND THIRSTY MOON THIS HEAT JACQUES THOLLOT THRICE MICE THROBBING GRISTLE  
 PAOLO TOFANI TOMORROWS GIFT TON STEINE SCHERBEN TRANS MUSEQ ULI TREPPE TWENTY SIXTY SIX  
 AND THEN UNIVERS ZERO CHRISTIAN VANDER VELVET UNDERGROUND VERTO PATRICK VIAN MICHEL WAISVISZ  
 IGOR WAKHEVITCH TREVOR WISHART WOORDEN ROBERT WYATT XHOL CARAVAN XHOL LA MONTE YOUNG FRANK  
 ZAPPA. ZWEISTEIN ZNR AGITATION FREE PEKKA AIRAKSINEN AIRWAY ALBRECHT D ALCRATAZ ALGARNAS TRADGARD  
 ANAL MAGIC AND REVEREND DWIGHT PRIZZEL AQSAB MABOUL STEVE BERESFORD PHILIPPE BESOMBES CABERET  
 VOLTAIRE HENRI CHOPIN CRASS COME DEEP FREEZE MICE DER PLAN DEUTSCH-AMERIKANISCHEN FREUND  
 SCHAFT DOME CUPOL ROGER DOYLE FAMILY FODDER FLYING LIZARDS FREE AGENTS JEF GILSON  
 SPANGIAFORA POISON GIRLS PUBLIC IMAGE LTD BOMIS PRENDIN BOYD RICE CLAUDIO ROCCHI SMEGMA  
 GLAXO BABIES GOOD MISSIONARIES GRAND MAGIC CIRCUS RAGNAR GRIPPE PIERRE HENRY JUAN HIDALGO  
 HORRIFIC CHILD MARTIN DAVORIN JAGODIC OSAMU KITAJIMA LEMON KITTENS MAGICAL POWER MAKO MAMA  
 DADA 1919 MARS MNEMONISTS MOOLAH NEGATIVLAND NEW PHONIC ART NIHILIST SPASM BAND ORCHID  
 SPANGIAFORA POISON GIRLS PUBLIC IMAGE LTD BOMIS PRENDIN BOYD RICE CLAUDIO ROCCHI SMEGMA  
 SALLY SMMIT SNATCH TAJ MAHAL TRAVELLERS GHEDALIA TAZARTES TOKYO KID BROTHERS TOLERANCE L VOAG  
 LAWRENCE WEINER JAMES WHITE AND THE CONTORTIONS WHITEHOUSE WIRED IANNIS XENAKIS YA HO WHA 13

« Nurse With Wound List »

D'un contexte historique multiple jusqu'à une situation actuelle tout aussi complexe, les musiques expérimentales restent un objet esthétique mouvant, dont les définitions et appropriations se complètent voire se confrontent. Sa définition « générique » reste donc ouverte et assimilable par chacun, dans un même processus de création et de transmission expérimental, dont il ne faut chercher à en juger les résultats « en termes de réussites ou d'échecs ». Elles restent représentatives d'un contexte de création musicale où les catégories du XX<sup>ème</sup> siècle deviennent quelque peu caduques, que ce soit en termes de « savant », « populaire » ou même d'avant-garde. La catégorisation de l'analyse esthétique aborde ce champ d'étude de manière segmentée et spécialisée tandis que l'étude sociologique se basant sur ses pratiques renvoie à une approche complémentaire autour des modes de production et de réception.

Plutôt que de les opposer, il convient d'en souligner les spécificités, tout en gardant en tête les limites de chaque approche. L'improvisation et l'expérimentation sont deux pratiques communes à de nombreuses esthétiques, cependant, elles sont communes aux musiques étudiées ici, programmées par ailleurs au sein du GRIM en termes d'exemple de structure dédiée.

### III. Interactions technologiques et musiques expérimentales

Un lien particulier entre technologies et artistes se dégage en termes de production, et leur utilisation dans le contexte de la diffusion auprès des publics et auditeurs dans la réception, jusqu'aux pratiques instrumentales et l'écoute, en perpétuelle évolution. Cette évolution, qui va des premiers travaux de recherche en électronique réalisés par des scientifiques et ingénieurs, a continué de se développer jusqu'aux travaux informatiques par des sociétés spécialisés, des centres musicaux à la pointe, ou encore les projets transversaux réunissant scientifiques et artistes. En même temps, l'approche de l'expérimentation a suivi une démocratisation des connaissances et une baisse des coûts de fabrication permettant à chacun de pouvoir créer ou modifier les instruments de manière plus artisanale et autonome. Ces évolutions peuvent alors s'interroger en tant qu'innovation, posant de nouvelles bases en termes de réflexion quant à l'usage de la technologie innovante dans le cadre des musiques expérimentales (par appropriation ou générer une résistance).

La révolution du numérique, à la fois dans la création sonore, les médias, les modes de communication et l'écoute musicale, tient un rôle décisif dans le rapport à la musique en général et les musiques expérimentales en particulier. Les divers recours au numérique coexistent et s'opposent ici aussi, pour continuer d'alimenter cette multitude de pratiques et de rapports à l'œuvre que les auditeurs peuvent revendiquer, ainsi que dans les modes de transmission *do it yourself*, aux projets collaboratifs et à l'évolution du rapport à la question du droit d'auteur.

Du point de vue de la sociologie et des sciences des arts, la notion d'évolution technologique et technique, ainsi que celle de progrès, permet une lecture complémentaire des évolutions stylistiques. Nous verrons également par la suite qu'elle a une influence sur les différentes interactions présentes aux seins des mondes de l'art. Max Weber, le signalait déjà dans son ouvrage *Essais sur la théorie de la science* :

« La notion de "progrès technique", comprise de façon correcte, constitue vraiment le domaine de l'histoire de l'art, parce que ce concept, ainsi que son influence sur la création artistique, comportent précisément la seule chose empiriquement constatable dans le développement de l'art, ce qui veut dire celle qui reste étrangère à une évolution esthétique »<sup>116</sup>.

---

116 M. Weber, *Essais sur la théorie des sciences*, Paris, Plon, 1965, p.447.

Plutôt que de considérer comme Weber (dont les écrits datent de 1914) que l'évolution technique et technologique pourrait être la seule véritable étude de l'évolution artistique, nous préférons penser qu'elle semble influencer l'évolution inhérente aux musiques expérimentales. Par son étude empirique et factuelle, l'évolution technique et technologique, en regard au rapport à l'innovation, renvoie une vision complémentaire éclairant sur l'évolution des différentes scènes et pratiques de musiques expérimentales.

### III.1. Évolution technologique et musiques expérimentales

#### III.1.1. De la recherche et de l'ingénierie fondamentale à la musique : du travail en laboratoire au home studio

Les premières expérimentations sonores liées à la fabrication des *intonarumori* de Russolo relevaient plutôt d'une certaine forme ingénieuse d'artisanat. Depuis la création des premières platines vinyles (78 tours et cylindres apparaissant au début du XX<sup>ème</sup> siècle puis le microsillon en 1958) jusqu'à celui du magnétophone à bande magnétique (dans les années trente), les compositeurs expérimentaux s'intéressent dès l'émergence de ces nouveaux supports à des fins musicales et de recherche sonore.

Les travaux de recherche autour des musiques expérimentales possédaient un lien particulier avec les laboratoires de recherche plus générale. En France, Schaeffer faisait ses premiers essais au sein de l'ORTF avant de créer le Groupe de Recherche de Musique Concrète (GRMC) en 1951 qui deviendra le Groupe de Recherches Musicales (GRM) en 1958. Au sein de ce groupe, plusieurs expérimentations et inventions ont été développées, comme la musique sur « sillonn fermé » dès 1948, la fabrication de phonogènes (genre de magnétophones à bandes avec plusieurs têtes de lectures et des commandes permettant de varier la longueur de la bande, la vitesse de défilement...) et une spatialisation du son sur des « orchestres de haut-parleurs » dès 1951, jusqu'à la participation à la partition de *Déserts* de Varèse en 1954 pour les sons fixés sur la bande.

Dès les années soixante, la notion d'« acousmonium » est avancée, représentant un « orchestre » de haut-parleurs avec différentes « couleurs sonores » en fonction des enceintes,

permettant d'obtenir des dynamiques plus contrastées et une spatialisation plus intéressante, qui serviront ensuite pour la « musique acousmatique » (dont le terme apparaît dès 1966 dans le *Traité des objets sonores* de Schaeffer).



*Phonogène ©droits réservés*

Ce développement de nouvelles technologies en lien avec l'électronique se faisait dans toute l'Europe et aux États Unis notamment, que ce soit par des laboratoires privés, ou des centre de recherche dépendants des services publics de radiodiffusion, au même titre que le GRM avec l'ORTF (puis l'INA à partir de 1975). On citera les studios de la BBC (Angleterre) qui ont accompagné les expérimentations de Delia Derbyshire par exemple, ceux de la NWDR de Cologne (Allemagne) où les travaux du compositeur Herbert Eimert et du physicien Werner Meyer-Eppler ont influencé le travail de Stockhausen qui y réalisa le *Gesang der Jünglinge* en 1956, la Columbia Princeton Electronic Music center (États Unis) qui soutenait la Tape Music ou encore le studio expérimental de la radio polonaise qui a permis de produire de nombreux compositeurs comme Krzysztof Penderecki ou Eugeniusz Rudnik.

Des entreprises soutiennent aussi la création de l'époque, comme Bell Laboratories (recherche en télécommunication dès les années vingt) ou notamment Philips avec l'apport logistique à la sonorisation du *Poème Électronique* (1958) composé par Varèse pour le Pavillon

Philips réalisé par Le Corbusier (assisté par l'ingénieur, compositeur et architecte Iannis Xenakis) dans le cadre de l'exposition universelle de Bruxelles, avec pratiquement 400 haut-parleurs et 15 canaux de spatialisation.



*Vladimir Ussachevski manipulant un magnetophone ©droits réservés*

Parallèlement, des instruments électroniques voient le jour, comme le Thérémine (par le Russe Léon Theremin) en 1919 qui permet le contrôle de la hauteur d'une onde monophonique à l'aide des mains, devenant ainsi un instrument mélodique qui sera utilisé à de nombreuses reprises, que ce soit dans le cadre de reprises de mélodies classiques (par Clara Rockmore), l'utilisation pour des effets dans les musiques de films, ou dans la musique rock (les Beach Boys, Led Zepellin...). En France, son concurrent direct était représenté par les ondes Martenot créées en 1928 et qui ont été utilisées depuis dans plusieurs œuvres contemporaines et électroacoustiques (par Olivier Messiaen, Michel Redolfi, Edgar Varèse...).

Ces premiers usages électroniques en musique vont par la suite se développer autour des synthétiseurs analogiques monophoniques puis polyphoniques, en passant par l'orgue Hammond (1935) jusqu'aux synthétiseurs modulaires créés par Moog ou Buchla dès les années soixante.



*Lichens utilisant un synthétiseur modulaire à Montevideo (2014) ©Pierre Gondard*

L'expansion des synthétiseurs et la miniaturisation des composants les rendent de plus en plus propices à des usages domestiques (ou plutôt en concert et en studio), sortant des laboratoires et centres de recherches musicaux pour se démocratiser à travers des utilisations préfigurant l'arrivée de l'informatique domestique qui jouera un rôle important dans la production musicale en générale et les musiques électroniques en particulier.

Les premières utilisations du numérique dans la synthèse sonore remontent aux années cinquante avec le programme MUSIC-I par Max Matthews et les Bell Laboratories (1957) tandis que Iannis Xenakis utilise la synthèse granulaire pour sa pièce *Concrete PH* un an plus tard (qui a servi d'intermède lors de la diffusion du *Poème électronique* de Varèse au Pavillon Philips). Alors que Pierre Boulez crée l'IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) en 1969 autour d'une recherche fondamentale en informatique et électronique appliquée à la musique, les activités de recherche dans les centres expérimentaux se dirigent petit à petit vers l'informatique musicale (par exemple dès 1974 pour le GRM).

Dès les années quatre-vingt, des logiciels de plus en plus perfectionnés permettent de traiter le son par ordinateur et l'IRCAM invente le logiciel Max/MSP qui permet de créer des *patches* et programmes de traitement du son, relativement ergonomiques quoique complexes

à réaliser dont les capacités sont quasiment infinies. Pure Data est développé dans les années quatre-vingt dix et devient son concurrent direct en tant que logiciel libre.

Les synthétiseurs et ordinateurs deviennent moins encombrants et moins onéreux, répondant à la « Loi de Moore » qui prédisait une réduction des coups de fabrication parallèle à la miniaturisation, l'augmentation des capacités de stockage et de calcul des composants et micro-processeurs, démocratisant leur utilisation à partir des années quatre-vingt, pour se développer encore plus jusqu'aux années deux mille. Leur utilisation se développe aussi hors des studios et de laboratoires spécialisés, faisant en sorte qu'aujourd'hui la majorité des musiciens peut avoir accès à des outils performants.

Cette utilisation des outils électroniques et informatiques à des fins musicales se fait en parallèle au retour d'instruments analogiques et de certains synthétiseurs numériques (comme le Yamaha DX7 créé en 1983) dès les années deux mille, dont la « couleur » sonore identifiable regagne un intérêt en s'opposant aux dernières *workstations* (synthétiseurs polyvalents permettant d'enregistrer, d'arranger et de produire des morceaux) pour lesquelles la sonorité numérique est jugée trop « froide ».

La recherche sonore continue de se faire en laboratoire, parallèlement à des utilisations domestiques des logiciels, *patches*, autres *plugins* et instruments virtuels, qui constituent néanmoins des domaines qu'ils visent également, que ce soit le GRM avec les GRM Tools (synthèse et transformation sonore) et des IRCAM Tools (spatialisation et réverbération entre autres), l'IRCAM ayant aussi signé un partenariat avec Ableton pour le développement de Max/MSP (avec Max For Live).

De nos jours, au niveau de la pratique individuelle et de la création sonore, coexistent la musique sur ordinateur (notamment à l'aide des ordinateurs portables ou *laptop* pour les situations de direct) et le jeu avec des instruments électroniques comme des synthétiseurs modulaires ou instruments amplifiés passés à travers de multiples pédales d'effets dédiés dans un premier temps par exemple pour la guitare électrique. Le *circuit bending* représente une pratique complémentaire, en tant qu'art du recyclage et du détournement d'instruments électroniques ou de jouets, en leur ajoutant des processeurs ou créant des modifications dans les composants pour

en produire des sonorités qui n'étaient pas prévues à la base.

Le travail de recherche sonore tel qu'il était pratiqué dès le milieu des années cinquante commence à être complété depuis la fin des années quatre-vingt dix par les projets réunissant artistes et scientifiques. Ces projets « art-science » renvoient aujourd'hui à des modes de fonctionnement similaires, bien que le travail artistique soit réalisé en collaboration entre artistes et chercheurs. De nombreux projets font appels à cette forme, notamment dans la musique de création, pouvant allier par exemple musique et astrophysique, danse et informatique (intelligence artificielle, robotique, optique...), ou encore théâtre et neurosciences.

Dans une même dynamique et un esprit plus *DIY*, les *fab labs*, basés sur des modèles de laboratoires créés avec le MIT, développent des approches de la recherche et peuvent également impliquer art et technologie. Effectivement, des jeunes chercheurs travaillent dans ces laboratoires plus ou moins informels, en tout cas souvent indépendants des filières universitaires (quoique pouvant collaborer avec elles). Dans ces *fab labs*, ils créent ou détournent des instruments (*circuit bending*, arduino<sup>117</sup>, modules de synthétiseurs...) ou contrôleurs (surfaces tactiles, micros contacts), dont les logiques de partage de connaissances sont liées au régime numérique comme avec les *creatives commons* (« libre de droit » dans la mesure où on cite la source et ne l'altère pas), de l'*open source* (partage des savoirs et des plans de fabrications sans en tirer profit pour que chacun puisse reproduire les mêmes outils et instruments à partir des composants).

Ces praticiens en informatique et électronique (entre autres) peuvent être artistes, musiciens, ingénieurs ou chercheurs, et participent activement aux différents milieux de la création artistique, notamment autour des arts numériques et arts sonores.

### III.1.2.L'utilisation des médias dans la diffusion des musiques expérimentales

La recherche sonore expérimentale, notamment en Europe, était financée en partie par des institutions publiques, notamment les radios d'état ou radios publiques (Allemagne, France, Royaume Uni, Pologne...). En France, le GRM, étant rattaché à l'ORTF puis dépendant de

117 Programmation *open source* de circuits imprimés et processeurs.

l'INA, avait ses locaux à la Maison de la Radio de 1975 à 2012. Dans ce cadre-là, certains membres du groupe de Recherche travaillaient directement à la radio, à la présentation (Pierre Schaeffer, Michel Redolfi, François Bayle, Christian Zanési...) ou étaient des ingénieurs du son (on pense notamment à Luc Ferrari, qui réalisait et participait à des documentaires).

Les émissions avaient un but didactique pour faire découvrir au grand public la création sonore électroacoustique et les techniques de montage, synthèse et composition, et de présenter les activités du Groupe (les différentes actions à destination des publics, interviews, concerts, diffusion d'œuvres...). Pierre Schaeffer (ainsi que Pierre Henry), en tant que figure française de l'électroacoustique était souvent consacré dans des reportages, à l'instar de John Cage aux États Unis<sup>118</sup>. Au-delà des modes de diffusion, les musiques expérimentales ont aussi suivi l'évolution du support de diffusion, du vinyle au CD, jusqu'aux fichiers sons dématérialisés disponibles sur des plateformes spécialisées (on pense aux sites de téléchargement et de vente de disques comme Bleep ou les outils d'auto-promotion/distribution comme Soundcloud ou Bandcamp).

Depuis, les modes de diffusion ont évolué parallèlement au développement du régime numérique. Les différents outils proposés sur le net ont permis une diffusion plus globale, permettant d'accéder aux *podcasts* d'émissions déjà diffusées en direct sur les ondes, aux quatre coins du monde, jusqu'aux reportages sonores augmentés et contenus pédagogiques multimédias interactifs (notamment ceux proposés par le GRM, l'IRCAM...).

Les plateformes de partage vidéo (YouTube, Vimeo) permettent aussi aux amateurs ayant collecté ou filmé lors de concerts des documents insolites d'artistes (pouvant donc être accessibles dans des pays dans lesquels ils ne se sont jamais produits), ou de faire découvrir des archives de concerts datant de plus de 20 à 30 ans, parfois numérisées à partir de VHS ou de bandes magnétiques. Certains vont aussi privilégier le *streaming* en direct, en vidéo, à l'instar par exemple d'Otomo Yoshihide qui n'ayant pas pu effectuer sa tournée européenne suite au Tsunami et aux événements de Fukushima, a donc décidé de jouer sur Livestream en 2011 en direct de différents lieux au Japon aux horaires prévus des représentations annulées.

Au-delà du rapport entretenu dans le cadre de la création sonore entre nouvelles technolo-

---

118 Dont on retiendra son interprétation de *Water Walk* lors de l'émission *I've Got a Secret* en 1960 devant un public et le présentateur qui semblent médusés et interloqués.

gies contemporaines et artistes, nous constatons que les musiques expérimentales (ou électroacoustiques) utilisent aussi les moyens de diffusion proposés au niveau médiatique. En regard des émissions de radio publique au partage globalisé permis par le régime numérique, nous observons de la part des artistes et amateurs de musiques expérimentales un certain plaisir à mettre à disposition et à découvrir des ressources plus ou moins rares, leur permettant d'alimenter leur rapport particulier à ces musiques.

Quand bien même nous allons plus en détail identifier et étudier les résistances ou les usages assumés face aux nouvelles interfaces et instruments pouvant se confronter dans ces rapports à la technologie pour la création sonore et musicale, il convient d'admettre que ces outils innovants numériques et informatiques sont souvent utilisés dans le cadre de la diffusion, du partage et de l'écoute.

### III.2. Rapports multiples à l'innovation

#### III.2.1. L'innovation constitutive de l'évolution des musiques expérimentales

Le rapport particulier des musiques expérimentales à la technologie constitue donc une de ses spécificités, tant en termes de production que de réception : de la radio aux synthétiseurs analogiques, suivis de près par les premiers ordinateurs, contrôleurs MIDI et interfaces tactiles, ces musiques évoluent malgré tout en fonction de l'innovation technologique qui influence les modes de création.

Il en est de même pour les usages réalisés des nouveaux médias et de la démocratisation de l'informatique, notamment dans la distribution et la fabrication de supports pouvant répondre aux logiques du *Do It Yourself* ou *DIY*. Cela permet notamment aux musiciens expérimentaux ou noise (mais pas exclusivement) de produire leurs propres œuvres, de monter des micro-labels, d'organiser des tournées et de réaliser leur promotion à moindre coût, sans passer par les logiques industrielles des grandes maisons de disques ou « *majors* ».

D'un point de vue sociologique, le concept d'innovation est l'expression de ruptures dans une continuité pour inventer quelque chose de nouveau, et donc d'induire une déviance face à ce qui est déjà présent.

Si on se place du côté de l'utilisation des nouvelles technologies, on se retrouve face à une innovation lorsque l'usage d'une « nouveauté » devient une pratique plus répandue. Norbert Alter dans *L'innovation Ordinaire*, développe le concept d'innovation en tant « qu'émergence de nouvelles pratiques sociales dans le sillage d'une nouveauté »<sup>119</sup>. L'utilisation par quelques « pionniers » se répandant alors, les usages évoluent vers un public plus large.

C'est ce qu'il s'est passé avec la musique concrète et le travail de la bande. Au départ, quelques ingénieurs ont développé ces techniques de manipulation et de montage qui finalement ont pu devenir plus courantes au sein de la communauté des musiciens expérimentaux.

Le détournement peut intervenir dans le cadre d'innovations. L'usage du « sillon fermé » développé par Schaeffer a détourné l'usage initial du disque qui servait de support d'enregistrement, de témoignage ou d'archivage, pour en faire des sons bouclés, tournant infiniment sur eux-mêmes. Cette innovation en a amené d'autres comme la manipulation en direct des disques vinyles des DJ jusqu'aux platinistes, les détournements d'Oval dans les années quatre-vingt dix rayant leurs CD, ou les glitches produits par les bugs informatiques dans la musique d'Alva Noto ou Aphex Twin.

De nouveaux détournements et usages se développent aussi en réaction aux précédents, entretenant un rapport à l'innovation initiale. Ces modes de jeu ou de composition dans le cadre des musiques expérimentales découlent des nouvelles technologies contemporaines à chaque contexte d'émergence. Cela implique une communauté d'individus ayant des usages similaires d'une même technologie au sein d'une innovation qui en deviennent alors des pratiques s'exprimant, s'identifiant et se transmettant.

Dans *Diffusions of Innovation*, Everett Rogers<sup>120</sup> propose un modèle de déclinaisons des différents usagers de *nouveautés* en fonction de leur implication dans le processus même de l'innovation, comme le rappelle Gérald Gaglio dans son ouvrage *Sociologie de l'innovation*<sup>121</sup> :

---

119 G. Gaglio, *Sociologie de l'innovation*, Paris, PUF, 2013, p.16.

120 D'après G. Gaglio, *op. cit.*, p.72.

121 *Ibid.*, p.72.

- Pionniers (2,5%): frondeurs et prennent des risques. Vont à l'encontre des avis majorités.
- Innovateur (13,5%): Adoptent un comportement nouveau mais disposent d'un prestige social plus grand que les pionniers. Ils sont souvent imités.
- Majorité précoce (34%): comporte des individus décrits comme pragmatiques moyennement ouverts au progrès. Ils ne veulent pas endosser la charge du risque associée à l'adoption pionnière, c'est pourquoi ils sont attentistes.
- Majorité tardive (34%): conservatrice, sceptique et mal à l'aise face aux idées nouvelles
- Retardataires (16%): adoptent la nouveauté à la fin du cycle.

Les pourcentages proposés montrent la proportion des usagers adoptant une nouveauté lors de son évolution. Dans le cas des musiques expérimentales qui nous intéressent plus particulièrement, nous nous situerions plutôt entre « pionniers » qui seraient les premiers à prendre en main une technologie ou une technique, développant de nouveaux rapports compositionnels ou interprétatifs, et les « innovateurs », qui participeraient à la diffusion de cette nouveauté par une pratique restant toutefois relativement insolite.

La « majorité précoce » représenterait une démocratisation des pratiques expérimentales vers des sphères plus « populaires » comme on a pu le voir avec les approches héritées de l'expérimentation bruitiste dans le rock ou la pop par exemple, et donc diffusés à plus grande échelle, sortant ainsi des sphères plus ou moins confidentielles des musiques expérimentales, pour éventuellement toucher les musiciens expérimentaux amateurs.

La « majorité tardive » quant à elle serait plus difficilement définissable, dans le sens où ces innovations technologiques appliquées à la musique, pouvant alors représenter ces pratiques innovantes devenant intuitives, comme par exemple les musiciens amateurs réalisant des montages par informatique de manière totalement autodidacte et sans forcément connaître les logiques impliquées à l'origine de cette innovation.

Pour ce qui est défini en tant que « retardataires », ces usages ne désigneraient pas forcément les acquisitions tardives de la nouveauté et de l'innovation par manque d'intérêt, mais pourraient plutôt s'exprimer en tant que « résistance » à la nouveauté, plus par position et revendication que par ignorance.

C'est le cas pour les pratiques du *circuit bending* qui se sont développées dès la fin des années soixante-dix mais qui ont plutôt été démocratisés dès la fin des années quatre-vingt dix.

Pour évoquer des nouvelles formes musicales, en termes de langage ou de rapport entre écrit et improvisé, il est évident que des parallèles peuvent être faits, tant au niveau de la partition graphique, l'indétermination, l'usage du minimalisme et des musiques répétitives, jusqu'à l'ambient, la noise, ou la glitch, ou même le recours à l'improvisation libre à travers tous les sous-genres expérimentaux. On voit à quel point certaines innovations venant de « compositeurs/pionniers » se sont développées pour toucher d'autres formes artistiques (performance/happening, contexte rock, punk, électronique, les longues plages improvisées à l'aide de machines qui n'étaient pas destinées à être utilisées dans ce but...).

Au-delà de la technologie et des techniques compositionnelles, les sous-genres et l'évolution de genres montrent comment ces différentes innovations ont pu se frayer un chemin en se croisant à travers cette « arborescence expérimentale », jusqu'à finalement s'immiscer dans les codes de genres plus identifiés pour finalement les faire muter.

### III.2.2. Problématiques et résistances face à l'innovation technologique et compositionnelle ?

Les rapports à l'innovation impliquent des engagements qui ont parfois des incidences pouvant se revendiquer d'un point de vue conceptuel, ou même devenir sources de paradoxes. Joseph A. Schumpeter avait, il y a plus de cinquante ans, étudié les implications de l'innovation d'un point de vue économique. Pour Schumpeter (toujours d'après Gérald Gaglio), l'innovation est un « facteur endogène au capitalisme qui contribue à le transformer, par opposition aux facteurs exogènes comme les guerres ou les révolutions »<sup>122</sup>. De ce fait, l'innovation entretient un rapport « marchand » avec l'économie du renouveau qui implique la consommation d'une nouvelle technologie remplaçant l'ancienne, ou devenant « à la pointe » en comparaison aux outils utilisés par la majorité.

Dans une rencontre informelle avec l'artiste chinois Yan Jun lors de son passage à l'Embobineuse, il a pu être vérifié qu'il pouvait exister un lien conscient entre innovation et capitalisme. Effectivement, alors qu'il venait de faire un live à l'aide de pédales d'effets de guitare vétustes, ainsi qu'une performance où il amplifiait le fait de manger des graines, il semblait

---

122 G. Gaglio, *op. cit.*, p.9.

important de lui demander pourquoi il n'utilisait que des effets de seconde main (qu'il avait achetés d'occasion ou trouvés d'après ses mots) et quel était son rapport aux nouvelles technologies. Il a alors déclaré qu'il était contre cette recherche d'innovations et de nouveauté, car pour lui, elles représentaient la société de consommation et l'exacerbation du capitalisme.

L'innovation impliquerait d'être aussi, toujours d'après Schumpeter, « une destruction créatrice, qui transforme, fabrique du neuf en même temps qu'elle démolit de l'ancien »<sup>123</sup>. D'un côté, l'innovation technologique rend obsolètes les technologies précédentes en les remplaçant petit à petit, hormis dans le cadre d'une résistance limitée à certains cas. De l'autre, cette recherche d'innovation peut être mise en perspective par rapport à la diminution des coûts des machines, pas uniquement due à une fabrication en plus grande série, mais aussi à l'usage de composants de qualité moindre pour en faire diminuer le coût de fabrication.

Parallèlement au concept d'innovation (qui se rapporte donc à la diffusion et l'usage d'une nouveauté en tant que pratique sociale), cela renvoie aussi à une forme « d'obsolescence programmée », où finalement les précédents outils, instruments, effets, dispositifs, interfaces sont remplacés au profit de nouvelles générations de technologies : les anciennes machines encore en état de marche se réduisant, tant face aux questions de maintenance (difficulté voire impossibilité de changer des pièces, certaines ne sont plus fabriquées ou trop chères) que de conservation, elles bénéficient parfois d'une rareté qui leur confère le statut d'objet de collection et en démultiplie la valeur financière.

Le *circuit bending* et l'exemple de recours à d'anciennes pédales d'effets par Tan Dun renvoyant donc vers la pensée de Schumpeter, amène à une forme d'écologie par le recyclage, et par extension à une résistance au capitalisme sortant des circuits de consommation traditionnels pour aller vers une forme de *DIY* en autogestion. Le musicien détourne et redonne une nouvelle existence à des appareils électroniques anciens, tout en ayant une approche novatrice par rapport l'objet initial (achat de composants et « bidouilles » faites soi-même).

---

123 G. Gaglio, *op. cit.*, p.4.



Exemple de circuit bending par Jérôme Noetinger au GMEM (2011) ©Yann-Loïc Faure

Malgré une résistance à l'innovation, il peut y avoir une forme innovante de pratique, de composition ou de technique instrumentale. Nous rappelons alors que les musiques expérimentales se sont inscrites dans le cadre d'une « rupture » par rapport aux codes compositionnels et musicaux qui étaient établis alors (tonalité/atonalité, fixation de la musique sur partition, improvisations modales, utilisation d'instruments conventionnels...). En soi, pour faire référence à la terminologie de Schumpeter, elles pourraient être considérées comme un « facteur endogène » de l'innovation musicale, faisant alors évoluer les pratiques existantes vers de nouvelles, ou en tant que révolution comme « facteurs exogènes », rejetant radicalement la tradition.

Cependant, nous avons vu qu'elles avaient fini par se créer une propre tradition « expérimentale » avec des pratiques qui leur sont propres, identifiables en tant que telles. Chez les artistes et les publics, elles peuvent sortir aujourd'hui d'un rapport à l'innovation, dans le sens où elles peuvent être rapportées à des codes innovants il y a cinquante ans, mais qui ne le sont plus.

Les rapports à l'innovation restent contextuels, tant face aux périodes d'émergences différentes, que lorsque l'on considère les croisements et hybridations apparaissant entre elles, au même titre que l'avant-garde aujourd'hui n'a pas la même symbolique que « l'avant-garde historique » du début du XX<sup>ème</sup> siècle.

Dans *Le Paradoxe du musicien*, Pierre-Michel Menger considère la création musicale contemporaine en terme d'offres et de demandes. L'institutionnalisation favorisant le soutien aux structures musicales innovantes provoque une abondance d'offres qui permettrait d'en développer la demande. Cette multiplication des usages (ou plutôt des propositions) permettrait alors d'aboutir à une augmentation du nombre d'auditeurs et un développement des publics, notamment auprès des personnes « vierges » de toute culture musicale :

« L'explication écologique est optimiste en ce qu'elle admet que puisse être préservé ou reconstitué un espace naturel de la perception musicale, infiniment plastique, où l'auditeur, délivré de tout système de références contraignant, serait curieux de tout, assimilerait tout. Aux cotés de l'enfant, cet éloge de la naïveté culturelle place volontiers le fils du peuple, que son défaut d'instruction aura au moins préservé de l'influence routinisante de l'éducation conservatrice. L'ouvrier et le chérubin sont toujours les meilleurs publics du créateur, surtout s'il est révolutionnaire (en art).[...] Contre l'illusion du spontanéisme écologique, la sociologie des consommations culturelles et de la perception esthétique établit que si le savoir, la compétence culturelle qui guident l'amateur dans la fréquentation des œuvres d'art ne sont pas la condition suffisante du plaisir esthétique, ils en constituent pourtant à l'évidence la condition nécessaire. Elle montre comment les conditions sociales de l'acculturation déterminent l'intensité des « besoins » culturels et des satisfactions qui les renforcent et la nature des goûts et des dégoûts artistiques »<sup>124</sup>.

Il va prolonger son raisonnement en affirmant que cette logique ne fonctionne pas en tant que telle, et que le soutien (nous développerons la question de l'aide institutionnelle dans les musiques de création dans la partie 3<sup>125</sup>) ne vont pas suffire à créer une demande proportionnelle à l'offre.

« Les circuits spécialisés infligent un démenti quasi expérimental à l'un des principes fondateurs de l'intervention publique en faveur de la création, qui veut que la croissance de l'offre de musiques nouvelles entraîne quasi mécaniquement une croissance de la demande »<sup>126</sup>.

En allant plus loin dans l'analyse, la recherche même de l'innovation musicale (lorsqu'elle est conceptuelle, compositionnelle, en termes de pratiques ou de techniques) « enfermerait » le musicien ou le créateur dans une autre forme de « paradoxe », celui de faire une musique en réaction aux précédentes (contemporaines ou anciennes). Le musicien sortirait d'une logique de création à présenter aux publics, où le critère de nouveauté prévaudrait sur toute autre considération enfermant le créateur dans une forme de repli sur soi élitiste, ce qui irait dans notre cas à l'encontre des fondements des musiques expérimentales.

---

124 PM Menger, *Le paradoxe du musicien, le compositeur, le mélomane et l'état dans la société contemporaine*, Paris, L'harmattan, 2003, p. 274-275.

125 Cf. Partie 3, I.2. Problématisation face aux musiques expérimentales, p.292.

126 PM Menger, *op. cit.*, p.252.

### III.2.3. Démocratisation des outils et mutations des rapports liés à la technologie à l'ère du régime numérique

Les innovations intervenues au niveau technologique ne se limitent pas seulement au domaine de la création et de l'écoute musicale, mais également jusque dans la chaîne de production.

La miniaturisation des composants électroniques et l'essor des outils informatiques ont permis aux musiciens d'avoir accès à de nouveaux outils dès les années quatre-vingt, notamment les synthétiseurs devenus moins onéreux et grâce à la démocratisation de l'informatique musicale domestique dès les années quatre-vingt dix. Cet impact indéniable sur la manière de faire de la musique, éloigne petit à petit l'artiste du studio professionnel pour finalement pouvoir lui donner l'opportunité de s'équiper et de faire sa propre musique à moindres coûts.

Ces différents facteurs en lien avec le numérique participaient à la diffusion des innovations chez les musiciens, ce qui a aussi une influence sur la création musicale et sa démocratisation. Les *home studios* des musiciens coexistent avec les studios professionnels, leur permettant de travailler à domicile. Ils peuvent non seulement réaliser leurs disques, cassettes ou démos, en utilisant des instruments de musiques insolites et performants à portée de main, de nouveaux outils (notamment pour le montage et le mixage) à des coûts moins onéreux que les équipements professionnels.

Les savoirs se sont également transmis et échangés par le régime numérique. Effectivement, les technologies n'ont plus autant évolué depuis les années deux mille mais leurs usages se sont énormément répandus. De l'hyperconnectivité par les différentes interfaces mobiles (téléphones, tablettes...) jusqu'au web 2.0, la logique de réseau a permis de transmettre les savoirs et les informations, notamment celles relatives à la musique. Les artistes eux-mêmes ont pu s'approprier ces différents outils à leur propre usage, notamment dans la production musicale (que ce soit instrumentale ou la réalisation de musique fixée sur support), la promotion, le booking, et la collaboration avec d'autres musiciens à travers le monde.

Dans cette logique de transmission des savoirs dans le cadre du régime numérique, les

systèmes de licences libres (et également le « copyleft »<sup>127</sup>), questionnent la notion de droits d'auteur. Ils ne se sont pas seulement propagés dans le travail d'encyclopédie en ligne sur la base de Wikipedia, mais également dans le cas de revues spécialisées ou scientifiques, notamment autour de travaux de recherche sur la musique, et dans le cas de dépôts de droits d'œuvres. Le type de licences Creative Commons se définit selon quatre options permettant de combiner 6 licences<sup>128</sup> :

- L'attribution (signature de l'auteur initial)
- L'utilisation non commerciale (interdiction de tirer un profit commercial de l'œuvre),
- Pas de modification (possibilité d'intégrer tout ou partie une œuvre sans la dénaturer)
- Partage dans les mêmes conditions (obligation de signifier les modifications et de redistribuer selon la même licence) .

De manière plus générale, toutes ces logiques *DIY* et les modes de production permis aujourd'hui par le régime numérique vont jusqu'aux *fab labs* déjà évoqués. Les « makers », ces « artisans numériques » y fabriquent eux-mêmes leurs propres objets, instruments, interfaces et outils, notamment à l'aide des imprimantes 3D qui commencent à entrer dans le milieu des arts numériques et arts plastiques, permettant alors d'« usiner » des objets insolites à moindre coût.

Ces modifications des modes de production ont aussi conduit d'autres phénomènes pouvant être vus comme des freins se référant à nouveau au « paradoxe » soulevé par Menger. De fait, Si une plus grande communauté de musiciens peut potentiellement se produire dans des lieux ou proposer des disques, l'offre du nombre d'artistes augmente. Or, le nombre de structures pouvant accueillir des concerts reste le même, voire se raréfie, tout comme les ventes de disques impactant également l'économie des labels indépendants. De manière plus générale, le régime numérique a bien permis de favoriser l'essor d'artistes et leur autonomie, tout en permettant une meilleure circulation des contenus et savoir pour les amateurs. Cependant cette multiplication des moyens mis à disposition a également induit une mutation économique où l'équilibre pour un musicien expérimental reste relativement précaire, comme nous le développerons en dernière partie<sup>129</sup>.

---

127 Creative Commons France, <https://creativecommons.fr/licences/> (consulté le 15/06/16)

128 P. Chantepie & A. Le Diberder, *Révolution Numérique et industries culturelles*, Paris, La Découverte, 2010, p.51.

129 Cf. Partie 3, II.2.La professionnalisation du musicien expérimental, p.316.

Le rapport à l'innovation a donc connu d'abord une appropriation et une approbation semblant dans un premier temps acquises. Dans un second temps, ces rapports se sont finalement complexifiés, entraînant donc des formes de résistances et de questionnements, pouvant avoir une dimension économique et écologique face à cette conception du consumérisme.

Les modes de production, de distribution et de communication permis par le régime numérique ont pu néanmoins contribuer à cette forme de résistance (dans l'autonomisation de l'artiste), en générant également de nouveaux usages et détournements. Les pratiques de l'auditeur seraient-elles également influencées par ces modes de fonctionnement en pleine mutation ?

Il nous reste à définir si le rapport à l'écoute en tant que pratique (que ce soit en concert ou sur disque) subit ce même rapport à l'innovation et à la résistance.

## IV. Les pratiques expérimentales et la question de l'expérience

En prolongement de la situation actuelle des musiques expérimentales en fonction de ses évolutions inhérentes, il convient d'aborder alors le cadre de l'expérience et de l'expérimentation, à travers ses pratiques de création et de réception. L'étude de terrain appliquée au GRIM, à travers l'observation participante et les entretiens avec artistes et auditeurs, a permis de dégager dans un premier temps des réflexions plus générales sur l'écoute, la pratique et la situation de concert. Elle nous permet alors de les confronter avec cette première approche historique liée à ces évolutions contextuelles, à la fois stylistiques, conceptuelles et technologiques, permettant d'établir une grille de lecture des pratiques expérimentales, tant en termes d'écoute des auditeurs que de pratique musicale. Cette étape nécessaire d'étude des auditeurs de musiques expérimentales nous permettra d'établir une étude des publics, spécifique à la situation du GRIM.

Après un bref rappel des concepts philosophiques pouvant se rapprocher des modes de pensées de John Cage et Pierre Schaeffer, nous aborderons d'un point de vue sociologique les différentes pratiques (rapport à l'écoute, la situation de concert, la production discographique, la pratique musicale...) qui amèneront alors aux questions de jugement et de goût.

### IV.1. L'expérimentation comme mode de pensée

#### IV.1.1. Entre l'empirisme anglo-saxon et la rationalité européenne

L'expérimentation, que ce soit dans la pensée de Cage ou de Schaeffer, tant en termes d'essai que de recherche expérimentale, s'inscrit dans des démarches héritées de la philosophie empiriste telle qu'on la retrouve chez Locke ou Hume, ou encore dans le pragmatisme. En effet, cette tradition empiriste met l'expérience au centre de l'apprentissage et l'acquisition des connaissances. On reste effectivement proche de cette idée que le geste improvisé crée une musique spontanée, quoique préalablement pensée et dont la gestuelle a déjà été travaillée et répétée.

Du côté de l'approche expérimentale de Cage, l'empirisme semble plus présent, jusque

dans les modes de jugement de l'expérimentation. Cette volonté de non-évaluation en terme d'échec ou de réussite met réellement l'expérience, à la fois en termes de production et de réception de l'œuvre, au centre du processus d'émergence. Ici, l'action prévaut sur la réflexion et le jugement. Cette pensée empiriste prévaut au pragmatisme qui sert également de base pour les travaux de la sociologie, notamment pour l'interactionnisme symbolique et les autres courants inspirés notamment par John Dewey puis Erving Goffman. La pensée de Charles Saunders Pierce dans le cadre de son pragmatisme social, s'inscrit dans cette même double influence, à la fois dans la sociologie et l'expérimentation musicale :

« Sa question philosophique par excellence, est celle des rapports entre l'être et la pensée. Question qui devient pour lui celle de la signification des signes. La signification finale du signe est constituée par l'ensemble des conséquences pratiques qu'il provoque, c'est-à-dire référée au domaine de l'action »<sup>130</sup>.

Cependant, l'approche expérimentale des chercheurs européens, dans une démarche scientifique telle que celle développée par Schaeffer relève d'un travail de laboratoire. Cette volonté de justifier, d'expliquer et de conceptualiser leurs expérimentations sonores et musicales avec la méthodologie d'un travail de recherche fondamentale avait pour vocation de légitimer ces approches, tant au niveau musical (par rapport à la complexité de la musique sérielle) qu'au niveau institutionnel. Les nombreux écrits, articles et conférences dans des contextes scientifiques et universitaires en témoignent, à la fois autour de la production et la création sonore (synthèse sonore...), que la conceptualisation de l'écoute et de l'analyse (la musique acousmatique, « le solfège des objets sonores » de Schaeffer, les « sons fixés » de Michel Chion, les UST<sup>131</sup> développées par le MIM à Marseille...).

Même si Cage et les compositeurs de l'École de New York ont aussi donné des conférences pour œuvrer à la reconnaissance de leur musique, cette volonté de conceptualiser l'expérimentation pour la légitimer en tant que geste musical (par rapport à la musique de création « écrite ») peut renvoyer à la tradition philosophique rationnelle, qui semble plutôt être assumée dans les approches de la création électroacoustique européenne.

130 cf. JM de Queiroz & M. Ziolkowski, *L'interactionnisme symbolique*, *op. cit.*, p.12.

131 Les « unités sémiotiques temporelles » sont les événements sonores que l'on peut entendre dans la musique électroacoustique. Ces sont n'étant pas forcément identifiables et analysables tels que ceux des compositions traditionnelles, qu'elles soient, tonales, modales ou sérielles, ils ont alors été analysés par le MIM (notamment François Delalande et Pascal Gobin) dès la fin des années quatre-vingt. Ils proposent alors une série de 19 UST permettant de qualifier les sons en fonction de leur utilisation temporelle. Ils sont déclinés et expliqués sur le site du MIM : <http://www.labo-mim.org/site/index.php?2008/08/22/44-liste-des-19-ust> (consulté le 10/05/16)

#### IV.1.2.Émancipation et expérimentation

« *Savoir n'est rien, faire est tout* »<sup>132</sup>.  
Jacques Rancière

Le concept d'émancipation intellectuelle, développé par Jacotot au XIX<sup>ème</sup> siècle, notamment dans son *Journal de l'émancipation intellectuelle*, puis repris par Rancière, peut également renvoyer aux pratiques et modes de transmission liées aux musiques expérimentales et improvisées. Ces musiques semblent se rapporter à une forme de « tradition orale » et d'autodidaxie inhérentes aux formes de jeu et techniques particulières de ces musiques.

Les modes de jeu liés à l'improvisation, le non-jugement en termes de réussite ou d'échec de Cage, ainsi que la volonté démocratique dans les pratiques musicales renvoient directement à la notion d'émancipation. Cette dernière sort effectivement d'un rapport de domination entre « maître » et « élève » (ou « ignorant ») qui aurait besoin d'être éduqué pour acquérir le savoir pour finalement concevoir l'apprentissage comme un échange réciproque.

La question du geste et de l'expérimentation empiriste est au cœur du concept de l'émancipation. Rancière, en citant Jacotot, rapproche le « tâtonnement » à une connaissance propre et une revendication de soi, autrement dit à une sorte d'expérimentation empiriste de soi-même :

« Je veux tâter et mon bras s'étend, se promène à la surface des objets ou pénètre dans leur intérieur ; ma main s'ouvre, se développe, s'étend, se resserre, mes doigts s'écartent ou se rapprochent pour obéir à ma volonté. Dans cet acte de tâtonnement, je ne connais que ma volonté de tâtonner. Cette volonté n'est ni mon bras, ni ma main, ni mon cerveau, ni le tâtonnement. Cette volonté, c'est moi, c'est mon âme, c'est ma puissance, c'est ma faculté. (Jacotot, 1836-37) »<sup>133</sup>.

Au-delà du geste expérimental, l'improvisation renvoie aussi à une meilleure connaissance de soi-même d'après Jacotot et Rancière.

« L'improvisation est l'exercice par lequel l'être humain se connaît et se confirme dans sa nature d'être raisonnable, c'est-à-dire d'animal « qui fait des mots, des figures, des comparaisons, pour raconter ce qu'il pense à ses semblables (Jacotot, *Musique*, p.163) »<sup>134</sup>.

#### IV.1.3.Musiques de l'expérience

Que ce soit dans l'approche empiriste ou l'émancipation, l'expérience se situe au centre

---

132 J. Rancière, *Le Maître ignorant, cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, 10-18, 2004, p.314.

133 J. Jacotot, cité par J. Rancière, *op. cit.*, p.93.

134 *Ibid.*, p.110.

de l'apprentissage et de l'expression de soi.

Dans les musiques expérimentales, nous distinguons alors expérimentation et expérience. L'expérimentation est au centre du processus de création et l'expérience est proposée lors de la réception. Il s'agit en effet de « proposer » une expérience, tant pour les artistes (qui expérimentent) que pour les publics qui en reçoivent le « résultat ».

De manière plus générale, John Dewey dans *L'Art comme expérience*, développe l'idée qu'il y a « constamment expérience car l'interaction de l'être vivant et de son environnement fait partie du processus même de l'existence »<sup>135</sup>. D'un point de vue esthétique, l'expérience est donc une forme de phénomène « total », tant en termes de production que de réception, comme le démontre à son tour Hans Robert Jauss dans *Petite apologie de l'expérience esthétique* :

« La libération par l'expérience esthétique peut s'accomplir sur trois plans : la conscience comme activité productrice crée un monde qui est son œuvre propre ; la conscience en tant qu'activité réceptrice saisit la possibilité de renouveler sa perception du monde ; enfin - et ici l'expérience subjective débouche sur l'expérience intersubjective- la réflexion esthétique adhère à un jugement requis par l'œuvre, où s'identifie à des normes d'action qu'elle ébauche et dont il appartient à ses destinataires de poursuivre la définition »<sup>136</sup>.

Du côté de l'expérimentation musicale chez les musiciens qu'ils soient amateurs ou professionnels, la physicalité donnée à une performance en tant qu'expérience esthétique tournée vers les auditeurs semble être le critère décisif, surtout lorsqu'il s'agit de noise.

Bruno, un amateur de musiques expérimentales en tous genres et un membre fidèle du public du GRIM, participe à des ateliers de pratique d'improvisation « de noise à la voix » et d'après ses mots, sa volonté serait de « faire quelque chose qui sorte des tripes »<sup>137</sup>.

Cette recherche de « physicalité » du son est exprimée de manière plus approfondie par le musicien japonais Keiji Haino pour qui le terme de « noise » ne convient pas réellement à exprimer sa musique, bien qu'elle soit jouée à fort volume :

« Keiji Haino: Pour moi, le terme "noise" est associé à la saturation. La plupart des musiciens vont penser la saturation comme un simple effet. [...] Un son se doit d'être puissant dès sa naissance, mais pas forcément fort. C'est pareil dans le cadre de performances acoustiques. Le fait de jouer très fort en acoustique prouve qu'il y a quelque chose de puissant à transmettre à travers le son. Ce que je joue avec intensité en acoustique doit sortir de manière très puissante. [...] J'essaie de me donner entièrement dans les concerts et si je joue si fort en concert, c'est parce que j'ai envie de transmettre cette chose très forte qui est en moi à l'origine. Donner un concert acoustique est donc la manière dont j'arriverais à transmettre mon énergie intérieure de la manière la plus directe »<sup>138</sup>.

135 J. Dewey, *L'art comme expérience*, Paris, folio essais, 2010, p.80.

136 HR. Jauss, *Petite apologie de l'expérience esthétique*, Paris, Allia, 2007 (édition de 2007) p. 22.

137 Cf. Annexe 9, p.453.

138 Cf. Annexe 20 p.524.

« L'expérience de l'expérimentation » peut aussi avoir lieu dans la proposition en elle-même, c'est à dire en lien avec la situation de concerts. Ces musiques, à la fois liées à la spontanéité (notamment pour les musiques improvisées) et à la situation de concert (jusque dans le cadre d'interprétation des musiques acousmatiques), se conçoivent comme des expériences uniques, produites en direct.

Pour les artistes eux-mêmes, la question de la surprise et le fait de « relâcher » d'une certaine manière le contrôle sur leur production sonore entre en jeu. Russell Haswell, proche de la scène noise électronique, parle de « limiter le chaos » :

« Russell Haswell : Même si je contrôle ce qui se passe, ça reste assez chaotique. Je peux juste limiter le chaos, mais je ne peux pas le contrôler. Ça vient d'un désir de vouloir créer un nouveau son. C'est assez progressif. Je suis intéressé par le futur comme je disais. Je suis progressif, et pas régressif comme la majorité de la musique »<sup>139</sup>.

L'effet d'imprévisibilité et d'instantanéité est aussi parfois voulu dans la situation de concert (ou même l'enregistrement). Pour certains artistes, il fait part d'une volonté d'improvisation absolue, où l'expérimentation même serait de prévoir au minimum ce qui pourrait se passer.

« Keiji Haino : J'aime me faire surprendre, je n'ai aucun plan de jeu. J'ai un genre de routine de méditation pour arriver à ne penser à rien pendant le concert. Je réfléchis beaucoup au préalable pour m'entraîner ensuite à ne pas réfléchir »<sup>140</sup>.

Nous retrouvons dans la conception du jeu en concert de Keiji Haino une affiliation avec les traditions philosophiques de l'empirisme et du concept de l'émancipation. L'expérience est au cœur de sa conceptualisation (jusque dans l'appellation), que ce soit dans la production sonore en elle-même ou en tant que proposition d'expérience d'écoute.

Qu'en est-il plus précisément de la réception et de l'écoute du public ? Il reste important d'aborder l'écoute des musiques expérimentales, dans le cadre de la situation de concert et de l'écoute sur support, tant ces deux aspects ont été débattus dans la musique électroacoustique que les musiques improvisées.

---

139 Cf. Annexe 19, p.521.

140 Cf. Annexe 20, p.527.



*Keiji Haino à l'Embobineuse (2012) ©Pierre Gondard*

#### IV.2. L'écoute expérimentale

La musique électroacoustique a produit de nombreuses théories autour de l'écoute de ces nouveaux sons électroniques et de leur traitement. Du *traité des objets musicaux* de Schaeffer au *Traité d'acoulogie*<sup>141</sup> de Michel Chion en passant par la situation acousmatique, jusqu'aux outils d'analyse comme les UST développées par le MIM, ces nombreux concepts à portée

---

141 « L'acoulogie sera donc la discipline qui s'occupe *en mots rigoureux* des sons, de ce qu'on entend, sous tous ses aspects, ce que ne font ni l'acoustique (centrée sur des phénomènes vibratoires existants indépendamment de l'écoute), ni la mal-nommée psycho-acoustique (où il est moins question du psychisme que d'étudier certaines corrélations entre des stimulus physiques et des sensations sonores isolées, sans s'interroger sur le bien-fondé de ce qu'on appelle "sons" au niveau auditif) ». (M. Chion, *Glossaire* : <http://www.lampe-tempete.fr/ChionGlossaire.html>)

scientifique et philosophique sont particulièrement adaptés pour l'écoute de la production électroacoustique. Mais qu'en est-il de l'écoute expérimentale ?

Ces différentes théories d'écoute et d'analyse semblent avoir été développées dans le cadre d'une écoute spécifique, principalement tournée vers les sonorités électroniques, ou à une écoute exclusive qui trouverait plus son optimisation dans des analyses d'écoute relevant idéalement d'une écoute domestique ou d'une situation acousmatique. Dès lors, ces approches se rapportent plus à ce qu'on désignait précédemment comme une « rationalisation » de l'écoute des sons. Dans le cadre des musiques expérimentales, il nous semble plus pertinent de nous interroger sur la situation d'écoute en elle-même.

En cela, nous nous proposons donc pour appréhender la question de l'écoute, de distinguer l'expérience scénique de l'écoute domestique dans un premier temps. Dans un second temps, il nous paraîtrait alors intéressant de questionner le rapport au jugement qualitatif et à celui du goût musical, impliqués dans l'écoute expérimentale.

#### IV.2.1. Le dispositif scénique au centre de l'expérience

Tout d'abord, la situation de concert reste très singulière car elle représente le partage d'un moment particulier entre publics et œuvres en général, mais aussi entre publics et artistes. L'écoute est différente en concert et sur support, y compris dans le cadre des musiques électroacoustique où la spatialisation et l'interprétation des œuvres sur un « orchestre de hauts-parleurs » (ou acousmonium) rendent l'expérience unique.

Les musiques improvisées proposent des moments inédits, dans le sens où l'instant de jeu reste lié à la situation elle-même. Chaque concert sera indéniablement différent entre des situations et contextes spécifiques, et d'une certaine manière peu prévisible (bien que l'on puisse présager de l'approche de l'instrument de tel ou tel musicien).

À l'inverse, dans le cadre de concerts de noise notamment, le volume sonore et l'approche performative, ajoutés à la spontanéité que peut revêtir la proposition du point de vue de l'improvisation, en font également des cas particuliers d'immersion. Ces événements restent

des situations qui ne peuvent être vécues autrement qu'à travers un concert en direct.

Du côté des musiciens et artistes expérimentaux, cette situation de concert reste au cœur de leurs préoccupations. Bien que Russell Haswell n'ait pas vraiment de schéma prédéfini de ce qu'il va proposer, il reste attentif à la réception de son live :

« Russell Haswell : Je n'ai pas vraiment d'attentes quand je joue en concert. C'est déterminé par le matériel que j'ai, ce qui marche, comment ça sonne dans l'espace... J'ai un léger sentiment de ce que je vais faire pour commencer, après je vais faire ceci, cela, si ça ne marche pas, j'irai ailleurs. En gros, j'ai un format genre chanson 1/chanson 2/chanson 3/chanson 4, et j'essaie de le faire de manière chronologique. Mais je n'ai pas de guide me permettant de savoir ce que sont les chansons 1/2/3/4. Encore une fois, le principal, c'est d'avoir un bon moment, que le public aime ça, que les organisateurs soient contents aussi. [...] Ça dépend surtout du contexte. Tu peux jouer dans un petit lieu devant des gens qui n'auront aucune idée de ce que tu es en train de faire et vont détester ou au contraire jouer dans un festival et là, les gens qui ne te connaissent pas vont adorer »<sup>142</sup>.

Les témoignages suivants prennent plus en compte le rôle du public dans une sorte de « don-contredon » pour lequel le public aurait un rôle important dans la production du son, au-delà de la réception qu'ils peuvent faire de la musique et la manière dont ils peuvent percevoir la musique. Effectivement, pour Keiji Haino, il est question de « communication », voire même de dialogue :

« Keiji Haino : Pour moi, un concert, c'est la rencontre de plusieurs personnes dans un même lieu. À travers cette configuration, il y a de fait une communication réciproque qui s'installe, même si l'on ne parle pas »<sup>143</sup>.

Pour le saxophoniste improvisateur Michel Doneda, le musicien est responsable de ce qu'il propose au public. Il semble considérer que les membres du public viennent malgré tout pour vivre une expérience mais aussi, pour pouvoir « relâcher » par rapport à la vie quotidienne .

« Michel Doneda : Nous, on a la responsabilité du jeu mais c'est partagé avec le public. Quand je suis auditeur j'aime que les musiciens me donnent une liberté comme je te disais. Un jour un type m'a dit à la sortie d'un concert, "tu vois, j'ai fait ma journée de travail, et ça me demande un effort de sortir au concert". Je respecte ça, j'y pense tout le temps. La personne qui vient, elle ne connaît pas le résultat de ce qu'elle va voir. Il ne vient pas consommer un objet, sa responsabilité, son désir est fortement engagé. Il peut passer une soirée de merde si c'est nul pour lui. Le gars disait quelque chose par rapport à l'articulation et la perception des sons. "Tu vois, pour quelqu'un comme moi qui suis fatigué, si vous jouez tout le temps des matières complexes, au bout d'un moment ça fait un mur, je ne peux pas rentrer dedans. Mais quand il y a quelque chose qui souffle, que vous construisez autre chose, je me relâche et après ça, en relief, je vais entendre ce qui se passe". C'est intéressant, il parlait des flux d'énergie, de tensions, de comment les relâcher »<sup>144</sup>.

---

142 Cf. Annexe 19, p.527.

143 Cf. Annexe 20, p.525.

144 Cf. Annexe 17, p.511.



*Michel Doneda et Tatsuya Nakatani à montevideo (2014) ©Pierre Gondard*

Eddie Prévost, batteur d'AMM, va encore plus loin en rappelant que le public attend quelque chose des musiciens, tout en considérant qu'il ne faut pas (et qu'il en serait de toute façon incapable) essayer de produire ce que le public peut attendre de lui :

« Eddie Prévost : Quand on doit jouer quelque chose et que le public est présent dans la salle, il attend quelque chose de nous. C'est un fait qu'il faut accepter. Je pense que le pire que je puisse faire cependant est d'essayer d'anticiper ce qu'ils veulent. Si je le savais, je pourrais faire une fortune... Mais la meilleure chose que je puisse faire, ou plutôt la seule, c'est de m'appliquer à proposer une stabilité dans ce que je sais faire. Me concentrer sur l'instant, je ne sais pas où cela va nous mener c'est la "nature des choses" comme on dit. Si on est dévoué à ce qu'on fait, on produit le meilleur, même si des performances sont bonnes et d'autres moins, c'est inévitable. Ça dépend également d'une chose illusoire appelée la "forme". On dit que quelqu'un va perdre sa "forme" mais qu'est-ce que cela veut dire ? Si on se concentre sur tenter de faire les choses bien et qu'on échoue, il faut se concentrer sur ce qu'on est : nos mains, nos oreilles, nos yeux, sur le moment, sur les autres. Si vous êtes chanceux, on peut transformer ce moment en quelque chose ayant du sens pour vous-même et pour le public. On peut transmettre ce sentiment. Si vous n'êtes pas sûr de vous et si vous doutez de ce que vous transmettez au public, il va s'en rendre compte. Si vous faites semblant, exagérez, faites de l'esbroufe, il s'en rendra compte rapidement. Donner le meilleur de soi, c'est un signe de respect, et c'est quand même ce que veut le public »<sup>145</sup>.

Bien que le public joue un rôle important dans le processus de création de la situation de concert en direct, les musiciens interrogés ne se limitent pas à la réalisation de ce que les publics souhaiteraient entendre. Il y a bien entendu, la volonté d'être fidèles à eux-mêmes (puisque les publics se déplacent pour voir ces artistes en fonction de ce qu'ils connaissent d'eux, ou pour les découvrir). Les musiciens tentent toutefois de garder une certaine spontanéité, une exigence

---

145 Cf. Annexe 14, p.485.

et une intégrité qu'ils souhaiteraient transmettre à travers leur live.

Mais la physicalité du son déjà évoquée renvoie à cette situation particulière et non-reproductible du concert en direct. Dans certains cas, la puissance sonore et l'énergie déployée dans la performance sont des critères recherchés, comme le rappelle Bruno :

« Bruno : Le seul critère c'est les tripes. Et la construction des morceaux, les enchaînements, etc. Ce n'est pas "n'importe quoi", il faut de la recherche malgré tout. [...] Les trois quarts du temps c'est ce que je recherche. Désir sensoriel qui va au-delà des oreilles. Quand je suis à la maison, que j'écoute un disque, ce n'est pas tout à fait la même chose. Voir une scène avec des musiciens, il faut qu'il se passe quelque chose sur scène, sinon autant écouter le disque. Le "spectacle" doit être vivant, que ce soit en musique, le théâtre ou la danse. Il faut que le musicien donne quelque chose de fort »<sup>146</sup>.

Cette physicalité du son semble participer de cette recherche que les auditeurs semblent désirer en se rendant à des concerts (sans oublier la convivialité et l'aspect « cérémoniel » que l'on abordera en deuxième partie<sup>147</sup>). C'est effectivement ce qui distingue le concert du support sur disque. Le concert reste malgré tout une sortie, qui nécessite une certaine disponibilité (voire une forme physique/morale) comme l'expliquait Michel Doneda.

Pour Bernard Ducayron travaillant à Souffle Continu, un magasin de disques spécialisé dans ces musiques (entre autres), le fait de sortir voir des concerts induit une plus grande motivation, proportionnellement à la fatigue cumulée, notamment par l'écoute quasi continue de musique lors d'une journée de travail :

« Bernard Ducayron (Souffle Continu) : Je pense qu'il y a plus une culture du concert, même si à Paris, les lieux sont chers et il y a pas mal de groupes qui ne passent plus mais c'est un autre débat. En ce qui me concerne, j'ai fait énormément de concerts et maintenant j'en fais très peu. C'est lié à autre chose, c'est que d'une part, le *taf* est très prenant et c'est beaucoup d'investissement et d'heures d'écoutes, donc sortir derrière, choper l'envie d'aller me mettre 2 heures de musique, il faut vraiment que ça me plaise et que ça me tente... D'autre part j'ai une femme et des gamins, il faut que je les vois de temps en temps. L'un dans l'autre, je crois que je n'ai pas fait de concerts depuis un certain temps... les Swans vont passer, je vais les voir, car ça représente quelque chose pour moi. Un groupe comme Sunn o))), physiquement ça m'interpelle, du coup j'y vais »<sup>148</sup>.

Ces critères mis en évidence à la suite des différents entretiens participent à une compréhension de l'expérience de la situation de concert, que ce soit de la part des musiciens ou de celle des auditeurs. Dans le premier cas, que les musiciens improvisent (ou non), ils restent conscients de la situation en elle-même (jouer dans un lieu spécifique, devant le public du lieu...). Du côté des amateurs de musiques expérimentales, la physicalité du son, la performance

146 Cf. Annexe 9, p.456.

147 Cf. Partie 2, IV.2.Situation(s) de concert à montévidéo, p.249.

148 Cf. Annexe 6, p.442.

scénique et l'écoute d'artistes par ailleurs découverts sur disques semblent motiver la sortie en concert.

#### IV.2.2. Les musiques expérimentales et improvisées en tant que musique de support ?

Lors d'une rencontre/discussion organisée par les disquaires de Souffle Continu en mars 2014 autour du disque et des musiques improvisées, il a été assez rapidement question de plusieurs assertions s'opposant : d'un côté, la dualité entre concert et le rôle du disque dans le cadre de l'improvisation libre, et de l'autre la chute des ventes en général et dans ce domaine en particulier, symptôme d'un manque d'intérêt pour les musiques improvisées aujourd'hui.

En discutant avec Jean-Marc Montera de ce débat (auquel il participait), il est apparu que ces « guerres » existaient depuis les années 80. Cela coïncide avec la période qui a vu les musiques improvisées se démocratiser et l'arrivée du CD. En interrogeant à la fois artistes, publics et disquaires, nous avons tenté de dégager quelques tendances et hypothèses autour de ces questionnements.

Dès les années soixante-dix, de nombreux collectifs et musiciens improvisateurs ont créé leurs propres labels pour distribuer leurs musiques comme nous l'avons déjà évoqué, et des maisons de disques spécialisées ont commencé à émerger : FMP ou ECM (Allemagne), Hathut (Suisse), Ictus (Italie), Impetus (Écosse), In Situ, Nato ou Potlach (France), Incus ou Matchless (Angleterre), pour n'en citer que quelques unes.

Ces démarches d'autogestion et de distribution dans ces musiques ont continué d'évoluer jusqu'à aujourd'hui, avec de nouveaux labels, plutôt orientés vers les musiques électroniques expérimentales voire noise malgré un marché de supports en pleine mutation à l'ère du régime numérique : PAN et Editions Mego (Allemagne) ou encore Blackest Ever Black (Angleterre).

Les formes musicales improvisées sont étroitement liées à la situation et au contexte d'émergence dans lesquelles elles se retrouvent exprimées. La question de l'enregistrement a largement été débattue, entre les « pro- » et les « anti- », argumentant d'un côté des avantages et

inconvenients de la fixation d'un événement décontextualisé devenant alors autre chose qu'une « émergence » instantanée. De l'autre côté, elle a été défendue en tant que forme d'archivage de témoignages, dans le but de fixer ces moments rares, ou plus pragmatiquement de faire « voyager » les musiques improvisées au-delà de la portée des concerts. C'est ce que Keiji Haino, en grand collectionneur de disques a pu avouer, après avoir fait une visite chez un disquaire marseillais pour acheter des vinyles d'occasion de musiques traditionnelles françaises :

« Keiji Haino : La raison pour laquelle j'enregistre des disques est très simple. Car, tout à l'heure on était chez le disquaire et j'ai pu découvrir de nombreuses choses que je n'aurais jamais pu entendre si jamais ce n'était pas sorti sur disque. J'essaie de transmettre et j'espère que ma musique puisse être entendue par quelqu'un qui ne me connaîtrait pas »<sup>149</sup>.

Si on s'en réfère à l'École de Francfort et à Walter Benjamin plus particulièrement, le disque serait une expérience bien moindre que celle du concert, seul véritable contact avec l'essence de l'œuvre.

« A la plus parfaite reproduction il manquera toujours *une* chose : le *hic et nunc* de l'œuvre d'art – l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve. C'est cette existence unique pourtant, et elle seule, qui, aussi longtemps qu'elle dure, subit le travail de l'histoire. Nous entendons par là aussi bien les altérations subies par sa structure matérielles que ses possesseurs successifs »<sup>150</sup>.

Dans le contexte de l'industrie du disque et de la musique, ces thèses formulées par Benjamin lors de l'avènement de la photographie et du cinéma principalement, semblent avoir un rapport différent avec la manière dont les musiques expérimentales et improvisées se sont appropriées et ont détourné les supports tels que le disque ou la bande magnétique. Il est encore plus important dans les musiques électroacoustiques ou acousmatiques, étant elles-mêmes appelées « musiques de support ». Ici, il en deviendrait même absurde de considérer la musique sur support comme dénuée de *hic et nunc*, tant la situation d'écoute entre dans le processus de réception de l'écoute domestique d'un disque en fonction de la qualité du support, de l'enregistrement et du matériel. Rosalind Krauss a pour sa part remis en perspective les réserves de Benjamin sur la reproductibilité mécanique, notamment par rapport aux photographies de Cartier Bresson, mais également en prenant l'exemple des moulages pour les bronzes de Rodin qui ne remettraient pas en question la notion d'originalité<sup>151</sup>.

149 Cf. Annexe 20, p.525.

150 W. Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Œuvres III*, Folio Essai, Paris, 2000, p.273.

151 R. Krauss, « The originality of the Avant-Garde, A postmodernist Repetition », *October*, n°18, Boston, MIT Press, 1981, p. 47-66.

De prime abord, la production discographique dans les musiques expérimentales avait pour but de fixer des événements (notamment des collaborations entre musiciens) mais aussi de les promouvoir. En cela, ces enregistrements servaient à documenter une scène, tout en archivant les différents modes de jeu et d'expression de chacun, ce qui ne s'oppose pas forcément à la situation de concert, pouvant même l'immortaliser (et donc de la rendre accessible à tous).

Ici, la situation de concert remplit certes les conditions du *hic et nunc*, il n'empêche qu'elle ne peut garantir sa réussite ou sa supériorité au disque (ni la supériorité du disque sur le concert). D'un côté, la situation de concert repose sur des paramètres techniques (sonorisation) physique (de la part de l'auditeur et du musicien), qui à la fois peuvent déboucher sur un événement unique et inoubliable, ou sur quelque chose de potentiellement décevant. Le disque revêt souvent de la part de choix du musicien, une qualité d'enregistrement et de mixage validée, tout en n'ayant pas le même caractère instantané et unique.

Gérard Genette a une conception du rapport entre la performance et l'enregistrement sur support en tant que complémentarité des approches, qui nourrirait l'œuvre d'art :

« Une performance est un événement physique, et comme tel un objet autographique unique; mais par l'enregistrement elle donne occasion à un art autographique multiple, et par itération à un art autographique pluriel; et ces deux faits sont aussi des faits de transcendance, le premier par manifestation indirecte, le second par immanence plurielle »<sup>152</sup>.

Au-delà de ces quelques considérations pragmatiques, la notion de « transmission » et la dimension sociale entrent également en jeu. Chez les musiciens expérimentaux ou improvisateurs, jouer le jeu du studio et de l'enregistrement plutôt que de se produire uniquement sur scène représente une expérience sonore différente du caractère « d'objet rémanent » pour le disque, pas incompatible avec le partage d'émotion du concert. L'interaction de la transaction provoquée par le disque, qu'il soit acheté directement à l'artiste, chez le disquaire, ou offert par un amateur à une autre personne avec qui il souhaite partager ces goûts et expériences crée une interaction supplémentaire avec l'œuvre.

« Keiji Haino : Avec un disque, il y a forcément un échange social qui se passe, on va acheter le disque, quelqu'un nous l'offre, on va l'offrir à une autre personne, etc. Avec internet, il n'y a rien de tout cela, tout est à sens unique. On met à disposition quelque chose qui peut être transmis à des millions de personnes différentes sans que l'on interagisse plus que cela avec eux, on développe uniquement des relations légères et superficielles »<sup>153</sup>.

---

152 G. Genette, *L'Œuvre de l'art*, *op. cit.*, p.113.

153 Cf. Annexe 20, p.524.

Haino, qui parlait déjà de don/contredon dans la situation de concert, compare l'échange social qui intervient avec le disque par rapport à une forme d'unilatéralité des biens immatériels permis par le régime numérique.

Nous avons déjà énoncé que le numérique offre de nombreux avantages dans la distribution et la diffusion de la musique en général et dans les musiques nous concernant en particulier.

Néanmoins, n'omettons pas le fait que l'industrie du disque ait accusé une franche diminution de ses ventes physiques, et ce, même pour certaines maisons de disques spécialisées, ou encore dans les magasins de disque. Cette vente, dans le cadre du numérique est à la fois en lien avec la dématérialisation (par téléchargement ou écoute en ligne en *streaming* qui représentent aujourd'hui un véritable enjeu économique) et la possibilité de commander les disques directement auprès des artistes, labels ou plateformes de vente en ligne.

D'un point de vue économique, la vente en ligne a pu permettre de développer d'autres logiques. La « Loi de Pareto » démontre qu'en général 20% des produits génèrent 80% des profits (dans la grande distribution) que l'on peut répercuter au niveau musical avec les albums qui se vendent le plus, au détriment de la majorité d'artistes ayant moins de renommée.

Ce modèle, où les règles de promotion et de distribution d'un même produit interviennent au détriment de tous les autres, a finalement été remis en question (pouvant aussi intervenir dans la chute des ventes de disques) avec ce qui le concept de « Longue Traîne »<sup>154</sup> introduit par Chris Anderson. En 2004, alors qu'il est rédacteur en chef de la revue américaine sur les nouvelles technologies *Wired*, Anderson expose ce modèle économique en étudiant les grands modes de distribution en ligne. Il se rend alors compte que la multitude de produits proposés par les magasins en ligne tels qu'Amazon rapporte plus que quelques *best sellers* qu'ils proposeraient.

Autrement dit, plus un magasin proposera de produits, plus il aura de chances de générer des ventes. Philippe Chantepie et Alain Le Diberder y voient donc deux formes de « longue traîne », une forte et une faible :

---

154 C. Anderson, *The Long Tail : Why the Future of Business Is Selling Less of More*, New York, Hyperion, 2006.

« Selon la forme forte, la longue traîne pourrait porter sur les ventes elles-mêmes, et des systèmes comme Amazon, eBay ou Netflix favoriseraient une plus grande diversité des goûts à la condition que soient organisés des systèmes de prescription adaptés, dont le principal reste aujourd'hui le moteur de recherche Google.[...] La version faible de la théorie est plus solidement établie : selon cette version présentée par C. Anderson, à défaut d'une véritable déconcentration des ventes, on observe une meilleure répartition des rentabilités : les 20% de ventes réalisées sur une myriade de petits titres sont plus rentables pour les vendeurs que les 20% réalisées sur les *best sellers* »<sup>155</sup>.

On voit bien l'avantage que cela peut avoir d'un point de vue général du côté des amateurs pour trouver en un même endroit une grande variété de disques rares avec autant de choix (et surtout plus de stock) que chez un disquaire spécialisé, parfois à des prix défiant la concurrence. À la fois, cela met en difficulté les commerces de proximité et permet d'entretenir un marché à grande échelle où les plus puissants peuvent se permettre d'offrir plus de choix (en ayant de vastes entrepôts dans de nombreux pays, et parfois peu de scrupules...).

En interrogeant le disquaire de Souffle Continu, plusieurs phénomènes liés à la « longue traîne » en ressortent avec la concurrence déloyale par ces grands groupes en ligne :

« Bernard Ducayron (Souffle Continu) : Amazon, c'est une machine de guerre qui écrase tout sur son passage. C'est assez monstrueux, t'as des vendeurs du monde entier qui sont dessus, Amazon ont leurs entrepôts, donc entre ça et leurs "*marketplaces*" ouverts à toutes personnes, professionnels ou non, qui veulent vendre à bas prix, se faire moins de marges, ça pose problème quoi... Plus que le téléchargement, c'est Amazon qui explose le disquaire en France et dans le monde. Je crois même qu'ils proposent de créer des Cd à la demande avec des titres uniquement dispo' en ligne... C'est la bête noire de la culture »<sup>156</sup>.

Les nombreux services proposés par Amazon, à la fois de la création de compilation « à la carte » jusqu'à la mise en place d'un réseau quasi infini de distribution par les *marketplaces* permettant à tous de mettre en vente des biens (et à Amazon de prendre une commission sur chaque transaction réalisée), renforce sa capacité de mobiliser voire monopoliser la totalité du marché de la vente.

D'après les chiffres de vente fournis par le disquaire Souffle Continu<sup>157</sup>, le nombre de disques vendus de leur côté n'a pas réellement baissé depuis 2008, il est resté sensiblement le même. Au mois de mars 2014, ils ont réalisé 467 ventes (800 disques en tout), à 43€ par vente (pour une moyenne mensuelle toujours autour de 40€ par transaction). D'après le disquaire, il existerait deux clientèles-types :

---

155 P. Chantepie & A. Le Diberder, *Révolution numérique et industriels culturelles*, Paris, La Découverte, 2010, p.51.

156 Cf. Annexe 6, p.440.

157 Cf. Annexe 6., p.441.

« B.D. (Souffle Continu) : Le client-type a entre 30-60 ans dont un gros noyau 40-50, il est forcément ouvert, il n'est pas scotché sur un type de musique. Il a un budget entre 100 et 200 euros mensuels pour les disques et il est assez fidèle. On tourne principalement avec eux. Il y a un deuxième type qui n'a pas vraiment de définition, ce serait le client étranger, qui vient du monde entier. De plus en plus, on a eu des Anglais, des Australiens, des Chiliens. Visiblement, le nom de la boutique commence à tourner, il y a de la reconnaissance. Mais les principaux restent ces passionnés locaux qui viennent une fois toute les deux semaines »<sup>158</sup>.

Bernard Ducayron fait un constat permettant de nuancer ce manque d'intérêt ces quinze dernières années de vente de disques en boutique concurrencée par les diverses possibilités offertes par le régime numérique et y accuse la surabondance de propositions en comparaison au nombre de clients :

« B.D. (Souffle Continu): Il y a trop d'offres, par rapport à une demande trop petite. Si quelqu'un suit le truc et se trouve submergé, s'il lâche, il lâche complètement. Je ne sais pas si c'est la vraie explication mais ça me semble rationnel. Il y a un vrai désamour sur ces musiques-là, enfin en termes d'achat de disques... En termes de concerts c'est encore autre chose. Des musiciens anglais comme Evan Parker ou Paul Rogers, quand ils sont à Paris ils vendent leurs disques 5 euros, limite ils les donnent ! Ce qui marche c'est plutôt aussi l'*electronica*, ça revient. Y'a des scènes techno expé' qui semblent intéressantes, j'ai envie de creuser par là, un peu. On voit apparaître des jeunes qui veulent aussi des classiques, un Doors, un Neil Young, c'est plutôt sympathique et encourageant pour l'avenir. Mais ça reste un frémissement... »<sup>159</sup>.

Effectivement, les musiciens improvisateurs des années soixante-dix et quatre-vingt ont quelque peu perdu l'intérêt d'une partie de leurs auditeurs, tout en continuant de produire une myriade de disques qu'ils vendent principalement lors de leurs concerts plutôt qu'en magasins. Au niveau de la vente de disques, dans les domaines étudiés, ceux qui vendent le plus restent les labels de musiques expérimentales électroniques et électroacoustiques comme Editions Mego, Blackest Ever Black, Sub Rosa, Monotype ou encore PAN, pouvant couvrir des champs d'actions dans les musiques électroniques qui touchent d'autres publics qui écouterait par exemple de l'IDM (ambient, ou affiliés, notamment avec le label Warp).

Il en est de même chez des labels plus généralistes et orientés rock comme Sub Pop, Sacred Bones, Constellations ou encore Thrill Jockey qui peuvent à la fois proposer des projets pointus et d'autres de plus grande renommée, que ce soit du côté du post-rock, du hip-hop, du post-punk jusqu'à la noise. Ces différents labels jouissent tous d'une bonne réputation dans le domaine spécialisé des musiques expérimentales et des revues comme *The Wire*, *Revue et Corrigée* ou *Personal Best* (entre la revue et le fanzine, dirigé par l'artiste norvégien Lasse Marhaug). Ces revues consacrent de nombreux articles, interviews et chroniques de

---

158 *Idem.*

159 Cf. Annexe 6, p.439.

leurs artistes. Les labels précités n'ont bien entendu pas la marche de manœuvre des *majors*, et arrivent à l'équilibre dans le meilleur des cas, leur permettant de faire plusieurs sorties dans l'année et de pérenniser leur activité en dégagant un salaire pour une ou deux personnes à temps plein idéalement.

Dans le domaine des musiques expérimentales, il est généralement rare que les musiciens puissent dégager un revenu significatif de leurs ventes de disques. Dans les réalités les plus optimistes, lorsqu'ils s'occupent de leurs propres sorties, ils arrivent à rembourser les frais engagés par la vente en direct (ou lors des concerts). On pense ici au guitariste français Noël Akchoté qui est alors passé de l'autoproduction avec son label Rectangle jusqu'en 2003, pour se consacrer petit à petit à une distribution exclusivement digitale, notamment par Bandcamp (il a participé à plus de 600 enregistrements dont plus 200 albums dématérialisés sont disponibles en téléchargement).

La question du revenu et du statut du musicien expérimental et improvisateur sera développée en partie 3<sup>160</sup>, mais toutefois les artistes ne sortent pas de disques pour en tirer quelque profit, mais comme nous l'énoncions précédemment, plutôt à des fins promotionnelles ainsi qu'en guise de témoignage et de prolongement d'une interaction sociale avec les publics.

Romain Perrot avec son projet de Harsh Noise Wall intitulé Vomir<sup>161</sup>, jouissant d'une certaine renommée (étant considéré comme l'un des « représentants » du HNW au Japon, aux États Unis...) et d'une couverture médiatique relative, nous éclaire cependant à ce sujet :

« Romain Perrot : Soyons réaliste, je ne vends presque rien... Un disque de Vomir va se vendre à 200/300 copies... Quant à Roro / Falot, quelques dizaines... mais c'est important pour moi de sortir des disques, comme des étapes de ma vie... les réseaux sociaux sont importants pour rester dans un contact lointain, poli et maîtrisé, ce qui me convient tout à fait »<sup>162</sup>.

Du côté des amateurs de musiques expérimentales ayant une pratique de l'écoute domestique, la question du support semble importante. Certains ne vont écouter que des CD, tandis que d'autres vont être fidèles au vinyle pour des raisons qui leur sont propres, en mettant en avant la qualité du son, argument qui se fait valoir pour des raisons divergentes à la fois chez

160 Cf. Partie 3, II.2. La professionnalisation du musicien expérimental, p.316.

161 Qui a aussi un projet « ultra shit folk » nommé Roro Perrot à la guitare acoustique et au chant ainsi que Falot, un projet plus noise à la guitare électrique.

162 Cf. Annexe 15, p.440.

les amateurs de CD et de la pureté du son, que ceux du vinyle et de sa « chaleur analogique ».

La qualité de l'objet en lui-même pour le vinyle s'adresse plutôt au collectionneur (plus grande pochette, *design* spécifique, vinyle de couleur, tirage limité...). Chez les amateurs de noise, d'autres formats restent cependant sollicités, que ce soit la cassette audio, le MiniDisc ou même la disquette (comme c'est le cas chez le duo chinois Torturing Nurse), proposant un objet volontairement *lo-fi*, tout en permettant une duplication artisanale à moindre coût et pour de faibles tirages. Le CD, dans la noise, représente le support majoritaire, grâce à sa duplicité et à son faible coût de fabrication (qu'il soit fait par l'artiste lui-même ou un label).

Robin, un fan invétéré de noise à Marseille et qui écoute beaucoup de musique en ligne, avoue acheter des disques de temps à autres :

« Robin : Ouais sur Discogs, j'achète des CD de temps en temps. Pour des artistes que j'aime. Depuis peu de temps, j'ai décidé de me mettre à la cassette parce que c'est un format très spécial, j'ai toutes sortes de formats chez moi, des CD, des vinyles... ou même des mini-CD comme celui-là de Kid 606 »<sup>163</sup>.

Les amateurs de musiques expérimentales et improvisées sont souvent de grands collectionneurs, documentant leur propre connaissance dans leur domaine de prédilection. Bruno écoute de son côté ces musiques sur CD et en possède une grande collection.

« Bruno : J'écoute principalement sur CD. Assez rarement en vinyle d'autant plus que dans la noise, il y a plutôt des sorties CD. Par contre j'ai environ 2000 disques chez moi. Pas que de la noise, j'ai vraiment de tout, de la variété, de la musique classique... Ça m'arrive souvent d'acheter des disques après un concert, pour la mémoire de l'événement. En plus ça reste difficilement trouvable autrement. En ligne, je trouve que c'est moins varié, je ne trouve pas forcément ce que je veux. J'ai trouvé pas mal de disques quand j'allais à Data, une médiathèque à Marseille. J'y ai découvert, acheté et gravé quelques disques quasiment introuvables »<sup>164</sup>.

Bruno est méthodique dans sa manière de pratiquer cette écoute et d'entretenir son goût pour la collection. Comme tout collectionneur de vinyle, il a son propre mode de classement :

« Bruno : En général je classe en fonction de certains critères, comme par exemple ce qui a de la voix. C'est assez personnel comme choix. Par exemple, j'aime beaucoup Phil Milton, David Moss, Catherine Jauniaux, Natacha Muslera... Dans la même pile, je vais aussi mettre de la poésie sonore comme Charles Pennequin, Henri Chopin... J'ai d'ailleurs trouvé un disque à Aix d'Henri Chopin, une pépite. J'ai une pile plutôt Japon, principalement de la noise. La noise, ça reste variable entre Merzbow, Otomo ou Melt-Banana... Après j'ai pas mal de disques européens par pays, genre France, Allemagne, Angleterre... En France, genre eRikm, Jérôme Noetinger, Christian Marclay... »<sup>165</sup>.

Romain Perrot avoue que l'écoute de disque le suit depuis toujours, et d'autre part, même s'il ne l'avoue pas, nous savons qu'il possède une relativement grande collection et des connais-

163 Cf. Annexe 8, p.450.

164 Cf. Annexe 9, p.457.

165 *Idem*.

sances importantes en matière de musique :

« Romain Perrot : Je suis un bon consommateur, mais pas un collectionneur... J'aime écouter un disque, avec une pochette et des notes de livret, sur une bonne chaîne hi-fi... Le disque a toujours fait partie de ma vie depuis mes 8/9 ans »<sup>166</sup>.

Cette question de la collection et du caractère « fétichiste » pouvant en découler s'avère parfois cocasse, tant certains amateurs expérimentés dans ces musiques vont avouer posséder de nombreux disques tout en revendiquant le fait de ne pas être collectionneur.

Dans tous les cas, les critères qui définiraient un « collectionneur » semblent ici plutôt se faire par des aspects « superficiels » de la musique comme le souligne le journaliste Philippe Robert, qui voit plutôt les avantages à la fois de chaque support, qu'il soit matériel ou dématérialisé :

« Philippe Robert : Je suis un peu un amateur de musique vieux jeu, car à mon domicile, l'écoute de la musique passe par le support. J'aime bien les pochettes etc, bien sûr il y a un côté fétichiste dans tout cela, mais c'est la musique qui prime. Je ne suis pas, non plus, un collectionneur. Je n'ai rien contre le CD ni contre la dématérialisation. Je pense que le CD aura permis d'avoir accès à beaucoup de choses auxquelles on n'aurait jamais eu accès auparavant. J'éprouvais beaucoup de frustrations face à ces vitrines remplies de vinyles que l'on ne pouvait se payer, ni écouter, tant les vendeurs craignaient la moindre éraflure. Je trouve donc très bien le fait que des labels aient pu les rééditer en CD, à des prix accessibles. Ce qui compte c'est l'accès à la musique. J'aime l'objet disque mais si la possibilité d'accès à la musique c'est la dématérialisation, il n'y a pas de soucis »<sup>167</sup>.

Il en est de même pour Bernard de la boutique Souffle Continu, qui en possède chez lui une grande quantité, comme de nombreux vendeurs de disques. De la même manière, il se défend cependant d'être collectionneur :

« Bernard Ducayron (Souffle Continu): Je ne suis pas un vrai collectionneur. Je ne fais pas une collection de timbres, il ne me faut pas toutes les éditions d'un même disque. T'as des gars, ils te prennent les 8 couleurs du dernier Electric Wizard, perso je ne comprends pas... J'accumule beaucoup par contre. Je me freine mais je dois avoir 3000/4000 vinyles et 1000 Cds, c'est pas... pour quelqu'un qui est dans le disque depuis plus de vingt ans c'est pas énorme, j'ai quand même ce côté de ... conservation, archivage... »<sup>168</sup>.

Peu importe la manière dont ils se définissent ou comment nous pourrions les définir en tant que collectionneurs, que ce soit par une approche « documentaliste » d'une même scène ou d'acheteur compulsif déclinant une même œuvre en fonction de design différents, jusqu'à la volonté non pas de posséder les objets mais de pouvoir écouter une multitude d'artistes (notamment de manière dématérialisée). Il en reste que ces différents points de vue sur l'écoute domestique des musiques expérimentales renvoient une nouvelle fois à des rapports multiples de cette pratique en elle-même. Les mélomanes expérimentaux nourrissent et construisent leur

---

166 Cf. Annexe 15, p.495.

167 Cf. Annexe 7, p.446.

168 Cf. Annexe 6, p.442.

propre rapport à l'œuvre et entretiennent des pratiques conscientisées de ce qui exprime leur goût face à ces musiques.

Bien que le rapport entre le disque et le concert semblait important à aborder, l'évolution du marché du disque dans les musiques que nous étudions, à la fois dans le cadre des intérêts différents qu'elles suscitent (une relative déperdition des musiques improvisées instrumentales face à l'intérêt croissant des formes plus électroniques), nous avons pu mettre en avant d'autres paramètres influents dans l'évolution des rapports au disque.

Les mutations du régime numérique par la distribution en ligne, impactant la vente locale d'un côté et de l'autre la dématérialisation, a aussi eu une importance indéniable dans l'écoute et donc dans la consommation de la musique.

Les entretiens réalisés ont pu également mettre en évidence le prolongement des pratiques du concert par l'écoute domestique de la musique plutôt qu'un substitut, qu'elle soit spécifiquement dédiée à un style et ses multiples ramifications (comme avec la noise pour Robin) ou plus ouverte, proche de la collection (pour Bruno). Ce prolongement s'étend aussi par la documentation et l'information en ligne avec internet, à la fois par les réseaux sociaux, les sites collaboratifs (Discogs, Wikipedia...), les webzines spécialisés (EtherReal, Gonzaï, Hartzine...) ou la lecture de revues spécifiques (*New Noise*, *The Wire*, *Revue et Corrigée*).

#### IV.2.3. Écoute et jugement qualitatif

L'écoute d'un concert ou d'un disque relèvent de différentes attentions et attentes. Dans le cadre des musiques expérimentales, nous avons déjà évoqué qu'il était parfois délicat de juger qualitativement une œuvre dans le sens où cela irait à l'encontre de la définition initiale de John Cage de ne pas présager du résultat en termes de réussite ou d'échec qui a inspiré de nombreux musiciens par la suite. Cependant, au niveau des expériences d'écoute, les critères de goûts entrent toutefois en jeu dans le jugement.

En ce qui concerne le concert, les critères sont souvent liés au contexte de la situation en elle-même, que ce soit le lieu, l'équipement technique et « l'ambiance » qui y règne. Pour l'écoute d'un album (sur disque ou en dématérialisé, au casque ou sur une chaîne Hi-fi...), les critères déterminant l'intérêt d'un amateur sont l'enregistrement en lui-même (tant du point de vue de la prise de son que du matériel enregistré), mais aussi les conditions techniques d'écoute. Dans les deux cas, en fonction des membres du public ou des auditeurs, les points de vue peuvent aller d'un opposé à l'autre. Alors qu'un premier va trouver que le son était trop « propre » (sur disque ou sur scène) ou pas assez fort, un second va de son côté trouver que c'était trop « sale » ou trop fort.

Des critères plus subjectifs d'appréciation d'un concert ou d'un album (ou même d'un morceau) vont reposer sur des conceptions différentes. Nous retrouvons donc l'expérience sensible (ce qui se passe et ce que l'auditeur ressent) jusqu'à d'autres critères pouvant relever d'une forme d'analyse de la part de l'auditeur en fonction de ses connaissances.

Par exemple, un compositeur de musique électroacoustique sera sensible à la forme en elle-même, la gestion temporelle et les matériaux sonores utilisés, tandis qu'un amateur de noise quant à lui sera plus sensible à l'expérience sonore en elle-même (toujours dans sa temporalité) en fonction de ce qu'il recherche (radicalité, subversion, volume sonore, expérience visuelle ou immersive...).

La subjectivité se retrouve toujours à la fois lors des concerts ou dans l'appréciation d'un disque, surtout en absence de réels critères d'évaluation en tant que « réussite » ou « échec ». Lors de concerts au GRIM, il n'était pas rare de recueillir des avis très tranchés sur une même performance ou concert, qu'un tel (plutôt musicien ayant une grande expérience des concerts) adore ou déteste un concert, et ne soit pas du tout d'accord avec l'un de ses semblables. Toujours par rapport au GRIM, si on se fie aux chroniques de concerts, notamment dans les musiques expérimentales et expérimentales, souvent les personnes qui donnent leur avis sur un événement vont plutôt donner un avis positif, et préférer s'abstenir si le concert ne leur a pas plu. Il arrive aussi parfois des critiques de personnes visant particulièrement le lieu en lui-même (montevideo) le jugeait « snob » ou « bobo », ou le concept même des musiques expérimentales ou improvisées serait invoqué en tant que « n'importe quoi » ou « bruit ».

Les phénomènes d'évaluation du jugement sont plus accentués du côté de l'écoute domestique des musiques expérimentales. Dans les évaluations, on constate déjà une opposition entre les revues et sites web mettant une note (comme *New Noise*, ou le site Pitchfork) ou les autres qui ne le font pas (*The Wire*, *Revue et Corrigée*, ou le site Le Son du Grisli).

Bien entendu, il est intéressant de constater qu'un même disque peut diviser des critiques, qu'il y ait une note ou pas. Mais le fait de noter un disque s'avère relativement compliqué au-delà de la « subjectivité objectivée » et argumentée d'un journaliste, la « tendance » de la revue ou du site, défendant certaines esthétiques plus que d'autres. Par exemple, Pitchfork a eu une période de soutien vers 2004 autour de l'ambient et du post-rock pour, aux alentours de l'année 2010, plutôt se concentrer sur les nouvelles tendances black métal expérimental ou « post-black metal » avec des groupes comme Deafheaven ou encore Liturgy (alors que ce dernier sera moqué par *New Noise* par exemple).

Les artistes sont-ils sensibles aux critiques ? Bien entendu, de manière générale. De l'expérience de concerts en tant que musicien (avec un duo de noise/drone), il n'a pas été rare de constater à plusieurs reprises que certaines personnes souhaitent partager directement leur avis à la sortie de scène, pour faire part de leur engouement ou parfois de la frustration ou de l'énervement qu'ils ont pu ressentir lors de la performance. Par exemple, le souvenir d'un concert à Lyon peut être évoqué où une artiste performeuse est venue à la fin du concert, pour faire part de son aversion quant au fait que le duo jouait de profil, l'un face à l'autre et donc ne faisait pas face au public. Par ailleurs, le volume sonore trop exagéré pour elle était ressenti comme quelque chose de « dominateur » sur l'audience présente.

Si on en revient à la définition initiale cagienne de non-évaluation du résultat, il convient que l'artiste, au-delà de ses propres exigences en termes de performance ne doit chercher à en évaluer le résultat, bien que le public ne puisse que difficilement ne pas évaluer ce qu'il a pu voir ou entendre.

Romain Perrot (Vomir), en évoquant ce qui se passait à la fin de ses concerts et s'il avait déjà eu des retours assez virulents, proportionnels à la radicalité de sa proposition de Harsh Noise Wall, a déclaré :

« Romain Perrot : Oui bien sûr, certaines personnes m'ont conchié... Les échanges restent en général courtois, parce que je m'en fous »<sup>169</sup>.

#### IV.2.4. Écouter les sons expérimentalement, la question de l'expression du goût

« On doit en finir avec cette idée des chefs d'œuvre réservés à une soi-disant élite, et que la foule ne comprend pas; et se dire qu'il n'y pas dans l'esprit de quartier réservé comme il y en a pour les rapprochements sexuels clandestins »<sup>170</sup>.  
Antonin Artaud

Dans l'appropriation de ces musiques et le lien entretenu entre ses amateurs et son écoute, qu'elle soit à domicile ou en situation de concert, il reste toutefois à comprendre les enjeux de cette multiplicité de rapport à l'œuvre et aux différents univers sonores couverts par les sous-genres et les styles « annexes » écoutés et collectionnés. Au-delà de la difficulté d'en qualifier le « résultat », conformément à la définition de Cage de non-jugement en termes de réussite ou d'échec, ces revendications du goût pour le fait expérimental et improvisé éclatent les distinctions de pratiques culturelles basées sur la dichotomie savant/populaire. Nous l'avions déjà exposé au préalable, ces deux catégories semblent dans le cas présent quelque peu obsolètes. Comment pourrait-on alors définir ces appropriations et expressions des goûts pour les musiques expérimentales, en fonction de ce que nous avons jusqu'alors observé ?

Les auditeurs de musiques expérimentales semblent souhaiter continuer de se confronter à de nouvelles expériences d'écoute, tout en ne remettant pas en question les « acquis », que ce soit dans d'autres genres musicaux ou relatifs aux musiques expérimentales et improvisées. Leur cheminement s'est fait à partir d'autres genres musicaux avec lesquels ils ont pu découvrir finalement d'autres musiciens expérimentaux, comme c'est le cas du free jazz, des musiques répétitives ou encore de certains groupes de post-punk, de death metal ou grindcore pour les affiliations les plus radicales à la noise. Philippe Robert évoque le cheminement de ses goûts :

« Philippe Robert : Déjà quand j'étais au lycée, j'écoutais du rock et du jazz. Et je n'ai jamais opposé l'un à l'autre. Presque tous mes potes écoutaient principalement du rock, mais pour ma part, c'est le free jazz qui m'a ouvert à d'autres horizons. J'écoutais aussi de la musique minimale, entre autres, Philip Glass, La Monte Young, l'Art Ensemble of Chicago, Lou Reed »<sup>171</sup>.

---

169 Cf. annexe 15, p.p.493.

170 A. Artaud, « En finir avec les chefs d'œuvre », *Le Théâtre et son double*, Folio Essai, Paris, 1993, p.112.

171 Cf. annexe 7, p.445.

On sait qu'il est à la fois autant intéressé par le métal extrême (black, grind, death metal) que la folk, la noise ou le noise rock, ayant par ailleurs écrit sur ces différents styles musicaux en tant que journaliste et chroniqueur.

Pour le musicien électronique Russell Haswell, cette évolution vient tant à la fois d'un intérêt pour les musiques improvisées (ayant assisté à plusieurs concerts de Derek Bailey) que pour le métal extrême :

« Russell Haswell : En tant qu'adolescent j'écoutais tout genre de musique possible. J'étais juste un fan de musique, j'allais dans des magasins de musiques, on se prêtait des disques avec les potes, on écoutait de nombreux genres. À la fin des années 80, j'écoutais du grindcore, du death metal des débuts, j'écoutais aussi les premiers disques de house, j'ai vu les Swans, Godflesh d'autres groupes qui à l'époque étaient plus extrêmes qu'aujourd'hui... J'ai aussi vu le début de Jeff Mills »<sup>172</sup>.

Pour expliquer la grande diversité de styles couverts dans leur boutique, Bernard de Souffle Continu avoue quant à lui, qu'ils vendent les musiques qu'ils affectionnent avec son collègue et ami Théo Jarrier :

« Bernard Ducayron (Souffle Continu) : J'ai plutôt une affinité vers l'indus, les trucs plus lourds, et Théo vient plutôt du free jazz et des musiques expérimentales. Sachant qu'on écoute aussi tous les deux les musiques "de l'autre côté" on va dire, on a essayé de faire une espèce de magasin autour des musiques expé' au sens large, que ça soit dans l'indus, le rock psyché, le kraut, le free, la musique contemporaine évidemment jusqu'à des trucs plus spécifiques avec des racines, par exemple des racines en Hardcore, en free, en soul évidemment, parce que le free vient aussi de la soul... »<sup>173</sup>.

À la lecture de revues comme *The Wire* ou *Revue et Corrigée*, on constate rapidement qu'effectivement de nombreux sous-genres des musiques expérimentales sont évoqués et chroniqués lors de sorties de disques. Cependant il n'est pas rare de voir des articles sur d'autres genres susmentionnés étant plutôt éloignés de ces expérimentations ou même de la notion d'improvisation. Que ce soit la soul, le métal extrême ou l'indus, des passerelles sont créées avec les musiques expérimentales (quand les musiciens de ces différents horizons ne collaborent pas autour d'un même *side project*). Dans *New Noise*, les groupes de post-rock ou de noise, et les artistes électroniques côtoient les grands noms du rock actuels. Dans tous ces cas, les magazines représentent à la fois le reflet des pratiques d'écoute de ces amateurs engagés, tout en étant eux-mêmes des prescripteurs de goûts (que ce soit à travers les sujets traités, les artistes couverts, les chroniques de disques...).

Pour traiter d'une telle diversité dans l'écoute des amateurs des musiques étudiées ici,

---

172 Cf. annexe 19, p.495.

173 Cf. Annexe 6, p.438.

on pourrait à la fois recourir à la « distinction » bourdieusienne et à l'omnivorité de Peterson.

Dans ce premier cas, il y a une volonté de se distinguer du « grand public » et d'accéder à une forme d'élitisme culturel permettant soit de renforcer le déterminisme social chez les classes dominantes, soit de tenter de le contrecarrer pour des personnes souhaitant « en être », ce qui se rapporterait à une forme de snobisme. Cette forme de domination par les pratiques culturelles se retrouvait dans l'ouvrage de Bourdieu<sup>174</sup> qui mettait en évidence le lien entre capital culturel et capital social des individus.

Par exemple, il était jugé que la sortie à l'Opéra, l'écoute de Jean-Sebastien Bach, l'intérêt pour la cuisine gastronomique et l'achat de meubles chez un antiquaire étaient liés à une distinction chez les classes dominantes (cadres supérieurs, bourgeoisie...) et chez celles qui souhaitaient s'y apparenter. En opposition, les classes dominées répondaient à des *habitus* réducteurs, mais surement aussi mis en évidence par les tendances dominantes, comme par exemple : les agriculteurs préfèrent manger de la cuisine familiale, regarder la télévision et écouter une chanson de Johnny Hallyday.

Nous faisons remarquer ici le double mécanisme de ce concept fort chez Bourdieu. En mettant en place des outils statistiques puissants permettant d'arriver à ces analyses fines, il met en lumière la société française des années soixante-dix qui a permis de faire évoluer par la suite les politiques culturelles. En même temps, il stigmatise les classes dominantes et dominées qu'il distingue, hiérarchisant lui aussi les goûts de chacun en mettant en perspective des logiques de pouvoir symbolique. Pour schématiser, un agriculteur qui va apprécier écouter Johnny Hallyday et regarder la télévision ne va pas forcément avoir le sentiment d'être dominé par ceux qui vont au théâtre et réciproquement les classes dominantes ne cherchent pas forcément à dominer les agriculteurs.

L'omnivorité décrite par Richard Peterson prend le contre-pied et décrit la tendance plus récente, autour des années 2000, de considérer que la nouvelle forme de consommation culturelle tend à reconsidérer le « savant » et le « populaire », en mettant sur le même pied d'égalité différentes formes artistiques. Ainsi, les personnes ayant une activité culturelle étendue peuvent sortir à l'Opéra, écouter un disque de rap ou regarder un événement sportif sans y créer de hié-

---

174 P. Bourdieu, *La Distinction*, Paris, Les éditions de Minuit, 1979.

rarchie en termes de « bons » ou « mauvais » goûts, au contraire, en revendiquant cette pluralité en tant que nouvelle forme de « distinction ».

Peterson résume sa pensée comme cela : « Le snobisme intellectuel consiste donc à détester toutes les formes de culture populaire et l'omnivorité consiste à n'en détester aucune »<sup>175</sup>.

Dans le rapport aux musiques expérimentales et improvisées, les pratiques d'écoute pourraient se retrouver entre les deux. Car, si l'on en croit un certain dépassement de la distinction savant/populaire dans les goûts des auditeurs de ces musiques, jusqu'à leur volonté d'écouter de nombreux styles (allant de la musique contemporaine jusqu'à la noise), nous nous trouvons proches de cette conception des goûts omnivores.

Et si certains avouent aimer partager leur propre passion pour les musiques qu'ils affectionnent, il y a malgré tout souvent une forme de volonté de distinction dans cette forme d'écoute. Ils se distingueraient du grand public, rejetant souvent les artistes qui sortent sur des majors ou qui passent à la radio et dans les médias de masse. Souvent, il arrive que certains artistes ou musiciens, dès qu'ils sortent d'une certaine confidentialité pour toucher un public plus large (ou être défendus par un média plus « grand public »), soient rejetés, critiqués ou même moqués.

Ces différentes expressions du goût dans les musiques expérimentales trouvent donc une forme d'écho à la distinction, dans cette volonté de se démarquer en cherchant des formes radicales et/ou insolites et en affirmant une singularité personnelle en terme d'écoute, partageable avec leurs semblables. À la différence de la distinction bourdieusienne, il n'y a pas de recherche de domination sociale, tant les amateurs de ces musiques ne sont pas identifiables en tant que classe uniforme (mais plutôt approchés en tant que « multitude »), entre par exemple un retraité de l'informatique, une personne travaillant dans une imprimerie, un magasin de disque ou une structure culturelle, et un jeune au RSA vivant dans un squat.

Il y a cependant une forme de relativisme social qui serait plutôt associé aux différents lieux fréquentés en fonction de leur renommée, de leur importance dans le paysage culturel et

---

175 R.A. Peterson, « Le passage à des goûts omnivores : notions, faits, goûts et perspectives » in *Sociologie et sociétés*, Volume 36, numéro 1, Printemps 2004, p.154.

donc de la hauteur de leur financement public (du lieu autogéré informel jusqu'à la scène labellisée). L'opposition entre savant et populaire semblerait donc plutôt se situer à une dualité entre autonome ou alternatif (*underground*), et institutionnel ou subventionné que nous aborderons en dernière partie, après la confrontation de nos réflexions avec l'exemple concret du GRIM en tant que scène spécialisée dédiée aux musiques expérimentales et improvisées.

## **Conclusion: L'évolution des musiques expérimentales, pour quels enjeux ?**

Les musiques expérimentales n'ont cessé de se renouveler depuis le début du XX<sup>ème</sup> siècle, partageant les deux approches complémentaires de Schaeffer et de Cage jusqu'à la multiplicité des genres et sous-genres qui se sont constamment développés. Cette forme mouvante et évolutive a toujours été en lien avec les nouvelles formes de technologie, d'abord en rapport à l'innovation en elle-même pour finalement la remettre en question par des formes de résistances. Ainsi, ces résistances, au même titre que les innovations, ont également pu révolutionner les usages et les pratiques.

Car, si les pratiques de création en elles-mêmes ont suivi des mutations et des évolutions, les pratiques d'écoute, de distribution et de transmission ont aussi imité ce mouvement, notamment en lien avec le régime numérique. Là aussi, les rapports entre innovation et résistance se font constamment ressentir, à la fois dans la cohabitation de diverses approches de consommation et d'écoute de la part des auditeurs et amateurs de musiques expérimentales.

Ces pratiques sont à la fois contextualisées par l'époque dans lesquelles elles s'expriment, mais aussi par une évolution artistique plus générale. D'un point de vue philosophique, nous sommes à la fois à l'intérieur et au-delà d'une vision postmoderne. En effet, les musiques expérimentales sont dans une forme d'avant-garde artistique par leur caractère exploratoire et innovant. Elles se situent en même temps en dehors de ce rapport hiérarchique entre « savant » et « populaire ». Elles dénoncent en effet la posture de l'avant-garde européenne se revendiquant d'une forme d'élitisme et se retrouvent toutefois hors des courants issus des musiques populaires. Il reste difficile de définir l'expression des goûts et des pratiques culturelles liées aux musiques expérimentales et improvisées, tant nous semblons avoir dépassé la notion de distinction bourdieusienne, pour nous retrouver face à une forme de « distinction omnivore ».

Les évolutions respectives de chaque courant musical se sont ramifiées, entrechoquées, recoupées et ont croisé de nombreux genres, sous-genres et styles musicaux préexistants pour se renouveler. Les innovations suivent ou devancent aussi les évolutions sociétales et écono-

miques, les pratiques et les avancées technologiques. Elles y résistent, renouvelant la tradition dans la continuité ou s'astreignent à fuir une course à l'évolution. Ces pratiques spécifiques continuent d'interroger ces évolutions depuis les années cinquante et impliquent la prise en compte de leurs spécificités dans le rapport entretenu à l'évolution technologique impliquée dans la création, ou à l'appropriation de ces musiques (pratiques amateurs, situation de concert, écoute à domicile...). Les conceptions plus générales liées à ces pratiques, comme l'émancipation ou l'empirisme entrent alors dans cette réflexion plus générale pour alimenter de manière complète ce travail.

L'étude sociologique du cas spécifique du GRIM en tant que structure dédiée aux musiques expérimentales nous permettra d'aborder l'évolution d'un lieu en fonction de sa programmation, de son organisation ainsi que l'évolution de son contexte social, institutionnel, et territoriale.

Notre travail monographique nous permettra de prolonger l'étude de l'évolution des pratiques d'écoute des auditeurs et des amateurs de musiques expérimentales pour étudier les publics de ce lieu ancré sur le territoire marseillais. Elle s'inscrit à bien des niveaux dans l'évolution des politiques culturelles et des enjeux institutionnels en lien avec l'industrie musicale, à une échelle moindre que pour d'autres structures certes, mais qui ne peut être ignorée. L'analyse de l'évolution du GRIM à un niveau local renvoie directement à une dimension plus générale de l'avenir des musiques expérimentales, face aux difficultés rencontrées, entre innovation et résistance.



*France Sauvage à l'Embobineuse (2011) ©Yoan-Loïc Faure*



*Murmur(s) à montevideo (2015) ©Pierre Gondard*



*Ensemble Cerbère à montevideo (2015) ©Pierre Gondard*



*Erik Minkinen à montévidéo (2013) ©Pierre Gondard*



*Kaumwald à montévidéo (2014) ©Pierre Gondard*



*« Le Mur du Son » à montévidéo (2012) ©Pierre Gondard*

---

**PARTIE 2 :**  
**MONOGRAPHIE D'UNE SCÈNE DE MUSIQUES EXPÉ-**  
**RIMENTALES ET IMPROVISÉES À L'ÉPREUVE DES**  
**ÉVOLUTIONS :**  
**LE GRIM, SCÈNE MUSICALE DE MONTÉVIDÉO**

---

## Introduction

Dans notre première partie, l'analyse à la fois historique, esthétique et sociologique des pratiques des musiques expérimentales reposait sur le contexte de leur évolution en lien avec les technologies évoquées. La production sonore et la réception à travers l'écoute et la transmission, notamment dans le cadre du régime numérique ou dans les contextes *in situ* de la situation de concert, participent à cette réflexion et introduisent un travail de terrain plus prononcé, tel que nous le proposons au sein de la structure marseillaise du GRIM.

Cette association a subi de nombreuses mutations en plus de 35 ans, à la fois au sein de son équipe, de son fonctionnement et de ses déménagements. Le contexte actuel de la structure suite à une fusion avec le GMEM reste un cas d'étude d'autant plus intéressant à analyser et à mettre en perspective dans le paysage institutionnel français et plus particulièrement celui des politiques culturelles à Marseille.

En partant de ce cas particulier, nous proposons une description de l'évolution de la structure, dans son fonctionnement et dans les relations qu'elle entretient avec ses publics et ses partenaires sur le territoire local, national et international. Cette évolution se réalise parallèlement à l'évolution des musiques expérimentales développée dans la première partie. Cette monographie de l'association est abordée avec une implication privilégiée durant plus de cinq ans en son sein. Les outils méthodologiques, entre approche ethnographique et observation participante sont mis en perspective avec les différentes interactions internes et externes qui en ont découlé.

Cette étude en elle-même analyse l'évolution du lieu, au regard de sa programmation, de ses périodes de nomadismes jusqu'à sa « sédentarisation » partielle à Montévidéo et par conséquent permet d'en étudier sa structuration. L'histoire du GRIM se fait dans le contexte de l'évolution du paysage musical français et marseillais de la fin des années soixante-dix ainsi que des mouvements liés à l'émancipation de l'improvisation du free-jazz, jusqu'aux esthétiques plus proches du rock et des scènes *underground* en France.

Nous allons élaborer une étude des publics de la structure à travers la constitution de profils-types par l'approche qualitative et une observation participante lors des soirées à Montévidéo, nous permettant alors d'étudier la situation de concert en elle-même. Ces deux sous-axes servent alors de base à la conceptualisation d'une forme de médiation et de sensibilisation des publics. Ils prennent également en compte les rapports que la structure entretient avec les outils du régime numérique.

Ces différentes valorisations des activités du GRIM aboutiront sur les problématiques rencontrées quant aux perspectives d'avenir et de pérennisation de la structure dans une phase de restructuration historique. La réflexion menée entre ces deux premières parties ouvrira sur les différents rapports aux institutions et à des problématiques liées à l'économie, le statut du musicien et une approche politique du fait expérimental dans la dernière partie.

De manière plus concrète, cette monographie du GRIM, étude centrale de cette thèse renvoie à une méthodologie spécifique à l'origine du travail de recherche en lui-même. En effet, elle dévoile un lien particulier entre une structure et un chercheur, par ailleurs salarié par cette même structure qu'il étudie. Cette situation implique pour le chercheur une conscience des enjeux et des particularités qui se dégagent de ce contexte.

### **Méthodologie du travail de terrain**

Le travail de terrain spécifique au GRIM en tant que scène musicale de Montévidéo à Marseille, se fait à travers plusieurs aspects et conceptions sociologiques. Un premier aspect confronte une « exploration archivistique » de la documentation du GRIM mise à disposition (en fonction de ce qui était accessible, ou tout simplement encore consultable depuis 1979) avec les témoignages de son directeur artistique historique, Jean-Marc Montera. Ces trois longs entretiens, présents en annexes<sup>1</sup>, présentent à la fois son rapport à la structure, à la situation marseillaise et sa situation de musicien. Ses différents souvenirs factuels liés au GRIM sont alors vérifiés et croisés avec les archives ou d'anciens collaborateurs de la structure (notamment pour la concordance des dates). Cette volonté d'axer la chronologie de la structure autour d'une

---

1 Cf. Annexes, p.389.

seule figure repose sur le récit linéaire de son acteur principal en tant que témoin privilégié, tout en gardant à l'esprit une forme de subjectivité, qui sera alors réobjectivée dans l'analyse de ces témoignages et de la production de données par rapport à l'étude des documents de communications ou rapports d'activités disponibles.

Les entretiens et témoignages déjà introduits pour présenter les pratiques d'écoute et de rapport au concert renvoient à plusieurs catégories. Les artistes rencontrés dans le cadre de la programmation du lieu ont permis de produire des publications, à la fois à l'écrit dans diverses revues scientifiques comme *Tacet* ou spécialisées comme *Revues et Corrigées* et *New Noise*<sup>2</sup>, et ont pu servir de matériau pour les émissions *Désexpérimental* sur Radio Grenouille. Nous pouvons en outre citer différents membres des publics et musiciens amateurs participant aux ateliers, ainsi que des professionnels, que ce soit des partenaires du GRIM (Christian Sebille, directeur du GMEM par exemple), un disquaire spécialisé dans les musiques expérimentales (Souffle Continu) et le programmeur d'un festival parisien (Sonic Protest). En complément, une observation directe et participante lors d'événements programmés par le GRIM et ses partenaires met en avant des phénomènes et comportements liés aux pratiques. Cette approche croisée permet de mieux comprendre le contexte actuel et de mettre à l'épreuve du terrain les différentes analyses autour des pratiques.

### Travail de terrain et contextualisation

Ce travail de terrain s'est réalisé à travers plusieurs positionnements. À la fois en tant que chercheur et salarié au sein du GRIM sous le dispositif CIFRE<sup>3</sup> pendant 3 années de septembre 2012 à septembre 2015 (bien que déjà commencée en novembre 2011), l'expérience s'est également déroulée en tant que musicien et que membre des publics spécifiques des musiques expérimentales. Cette approche multiple (chercheur-salarié-musicien-public) a permis de recueillir de nombreuses données et a conduit à mobiliser des outils méthodologiques dans ce cadre spécifique.

---

2 Les publications concernées sont mentionnées en en-tête des annexes.

3 Convention Industrielle de Formation par la Recherche.

Une thèse CIFRE implique un travail de recherche au sein d'une entreprise. Ici, il est question d'une entreprise culturelle, relevant du statut d'association loi 1901. En se retrouvant salarié et chercheur au sein d'une structure culturelle, une forme d'ambiguïté pourrait alors s'esquisser. En effet, comment observer un terrain spécifique, à savoir un environnement culturel, des publics et des pratiques liées aux musiques expérimentales et improvisées au sein du GRIM, tout en étant acteur de ce milieu en tant que salarié ?

Il semble alors intéressant de nous interroger sur les caractéristiques d'une thèse CIFRE. En tant que contrat de collaboration entre la structure accueillant le doctorant et un laboratoire de recherche, cette convention engage chacune des parties à accompagner ce travail de recherche, tout en garantissant la confidentialité des résultats (notamment par le dépôt de brevet dans certains cas).

En soi, les thèses CIFRE sont généralement tournées vers les entreprises, qu'elles soient privées ou publiques, dans des départements Recherche et Développement (R&D), principalement dans des disciplines liées à l'ingénierie des moyens de télécommunication, la chimie ou l'informatique. Or, d'après les statistiques fournies par l'ANRT<sup>4</sup> pour l'année 2013<sup>5</sup>, la plupart des entreprises concernées sont des PME, effectivement majoritaires dans les domaines de « l'électronique, la communication et l'informatique » (21%), les « services R&D et ingénierie » (15%), et l'énergie (production et distribution) (10%).

Les domaines de recherches sont quant à eux principalement tournés vers les « sciences industrielles et la technologie de l'information » et les « sciences pour l'ingénieur » qui représentent respectivement 20% des disciplines scientifiques en 2014, autrement dit une plus grande part que les « sciences de la société » (13%) et « sciences de l'homme » (12%).

Il convient également de s'interroger sur l'intérêt d'une thèse CIFRE en sciences humaines dans une association culturelle. L'approche sociologique permet en effet d'apporter un regard singulier et scientifique sur le fonctionnement d'un lieu et les interactions en son sein, à la fois, entre les salariés, les institutions, les artistes, les techniciens, les publics et les œuvres mises en relation lors des différentes situations (allant du concert aux actions de sensibilisa-

4 Association Nationale de la Recherche et de la Technologie.

5 Les Dispositifs CIFRE, disponible sur le site de l'ANRT, [http://www.anrt.asso.fr/fr/espace\\_cifre/pdf/presentation-Dispositifs-CIFRE.pdf](http://www.anrt.asso.fr/fr/espace_cifre/pdf/presentation-Dispositifs-CIFRE.pdf) (consulté le 24/07/16)

tion). Cet apport cognitif sur les interactions liées à une structure de musiques expérimentales et les évolutions qu'elle a pu suivre sert alors de marqueur singulier quant à une réflexion institutionnelle et politique sur les musiques expérimentales et improvisées dans notre cas, qui résultera en dernière partie du croisement effectué sur la contextualisations des évolutions et sur le rapport aux outils technologiques (contemporains aux contextes d'émergence de ces genres musicaux et de ces pratiques).

Au regard des études des publics réalisées pour et par les structures culturelles favorisant les approches quantitatives, il nous est apparu qu'elles ne semblent pas apporter de résultats suffisamment pertinents dans le cadre d'une scène aussi spécifique que celle du GRIM, dont les publics restent relativement restreints. Nous avons privilégié de mettre en évidence le rapport entretenu par ces publics à cette scène spécifique. L'approche qualitative a donc été majoritairement préférée pour interroger la situation de la structure musicale par rapport à sa programmation et au contexte géographique de Marseille.

L'observation participante (avec une approche ethnographique) et les entretiens semi-directifs ciblés démontrent une approche plurielle commune aux salariés-doctorants du dispositif CIFRE, si l'on s'en réfère à une l'expérience du chercheur Gérald Gaglio :

« Ajoutons que le(a) sociologue est potentiellement un individu pluriel : les frontières entre les figures ne sont pas totalement imperméables et le sociologue pourra basculer d'une figure à une autre, quelque soit sa position professionnelle. [...] L'expérience vécue durant la CIFRE (entre monde universitaire et monde de l'entreprise) engage à façonner une posture. Une posture est une ligne de conduite, nécessitant d'établir une frontière entre ce que l'on peut/doit faire et ce que l'on considère dans/hors du cadre de son activité professionnelle, en fonction d'un objectif (ici la soutenance d'une thèse correctement évaluée), dans un milieu social où la sociologie est structurellement marginale »<sup>6</sup>.

Ce contexte lié à la position dans la structure permet un « tissage » auprès des opérateurs culturels (autres associations ou institutions), une compréhension des enjeux et du quotidien d'un lieu tel que le GRIM, mais également un contact particulier à la fois auprès des publics et des artistes. Cette position de salarié est dans le cas présent complétée par un intérêt particulier pour cette scène, à la fois en tant que public ou que musicien, permettant alors de croiser et de « tisser » des expériences selon plusieurs points de vue, et de se confronter à des situations entre interactionnisme symbolique et ethnographie.

---

6 G. Gaglio, « En quoi une thèse CIFRE en sociologie forme au métier de sociologue ? Une hypothèse pour ouvrir le débat », *Varia* N°3, 2008, chap. 5-6 sur Socio-Logos, <https://socio-logos.revues.org/2093> (consulté le 13/07/16)

### Observation participante, interactionnisme symbolique et ethnographie : des approches complémentaires

Lorsque le chercheur est identifié comme l'un des membres de la structure au bout de plusieurs années de présence, l'observation n'est pas neutre. Ici, l'observation participante est la première approche méthodologique utilisée dans le travail de terrain lié au GRIM. Cet aspect de l'observation prend bien en compte le fait d'être à la fois observateur et influant sur l'activité de la structure, notamment lors des soirées de concerts et lors de leur organisation. Il ne peut y avoir une approche dénuée d'implication dans le cadre de cette observation. En cela, le travail des sociologues de l'École de Chicago a été une source d'inspiration intarissable, notamment avec les travaux d'Howard S. Becker ou Everett C. Hughes.

Dans *Le regard sociologique*, un recueil des articles de Hughes, le travail de terrain est défini comme « l'observation des gens *in situ* »<sup>7</sup>. Dans cette observation, la dimension interactionniste induit des implications de l'observateur et les éventuelles adaptations des personnes « observées » ne peuvent donc être omises. Pour aller plus loin, cette conscience des interactions induites ou observées dans le cadre des relations sociales, est à prendre en compte :

« Si l'on conçoit la sociologie comme la science des interactions sociales et de leurs conséquences culturelles et institutionnelles (qui deviennent à leur tour des facteurs conditionnant les interactions futures), alors l'observation de terrain et la sociologie appliquée ne font qu'un. Dans la mesure où celui qui pratique l'observation de terrain se comporte en observateur conscient capable de s'analyser lui-même dans ce rôle, il devient alors un authentique sociologue. Car les concepts auxquels il devra faire appel pour s'observer dans son rôle d'observateur sont précisément les concepts qui sont indispensables à l'analyse de n'importe quelle interaction sociale »<sup>8</sup>.

L'interactionnisme et l'observation participante dans le cadre du travail de terrain apportent une méthodologie de recueil de données et de leur analyse, en lien avec la portée symbolique et sociale que chaque interaction contient. Dans son ouvrage *L'Orchestre dans tous ses éclats* sous-titré *Ethnographies des formations symphoniques*, Bernard Lehmann démontre que l'interprétation (d'œuvres de compositeurs par des musiciens d'orchestre) « est un phénomène indissociablement musical et social, autrement dit que le *musical*, c'est du *social* »<sup>9</sup>. Il en est

---

7 E.C. Hughes, « La place du travail de terrain dans les sciences sociales », *Le regard sociologique*, Paris, EHESS, 1996, p.267

8 *Ibid.*, p. 279

9 B. Lehmann, *L'orchestre dans tous ses éclats*, Paris, La Découverte, 2005, p.193

de même ici, car il convient de concevoir que dans le cadre de la production et la réception des musiques expérimentales, nous sommes à même de prendre en compte ces interactions pour en saisir la dimension sociale induite dans le cadre d'une création, de sa production et sa réception.

Cette démarche sociologique de l'observation trouve un intérêt supplémentaire lors de l'approche ethnographique issue de l'ethnologie. Elle apporte une méthodologie de l'observation, du recueil et de l'organisation de données pour leur « mise en ordre » et confrontation aux hypothèses soulevées lors du travail de terrain, plus spécifique à l'observation. Bien que cette observation ne soit pas vierge de toute connaissance du terrain, elle peut néanmoins, dans le cadre de l'observation directe, mettre en évidence des phénomènes peu discernables qui serviront par la suite pour les entretiens ou l'observation participante (notamment dans le cadre des « rituels » d'avant et d'après concerts, de la situation de concert en elle-même...).

L'observation directe mise en évidence dans la description ethnographique tend à rendre le visible tel qu'il est. Elle est régie par des étapes de « restitution » de ce visible, à travers des « médiations » intermédiaires successives (prises de notes, interprétations de ces descriptions...).

« La perception ethnographique n'est pas, quant à elle, de l'ordre de l'immédiateté de la vue, de la connaissance fulgurante de l'intuition, mais de la vision (et par conséquent de la connaissance) médiatisée, distancée, différée, réévaluée, instrumentée (stylo, magnétophone, appareil photo, caméra...) et, dans tous les cas retravaillées dans l'écriture »<sup>10</sup>.

Ce travail de terrain passe alors par la prise de note différée (que ce soit lors de l'observation de soirées, de discussions informelles, de bribes de commentaires entendus, de comptes rendus de réunions...) et la retranscription d'entretiens enregistrés sur un magnétophone.

Le travail ethnographique permet de se « laisser approcher par l'inattendu et l'imprévu »<sup>11</sup>. On peut alors être en observation directe en permanence, indépendamment du contexte, comme par exemple lors de soirées de concerts dans d'autres lieux ou à des moments auxquels nous ne nous étions pas forcément mis en « situation » d'observateur, tout en permettant d'apporter des informations et descriptions complémentaires voire indispensables à notre terrain.

---

10 F. Laplantine, *La description ethnographique*, Paris, Armand Colin, 2011, p.17.

11 *Idem*.

Observer les interactions impliquées par la création et la réception dans le cadre des musiques expérimentales nécessite une intégration et une compréhension de ces phénomènes. Cela nécessite de s'intégrer au sein de cette observation et par définition, « l'ethnographe est celui qui doit être capable de vivre en lui la tendance principale de la culture qu'il étudie »<sup>12</sup>. Les tendances de cette culture sont alors interprétées et « la réalité sociale que cherche simultanément à saisir et à construire l'ethnographe est hors de lui et non en lui, mais n'a aucun sens indépendamment de lui. C'est l'objet qui est perçu mais c'est le sujet qui perçoit »<sup>13</sup>.

Plutôt que d'opposer l'approche ethnographique et l'observation participante découlant de l'interactionnisme, nous pouvons les combiner d'un point de vue méthodologique. Elles permettent toutes deux d'appréhender ce terrain de manière plus complète et d'avoir conscience des limites que chacune des approches peut rencontrer.

En tant qu'observations directes et participantes, elles combinent les qualités qui permettent une pertinence pour les entretiens ultérieurs, tout comme pour l'obtention de données importantes qui seraient difficilement mobilisables autrement, comme le met en avant l'ouvrage combinant aussi ces deux approches, *Voyage en haute bourgeoisie* de Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot :

« La combinaison des approches ethnologiques et sociologique permet aussi de mettre fin à une dichotomie peut-être plus pernicieuse encore, celle qui consiste à distinguer la compréhension et l'explication. L'observation permet une objectivation d'un ordre supérieur à celui qu'autorise l'enquête statistique ou par questionnaire, et même l'entretien. Lorsqu'elle est suffisamment participante, l'observation permet en effet d'avoir accès aux affects des agents. Démarche décisive dans la mesure où elle autorise le dépassement de la "distinction diltheyenne" entre comprendre et expliquer, contre laquelle il faut poser que "comprendre et expliquer ne font qu'un" (Bourdieu, *Misère du Monde*, p.290 »<sup>14</sup>.

### Les entretiens dans le cadre du travail d'enquête

Dans le cadre de l'établissement d'une série d'entretiens avec les publics, artistes et partenaires du GRIM, il a été tout autant nécessaire d'en concevoir des enjeux cognitifs méthodologiques. Dans ce cadre-là, ont été établis un certain nombre de critères d'appropriation des pratiques liées aux musiques expérimentales de la part des publics.

12 F. Laplantine, *op. cit.*, p.22.

13 *Ibid.*, p. 39.

14 M. Pinçon et M. Pinçon-Charlot, *Voyage en grande bourgeoisie*, Paris, PUF, 2005, p. 78.

Les entretiens de ces publics spécifiques étaient tournés vers leurs pratiques (d'écoute, de production musicale...), et pour ceux avec les « professionnels » (programmeurs, directeurs de structures, un disquaire spécialisé) et les artistes, les questions portaient sur le rapport des structures, à l'évolution des musiques expérimentales et au rapport à la création. Les questions autour du « travail » et de la situation de « professionnel » étaient plus spécifiques aux musiciens.

Quant à la conduite des entretiens, ils étaient préparés à l'écrit dans l'approche de l'entretien semi-directif. En fonction des thèmes à aborder, une latitude était laissée relativement libre, dans les abords du sujet, avec la possibilité de recadrer la conversation. L'intérêt principal reste cependant de pouvoir confronter différents points de vue *a posteriori* de l'entretien :

« Mettre en évidence la multiplicité des points de vue sur un même objet, c'est se donner les moyens de "comprendre" une situation dans sa complexité et se prémunir de la tentation de juger. Pour cette même raison, rendre compte d'un point de vue, l'explique, c'est avant tout le référer aux caractéristiques sociales de celui qui l'énonce, c'est à dire à sa position dans l'espace social (profession, diplôme, situation familiale...), dans l'espace local, à sa trajectoire sociale »<sup>15</sup>.

La discussion était enregistrée puis retranscrite à l'écrit ultérieurement pour garder une démarche spontanée dans l'échange. Pour parer à une éventuelle réticence de la part des personnes interrogées, la conversation commençait de manière assez informelle, bien que le cadre d'une étude sociologique autour des pratiques liées aux musiques expérimentales était explicité au préalable. Cette « résistance » pouvait se ressentir à la fois de la part de certains membres du public, peu habitués à l'exercice, ou chez certains artistes, avec un sentiment un peu méfiant de devenir un « sujet en soi » de recherche.

Nous avons pu constater que le fait d'être identifié au sein de l'équipe du GRIM a pu jouer en faveur de la tenue des entretiens. Cela passait par une reconnaissance supplémentaire, et pour les artistes une opportunité supplémentaire pour éventuellement se faire programmer ou demander une résidence. En cela, il fallait toutefois garder à l'esprit que les réponses puissent être « attendues » et consensuelles.

Il en est de même pour les artistes reconnus qui considèrent dans certains cas ne pas avoir de temps à accorder à un chercheur, pour un résultat qui ne sera diffusé qu'auprès d'un lectorat

---

15 I. Coutant, *Politiques du squat, scène de la vie populaire à Paris*, Paris, La Dispute, 2000, p.14-15.

limité à d'autres chercheurs et qui ne pourrait leur assurer de programmer leurs concerts ou faire valoir une quelconque couverture média. Dans ces cas-là, il s'est avéré utile d'utiliser d'autres ressources de publications (dans le cadre d'articles, d'émissions de radio...) leur proposant alors un cadre promotionnel, avec des questions en lien avec leur actualité permettant ensuite de mettre en perspective leurs pratiques et leur rapport aux musiques expérimentales.

Dans tous les cas, il s'agissait d'établir un « contexte de conscience ouverte où les acteurs ont une connaissance mutuelle de leur identité »<sup>16</sup> d'après la conception interactionniste de Barney Glaser et Anselm Strauss.

De manière plus générale, l'approche interactionniste permet de proposer une vision singulière au sein d'un milieu, tout en permettant de refléter une réalité sociale plus générale. L'observation participante et les entretiens peuvent, à travers cette approche sociologique, relever et révéler des enjeux sociaux et des expressions culturelles, quoiqu'individuelles, symboliques de logiques à plus grande échelle, comme nous pourrions alors le constater lors de l'exposé du résultat de ce travail. L'ouvrage sur l'interactionnisme symbolique de Jean Manuel de Queiroz et Marek Ziolkowski renvoie bien à cette idée que nous nous faisons de l'importance de cette approche pour mettre en évidence les relations entre individus et groupes au sein d'une société plus large :

« L'interactionnisme symbolique présente une version équilibrée des relations entre l'individu et la société. D'un côté, il est formé par l'intériorisation des catégories cognitives et morales de l'univers de discours et de culture du groupe. [...] Le second mécanisme souligné par les interactionnistes réside dans la capacité interprétative des acteurs sociaux. Parler d'un sujet actif c'est, si on ne se paye pas de mots, s'obliger à définir les formes et les conditions de cette activité. C'est à quoi se contraignent les interactionnistes en analysant ce niveau de transformation du réel qui passe par l'ensemble des entreprises de définition et de redéfinition »<sup>17</sup>.

Les différents entretiens ont façonné, au-delà du langage, une manière de voir plurielle, à la fois chez les acteurs culturels, les artistes et les publics, pouvant participer à cette définition d'une scène de musiques expérimentales, générique dans un premier temps (telle qu'on pourrait l'approcher dans la première partie autour des pratiques), spécifique dans un deuxième temps (à travers l'exemple du GRIM sur le territoire marseillais) et enfin plus générale dans un dernier temps (à travers les montées en généralités et ouvertures vers d'autres problématiques

16 D. Le Breton, *L'interactionnisme symbolique*, Paris, PUF, 2004, p.71.

17 JM. de Queiroz & M. Ziolkowski, *L'Interactionnisme symbolique*, Rennes, PUR, 1997, p.55.

dans la dernière partie). C'est également dans cette dernière partie que nous avons pu aborder la sociologie de la carrière artistique avec les travaux de Coulangeon et de Menger. En lien avec l'interactionnisme symbolique et les différentes recherches de l'École de Chicago, nous pourrions développer de manière précise la trajectoire de carrière de musicien expérimental face aux difficultés rencontrées, à travers le facteur d'incertitude et la logique réputationnelle.

La proximité entre les acteurs des musiques expérimentales (les artistes, les programmeurs, les partenaires) et les publics implique souvent une relation au moins de bienveillance, voire même de sympathie pouvant dans le meilleur des cas donner un sentiment de confiance et dans le pire une certaine forme d'autoprotection de la part de l'interrogé avec là aussi, des réponses « attendues ».

Les notions de sympathie avec les personnes participant aux entretiens et le chercheur ont souvent été soulevées dans des ouvrages ethnographiques et demandent une certaine conscience et une vigilance de la part du chercheur. Philippe Bourgois dans son étude sur la consommation de crack à New York nous met bien en garde :

« L'organisation méthodologique de l'observation participante demande aux chercheurs présence physique et implication personnelle. La nécessité de tisser des liens de sympathie avec les personnes qu'ils étudient et le fait de devoir obtenir la permission de vivre auprès d'eux les conduisent à négliger les dynamiques négatives : d'où une autocensure inconsciente qui affecte aussi bien l'environnement que les thèmes qu'ils se proposent d'étudier »<sup>18</sup>.

Bien que notre domaine d'étude ne soit pas aussi « périlleux » que celui de Bourgois, aborder la question des revenus, de la professionnalisation ou des ventes de disques pourrait relever du tabou. En tant que chercheur, le fait de poser la question ne fut pas mal perçu. Encore une fois, en étant assimilé au long de ce travail de recherche au GRIM, une certaine transparence s'est installée.

Pour en revenir à la conception de l'entretien face à un chercheur, la tentation pourrait apparaître pour la personne interrogée, de se faire valoir et de vouloir « donner à entendre » ce que le chercheur souhaiterait. Ainsi, parfois le discours produit n'est pas en conformation avec la question posée, et se veut conceptuellement poussé, voir même décalé. Il fallait alors être capable de distinguer la manière dont la personne voit sa propre pratique qui peut être

18 P. Bourgois, *En quête de respect : Le crack à New York*, Paris, Éd. du Seuil, 2013, emplacement 800 (version électronique).

construite de manière assez alambiquée ou encore une réponse produite dans le but d'essayer impressionner le sociologue qu'il a en face de lui.

« Pour ne pas recueillir un discours construit à destination de l'intellectuel, le sociologue se doit de réfléchir à la présentation de soi qu'il lui est opportun d'adopter dans une situation qu'il va devoir affronter. Car s'il est vrai qu'il ne peut être question d'espérer recueillir un discours qui fasse abstraction de la relation d'enquête, donc de la présence du sociologue comme destinataire du discours, il reste possible de travailler les paramètres du rapport de façon à réduire les obstacles à l'expression d'une parole indépendante de ces conditions d'énonciation »<sup>19</sup>.

Cette implication de la part des interrogés dans ce projet de recherche peut être portée par un intérêt pour les résultats en eux-mêmes. Nous avons choisi de communiquer sur l'état d'avancement du travail et des hypothèses dans lesquelles nous nous trouvions après les entretiens, et de permettre de comprendre aux différentes personnes interrogées quels étaient les enjeux et l'importance de l'apport qu'elles pouvaient représenter dans le cadre des enquêtes. Hughes contextualisait parfaitement l'importance de cette « transparence », tout en la conscientisant d'un point de vue scientifique :

« L'objet d'étude des sociologues est le public même auquel leurs découvertes peuvent être finalement communiquées. Les membres de la population ainsi étudiée deviennent des sujets qui collaborent, consciemment ou non, à l'étude qui leur est consacrée. De cette relation découle des problèmes concernant l'accès du sociologue aux faits (comportements et pensées des individus), des problèmes liés à l'éthique gouvernant la collecte des données, et des problèmes concernant les conditions dans lesquelles ces données sont recueillies et diffusées »<sup>20</sup>.

En partant de cette forme « cognitive » de la méthodologie de terrain présentée ici, notre approche sociologique empreinte d'interactionnisme et d'ethnographie semblait la plus appropriée, permettant de se confronter à une approche empiriste et pragmatique.

Placer au centre l'expérience et l'expérimentation d'un point de vue méthodologique permet d'avoir des résultats en corrélation et l'observation du réel de l'interactionnisme, « sans présager d'un résultat » de l'expérience dans sa conception Cagienne.

Ainsi, l'approche qualitative s'est révélée plus adaptée par rapport à une étude majoritairement orientée vers l'approche quantitative. Le recours à une démarche quantitative sert principalement pour l'analyse de l'évolution des événements programmés par le GRIM, l'étude de l'évolution des budgets de la structure sur les dernières années, ainsi que pour introduire des données de fréquentation recueillies. Cette approche qualitative donne des résultats plus

---

19 M. Pinçon M. Pinçon-Charlot, *Voyage en grande bourgeoisie*, Paris, PUF, 2005, p.34.

20 E.C. Hughes, « La sociologie et l'entretien », *op cit*, p.298.

en phase avec les attentes en lien avec les pratiques expérimentales. D'une part, aucune étude quantitative n'avait au préalable été réalisée dans le cadre du GRIM, et d'autre part elles nous auraient amené à produire une appréhension d'un public « monochrome » et uniformisé du GRIM en omettant la diversité des individus représentant les différents types de publics.

Cette méthodologie se donne donc le droit d'observer les expériences, voire même d'expérimenter des situations (dans le cadre de médiations notamment) en permettant de nourrir la réflexion et de produire de la connaissance. Essayer de « rendre le réel » pour ce qu'il est, dans sa dimension sociale, dans le contexte des différents rapports à la création, la réception et la transmission autour des œuvres des musiques expérimentales et improvisées relèvent de ces enjeux. Elle permet d'ouvrir vers un questionnement social plus général, que ce soit autour des entretiens avec des artistes, publics et acteurs culturels, notamment autour des notions d'interactions avec les institutions et les prescripteurs dans le cadre de la construction du goût, mis en avant par Antoine Hennion dans ses travaux autour de la figure de l'amateur :

« Le sociologue vient montrer le caractère en réalité socialement construit de cette relation : institutions et cadres de l'appréciation, autorité des prescripteurs et imitation des proches, jeu social de l'identité et de la différenciation. Cette approche transforme le goût en signe »<sup>21</sup>.

---

21 A. Hennion, « Réflexivités. L'activité de l'amateur », *Réseaux*, n°153, 2009, p.57.

## I. L'histoire du GRIM

Avant de réaliser une étude sur le GRIM aujourd'hui, il reste indispensable de rappeler l'évolution que la structure a subie tout au long de ses années d'existence, tant il est évident qu'une association loi 1901 peut croiser de nombreuses modifications, notamment au sein de son équipe et de son organisation. Ici, les changements ont à la fois suivi un contexte géographique (le GRIM ayant été souvent « itinérant ») ou politique (en lien avec les politiques culturelles et les programmes pour certaines missions spécifiques). Ces changements ont eu lieu parallèlement aux évolutions des pratiques improvisées, et expérimentales.

Dans cette partie, nous évoquerons ces changements d'un point de vue historique puis nous produirons une analyse de leur perception et représentation d'un point de vue contextuel sur l'émergence de structures spécialisées qui leur sont dédiées.

La mise en perspective des multiples évolutions du GRIM sert alors d'exemple et d'expérience singulière dans le champ des musiques expérimentales et improvisées à Marseille, trouvant un écho au niveau national, notamment autour des enjeux de reconnaissance institutionnelle centralisée du Ministère de la Culture, décentralisée et déconcentrée des différentes collectivités et institutions.

### I.1. Contexte musical initial

#### I.1.1. Émergence de la scène expérimentale et « *underground* » française

La musique expérimentale en France s'est donc faite reconnaître dès les années quarante avec Pierre Schaeffer et le GRM, suivis de l'intérêt pour la musique de Cage et des compositeurs américains, que ce soient avec les minimalistes de l'École de New York ou les manipulateurs de bande de la Tape Music. Cet intérêt à l'époque est resté quelque peu mineur par rapport à l'apogée et la domination au niveau de la reconnaissance de la création contemporaine de l'École de Darmstadt et de Pierre Boulez en France.

Ces musiques expérimentales n'intéressaient alors que peu de structures, et les centres électroacoustiques commençaient à voir le jour dès les années soixante, influencés par les

structures parisiennes telles que le GRM ou l'IRCAM dans les années soixante-dix. De cette évolution des musiques expérimentales et son intérêt en France, naît à Marseille le GMEM en 1969, dont la programmation relève alors des musiques électroacoustiques (avec un versant expérimental) et de la création contemporaine.

Pour comprendre d'où viennent les origines du GRIM, il convient d'observer l'intérêt naissant pour les musiques improvisées et les groupes à la démarche libre, voire libertaire. Le free jazz était déjà reconnu des amateurs de jazz en général (qu'il soit apprécié ou haï) en France dès les années soixante.

Un groupe tel que l'Art Ensemble of Chicago<sup>22</sup> aux États Unis développait une musique insoumise et un activisme proche des Black Panthers, avec un message politique important dès 1967. En Europe, quasiment à la même époque, des groupes comme Henry Cow ou Soft Machine proposaient un rock à la fois progressif et psychédélique, teinté d'influences issues du jazz, tout en instiguant une dimension protestataire au sein de la scène Rock In Opposition, en lien avec le rapport au travail, à l'indépendance et en contestation avec le marché de la musique.

On peut citer les exemples d'AMM en Angleterre, de MEV en Italie, des collectifs et syndicats d'improvisateurs européens des années soixante-dix, qui avaient eux aussi cette revendication et une conscience politique dans le cadre de leur musique, et ont influencé par la suite des musiciens aventureux français.

Brigitte Fontaine joue avec l'Art Ensemble of Chicago en 1969, le « grand public » post-révolutionnaire découvre les élucubrations de Sun Ra, Frank Zappa ou Captain Beefheart, le kraut de Neu! ou Faust tandis que les revues musicales comme *Rock & Folk* ou *Jazz Mag* défendent chacune leurs préférences et découvertes dans les styles susmentionnés.

Des musiciens français commencent à avoir des démarches similaires ou proches de ces groupes novateurs. Que ce soit Magma, Heldon (projet de Richard Pinhas) ou encore Etron Fou Leloublan (avec Ferdinand Richard), ces artistes –parmi tant d'autres– constituaient une ébauche de scène. Il en est de même dans les musiques improvisées (ou improvisation libre) qui se concentraient autour de figures telles que Michel Doneda (saxophone), Raymond Boni (gui-

22 Dont le batteur, Famoudou Don Moyé réside à Marseille aujourd'hui.

tare), Jac Berrocal (trompette, voix), Pablo Cueco (percussions, zarb), Louis Sclavis (clarinette, saxophone), Daunik Lazro (saxophone) ou Joëlle Léandre (contrebasse).

C'est à cette période que l'ARFI (Association à la Recherche d'un Folklore Imaginaire Lyonnais) voit le jour en 1977 et préfigure de peu l'idée de collectif d'improvisateurs à la française.

Ces scènes, aussi diverses que les genres qu'elles recouvrent, s'organisent petit à petit. En même temps qu'elles attisent l'intérêt d'amateurs de musiques nouvelles, les lieux où ils se produisent commencent à émerger, créant par rétroaction un intérêt supplémentaire, à la fois chez les artistes et les auditeurs. Naissent alors l'Oreille Écoute en 1977 (qui deviendra rapidement L'Oreille est Hardie, gérant le Confort Moderne depuis 1999 à Poitiers), précédant l'AJMI (Association pour le Jazz et la Musique Improvisée) en 1978 à Avignon, ainsi que le GRIM à Marseille qui commence à s'organiser à cette même période.

### I.1.2. Spécificité historico-territoriale : la musique à Marseille dans les années soixante-dix

La scène musicale marseillaise est singulière. Entre le compositeur Vincent Scotto ou les groupes émergents des années quatre-vingt comme I Am ou Massilia Sound System, son histoire est cependant assez floue et peu documentée<sup>23</sup>, notamment dans le champ de la création musicale contemporaine. Ce manque de documentation est d'ailleurs justement explicité dans *À fond de cale* :

« L'absence d'agents stables et de producteurs solides, dont les archives permettraient de reconstituer avec exactitude quelques moments précieux, la volatilité d'un milieu fragile, de tradition orale, constamment divisé par les querelles esthétiques ou de générations et que beaucoup d'acteurs quittent maturité venue, accentuent encore la difficulté de rassembler en gerbe une histoire ayant au moins quelques fils conducteurs »<sup>24</sup>.

Alors que le début du siècle est marqué par les opérettes marseillaises et les chansons de Vincent Scotto, l'après-guerre connaît un certain intérêt à Marseille pour le jazz. Une guerre fratricide entre innovation et tradition se faisait entre le bebop, qui a précédé le free jazz en

23 Hormis quelques ouvrages tels que *À fond de cale* de Gilles Suzanne et Michel Samson, *M.A.R.S Histoires et légendes du hip-hop marseillais* de Julien Valnet, ou le travail de recherche Gilles Suzanne sur la scène émergente du quartier de la Plaine.

24 G. Suzanne & M. Samson, *À fond de cale, un siècle de jazz à Marseille (1920-2010)*, Marseille, Wildproject, 2012, p.14-15.

termes de renouveau et le jazz traditionnel, ou plutôt entre « raisin aigre et figues moisis »<sup>25</sup>. Les Marseillais semblent être peu intéressés par les nouvelles tendances musicales dans les années cinquante. Certains se rappellent d'un concert de Charlie Parker en 1949, qui n'est arrivé à remplir seulement les deux tiers de la salle<sup>26</sup> et intéressait plutôt les jeunes entre 16 et 30 ans<sup>27</sup>. Il a fallu attendre les années soixante pour que quelques artistes mondialement reconnus comme Miles Davis<sup>28</sup> parviennent à attirer plus de monde.

C'est vers la fin des années soixante que le conservatoire de Marseille devient un exemple de modernité au niveau institutionnel sous la direction de Pierre Barbizet, avec la création d'une classe de jazz sous la direction de Guy Longnon (dont nous reparlerons). Cette classe de jazz a accueilli de grands noms des musiques improvisées comme André Jaume (saxophone, clarinette) ou Gérard Siracusa (percussions). En 1969, au Conservatoire de Marseille, la première classe d'électroacoustique de France (et dans le monde !) est créée par Marcel Frémiot, alors que Pierre Schaeffer ne créera la sienne à Paris qu'ultérieurement, à quelques mois près.

Comme nous l'avons vu, mai 68 a été un révélateur de l'envie d'évolution et de soif de nouveauté (si on se limite au champ musical). Marseille s'est ouverte petit à petit à ces nouvelles scènes : Le Gymnase (ou Nouveau Gymnase) propose des concerts de plus en plus « avant-garde » comme avec l'Art Ensemble of Chicago, se démarquant des caves de jazz marseillaises plus « traditionnalistes ».

George Bœuf et Lucien Bertolina, entre autres, créent le GMEM en 1969 et les scènes entre jazz et électroacoustique commencent à s'établir.

Dans la scène rock engagée, Marseille n'est pas non plus en reste: Roland Petit accueille Pink Floyd pour créer un ballet en 1972. Un groupe influent de la scène marseillaise, Barricades naît à cette période et regroupe François Billard, connu de la scène marseillaise (ce dernier a travaillé à la bibliothèque l'Alcazar et tient le Non-Lieu créé en 2013), Joseph Racaille et Hector Zazou. Ce groupe reste une expression éphémère (entre 1969 et 1974) d'un rock décalé

25 G. Suzanne & M. Samson, *À fond de cale, un siècle de jazz à Marseille (1920-2010)*, op. cit., p.89.

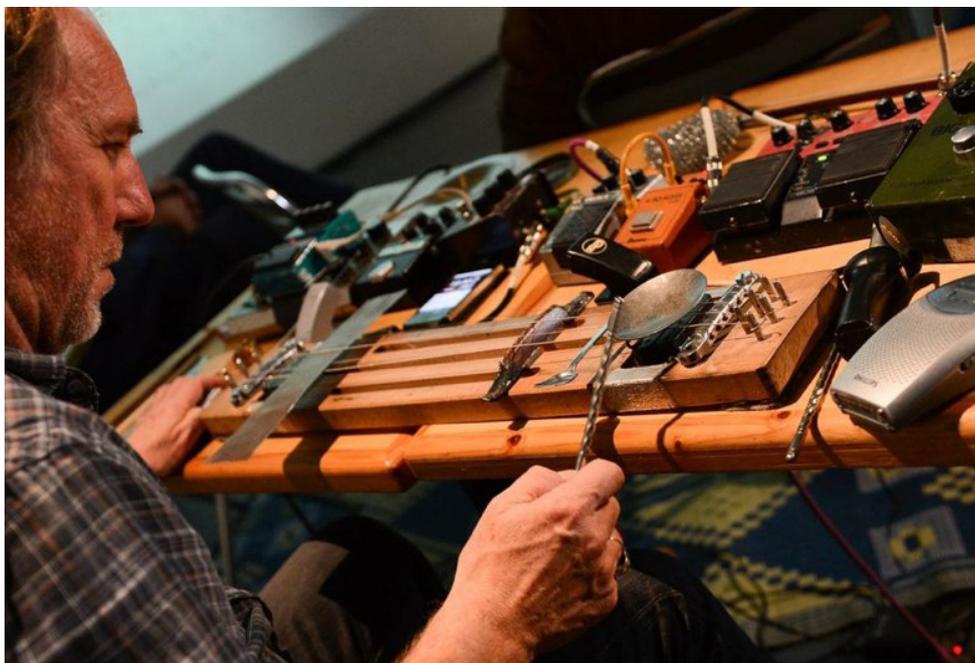
26 *Ibid.* p.97.

27 *Ibid.* p.137.

28 À la salle Vallier, le 30 septembre 1964 aux côtés de Coleman Hawkins et George Russell.

et situationniste entre Magma et Franck Zappa, qui n'a pas connu de sorties de disque avant 2005 (!).

Le très confidentiel Eau Noir avec Jean-Marc Montera n'a sorti aucun disque et se situait dans ce même créneau dans les années soixante-dix. C'est vers 1973 que Jean-Marc Montera (guitare), Raymond de Bedrossian (violon) et un flutiste-saxophoniste cherchent un batteur et un percussionniste : ils rencontrent alors Gérard Siracusa (percussions, batterie) et Christian Tarding (futur journaliste, chercheur, ingénieur du son...). C'est à partir de cet événement que quelques liens entre musiciens d'horizons différents commencent à se construire, préfigurant la naissance du GRIM.



*Jean-Marc Montera à la Compagnie (2012) ©Pierre Gondard*

### I.1.3. Naissance du GRIM

Un soir de décembre 1978, David Rueff (saxophone), Gérard Siracusa, Lionel Dublanquet (saxophone) et Jean-Marc Montera se retrouvent dans l'appartement d'André Jaume (saxophone), place Paul Cézanne à Marseille<sup>29</sup>. Autour de ce dernier, les musiciens décident de fonder l'association loi 1901 du Groupe de Recherche et d'Improvisation Musicales avec pour mission de « créer un outil de travail permettant de ne pas s'expatrier et de contribuer au développement

<sup>29</sup> Au dessus du Balthazar qui est devenu aujourd'hui le Molotov.

dans la région marseillaise des musiques regroupées sous le terme générique de musiques vivantes »<sup>30</sup>. Officieusement, le GRIM existait déjà depuis fin 1977.

Les musiciens ont trouvé leurs locaux au 44 rue des Dominicaines avec comme voisins de dessus, le GMEM. Jean-Marc Montera se souvient :

« Jean-Marc Montera: La première fois qu'on s'est rencontrés avec Siracusa et Tarding, c'était en 1973, on s'est revus en 1978, quand je suis revenu de "l'Attroupelement". [...] C'était la compagnie de théâtre avec laquelle j'étais parti en 1977. [...] Donc finalement, je reviens à Marseille pour y revivre parce que l'Attroupelement, c'était une compagnie nomade, ils ont posé leurs valises en Belgique, à Rouen, Strasbourg, Colmar, avant de poser leurs valises à Lyon. Ça ne me convenait pas vraiment d'habiter à Lyon, donc je suis revenu à Marseille avec deux comédiens de l'Attroupelement, Pierre Lhiabastre et Laurent Verceletto avec qui on a monté "Théâtre et Musique Provisoires". On était en résidence au Merlan et parallèlement à ça j'ai renoué contact avec les gens avec qui on a finalement décidé de créer le GRIM »<sup>31</sup>.

Ces musiciens viennent de milieux différents et André Jaume était l'improvisateur le plus expérimenté de tous. Toujours en creusant dans les souvenirs de Jean-Marc Montera :

« Jean-Marc Montera: Rueff m'avait auparavant invité à jouer avec Eau Noir dans l'Art Ensemble of La Blancarde, avec Patrick Portella<sup>32</sup>, et on a donc décidé de monter le GRIM, insufflé par ce qui était quand même bien en avance sur son temps, dans bien des domaines. [André Jaume] a proposé de créer un collectif de musiciens, à une époque où ça n'existait quasiment pas en France. C'était un musicien de jazz mais également l'un des formateurs des premiers groupes de free rock avec Sartan, qui étaient les musiciens qui ont en partie accompagné Bashung après. Il a non seulement permis d'ouvrir des portes dans les champs musicaux mais aussi dans le domaine générationnel. Il s'est entouré de gens qui étaient plus jeunes. Siracusa à l'époque devait avoir dans les 23 ans, moi pareil... André c'était un peu le grand frère »<sup>33</sup>.

Il a fallu choisir le président à la tête de l'association. C'est Guy Longnon, professeur de la classe de jazz, qui se retrouve donc président du GRIM, et se souvient de ces débuts :

« C'est Montera qui est venu me demander. Je ne sais pas très bien comment le classer, mais c'est un guitariste très intéressant. [...] Ils accueillaient beaucoup de gens qui voulaient faire de la musique improvisée. De l'improvisation sans cadre, ni rien. Des fois ça marche, des fois non »<sup>34</sup>.

Cette réunion de musiciens étant alors scellée, leurs activités pouvaient commencer. Bien que nous n'ayons pas pu mettre la main sur les statuts déposés à l'époque, ceux révisés en 2008 attestent de la volonté de l'association : « L'association a pour but le développement, la diffusion et la recherche sur les musiques nouvelles et/ou improvisées dans le cadre d'une action artistique et culturelle incluant animation et formation, en relation avec les autres arts chaque fois que le projet artistique l'exigera »<sup>35</sup>.

---

30 G. Suzanne & M. Samson, *op. cit.*, p.216.

31 Cf. Annexe 1, p.389.

32 Également membre du GMEM.

33 Cf. Annexe 1, p.389.

34 G. Suzanne & M. Samson, *op. cit.*, p.217.

35 Cf. Statuts du GRIM modifiés par l'Assemblée Générale Extraordinaire du 25/07/08, Annexe 29, p.586.

Leurs activités reposent alors sur la diffusion de concerts de musiques improvisées, la création autour des membres du GRIM et la pédagogie. Des ateliers d'improvisations à destination d'enfants ou de débutants, ainsi qu'à de musiciens « novices » sont établis, notamment pour les initier aux pratiques de l'improvisation libre, encore peu développées en France.

Jean-Marc Montera anime quant à lui des ateliers à destination des enfants et adolescents marseillais, musiciens ou non. Il a notamment travaillé à la Busserine ou Font Vert, un quartier du Nord de Marseille où il rencontre dès les années quatre-vingt dix le jeune Ahmed Compaoré<sup>36</sup>, qui deviendra par la suite un percussionniste et batteur avec qui Montera se produira souvent. Ces ateliers ont conduit au *Helter Skelter* du guitariste Fred Frith (guitare) et du metteur en scène et auteur François-Michel Pesenti (texte) que Jean-Marc Montera avait pour mission de monter à Marseille et dont nous reparlerons dans la partie suivante. Pour Longnon, alors professeur en classe de jazz au CNR de Marseille, le GRIM avait à l'époque une approche assez innovante quoique déstabilisante du travail de l'improvisation : « Les gens du GRIM avaient un esprit créatif. Les autres élèves du conservatoire étaient plus des interprètes. Au fonctionnement classique, on va dire... »<sup>37</sup>. Montera dispose de son propre point de vue :

« Jean-Marc Montera: On voyait très peu de gens du conservatoire que ce soit de la classe de jazz ou de celle d'électroacoustique ou de composition. Les passerelles avec le conservatoire ont été rarissimes... je ne saurais dire pourquoi, pourtant Guy faisait passer l'info à chaque fois mais bon... On était trop, comment dire... avant-gardistes, free... »<sup>38</sup>.



*L'équipe du GRIM (vers 1980). De gauche à droite: Jaqueline Ripart, André Jaume, Gérard Siracusa, Lionel Dublanchet, Jean-Marc Montera, Guy Longnon ©droits réservés*

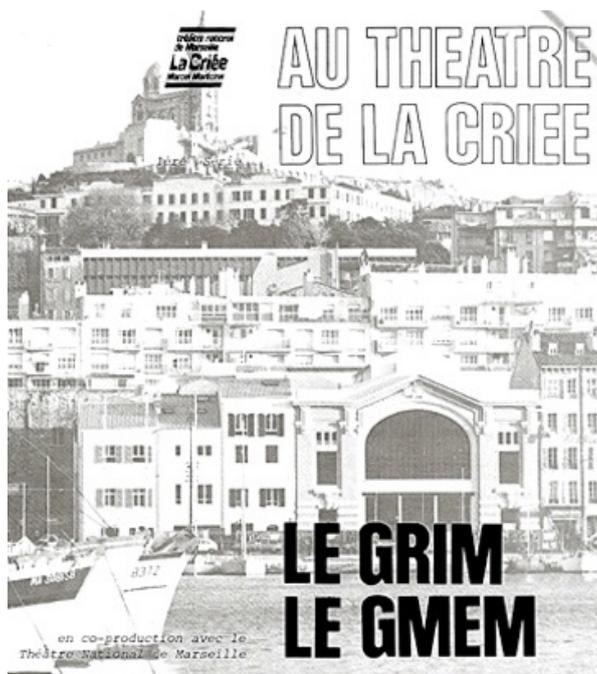
36 Plus connu aujourd'hui sous le nom d'Ahmad Compaoré.

37 Cf. Annexe 1, p.392.

38 *Idem.*

En ce qui concerne les concerts organisés par le GRIM, des personnalités comme Michel Portal (clarinette, saxophone), Pablo Cueco ou Louis Sclavis ont été parmi les premiers invités. Ce dernier était d'ailleurs membre de l'ARFI à Lyon et des collaborations ont eu lieu assez rapidement entre ces deux structures « sœurs ». Il a été alors question de faire tourner des musiciens improvisateurs français mais également d'inviter des musiciens de renommée internationale :

« Jean-Marc Montera: L'objectif premier était de faire arriver jusqu'ici des concerts qui ne dépassaient jamais Lyon. Les concerts de jazz à Marseille, de temps en temps, il y avait Kenny Clarke à l'Opéra, mais sinon Pharoah Sanders, c'était aux Variétés qui était un cinéma porno et donc les concerts de free jazz, c'était entre "fais moi tout" et "les mémoires d'une petite culotte" »<sup>39</sup>.



Flyer de concert organisé par le GRIM et le GMEM à la Criée (1982) ©Droits réservés

#### I.1.4. Défendre et présenter les musiques improvisées à Marseille

Assez rapidement, la liste des musiciens commence à s'allonger : en 1983, on peut citer Michel Doneda, Phil Minton (voix et trompette, dans le Mike Westbrook Brass Band en 1984 puis en solo en 1986) et Barre Philips (contrebasse)<sup>40</sup>. Ce dernier était à l'affiche aux côtés de Raymond Boni de la première expérience de musique improvisée de Jean-Marc Montera : « C'était au Gymnase en 1975 à vue de nez, peut-être avant... Après avoir vu Boni, c'est que tu peux plus jouer pareil de la guitare... »<sup>41</sup>.

39 Cf. Annexe 1, p.391.

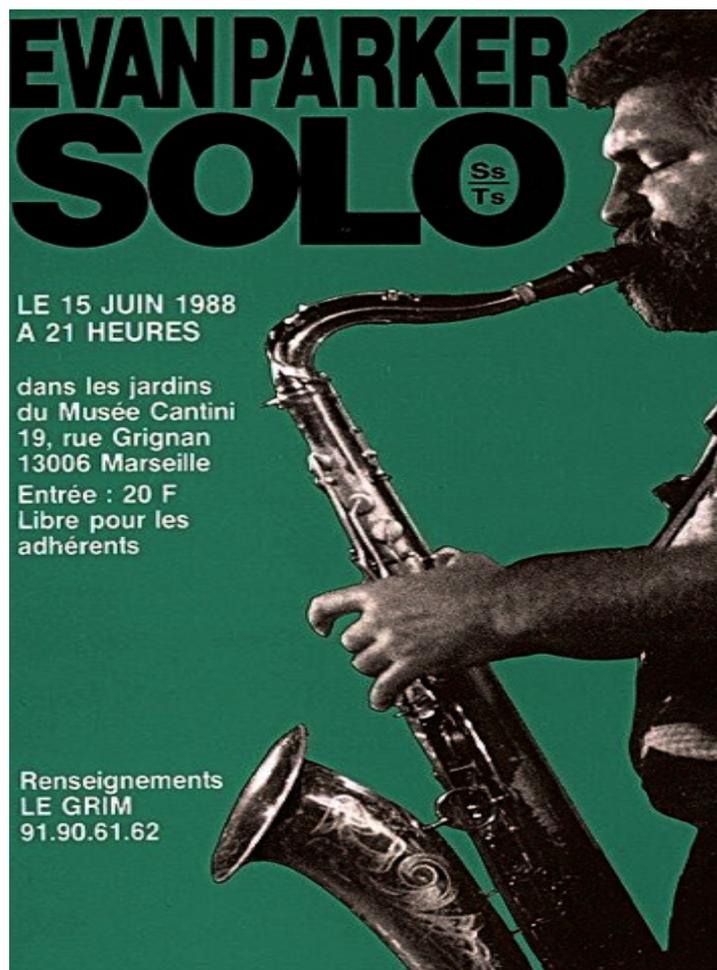
40 Qui réside non loin de Marseille depuis 1974.

41 Cf. Annexe 1, p.396.

Un autre guitariste émérite, si ce n'est la figure de proue des musiques improvisées européennes, est invité à Marseille par le GRIM en 1984 en la personne de Derek Bailey (l'un des guitaristes préférés de Montera) pour un concert et deux jours d'ateliers. Cette même année, Dave Holland (contrebasse) et Steve Coleman (saxophone) sont également venus se produire dans la cité phocéenne dans le cadre de l'unique édition de Piste 84 à la Criée.

Les années quatre-vingt voient le passage d'autres noms aujourd'hui incontournables : Archi Shepp (saxophone) en 1987 à l'Odéon, Bill Frisell (guitare) avec Joe Lovano (saxophone, clarinette, flûte) et Paul Motian (batterie, percussions) peu de temps après, et surtout le fameux concert d'Evan Parker (saxophone) qui a marqué les esprits en 1988 au musée Cantini. Ce concert a attiré beaucoup de monde voulant écouter ce phénomène des musiques improvisées européennes, mais certains ont été plus que surpris voire dérouterés :

« Jean-Marc Montera: 90% des gens qui sont venus au concert solo d'Evan Parker dans la cour du musée Cantini sont venus parce que trois semaines avant était sorti le film de Clint Eastwood *Bird*, ils pensaient que c'était Charlie Parker [sur scène]... J'étais dans le public, les gens disaient "je croyais que Parker était noir" ! »<sup>42</sup>.



Communication du concert d'Evan Parker au Musée Cantini en 1988 ©droits réservés

42 *Idem.*

Le GRIM a également produit quelques disques dès ses origines sous l'appellation « GRIM Musiques ». Il y a eu 5 sorties entre 1983 et 1986, dont 4 vinyles (un livre-cassette a également été réalisé dans le cadre des GRIM Musiques mais nous n'avons pas pu le retrouver). Ces quatre vinyles mettent en lumière les musiciens/membres du GRIM et d'autres invités du champ des musiques improvisées, participant à diffuser une scène musicale singulière et locale<sup>43</sup>. Ces disques ont été enregistrés dans les locaux du GMEM au dessus de ceux du GRIM et les pochettes réalisées par des artistes peintres et plasticiens tels que Pascale Chau-Huu, Christiane Parodi ou encore Piotr Klemensiewicz. C'était une manière pour le GRIM de produire une « carte de visite » des esthétiques qu'ils défendaient à l'époque, bien que le projet n'ait pas été perpétué à l'exception du *13 impros* de Jean-Marc Montera et Fanny Paccoud en 2012).

« Jean-Marc Montera: Le problème à l'époque comme maintenant, c'était la distribution... On a donc arrêté rapidement le label à cause de ça, faute de distributeur. Si on avait eu un distributeur travaillant dans les modes classiques de l'époque, il aurait pris en charge la promo des trucs, ça aurait pu marcher comme n'importe quoi d'autre mais bon... Il n'y avait pas les noms du jazz français de l'époque qui faisaient qu'on soit suffisamment attractifs pour une maison d'édition. Ça ne voulait plus rien dire de produire des disques dont on gardait les cartons en stock »<sup>44</sup>.

Certains membres du GRIM décident de finalement quitter l'association de musiciens pour continuer leur carrière de musicien, comme André Jaume, Lionel Dublanquet ou David Rueff, laissant alors arriver entre autres Bruno Chevillon (contrebasse), Yves Robert (trombone), Thierry Maucci (saxophone) ou Françoise Bastianelli à l'administration. D'autres ont toujours été proches mais n'ont jamais fait partie intégrante du GRIM, notamment pour des raisons géographiques, comme c'est le cas de Pablo Cueco, Raymond Boni, Daunik Lazro ou Michel Doneda.

Le GRIM commence à se structurer, à voir une équipe administrative se consolider pour accompagner les projets, d'abord par le biais d'une administratrice puis d'une chargée de communication. D'autres personnes annexes, ayant un lien toujours actuel avec le GRIM, sont passées par la structure autrement qu'en tant que musicien. Pierre Jacques en fait partie, s'occupant d'animations et ateliers, au même titre que les autres musiciens

---

43 Le premier GRIM Musiques *Anna S. et Autres Histoires* (1983) réunit Jean-Marc Montera, Yves Robert et Gérard Siracusa ; GRIM Musiques 2, *Jardins de paille - percussion solo* (1983) est interprété par Gérard Siracusa en solo ; GRIM Musiques 3, *Patience* (1983), André Jaume, Raymond Boni, Hervé Bourde, Jean-Marc Montera, François Mechali, Fred Ramamonjisoa et Gérard Siracusa ; GRIM Musiques 5, *Elogio Dell'Ombra* (1986) est interprété par Thierry Maucci Quartet (Bruno Chevillon, Gérard Siracusa, Jean-Marc Montera et Thierry Maucci) ; GRIM Musiques 6, *13 Impros* (2012), Jean-Marc Montera et Fanny Paccoud.

44 Cf. Annexe 1, p.396.

(il passait le BAFA parallèlement à son travail au GRIM). Depuis, il a été de nombreuses années président de l'association du GRIM<sup>45</sup>.

Dès son origine, le GRIM possède un ancrage important dans la scène culturelle et artistique marseillaise. Il a établi des liens forts avec des structures comme le GMEM assez rapidement, avec qui a été organisé Piste 1984 au TNM de la Criée. Outre La Criée, l'association spécialisée dans les musiques improvisées noue des liens avec des salles pouvant accueillir ses concerts, étant itinérante dans sa diffusion à l'époque. Parmi elles, le cinéma le Breteuil, le Théâtre du Merlan, le Centre Culturel du Cours Julien, le Musée Cantini, l'Avant-Scène (au cours Julien), l'Odéon et le Théâtre des Bernardines. Ces liens de collaborations sur le territoire favorisent alors une visibilité et une reconnaissance institutionnelle des structures antérieures et labellisées, permettant alors au GRIM d'asseoir sa notoriété naissante.

#### I.1.5. Début de reconnaissance nationale

Entre temps, le GRIM commence à jouer d'une réputation sortant des murs phocéens. En 1983, l'équipe est invitée à jouer à Beaubourg<sup>46</sup> et en 1984, elle participe à deux jours de représentations à l'ARC (Animation, Recherche, Confrontation), tous deux situés à Paris<sup>47</sup>.

La presse spécialisée s'intéresse au « phénomène », notamment *Jazz Mag* qui défend le GRIM. Pour Montera, ce soutien est apparu comme un soulagement quoiqu'un peu étonnant :

« Jean-Marc Montera: On était *un peu* mal vus, même s'il y avait une certaine bienveillance, quoiqu'*un peu* moqueuse de la presse traditionnelle, *Jazz Hot* nous prenait *un peu* de haut... On était *un peu* à côté de la plaque, on marchait en dehors des clous... Dans la lutte endémique entre *Jazz Hot* et *Jazz Mag*, ces derniers ont pris notre défense. Chaque fois qu'on faisait quelque chose, *Jazz Mag* était là. Ils avaient des gens qui écrivaient comme Tarting, Philippe Carles, qui étaient très pertinents sur la musique »<sup>48</sup>.

Des journaux comme *Rock & Folk* ou encore *Jazz, Blues & Co* vont souligner la singularité de l'entité comme il était écrit dans ce dernier : « Le GRIM est un collectif de

45 Ainsi que directeur de l'Orchestre des Jeunes de la Méditerranée.

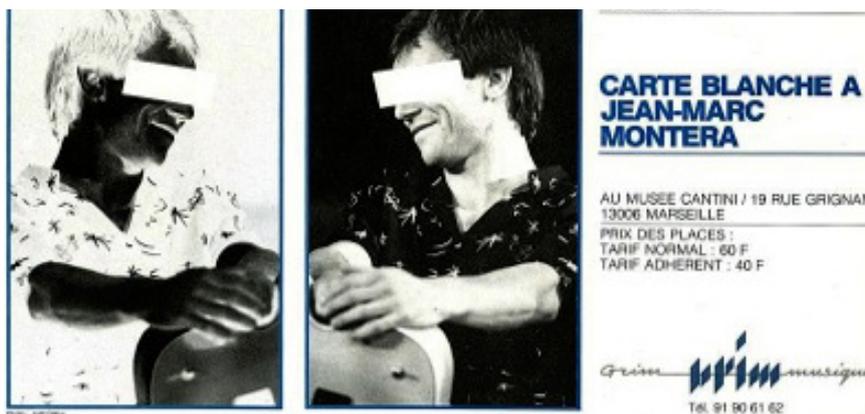
46 Cf. Annexe 1, p.396.

47 G. Suzanne & M. Samson, *op. cit.*, p.218.

48 Cf. Annexe 1, p.395.

musiciens, le second en France (après l'ARFI de Lyon) et ce n'est pas un hasard [...] si les deux seules associations de musiciens en France sont en province »<sup>49</sup>. Les années quatre-vingt ont été le symbole d'une découverte et d'un engouement certain pour les musiques improvisées. Engouement qui a fini par se stabiliser dans les années quatre-vingt dix, puis à subsister tant bien que mal aux alentours des années 2000.

C'est dans ces années quatre-vingt dix que le GRIM a commencé à s'ouvrir à d'autres esthétiques de l'improvisation (au-delà de l'aspect premier de la « musique improvisée »), au gré des nouvelles formes d'expérimentations liées au rock, à la noise et aux musiques électroniques. Les musiques traditionnelles où l'improvisation était présente se retrouvent elles aussi mises en avant. Les années quatre-vingt ont représenté pour certains un « âge d'or » au GRIM pour la musique improvisée libre, bien que la structure continue de défendre cette scène, tout en évoluant constamment et en restant ouverte aux nouvelles formes émergentes.



« Carte Blanche à Jean-Marc Montera » au Musée Cantini (1986) ©Droits réservés



Programme Archi Shepp à l'Odéon (1987) ©Droits Réservés

49 G. Suzanne & M. Samson, *op. cit.*, p.218.

# GRIM<sup>79</sup>

**Le GRIM**  
Lionel Dublanchet  
André Jaume  
Jean-Marc Montera  
David Rueff  
Gérard Siracusa  
plus invités.



**8 Mai**  
Nommo : André Jaume (saxophones ténor et soprano, clarinette basse...)  
Gérard Siracusa (percussions, batterie).

Oligophone : Lionel Dublanchet (saxophone alto)  
David Rueff (saxophone alto).

**9 Mai**  
André Jaume, solo.  
Quartet A.M.R.R. : David Rueff (saxophone alto, flûte)  
Jean-Marc Montera (guitares)  
Jacqueline Ripart (piano)  
Paul Adorno (batterie).

Le GRIM (Groupe de Recherche et d'Improvisation Musicales) est une association fondée par 5 musiciens (Lionel Dublanchet, André Jaume, Jean-Marc Montera, David Rueff, Gérard Siracusa). Le GRIM veut permettre à la musique improvisée, d'être plus pratiquée et diffusée qu'elle ne l'est actuellement dans la région. Dans ce but, l'association compte organiser régulièrement des concerts (6 par an au minimum) et proposera, tout au long de l'année, divers stages et ateliers où les personnes intéressées pourront apprendre un instrument, se perfectionner dans son jeu, acquérir des connaissances en théorie musicale (ou les augmenter), s'initier, enfin, à l'improvisation, individuelle et collective.

*Document de présentation du GRIM (1979) ©Droits réservés*

## I.2. Évolution au tournant des années quatre-vingt dix

### I.2.1. Changements structurels, nomadisme et déménagements

*« Désolés pour le retard. Il nous fallait tourner la page. Cela nous a pris du temps. Maintenant c'est fait. Les dix années passées sont résolument derrière, les dix à venir, résolument devant. C'est bien. Nouvelle adresse, Nouveau lieu, Nouvelles pratiques, Nouveau public s'ajoutant à l'ancien (on ne peut quand même pas tout remplacer surtout pas les amitiés de longue date !) »<sup>50</sup>.*  
(Édito GRIM, 1990)

C'est ainsi que commence une nouvelle décennie pour le GRIM, alors âgé de onze années de service pour les musiques improvisées. Il y a eu effectivement des musiciens qui partaient,

50 Cf. Annexe 26, édito de 1990 signé par « Équipe du GRIM », p.562.

dès les années quatre-vingt. D'anciens membres du collectif continuent de jouer dans le cadre du GRIM, comme c'est le cas pour André Jaume. En 1991, une nouvelle administratrice arrive en la personne de Michèle Philibert, tandis qu'Isabelle Pillot est trésorière et Christian Tarting secrétaire. Au niveau des musiciens, on retrouve toujours Bruno Chevillon, Jean-Marc Montera et Yves Robert, ainsi que Guy-André Lagesse.

Durant cette décennie, le GRIM continue sa structuration. En effet, à partir de 1998, Jean-Marc Montera prend les rênes de la structure en tant que « directeur artistique », tandis que les anciens membres partent et d'autres arrivent comme David Rueff (piano) ou eRikm. (guitare puis platines). Notons que l'administration change aussi à ce moment-là avec l'arrivée de Goulven Delisle, ainsi que la présidence avec Pierre Jacques, cité précédemment. Pour Montera, cette organisation plus conventionnelle était aussi une « attente » de structuration institutionnelle pour pérenniser le GRIM et lui assurer un avenir :

« Jean-Marc Montera: Quand on demande des subventions, les gens demandent à qui on les donne et pourquoi. Quand on veut qu'une structure puisse garder un rapport institutionnel avec les collectivités, ou tout simplement continuer à exister, à un moment donné, il faut jouer le jeu, ça serait idiot de revendiquer une posture alternative uniquement en apparence et de demander des deniers publics. C'était aussi un choix, je ne souhaitais pas que la musique improvisée et les structures qui les défendent restent dans l'ombre, une espèce de misérabilisme qui représenterait une indépendance ou authenticité esthétique sous prétexte qu'il n'y ait pas de collusion avec le pouvoir. Je pense que la musique improvisée au même titre que la musique expérimentale issue des classes d'électroacoustique, le jazz, la musique contemporaine, doivent exister de la manière la plus publique possible. Je n'ai jamais eu d'états d'âme et sans compromission aucune de revendiquer ce statut-là de demander une reconnaissance »<sup>51</sup>.

Cette idée de collectif de musiciens subsistera jusqu'à l'arrivée du GRIM à montévidéo. Car le GRIM, encore dans les années quatre-vingt dix, était une structure « hors les murs » et continuait de solliciter les lieux dans lesquels l'association avait pris l'habitude de se produire pour ses concerts de musiques improvisées.

C'est aussi au début des années quatre-vingt dix que le GRIM (accompagné du GMEM) doivent quitter leurs locaux à la rue des Dominicaines pour finalement se retrouver rue Sénac, donnant sur le cinéma le K7 qui donnait sur la Canebière, rebaptisé pour l'occasion « Le Sous-Marin ». Ils s'installeront finalement, toujours avec le GMEM, à la Cité de la Musique à partir de 1992. Au sein de cette Cité, il y avait aussi le MIM<sup>52</sup>, le Cri du Port<sup>53</sup>. Le GRIM y est resté

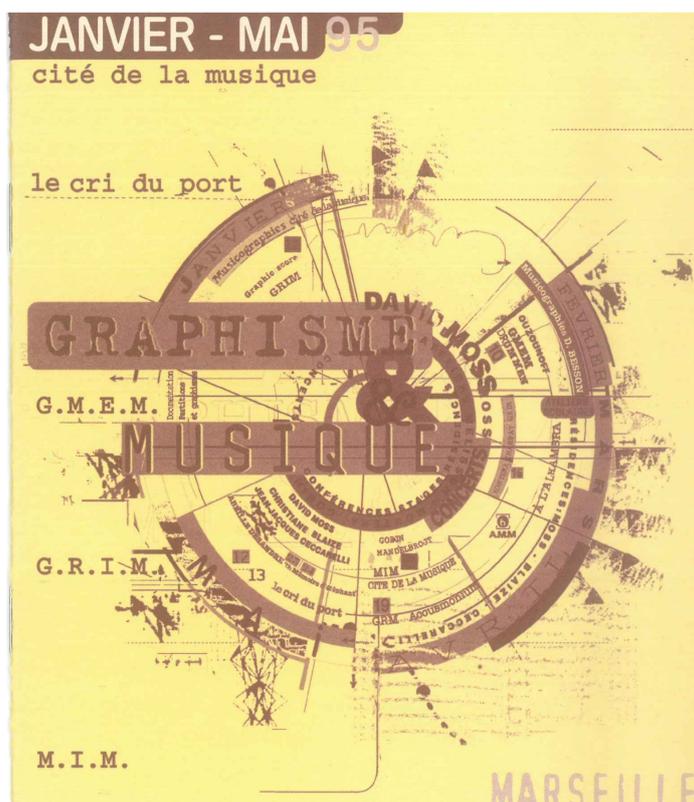
51 Cf. Annexe 2, p.405.

52 Laboratoire Musique et Informatique Marseille, structure d'électroacoustique et de recherche musicale créée en 1984 par Marcel Frémot, dont ses travaux de recherche ont notamment abouti au développement des UST – Unités Sémiotiques Temporels – outil d'analyse basé sur les travaux de Schaeffer notamment.

53 Association créée en 1981, avec aujourd'hui à sa tête Michel Antonelli, qui était aussi itinérante dans un premier temps, avant de disposer de sa propre salle à la Cité de la Musique, « la cave à jazz ».

trois ans environ, quittant le lieu suite à des problèmes d'inondations et de réquisition de leurs locaux pour d'autres associations... Situation teintée de cooptation d'après Montera :

« Jean-Marc Montera: Les locaux du GRIM ont été réquisitionnés de manière assez cavalière par la direction et la DGAC. Il faut savoir qu'à l'époque le Directeur des affaires culturelles, Robert Vérheuge, était le mari de Mireille Courdeau<sup>54</sup>, donc la coalition coulait de source [...] Si on avait voulu, on aurait pu garder un bureau »<sup>55</sup>.



« Graphisme Musique » organisé par le GRIM, le MIM, le GMEM et le Cri du Port (1994) ©Droits réservés

Suite à ces inondations, le GRIM perd ses locaux et trouve alors un espace pour ses bureaux dans un appartement rue Francis de Pressensé, et des locaux de répétitions dans un cloître au quartier du Panier, dans les anciens locaux du cipM... Un cambriolage intervient dans ces locaux de répétition vers 1996, les obligeant à se replier sur leurs locaux dédiés à l'administration rue Francis de Pressensé. C'est alors que la quête d'un lieu fixe commence à se faire ressentir, également pour pouvoir y organiser leurs propres concerts.

54 Initiatrice et directrice de la Cité la Musique.

55 Cf. Annexe 2, p.398.

### I.2.2.« Age d'or » et rayonnement des musiques improvisées en France

Les musiques improvisées, à Marseille comme ailleurs en France, continuent donc de se développer à la fin des années quatre-vingt et au début des années quatre-vingt dix. De nouvelles structures commencent à voir le jour, que ce soient des collectifs, compagnies, salles de concerts ou festivals. À Paris, ou plutôt à Montreuil, les Instants Chavirés voient le jour en 1991. Cette salle fait office de lieu privilégié de la scène improvisée et expérimentale depuis (même si elle a connu quelques soucis avec la mairie en 2009). On peut noter de nombreuses similitudes dans l'évolution du GRIM et des Instants Chavirés, mais à l'époque, le GRIM ne possédait pas encore de lieu de diffusion dédié.

Les deux structures ont suivi les mutations parallèles au sein des pratiques improvisées et expérimentales. Tout en maintenant un lien dans la programmation avec l'improvisation libre, elles se sont parallèlement intéressées aux expérimentations électroniques, aux dérivations avant-gardistes rock et autres formes d'expressions noise.

D'autres salles et festivals ont également pu voir le jour, comme le Confort Moderne dès 1985 (d'abord sous le nom de Confort 2000), ou le festival Musique Action, un peu plus tôt, vers 1984 au centre culturel André Malraux de Vandœuvre-lès-Nancy (après le festival Nancy Jazz Action depuis 1976), l'association Aspro-Impro à Besançon à partir de 1983, ou encore le squat autogéré investi en 1983 à Grenoble, le 102.

Les structures françaises et européennes commencent alors à se fédérer autour de ces esthétiques, alliant musiques improvisées et jazz. La Fédération des Scènes de Jazz et de Musiques Improvisées voit le jour en 1996<sup>56</sup>, réunissant des salles programmant ces musiques en France, dont les Instants Chavirés qui la quittera en 2000, ne se retrouvant pas forcément en phase avec des lieux uniquement dédiés au jazz.

Il s'est passé un peu la même chose pour le GRIM, mais en 1990 avec le réseau Europe Jazz Network, dont il faisait partie des premiers membres. Tout comme pour les fédérations, l'idée principale était de mettre en contact les différentes organisations autour du jazz et des

---

56 Soit un peu après la Fédurok (Fédération des salles et clubs de rock), qui à partir de 1994 regroupait les différents lieux programmant des « musiques amplifiées » et apportait une reconnaissance institutionnelle plus importante à ces musiques.

musiques improvisées, réunissant des petites structures et d'autres plus conséquentes. Après quelques années, Jean-Marc Montera décide de partir :

« Jean-Marc Montera: À l'époque, il y avait beaucoup de rencontres, de réunions, où on associait systématiquement le jazz et les musiques improvisées. J'allais donc à ces réunions et au bout du compte, que ce soit les musiciens, les festivals ou d'un point de vue « officiel » au niveau ministériel, on parlait du jazz et des musiques improvisées, et résultats des courses, tout allait au jazz et les musiques improvisées restaient sur le quai de la gare. Il suffit de prendre les programmes des festivals de ces périodes-là et de faire un *ratio*, on se rend compte que ce qu'on appelait "musique improvisée" dans ce secteur-là, c'était toujours une idée restreinte des musiques improvisées. Ce qui était sidérant, c'est que ce genre de querelles et débats existaient déjà en 1984, et même aujourd'hui ces débats continuent d'exister, défendus par les mêmes vieux crabes qu'à l'époque (*rires*) »<sup>57</sup>.

Car, si la musique improvisée européenne semble être une expression suivant l'esprit libre et émancipateur du free jazz, d'autres courants commencent à se faire connaître, dans des pratiques similaires à la musique de John Cage. On pense notamment à AMM, avec des pratiques d'improvisations minimalistes à la fois inspirées par la culture *zen* (comme chez Cage d'ailleurs) et les notions d'indétermination dans l'interprétation de partitions graphiques que l'on retrouve chez Cornelius Cardew ou Christian Wolff. Ce versant de la musique contemporaine a toujours intéressé Montera. Le GRIM a invité AMM pour leurs 30 ans en 1995, précédé en 1994 de leur guitariste Keith Rowe qui est venu pour un concert solo et un atelier. AMM reste pour Jean-Marc Montera, au même titre que Derek Bailey, l'une de ses influences majeures :

« Jean-Marc Montera: AMM, on peut dire que c'est LE premier groupe de musique improvisée, avec une recherche esthétique et politique. Cette famille de musiciens avec Prévost, Tilbury, Cardew, Wolff, ou le Spontaneous Music Ensemble avec notamment Kenny Wheeler avant qu'il signe chez ECM, on peut les mettre en parallèle avec le courant Rock In Opposition, qui était beaucoup plus orienté vers le rock. Mais on voit vite quels sont les points de rencontre »<sup>58</sup>.

On notera que le GRIM a invité George Aperghis pour présenter quelques œuvres dans les années quatre-vingt dix, le trio Le Cercle (en 1981) et, par le biais de Gérard Siracusa, le percussionniste Gaston Sylvestre, alors professeur au conservatoire de Pantin.

La programmation uniquement orientée vers la musique improvisée « traditionnelle » prend alors de plus en plus de liberté vers d'autres formes d'improvisations et d'expérimentations. Les liens entre musiques improvisées et expressions « rock », notamment par le jeu de la guitare distordue, se font de plus en plus présents. Une autre rencontre déterminante a lieu avec Fred Frith (guitare), à la fois du point de vue de la programmation que celle du jeu de Montera.

---

57 Cf. Annexe 2, p.400.

58 Cf. Annexe 2, p.389.

En 1990, Jean-Marc Montera dirige lors d'ateliers des musiciens des quartiers nord de la ville pour *Helter Skelter*, une création de Frith sur un texte de l'auteur marseillais François-Michel Pesenti. La représentation de cette œuvre a eu lieu en décembre au Théâtre Toursky avec le collectif de musiciens formé pour l'occasion, sous le nom Que D'la Gueule. Une collaboration suivra entre Frith et Montera, se produisant en duo dans le cadre d'une tournée, et passant entre autres par Musique Action. C'est aussi par ce biais que Montera s'intéresse plus en profondeur aux partitions graphiques, en étant invité à jouer *Graphic Scores* de Frith, et qu'il se retrouve à jouer aussi avec Daan Vandewalle (piano) et Chris Cutler<sup>59</sup> (batterie, percussions) avec lesquels il formera Bad Boys quelques années plus tard.

**Jean-Marc Montera**  
**Fred Frith**  
(France/Angleterre) Guitares

**ATTENTION!**  
cette musique ne peut ni  
s'oublier, ni s'auto-détruire  
après écoute!

Il ne s'agit pas là "d'effets sonores". Le frôlement d'un foulard de soie sur le manche d'une guitare, le clapotis de graines de sésame, le cri passionné d'une note tenue qui libère le silence: vous pourriez penser qu'il ne s'agit vraiment pas de musique...  
Dommmage: vos oreilles n'en croiront pas leurs yeux. Permettez leur d'entendre différemment le chant des vagues...

Concert le soir même à 21h00 au Musée Cantini - 19, rue Grignan 13006 Marseille.  
**GRIM (Groupe de Recherche et d'Improvisation Musicales) - 15, rue Sénac 13001 Marseille Tél: 91.48.78.28**

**Mini-concert**  
en collaboration  
avec le **GRIM**  
**Mardi 10 mars**  
**à 12H30.**  
**au Forum**

Jean-Marc Montera & Fred Frith (1992) ©Droits réservés

### I.2.3. Découvertes et croisements entre cultures extra-européennes, musiques électroniques expérimentales, rock et musiques improvisées.

De la musique improvisée aux musiques expérimentales et improvisées, le GRIM diversifie son activité de programmation, continuant de présenter, dans la même dynamique que les autres lieux, découvrant des formes plurielles d'improvisation différentes et nouvelles.

Un lien existe entre les musiques improvisées et les musiques traditionnelles en ce qui concerne la prédominance de l'absence de notations et de partitions (dans la majorité des cas), ainsi que par le cadre de la tradition orale. Les musiques extra-européennes ont déjà été

59 Batteur d'Henry Cow, Pere Ubu...

représentées en 1984 avec les japonais de le groupe Yonin No Kaï et la chanteuse Michiko Hirayama. Cette présence est totalement justifiée pour Montera pour qui « ça a toujours été une correspondance aux modes de jeu de Bailey ou Parker qui étaient très présents »<sup>60</sup>. Les pratiques musicales sur instruments traditionnels ont toujours eu une influence sur les musiques improvisées, que ce soit déjà dans le cadre de l'indétermination de Cage ou des improvisations « non idiomatiques » de Bailey.



*Makoto Yabuki à Marseille (1993) ©Droits réservés*

Bien que les musiques improvisées soient toujours présentes, d'autres musiciens aux approches différentes vont venir jouer, comme Tom Cora, un violoncelliste qui œuvre déjà dans les croisements avec le rock, notamment au sein du groupe The Ex avec lequel il a enregistré plusieurs albums (avant de décéder en 1998). Cora a aussi joué dans le cadre du GRIM, avec La Cellule d'intervention Metamkine. Ce collectif réunissant Christophe Auger, Xavier Quérel et Jérôme Noetinger propose du cinéma expérimental avec un travail en direct sur la pellicule des films (par Auger et Quérel), tandis que Noetinger produit de la musique électroacoustique improvisée. C'est un nouveau pas vers les approches expérimentales émergentes et d'autres formes d'expressions transdisciplinaires<sup>61</sup>.

60 Cf. Annexe 2, p.395.

61 Par ailleurs, le GRIM a toujours proposé des projections de documentaires ou vidéos d'artistes dans le cadre de sa programmation dans des cinémas.

N'oublions pas que Montera est un musicien venant du rock. Bien que cela ne se ressente pas trop jusqu'à sa rencontre avec Frith (même s'il se plaît à dire qu'il a toujours été un peu « le punk de service »). Il a grandi en écoutant Jimi Hendrix, les Who, Pink Floyd ou même Johnny Hallyday. Une nouvelle rencontre va alors le marquer, vers 1996 avec Sonic Youth. Montera a été contacté par Philippe Robert, un journaliste et critique, qui voulait l'interviewer pour son fanzine *Numéro Zéro*. Le journaliste avait remarqué à cette époque, que sur la photo de la couverture d'un des disques de Sonic Youth, Thurston Moore (guitare) avait dans sa collection de disques, un album où Jean-Marc Montera était présent :

« Jean-Marc Montera: Il avait identifié que dans la collection de disques, il y en avait deux ou trois de Hat Hut qui ont des tranches rouges beaucoup plus larges que les autres. Il a vu qu'il y avait *Mante* qui est un disque de Jacques Dienet sur des textes de Christian Tarting avec André Jaume, Irène Jarsky (voix), une récitante et moi-même. Il a donc contacté Thurston pour lui dire qu'un des protagonistes du disque habitait à Marseille et, comme Sonic Youth allait passer à Marseille à ce moment-là, ça nous a permis de tous nous rencontrer »<sup>62</sup>.

Cette rencontre est provoquée lors d'un concert à Marseille de Sonic Youth, scellant une complicité entre Montera et Robert d'un côté, mais également entre Montera et les deux guitaristes du groupe, Thurston Moore et Lee Ranaldo avec qui Montera se produira en duo à plusieurs reprises (autant avec l'un qu'avec l'autre). En résulte l'enregistrement de *MMMMR* en 1997<sup>63</sup>, un disque d'improvisations réalisé à New York, qui donnera aussi *Les Anges du Péché* en 2011 avec des prises n'ayant pas servi lors du premier enregistrement<sup>64</sup>.

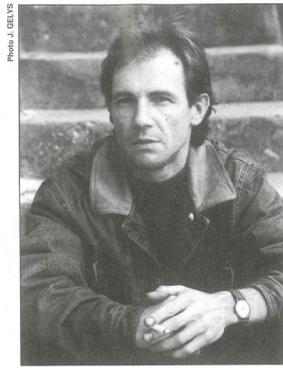
C'est aussi à cet instant-là qu'on peut considérer que le GRIM, par Jean-Marc Montera et son administrateur Goulven Delisle, s'intéresse de plus près aux courants proches des musiques improvisées issus du rock (comme le post-rock, le post-punk...), jusqu'à des formes plus radicales telles que la noise, qui commencent à faire leur apparition dans des salles comme les Instants Chavirés. Il ne manque plus qu'un lieu au GRIM pour pouvoir proposer des concerts. C'est naturellement à la fin de la décennie quatre-vingt dix que montévidéo va commencer à être envisagé...

---

62 Cf. Annexe 2, p.406.

63 Avec également Loren Mazzacane Connors.

64 Pour la partie avec Thurston Moore, le duo Montera/Ranaldo ayant été enregistré en 2010 à montévidéo.



Jean-Marc MONTERA

Mercredi  
26 Juin  
à 12h30  
Concert au  
Forum de  
la Fnac

## Altena Lovens Montera Pranger

**E**n collaboration avec le Grim, la Fnac vous propose un mini-concert de musique improvisée.

Maarten ALTENA (contrebasse) Hollande  
Paul LOVENS (Batterie) Allemagne  
Jean-Marc MONTERA (Guit/guit Synthé) France  
Jannie PRANGER (Voix) Hollande

Jean-Marc Montera, Maarten Altena et Paul Lovens se sont rencontrés en Mars 1990 à Rome, au Festival International de Musiques Improvisées: "Controindicazioni". Leur prestation musi-

cale fut l'une des plus remarquées de ces journées, où furent conviés nombre de musiciens improvisateurs européens. Jannie Pranger, chanteuse, dont le travail vocal parcourt les champs de la création moderne: opéra, théâtre, musique contemporaine, musique improvisée, rejoint ce trio à Marseille, qui a de fortes chances de se transformer prochainement en Quartet.

Discographie: "Unlike": Jean-Marc Montera, Paul Lovens, Maarten Altena, Mario Schiano - Splas(h)s record - 1990

Concert le soir même à 21h00 - Jardin du Musée Cantini - 19 rue Grignan - 13006 Marseille.

# Jazz à la pelle

Teintées d'humour et d'acidités critiques, des chroniques qui illustrent les racines, les particularismes et l'anecdotique des CD et autres vinyls noirs du marché aux primeurs de la Fnac. Un panorama passionnel et éclectique des musiques de Jazz".  
Walter Pimms

**JAZZ SUR LE CABLE**  
Chaque mois sur CANAL MARSEILLE vous pourrez retrouver Jean Pelle dans ZAZOU JAZZ émission en direct du Pelle-Môle illustrant les aventures du Jazz Côte Sud avec ses musiciens et leur musique. (production : Conseil Général des BdR).

Radio France  
Marseille et la  
Fnac présentent  
tous les samedis  
entre 18h. et  
19h. sur 96.4 et  
96.8 Mtz.

Jean Pelle  
à l'écoute  
des musiciens  
de Jazz

Programmation en  
juillet le Dimanche 7  
à 20h30, Lundi 8 à  
15h00, Mercredi 10  
à 19h00 et Samedi  
13 à 22h50.



Jean PELLE et André JAUME

*Concert Altena, Lovens, Montera, Pranger  
au Forum de la FNAC (1991) ©Droits réservés*

### I.3. Le GRIM et montévidéo

#### I.3.1. Fin du nomadisme... ou presque ?

À partir de 1998, le GRIM se retrouve à nouveau, après avoir quitté la Cité de la Musique, contraint de déménager de leurs locaux de répétitions à la Vieille Charité après le cambriolage qui y est survenu. Goulven Delisle, administrateur de l'époque, tombe sur les locaux d'une

ancienne fabrique de peinture et de décors de théâtre, au 3 impasse Montévidéo. Le lieu relativement vaste va être investi pour y créer deux espaces de diffusion et répétitions (une salle de concert et une salle servant pour les représentations théâtrales ou les concerts plus importants).

C'est aux côtés d'Hubert Colas que Jean-Marc Montera débute l'aventure de Montévidéo. Les deux hommes s'étaient rencontrés lors de la création de la pièce du premier, *Mariage* d'après un texte de Witold Gombrowicz dont Montera est chargé de faire la musique. Colas était artiste associé au théâtre du Merlan mais cherchait également un lieu pour accueillir sa compagnie Diphtong créée en 1988. Situé vers la rue Breteuil, ce côté du 6<sup>ème</sup> arrondissement ne possède pas beaucoup de lieux de musiques ou d'espaces culturels, si l'on en excepte Le Point de Bascule (jusqu'en 2015, avant de fermer), un lieu plus ou moins autogéré qui programme de la musique et des rencontres autour des initiatives citoyennes. Montévidéo ouvre donc ses portes au public en 2001.

### I.3.2. Entre soutien des musiques improvisées et découvertes des nouvelles scènes

Le GRIM à cette époque a déjà plus de vingt ans, et continue de défendre des musiques qui se trouvent liées par la pratique de l'improvisation et de l'expérimentation. Autour de ces années deux mille, le lien avec le post-rock, la musique industrielle et le post-punk commence à apparaître au sein de la programmation : Pan Sonic (annulé, mais programmé plus tard dans le cadre du festival MIMI sur l'île du Frioul en 2001), Zu et Double Nelson (2004), Melt Banana (2005), Justin Broadrick (2006), James Chance (2007), Lydia Lunch (2008), David Grubbs et La Terre Tremble (2008), No Neck Blues Band (2009), Do May Say Think et Lightning Bolt (2009).

Un autre groupe local se fait connaître dans le cadre de la programmation du GRIM, à savoir Kill The Thrill. Ce trio marseillais d'indus est mené par Nicolas Dick, guitariste et chanteur, mais également ingénieur du son du GRIM depuis la fin des années quatre-vingt dix. Il a participé à de nombreux concerts du GRIM en tant que sonorisateur et a enregistré, mixé et masterisé une grande partie des disques de Jean-Marc Montera réalisés dans les années deux mille.

Au niveau des musiques improvisées, il était prévu que Derek Bailey vienne à Montévidéo à nouveau en 2004. Habitant alors à Barcelone, il s'est senti trop faible pour faire le déplacement et a annulé sa venue. Il décèdera peu de temps après, en 2005 à Londres. D'autres improvisateurs sont toujours de la partie, comme Phil Minton, Evan Parker, David Moss (voix), Isabelle Duthoit (voix), Michel Doneda (en duo avec eRikm), Will Guthrie (batterie et percussions), Joëlle Léandre, Joe McPhee (saxophone), Ernie Brooks (basse), Daunik Lazro, Paul Lovens (batterie et percussion), le guitariste Jean-François Pauvros (déjà invité en 1998), Hélène Breschand (harpe), Didier Petit (violoncelle), Sylvain Kassap (clarinettes) ou Pascal Comelade (piano, toy-piano).

Toujours du côté de l'expérimentation électroacoustique et électronique, on peut également souligner la venue de Pauline Oliveiros, Alvin Curran, Jean-Philippe Gross, Elio Martusciello, Domenico Sciajno et Jérôme Noetinger.

### I.3.3. Déclinaison de la programmation en « temps forts »

La programmation se concentre autour d'événements regroupés sous différents intitulés en fonction des propositions. Certains de ces événements créés sont issus de partenariats, qui sont restés éphémères.

Le premier, *Electronicità* était un événement dédié aux artistes sonores italiens, en partenariat avec l'Institut italien de Marseille dont il n'y a eu que trois éditions. Le second était *Micro Action*, une édition locale (de 2006 à 2013) sur un ou deux soirs avec des artistes qui étaient programmés dans le cadre de *Musique Action* à Nancy. Cela permettait à *Musique Action* de proposer des contrats de session à d'autres structures pour organiser des tournées, et contribuait à amortir les frais d'avion (entre autres) pour les artistes venant de loin, notamment. C'est dans ce cadre que le GRIM a pu accueillir le projet *Ground Zero* d'Otomo Yoshihide avec d'autres musiciens. Le même principe sera proposé par *Sonic Protest* quelques années plus tard.

Au-delà de ces partenariats apparaissent les concerts *One Shot*. Il s'agissait de proposer

des concerts de manière impromptue tout au long de l'année, sans fréquence définie, en fonction des opportunités qui se présentaient (comme les tournées des groupes et des musiciens par exemple). Lors de ces soirées, plusieurs concerts se suivent, avec parfois des affiches regroupant un concert de noise, un autre de musiques improvisées et éventuellement suivis d'une troisième proposition.

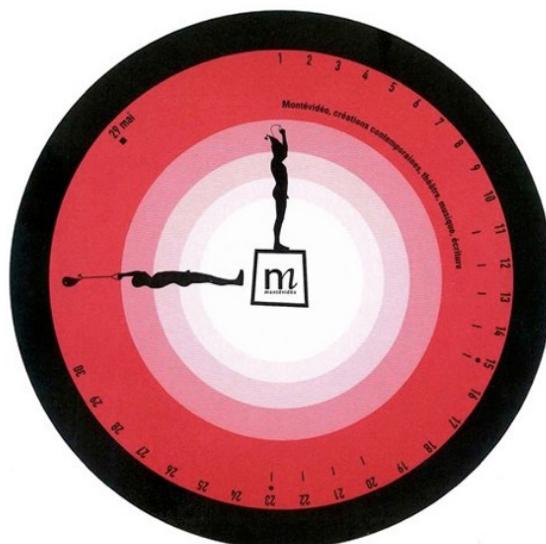
Le festival Nuit d'Hiver qui se déroule au mois de décembre naît en 2003 (et est présent jusqu'à la fin dans le cadre de la programmation du GRIM). Les quinze éditions de ce festival (jusqu'en 2016, après la fusion du GRIM et du GMEM) sont majoritairement basées sur une thématique (la batterie, la guitare, New York, les Blues, « barok », le psychédéisme, John Cage, l'École de Vienne, les musiques répétitives...). Pendant deux semaines (dont la soirée de clôture se déroule traditionnellement le 21 décembre, lors du solstice d'hiver), plusieurs soirées sont proposées alliant concerts, projections, ateliers, conférences, d'abord au GRIM mais aussi hors-les-murs.

**MONTÉVIDEO CRÉATIONS CONTEMPORAINES, THÉÂTRE, MUSIQUE, ÉCRITURE**  
 MAI / JUIN 2001 CARTE GRAVITÉ TYPE MUSIQUE N° 0946

A) LES RONDS CORRESPONDENT AUX JOURS DE CONCERTS,  
 LES BARRÉS AUX SCÉANCES OUVERTES AU STUDIO MUSIQUE  
 LES CARRÉS AUX CONFÉRENCES

B) VOUS DISPOSEZ DE DEUX LOGOTYPES  
 N°1 VOUS ÊTES EN ÉTAT D'A-GRAVITÉ N°2 VOUS ÊTES EN ÉTAT DE GRAVITÉ

SELON VOTRE ÉTAT DU JOUR, SANS ARRÈRES PENSÉES (SVP), DÉCOUPEZ PUIS COLLEZ LE LOGOTYPE QUI CORRESPOND  
 SI VOUS PERCEVEZ UN LIEN ENTRE LES DATES DES MANIFESTATIONS ET VOTRE ÉTAT, FAITES LE SAVOIR.



Flyer pour les concerts à montévidéos (2001)

Étant à montévidéo et travaillant aux côtés des associations Diphtong la compagnie d'Hubert Colas, et Actoral, son festival autour des écritures contemporaines et formes théâtrales d'avant-garde, le GRIM commence à proposer à ses publics des programmes liés aux formes hybrides et à la transdisciplinarité.

Partant du postulat que la « guerre » entre « l'écrit » et « l'improvisé » était révolue, Montera s'intéresse à ces questions avec l'événement De l'Écrit à l'Improvisé de 2004 à 2006, puis Sons de Plateaux. Il est à la fois question de proposer au sein d'une même édition des œuvres de musique écrite (que ce soit des partitions traditionnelles ou des partitions graphiques), diverses formes de musiques improvisées, ou d'inviter des poètes sonores. Montera a en effet un lien depuis longtemps avec le cipM<sup>65</sup> et la poésie contemporaine. Par exemple, Julien Blaine ou le célèbre poète de la Beat Generation John Giorno ont été invités par le GRIM. Dans sa programmation, on pouvait aussi retrouver des œuvres chorégraphiques, et autres formes théâtrales (dont des coproductions avec diphtong ou Actoral), où la musique revêtait un rôle prédominant.

#### I.3.4. Des avantages du lieu fixe

Le fait d'être installé à montévidéo avec un lieu de diffusion équipé pour l'enregistrement permet au GRIM d'accueillir des résidences de travail pour les artistes en répétition, création ou enregistrement (dont la liste est trop longue pour être énumérée ici), et d'être un espace de création pour le directeur artistique et ses multiples projets. Des ateliers sont organisés sur place, à l'invitation d'artistes et musiciens. David Moss a pu y animer son *workshop* Institute For The Living Voice autour de la voix en 2006. D'autres musiciens ont pu diriger des ateliers d'improvisation ou de perfectionnement de l'instrument, comme Famoudou Don Moyé, batteur de l'Art Ensemble of Chicago (2012), Eddie Prévost (2013), Pablo Cueco (2014), le Club des Chats avec un atelier noise pour enfants (2011) ou encore Rhys Chatham qui y a monté une version de son *Guitar Trio* avec de nombreux guitaristes locaux (2010). Ajoutons à cela des séances de travail et d'improvisation collectives menées régulièrement par Jean-Marc Montera

---

65 Centre International de Poésie Marseille, créé en 1990 sous l'impulsion du poète sonore Julien Blaine ou Christian Poitevin dans la vie civile, alors adjoint à la culture pour la Mairie de Marseille sous Robert Vigouroux.

(que ce soit auprès des élèves de musicologie ou de musiciens amateurs).

Il semble donc évident que le GRIM ait trouvé son lieu. Un lieu où la structure peut à la fois poursuivre son exploration des musiques expérimentales et improvisées, tout en présentant des programmes transdisciplinaires et préservant sa défense du champ des musiques improvisées.

Le public vient de plus en plus nombreux (les concerts se jouent parfois à guichets fermés) et se fidélise. Le GRIM continue son travail de sensibilisation, d'accompagnement des artistes et de multiplication de ses diverses activités. Citons alors les concerts Même Pas Peur dans l'espace public ou les séances d'écoute commentées Nirvana, le public assis dans des transats, tous deux en partenariats avec l'A.M.I<sup>66</sup>.

Le GRIM évolue et voit arriver dans ses rangs deux nouvelles personnes en 2009 avec Camille Valençon en remplacement de l'administrateur et Sophie Massa à la communication. La structure continue son ancrage dans le territoire marseillais et la représentation des musiques « de marges », écrivant déjà trente ans d'histoire. Mais les choses se complexifient aux alentours de la fin d'année 2010 avec la fermeture administrative de montévidéo...

#### I.4.Contexte pré-Marseille Provence 2013, période faste et transition

##### I.4.1.Fermeture administrative

En septembre 2008, le festival Actoral doit se dérouler notamment à montévidéo et nécessite une autorisation d'ouverture avec dépassement de jauge. Une commission de sécurité vient sur place pour vérifier les locaux, mais au lieu d'une autorisation, c'est une interdiction d'accueillir du public qui a été décrétée. Effectivement, les deux studios qui accueillent du public ne sont pas aux normes de sécurité (absence de coffrage des espaces de stockage, problème d'accès pour l'étage du studio théâtre...). Actoral a pu tout de même avoir une dérogation car tout avait déjà été organisé et une annulation des événements au dernier moment aurait eu des

---

<sup>66</sup> Structure dirigée par Ferdinand Richard, programmant le MIMI festival depuis 1986 d'abord à Saint Remy de Provence, puis à l'Étang des Aulnes, Saint Martin de Crau, Arles, avant de se pérenniser sur l'île du Frioul à l'Hôpital Caroline depuis 2001. L'AMI est une des premières structures à s'installer à la Friche la Belle de Mai en 1992.

répercussions assez « bruyantes » au niveau de l'opinion publique et des relais de la presse.

Quoiqu'il en soit, c'est Nuit d'Hiver qui en a pâti, ainsi que les activités ultérieures. Le GRIM est alors obligé de changer son organisation au dernier moment et de trouver des lieux partenaires pour y déplacer les événements déjà programmés dans le cadre du festival. L'association musicale retrouve alors ses habitudes « hors les murs » d'antan, et renoue des partenariats avec la galerie OÙ, lieu d'exposition pour l'art actuel, La Compagnie, l'Embobineuse<sup>67</sup>, La Courroie ou la bibliothèque l'Alcazar.

Lors de l'année 2011, les partenariats sont donc présents sur l'année, le festival Sons de Plateaux ne sera pas programmé, mais des concerts versant dans le rock expérimental vont avoir lieu à la Machine à Coudre, l'Embobineuse (y faisant jouer aussi Phill Niblock entre autres) et le Poste à Galène. On retiendra l'événement Poésie Rock, créé par le cipM avec des soirées pilotées avec le GRIM, l'accueil de Morton Subotnick en partenariat avec le GMEM et le RIAM, ou encore le festival noise Chhhhhut réunissant plusieurs acteurs locaux et qui a eu deux éditions en septembre 2011 et 2012.

Cette période d'incertitude et le début de ce travail de recherche a vu arriver Julia Lopez à la communication, remplaçant Sophie Massa en novembre 2011.

Pour l'édition de Nuit d'Hiver #9 de décembre 2011 autour du psychédéisme, une autorisation spéciale est donnée à la structure pour réorganiser des concerts (avec une jauge limitée à 49 personnes) dans le studio musique (l'étage du studio théâtre étant toujours fermé au public), suite à des travaux de mises aux normes (consistant en un coffrage de l'espace de stockage et la création d'une cabine batterie).

Entre une approche de la « sédentarité » à montévidéo et le « nomadisme » hors les murs, le GRIM continue d'organiser des concerts et le festival Sons de Plateaux reprend. Entre temps, Sonic Protest a contacté l'équipe pour proposer une édition marseillaise de leur festival parisien, permettant alors de proposer plusieurs dates à des artistes internationaux, et de rentabiliser les frais, notamment en mutualisant les billets d'avion (voire même de faire baisser les ca-

---

<sup>67</sup> Salle de concert alternative ouverte en 2004, à la programmation riche et variée et à la décoration « fleurie » des dessins d'art brut de Pakito Bolino du Dernier Cri.

chets des artistes en leur proposant plusieurs concerts). Des partenariats locaux se nouent avec certaines structures ayant participé à Chhhhhut pour Sonic Protest Marseille (l'Embobineuse, Data, L'Improbable...).

Des artistes qui tournent peu en Europe ou n'étant jamais venus à Marseille se produisent alors dans ce cadre, comme Tony Conrad, Keiji Haino, Torturing Nurse ou encore The Dead C (des Néo-Zélandais venant jouer pour la première fois en France).

Avec la réouverture du lieu, les rencontres Sons de Plateaux (festival court sur deux à quatre jours autour du rapport à la musique et à la scène, puis autour de différentes approches du son en art) ont à nouveau lieu en 2012. Ces dernières années, ce festival s'émancipe donc des rapports au « son de scène », pour s'élargir à d'autres réflexions autour de plateaux « imaginaires » ou « virtuels », et de continuer à représenter toujours les divers versants de la pratique expérimentale. En ce sens, l'édition 2013 s'est structurée autour des arts numériques ; l'édition 2014, du *field recording* et l'édition 2015, du détournement/*circuit bending*.

Des ateliers et conférences ont été réalisés sur ces thématiques tandis que le GRIM a reçu Tim Perkis, HP\_Process, Skalen, Dustin Wong, Kaumwald, Jozef Van Wissem, Chris Watson, Mike Cooper, Oren Ambarchi, Sir Richard Bishop, Golem Mécanique, Clara de Asis, Omertà et Wormhoyes.

Le GRIM accueille régulièrement le festival B Side de l'association Girls in the Garage, dont le but est d'organiser à Marseille environ cinq soirées de concerts sur une ou deux semaines autour de propositions rock allant du shoegaze au rock psychédélique en passant par le krautrock et la folk.

Le festival Architectures Contemporaines organisé par la faculté de musicologie a aussi été partenaire du GRIM à de nombreuses occasions, notamment en y organisant des concerts et conférences.

À Marseille, « l'Année Capitale » commençait à approcher et à faire parler d'elle (en bien comme en mal). Pour le GRIM, cette situation a créé quelques difficultés, dans un contexte économique complexe au niveau des subventions, malgré le « rebond » face à la fermeture administrative et la réouverture de montévidéo.



*Torturing Nurse à montévidéo (2013) ©Penny Green-Shard*



*The Dead C à montévidéo (2013) ©Julia Lopez*



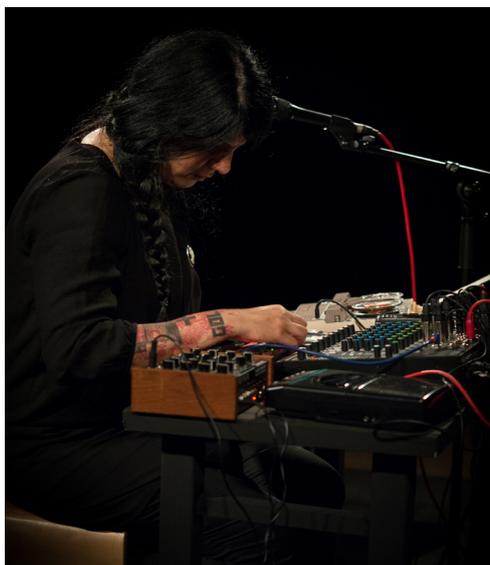
*Jozef Van Wissem à montévidéo (2014) ©Pierre Gondard*



*Mike Cooper à montevideo (2014) ©Pierre Gondard*



*Oren Ambarchi à montevideo (2015) ©Pierre Gondard*



*Golem Mecanique à montevideo (2015) ©Pierre Gondard*

## I.4.2.Marseille Provence 2013

Depuis environ la fin d'année 2008, Marseille a été sélectionnée pour être Capitale Européenne de la Culture. Nous avons pu étudier ce contexte particulier, notamment à travers le programme de recherche *Publics et pratiques culturelles dans une Capitale européenne de la culture - Marseille Provence 2013*<sup>68</sup>, dirigé par Sylvia Girel. Le programme de la Capitale Européenne de la Culture a généré beaucoup d'écho à Marseille, et a soulevé de nombreuses polémiques également. Les 400 événements soutenus par l'association MP2013 ont produit une attractivité particulière sur cette année à Marseille avec plus de 10 millions de visites, pour un budget de 91 millions d'euros<sup>69</sup>.

De nombreux projets musicaux ont été impulsés et soutenus par l'association MP2013. On ne relèvera pas de nouveaux équipements au niveau des salles de concerts, bien que ce contexte d'année de la Capitale Européenne de Culture a permis de faire naître des bâtiments tels que le J1, le MUCEM (en partie financé par la Ville) et la Villa Méditerranée (aussi financé par le Conseil Régional). Cependant, quelques « soucis » et polémiques ont égratigné cette année voulue festive, entre le changement de directeur arrivé vers 2010 (Bernard Latarjet remplacé par Jean-François Chougnet), les coûts colossaux des nouveaux équipements (et un déficit de 3 millions d'euro environ prévu dès octobre 2013<sup>70</sup>), le fameux « Guetta Gate »<sup>71</sup>, ou la « Fête de la musique » de France Télévision<sup>72</sup> ...

Le choix des projets retenus a aussi engendré d'importants mécontentements chez les personnes ayant proposé des projets n'ayant pas vu le jour, soulignant aussi une critique du

---

68 Voir N. Debade, « Marseille Provence 2013 : Mobilisation, engagement ou critique ? Entre soutien à la création et programmation "festive" dans le contexte musical de la Capitale européenne de la culture », *Public(s), pratiques culturelles et espace(s) public(s)*, 2016. <https://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/2539/files/2016/09/Musique-pdf.pdf> (consulté le 30/10/2016)

69 Caisse des dépôts, « Marseille Provence 2013, une année capitale ! ». [http://www.caissedesdepots.fr/fileadmin/PDF/05\\_actualite/Presentation\\_MP2013.pdf](http://www.caissedesdepots.fr/fileadmin/PDF/05_actualite/Presentation_MP2013.pdf) (consulté le 30/08/2016)

70 Elodie Crézé, « Qui va régler la "surchauffe" de MP2013 ? », Marsactu, 29 octobre 2013 <http://www.marsactu.fr/culture-2013/qui-va-regler-la-surchauffe-budgetaire-de-mp-2013-32378.html> (consulté le 30 aout 2016)

71 Polémique autour de la subvention de 400 000 € par la Mairie pour un concert payant de David Guetta. Eric Miguet, « Marseille : Le concert de David Guetta fait jazer », Metronews, 10 février 2013 <http://www.metronews.fr/marseille/marseille-le-concert-de-david-guetta-fait-jaser/mmbj!fFNaidF09g0GM/> (consulté le 30 aout 2016)

72 Subvention de 150 000 euros par la Ville de Marseille à la société de production de Daniella Lumbroso. Clémentine Vaysse, « Une fête de la musique à plus d'un million d'euros, est-ce bien raisonnable ? », Marsactu, 22 mars 2013 <http://www.marsactu.fr/culture-2013/une-fete-de-la-musique-a-plus-dun-million-deuros-est-ce-bien-raisonnable-30668.html> (Consulté le 30 aout 2016)

soutien aux structures les plus importantes, au détriment d'associations plus modestes. Nous pouvons souligner qu'au-delà de cet événement « officiel », une année Capitale « OFF » a aussi été créée<sup>73</sup> et a produit une programmation alternative et décalée face au « IN », tout en arrivant à quelques occasions à travailler ensemble (notamment autour du projet de camping éphémère Yes We Camp ou certaines soirées au J1).

En ce qui concerne le GRIM, dans un premier temps, plusieurs projets ont été retenus pour participer à cette année 2013. MP2013 devait fournir une subvention pour l'organisation d'événements tout au long de l'année, une édition spéciale de Nuit d'Hiver, ainsi qu'un atelier et concert de Rhys Chatham autour de cent guitares (basé sur son atelier ayant eu lieu en 2010). Lors du changement de direction de MP2013, de nombreuses modifications ont été opérées, et la subvention fournie par MP2013 a été réduite, empêchant de maintenir l'atelier de Chatham, qui aurait nécessité une logistique et une production jugées trop importantes.

Les concerts mensuels Impasse Invaders ont eu lieu tout au long de l'année 2013, avec une programmation alliant des concerts de musiques improvisées, de musiques expérimentales électroniques, des concerts plutôt orientés vers le rock ou la pop, que ce soit par rapport au rock psychédélique, le rock noise ou post-punk.

Le GRIM a notamment invité en 2013 pour les Impasse Invaders : Agathe Max (violin), Duane Pitre (électroniques), Xiu Xiu, Volcano The Bear, Sugarcraft, Oh! TigerMountain, Powerdove, The Ex (+ Brass Unbound). Ces soirées ont connu un grand succès, à la fois pour sa programmation qui était d'après les publics plus « accessible » que la programmation générale du GRIM, et le contexte événementiel de l'Année Capitale qui a attiré de nombreuses personnes qui n'étaient jamais venues au GRIM, notamment des touristes de passage (français et étrangers).

À montévidéo, d'autres événements réguliers ont commencé dès 2013 avec « les mercredis de montévidéo », une fois par semaine. Cette occasion d'ouvrir le lieu tous les mercredis pour présenter des concerts, des performances, des dj-sets, des lectures de poètes et auteurs

---

73 Autour de l'association M2K13 créée en 2009, qui a fait un appel à projets et a trouvé des financements privés à hauteur de 65% d'un montant global de 450 000 €.

ainsi que des sorties de résidences, a permis d'accueillir le public de manière récurrente. Les mercredis de montevideo ne sont pas forcément des soirées payantes. Ils proposent d'utiliser l'espace comme un lieu de convivialité, ce qui a souvent été le cas lors de la première décennie de montevideo (le hall et son bar étaient souvent ouverts au public, même les soirs où il n'y avait pas de concerts ou de représentations).



*Duane Pitre à montevideo (2013) ©Pierre Gondard*



*Powerdove à montevideo (2013) ©Pierre Gondard*



*The Ex Brass Unbound à montevideo (2013) ©Pierre Gondard*

L'édition 2013 de Nuit d'Hiver a représenté, dans le cadre de Marseille Provence 2013, un véritable pari avec une programmation autour des « héritiers » de l'École de Vienne et de la musique sérielle, croisant toutefois les approches expérimentales et formes radicales. L'idée principale était de s'intéresser aux formes musicales de marge et d'avoir une programmation cohérente quoique surprenante (et pas forcément très « vendeuse » de prime abord, surtout dans le cadre d'une année de la Capitale Européenne de la Culture qui se voulait festive).

Nous avons pu y croiser Okkyung Lee (violoncelle), Erik Minkkinen (guitare), Trophies (avec Alessandro Bosetti à la voix et électronique, Kenta Nagai à la guitare et Tony Buck à la batterie), Mia Zabelka (violon) et Audrey Lauro (saxophone), Jennifer Allum (violon) et Eddie Prévost (batterie), Audrey Chen (violoncelle) et Philippe Petit (plastines), Isabelle Duthoit (voix et clarinette) et Franz Hautzinger (trompette), Didier Petit (violoncelle) et Pablo Cueco (zarb), E-Saxbow, Vomir (Harsh Noise Wall), Maginot (Vomir + Paul Hegarty), Stephen O'Malley (guitare), Aluk Todolo... L'édition s'est terminée sur le duo de Jean-Marc Montera et Christian Sebille (directeur du GMEM, à l'électronique et au traitement en temps réel), et une représentation du *Pierrot Lunaire* d'Arnold Schoenberg avec notamment Dominique Visse, un contre-ténor, tenant le rôle vocal qui d'ordinaire est interprété par une voix féminine.

Lors de ce festival, deux ateliers ont eu lieu, un premier conçu par Christophe Modica, Jean-Marc Montera et moi-même, autour de l'improvisation soumise à des règles spécifiques de modes de jeu basés sur le sérialisme, inspiré sur les « Game Pieces » notamment *Cobra* (1984) de John Zorn. Le second était animé par Eddie Prévost (batteur et percussionniste d'AMM) autour de l'improvisation collective.



Atelier animé par Eddie Prévost à montévidéo (2013) ©Pierre Gondard



*Atelier de création animé par Christophe Modica, Jean-Marc Montera et Nicolas Debade à Montevideo (2013) ©Pierre Gondard*

Cette même année 2013, le GRIM a aussi participé à un projet soutenu par le OFF, à savoir le FIFIC (festival international du film chiant), en coproduisant un ciné-concert au Temple de la rue Grignan sur *The Few of Us* (1996) de Sharunas Bartas avec Toboflex et Erik Minkkinen à la musique. Le GRIM a aussi accueilli à Montevideo dans ce cadre les quinze heures d'affilée (!) du documentaire *The Story of Film, an Odyssey* (2011) de Mark Cousins.

« L'Année Capitale » était une année charnière dans la troisième décennie de la structure. Les problèmes que le GRIM avait pensé dépasser refaisaient surface, notamment par rapport à Montevideo, dont le bail devient de plus en plus ardu à prolonger. Les travaux sont difficiles à financer et à réaliser pour mettre le studio théâtre aux normes, ce qui permettrait d'augmenter le nombre de personnes pouvant être accueillies dans le lieu, et donc à Montevideo d'être moins menacé d'un point de vue structurel et financier.

#### I.4.3. Le GRIM post-2013 : repenser la structure

Comme annoncé juste au dessus, les choses deviennent moins aisées pour le GRIM. Des baisses de subventions ont commencé à se faire ressentir. Mais le moment réellement symbolique de la baisse des financements arrive en 2014, avec la DRAC qui effectue un gel des subventions, suivi de coupes drastiques envoyant un signal fort, malgré les augmentations de subventions survenues les dernières années au niveau du Conseil Départemental (quant à la

volonté de développer la sensibilisation et la médiation de la structure) et du Conseil Régional (après l'obtention de la labellisation LDMA, lieu de développement des musiques actuelles).

Les activités jusqu'alors maintenues sont un peu réduites, notamment avec les Impasse Invaders qui seront moins nombreux en 2014 et en 2015 (bien que maintenus suite à l'engouement généré lors de Marseille Provence 2013). Cela n'empêche pas la structure d'accueillir Lichens, Jerusalem in my Heart, Alain Johannes & Hifiklub, Laraaji & Sun Araw, Orval Carlos Sibelius, Alan Curtis & Aaron Moore, Kid Francescoli, Wooden Shjips et Johnny Hawai pour 2014 ; ainsi que My Cat is an Alien, White Fence, Insiden et Extreme Precautions en 2015. Le festival Nuit d'Hiver de 2014 autour de la musique répétitive propose de mettre en perspective cette fois le rapport à la répétition et son hypothétique antithèse avec l'improvisation, d'où le titre « Repeat or no Repeat ».



*Jerusalem in my Heart à montevideo (2014) ©Yoan-Loic Faure*

Les artistes invités lors cette édition ont été Nicolas Dick, l'ensemble Minisym (qui interprète les œuvres de Moondog), Fuego, le Réveil des Tropiques, France, Bad Boys, Domenico Sciajno, La Morte Young, Sourdure, une interprétation de *Four Organs* (1970) de Steve Reich, Faune, Bass Holograms duo, Electric Pop Art Ensemble, Sophie Agnel (piano) & Jean-François Pauvros et Micro/Macro/Mashup (qui interprète des partitions graphiques). Un atelier d'improvisation dirigé par Pablo Cueco a donné lieu à l'interprétation de *In C* (1964) de Terry Riley et

*Et Tournent les Sons dans la Garrigue (1977) de Luc Ferrari.*



*Sophie Agnel & Jean-François Pauvros à Montevideo (2014) ©Pierre Gondard*

L'édition 2015 dont la thématique était cette fois libre autour du titre ouvert « No Comment » voit le nombre de soirées de représentations et d'artistes internationaux réduit, à cause des baisses de subventions qui continuaient de se faire ressentir sur l'année. Nuit d'Hiver accueille donc l'Ensemble Cerbère, le trio Matta/Cueco/Montera, Flux (réunissant des musiciens de La Nòvia), Valentin Clastrier (vielle à roue), Erwan Kevarec (cornemuse), Thomas Bonvallet & Arnaud Rivière, Opéra Mort, Aude Romary & Jérôme Noetinger, Martin Brandlmayr & eRikm, ainsi qu'une séance d'écoute, une restitution d'atelier du Marseille Labo Band (les participants des ateliers d'improvisation de Jean-Marc Montera) et enfin des projections de Marie Losier et d'Arnaud Maguet.

Montevideo vit une situation assez complexe à l'heure actuelle, avec la fin du bail qui devait se terminer au 1<sup>er</sup> janvier 2017. Devant désormais faire face à une gestion exclusive de Montevideo avec Actoral et Diphtong, Hubert Colas compte rester en ces lieux, invoquant notamment l'ordonnance de 1945, qui protège les théâtres en interdisant de les déloger. Une nouvelle bataille s'engage en ces lieux avec le propriétaire, et à l'heure de la rédaction de ces lignes, la situation n'a pas encore été éclaircie.

Le GRIM a aussi eu un avenir relativement incertain depuis fin 2013. Les institutions ont du mal à se positionner quant à la pérennisation de la structure, avec une volonté à moitié dissimulée de la laisser périr. Des discussions ont été entamées entre le GRIM et le GMEM pour

un déménagement à la Friche la Belle de Mai pour permettre la survie de la première et faire évoluer la seconde. La solution se présente sous la forme d'une fusion absorption du GRIM par le GMEM impulsée par Christian Sebille, nouveau directeur du GMEM depuis 2011. Cette fusion a été votée et signée des deux côtés en octobre 2016, prenant acte rétroactivement à partir du 1<sup>er</sup> janvier 2016 date à laquelle les équipes étaient déjà réunies. Dans le cadre de ce nouveau projet, la nouvelle entité GMEM+ (intégrant le GRIM) a proposé à Jean-Marc Montera le poste d'artiste associé et de récupérer les deux salariés.

Le GRIM associé au GMEM, a pu effectuer quelques concerts en 2016 (soulignons la venue de Fred Frith en mai 2016), ainsi que la tenue du dernier festival Nuit d'Hiver en tant que tel en décembre 2016. Cette édition voit quant à elle venir Chris Cutler, My Cat is an Alien, Kaffe Matthews, La Longue Durée, Mats Gustafsson & Dieb13, Nicolas Dick & Jean-François Thielen, Year of No Light, Clara de Asis & Noel Akchoté, Freddy Eichelberger, Paul Elwood, Heather Leigh ainsi qu'un atelier d'improvisation et une séance d'écoute.

Le déménagement à la Friche la Belle de Mai de la nouvelle entité GMEM+ a eu lieu en mars 2017, avec de vastes locaux de résidence, pour un projet tourné vers la production et la création musicale, incluant les musiques improvisées et expérimentales telles que le GRIM les défendait.

Cette trame narrative et historique du GRIM de sa naissance en 1978 jusqu'aux dernières évolutions survenues en 2016 permet de mettre en évidence plusieurs points nécessaires à l'étude des pratiques expérimentales et improvisées. Le rôle de la structure au niveau national dans la représentation des musiques expérimentales et improvisées, en soutenant des artistes locaux et promouvant des artistes nationaux (voire internationaux), peut s'analyser parallèlement à l'évolution que le GRIM a suivie au gré des avancées esthétiques et du développement de nouvelles scènes et pratiques.

Nous avons pu entrevoir la complexité de la situation institutionnelle et politique qu'une association culturelle liée à un champ spécifique telle que le GRIM pouvait rencontrer. Une analyse plus approfondie des données qui alimentent cette approche historique permettra une

interprétation de ce récit autour de l'évolution du GRIM, ainsi qu'une étude sociologique de la structure en elle-même sur les six dernières années plus particulièrement.



*Opéra Mort à montévidéo (2015) ©Pierre Gondard*



*Trio Pablo Cueco, Jean-Marc Montera et Ramuncho Matta à montévidéo (2015) ©Pierre Gondard*



*Flux à montévidéo (2015) ©Pierre Gondard*



*Erwan Kevarec à montévidéo (2015) ©Pierre Gondard*



*Aude Romary & Jérôme Noetinger à montévidéo (2015) ©Pierre Gondard*



*Fred Frith à montévidéo (2016) ©François Guery*

## II. Activités du GRIM

### II.1. Évolution de la programmation et des esthétiques

#### II.1.1. Analyse de l'évolution esthétique de la programmation

Les nombreuses années de programmation au GRIM (trente sept ans jusqu'à la fusion en 2016) représentent une temporalité non négligeable à appréhender. Il n'est alors pas anodin de jeter un regard en arrière sur une structure aussi ancienne et dont l'activité et la forme en elle-même ont continué d'évoluer durant ces années d'observation. En déroulant l'histoire de manière linéaire, nous sommes arrivés à plusieurs hypothèses.

Il semblait que les courants musicaux semblaient évoluer et se diversifier pour se concentrer sur de nouvelles formes d'improvisations et d'expérimentations, autres que les musiques improvisées. Ces dernières semblaient alors être quelque peu « en retrait », au grand dam de certains membres du public, fidèles aux formes instrumentales de l'improvisation libre dans le prolongement du free jazz. Cependant le renouveau a attiré de nouveaux intéressés, comme il en sera question un peu plus loin.

Quoiqu'il en soit, pour étudier l'évolution de cette programmation, qui était d'abord hors les murs avant de devenir centralisée à Montevideo jusqu'à la fusion avec le GMEM, il a été décidé de répertorier les concerts qui ont été organisés par le GRIM jusqu'en 2015 pour analyser la dynamique de programmation, ainsi que le suivi des différentes évolutions stylistiques inhérentes aux musiques expérimentales. Différents documents de communication (*flyers*, programmes, dossiers de presse...) qui étaient disponibles ont été étudiés, bien que quelques uns sont malheureusement restés introuvables.

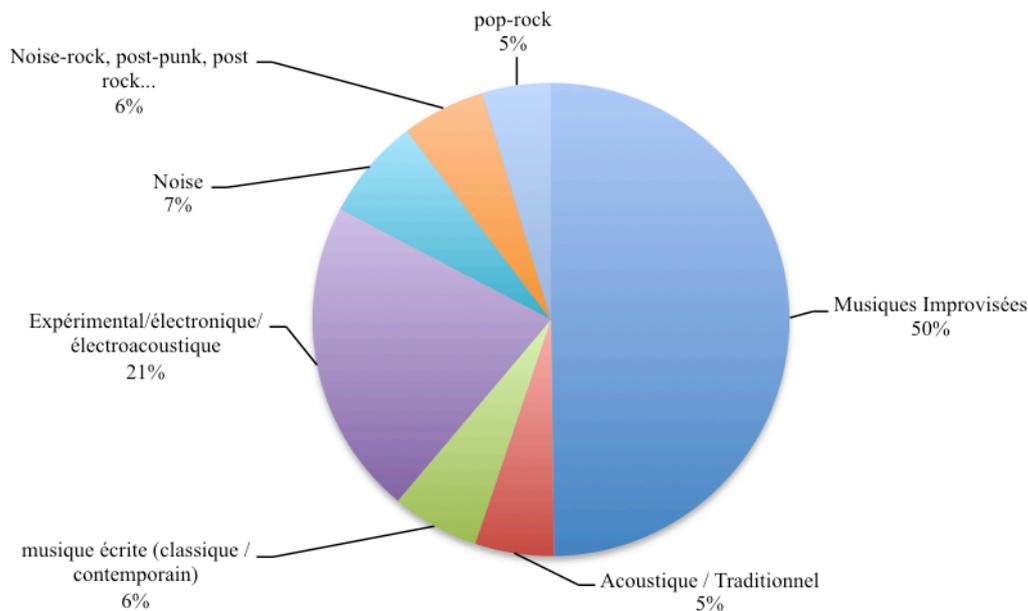
Les données brutes de cette étude de la programmation entre 1979 et 2015 sont disponibles en annexe<sup>74</sup>. Pour observer cette évolution de la programmation, il semblait important non seulement de comptabiliser le nombre de propositions musicales, mais également de tenter d'établir une grille d'étude des différents styles proposés. Les ar-

74 Cf. Annexe n°27, p.575.

tistes de musique improvisée comme elle se pratiquait principalement au GRIM à ses débuts (entre une forme de post-free jazz collectif et l'improvisation libre de Derek Bailey) ont été dans un premier temps distinguées des autres types de propositions, à savoir la musique écrite contemporaine (le plus souvent sur l'*instrumentarium* des formations « classiques »), les concerts sur instruments acoustiques, que ce soit dans la musique traditionnelle (notamment extra-européenne, et basée sur la tradition orale) et les concerts acoustiques autres que d'improvisation libre (blues, guitare acoustique folk,...).

Il peut s'avérer arbitraire de déterminer des différences entre ces musiques à différents niveaux d'improvisation et d'expérimentation, mais il convient que, tout en les considérant comme des éléments constitutifs d'une entité « musiques expérimentales et improvisées », ces distinctions permettent de marquer les arrivées de certains types d'esthétiques et leur prépondérance au profit d'autres. Cela s'est parfois avéré complexe, notamment avec les approches hybrides récentes, où une même proposition artistique pourrait se retrouver dans plusieurs catégories, comme par exemple ce qui se rapporterait à la musique électronique/expérimentale/électroacoustique et acoustique/traditionnelle dans le cadre de concerts réunissant justement un musicien avec dispositif électronique et un autre sur instrument traditionnel.

Dans des cas comme celui-là, la rareté prévaut, à savoir que la proposition sur instrument traditionnel ou acoustique sera préférée, car c'est ce qui la distinguerait d'une autre proposition électronique (qui sont plus souvent programmées).

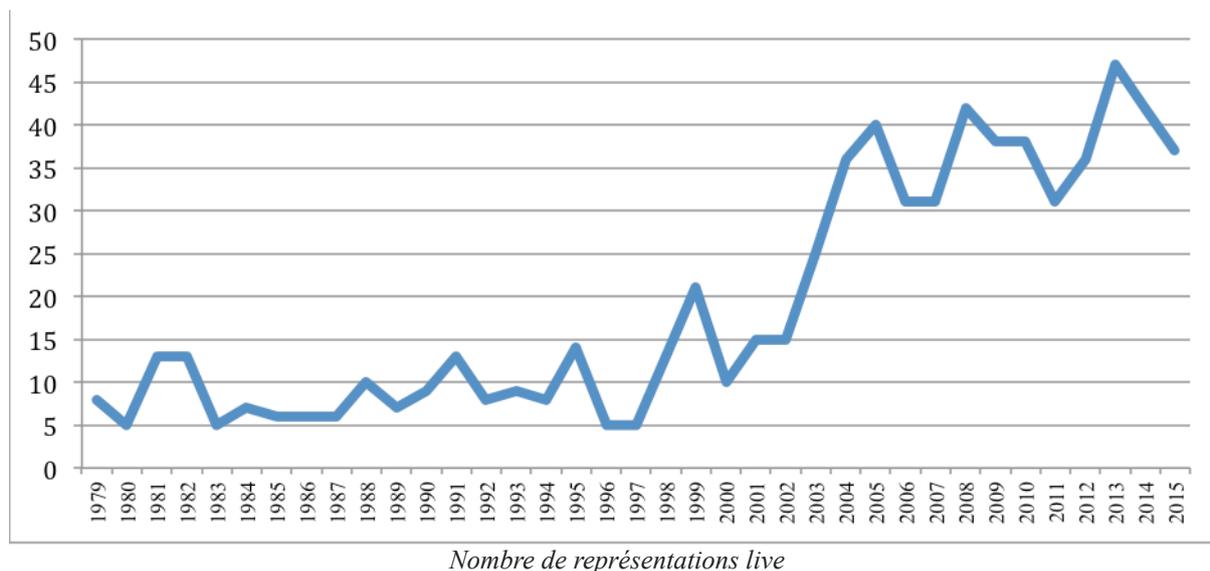


*Déclinaison de la programmation du GRIM 1979-2015*

Dans un premier temps, nous pouvons observer la répartition des différentes propositions sur la totalité de la programmation du GRIM. Même si nous constatons une baisse d'intérêt pour les musiques improvisées au profit d'autres musiques, elle reste majoritaire sur l'ensemble de la programmation. Effectivement, elle représente la moitié des 700 concerts qui ont été organisés par le GRIM entre 1979 et 2015. Les autres types de propositions sont équilibrés sur l'ensemble de l'activité de l'association, si ce n'est au niveau justement des musiques expérimentales électroniques ou électroacoustiques qui prédominent quelque peu les autres. Cela peut s'expliquer en cela que ces courants semblent dans une approche moins radicale et plus englobante que les autres par rapport aux musiques catégorisées comme noise par exemple (notons tout de même que l'approche électroacoustique existait dès les débuts du GRIM et étaient défendues par le GMEM, ce qui signifiait une certaine familiarité avec ces formes musicales).

Dans un second temps, il convient d'étudier ces différentes propositions sur une échelle chronologique pour observer ces différentes évolutions dans la temporalité étudiée. En étudiant l'évolution du nombre de propositions au fil des années, on constate de prime abord une forte augmentation d'événements entre 2000 et 2005. L'évolution globale s'articule néanmoins en fonction de trois types de propositions différentes. Le nombre de représentations (prenant en compte l'occurrence où il y avait plusieurs concerts dans une même soirée) et le nombre

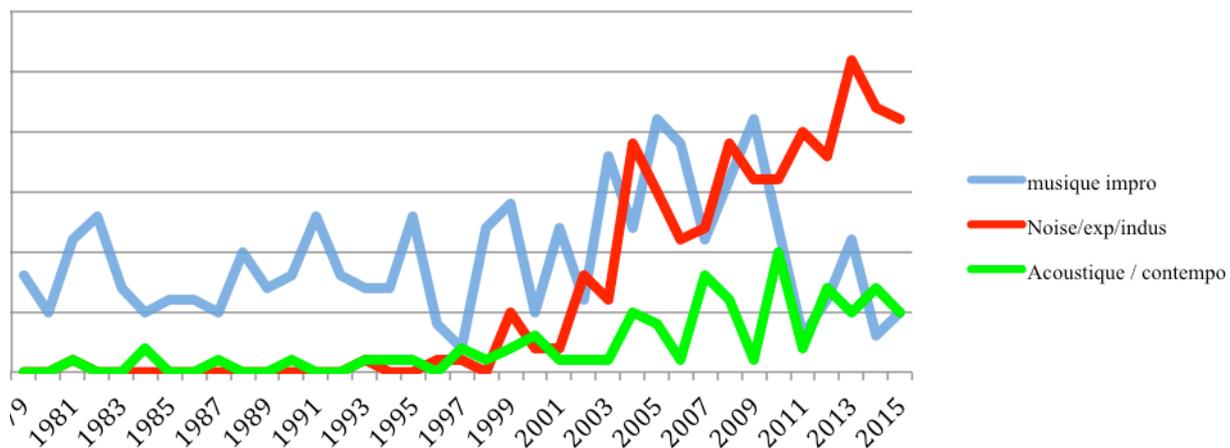
de « propositions » sont traités séparément (projections, conférences, tables rondes...). Par exemple, on considère que deux concerts enchaînés au même endroit sont réunis au sein d'une seule proposition lors d'une soirée.



La véritable densification du nombre de concerts, comme le montre ce schéma, a eu lieu après l'installation à Montevideo, à partir de 2001. En tout état de cause, la quantité de concerts a doublé entre les périodes 1979-1998 et 2001-2015. Si en 2011, la fermeture administrative de Montevideo a limité sensiblement le nombre de concerts, on observe cependant un pic en 2013, correspondant à l'année de la Capitale européenne de la culture. On peut aussi remarquer que l'activité a augmenté quand la programmation s'est déclinée en plusieurs rendez-vous thématiques, certains ayant pu perdurer (Nuit d'Hiver) tandis que d'autres ont été éphémères (Electronicità, Micro Action) ou transformés (De l'Écrit vers l'Improvisé devenant Sons de Plateaux, les One Shot se transformant en Impasse Invaders en 2013). Les coproductions et accueils dans le lieu de diffusion qui est Montevideo ont aussi permis cette augmentation (Sonic Protest, B Side, Architecture contemporaine...).

Revenons à l'évolution des musiques représentées au GRIM, entre sa création et aujourd'hui. Pour comprendre ce rapport entre la musique improvisée telle que nous l'avons présentée et les autres formes d'expérimentation, nous avons décidé de présenter un graphique regroupant les trois dominantes principales de la programmation. Nous distinguons la musique

improvisée de la musique écrite classique, contemporaine, traditionnelle et acoustique, et enfin les différentes formes de musiques expérimentales/noise (électronique, électroacoustique, noise, noise-rock, post-punk...).



Évolution de la programmation déclinée sous trois dominantes

Ce schéma met en évidence un tournant, autour de 2004, année à laquelle la programmation de musiques expérimentales et noise commence à être aussi importante que celle de musique improvisée. En 2011, la musique improvisée est en net recul (malgré un rebond en 2013) alors que les « nouveaux courants expérimentaux » continuent d'être mis en avant, pour finalement être dominants à partir de cette année-là. On remarque aussi qu'à partir de l'année 2004, les musiques traditionnelles, acoustiques, classiques et contemporaines commencent à être plus présentes, puis à être pratiquement programmées à parts égales avec la musique improvisée.

Une fois ces phénomènes révélés par ces graphiques à travers une étude quantitative des concerts et événements organisés par le GRIM, nous pouvons dès lors questionner l'évolution historique de la structure, par le prisme de cette croissance en termes de concerts à partir de 2001, et à l'ouverture vers de nouvelles formes à partir de 2004.

### II.1.2. Festivals et moments-forts

Le GRIM a participé et organisé des festivals depuis ses origines, ou presque. En effet, événement Piste 84 a été piloté en partenariat avec le GMEM en 1984 au Théâtre de la

Criée. Il n'a eu qu'une seule édition, contrairement aux autres festivals qui ont été créés après. Les festivals ou « moment forts » regroupent plusieurs propositions autour d'une thématique (ou sans thématique) dans une temporalité réduite, et/ou fréquentielle. La programmation du GRIM a commencé à se faire plus importante parallèlement au déménagement à Montevideo, mais aussi à la déclinaison de la programmation en de nombreux regroupements d'événements identifiables.

Les rencontres Sons de Plateaux constituaient un regroupement d'événements qui avaient lieu entre mai et juin. À l'origine voulu comme une réflexion sur le rapport entre l'écrit ou l'improvisé (comme sa préfiguration De l'Écrit à l'Improvisé) pour finalement, dans ses dernières éditions, questionner les autres pratiques sonores dans le prolongement des musiques improvisées et expérimentales (arts sonores, artistes multimédia, *field recording*, *circuit bending*...). Sons de Plateaux a également mis l'accent sur l'espace de construction de la réflexion et le lien à la pratique, à la fois en proposant des conférences thématiques ou séances d'écoute et ateliers. Un artiste vidéo ou multimédia était aussi mis en avant lors de chaque édition, proposant des projections, à la fois dans le studio musique et sur les moniteurs du hall de Montevideo.

Les concerts réguliers One Shot puis Impasse Invaders étaient quant à eux des événements qui avaient lieu tout au long de l'année de manière plus ou moins régulière (jusqu'à un concert mensuel durant l'année 2013), d'abord principalement autour d'une seule proposition avec les One Shot, pour aboutir à des co-plateaux pendant Impasse Invaders. Ces concerts étaient parfois programmés de manière « impromptue », organisant des concerts en fonction des disponibilités des artistes et de leur(s) *day(s) off* (journée(s) où il n'y a pas de concert prévu par les bookers entre deux autres dates de tournée) ou les opportunités qui se créent parfois au dernier moment. Cette programmation incluait des propositions plutôt orientées vers la noise, le rock expérimental, ou même la pop et la folk, bien que représentant aussi la musique improvisée instrumentale. Souvent, des artistes locaux étaient programmés lors du premier concert, ouvrant pour un groupe ou musicien ayant une notoriété plus importante. L'idée sous-tendant les concerts Impasse Invaders (créés pour l'Année Capitale en 2013) était qu'ils avaient pour vocation de créer « une porte d'entrée » dans les musiques expérimentales et improvisées, avec

des concerts qui pourraient être plus accessibles, car plus représentatifs de la diversité de la programmation du GRIM.

Le festival Nuit d'Hiver restait le rendez-vous à la plus longue longévité (qui a par ailleurs réalisé sa quatorzième et dernière édition en décembre 2016). Il faisait la synthèse entre ces deux approches de la programmation, à savoir proposer des concerts de tout style à l'instar des Impasse Invaders, et rester cohérents autour d'une thématique annuelle. Comme énoncé plus haut, la thématique a d'abord été concentrée autour d'instruments (la batterie, la guitare, la voix...), jusqu'à aboutir à des thématiques musicales et à la recherche d'un lien avec les formes présentes au GRIM (les différents types de blues, « barok », le psychédéisme, L'École de New York, l'École de Vienne, les musiques répétitives...).

Certains thèmes pouvaient parfois paraître dans un premier temps assez antithétiques des musiques expérimentales et improvisées, comme cela pouvait être le cas avec le sérialisme et l'École de Vienne en 2013. Mais cette opposition formelle et langagière ouvrait un espace de réflexion intéressant, tout en exposant une forme d'hermétisme dont souffrent parfois ces deux « écoles », illustrée par exemple à travers l'approche « monolithique » du drone de Stephen O'Malley ou le Harsh Noise Wall de Vomir.

Lors de Nuit d'Hiver comme pour Sons de Plateaux, c'est aussi l'occasion d'organiser des conférences et séances d'écoute autour des thématiques proposées, en invitant des journalistes, critiques ou chercheurs spécialisés sur ces problématiques : pour en rester à l'exemple du sérialisme et des musiques expérimentales, le philosophe Paul Hegarty a été invité pour effectuer une conférence sur les limites de la pensée d'Adorno quant à la musique de son époque mise en perspective avec le Harsh Noise Wall sous l'intitulé « Musiques nouvelles comme prophylactique, Harsh Noise Wall comme guérison virale ». Des films et œuvres vidéo sont également projetés, toujours en lien avec la thématique, tout comme étaient organisés des ateliers de pratiques musicales ou de création sonore. Les deux dernières éditions de 2015 et 2016 n'étaient pas réellement centrées autour d'une thématique (en notant que l'édition de 2015 avait pour sous-titre « No Comment »).

### II.1.3. Types de propositions hors concerts

De nombreuses ouvertures publiques sont organisées en dehors des concerts. Nous avons parlé des conférences invitant des chercheurs, journalistes, écrivains ou critiques, pouvant attirer des curieux et amateurs cherchant à parfaire leur connaissance dans un domaine, voire d'autres chercheurs, musiciens ou étudiants.

Les séances d'écoute commentées, que ce soit les événements Nirvana coorganisés avec l'AMI ou plus récemment des conférences musicales et séances « libre », attirent aussi des membres du public voulant se sensibiliser à ces formes musicales ou découvrir de nouveaux artistes ou groupes qui auraient échappé à leur « vigilance expérimentale » et leur cheminement musical.

Les mercredis de montévidéo sont souvent des occasions de présenter des formes plus « légères » que lors des concerts. Des conférences/séances d'écoute, mais aussi des lectures musicales (au-delà des lectures directement proposées par montévidéo ou Actoral) ou des projections sont proposées, en dehors d'une programmation au sein d'un des festivals du GRIM.

Les ateliers réguliers dirigés par Jean-Marc Montera (que ce soit pour les élèves de musicothérapie ou pour tous musiciens) ont lieu tout au long de l'année et réunissent des musiciens de tous horizons, souhaitant développer leur pratique de l'improvisation collective ou découvrir des partitions graphiques et ouvertes du répertoire contemporain. Ces ateliers sont souvent l'occasion de présentations publiques lors de Nuit d'Hiver, lors duquel un musicien est invité à prolonger le travail effectué tout au long de l'année. En 2013, Eddie Prévost d'AMM a dirigé cet atelier, initiant les participants à l'improvisation libre telle qu'il la pratique.

De même en 2014, Pablo Cueco a partagé son savoir sur les pièces *In C* de Terry Riley et *Et tournent les sons dans la garrigue* de Luc Ferrari, avec qui il a longtemps travaillé. Un noyau d'une dizaine de musiciens se déplace aux rendez-vous fixés, et à partir de là est né à nouveau le Marseille Labo Band, groupe de musiciens amateurs qui avait été initié par le GRIM en 1991, prolongeant l'expérience du *Helter Skelter* de Frith et Pesenti qui était alors dirigé par Montera en 1988.

Outre ces rendez-vous, les sorties de résidence d'artistes permettent de présenter des

étapes de travail et accueillent parfois du public, au-delà des professionnels invités. Il est important de souligner que contrairement aux concerts, ces événements sont tous en entrée libre.

Cette déclinaison à la fois de propositions et des différents styles proposés met en évidence l'augmentation de l'activité du GRIM au fil des années. C'est à la fois ce qui justifie une équipe permanente dédiée aux tâches administratives, celles liées à la communication ou les relations publiques, mais aussi d'un point de vue économique et institutionnel, d'une plus grande visibilité et de la justification d'une augmentation de subventions. Nous savons déjà que les baisses des subventions survenues à partir de 2009 (ajoutées à la fermeture administrative de Montevideo) ont impacté une diminution du nombre d'événements. Nous allons aborder maintenant les modes de fonctionnement du GRIM, les moyens et les ressources humaines dont la structure dispose, ainsi que ses missions.

## II.2. Les missions et moyens de la structure

### II.2.1. Le budget et la politique tarifaire

Le GRIM dispose d'un soutien des collectivités et institutions relativement conséquent pour une association. Cependant, par rapport à une scène labellisée (SMAC<sup>75</sup> ou CNCM<sup>76</sup>), son budget annuel est moindre. En 2014, le total des produits d'exploitation s'élevait à 279 991 €, tandis qu'en 2013, il était de 368 673€<sup>77</sup>. On remarque alors une baisse, à la fois due à une diminution significative des subventions de la DRAC<sup>78</sup> de 16 000€ sur 2014, et de la coproduction MP2013 s'élevant à 33 454 € en 2013<sup>79</sup>. Ce produit d'exploitation comprend les ventes (billetterie, prestations de service, ventes de vinyles, coproduction...) qui s'élevaient à 16 327€ (représentant 5,8% des produits), les provisions et les cotisations étant chiffrées respectivement à 164€ et 500€.

---

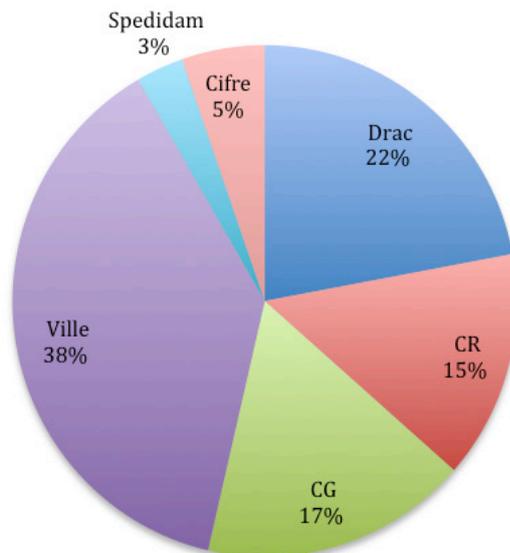
75 Scène de Musiques Actuelles.

76 Centre National de Création Musicale.

77 Cf. Annexe n°27, p.575.

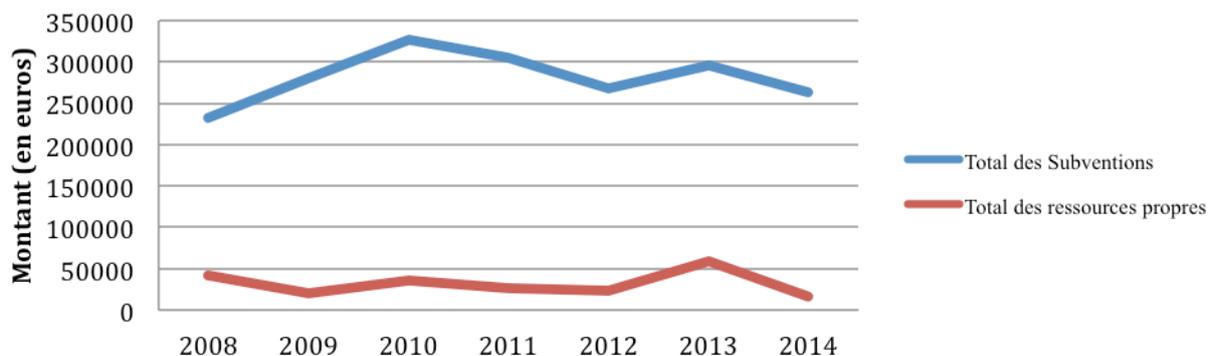
78 Direction Régionale des Affaires Culturelles.

79 Au moment de la rédaction de cette partie, l'évolution des subventions n'a pas pu être étudiée sur l'année 2015, à la fois du au départ de l'administratrice à la fin de l'année 2015. Mais nous pouvons toutefois signaler que le budget du GRIM a été pratiquement maintenu depuis l'année 2014 jusqu'à la fusion prévue pour janvier 2017.



Répartition des subventions en 2014

La répartition des subventions montrée ici met en évidence le fait que la Ville de Marseille est le principal financeur du GRIM, à hauteur de 100 000€ en 2014. Malgré la baisse de la DRAC, elle reste son second plus important financeur, suivi du Conseil Général (devenu Conseil Départemental) et du Conseil Régional. Notons que ce sont des subventions de fonctionnement, avec des reconnaissances de missions spécifiques à chaque institution.



Évolution des ressources propres et subventions

L'évolution des ressources et des subventions souligne à la fois la différence entre les recettes, moindres comparées aux subventions (ce qui justifie de l'utilité des financements publics pour représenter cette forme de musique), ainsi que l'évolution parallèle entre les deux. L'impact des subventions implique une diminution de l'activité et du nombre d'événements, et donc une baisse du montant potentiel des ressources propres. Le rebond en termes de recettes

en 2013 est de ce fait dû à la coproduction GRIM/MP2013 pour l'Année Capitale. On remarquera aussi que le montant des subventions, après avoir augmenté jusqu'en 2010, diminue pour finalement se retrouver finalement quasiment au niveau de l'année 2008.

Il est important de considérer à cet endroit la politique tarifaire du GRIM. La structure a toujours souhaité pratiquer des prix bas pour les concerts de musiques improvisées et expérimentales. Un tarif plein à 9€ (tarif réduit à 7€) est de mise pour la quasi totalité des soirées (un tarif exceptionnel à 12€ est parfois de rigueur, quand la proposition est onéreuse pour la structure, ce qui reste en deçà des prix pratiqués par les SMAC), incluant la majorité du temps deux ou trois concerts. Les ateliers, conférences et séances d'écoute sont en entrée libre. Le GRIM a maintenu ces tarifs depuis 2001, dans un souci d'accessibilité pour la majorité. Des places sont aussi mises à disposition gracieusement par le biais de « Culture du Cœur », un organisme du Conseil Départemental, destiné aux personnes aux ressources modestes qui souhaitent assister aux concerts.

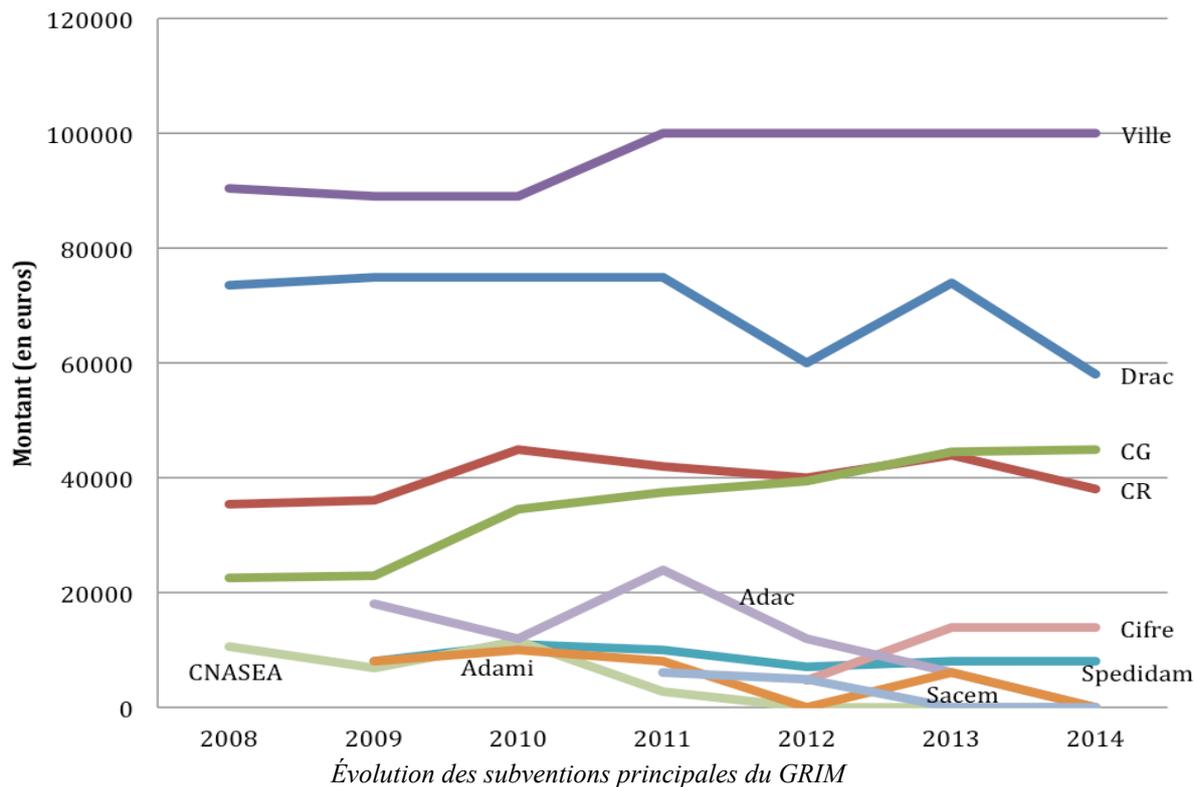
Effectivement, la rentabilité sur la billetterie n'est pas la priorité d'une structure comme le GRIM, et les subventions servent à équilibrer son fonctionnement, en tant que service public d'intérêt général.

Pour comprendre plus en détail cette évolution du budget et des subventions, le graphique suivant montre l'évolution des principales subventions du GRIM, entre 2008 et 2014. Pour toutes ces données<sup>80</sup>, il n'a pas été possible de se fournir en détail les budgets des années précédentes.

Le graphique ci-dessous fait intervenir les montants de subventions des différentes collectivités et institutions, ainsi que les sociétés civiles (Sacem, Spedidam, Adami) sur les sept années précédant 2015.

---

80 Cf. Annexe n°27, p.575.



Notons dans un premier temps, dans la partie inférieure du schéma, les différentes aides à l'emploi, que ce soit le CNASEA<sup>81</sup> (qui gérait les contrats aidés et qui est devenu l'ASP<sup>82</sup> en 2009), les emplois ADAC<sup>83</sup> du conseil régional et notamment la CIFRE relative au poste de doctorant.

La diminution de l'ADAC s'explique par la politique publique relative à ce poste permet de le soutenir à hauteur de 18 000€ la première année, 12 000€ la seconde et 6 000€ la troisième (dont la condition est la création d'un poste en CDI). Son objectif est une pérennisation et une autonomie financière du poste au bout de ces trois années. Le fait qu'en 2011, elle dépasse les 20 000€ se justifie par le fait qu'il y avait deux postes ADAC à cette époque (le régisseur du lieu ainsi que l'administratrice).

On remarque aussi, parallèlement à la baisse de la DRAC (sauf le rebond en 2013), une baisse du Conseil Régional compensée par une augmentation du Conseil Départemental.

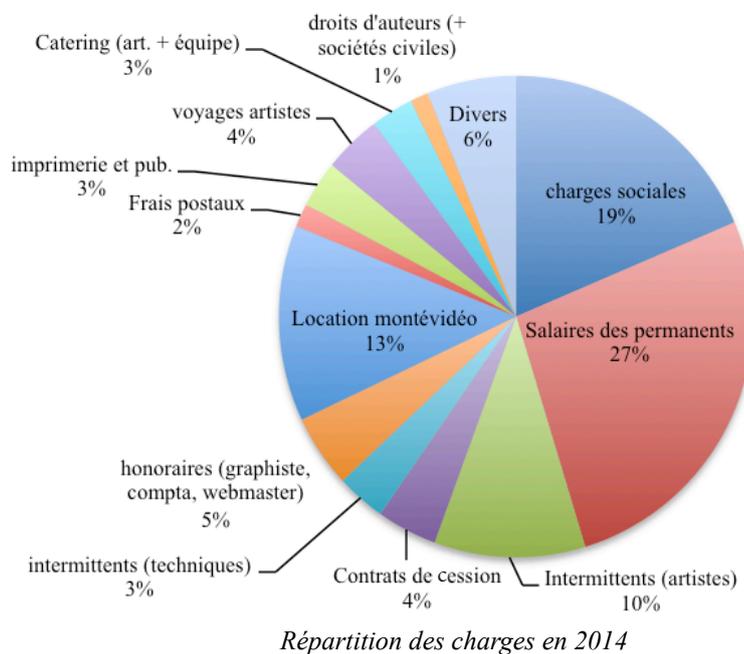
Nous avons choisi de faire apparaître ici la répartition des charges du GRIM sur l'année

81 Centre National pour l'Aménagement des Structures des Exploitations Agricoles.

82 Agence de Services et de Paiement.

83 Agent de Développement Artistique et Culturel.

2014. Pour cela, nous nous sommes basés sur le budget réalisé de cette même année fourni par l'administratrice.



Nous y faisons donc apparaître les montants principaux, le reste de ces données étant regroupées dans « Divers » à hauteur de 5% du produit d'exploitation total de 296 071 euros. On constate que le salaire des permanents représente la plus grosse charge du budget global. La part du loyer de montévidéo (qui est réparti entre les différentes associations présentes, le GRIM, montévidéo, Actoral et Diphtong Cie) est équivalente au budget de la « part artistique » (contrats de cession + embauche des artistes), mais les charges sociales représentent aussi une somme importante dédiée au fonctionnement de la structure.

L'étude de ces données explique le contexte actuel du GRIM, qui était déjà compréhensible à la lecture de la partie historique et l'analyse des données relatives aux concerts. Cela permet d'entrevoir les enjeux politiques qui se créent avec les institutions, la justification des financements publics tout en constatant les difficultés que l'association peut rencontrer face aux contraintes des politiques culturelles.

Pour compléter la compréhension structurelle du GRIM, il convient de développer les missions premières découlant des statuts de l'association.

### II.2.2. Diffusion

La diffusion implique la programmation de concerts accueillis par le GRIM, à Montevideo ou hors les murs. Dans le cadre des concerts organisés par le GRIM, la programmation se fait par le directeur artistique, Jean-Marc Montera, ainsi que par le reste de l'équipe, suggérant des projets qu'ils connaissent, et qu'ils pensent pouvoir être programmés dans le cadre du projet de la structure. Les choix aussi variés que présentés précédemment montrent la volonté du GRIM à proposer une palette de propositions couvrant l'ensemble des pratiques expérimentales, tout en ouvrant aussi vers d'autres genres, allant de la musique contemporaine à la folk, en passant par les musiques traditionnelles ou quelques choix pop. Défendant à la fois les artistes locaux et les musiciens nationaux ou internationaux, le GRIM souhaite à la fois faire découvrir des artistes encore méconnus ou qui n'ont pas souvent l'occasion de passer par Marseille, tout en soutenant d'autres musiciens de longue date, par affinité esthétiques voire personnelles. Il en est de même avec le choix des coproductions du GRIM. Au fil des années plusieurs coproductions et partenariats ont été mis en place à Montevideo avec le GRIM, dont certaines demeurent encore aujourd'hui d'actualité.

### II.2.3. Production et création

La production de concerts et spectacles, ainsi que l'aspect de la création soutiennent souvent des projets menés par Jean-Marc Montera. C'était le cas par exemple de *La Trahison Orale* de Mauricio Kagel ou encore *Te Recuerdo Victor Jara*, un concert en hommage au chanteur révolutionnaire chilien. Ces productions avaient pour vocations d'être ensuite vendues à d'autres structures.

La production discographique était une activité assez importante au début des années quatre-vingt, avant d'être reprise en 2012 pour la sortie de *13 Impros* de Jean-Marc Montera et Fanny Paccoud. C'est sous le nom GRIM Musiques que les disques sont produits. Ils représentent une faible source de revenu pour la structure, le tirage étant assez limité (à 250 voire 300 exemplaires) et n'ont pas pour vocation de générer un profit significatif.

Le GRIM a aussi coproduit la sortie du livre *Musiques expérimentales, une anthologie transversale d'enregistrements emblématiques* de Philippe Robert paru chez Le Mot et le Reste en 2007.

#### II.2.4.Résidence

Les résidences représentent une des activités les plus importantes du GRIM. Lors de ces résidences, l'association met à disposition sur une semaine le studio musique ainsi qu'un technicien son à un musicien ou un groupe. Les critères de sélection sont les mêmes que pour ceux dans le cadre de la diffusion, à la différence près que le GRIM favorise les résidences d'artistes émergents et locaux. De nombreux groupes et musiciens de la région PACA sont passés en résidence au GRIM, comme c'est le cas de Sugarcraft, Oh ! Tiger Mountain, Kid Francescoli, Ohmodron, David Merlo, Postcoïtum...

Des artistes nationaux ont également profité de résidences. Düm, Julien Grosjean, High Wolf et Sourdure en font partie, tout comme des musiciens étrangers tels que Enablers, Volcano The Bear, Lichens et Oren Ambarchi.

#### II.2.5.Formation

La formation relève des ateliers de pratiques musicales dirigés par Jean-Marc Montera tout au long de l'année. Ces ateliers sont destinés à tous les musiciens qui veulent pratiquer l'improvisation collective, mais d'autres sont mis en place dans le cadre de la formation de musicologie de l'université d'Aix-Marseille, dont une restitution a lieu tous les ans dans le cadre du festival universitaire Architectures Contemporaines. Jean-Marc Montera donne aussi des cours à la formation de Médiation Culturelle, de la Licence 3 jusqu'au Master 2, autour de l'histoire des musiques improvisées et expérimentales ainsi que de la poésie sonore.

## II.2.6.Médiation/transmission/recherche/développement

Cet axe de développement des missions du GRIM reposait en partie sur la création du poste CIFRE. Au-delà des ateliers qui étaient proposés lors des festivals ou tout au long de l'année et les séances d'écoute, une réflexion plus large a été développée sur les différents moyens de sensibilisation ou de prolongement de l'expérience, notamment par le biais du numérique.

Certains outils de développement ont alors été utilisés, notamment ceux découlant du web2.0 (Facebook, Twitter, Tumblr), la billetterie en ligne (YesGoLive développé par Digitick), facilitant l'accès aux informations relatives à la programmation au-delà du site web du GRIM. Les plateformes multimédia comme Soundcloud ou Vimeo ont aussi été sollicitées, dans le premier cas pour permettre d'accéder à des morceaux des artistes programmés tout au long de l'année, et dans le second pour fournir *a posteriori* des extraits des concerts en vidéo (filmés par Penny Green-Shard) qui ont eu lieu par le passé. Rendre accessible des extraits de concerts passés représente une première étape dans la volonté de valoriser le patrimoine d'archives enrichi depuis de nombreuses années. En effet, les concerts sont filmés et enregistrés sur leur totalité et un projet de plateforme numérique utilisant et présentant ce fonds d'archives constitue l'un des projets ambitieux du GRIM qui permettrait à chacun d'accéder à des événements majeurs et rares, et ce, même pour des concerts ayant eu lieu dans les années quatre-vingt (ce qui implique toutefois une numérisation des bandes de l'époque).

Une autre approche de la médiation s'est étendue à l'utilisation des médias. Depuis octobre 2011, l'émission Désexpérimental coproduite par le GRIM et Radio Grenouille propose à la fois des sélections sonores thématiques, abordant différents styles musicaux allant de la musique classique jusqu'à la harsh noise, dans le but de montrer les similitudes et références qu'il peut exister entre des approches musicales à première vue éloignées. Des interviews d'artistes, qu'ils soient amateurs ou professionnels, en Français ou en Anglais, agrémentent aussi cette émission, faisant le focus sur leurs approches de l'improvisation, de l'expérimentation et l'utilisation de leurs instruments. Certaines de ces interviews ont été réalisées dans le cadre de ce travail de recherche et c'est pour cela que l'on en retrouve certaines transcrites en annexes.

N'oublions pas que l'aspect recherche du GRIM constituait également une des approches complémentaires de ce poste, par le biais de l'organisation de conférences lors des festivals ou des mercredis de Montevideo. D'éminents chercheurs comme Jean-Yves Bosseur, Pierre-Albert Castanet, Matthieu Saladin et Paul Hegarty, ou encore des journalistes, critiques et auteurs tels que David Keenan (*The Wire*), Philippe Robert (auteurs de plusieurs ouvrages chez Le Mot et le Reste), et Joseph Ghosn (*Les Inrockuptibles...*) ont aussi été invités dans ce cadre.

Cette description succincte des missions du GRIM, avec les données produites mises en perspective du budget et des concerts, alimente la connaissance des attentes d'une association musicale, et les moyens mis en place pour mener à bien ces missions de diffusion, promotion et transmission des musiques expérimentales et improvisées.

### II.3.L'équipe et organisation du travail

#### II.3.1.Jean-Marc Montera : Entre direction artistique et carrière de guitariste

Le dernier membre fondateur du GRIM encore présent, Jean-Marc Montera, est directeur artistique de la structure depuis 1998. N'étant pas salarié, il est sous le régime de l'intermittence, séparant ses activités entre le GRIM et sa carrière de musicien.

À ce sujet, il est souvent invité pour des collaborations musicales que ce soit à l'étranger (notamment en Italie) ou en France, plus rarement pour se produire en solo. À Paris, il a été invité à jouer aux côtés de Jean-François Pauvros ou de Thurston Moore (de Sonic Youth) aux Instants Chavirés en 2012, accompagner Patti Smith à la Fondation Cartier en 2008, ou à présenter ses projets comme c'était le cas avec Te Recuerdo Víctor Jara au Cirque électrique en 2014. Il s'y est rendu à plusieurs occasions à Radio France, que ce soit pour l'enregistrement de *What's Up ? Les femmes poètes de la Beat Generation* pour le label Signature sorti en 2014, ou des créations radiophoniques comme dernièrement aux côtés de Ramuncho Matta et Pablo Cueco.

Dans le cadre de ses activités de musicien au sein du GRIM, il a développé de nombreux

projets, allant jusqu'à créer la compagnie musicale Temps Réel dans les années 2000, qui ne sera active que durant quelques années, Montera ne se reconnaissant pas vraiment dans ses modes de fonctionnement.

« Jean-Marc Montera: En fait à la base, c'était pour différencier les activités du GRIM des miennes. Ça partait d'une bonne intention mais, le problème c'est que le mode de fonctionnement dans le champ des musiques expérimentales et improvisées est contraint par un tel particularisme que c'est difficile d'appliquer une grille extérieure à ses formes-là, ça serait créer des actions et des modes de fonctionnement artificiels. On a l'habitude de fonctionner à la volée, autant en programmation qu'à l'exécution en tant que musicien. On peut réagir rapidement. C'est difficile d'intégrer cette souplesse dans le fonctionnement d'une compagnie »<sup>84</sup>.

L'idée est finalement laissée de côté. Tout comme d'autres initiatives ayant des difficultés à trouver leur sens dans les approches improvisées et expérimentales, ce projet de compagnie montre la complexité de s'inscrire dans une démarche de reconnaissance institutionnelle formelle.

Nous l'avons vu, il a été parmi les premiers membres français de l'Europe Jazz Network, et a aussi monté l'Ensemble des Improvisateurs Européens qui réunissait des musiciens interprétaient des œuvres ouvertes et graphiques du répertoire contemporain, tout en passant des commandes à des compositeurs. Sur les bases de l'IEI, il a fondé Bad Boys avec Chris Cutler, Daan Vandewalle et Arne DeForce pour interpréter de manière libre les partitions graphiques et ouvertes.

L'aspect de l'éloignement géographique des membres de ces réseaux rendait difficile la pérennisation d'un tel projet, d'un côté par la contrainte d'organiser des concerts en fonction des calendriers respectifs des musiciens ayant par ailleurs une activité chargée, et de l'autre en étant assujettis à une certaine inertie relative aux réunions de travail relativement espacées dans le temps.

Jean-Marc Montera se produit aussi dans des projets transdisciplinaires pour le théâtre, comme récemment la longue tournée d'*Italie Brésil 3 à 2* de la compagnie Tandaim d'Alexandra Tobelaim qui l'a emmené sur les routes pendant 3 ans, ou ses projets avec Skalen, compagnie de danse de Michèle Ricozzi avec également Samuel Bester à la vidéo. Par ailleurs, il a créé des musiques de films, comme par exemple *Après Mai* (2012) d'Olivier Assayas pour lequel il compose le titre « After Me » interprété par des musiciens locaux, ou a réalisé le design sonore

84 Cf. Annexe 2, p.409.

d'expositions à la Vieille Charité, comme pour le « Trésor des Marseillais » en 2013.

Ces nombreuses activités le transportent souvent hors des bureaux du montévidéo. Son statut d'intermittent fait qu'il opte à la fois pour conduire sa propre carrière et gérer la direction artistique du GRIM. Il convient de rappeler que le GRIM, à ses origines, programmait des artistes nationaux et internationaux, tout comme les membres du groupe de recherche en improvisations musicales y jouaient aussi, le but avéré étant de promouvoir et transmettre les pratiques improvisées. Ce côté « laboratoire » mettait donc en scène ces « chercheurs empiristes » de l'improvisation, proposant des concerts ou des collaborations, dans l'esprit des *jams* du jazz. C'est une tradition qui n'est pas propre qu'au GRIM, ni à Jean-Marc Montera. Dès la fin des années soixante-dix et le début des années quatre-vingt, dans ce même esprit de transmission et de partage, les musiciens, dans un réseau qu'on appellerait aujourd'hui *Do It Yourself* (DIY), fondaient les festivals et s'invitaient les uns les autres, sans que cela soit mal vu. C'est le cas dans de nombreux autres styles *underground*, pour peu que les organisateurs et programmeurs aient également une pratique.

Il est vrai cependant, que de manière générale, si d'une année à l'autre ce sont systématiquement les mêmes artistes qui sont invités, cela puisse poser problème. Or, dans le cas du GRIM, bien que certains artistes soient des fidèles de la structure, de nombreuses découvertes et invitations jusque là inédites ont été réalisées.

En étant invité dans différents lieux, en France ou à l'étranger, le directeur artistique et guitariste est amené à côtoyer d'autres musiciens et faire des découvertes d'artistes émergents. De la sorte, il entretient et renouvelle son réseau de musiciens, ce qui explique aussi son évolution au fil des décennies, passant d'une musique improvisée plus « traditionnelle » à d'autres modes de jeu, renouant avec le rock, et allant de la noise à la musique expérimentale électronique, tout en jouant sur des instruments acoustiques (la *cetera*<sup>85</sup>, la guitare douze cordes, la mandoline...).

Jean-Marc Montera a toujours su être à l'écoute des conseils de programmation, et n'a

---

85 Instrument à cordes corse, proche du sistre.

jamais affirmé tout connaître. C'est sûrement l'une de ses forces, comme quand il découvre en 1998 Sonic Youth grâce à Philippe Robert, alors que Thurston Moore de son côté avait plusieurs de disques de Montera chez lui. Il en est de même pour son équipe. En discutant avec les chargés de mission ou d'autres partenaires du GRIM, il est souvent revenu que le directeur du GRIM « savait bien s'entourer ». Il est vrai qu'étant de son propre aveu « peu habité » par les questions gestionnaires et administratives, il a délégué ces missions à un administrateur et le travail de presse/relations publiques à une chargée de communication. Étant donc souvent en déplacement, il n'a eu d'autre choix que de laisser à l'équipe une certaine autonomie et latitude. Mais à la fois, Jean-Marc Montera, de la même manière qu'il suit son instinct pour les musiciens et projets qu'il soutient, a toujours fait confiance à son équipe, à la fois dans le travail de gestion et de logistique de la programmation du GRIM.

### II.3.2.L'équipe administrative, les prestataires et l'équipe technique

Le reste de l'équipe du GRIM se décline entre l'équipe permanente, les prestataires et l'équipe technique. L'équipe permanente comme nous l'avons déjà évoqué est composée du poste d'administration (occupé par Camille Valençon) jusque fin 2015, avant d'être sous la tutelle du GMEM en 2016 en préfiguration de la fusion ; celui en lien à la presse/relations publiques et communication (par Julia Lopez) et le poste développé dans le cadre de ce travail de recherche à savoir celui de chargé de développement, recherche et actions vers les publics.

Ces postes permanents constituent le « noyau dur » des activités du GRIM, gérant au quotidien la structure, et menant à bien les différentes missions qu'elle défend. Comme dans toute association (surtout celles ayant peu ou pas de salariés, il en convient), la répartition des tâches quotidiennes va au-delà de ces appellations. C'est alors à travers une approche transversale que le travail a tendance à être réparti, notamment pour les tâches liées à la production et la logistique des concerts (les réservations des billets de train, d'avion ou le logement, la préparation des espaces de diffusion, la billetterie...). Des stagiaires en médiation ou en administration sont aussi présents régulièrement, participant aux diverses tâches quotidiennes de la structure, mais

aussi autour de missions spécifiques qui leur sont attribuées (notamment pour la médiation) en lien avec leurs études, ce qui leur permet d'avoir une certaine autonomie.

Certaines tâches sont cependant externalisées. C'est le cas de la comptabilité qui est gérée à distance, ou le travail de graphisme. L'identité visuelle du GRIM à Montevideo a d'abord été élaborée au moment de l'arrivée à Montevideo par Patrick Laffont, qui s'occupait des visuels des événements et des festivals, avant qu'ils ne soient confiés à Eve Billa, graphiste de l'association de 2014 jusqu'à la fin. La gestion du site web et des *newsletters* est aussi réalisée par une prestataire (Michèle Ricozzi) depuis de nombreuses années.

Pour ce qui est de l'équipe technique, le GRIM avait un régisseur général en la personne d'Erik Billabert jusqu'en 2012. Mais d'un commun accord avec ce dernier, le poste n'a pas été maintenu (suite à la baisse des activités) et la structure fait depuis appel à des techniciens intermittents pour les concerts. À ce niveau, le musicien Nicolas Dick, est un des ingénieurs du son qui y travaille depuis le plus longtemps. Cependant, ses autres activités pouvant être simultanées aux besoins du GRIM, plusieurs autres techniciens participent aux concerts, en fonction de leurs disponibilités. Julien Dupuis, le régisseur de Montevideo, aide aussi à l'installation dans le studio musique, que ce soit pour les lectures, les conférences ou encore lors des résidences (notamment pour la régie lumière).

Lors des concerts, un photographe (Pierre Gondard) et une vidéaste (Penny Green-Shard) sont aussi embauchés, pour archiver les concerts en images (et en son, d'autant plus que les concerts sont aussi enregistrés).

La vidéaste réalise aussi des *teasers* pour les festivals, permettant d'utiliser une illustration multimédia pour communiquer sur le web (notamment le web 2.0) en amont, et de monter des extraits de concerts pour les diffuser *a posteriori*.

Cette analyse des activités du GRIM prolonge la compréhension de son fonctionnement, de ses moyens, qu'ils soient financiers ou humains, en éclairant davantage l'évolution de la structure. En continuant d'élargir l'angle de vue au fur et à mesure, les relations et échanges au

sein du GRIM deviennent plus évidents, tout comme les interactions institutionnelles mettent en perspective les problématiques économiques et politiques. Les modes de fonctionnement d'une telle association existant depuis 37 ans, semblent mis en difficulté par la dépendance qu'elle entretient avec ses différents financeurs. La possibilité de rentabilité de telles musiques relève d'une réelle complexité, compte tenu de la politique tarifaire faible, de la différence entre les coûts liés à l'artistique (et au salariat de l'équipe du GRIM), à la technique et aux autres prestations.

Cet état de fait se révèle toutefois commun à toute structure culturelle ayant une programmation sortant des schémas conventionnels des catégorisations institutionnelles qui deviendraient problématiques, comme pour le GRIM avec les musiques expérimentales et improvisées, à cheval entre presque toutes ces catégories, et en même temps, ne se limitant à aucune.

### III. Le GRIM et les interactions extérieures

#### III.1. Les différents interlocuteurs et partenaires

##### III.1.1. Les institutions et la politique culturelle

Dans la construction de son programme et l'établissement des missions (ainsi que leur valorisation), le GRIM dialogue avec les diverses institutions locales.

Au sein de ces institutions, les principaux interlocuteurs sont leurs chargés de mission, avec qui la structure entretient des rapports importants et décisifs dans le cadre de son financement.

On notera aussi que ce réseau est souvent étendu aux membres du conseil d'administration des institutions qui représentent souvent des interlocuteurs privilégiés pouvant s'avérer des choix stratégiques en termes de reconnaissance<sup>86</sup> et de connaissance des enjeux des politiques culturelles. Chaque institution ou collectivité possède ses spécificités, des cadres spécifiques au sein desquels le GRIM va valoriser ses activités et les solliciter pour défendre son projet. Ses principaux représentants lors des rendez-vous institutionnels sont l'administratrice et le directeur artistique. Jean-Marc Montera, sur le terrain depuis plus de 35 ans, connaît bien les stratégies politiques à entretenir avec ces interlocuteurs institutionnels.

Le plus important financeur du GRIM, nous l'avons vu, est la Ville de Marseille. À travers la « Délégation Générale Éducation Culture et Solidarité », c'est surtout par le responsable de l'Action Culturelle, Sébastien Cavalier, que le dialogue a lieu. Le GRIM n'a pas eu de baisse de subvention venant de la Mairie lors de ses dernières années. Les subventions de fonctionnement de la Mairie semblent reconnaître l'activité générale du GRIM, son implication historique dans le champ du paysage musical marseillais et sa programmation singulière. Le GRIM défend une scène musicale qui lui est propre depuis de nombreuses années et cette programmation participe à la diversité des propositions artistiques et culturelles marseillaises.

Pour ce qui est de l'avenir incertain de Montevideo, la fin du bail étant arrivé début 2017, rend la situation problématique pour la Mairie. Elle ne s'est pas encore réellement prononcée

<sup>86</sup> Au sein du CA du GRIM, il y a un directeur de structure, une conservatrice de musée, un maître de conférence, un avocat, constituant ainsi un panel large et un réseau étendu à chaque domaine d'exercice. Ajoutons à cet endroit que ce n'est pas une particularité du GRIM, de nombreuses associations choisissent des personnes « stratégiques » au sein de leur bureau .

pour essayer de trouver une solution à cela (il a été suggéré que la Ville devienne propriétaire des lieux sans que cette dernière n'y apporte une réponse).

Le Conseil Régional PACA, de son côté, a permis au GRIM d'être labellisé en Lieu de Développement de Musiques Actuelles (LDMA) sous l'impulsion de son chargé de mission Frédéric Bruschi. Ce dispositif compte quinze établissements en région et trois festivals. Parmi les missions visées par ce label, on peut distinguer entre autres l'aide à la création artistique, à l'accompagnement de carrière d'artistes, à la diffusion, la démocratisation culturelle, l'ouverture régionale et extra régionale ainsi que la résistance au marché<sup>87</sup>. Étant un lieu défendant la scène locale en accompagnant ses artistes, à la fois dans le cadre de concerts et de résidences, le GRIM répond à ces différentes missions, ainsi que cette « résistance au marché », par la programmation et la politique tarifaire qu'elle propose. Le dispositif CAC (Conseil Artistique à la Création) développé par le Conseil Régional a aussi bénéficié au GRIM par deux fois dans le cadre des « musiques actuelles et du monde », une première pour la production du disque *13 impros* de Jean-Marc Montera et Fanny Paccoud (autour d'artistes marseillais) en 2011, ainsi que pour le pressage et la promotion du disque d'Oh! Tiger Mountain, *The Start of Whatever* en 2012.

Le Conseil Régional reconnaît surtout les missions de valorisation de la programmation du GRIM à travers le secteur des « musiques actuelles ». Jean-Marc Montera côtoie et rencontre par ailleurs d'autres chargés de mission (Spectacle Vivant, Musiques Classiques et Contemporaines), bien qu'ils ne soient pas les interlocuteurs dans le cadre du subventionnement du GRIM par le Conseil Régional.

Le Conseil Général des Bouches-du-Rhône, devenu le Conseil Départemental depuis mars 2015, a quant à lui augmenté les subventions qu'il donnait au GRIM ces dernières années. Ici, le GRIM a trois interlocuteurs différents en fonction des rendez-vous. Dimitri Kogan est le chargé de mission musique, et est souvent accompagné du conseiller technique Cédric Hardy, tandis que Cécile Aubert est à la tête du service culturel du Conseil Départemental. Le

---

<sup>87</sup> Cf. Guide des aides de la région PACA, <http://www.regionpaca.fr/vivre-ensemble/culture/arts-vivants/musiques/musiques-actuelles.html> (consulté le 13/05/16).

Conseil Départemental est sensible à la démarche d'action culturelle et à la volonté de rendre accessible les musiques expérimentales et improvisées dans le cadre du GRIM. C'est en partie grâce à l'augmentation des actions de médiation et du projet de sensibilisation des publics que le soutien a été plus conséquent.

La DRAC, la direction déconcentrée du Ministère de la Culture en région, est représentée pour la musique au sein du « pôle création artistique » par Françoise Turin, arrivée en poste depuis la fin 2015. Les baisses survenues récemment pour le GRIM ont été surtout liées à une baisse générale des subventions allouées aux structures. La DRAC dispose de structures labellisées nécessitant un maintien des subventions par convention sur 3 ans, comme les SMAC pour les musiques actuelles ou les CNCM pour la création musicale, les baisses ont été impactées sur les structures non labellisées.

Il est clair que les institutions possèdent des pouvoirs influant sur l'avenir d'une structure. Une baisse de subvention ne se limite pas à une diminution de budget mais envoie malgré tout un « message » à la structure destinataire. Après la fermeture administrative et la question de la fin du bail de Montevideo, ces signaux semblaient de plus en plus clairs, du moins au sein de l'équipe. L'absence de perspective d'avenir pour le GRIM à moyen terme faisait en sorte que la structure se trouvait alors affaiblie, jusqu'à ce que le GMEM, par le biais de Christian Sebillé, propose à Montera de déménager ensemble à la Friche, ayant eux aussi des soucis de lieu à la rue de Cassis (en se concentrant principalement sur une programmation hors les murs, ne pouvant plus y organiser de concerts).

Lors des négociations et présentation de projets, cette fusion semblait pour les institutions une manière de régler la question du GRIM, jusqu'à l'éventualité d'une fusion-absorption du GRIM par le GMEM. Au niveau institutionnel, il a même été dit de manière plus ou moins officielle par un chargé de mission, que si le GRIM acceptait cette solution, ses subventions seraient maintenues jusqu'à la fusion, et pérennisées après. Ce qui, bien entendu, impliquait que si le GRIM refusait, ce n'aurait pas été le cas, les subventions auraient été réduites d'année en année, jusqu'à ce que l'association soit liquidée.

### III.1.2. Les différents partenaires

À travers les structures avec qui le GRIM a par le passé collaboré, plusieurs types de partenariats apparaissent envisageables en fonction de la structure et de ses moyens, ainsi que de l'affinité qu'elle entretient avec l'association de musiques expérimentales et improvisées. Lors d'un accueil du GRIM à Montevideo, en règle générale, un pourcentage des recettes de billetterie est envisagé en contrepartie de l'accueil et de la mobilisation des équipes du GRIM (en amont de la date en partenariat et le soir-même), et parfois le technicien son est embauché par le GRIM.

Ces événements ont permis d'augmenter le nombre d'accueils du GRIM, de participer à la diversification des activités et des styles présentés, mais aussi à des structures de pouvoir proposer leur programmation dans le cadre spécifique des événements à Montevideo, et donc de profiter de ses espaces de convivialité, son équipement et d'une partie de ses publics. Ces partenariats permettent en retour de faire connaître le lieu à des personnes issues des publics de l'organisateur qui ne seraient jamais venues auparavant aux événements du GRIM (et réciproquement).

Le GRIM a toujours des activités hors les murs, et durant Nuit d'Hiver notamment, la structure fait également appel à des partenaires pour y effectuer des concerts. Parfois c'est aussi un pourcentage des recettes de billetterie qui sont redistribuées (à noter que dans les deux cas de partenariats lors des concerts, les recettes du bar ne sont quant à elles jamais partagées). Parfois, le lieu ne requiert pas un pourcentage des recettes, mais loue son espace, comme c'est le cas du Temple Protestant de la Rue Grignan par exemple.

Parmi les autres partenaires de la structure, citons aussi les médias et presse, qui participent à la visibilité et la communication de la programmation. Ces partenariats sont négociés en amont de la communication des événements, que ce soit dans le cas des concerts isolés ou lors des festivals.

Il peut s'agir pour le GRIM d'acquiescer au sein d'une revue ou un journal un encart, et d'établir un échange de visibilité permettant d'avoir des tarifs moindres par rapport à une

simple publicité. D'autres contreparties peuvent être étudiées, comme d'un côté la disponibilité des journaux ou revues à Montévidéo, la possibilité d'ajouter un point de vente, ou de l'autre, la mise en place de concours, la couverture d'un événement musical par la presse spécialisée. Des partenariats en lien avec la presse ont lieu tous les ans, notamment avec le *Journal Ventilo*, un bimestriel gratuit marseillais (encarts/mise en place de concours), *New Noise* (encarts/mise en place de concours), le webzine en ligne Hartzine (chronique du ou des concerts / festival, bannières web, concours), *The Wire* (encarts) ou *Mouvement* (encarts).

D'autres types de partenariats média ont été élaborés, notamment avec Radio Grenouille, une radio marseillaise avec laquelle le GRIM entretient des affinités depuis de nombreuses années. À ce sujet, des plateaux radio, des retransmissions en direct, des interviews et des tables rondes ont été organisées, prolongeant le lien entre les deux structures, déjà présent tout au long de l'année par l'émission *Désexpérimental*. Ils participent également au plan de communication par la mise en place de concours et la rotation de *jingles* publicitaires.

Notons enfin que France Musique, même s'il ne s'agit pas d'un partenariat à proprement parler, enregistre des concerts et réalise des interviews lors de *Nuit d'Hiver* pour l'émission *À l'Improviste* présentée par Anne Montaron.

Chez les prestataires, des partenariats peuvent aussi être mis en place. De leur côté, ils s'engagent à promouvoir ces événements (par *newsletters* ou réseaux sociaux par exemple), notamment avec les billetteries en ligne Digitick ou YesGoLive, ou tout simplement ils profitent de leurs points de vente comme l'Espace Culture ou la boutique de disques Lollipop qui vont mettre en évidence la programmation avec l'affichage de la communication (*flyers*, affiches, relais internet...), au-delà de la commission rajoutée au prix des billets.

Enfin, certains autres partenaires jouent le rôle de mécènes, et, en échange d'une visibilité, vont fournir une aide matérielle ou financière au GRIM. Le magasin de musique Scottto en est un exemple récurrent, finançant l'impression de l'affiche 4x3 de l'impasse Montévidéo pour le festival *Nuit d'Hiver* ou pouvant prêter du *backline* spécifique (notamment des instruments

de musique si nécessaire) en échange de la présence de leur logo dans les différents outils de communication (*flyers*, affiches, programmes, *newsletters*, site).

Ces différents partenariats avec le GRIM ont tous en commun, à travers un échange de bons procédés ou d'apports financiers, de participer à la visibilité de la structure, de relayer les informations, de faire découvrir le lieu et par conséquent de toucher de nouveaux publics. Ces interactions vont, en fonction des partenariats, de la valorisation du lieu avec une notion de reconnaissance en fonction de la notoriété et de la réputation du media ou du partenaire en général, jusqu'à un apport plus direct quant à une mobilisation en local, que ce soit de la part du partenaire, de ses publics et de ceux du GRIM.

### III.1.3. Les différentes interactions dans le cadre de la diffusion

Dans le cadre des concerts, la programmation se fait de plusieurs manières en fonction des cas et des situations.

Une partie des artistes les plus réputés est directement gérée par des agences de booking, qui s'occupent de leur organiser des tournées « cohérentes » d'un point de vue géographique et logistique, dès lors qu'ils possèdent un carnet d'adresses suffisant pour démarcher plusieurs salles pour établir un plan de route de plusieurs dates. Ces bookers proposent donc des montants (pouvant être négociés) sous forme de contrats de cession, dans lesquels ils se prennent une commission (en général 15% du montant de la cession) et, dont les conditions sont spécifiques à chaque contrat (notamment sur les transports inclus ou non).

Dans ces cas-là, ce sont soit les bookers qui contactent le GRIM lors de l'élaboration d'une tournée, soit le GRIM qui les sollicite directement en fonction de la programmation envisagée, pour un artiste spécifiquement souhaité ou alors une disponibilité à une date précise. Il en convient que les négociations sont plus simples si le tourneur sollicite la salle plutôt que le contraire.

Ces tourneurs se situent souvent en France ou en Europe, et dans le cadre de groupes plus importants, plusieurs tourneurs travaillent suivant les pays (des agences de tournée servent

quelquefois d'intermédiaire supplémentaire dans l'organisation de tournées locales, ce qui augmente les commissions).

Parfois, ce sont les agents de l'artiste ou du groupe qui s'occupent de gérer le booking. Dans le cadre de tournées françaises, certains tourneurs fonctionnent comme pour des groupes de rock traditionnels, à savoir qu'ils réalisent des affiches de la tournée envoyées au lieu de programmation pour ensuite communiquer sur la date en elle-même. Pour des concerts plus importants, ils se réservent le droit de demander un état des préventes toutes les semaines précédant le jour du concert.

Cependant, tous les groupes ou musiciens n'ont pas forcément d'agents ou de bookers. Ces artistes organisent leurs dates et démarchent les lieux eux-mêmes, même chez certains artistes de renom pour les scènes expérimentales/improvisées. Il n'est pas rare de recevoir des *emails* (ou même des messages Facebook) d'artistes cherchant une date à Marseille dans le cadre de leur tournée, parfois dans un délai d'un mois (bien que la programmation soit établie souvent plusieurs mois à l'avance, en général 3 mois).

Dans les cas d'artistes (ou bookers) démarchant le GRIM, les propositions sont étudiées en fonction des concerts déjà planifiés et de la cohérence de la proposition. En général, cela se passe par *email* et parfois avant par téléphone, que les artistes soient connus du lieu ou non, puis la décision est discutée en réunion.

Il arrive que les artistes proposés soient des musiciens vus ou rencontrés lors de concerts par l'un des membres du GRIM ou le directeur artistique. Jean-Marc Montera entretient des rapports amicaux avec une grande quantité de musiciens. Bien qu'il n'invite que des artistes dont il reconnaît le travail et le talent, de nombreux autres paramètres peuvent entrer en jeu. Certains programmeurs étant également des musiciens (et inversement) comme Montera, des invitations réciproques se font comme c'était le cas dans les années quatre-vingt comme nous l'évoquions précédemment, dans un échange de « bons procédés » et de rencontres humaines pour promouvoir les musiques improvisées.

De manière générale, des artistes que le directeur artistique ou que les salariés du GRIM connaissent vont directement démarcher pour se faire programmer. Cela va du simple *email* à l'appel téléphonique, ou d'une discussion lors d'un concert ou d'une soirée. Les propositions restent étudiées de la même manière, car il y a bien entendu plus de demandes que d'artistes programmés, et la qualité visée reste malgré tout l'argument principal, même s'il demeure subjectif. Car si un artiste est programmé (au détriment d'un autre ou non), et qu'on lui connaît des affinités avec un des membres de l'équipe, que ce soit justifié ou pas, et que son concert est jugé comme raté, sa programmation serait alors jugée sur des liens de cooptation ou d'intérêt. Il en est de même pour les artistes programmés plusieurs fois sur un laps de temps de plusieurs années.

À ce titre, le GRIM suit et soutient certains artistes, tout en respectant la volonté du lieu qui reste principalement de proposer des artistes n'étant pas ou peu programmés à Marseille, ou des artistes locaux. Les musiciens étant programmés plusieurs fois sont principalement des artistes appréciés des publics, de passage à Marseille lors d'une tournée et dont leur actualité justifie un nouveau concert. Dans le cadre des musiques improvisées, les musiciens ayant souvent de nombreuses formations, il apparaît inévitable de les inviter dans le cas des formations différentes de celles étant déjà passé par le GRIM auparavant.

Cela se passe de la même manière pour les demandes de résidence. Les artistes envoient une demande avec un projet rédigé explicitant leur démarche et la raison de cette résidence. Ces démarches témoignent par ailleurs de l'intérêt particulièrement fort que suscite le GRIM pour certains artistes, ainsi que de l'attrait et des opportunités en lien aux locaux et équipes.

Ces différentes manières d'entrer en contact et interagir entre le GRIM et les promoteurs/ tourneurs ou artistes cherchant à se faire programmer lors de tournées ou d'occasions spécifiques, relèvent des modes de fonctionnement entre les industries musicales du spectacle vivant de plus grande envergure (les catalogues d'artistes proposés par les bookers pour organiser leurs tournées) et d'une approche plus « artisanale » et locale, fonctionnant de manière directe entre la structure et les artistes, souvent de visu. Ces interactions impliquent des enjeux différents en fonction de la notoriété de l'artiste, de son histoire par rapport au GRIM et de ses rapports avec l'équipe ou la scène locale.

### III.1.4. Le GRIM et le GMEM : projet de fusion-absorption et enjeux d'un déménagement à la Friche la Belle de Mai

Le GRIM et le GMEM ont coexisté pendant plus de trente cinq ans, notamment en partageant leurs locaux à plusieurs reprises (comme nous aurons l'occasion de l'explicitier plus loin), et se sont associés dans les années quatre-vingt à plusieurs occasions. Cependant, les directions respectives de chaque structure n'ont permis de collaborer qu'en de rares occasions dans les années quatre-vingt dix et 2000. C'est à l'arrivée de Christian Sebille que le dialogue s'est renoué, notamment grâce à une entente musicale avec Jean-Marc Montera, et leurs approches respectives de l'improvisation. Cet intérêt commun les amena même à jouer ensemble à plusieurs reprises.

Comme nous l'avons déjà exposé dans la partie historique sur le GRIM, les difficultés rencontrées par montévidéo dès les années 2010 ont mis le GRIM dans une situation délicate et le manque d'assurance de perspectives d'avenir à long terme ont affaibli la structure, d'un point de vue institutionnel du moins. Le GMEM souhaitait emménager dans un nouveau lieu pour leur permettre d'augmenter ses capacités de production (dans le cadre des résidences et des créations), pour succéder à leurs locaux de la rue de Cassis dans le 8<sup>ème</sup> arrondissement de Marseille.

Après une année 2013 riche en programmation, notamment entre Reevox et les Musiques, leurs deux temps forts emblématiques, la Nuit Pastré (des concerts à la Campagne Pastré) et d'autres coproductions avec Marseille Provence 2013 ont affirmé leur volonté de se développer. Le GMEM a donc pu continuer de s'ouvrir à de nouvelles formes, et rayonner en région en tant que Centre National de Création. L'image positive que renvoie cette structure se perpétue entre autres par rapport aux partenariats qu'elle entretient dans le cadre de sa diffusion avec des structures labellisées et reconnues dans le paysage culturel marseillais : La Criée, Musicatreize, l'ensemble Télémaque, KLAP, le Théâtre Joliette Minoterie...

Le GMEM s'est rapproché de la Friche la Belle de Mai, et son rayonnement ainsi que sa réputation ont été un atout de taille pour entrer dans une phase de discussion puis négociation

pour un déménagement au sein de ce pôle culturel. C'est à la fin de cette année 2013 que Christian Sebille a proposé à Jean-Marc Montera de déménager avec le GMEM à la Friche et de partager les mêmes locaux, dans le but de développer une structure dédiée à la création musicale, alliant les particularités de chacune.

Les discussions ont vite abouti à une proposition de « plan de sauvetage » du GRIM, qui semblait menacé par le manque de perspectives d'avenir lié à Montévidéo à partir de 2014 et par les financements de plus en plus difficiles à maintenir. La question de la fusion a été plusieurs fois soulevée par les institutions qui voyaient d'un bon œil cette idée et qui ont donc garanti le maintien du financement public jusqu'à cette date, puis dans le cadre de la nouvelle structure fusionnée, additionnant les budgets respectifs du GRIM et du GMEM.

Le GMEM étant une scène labellisée par le ministère de la culture (c'est aussi au niveau ministériel que le poste de directeur est décidé) et hautement financée par la DRAC, son budget est bien supérieur à celui du GRIM, à savoir autour de 900 000€. Si on ajoute les deux budgets, la nouvelle structure possède donc d'un budget avoisinant 1,2 million d'euros. Une telle dotation représente pour une institution culturelle liée à la création musicale une assise conséquente permettant de soutenir un projet ambitieux.

Les discussions ont alors commencé en particulier entre les deux directeurs, pour arriver assez rapidement à des échanges autour d'une proposition de convention de fusion, étudiée aussi par les présidents respectifs des deux associations et un conseiller expert comptable et commissaire aux comptes.

Du côté du GRIM, une présentation a été réalisée sur la manière dont l'association pouvait participer à la nouvelle structuration, développant ses spécificités et ses axes principaux.

Ces documents servaient à faire valoir les missions du GRIM et la pérennisation des postes. Le poste d'administration n'a pas été reconduit, l'administratrice du GRIM ayant alors souhaité continuer son parcours professionnel ailleurs qu'à Marseille. Le poste de chargée de communication était protégé par son contrat en CDI qui impliquait son maintien dans le cadre de la structure fusionnée. Un accord pour le contrat de chargé de recherche, développement et

actions vers les publics a été trouvé à l'aide d'un financement ADAC, pour un reclassement en tant que chargé de production à partir de mars 2016, correspondant plus aux besoins de la nouvelle structure, tout comme la création d'un nouveau poste d'administration à partir de décembre 2016.

Par ailleurs, il est à noter que GMEM possédait un budget pratiquement 3 fois supérieure à celui du GRIM. Son équipe étant constituée de onze salariés, ces données justifient un rapport de supériorité non négligeable et non réfutable, notamment face aux institutions. De plus l'ancienneté du GMEM est plus longue que celle du GRIM, et tous ces paramètres en plus de la labellisation du ministère en tant que CNCM assoient son importance institutionnelle et sa représentation culturelle.

Les coûts de productions des concerts et des spectacles du GMEM sont en général bien plus importants que ceux du GRIM. Cet état de fait s'explique par les coûts engendrés par les commandes d'œuvres, la diffusion et la coproduction de pièces chorégraphiques et d'ensembles instrumentaux qui nécessitent plus de logistique. Le marché de la « musique contemporaine » se révèle effectivement plus onéreux que dans le cadre des musiques improvisées et expérimentales (que ce soit en lien au nombre d'interprètes, les droits d'une œuvre, la logistique et la technique...).

Il est aussi important de rappeler que la politique culturelle française soutient de manière plus importante la « musique savante contemporaine »<sup>88</sup> que les musiques expérimentales et improvisées, qui ont eu pendant longtemps du mal à entrer dans une catégorie fixe.

En septembre 2015, Christian Sebille a réalisé le document du projet de fusion (présent en annexe<sup>89</sup>), dans lequel il présente sur les années 2016-2018 le projet de la structure fusionnée, qui devait alors changer de nom, alors nommé GMEM+. Réalisé en consultation avec son équipe et les échanges avec Jean-Marc Montera et l'équipe du GRIM, il y expose sa volonté de créer une structure novatrice et inédite en France, d'une ampleur importante pour un CNCM. L'organigramme y présente la restructuration globale des équipes.

<sup>88</sup> Terme aujourd'hui laissé de côté au profit de « création musicale » par les institutions, dans un souci de démocratisation et d'intégration d'autres formes musicales, notamment les musiques improvisées et expérimentales.

<sup>89</sup> Cf. Annexe n°28, p.577.

Dans ce document, les musiques expérimentales et improvisées sont représentées et défendues au sein du GRIM devenant le DRIM (département de recherche en improvisations musicales), avec l'artiste associé de cette nouvelle structure, Jean-Marc Montera. Montera garde son rapport à l'intermittence, lui permettant de continuer sa carrière de musicien en activité.

La représentation des différents courants musicaux est alors extrêmement diversifiée, créant une structure où la pluralité des expressions de la création musicale est sans pareil. Le « GMEM+ » a depuis, à la Friche la Belle de Mai, des locaux spécifiquement construits pour lui, notamment grâce à un financement de DRAC. Ce nouveau lieu possède plusieurs espaces de répétition et d'enregistrement, un espace dédié aux projets de transmission et aux ateliers, ainsi que des bureaux.

Bien que la fusion soit effective rétroactivement à partir du 1<sup>er</sup> janvier 2016 après les assemblées extraordinaires de chaque association en cours d'année, le déménagement a eu lieu en mars de l'année 2017. Le travail de structuration déjà commencé en 2016 se concrétise autour de cette équipe augmentée. Cette dernière a travaillé en 2016 sur les événements communs de la nouvelle programmation, gardant les temps forts respectifs des deux associations, Les Musiques d'un côté et Nuit d'Hiver de l'autre, qui sera alors aussi uni à Reevox à partir de janvier 2018.

Cette entité fusionnée participera au projet musical commun de la Friche qui se dessine sous l'appellation Mix, en collaboration avec Radio Grenouille/Euphonia, l'AMI et le Cabaret Aléatoire, sur le même fonctionnement que le « Pôle Arts de la Scène » regroupant les structures théâtrales et danse et proposant tout au long de l'année des événements croisés, autour d'une politique culturelle commune.

Bien que le budget et l'effectif du GRIM soient moindres que celui du GMEM, la structure de musiques expérimentales et improvisées apporte une singularité au centre national dédié aux musiques de création (électroacoustique, mixte, contemporaine). Les particularités de son fonctionnement, de son autonomie et de son défrichage des nouvelles formes liées à l'expérimentation et l'improvisation apportent une plus-value à cette nouvelle structure. Son déménagement à la Friche la Belle de Mai dans le 3<sup>ème</sup> arrondissement de Marseille, outre la

centralisation des associations culturelles en un même lieu au détriment d'une représentation géographique, participe à une véritable émulation en un pôle culturel attractif défendant une offre culturelle diversifiée et un lieu incontournable de la vie artistique marseillaise.

### III.2. Contexte géographique et scène locale

Marseille a toujours été et reste un territoire relativement particulier du reste du territoire français. Alors que nous allons contextualiser l'étude du GRIM et ses interactions avec le territoire et les autres acteurs culturels, en lien avec la géographie particulière de cette ville, nous ne pouvons toutefois pas ignorer les disparités de la distribution entre ses différents secteurs. En effet, similairement à d'autres grandes villes, les quartiers du Nord sont souvent plus pauvres que ceux du Sud. Cependant, le centre ville, marqué par la célèbre Canebière représente un quartier relativement pauvre et précaire, malgré la réhabilitation menée à proximité (quartier de la rue de la République en tant que rue commerciale et quartier de la Joliette en tant que quartier d'affaires).

Dans son étude sur la scène marseillaise des arts visuels contemporains dans les années 90, Sylvia Girel démontre que le travail de recherche sur le territoire marseillais reste quelque chose de flou, de mouvant:

« Cet environnement, s'il est pour une part descriptible, reste quelque chose de flou, en mutation permanente, insaisissable dans sa totalité et sa complexité, mais essentiel pour comprendre les situations et les phénomènes observés. Plus qu'un cadre, le cadre, le contexte est une superposition, ou plutôt un amalgame de données contextuelles, chacune jouant d'un poids différent sur le phénomène étudié, chacune étant, selon les cas, déterminante, accessoire ou périphérique »<sup>90</sup>.

Ce territoire apporte certes un contexte, mais ne peut refléter en lui-même une quelconque comparaison avec d'autres villes. Durant les années quatre-vingt et quatre-vingt dix, les « quartiers musicaux » étaient plutôt situés autour de la Plaine et du Cours Julien (à cheval entre le 1<sup>o</sup>, 5<sup>o</sup> et 6<sup>o</sup> arrondissement). Aujourd'hui, des lieux musicaux indépendants et alternatifs restent présents dans ce quartier mais comme nous le verrons, ils restent cependant à la périphérie de ce quartier qui a par contre vu son nombre de bars augmenter (si l'on excepte les salles de l'Intermédiaire et du Molotov), les autres salles se trouvant plutôt vers la rue d'Italie (Salle Gueule)

<sup>90</sup> S. Girel, *La scène artistique marseillaise des années 90. Une sociologie des arts visuels contemporains*, Paris, L'Harmattan, 2015, p.76.

ou vers la rue d'Aubagne (Asile 404).

Sylvia Girel rapporte également les paroles de Germain Viatte, qui a créé la direction des musées en 1985 à Marseille sous l'impulsion de Gaston Defferre, tiré de *Semaine Provence* daté du 22 février-1er Mars 1985 :

« Au niveau national, à Paris, j'ai souvent observé que la réalité du terrain compte assez peu. Tout au contraire, dans une grande métropole comme Marseille, le terrain de travail est un élément déterminant, soudainement on se trouve au cœur d'une région, dans une ville au sein de laquelle la géographie des musées s'impose naturellement »<sup>91</sup>.

En effet, bien que cet extrait d'entretien s'applique spécifiquement au travail des musées à Marseille en lien à sa géographie singulière, nous pouvons toutefois constater le même phénomène pour l'étude de l'offre musicale et plus spécifiquement des musiques expérimentales sur le territoire. À la fois incomparable et singulière par rapport à d'autres villes, la contextualisation des différentes offres culturelles et du réseau des lieux musicaux et partenaires du GRIM renvoie à un contexte idéal-typique pour notre étude sociologique, par rapport à Marseille et à sa géographie particulière.

### III.2.1. Spécificité de la distribution culturelle marseillaise.

Il est important de rappeler que Marseille est une ville vaste, d'une superficie de 240 km<sup>2</sup>, qui s'étend sur plus de vingt kilomètres entre ses arrondissements les plus au nord et au sud<sup>92</sup>. On constate aussi que les publics marseillais se déplaçant aux concerts habitent plutôt dans les arrondissements centraux (entre le 3<sup>ème</sup> et le 6<sup>ème</sup> arrondissement). C'est en partie dû au fait que l'offre culturelle y est importante et que ces publics se déplacent plus facilement au sein des différents lieux culturels à proximité de leurs logements.

---

91 *Ibid.*, p.289.

92 À titre de comparaison, Paris a une superficie de 105 km<sup>2</sup>, et une distance d'environ 10 kilomètres entre le 18<sup>°</sup> arrondissement au nord et le 13<sup>°</sup> au sud.



*Carte élargie de Marseille avec encadrement de la zone étudiée*

En observant à l'échelle de la ville entière, nous remarquons effectivement que cette concentration de lieux culturels et les échelles des cartes utilisées dans cette partie ne renvoient effectivement qu'à une zone relativement restreinte de la ville, où sont concentrés la majorité des équipements culturels. Ainsi, les cartes suivantes seront basées sur cet « hypercentre » marseillais où la majorité des propositions culturelles se trouvent et où le GRIM et le GMEM vont effectuer leurs différents déménagements depuis les années soixante-dix. En effet, les arrondissements du nord (arrondissements 12 à 16) et du sud (arrondissements 7 à 11) de la ville ne sont pas représentatifs des lieux culturels (si l'on excepte l'ancien partenaire du Théâtre du Merlan situé dans le quartier du Merlan, 14<sup>ème</sup> arrondissement et le GMEM dans le 8<sup>ème</sup> arrondissement).

### III.2.2. Trajectoires croisées du GRIM et du GMEM sur territoire marseillais

Si l'on compare les divers déménagements du GMEM et GRIM, on peut constater

que les structures ont souvent partagé les mêmes locaux. En effet, dès 1979, le GRIM s'installe au 44, rue des Dominicaines, à l'endroit même où le GMEM était déjà installé depuis 1976. Lorsque la mairie de Marseille les informe de leur volonté de récupérer ces lieux vers 1989<sup>93</sup>, les deux structures trouvent alors un point de chute au « Sous-Marin », situé près de la Canebière, à la rue Sénac, avant de déménager toutes les deux à la Cité de la musique en 1992.

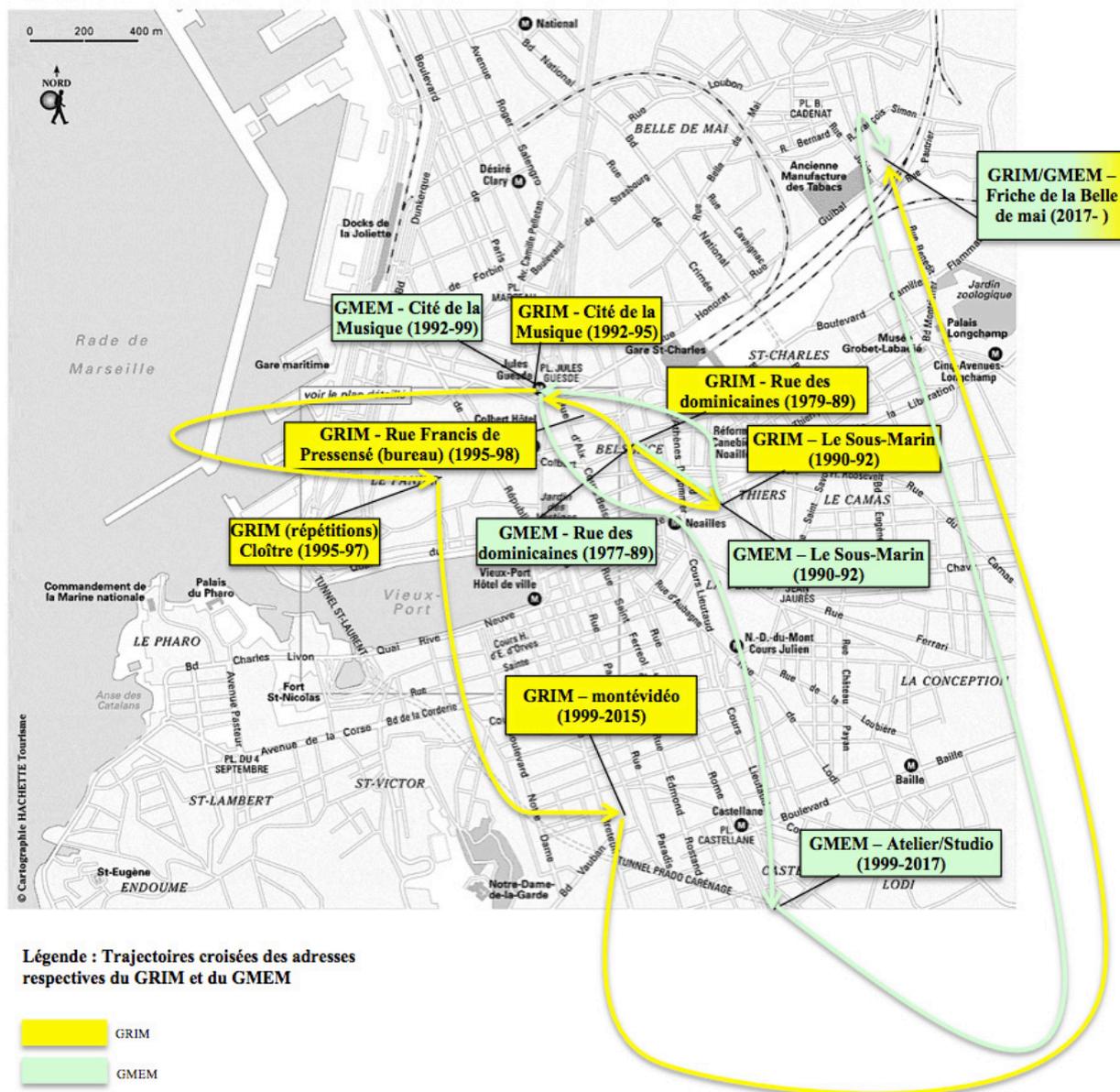
Les deux structures vont finalement se séparer quand le GRIM quitte la Cité de la Musique vers 1995, alors que le GMEM n'en partira qu'en 1999, l'année où les deux structures se trouvent des locaux où ils pourront dans un premier temps y accueillir des concerts, respectivement rue de Cassis pour le GMEM, et impasse montévidéo pour le GRIM.

Il est tout autant intéressant de montrer que les deux structures reprendront leurs activités « hors les murs » quasiment simultanément entre 2010 et 2011, avec la fermeture administrative de montévidéo pour le GRIM, et l'arrivée de Christian Sebille au GMEM.

Ces deux événements expliquent alors la volonté respective du GRIM et du GMEM de retrouver des locaux, à mettre en relation bien entendu avec les difficultés connues par le GRIM au niveau institutionnel à cause de l'avenir incertain de montévidéo. Nous pouvons donc considérer, qu'après un *hiatus* d'environ vingt-deux années (sur une période totale 37 ans), le GRIM et le GMEM se retrouvent à nouveau à la Friche la Belle de Mai en 2017.

---

93 Ces différentes informations ont pu être recoupées entre les adresses des différents documents de communication du GRIM et du GMEM, complétées par les témoignages de Jean-Marc Montera et de Jérôme Decque, directeur technique qui est présent au sein de l'équipe du GMEM depuis 1983.



Carte des différents déplacements du GRIM et du GMEM

Alors que le GRIM était itinérant dans les années quatre-vingt et quatre-vingt dix, ses locaux se trouvaient à chaque fois dans le quartier de la porte d'Aix et de Belsunce (rue des Dominicaines, la Cité de la musique, rue Francis de Pressensé), soit dans le 3<sup>ème</sup> arrondissement, comme nous le montre la cartographie des différents lieux dans lesquels le GRIM a déménagé au long de son histoire.

La deuxième moitié des années quatre-vingt dix va voir de nombreux déménagements du GRIM, dans un premier temps dans le 1<sup>er</sup> arrondissement entre la Canebière et la rue Sénac,

puis dans le quartier du Panier (2<sup>ème</sup> arrondissement), avant de se retrouver à Montévidéo, dans le 6<sup>ème</sup> arrondissement.

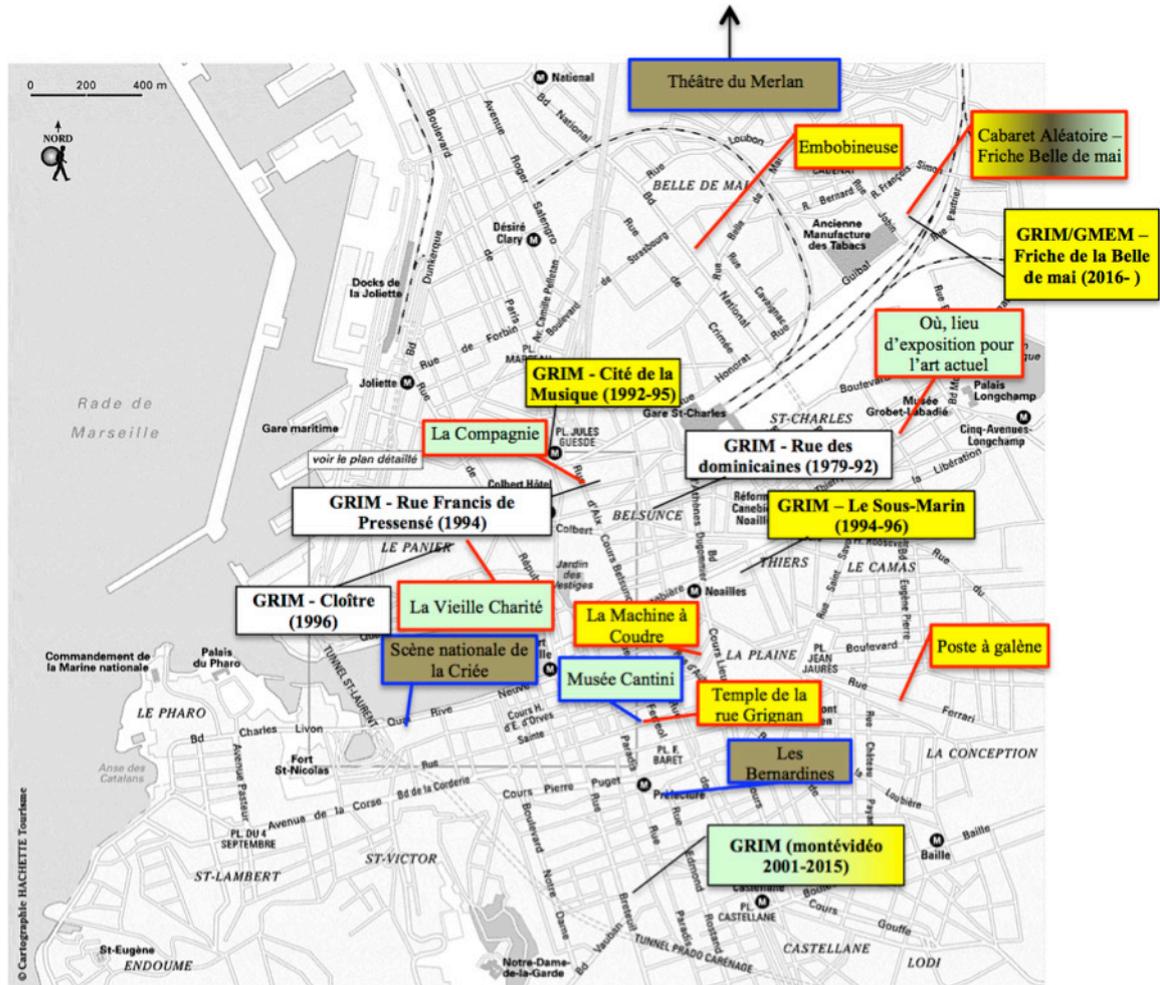
On peut ainsi constater que le GRIM a été présent dans des zones assez différentes les unes des autres, pour finalement faire un retour dans le 3<sup>ème</sup> arrondissement à la Friche la Belle de Mai. Il est intéressant de noter que ce sera la deuxième fois que le GRIM (fusionné au GMEM) sera hébergé dans un endroit dont ils partageront leurs locaux de diffusion avec d'autres structures musicales que le GMEM, comme c'était le cas à la Cité de la Musique.

### III.2.3. Ancrage dans le territoire

Montévidéo se situe donc dans le 6<sup>ème</sup> arrondissement de Marseille, qui possède de nombreux autres équipements culturels et notamment musicaux, surtout autour du quartier de la Plaine/Cours Julien (qui se trouve sur trois arrondissements, le 1<sup>er</sup>, 5<sup>ème</sup> et 6<sup>ème</sup>). Cependant, ce « quartier Breteuil », hormis le Point de Bascule (fermé en 2015) reste assez mal représenté en termes d'offres culturelles. L'établissement dédié à la musique le plus proche reste l'Opéra, situé dans un quartier plus central.

L'une des principales remarques que l'on entend par rapport à Montévidéo de la part des publics, est le transport et la difficulté de s'y rendre. Marseille est une ville « escarpée » et la rue Breteuil est en montée, ce qui décourage parfois les publics à s'y rendre à pied. Le quartier est assez mal desservi par les transports en commun, que ce soit le métro qui s'arrête à la Préfecture ou la Place Castellane, et un seul bus passe dans la rue Breteuil. Ces transports en commun ont été souvent sources de critiques par rapport à leurs horaires de fermeture précoces (vers 22h en semaine), chose qui a changé à partir de 2013 (avec le dernier métro vers minuit).

Le quartier reste cependant plus accessible que certaines salles de concerts, comme à la Friche la Belle de Mai ou l'Embobineuse (qui ne disposent pas de métro à proximité) par rapport au nombre important de salles de concerts dans le centre (Plaine/Cours Julien/rue d'Aubagne). Cette relative distance (notamment pour les personnes sans véhicules devant se déplacer à pied) semble être dissuasive comparée à la proximité des lieux plus centraux.



Différents emplacements du GRIM et ses principaux partenaires de diffusion

En étudiant cette carte des lieux du GRIM et de ses principaux partenaires pour la diffusion « hors les murs » (passés et présents), on remarque que les différents lieux où la structure se produisait ne sont pas forcément proches de leurs locaux respectifs.

### III.2.4. Les différents lieux de musique à Marseille

Pour prolonger cette réflexion sur la présence sur le territoire du GRIM et de ses partenaires, il convient également d'établir un parallèle avec l'offre de lieux musicaux à Marseille. Sur la cartographie de ces différents lieux de musique à Marseille, nous avons décidé de n'y faire apparaître que les plus importants, et ceux avec sur lesquels le GRIM peut partager diverses affinités esthétiques.

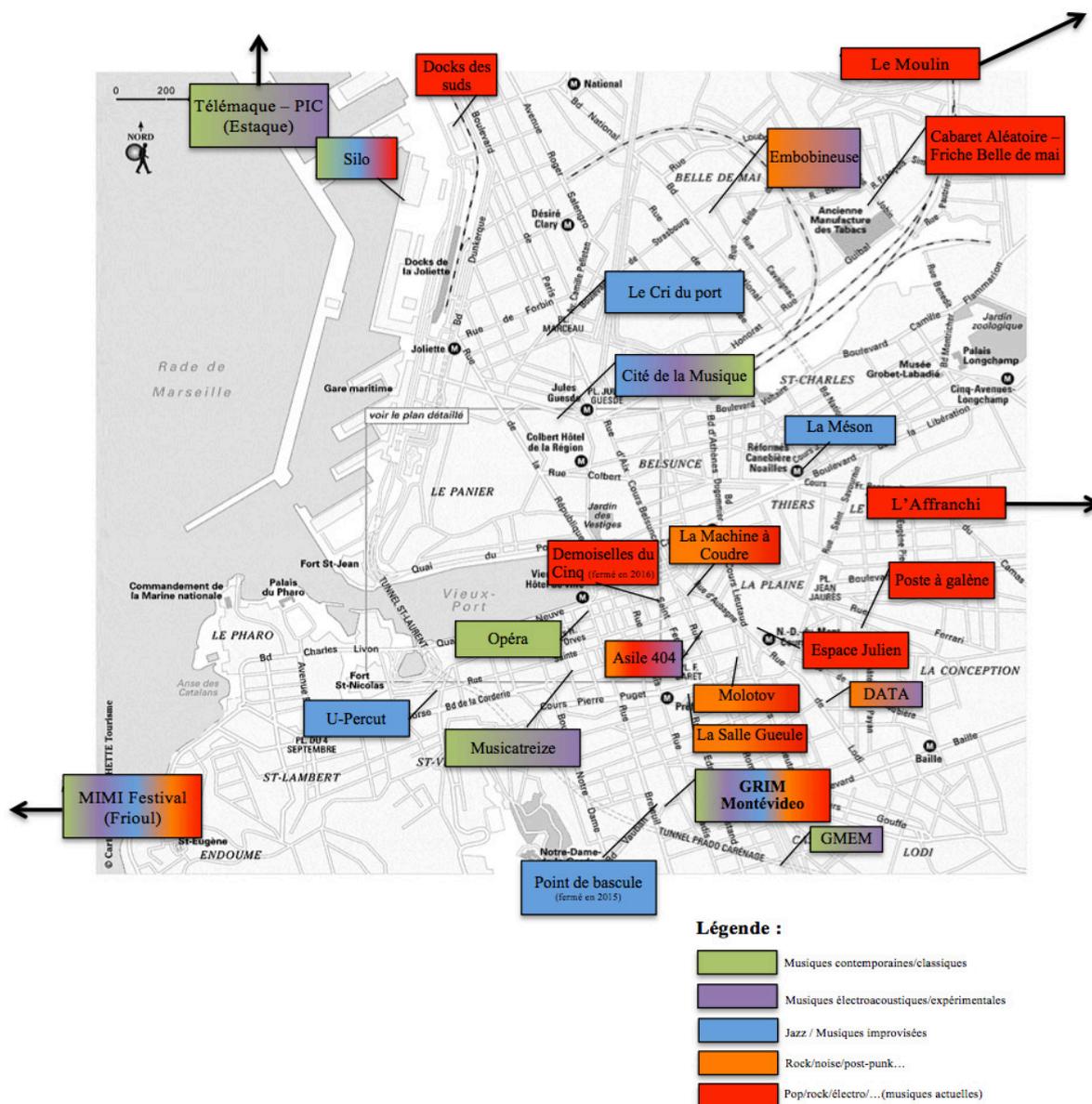
Nous y faisons apparaître les établissements municipaux relativement importants comme Le Silo (partenariat public/privé avec la Caisse d'Épargne notamment et la Mairie par le biais de la SOGIMA<sup>94</sup>), ou l'Opéra (en régie direct). Les salles dédiées aux musiques actuelles le Cabaret Aléatoire et le Moulin y sont également représentées, tout comme celles liées aux logiques associatives plus autonomes voire autogérées du quartier de la Plaine et de la rue d'Aubagne, telles que Les Demoiselles du Cinq, la Machine à Coudre, L'Asile 404, l'Embobineuse, le Molotov ou la Salle Gueule. Y figurent aussi les salles de concerts plus ou moins affiliées aux scènes jazz avec parfois des concerts de musiques improvisées comme l'U.percut ou le Cri du Port. Les regroupements de structures comme la Cité de la Musique et la Friche la Belle de Mai (où sont situés les locaux de l'AMI, dont le festival MIMI se situe toutefois au Frioul) participent à cette représentation graphique, comme les lieux de musiques contemporaines et mixtes avec les ensembles Télémaque et Musicatreize possédant leurs propres lieux de diffusion. Le GMEM y figure de la même manière, même s'ils ne peuvent accueillir leurs propres concerts et se produisent hors les murs.

Certaines scènes musicales, comme l'Affranchi (SMAC) dédiée au hip-hop et au rap dans le 11<sup>ème</sup> arrondissement (vers le quartier de La Valentine), le Moulin qui est une scène de musiques actuelles dans le 13<sup>ème</sup> arrondissement (quartier Saint Just, comme le Dôme, un genre de « Zénith » marseillais), alors que PIC de l'ensemble Télémaque se situe aussi plus au nord, dans le 16<sup>ème</sup> arrondissement dans le quartier de l'Estaque (étant l'un des rares lieux culturels d'envergure dans le nord de Marseille, au même titre que le théâtre du Merlan ou le

---

94 Société d'Économie Mixte Immobilière.

cinéma d'Art et d'Essai l'Alhambra). Ces différents équipements sont les rares structures ne se retrouvant intégrées dans ce qui semble être le centre ville élargi de Marseille, entre le 3<sup>ème</sup> et le 8<sup>ème</sup> arrondissement.



Les différents lieux de diffusion musicale à Marseille

Cet ensemble de données met en évidence une offre musicale située principalement dans le centre de Marseille, entre le 1<sup>ème</sup>, le 5<sup>ème</sup> et le 6<sup>ème</sup> arrondissement, avec quelques structures implantées dans le 3<sup>ème</sup> arrondissement, autrement dit dans les quartiers où l'offre culturelle est la plus importante historiquement. Nous pouvons également souligner l'implantation du Silo et des Docks des Sud qui participent à la rénovation urbaine du quartier de la Joliette (2<sup>ème</sup> ar-

rondissement), dans lequel un nouveau quartier d'affaires et de *standing* fait son apparition et où l'ancien théâtre de la Minoterie a déménagé. On y retrouve aussi la Villa Méditerranée et le MUCEM. Cette expansion de l'offre culturelle dans ces quartiers est parallèle à la fois au contexte de l'année de la Capitale européenne de la culture en 2013 et à ce projet de développement de quartier d'affaires (entre la rue de la République et le quartier d'Arenc).

L'hypothèse évoquée plus haut autour de la représentation du GRIM avec ses locaux et sa programmation « hors les murs » d'une présence dans « le centre » de Marseille au détriment du Nord et du Sud par rapport à l'offre culturelle générale dans ces quartiers se confirme en comparant ces deux cartes. On constate encore une fois que le GRIM a noué des partenariats avec des structures présentes dans les zones où l'offre culturelle et musicale est importante, profitant ainsi de l'attractivité de ces quartiers, du moins en termes de visibilité.

### III.2.5. Les groupes et artistes locaux en lien avec le GRIM

La scène contemporaine, expérimentale et improvisée ou « *underground* » marseillaise est assez hétéroclite. Au sein de cette dernière se côtoient plusieurs illustrations du statut d'artiste, que l'on reprendra dans la dernière partie de ce travail de recherche<sup>95</sup>.

Il y a plusieurs « agences artistiques » qui sont dédiées à un ensemble ou un artiste en particulier (accompagné d'autres musiciens). Sous la forme juridique d'une association, elles gèrent la carrière et le *management* de ce musicien ou ensemble. À ce titre, la compagnie Nine Spirit s'occupe des différents projets de Raphaël Imbert (accompagné d'un ensemble de musiciens expérimentés qui jouent en fonction des formations proposées), saxophoniste spécialisé dans le jazz, l'improvisation et qui opère des rapprochements esthétiques audacieux au sein de programmes pouvant être dédiés autant à Bach qu'à Coltrane. La Boîte à Musique qui est installée à la Friche, quant à elle, s'occupe du batteur percussionniste Ahmad Compaoré, à la fois pour la diffusion de ses concerts avec divers groupes évoluant entre le jazz et la fusion dérivée de la world music, la gestion de ses cours de batterie et l'organisation des soirées Musiques Rebelles organisées au Cabaret Aléatoire.

95 Cf. Partie 3, II.2. La professionnalisation du musicien expérimental, p.316.

On retrouve aussi le label et structure de production Emouvance qui s'occupe des différents ensembles du contrebassiste Claude Tchamitchian ou encore EMIR (Ensemble de Musique Improvisée en Résidence) réunissant les projets de Barre Philips (notamment un opéra en 2015). Ces exemples d'ensembles instrumentaux s'organisent autour d'un musicien central réunissant d'autres improvisateurs pour former plusieurs projets (du solo au nonet) en fonction des opportunités et des budgets proposés.

Des ensembles instrumentaux comme Télémaque ou Musicatreize<sup>96</sup> pour les plus connus ou C Barré, un jeune ensemble fondé en 2006 par Sébastien Bouin (qui est par ailleurs ensemble associé au GMEM et partage ses locaux), sont spécialisés dans l'interprétation du répertoire contemporain et la création d'œuvres pouvant être des commandes d'État. Ils ne participent pas vraiment à l'approche expérimentale et improvisée en tant que telle, mais parmi leurs œuvres, certaines sont mixtes (instruments + électroniques) et des parties restent improvisées, que ce soit dans les parties électroniques ou instrumentales dans le cas de l'interprétation des partitions graphiques ou l'indétermination de certaines œuvres ouvertes.

Parmi les artistes expérimentaux marseillais, rares sont ceux (hormis ceux cités plus haut) à posséder leur propre « agence artistique ». Souvent, ils s'occupent eux-mêmes de leurs concerts, que ce soit pour le démarchage ou la communication.

Un artiste comme eRikm mène une carrière de soliste expérimental aux platines et est géré par le Bureau Détonnant, une agence de booking s'occupant de différents groupes et musiciens allant des musiques électroniques au noise rock. De nombreux autres artistes participent aux événements locaux et nationaux dans la logique du *DIY*, se produisant plusieurs fois par an dans les lieux que nous avons évoqués dans la partie précédente.

Des regroupements de musiciens plus ou moins informels existent aussi, ne recevant pas ou très peu d'argent public contrairement aux associations citées plus haut qui reçoivent une participation des collectivités (notamment le Conseil Départemental ou le Conseil Régional). Parmi eux, nous pouvons citer le collectif Daath Records, entre le label et le collectif de musi-

---

<sup>96</sup> Musicatreize a été fondé en 1987 par Roland Hayrabedian. Télémaque a été quant à lui fondé en 1994 par Raoul Lay.

ciens électroacoustiques et expérimentaux réunissant David Merlo, Pôm Bouvier b., Clara de Asis, Lucien Gaudion et Postcoïtum. Microphone Recordings (Oh ! TigerMountain, Johnny Hawaii, Kid Francescoli, Vie de Chien Rouge...) est un autre collectif de musiciens marseillais, allant de la folk à la pop, en passant par la surf music, l'électro-rock ou les musiques psychédélics. Le label Katatak (Fillette, Ntwin, La Pince, Tonnerre Mécanique et le festival Strie-Dent) réunit plusieurs groupes et organise aussi des soirées de concerts (à l'Embobineuse et la Machine à Coudre principalement), dans des esthétiques proches du noise rock, du rock garage et du punk.

Ces musiciens disposent de leurs propres locaux de répétition (chez eux ou dans des studios de location dédiés à la musique) ou font appel aux structures pouvant accueillir des résidences (l'AMI, l'Embobineuse, le GRIM, entre autres). Quand ils se produisent à Marseille, c'est souvent pour des premières parties de concerts d'artistes en tournée, dans des salles plus « alternatives » en contrepartie d'une partie des recettes billetterie, dont la majorité servira à payer les groupes de passage, pour *a minima* les faire entrer dans les frais engagés par les déplacements impliqués par la tournée.

Cette présentation des interactions extérieures du GRIM avec ses partenaires et les institutions, ajoutées à une compréhension territorialisée des lieux musicaux à Marseille et des groupes ou artistes formant cette scène locale, démontre la richesse et la multitude de la diversité des approches rencontrées sur le territoire. Entre les lieux labellisés et autogérés, les artistes ayant leurs propres agences artistiques et ceux gérant eux-mêmes leur carrière ou se réunissant sous des collectifs informels, toute cette scène balaie aussi les différents rapports à la reconnaissance, qu'elle soit celle des publics ou des institutions.

Quant à la représentation culturelle centrale de la vie marseillaise, à la fois à travers les différents équipements n'allant guère plus loin que le 3<sup>ème</sup> arrondissement au nord, jusqu'au début du 8<sup>ème</sup> au sud, elle démontre une volonté plus générale de privilégier « l'hypercentre » de la ville, au détriment de ses quartiers « périphériques ». Si l'on se réfère à la géographie de la ville,

sa politique culturelle, ses transports et la corrélation avec les déplacements et croisements entre quartiers, dont les circulations se situeraient principalement entre les quartiers centraux, on remarque une forme d'autonomie et d'autarcie qui auraient plutôt tendance à être volontaire de la part des quartiers sud qui sont plutôt les quartiers riches de la ville. En même temps, une forme d'isolement se fait ressentir dans les quartiers nord, plus pauvres, qui subissent donc ce manque d'offres culturelles par rapport au centre de Marseille. Si on se réfère à l'ouvrage *Sociologie des villes* de Yankel Fijalkow : « Les villes sont, en tant que formes spatiales, l'expression des cultures qui les ont produites »<sup>97</sup>.

---

97 Y. Fijalkow, *Sociologie des villes*, Paris, La découverte, 2013, p.10.

#### **IV. Les publics, leur rapport aux musiques expérimentales et à leur sensibilisation**

*« Le public de spécialistes, on le connaît, on l'aime bien mais il y a toujours un côté un peu... c'est toujours un peu étrange de faire jouer des groupes devant un public dont 80% sont musiciens, 10% ont un label et il y a 3 personnes qui ont payé leur ticket et ne font pas la bise à toute la salle... »<sup>98</sup>.*  
Arnaud Rivière

Cette phrase quoique lâchée un peu à l'emporte-pièce (avec des données quantitatives approximativement intuitives) par Arnaud Rivière le programmateur de Sonic Protest et ancien des Instants Chavirés, possède tout de même un fond de vérité. Après quelques concerts à observer les publics du GRIM, nous avons l'impression de croiser souvent les mêmes visages, de musiciens professionnels ou amateurs, de personnes travaillant « dans la Culture » ou gérant des labels. Pour compléter cette monographie du GRIM à travers la scène locale marseillaise servant de situation contextuelle, nous allons aborder la question des publics, ce qui permettra de vérifier certaines hypothèses réalisées dans la première partie autour des pratiques.

Nous évoquerons à ce titre les rapports que le GRIM entretient avec ses publics et nous en proposerons une catégorisation à travers plusieurs profils-types, à savoir la manière dont ces derniers s'approprient les médiations mises en place, que ce soit les dispositifs de médiation à proprement parler, ou encore la situation de concerts et les usages liés au numérique.

Nous ne pouvions pas omettre cette question des publics pour une scène expérimentale, qui reste inévitablement une des problématiques centrales des pratiques liées à ces musiques. La volonté est ici de prolonger l'étude autour de ces pratiques liées au concert, à la pratique amateur et à l'écoute.

##### IV.1. Les publics du GRIM : tentative de catégorisation de « figures-types »

Nous avons donc favorisé l'approche qualitative pour étudier les publics du GRIM, entre la démarche ethnographique, des entretiens semi-directifs et le recours à l'observation participante.

---

98 Cf. Annexe 5, p.436.

L'approche quantitative des publics ne fournit qu'une connaissance statistique mais a tout de même servi à dégager les évolutions des différents concerts programmés au fil de l'histoire du GRIM. Elle ne peut pas vraiment prétendre à comprendre exhaustivement les pratiques de ces publics et le rapport à la scène qu'ils entretiennent. En effet, les jauges du public évoluent entre une quinzaine de personnes et deux cents, suivant les concerts, le type de proposition (il y a plus de public pour les concerts pop que pour les musiques improvisées) et la renommée de l'artiste.

Le GRIM n'a jamais effectué d'étude de ses publics à proprement parler. Des fiches étaient créées sous Filemaker, permettant de disposer d'une base de donnée assez complète entre les réservations et les contacts artistiques. Cet outil servait notamment pour envoyer les *newsletters*, conserver les adresses pour les envois postaux ou garder le contact avec un artiste. Ce fichier a été peu à peu abandonné, au fur et à mesure que les équipes se rendaient compte que certaines données étaient devenues obsolètes, ou requéraient un travail colossal pour produire des données à jour exploitables. Cette indexation des publics pour chaque concert, aurait pu amener les équipes à avoir une connaissance de leurs consommations de concerts en fonction des goûts, dans une approche du « *Big Data* » que des entreprises comme Google ou Amazon peuvent utiliser pour suggérer des produits et services.

Effectivement, sur une année comme 2014, où il y avait environ 82 personnes par soirée<sup>99</sup>, des moyens aussi complexes de calcul et de recoupements de données ne donneraient que peu de conclusion par rapport à une observation et quelques entretiens avec les membres de l'audience peuvent fournir. Certains outils mettent en évidence quelques chiffres statistiques, comme c'est le cas par exemple de la page Facebook.

En allant dans l'onglet statistique des outils administrateurs, on constate que sur les 2397 « personnes qui aiment » le GRIM<sup>100</sup>, il y a 51% des utilisateurs qui se sont identifiés en tant qu'homme et 46% comme femme. La tranche d'âge principalement représentée est celle des 25-35 ans. 44% viennent de Marseille, tandis que 14% sont Parisiens, et 3% sont Aixois.

Il n'est pas acquis que tous les membres du public du GRIM soient inscrits sur Facebook

<sup>99</sup> *Ratio* réalisé à partir de la fréquentation de l'année 2014, évaluée à 2559 entrées dans le rapport d'activité, Cf. Annexe 27, p.575.

<sup>100</sup> Chiffres et statistiques du 19 décembre 2016.

ou même s'ils le sont, ne suivent la page de l'association. Il est tout aussi probable que certaines personnes suivant la page n'ont jamais mis les pieds à Montévidéo. Enfin la provenance et la tranche d'âge ne représentent en fait que les usagers du réseau social croisés avec le fait « d'aimer le GRIM ».

Pour ces raisons, l'approche qualitative semblait la plus appropriée et la plus intéressante à adopter.

Lors de l'observation participante, plusieurs hypothèses ont été constituées. Les membres du public du GRIM semblent tous avoir un rapport particulier avec les activités et sorties culturelles, ou encore un métier lié à l'art ou la culture ou du moins, auraient effectué des études dans ces champs de compétences. Nous retrouvons également de nombreux musiciens, amateurs (pratiquant la musique par passion et ayant une activité principale à côté), ou encore des musiciens professionnels (dont ce serait la principale activité), bien que la frontière entre les deux est difficile à établir, comme nous aurons l'occasion de le voir dans la dernière partie<sup>101</sup>.

En allant à d'autres événements, que ce soit liés au théâtre contemporain ou à des concerts dans d'autres lieux (exposés plus haut dans la scène locale marseillaise), on se rend assez rapidement compte que l'on peut croiser des personnes déjà vues à Montévidéo, et même parfois qui travaillent dans ces autres lieux. En discutant avec elles, nous apprenons que nombreuses sont celles qui ont une activité culturelle très soutenue, pas seulement chez les « travailleurs culturels » ayant une grande consommation des sorties et spectacles, mais aussi des artistes, étudiants (métiers de la culture, beaux arts, musicologie, conservatoire), graphistes, musiciens, comédiens, auteurs ou encore poètes. Ils sont présents à la fois pour assouvir un désir de culture et d'expérience esthétique, mais aussi pour entretenir leur réseau et retrouver leurs semblables autour d'un verre. Car la dimension conviviale apparaît aussi, et le lieu de Montévidéo n'y est pas étranger.

On peut par ailleurs élaborer une constatation sur l'attitude des publics en fonction des

---

101 Cf. Partie 3, II.2.3. Quelles frontières entre « professionnel » et « amateur » dans le cadre des musiques expérimentales ?, p.324.

concerts proposés. Pour certains concerts de noise, nous verrons des individus qui pratiquent une forme d'exclusivité, qui ne viennent pas voir d'autres types de musique, tout comme dans le cadre des musiques improvisées. C'est d'autant plus flagrant pour les concerts de rock/pop, où les membres du public de ces soirées (qui sont souvent les plus nombreux) ne viennent pas voir les autres propositions (musiques électroniques expérimentales, noise, musiques improvisées...), et se déplacent parfois d'Aix-en-Provence, Montpellier, ou même de plus loin (Toulouse, Lyon, Paris ou encore d'Italie et d'Espagne), si leur groupe ou artiste fétiche ne se produisait pas plus près de chez eux lors de leur tournée.

Il existe aussi un public fidèle, bien que restreint, qui va venir assister à la majorité des événements programmés, en faisant totalement confiance au lieu. À l'inverse, il existe aussi des « publics non-public » si l'on peut dire, qui prennent leur place de concert et restent dans le hall à discuter avec leurs amis et à boire des verres au bar sans assister au moindre concert, appréciant uniquement la convivialité du lieu.

Ces observations étant réalisées, plutôt que d'établir une grille de catégorisation des publics qui serait figée et exclusive car certaines catégories pourraient se recouper suivant les cas, il a semblé pertinent de présenter ici quelques figures-types symboliques de membres des publics du GRIM avec lesquels des entretiens ont été réalisés. Cette approche semble correspondre à une réalité de la diversité des publics présents au GRIM plutôt qu'à une approche plus englobante qui normaliserait la compréhension de leur singularité en tant qu'individus réunis au concert.

Dans le prolongement des « cercles » de publics développés à la fois par Emmanuel Pedler et Emmanuel Ethis, puis par Sylvia Girel, nous avons voulu définir de nouvelles catégories.

Au-delà des cercles choisis par Pedler et Ethis, à savoir le premier cercle constitué des « mondes professionnels de l'art » et le deuxième intégrant « groupes intermédiaires, amateurs, curieux, habitués »<sup>102</sup>, nous préférons présenter des profils-types pouvant recouvrir plusieurs catégories, n'intervenant pas sur leur « fonction » dans leur monde de l'Art. Sylvia Girel in-

---

102 E. Pedler & E. Ethis, «En quête de réception : le deuxième cercle. Approche sociologique et culturelle du fait artistique », *Réseaux*, volume 12, n°68, Cachan, Lavoisier, 1994, p.85-104.

tègre elle aussi ces notions de cercles<sup>103</sup> dans son étude des scènes artistiques marseillaises. Elle y établit, en fonction de leur degré d'engagement, certaines catégories comme dans le premier cercle les «publics experts et professionnels» intégrant également les collectionneurs ou connaisseurs, le deuxième cercle les publics « amateurs » et autres publics (citadins, étudiants, employés, curieux...) et un troisième cercle autour des « nouveaux publics locaux » (proximité d'un établissement scolaire où des actions sont menées, les riverains d'un quartier...).

Nous nous sentons plus proches de cette forme d'engagement pouvant également intégrer l'engagement en tant que pratique, mais aussi d'autres paramètres plus pragmatiques (lié à la géographie d'un lieu par exemple). Cependant, nous avons décidé de choisir ces différents profils-types pour créer une étude idéale-typique spécifique au public du GRIM, en nous basant sur plusieurs critères, où ces notions de cercles s'entrecroisent. En effet, si nous nous basions sur ces notions de cercles, nous serions passés à côté d'éléments qui semblent déterminants dans notre étude qualitative. En nous attachant à certains critères pouvant sembler minimes, nous avons pu dégager plusieurs spécificités que l'on retrouve chez les publics du GRIM. À cet égard, nous avons donc choisi d'étudier un membre fidèle du public du GRIM, un fan exclusif de noise, des musiciens (amateurs et professionnels) et des personnes ne se rendant qu'aux concerts de pop et de rock.

#### IV.1.1. Le « fidèle » du GRIM : Bruno Raby

Pour réaliser cet entretien, cet homme un peu plus âgé que les autres membres du public avait été remarqué. En effet, il venait systématiquement aux concerts du GRIM, que ce soit pour les concerts de musique improvisée dans la lignée de la programmation des années quatre-vingt, jusqu'à des formes abstraites de musiques expérimentales électroniques ou de noise plus radicale.

Nous pensions de notre côté qu'il n'avait pas de pratique amateur car il ne participait pas aux ateliers ni n'avait une actualité en se produisant en concert. Il semblait représenter une remise en question de notre hypothèse initiale sur le rapport entre auditeur/public du GRIM et

---

103 S. Girel, *La scène artistique marseillaise des années 90. Une sociologie des arts visuels contemporains*, op. cit., p.147-164.

l'engagement par une forme de pratique culturelle, car il ne travaillait pas dans les métiers de la culture à Marseille non plus.

Lors de cet entretien, Bruno s'est avéré être un jeune retraité d'un métier lié à l'informatique habitant à Aix-en-Provence et qui s'est passionné de musique dès qu'il en a eu plus le temps. Une erreur de jugement a été faite en ne lui prêtant pas de pratique musicale, car il pratique « le chant noise », et prend des cours de piano. Il faisait effectivement partie du public des fidèles, suivant le GRIM de longue date (ce qui m'avait été confirmé par Camille Valeçon l'ancienne administratrice et Jean-Marc Montera).

Il déclare suivre le GRIM depuis qu'il était à la Cité de la Musique, ce qui démontre l'intérêt d'aborder le cheminement de sa pratique sélective et dévouée des concerts expérimentaux :

« Bruno: Ma découverte de la musique que j'écoute actuellement s'est faite assez progressivement en partant du jazz contemporain au départ. J'ai eu l'occasion de me déplacer assez fréquemment à Paris pour des raisons professionnelles, et j'en profitais pour aller écouter des concerts dans des endroits comme le Club Dunois, les Instants Chavirés, ou d'autres lieux plutôt tournés vers les musiques d'avant-garde. Je suis venu assez progressivement à réaliser l'intérêt du son par rapport aux notes si on peut dire, globalement. J'ai vu que certains musiciens travaillaient beaucoup la texture du son et j'ai commencé à réaliser également pourquoi. J'ai ensuite eu un choc un jour après avoir vu un article sur le fameux Otomo Yoshihide, et il passait aux Instants Chavirés, donc j'y suis allé. Ce soir-là il jouait avec une platine tourne-disque, sans disque, sur le plateau il y avait des objets et il générait des larsens avec sa tête de lecture. Ça a été la révélation pour moi »<sup>104</sup>.

Cette évolution vers des formes plus expérimentales et radicales s'est donc faite suite à un « choc artistique » lors d'un concert d'Otomo Yoshihide à Montreuil qu'il situe vers 1998. Cet événement lié à celui de sa retraite l'a ensuite tourné vers une envie de suivre cette scène expérimentale marseillaise et de s'y intéresser par d'autres moyens, notamment l'achat, l'emprunt et la duplication de disques qu'il collectionnait déjà<sup>105</sup>. Mais le concert reste ce qui semble le plus l'intéresser, ce qu'il y recherche se situant dans les « tripes ».

L'autre particularité est son apprentissage tardif de la musique. Ce qu'il dit sur son apprentissage du piano résume en soi assez bien sa pensée : « Si j'ai appris le piano, c'était pas pour être un grand pianiste, c'était pour entrer dans la musique »<sup>106</sup>. L'apprentissage du piano tel qu'il le pratique ne relève pas du même besoin d'expérimentation et d'improvisation que son écoute musicale, mais d'une compréhension plus générale du son musical, et de sa production.

104 Cf. Annexe 9, p.405.

105 Cf. Partie 1, IV.2.2.Les musiques expérimentales et improvisées en tant que musique de support ?, p.115.

106 Cf. Annexe 9, p.458.

C'est aussi ce qui l'a poussé à travailler sa voix avec Natacha Muslera, qui dirige aujourd'hui le Chœur Tac-Til :

« Bruno: J'ai toujours eu besoin de musique. Je me suis demandé pourquoi je n'essayerais pas d'en créer. [...] J'ai questionné pas mal de gens parmi les musiciens que je connaissais bien. Il y en a qui m'ont invité chez eux pour me montrer leur matériel, les logiciels qu'ils utilisaient mais ça ne me convenait pas. Ce n'était pas la solution immédiate, car pour moi l'improvisation devait partir du corps. Ça doit jaillir. Si je commence à m'encombrer de technique qui me posent problème humainement, car même si je fais du piano un peu jazz, je me rends compte de la difficulté d'improviser avec les mains, et ensuite la technologie que je ne maîtrise pas... bref je voulais faire quelque chose qui sorte des tripes. J'ai finalement eu la chance de rencontrer Natacha Muslera et pour en revenir à l'anecdote de Yoshihide, c'est ce soir-là que j'ai rencontré Natacha. [...] Un beau jour, je vois Natacha à Marseille, on bavarde et puis on s'est vu à des concerts et on a sympathisé. Après, je lui ai dit comme à d'autres musiciens, que je voulais faire de la musique noise. Elle m'a proposé de venir faire un cours d'essai de voix puis m'a dit de réfléchir à la manipulation d'objets, de frottements, des trucs plus « concrets ». Je ne prends plus de cours avec elle et j'ai été enrôlé dans le Chœur Tac-Til, un chœur d'improvisateurs amateurs qu'elle dirige dans le cadre d'un projet GMEM/lieux publics. La moitié est composée de non-voyantes. Parallèlement à ça, Alex Quérel qui travaillait avec Natacha, m'a proposé de travailler en duo avec elle. Je commence à sentir bien ce qu'est l'improvisation noise à travers la voix »<sup>107</sup>.

Cette passion qui anime Bruno, il essaie de la partager avec les siens (famille, amis), en les invitant à des concerts ou en leur faisant écouter des disques, en essayant de cibler ce qui peut leur plaire en fonction de leurs goûts. C'est un prescripteur qui participe à la sensibilisation des musiques expérimentales, comme on en trouve dans ces musiques. Il cherche à partager et transmettre sa passion, voire éventuellement à provoquer un choc esthétique qu'il considère avoir reçu lors du concert d'Otomo Yoshihide. Il se laisse également conseiller pour voir certains musiciens qu'il ne connaîtrait pas et fait confiance à d'autres membres de cette scène (publics, artistes, organisateurs de concerts) pour se laisser guider.

Par son expérience liée à sa longue fréquentation du GRIM, Bruno possède aussi des analyses et observations sur l'évolution des publics :

« Bruno: Je me souviens au début des concerts organisés par le GRIM, quelques fois il y avait plus de monde sur scène que dans la salle (*rives*). Je me suis retrouvé dans des salles où on était 10. Alors que maintenant il y a quand même du monde, parfois on est obligé de réserver pour pouvoir entrer. Progressivement, le public est venu de plus en plus. [...] Je dirais que les idées ont fait leur chemin, le bouche-à-oreille... J'ai du mal à cerner les raisons. Peut-être que les gens sortent plus en général. Sur une ville comme Marseille en même temps, ça ne fait pas un public énorme. C'est un peu pareil à l'Embobineuse qui est l'autre endroit que je fréquente majoritairement. Parfois, il n'y a personne aussi. C'est assez variable, ça dépend de pas mal de facteurs, des autres concerts, si c'est le début ou la fin du mois, si c'est un vendredi ou un lundi... »<sup>108</sup>.

Bruno s'est construit son propre rapport aux musiques expérimentales, à la fois par le disque et le concert. C'est un trait commun que l'on retrouve souvent chez les personnes s'intéressant à ces musiques, naviguant entre la noise, la musique électroacoustique, la musique

107 Cf. Annexe 9, p.454.

108 Cf. Annexe 9, p.455.

contemporaine, la musique traditionnelle par exemple, avec des « goûts omnivores » pour se référer à la notion de Richard A. Peterson, évoquée en première partie.

#### IV.1.2. Le fan de noise : Robin

Robin est assez connu de la scène noise marseillaise. Il n'est pas rare de le voir, accompagné de sa mère (Robin ayant une maladie orpheline, il se déplace en fauteuil), près de la scène que ce soit à Data, l'Asile 404, l'Embobineuse ou le GRIM. Il est alors âgé de 19 ans et n'est plus scolarisé. Il commence à travailler sur des projets avec l'Embobineuse qui avait pour objectif d'employer une personne pour l'encadrer, l'accompagner aux concerts et lui confier des tâches particulières (écrire des rédactionnels, préparer des chroniques, travailler sur l'archivage des concerts...).

Il est aussi réputé de la scène noise générale, étant considéré comme une « encyclopédie vivante », doté d'une excellente mémoire et pouvant faire des recoupements entre des artistes de noise quasi inconnus, des labels étrangers, des concerts (dont il retient pratiquement chaque date), comme le démontre cet entretien.

Son rapport à la musique est de ce fait intéressant, à la fois par sa pratique musicale personnelle (il se produit parfois en concert à l'Asile 404 ou à Data) à l'aide de son iPad et d'un KaosPad, mais aussi par son intérêt et sa curiosité pour découvrir de nouveaux artistes et se créer une « cartographie mentale » des groupes qu'ils affectionnent, en fonction de leurs projets, les labels sur lesquels ils sont, notamment en se documentant grâce à internet (Wikipedia, Discogs, des webzines spécialisés...).

Ce qu'il recherche à la fois à l'écoute et dans sa pratique, c'est la liberté d'improvisation :

« Robin: Je voulais être improvisateur, parce que j'étais bluffé par la façon dont ils étaient libres de faire des bruits, avec des ordinateurs, des *circuits bending* et tout un tas de trucs. [...] J'aime bien la mise en scène [de la noise], l'énergie que ça dégage, la liberté d'improviser, de bouger des boutons dans tous les sens, d'appuyer sur les pédales, de faire des larsens. [...] Moi je n'aime pas trop tout ce qui est jazz. Je trouve que c'est très... pardonnez-moi les fans de jazz, mais c'est trop... ennuyeux, trop... lent... trop... bouof »<sup>109</sup>.

---

109 Cf. Annexe 8, p.402.

Même s'il va écouter énormément de choses différentes, de la glitch à la techno, jusqu'à certains groupes d'abstract hip-hop ou d'indus, Robin reste assez attaché à la noise en général, et n'apprécie pas forcément les musiques instrumentales. Il reste assez curieux des arts numériques, que ce soit les rapports entre musique et vidéo et s'intéresse à l'art brut défendu notamment à Marseille par le Dernier Cri, étant assez proche du cofondateur Pakito Bolino.

#### IV.1.3. Les musiciens improvisateurs des ateliers: Ed, Dewi et Alex

Parmi les publics du GRIM, il y a aussi ceux qui participent principalement aux ateliers de pratique musicale organisés lors des festivals ou bien durant l'année. Cet entretien croisé a été réalisé à la suite de deux ateliers différents. Le premier organisé autour d'Eddie Prévost sur plusieurs jours autour de sa notion de l'improvisation libre dans la lignée d'AMM, et le second coanimé avec Jean-Marc Montera et Christophe Modica autour de modes de jeux improvisés appliqués à la série dodécaphonique et aux modes de jeux aléatoires définis par un lancé de dé (pour une thématique autour du sérialisme et l'improvisation) en 2013.

Ils ne viennent pas systématiquement aux concerts, mais sont plus enclins à la pratique en elle-même. Nous les verrons plus investis (surtout pour Ed) dans des lieux comme l'Asile 404, dans lesquels ils ont plus de facilité pour se produire en concerts en tant que lieu associatif autogéré payant les artistes aux entrées. Ils pratiquent tous un instrument et sont plus sensibles aux musiques improvisées voire expérimentales, et dans le cas d'Ed, à l'électroacoustique, qu'il pratique par ailleurs.

Ed joue principalement de la guitare acoustique, et s'intéresse à l'expérimentation sonore et à l'improvisation, bien qu'il ait effectué un cursus en conservatoire en tant que claveciniste.

Alex est un flûtiste qui s'intéresse à la noise, jouant de plusieurs flûtes et essayant de produire des sonorités parfois distordues, ayant découvert cette musique en participant aux ateliers d'improvisation organisés par Derek Bailey à Londres.

Dewi, quant à lui est un guitariste électrique qui joue dans un groupe de pop-rock, ainsi qu'un duo de musique improvisée avec un contrebassiste. Contrairement aux deux autres qui

sont principalement tournés vers la musique, il a effectué un doctorat en philosophie.

Ils ne sont ni « publics fidèles » du GRIM ni fanatiques de noise mais représentent tout de même une partie importante du public. Ces musiciens s'intéressent à l'expérimentation et l'improvisation. Ils ne vont pas à tous les concerts bien qu'on puisse les croiser plusieurs fois dans différents lieux de Marseille tout au long de l'année. L'autre particularité de cet entretien est qu'il réunissait deux musiciens étrangers. Alex est Suisse-Allemand et Ed est Anglais.

Il est vrai que des musiciens étrangers s'étant installés à Marseille viennent au GRIM ou aux autres lieux dédiés aux musiques expérimentales/improvisées. À ce niveau, nous ne pouvons affirmer si ce serait lié au fait que ces musiques sont plus populaires à l'étranger chez les musiciens ou si c'est parce que Marseille représente une sorte d'« eldorado » chez les improvisateurs étrangers.

Quoiqu'il en soit, le climat et les loyers modérés associés à des opportunités (études...) les font emménager parfois dans la ville, au même titre que certains artistes plus reconnus<sup>110</sup>. Ils possèdent des points de vue leur permettant de comparer la scène expérimentale marseillaise par rapport à leur ville d'origine :

« Alex : On se voit toujours à ces concerts !

Ed : Oui, c'est vrai, à Marseille, je ne m'attendais pas à ça, je pensais que c'était plus rare de trouver des endroits qui font écouter ce genre de musiques au public mais quand tu as les bonnes adresses, il y a de bonnes choses. [...]

Alex : À Zurich, ça a un peu changé ces derniers temps, il y a des lieux comme à Marseille, où on programme des choses très différentes, comme l'Asile 404, avec différents styles mais où c'est possible de programmer des musiques expérimentales. Après il y a des institutions comme le GRIM à Zurich, le VIM, ça existe depuis 25 ans et il y a chaque semaine un concert avec de la musique improvisée avec des gens qui viennent de toute l'Europe. La différence c'est qu'il n'y a pas de public régulier là-bas. C'est bien subventionné, on peut répéter là-bas, mais il n'y a pas de noyau comme il y a à Marseille, où comme à Data, avec un public assez fixe. Des fois à la VIM on joue devant 5 personnes. Il y a aussi d'autres lieux où ça marche mieux comme le festival Taktlos, mais le problème c'est que ce sont toujours les mêmes gens qui sont certes très intéressants comme Irène Schweizer, Pierre Favre, mais il n'y a plus de découvertes<sup>111</sup>.

#### IV.1.4. Du rock plutôt que des musiques expérimentales : Céline et Bérangère

Ce dernier « profil-type » de membres du public du GRIM est celui qui ne s'intéresse pas spécialement aux musiques expérimentales, improvisées ou noise, mais viennent à la fois

---

110 Comme cela a été le cas pour Famoudou Don Moyé de l'Art Ensemble of Chicago, Barre Phillips, Nina Canal du groupe de no wave Ut ou encore l'artiste sonore italien Alessandro Bosetti.

111 Cf. Annexe n°11, p.464.

pour les concerts de pop/rock/folk, ou pour la convivialité du lieu lorsqu'il y a des *dj sets* organisés à Montevideo. Cette partie du public apprécie cependant de se retrouver avec leurs amis autour d'un verre et écouter des musiques qu'ils affectionnent dans une ambiance festive, et profiter quand le temps le permet, de la cour de Montevideo. Une grande partie de ces personnes ont un métier en rapport avec la culture, la communication, l'événementiel et sont eux-mêmes artistes ou en lien avec le spectacle vivant.

Céline et Bérangère intègrent cette partie du public, Céline travaillant pour le Conseil Départemental des Bouches du Rhône au service culturel et Bérangère, dans le secteur audiovisuel de la télévision satellite footballistique (OMTV en tant que scripte). Elles sélectionnent leurs concerts (par le bouche à oreille, Facebook, la programmation des salles) et leurs voyages de manière conjointe, que ce soit à New York, à Paris, à Barcelone ou à Utrecht, permettant à la fois de faire du tourisme et d'assister à des festivals ou des événements repérés au préalable.

Ensuite, elles soulignent l'importance de l'identité pour un lieu, que ce soit en termes de convivialité et de programmation :

« Céline : Pour moi, c'est important que les salles aient une identité musicale. [...] Cette identité est importante par rapport aux gens, on rentre dans un univers, que ce soit par la programmation, la convivialité ou même le décor. Des salles ont des programmations plus larges, pas vraiment d'identité propre et du coup, c'est assez froid, pas engageant. C'est important de pouvoir se sentir bien dans un lieu »<sup>112</sup>.

Préférant les concerts rock, plutôt à tendance psychédélique, Céline et Bérangère ne se sentent pas particulièrement touchées par les musiques improvisées ou expérimentales. Elles font partie d'un public qui est tout de même intéressé par la programmation du GRIM, notamment pour certains groupes :

« Bérangère : Tout le côté un peu ... expérimental un peu spé, mélange de... je ne connais pas. C'est quand même dur de se lancer là-dedans.

Céline : Il y a des musiques qui nécessitent certains outils, et si on ne les a pas, c'est difficile de rentrer dedans. Tout ce qui est jazz, free, etc., ça demande des connaissances et références et c'est pas simple.

Bérangère : De mon côté je ne sais pas si ça va me procurer des émotions. Et comme c'est aussi pour ça que je vais voir des concerts. Donc je ne m'y intéresse pas vraiment.

Céline : Des fois je me retrouve à voir des trucs très bruitistes mais je ne comprends pas, en fait. J'ai du mal quand il n'y a pas de rythme ou de mélodie où s'accrocher. Les trucs trop abstraits ou conceptuels ne m'intéressent pas trop »<sup>113</sup>.

112 Cf. Annexe 10, p.460.

113 *Ibid.*, p.462.

Ces présentations de membres des publics du GRIM, en démontre la pluralité et met en évidence différents degrés d'engagement par rapport à sa programmation principale, à savoir les musiques expérimentales et improvisées. De Bruno, un fidèle de longue date à Céline et Bérangère plutôt enclines à venir pour les soirées moins expérimentales, on remarque qu'ils s'approprient tous le lieu et sa programmation de manières différentes et complémentaires.

Une volonté de partage et de sensibilisation associée à un bouche à oreille en tant que prescripteurs joue un rôle dans la fréquentation concerts à ne pas manquer et contribue donc à fédérer cette communauté de membres actifs des publics du GRIM. Cela nous permet donc de décliner plusieurs rapports entretenus à la fois avec ces musiques et les scènes qui les programment pour les publics, à travers plusieurs figures-types relativement singulières et distinctes les unes des autres.

Nous avons pu alors mettre en évidence que les publics amateurs de musiques expérimentales étaient engagés à la fois par la pratique et différentes approches complémentaires liées à l'écoute (avec une grande volonté d'aller voir des concerts, collectionner des disques, se documenter sur cette scène). Les publics du GRIM les moins fervents quant aux musiques expérimentales, et préférant les musiques « pop », rock ou électroniques étaient plus souvent « intimidés » par ces musiques quant aux différents codes que pourraient requérir leur compréhension et leur réception (avec une connaissance préalable de cette scène notamment).

Il convient alors de questionner les différents paramètres pouvant entrer en jeu dans ces différents « codes », ainsi que la mise en perspective avec les actions de médiation, servant à la fois de prolongement des « attentes » des publics de musiques expérimentales (par la pratique et l'accès à des informations complémentaires), mais aussi de sensibilisation de nouveaux publics pour le GRIM autour des propositions expérimentales ou improvisées.

Ces différents degrés d'engagements définissent donc une multiplicité de pratiques en lien aux musiques expérimentales et à la scène spécifique du GRIM. Cette approche va donc au-delà des catégories socioprofessionnelles, des différents degrés d'implications par ailleurs dans les mondes de l'art ou encore de la provenance (entre habitants de longue date dans la région ou à proximité du GRIM, ou des étudiants de passage, d'autres nationalités).

Ces profils-types renvoient à cette multitude de réalités liées à la situation de concert en elle-même et au rapport entretenu à cette scène par ses différents protagonistes.

#### IV.2. Situation(s) de concert à Montévidéo

##### IV.2.1. Le « rituel » du concert

La notion de « rituel » peut sembler quelque peu irrationnelle dans le cadre de l'observation d'un contexte de concert. Cependant, si l'on se réfère au rôle de la musique et de sa célébration par l'écoute et la pratique, il convient effectivement de la ramener à sa dimension première. Max Weber situe cette fonction initiale dans la « musique primitive » :

« La musique primitive a été, à un degré de développement très précoce, éloignée de la jouissance purement esthétique et subordonnée à des fins pratiques, d'abord et avant tout magiques, en particulier à des fins apotropaïques (cultes) et à des fins d'exorcisme (médecine) »<sup>114</sup>.

En effet, même si dans l'écoute et la pratique des musiques expérimentales peuvent reposer sur des notions de plaisirs liés à leurs formes multiples et à l'affiliation à des scènes spécifiques, la situation de concert se revêt de rituels d'avant et d'après concert, ainsi que d'autres plus spécifiques au moment du concert en lui-même.

Le concert, même si nous avons vu que la convivialité était une motivation pour venir voir des événements du GRIM à Montévidéo, reste bien entendu la source d'intérêt principale pour les publics. Il se révèle toutefois codifié par une récurrence de programmation (et d'horaires), créant des habitudes auprès de ses publics, souhaitant parfois arriver plus tôt (mais souvent en retard), ou rester après pour profiter de ce contexte pour échanger entre publics et avec les artistes. En effet, la convivialité est un critère déjà observé par Sylvia Girel, également à Marseille, mais appliqué aux scènes d'art contemporain :

« La première circonstance favorable est liée à la convivialité. Lorsqu'aux propositions artistiques s'ajoute la prise en compte de la notion de convivialité, et que l'objectif des diffuseurs consiste à rendre l'art attrayant, les publics se déplacent et participent à la reconnaissance et à la médiatisation des lieux, des artistes et des œuvres »<sup>115</sup>.

La convivialité permet donc de fidéliser les publics mais elle participe aussi à l'identifica-

---

114 M. Weber, *Sociologie de la musique, les fondements rationnels et sociaux de la musique*, Paris, Métailié, 1998, p.30.

115 S. Girel, *op. cit.*, p.29.

tion et la médiatisation (par le bouche à oreille notamment) qui sont liées à la particularité et la singularité d'un lieu tel que Montevideo.

Annoncés à 20h30, les concerts commencent en moyenne avec un retard relatif d'une demi heure, notamment en fonction des retardataires, alimentant un cercle vicieux dans lequel les personnes se déplacent rarement pour l'heure annoncée, car une idée persistante s'est rependue que les concerts ne commencent jamais à l'heure à Marseille. Dans des lieux où les concerts sont annoncés à 21h majoritairement (ce qui correspondraient plutôt à l'horaire « d'ouverture des portes »), ils ont ainsi tendance à commencer avec une demi heure voire une heure de retard, ce qui oblige d'attendre un minimum de public pour faire commencer le premier concert. Ceci reste une problématique difficilement résoluble, dans le sens où si la salle fait commencer le concert à l'heure, le premier groupe ou musicien(s) serait devant une salle vide et se verrait dérangé par le public entrant pendant sa prestation.

Les concerts durent entre une demi heure et une heure en moyenne. On remarquera que pour les prestations expérimentales ou noise, cette durée semble plus courte, car ce sont souvent des prestations en un seul « mouvement » plus ou moins improvisé sans pause, contrairement à des concerts de rock (même dans le cadre du noise rock) par exemple, où plusieurs morceaux sont enchaînés les uns aux autres.

Lors d'un événement constitué de deux concerts, un entracte est prévu entre les deux, permettant à l'ingénieur du son et le régisseur de préparer le changement de plateau et de faire un raccord avec le prochain groupe. Rappelons qu'en règle générale, les groupes font leur balance l'après-midi dès leur arrivée sur le lieu, dans l'ordre inverse de leur passage (permettant aux premiers à jouer de rester branchés juste après leurs balances).

Suivant les musiciens et les dispositifs proposés, ces balances ou même l'installation lors de l'inter-plateau sont plus ou moins longues.

Cet entracte est aussi un moment pour les publics de « faire une pause » pour boire un verre ou manger, mais surtout de pouvoir « réinitialiser » leur écoute. Ce temps pouvant aller

d'un quart d'heure à une demi heure semble indispensable, notamment pour le directeur qui considère important que les membres du public présent puissent « reposer » leur audition, surtout après des concerts de harsh noise au volume quelque peu puissant. À ce sujet, des boules Quiès sont disponibles gratuitement pour le public.

Le concert est bien entendu un moment particulier lors d'une soirée, car il reste mis en valeur et « ritualisé », dans le sens où la routine est similaire à chaque soirée, avant et après cet événement : que ce soit l'ouverture du lieu, du bar dans le hall, l'accueil et la billetterie, le concert en lui-même, l'entracte s'il y a deux concerts, les verres et repas servis, jusqu'à la fermeture du lieu.

Le concert est aussi « sanctuarisé » en lui-même, étant dans un studio à part, où il reste la raison pour laquelle les publics sont en général présents. En effet, ce studio musique reste indépendant de l'espace bar et les boissons y sont interdites, en raison du revêtement en « coco » (revêtement en fibre naturelle qui tolère assez mal les liquides).

Ces descriptions de la situation de concert ne sont valables qu'à Montevideo. Lorsque les concerts sont programmés hors les murs, cela va dépendre de la salle et de sa disposition, que ce soit l'Embobineuse avec son bar au fond de la salle, ou le Grand Plateau de la Friche la Belle de Mai avec ses fauteuils rouges et son dispositif traditionnel frontal de théâtre (et donc sans buvette attenante).

Une autre situation particulière reste liée au Temple Grignan qui est un lieu de culte protestant, et où le GRIM a déjà organisé des concerts. Puisque nous parlons de rituel de concert, ici, il n'était pas plus question de ritualisation ou sanctuarisation de la musique, mais au contraire de décroiser les codes du concert par une proposition insolite pour ce genre de musiques dans un lieu de culte<sup>116</sup>.

On retiendra par exemple le concert du violoniste Tony Conrad, la soirée du ciné-concert du Festival International du Film Chiant, le duo Isabelle Duthoit & Franz Hautzinger, l'organiste Freddy Eichelberger, le comédien Bernard Bloch, ou encore la soirée réunissant le duo Faune,

---

116 Chose qui est aussi visible à Paris à l'Église Saint Merry, où Sonic Protest, entre autres, organise des concerts de musiques expérimentales, de noise ou de dérivés du rock.

Sourdure et *Four Organs* de Steve Reich (avec Freddy Eichelberger, Frederic Isoletta, Isabelle Chevalier, Nicolas Debade aux orgues et Ahmad Compaoré aux marracas). Ces concerts avaient lieu plus tôt et souvent le week-end, mais il restait intéressant de constater que des personnes du public qu'on pouvait avoir plutôt l'habitude de croiser à l'Embobineuse étaient venus pour assister aux concerts dans cette enceinte, dans le plus grand respect du lieu. Notons également que la personne s'occupant de l'organisation d'événements au Temple a toujours fait confiance à la structure pour la programmation et preuve d'une grande ouverture d'esprit (qui par ailleurs était également fan du disque de Tony Conrad et Faust pour l'anecdote).

Une autre variable de la situation de concert reste « l'expressivité » du public. Suivant le type de concert, cela va des applaudissements polis à la fin du concert aux cris pendant les concerts.

Dans une écoute assez similaire à celle du jazz, les musiques improvisées attirent un public attentif et concentré, qui, exprime son approbation (ou sa politesse) à la fin du set si les morceaux s'enchaînent ou si c'est l'état d'une seule, longue improvisation à chaque « temps mort ». Pour la noise, c'est à la fin du set voire parfois pendant, suivant les lieux (l'Embobineuse, la Machine à Coudre...), accueillant habituellement des concerts plus rock. Les concerts de pop, rock ou électro, comme dans les autres endroits où ils se déroulent, reçoivent des applaudissements nourris à n'importe quel moment, des cris, et autres interpellations du public.

Mais l'un des paramètres les plus importants dans la situation du concert réside dans la configuration de la salle, à savoir si le public est assis ou debout.

#### IV.2.2. Concerts assis *versus* concerts debout

Les concerts du GRIM au studio musique de Montevideo avaient vocation d'être dans une configuration avec des chaises, à l'exception de quelques expériences où le public était trop nombreux pour s'asseoir, ou alors par choix de l'artiste ou de la cohérence musicale (rock, rock psyché, noise rock...) comme pour Lee Ranaldo ou Lightning Bolt, qui jouaient au milieu du public.

Les concerts de musiques improvisées accueillant en général moins de monde (aux alentours de soixante personnes, contre plus de deux cents dans les cas susmentionnés). Il était étonnant de constater dans un premier temps, que les habitudes des publics faisaient que, lors de certaines soirées expérimentales où la configuration debout avait été adoptée, ils préféraient s'asseoir par terre plutôt que de rester debout, notamment pendant les premières parties.

La configuration debout rajoute une proximité, le public étant proche de l'espace scénique, qui normalement se trouve au même niveau que les places assises. Dans cette disposition debout, une scène est alors montée, rehaussant les musiciens pour que le public puisse les voir.

Ces deux dispositions trouvent leurs sens en fonction des concerts de musiques improvisées ou des concerts pop, rock et électro. Dans le premier cas, nous nous trouvons face à une écoute proche des clubs de jazz et dans le second, dans une disposition salle de concert de « musiques actuelles ». Ils conditionnent nécessairement l'écoute, l'implication du public, ainsi que son « expression » lors des concerts.

Pour les concerts de noise ou de musiques expérimentales, cela dépend à la fois de la jauge prévue liée à la notoriété de l'artiste, mais aussi le type de proposition. Quelque chose de noise plus « performatif » va être plus intéressant à voir debout, en s'approchant de la scène et pouvoir ressentir la physicalité du son (en général, les artistes précisent cela sur leur *rider*), et des musiques plutôt proches de l'ambient vont quant à elles être plus intéressantes assis (que ce soit par terre ou sur des chaises).

Enfin, ces configurations dépendent aussi du lieu d'accueil. C'est alors une position prise par le GRIM, en fonction des propositions artistiques, de choisir le lieu le plus approprié, de la salle de concert où les publics seront debout comme à l'Embobineuse jusqu'aux places assises et la jauge, que ce soit pour le Temple Grignan, le Grand Plateau de la Friche la Belle de Mai ou encore La Compagnie.

#### IV.2.3. Les « à-côtés »

Comme énoncé plus haut les « à-côtés » d'une soirée de concert(s) ont aussi leur rôle à jouer

dans la réception de la musique et la conduite de l'événement. Que ce soit la restauration, le bar ou encore l'accueil de la billetterie qui permet à la fois aux gens d'acheter ou de retirer leurs places.

Avant l'accès au hall principal, une cour pavée avec des tables reste le premier contact des publics passant la grille de l'entrée. L'hiver, elle n'est fréquentée que par les fumeurs discutant éventuellement autour d'un verre, tandis qu'au printemps et à l'été, elle reste le lieu de ralliement des publics, profitant alors des derniers rayons de soleil et de la fraîcheur comparée à la chaleur qui peut être présente lors des soirs de grande affluence dans hall ou même la salle de concert.

Le hall d'accueil de montévidéo est dédié au bar, où le public peut alors se détendre avant, pendant, entre et après les concerts (en considérant qu'ils ne peuvent entrer dans le studio musique avec une boisson). Ce hall est l'espace central qui accueille les publics et participe amplement à la convivialité de montévidéo.

Parfois, lors des mercredis de montévidéo, des *dj sets* y sont organisés, dans la mouvance electro, rock et pop s'adressant aux publics du lieu, à savoir aussi les publics des autres associations comme Actoral, ou suivant la programmation de montévidéo au-delà des concerts du GRIM. Les styles musicaux représentés vont des musiques électroniques des années quatre-vingts à aujourd'hui, le rock psychédélique (à partir des années soixante), le krautrock, la new wave ou cold wave. Ces musiques sont facilement identifiables et destinées à ce publics de trentenaires, plutôt là pour boire un verre ou manger que pour danser, bien qu'il arrive à de rares occasions qu'en fin de soirée, le hall se transforme (sous les effets désinhibant de l'alcool) en *dance floor*. Au bar, un ou deux *barmen / barmaids* travaillent suivant l'affluence. Il est à noter que les embauches sont réalisées par montévidéo qui gère le bar et en tire les éventuels bénéfices.

Montévidéo propose une restauration (entrée/plat/dessert unique adaptable suivant les régimes alimentaires) confectionnée sur place par un cuisinier embauché à la fois pour les équipes, les artistes et les publics. Plusieurs personnes effectuent des roulements en fonction de leurs disponibilités.

Peu de lieux musicaux proposent une restauration dans les établissements que à Marseille

nous avons évoqués, bien que la majorité des lieux prévoient un *catering* (repas ou buffet à disposition des équipes et des artistes).

Au fil de cette présentation, nous avons décliné à la fois les différents temps d'une soirée de concerts et les espaces de montevideo, qui représentent des espaces de convivialité pour les publics, notamment pour pouvoir se nourrir ou boire un verre jusqu'au studio musique qui reste le lieu dédié à l'écoute des propositions du GRIM à montevideo.

Ces différents paramètres, ajoutés aux différents choix de configuration de salle en fonction de la proposition, agissent directement sur le « rituel » d'une soirée, dont le temps dédié au concert reste le point d'orgue justifiant évidemment l'événement en lui-même et la raison d'être du GRIM.

La comparaison avec d'autres lieux marseillais permet de dégager d'autres codes, les publics ayant conscience de ces différences au préalable, tout en fréquentant indifféremment différentes situations de concerts en fonction des lieux de diffusion.

Tous ces facteurs *in situ* du rapport au concert pour les publics prennent en compte les disparités pouvant exister entre les profils-types présentés et leurs intermédiaires, influençant d'une certaine manière la conception de la programmation en lien avec leurs attentes et leurs exigences.

L'étude croisée entre les profils-types et le contexte spécifique de la situation de concert avec ses différents temps spécifiques participent à cette étude des publics du GRIM. En effet, elle permet de mettre en évidence les différents degrés d'implication et les paramètres définissant la pratique du concert en lui-même du côté des publics. Cela participe également à soulever, en mettant en relation avec les pratiques d'écoute vues dans la première partie, les phénomènes de convivialité d'un côté et de prescription de l'autre.

Les modes de sociabilisation se retrouvent donc à différents endroits : entre les amis se retrouvant pour partager un verre et ceux qui partagent une même passion musicale que représentent les musiques expérimentales. Elles sont vectrices sur le territoire marseillais d'un échange entre les différentes scènes artistiques locales mais également entre leurs publics.

Elles permettent également par leur prescription de toucher d'autres publics. Il en est de même pour la convivialité. Cette « carrière du spectateur », pour reprendre ici le concept d'Aurélien Djakouane, repose non seulement sur la fréquentation de la programmation du GRIM à Montevideo mais démontre une nouvelle fois la multitude d'enjeux culturels observés sur une scène locale telle que le GRIM à Marseille. De fait, par « cette carrière du spectateur », une dimension sociale plus générale émerge, permettant alors de « saisir la démultiplication des temps et des espaces de sociabilisation, tout comme l'influence des formes de sociabilités sur l'orientation des trajectoires artistiques »<sup>117</sup>

### IV.3. Le GRIM et le numérique

Alors que nous avons déjà abordé les différents usages du numérique pour le GRIM en termes de communication (site, *newsletters*, réseaux sociaux...), il convient, dans une réflexion plus axée vers les publics de savoir quels sont les enjeux de tels usages. Le GRIM utilise dans son quotidien ces outils numériques, à la fois pour promouvoir les événements à venir et constituer une base de données documentée des événements passés.

#### IV.3.1. Outil d'information et visibilité

Que ce soit par le biais de la *newsletter*, du site ou des *posts* sur les réseaux sociaux (Facebook, Tumblr, Twitter), le GRIM informe ses publics « virtuels » abonnés à ses activités, principalement pour les concerts. Le but principal reste la mise en avant d'un calendrier des événements à venir, dans un court ou moyen terme pour les concerts, voire à plus long terme pour les festivals.

Le but secondaire, au-delà de l'annonce des dates d'événements, est d'amener les publics à consulter le site, où des informations plus approfondies sont disponibles, notamment sur les artistes. Les périodes de résidence y sont aussi annoncées (bien qu'elles ne soient pas ouvertes

---

117 A. Djakouane, « La carrière du spectateur. Une approche relationnelle des temps de la réception », *Temporalités*, n°14, 2011 (édition électronique), mise en ligne le 9/9/2011, disponible sur le site de la revue *Temporalités*, <http://temporalites.revues.org/1939> (consulté le 13/01/2017)

au public) avec des notes d'intention des artistes reçus dans ce cadre spécifique.

Tous les publics ne s'intéressent pas dans les détails aux biographies des artistes en concerts ou en résidence, mais les informations sont disponibles au préalable et consultables *a posteriori*. Ces outils mettent à disposition une information et donc une autonomisation des publics, au même titre que les billetteries en ligne leur permettent de pouvoir prendre leur place de manière indépendante à la réservation traditionnelle ou l'achat de billets pour les concerts le soir-même sur place.

Soundcloud est aussi utilisé pour créer des *playlists* regroupant des morceaux des artistes programmés, en amont des concerts. Cette plateforme audio a une capacité de stockage limitée (malgré un compte « *premium* »), ce qui oblige la structure à effacer régulièrement les morceaux les plus anciens, et renvoie plus à un outil de promotion qu'un outil d'archivage. Les *playlists* s'organisent entre morceaux directement hébergés par le compte du GRIM pour les artistes envoyant leurs morceaux et n'ayant pas de compte eux-mêmes, et ceux des artistes étant déjà inscrits sur Soundcloud. Cela permet, notamment pour la programmation trimestrielle des Impasse Invaders et les deux festivals/temps forts (Nuit d'Hiver et Sons de Plateaux) de donner un « avant-goût » des concerts et de faire découvrir les artistes programmés aux publics.

Les vidéos sont hébergées sur Vimeo, également avec un compte « *premium* » qui permet une grande capacité de stockage. On peut y voir les *teasers* du festival Nuit d'Hiver, un genre de « bandes annonces » vidéo réalisées par Penny Green-Shard, partageables sur les réseaux sociaux et s'inspirant de la charte graphique du festival. On y trouve aussi les extraits de concerts qui sont partagés sur Facebook, Twitter, Tumblr et le site du GRIM, puis intégrés à d'autres pages d'utilisateurs ou de webzines.

Soulignons que dans ces deux cas de plateformes vidéo et audio, peu d'informations statistiques restent intéressantes à exploiter, peu de gens y interagissent. Cependant, les statistiques de lectures montrent que les lectures audio (sur Soundcloud) ont principalement lieu directement sur la plateforme Soundcloud (plutôt que les lecteurs intégrés), contrairement à

Vimeo qui, en termes de lectures, verra les vidéos hébergées d'avantage partagées et visionnées sur les réseaux sociaux.

Le site et les *newsletters* s'adressent aux publics (aux artistes) étant pour la majorité déjà venus à des concerts organisés par GRIM, si l'on excepte la faible probabilité qu'ils tombent sur l'adresse [www.grim-marseille.com](http://www.grim-marseille.com) par les moteurs de recherche ou les liens publiés dans des articles<sup>118</sup>. Les réseaux sociaux du web 2.0 permettent de toucher des publics plus distants géographiquement ou n'ayant jamais fréquenté montévidéo.

Pour Facebook, nous avons pu constater que nombreuses associations culturelles ou autres structures musicales « aimaient » la page du GRIM et suivaient son activité, bien que leurs salariés ne soient jamais venus. Il en est de même pour des artistes ou groupes locaux ou étrangers qui suivent les activités de l'association, dans l'éventualité de pouvoir être programmés.

Il y a des personnes vivant dans des pays éloignés et ayant des liens très lointains avec ce qui est proposé qui suivent son activité sur Facebook ou Tumblr. D'un côté, des graphistes s'intéressent (notamment par Tumblr, qui reste un réseau privilégiant le graphisme) à l'aspect visuel, avec les affiches et *flyers* de la programmation, tandis que différentes personnes intéressées de manière plus générale aux musiques expérimentales, improvisées ou la noise vont plutôt s'orienter vers les photos ou vidéos de concerts.

Il n'est pas rare de constater que des personnes vivants dans un autre pays et n'ayant que peu de probabilité d'assister à un concert du GRIM vont parfois « liker » ou « reposer » un extrait vidéo d'artistes se produisant rarement, comme c'est le cas du groupe néozélandais The Dead C ou du duo chinois Torturing Nurse. Certains groupes respectés et réputés des publics (et de la presse) spécialisés restent assez peu documentés et certaines vidéos du GRIM sont pratiquement les seules ressources de leurs prestations scéniques. Ces témoignages sont aussi parfois partagés sur des forums ou webzines spécialisés ce qui leur donne une plus grande visibilité.

---

118 Jusqu'à un certain point, Google Analytics était utilisé pour fournir quelques statistiques de fréquentation du site qui se sont avérées assez peu fiables, quand on considère que de nombreux *bots* visitaient le site de manière aléatoire pour une durée de navigation n'excédant pas les 5 secondes.

Toutes ces données pouvant s'apparenter à la communication permettent aussi d'entretenir un lien avec les publics du GRIM, les amateurs de musiques expérimentales ou aux professions annexes du secteur de l'art et de la culture. Ces différents moyens d'utiliser le web 2.0 permettent à la fois une visibilité plus grande mais aussi une notoriété numérique dépassant les frontières de la France ou des limites de la région marseillaise, à laquelle la majorité des publics du GRIM appartient. Cette notoriété peut avoir des retombées en termes de réputation, comme lorsqu'un new-yorkais de passage à Marseille s'est fait conseiller de passer à Montevideo par un de ses amis américains (qui n'avait jamais mis les pieds à Marseille).

Elle permet aussi de développer des outils et ressources pour les amateurs spécifiques des musiques expérimentales souhaitant prolonger leurs connaissances et leur pratique en liens aux musiques expérimentales et improvisées.

#### IV.3.2. Outil de transmission

Dans le cadre du GRIM, un des autres aspects du numérique reste le caractère de transmission qui permettrait de prolonger l'expérience de concert. Ces vidéos ou photographies donnent des indications sur les différents courants expérimentaux représentés, liés aux approches qui peuvent être différentes, que ce soit dans le cadre de musiques électroniques, instrumentales ou vocales. Ces médias servent à la fois à comprendre la gestuelle, ainsi que les instruments et effets utilisés, revoir de manière plus détaillée les modes d'expression des musiciens.

Les textes écrits présents sur le site et distribués en tant que feuilles de salle (ainsi que reproduits, parfois partiellement, dans les programmes), alimentent les informations *pré-* et *post-* concerts, informant sur l'*instrumentarium*, la démarche artistique et la pratique de l'artiste ainsi que son « affiliation », qu'elle soit stylistique, « familiale » (labels, producteurs, groupes proches ou collaborateurs, professeurs, disciples, compositeurs de prédilection...). Toutes ces informations créent une arborescence permettant d'alimenter la curiosité et qui peuvent ainsi situer des artistes en fonction d'autres noms qu'ils connaissent déjà, ou encore de légitimer la crédibilité d'un artiste moins connu que ceux lui servant de facteur valorisant.

L'émission de radio Désexpérimental coproduite par le GRIM et Radio Grenouille participe à cette même « arborescence », permettant de situer des musiciens et compositeurs moins connus par rapport à d'autres, tout en laissant ouverte la réception ainsi que les liens musicaux pouvant exister et propres à chacun. Les sélections thématiques ouvrent vers des associations et mises en parallèle de morceaux, traversant divers styles, mais pouvant se retrouver dans le cadre d'une expérimentation musicale, tant dans les influences des musiciens que de l'ouverture à la programmation d'une structure telle que le GRIM.

Les interviews donnent la parole aux musiciens, leur permettant d'expliquer leur démarche, leur parcours ou encore leurs influences illustrées par des morceaux ou pièces qu'ils évoquent.

Enfin, les sélections de nouveautés mensuelles font découvrir les derniers enregistrements d'artistes reconnus ou de faire découvrir des musiciens plus confidentiels aux auditeurs.

Soulignons que l'émission est assez indépendante de la programmation du GRIM, en dehors des interviews qui sont souvent réalisées à l'occasion de la venue d'artistes de passage au GRIM (ou à Marseille). Elle se veut un apport à la programmation et les musiques défendues par le GRIM, en dehors du rapport au concert, en complément des ressources citées plus haut.

Au-delà de l'approche « d'occupation de l'espace numérique » qui pourrait correspondre à l'utilisation de l'outil de « visibilité et de communication », la conception de ces médias en tant que « modes de transmission numériques » se veut une ressource pour les publics, leur permettant à distance d'accéder à des documents parfois rares, didactiques bien que non-pédagogiques dans leur forme. Elle documente les pratiques et les savoirs et permet aux publics, notamment aux amateurs et étudiants de perfectionner leurs connaissances sur les multiples manières de produire ces musiques ou encore d'alimenter leur « parcours » dans l'arborescence infinie et propre à chacun des liens existants entre musiciens improvisateurs ou expérimentaux et compositeurs dans le cadre de collaborations ou d'affiliation, ainsi que des labels spécialisés ayant souvent des identités singulières et significatives en termes de courants musicaux.

## IV.3.3. Outil de valorisation et de mémoire

Le réseau sur lequel le site stocke les informations du GRIM depuis 2002 environ, permet de conserver toutes ses pages web sur un serveur, et les plateformes de vidéo stockent et mettent les ressources multimédia à disposition de tous (dans la limite de la rémunération du serveur et des abonnements aux plateformes). Les archives présentes sur le site du GRIM documentent l'histoire de la structure depuis ses débuts, permettant de créer une base de données des concerts organisés par la structure qui ont eu lieu à Marseille (qui a en partie servi à produire les graphiques présentés précédemment). Elles restent une « trace » de l'histoire de l'association depuis plus de 35 ans.

L'accumulation de ces données au fil des années augmente le caractère informatif et communicationnel, et entre en complément du travail de transmission et de médiation. Toutes ces données prolongent le rapport au concert, comme nous venons de l'énoncer, et créent une base de données riche et potentiellement infinie. Elles apportent non seulement une dimension historique à la structure et aux pratiques, mais aussi une chronologie qui met en évidence une évolution à la fois technologique et stylistique. Les captations de certaines prestations se révèlent insolites, en fonction de la rareté de certains musiciens en France, ou même en Europe. Ce patrimoine musical ancré à Marseille prend alors une dimension mémorielle de ces musiques éphémères, créées dans l'instant dans la majorité des cas.

Il reste à préciser que le GRIM enregistre ses concerts depuis ses débuts, et ce, de manière plutôt systématique. Même si à l'heure actuelle, uniquement des extraits de concerts sont disponibles en ligne, le GRIM garde dans ses archives les *rushes* sauvegardés des concerts entiers.

De la bande magnétique pour l'aspect sonore jusqu'à la captation directement numérique (sur disque dur), en passant par les cassettes Beta (vidéo) et les bandes ADAT ou DAT (audio), de nombreuses archives restent exploitables. Les opérations de numérisation et de mastering, voire même de restauration éventuelle pour certaines bandes rendent la mise en ligne complexe et problématique (tant d'un point de vue technique qu'au niveau des autorisations relatives aux droits des musiciens).

Des concerts mémorables constituent potentiellement des documents inouïs (on pense à

des concerts de Derek Bailey, Phil Minton...) et leur mise en ligne serait une ressource indéniable pour tout le monde.

À ce niveau, un projet de « fresque multimédia » reste dans les envies du GRIM à travers Jean-Marc Montera. Cette mise à disposition des concerts entiers et inédits, participerait à la démarche de transmission et de valorisation de son patrimoine musical. Ces données et cette « plateforme » pourrait aussi participer à un travail plus général de la scène musicale à Marseille (on pense notamment aux archives du GMEM, de l'AMI et de Radio Grenouille par exemple), voire même de la création musicale au niveau national.

L'utilisation du régime numérique par le GRIM à différents niveaux partant de l'information et la communication jusqu'à la transmission et la médiation produit une ressource patrimoniale importante pour la scène expérimentale et improvisée. D'une certaine manière, ces ressources servent de sensibilisation et d'approfondissement des connaissances, voire même d'alimentation d'un travail de recherche, qu'il soit sociologique, esthétique ou musicologique. Toutes ces données organisées et ces médias disponibles participent donc à une forme de médiation liée au régime numérique. Ils servent de repère et de référentiel autant pour les amateurs, les novices, les passionnés que pour les chercheurs.

#### IV.4. Développement de différents types d'actions de médiation au sein du GRIM

En fonction des différents publics du GRIM, des autres scènes expérimentales et improvisées marseillaises et des actions menées dans le cadre du régime numérique, nous avons déjà évoqué l'idée d'une médiation qui a lieu au GRIM et qui est nécessaire, à la fois pour sensibiliser les « néophytes » aux différentes esthétiques en lien avec la programmation et pour proposer un espace-ressource aux musiciens et amateurs locaux.

Effectuer dans un premier temps un état des lieux des actions proposées par le GRIM qui pourraient se rapporter à de la médiation numérique permet de comprendre comment la structure envisage de soutenir sa programmation en proposant des ateliers ou bien d'autres formes participatives ou de sensibilisation. Cela permet aussi de mettre en évidence d'éventuels

manques et de concevoir des projets, actions et programmes de médiation directement mis en place au sein de la structure, et ainsi de proposer un type de médiation qui relèverait à la fois de la « tradition » expérimentale et des projets de sensibilisation préexistants par ailleurs, sous le nom de « médiation expérimentale ».

#### IV.4.1. Dispositifs, espaces et situations de médiation

Jusqu'en 2011, le GRIM organisait des ateliers de pratiques et d'improvisation directement liés à la pratique musicale, que ce soit sous la direction de Jean-Marc Montera, notamment pour *Helter Skelter* de Fred Frith et Jean-Michel Pesenti par exemple, ou encore pour les étudiants de musicologie dans le cadre de leur formation. Par ailleurs des musiciens étaient invités à animer des workshops (le *Guitar Trio* de Rhys Chatham) ou des ateliers à destination de publics spécifiques (l'atelier noise pour les enfants organisé par Le Club des Chats).

Dans les missions dédiées au travail de recherche et de transmission, il a été question de développer cet axe « médiation » et de croiser ces deux approches au sein d'une prospection en termes d'étude de publics et de modes de transmission et de sensibilisation. L'idée était de suivre la démarche du GRIM dans l'accompagnement des pratiques (par les ateliers) puis de réfléchir à de nouvelles formes de sensibilisation et de prolongement de l'expérience de concert.

Pour inscrire la médiation au sein de la politique de programmation de la structure et qu'elle soit en adéquation avec la démarche expérimentale, cette dernière a été élaborée et conçue en fonction des pratiques qui correspondent à ces musiques. Pour cela, une catégorisation de l'expérimentation *in situ* a été élaborée<sup>119</sup> :

##### - La situation :

*En termes de production* (situation d'expérimentation musicale) : manière dont l'artiste va créer son œuvre, en concert public, séance d'enregistrement, en collaborant et improvisant

---

119 Cf. N. Debadé « Situations, dispositifs et espaces d'expérimentation musicale : Médiations et innovations dans les musiques expérimentales » dans le cadre du colloque *Université : Espace de Création(s)* à Grenoble (octobre 2012). Les descriptions sont tirées d'un article qui devrait paraître dans les actes de ce colloque, qui n'est à l'heure actuelle pas encore sorti.

avec un autre artiste avec qui il a déjà (ou jamais) joué, répété...

*En termes de réception* (expérience musicale) : La situation d'écoute qui se présente pour le spectateur, l'auditeur, le public, que ce soit en fonction de l'écoute à domicile, en concert...

- L'espace :

*En termes de production et de réception* (espace scénique, visuel) : l'espace intervient autant dans la prise de son dans le cadre d'un enregistrement, notamment lors de *field recording*, que de concert, en fonction de l'interaction relative à l'expérimentation et toutes les influences que peuvent avoir les lieux du concert, surtout dans le cadre de concerts dans des espaces insolites, espace public, etc.

*En termes de médiation* : dans le rapport entre l'œuvre et les publics, cette dimension se retrouve aussi si l'on est face à un espace réel lié au lieu (plein air, lieu insolite...), ou un espace virtuel...

- Le dispositif :

*En termes de production* (diffusion/interprétation) : le dispositif est à la fois le type d'instrument et la technologie utilisée, toujours importante voire même une des spécificités des musiques expérimentales ou encore le type de sonorisation s'il y a une multidiffusion avec spatialisation (musique électroacoustique et acousmatique), l'amplification (dans le cadre de la *noise*, avec un volume sonore extrême par exemple), le langage et les modalités mis en application (improvisation instrumentale, génération de signal, disques, sons concrets, gestion par ordinateur...).

*En termes de médiation*, le dispositif sera plutôt le média ou le médium, le type de dispositif mis en œuvre (atelier, émission de radio, séance d'écoute, tout projet multimedia).

Ces catégories et approches de l'expérimentation et de l'expérience musicale, à la fois du côté de la réception des auditeurs et de la production sonore du côté des artistes, ont servi de base conceptuelle pour l'idée d'une médiation en corrélation avec la programmation du GRIM. Cette conceptualisation des différents types d'actions autour des musiques expérimentales a

servi à la mise œuvre d'une médiation au GRIM, en lien avec la sensibilisation et l'accompagnement des publics. Que ce soit par le biais d'ateliers de fabrication d'instruments ou de détournements, d'ateliers de pratique musicale ou de création, les séances d'écoute ou tout autre dispositif mis en place dans le cadre du régime numérique, il semblait important de garder en tête les spécificités des musiques expérimentales et improvisées.

Ces projets et actions de médiation ont pour but de rendre l'appropriation et le prolongement de ses pratiques expérimentales possibles pour les publics du GRIM, tout comme de sensibiliser des personnes désireuses de découvrir ces musiques. C'est donc en partant des pratiques amateurs (souvent autodidactes), du détournement, du *DIY*, et des approches émancipatrices et empiristes des musiques expérimentales que nous avons développé ces actions en tant que « médiation expérimentale ».

#### IV.4.2. Approche d'une « médiation expérimentale »

Ainsi, la médiation *dans* les musiques expérimentales et *des* musiques expérimentales revêt des modes de transmission et de sensibilisation différents selon les différentes interactions mises en places ou possibles avec la situation, l'espace et les dispositifs d'écoute ou de production sonore. L'idée d'une médiation répondant à ces critères est née de l'observation et l'étude des projets de sensibilisation liés aux premiers ateliers menés dans les centres électroacoustiques dès la fin des années soixante-dix<sup>120</sup> (que l'on aura l'occasion de voir dans la dernière partie<sup>121</sup>). Le « faire et l'entendre » (pour reprendre une expression *Schaefferienne*) étaient liés dans ces projets pédagogiques et mis en pratique auprès de scolaires ou de publics novices pour présenter les derniers travaux de recherche ou sensibiliser à la musique électroacoustique.

Il en est de même des programmes radiophoniques mis en place par le GRM au sein de la Maison de la Radio, dans le but de sensibiliser à la création électroacoustique, aux dernières découvertes technologiques et compositions pour la France, et d'autres laboratoires et centres

---

120 Cf. A. Veitl, *Quelles ressources technologiques pour renouveler les pédagogies musicales, présentation critique d'outils*, 2001. Disponible sur La documentation française, [www.ladocumentationfrancaise.fr/rapports-publics/054000605/index.shtm](http://www.ladocumentationfrancaise.fr/rapports-publics/054000605/index.shtm) (consulté le 15/05/16)

121 Cf. Partie 3, I.1.1. Organisation parallèle des institutions culturelles et de la « musique de recherche », p.280.

de recherche étrangers ayant des liens avec les télécommunications. C'est en cela que cette démarche peut se rapporter à une forme de « médiation expérimentale ».

Les concepts d'émancipation et d'empirisme ayant déjà été mis en évidence dans les pratiques expérimentales, il semble que les musiques expérimentales répondent à ces démarches philosophiques d'acquisition dans leur pratique et leur apprentissage, où le musicien et l'auditeur se retrouvent alors autodidactes, stimulés par les différentes interactions mises en œuvre.

Il n'est pas question ici de mettre en avant un « pédagogue » ou un « maître » face à des publics « ignorants », il n'y a pas de relations entre ceux qui savent et ceux qui ne savent pas. Les rapports d'horizontalité ont lieu lors des ateliers, chacun venant avec sa propre expérience, ses connaissances, sa sensibilité et sa volonté de « faire quelque chose collectivement ». Lors de ces ateliers, nous avons pu rapidement constater que l'on se retrouve au sein d'un groupe, où l'action devient collective *a minima*, si ce n'est dans certains cas où l'action produit alors une œuvre en elle-même (lors des ateliers de création, d'interprétation d'œuvres ouvertes du répertoire ou des ateliers d'improvisation...).

Il en est de même lorsque l'atelier est dirigé par Jean-Marc Montera ou par un artiste invité. Soit ce « meneur » participe lui-même à l'atelier et met en application son mode de jeu et sa « philosophie » du son au sein du collectif, soit il reste en dehors et l'action finit par se réaliser sans l'intervention d'un « chef » (comme cela a été le cas lors des ateliers d'Eddie Prévost).

L'effacement du « médiateur » dans le cadre de la médiation expérimentale peut aussi être appréhendée. Lors de la mise en place de dispositifs de création ou d'installations sonores autonomes ou interactives, le dispositif devient alors un outil de médiation et de création laissant le public interagir avec lui, expérimenter la situation par l'écoute à l'aide de gestes et de déplacements produisant des sons, par exemple.

Des émissions de radio ou des séances d'écoute permettent aussi de laisser une autonomie interprétative et réceptive, même si la production et la sélection sonore restent à l'initiative d'une personne désirant partager et transmettre un « parcours ». En effet, chaque personne du public reste libre de situer ou d'apprécier chaque choix en fonction de ses connaissances et de sa culture musicale (ainsi que philosophique, cinématographique, scientifique, technique...).

Dans ces scènes expérimentales, les échanges entre tiers produisent du savoir, et ce, indépendamment des connaissances des publics, qu'ils soient experts ou novices de ces musiques. Leurs impressions d'un concert, d'un atelier ou juste lors un échange sont souvent débattues et très enrichissantes (comme déjà évoqué par Michel Doneda et Keiji Haino dans la première partie<sup>122</sup>) car la spontanéité avec laquelle certains peuvent appréhender les musiques expérimentales et improvisées ou à l'inverse, la connaissance parfois encyclopédique de ces musiques se situent dans l'expérience et la culture de chacun, et ne peuvent être prévues ni même parfois anticipées, et servir de base de dialogue et d'argumentation entre artistes, professionnels de la culture et tout autre membre du public.

Dans cette conception, la médiation expérimentale met en place des interactions, elle ne doit donc en aucun cas convaincre tous les participants et encore moins prêcher « la bonne parole ». Effectivement, le but n'est pas de réussir à « convertir » les auditeurs et participants d'ateliers constituant un public spécifique avec toutes leurs singularités.

Il ne s'agit pas de les amener à aimer ces musiques, ni même à les forcer à en faire. Mais bien de leur donner la possibilité d'expérimenter *quelque chose*, ce moment d'improvisation et de création spontanée, en fonction de ce qu'ils sont.

Une fois la situation et le dispositif mis en place, ils restent libres de vivre ces moments de musiques à leur guise. Il est arrivé quelques fois à des participants de ne pas se trouver à l'aise avec cette démarche, tout comme d'autres participants vont être « transcendés » au-delà des projections qu'on aurait pu s'en faire.

L'absence de direction, si l'on excepte la mise en place d'un cadre, peut d'ailleurs parfois être déstabilisant comme cela a pu être constaté à plusieurs reprises, alors que d'autres personnes vont trouver certaines approches de l'improvisation trop « dirigistes » (dans la mise en place d'exercices et de « règles » d'improvisation collective). Même si nous le souhaitions, il serait difficile de juger cet acte en termes de réussite ou d'échec, ce qui contribue à rendre expérimentale cette médiation. En cela, nous rejoignons la définition de Cage : « Le mot "expérimental" est adéquat, pourvu qu'il soit compris pas comme décrivant un acte qu'il faudra juger ultérieurement en termes de succès ou

122 Cf. Partie 1, IV.2.1. Le dispositif scénique au centre de l'expérience, p.111.

d'échec, mais simplement comme un acte dont le résultat est inconnu »<sup>123</sup>.

Au-delà des approches qu'on peut catégoriser, théoriser et mettre en pratique, le « médiateur » ne transmettra jamais aussi bien que s'il est engagé dans sa démarche. Ce n'est pas forcément celui qui a effectué une formation de médiation culturelle, la personne qui anime ou dirige un atelier, l'artiste qui va expliquer sa démarche. Toute personne assistant à un concert peut en devenir le médiateur. Un passionné ou un curieux, comme nous l'avons vu avec Bruno qui passe des disques à ses amis et les convie aux concerts, fait office de médiateur en cherchant à élaborer une situation permettant la découverte et le partage de ce qu'il affectionne.

La médiation permet aussi de mettre en place des dispositifs autonomes participant à une médiation indirecte, voire même une « auto-médiation » d'un auditeur désirant d'approfondir ou accompagner sa pratique quelque soit son implication dans ces musiques. Cette sensibilisation et ce prolongement de la situation de concert sont notamment permis par le régime numérique.

---

123 J. Cage, *Silence, conférences et écrits*, op. cit., p.15.

## **Conclusion: Quel avenir pour le GRIM et pour les musiques expérimentales ?**

Le GRIM représente une structure emblématique des musiques expérimentales. Nous pouvons même admettre que c'est une structure expérimentale en elle-même. Dans sa manière de transmettre, de sensibiliser et d'effectuer de la médiation à travers des situations spécifiques et dispositifs mis en place, elle se réinvente à chaque fois. Œuvrant de manière empirique, elle tente d'évoluer en permanence, à travers les évolutions des musiques programmées et des évolutions institutionnelles plus générales.

Le GRIM est également expérimental dans son mode de fonctionnement et dans sa programmation, où les choix artistiques sont effectués sans chercher une rentabilité exacerbée mais plutôt une forme d'équilibre et de légitimité. La médiation sert alors à renouveler les publics, à les fidéliser et à les sensibiliser aux pratiques expérimentales. La structure, en défendant cette scène musicale plus globale, contribue à la situer dans une histoire en évolution permanente, tout en l'inscrivant dans un patrimoine musical et culturel à Marseille et en France.

Confrontée en permanence entre la rationalisation impliquée par l'intervention publique et les rapports institutionnels que la structure entretient, le GRIM reste néanmoins dans une forme d'empirisme, à devoir agir, puis réagir et ensuite se nourrir de l'expérience de ses équipes qui évoluent elles aussi. Cette structure reste confrontée à des réalités économiques qui la mettent en difficulté et qui ont contraint sa direction et ses salariés à prendre des décisions complexes, tout comme lors de la fusion avec le GMEM.

À partir du 1<sup>er</sup> janvier 2016, le GRIM a donc fusionné avec le GMEM, et la nouvelle entité a emménagé à la Friche la Belle de Mai en mars 2017.

Mais c'est riche d'une expérience de plus de 35 ans, à tâtonner, mouvoir, se questionner, faire évoluer les pratiques et son rapport aux publics que le GRIM s'inscrit dans ce nouvel épisode, qui le transformera en une entité différente, sous une nouvelle identité. L'association a été dissoute à la fin de l'année 2016, perdant de fait ses statuts. La nouvelle structure réunissant le GRIM avec le GMEM bénéficie d'une reconnaissance institutionnelle plus importante, inaugurant un centre de création inédit basé sur la solidité du GMEM, par son histoire et sa labellisation en tant que CNCM. L'histoire et l'expérience du GRIM y apportent toutefois un

savoir-faire et une image forte dans le champ des musiques improvisées et expérimentales.

Le GRIM, qui perdure à travers ses employés au sein du GMEM, se retrouve également dans un rapport entre innovation et résistance. Il se doit d'innover pour poursuivre son évolution, parallèle à l'évolution permanente des musiques expérimentales, et face aux contraintes institutionnelles auxquelles il doit également se soumettre. Il résiste à ces formes d'innovation dans le soutien d'un patrimoine musical, particulièrement empreint des musiques improvisées, sans renier sa propre histoire.

Au cours de la première partie, nous avons pris en compte les différentes évolutions qu'ont pu suivre les musiques expérimentales. Ces évolutions sont intrinsèques à la création musicale et aux pratiques, que ce soit par les moyens, à l'aide des technologies recourues, et les finalités, par les différents courants qui en découlaient, en se croisant, s'hybridant, se réinventant. Un croisement entre l'évolution du GRIM et l'évolution des musiques expérimentales elles-mêmes démontrent à la fois certaines similitudes (dans les choix de programmation) mais mettent également en évidence des liens d'innovation et de résistance.

De quelles manières ces musiques, à l'image du GRIM qui n'a cessé de se réinventer, subissent-elles des mutations et résistent-elles à d'autres pour perdurer ? Il serait encore une fois difficile d'y répondre, en constatant toutefois que l'intérêt pour la musique improvisée telle qu'elle était pratiquée dans les années soixante-dix a pu diminuer, tandis que de nouvelles formes d'expression continuent d'émerger, tout en ayant recours à l'improvisation libre. La pluralité des musiques expérimentales semble être le reflet d'une réaction (de rejet ou d'acquisition) face à une forme d'innovation.

Si l'on recoupe cette réflexion et les observations réalisées en ce sens avec l'évolution d'une structure comme le GRIM, on dispose alors d'un quadrillage permettant de « cartographier » une typologie des scènes de musiques expérimentales et improvisées. De nouvelles évolutions sont mises en avant, assujetties au contexte musical, à l'évolution des pratiques (que ce soit en termes de rapport à l'écoute ou des pratiques musicales) et aux mutations que les

structures musicales peuvent subir, tant du point de vue de la programmation que de leur propre organisation.

L'étude d'un cas particulier de scène spécialisée en parallèle d'une première analyse de l'évolution des musiques expérimentales de manière générale permet à la fois de vérifier certaines observations et réflexions amorcées par rapport aux pratiques et aux publics pour finalement les approfondir en y adjoignant les études spécifiques des publics du GRIM en tant que figures-types. Ces différents rapports aux pratiques, que ce soit par l'écoute et les usages du régime numérique, renvoient également au rapport technologique entretenu dans le cadre de la production et de la réception des musiques expérimentales.

Une mise en perspective semble émerger de ce cheminement, à la croisée des prérogatives institutionnelles impulsées par les structures culturelles en relation à ces musiques et de celles liées à la professionnalisation des musiciens.

Les enjeux institutionnels liés à ce champ d'étude s'avèrent finalement relever de l'approfondissement de cette réflexion menée sur l'évolution du fait musical expérimental, mais aussi de ses problématiques actuelles qui voient la coexistence de nombreuses approches complémentaires au sein d'une même scène expérimentale.

L'observation des faits et l'analyse pragmatique produite par cette approche sociologique peut nous amener alors, en partant de l'exemple du GRIM, jusqu'à une réflexion sur les musiques expérimentales et improvisées en elles-mêmes, voire même à une vision singulière plus générale de la société dans laquelle nous évoluons nous-mêmes.

« Le pragmatisme, terme issu du grec *action* est une théorie empirique de la connaissance. Toute connaissance est expérimentale en tant qu'elle est vécue et provisoire, qu'elle teste le monde. Elle est changeante, car l'expérience humaine se transforme elle-même en permanence. Sa pertinence est mesurée par ses conséquences sur le réel. La question qu'elle pose est de savoir si elle est vérifiée ou non dans les faits. Il faut en effet s'en tenir au réel tel qu'il apparaît, la surface est la seule profondeur, il n'y a rien de dissimulé sous l'apparence des choses »<sup>124</sup>.

Les actions menées pour présenter, défendre ou transmettre ces musiques s'inscrivent dans un contexte qui n'est pas uniquement culturel, mais social. À l'exposé de cette précédente partie, cette dimension sociale et politique s'intègre dans le rapport à la transmission des pra-

---

124 D. Le Breton, *L'interactionnisme symbolique*, op. cit., p.9.

tiques au sein d'une structure culturelle (notamment par la sensibilisation et la médiation), et à l'évolution des musiques expérimentales de manière plus générale. Nous verrons donc par la suite en quoi ces interrogations institutionnelles, professionnelles et sociales liées aux musiques impliquent une montée en généralité et une mise en résonance d'autres mondes culturels et contextes sociaux actuels, dans lesquels les évolutions rencontrées renvoient à la fois à des formes de résistance et d'innovation.



*La Morte Young à montévidéo (2014) ©Pierre Gondard*



*Faune au Temple Rue Grignan (2014) ©Pierre Gondard*



*Lee Noble à montévidéo (2013) ©Pierre Gondard*



*Astreinte à Montevideo (2012) ©Yoan-Loïc Faure*



*Talweg à Montevideo (2012) ©Pierre Gondard*

---

**PARTIE 3 :**  
**INTERACTIONS INSTITUTIONNELLES ET SCÈNES DE**  
**MUSIQUES EXPÉRIMENTALES**

---

## Introduction

À l'étude de leurs évolutions, les musiques expérimentales entretiennent un rapport complexe à leurs différents contextes d'émergence plus généraux, notamment en lien avec les évolutions technologiques. Cependant, elles restent insaisissables et semblent s'autonomiser face aux définitions utilisées auparavant pour qualifier la musique « savante » et la musique « populaire ». Elles se trouvent hors de ces deux catégories, tout en entretenant un lien avec chacune d'elles. Par le biais d'interactions à la fois avec les milieux des musiques contemporaines et du rock, des musiques traditionnelles et d'autres courants comme l'électroacoustique et les musiques électroniques, elles dépassent cette dichotomie entre savant et populaire.

Du fait de leur difficulté à entrer dans une catégorie identifiable, elles restent peu reconnues en tant que telles au niveau institutionnel, tant cet entre-deux pose un réel souci de catégorisation. Ces problématiques d'identification de catégories ont sûrement joué en défaveur du GRIM, qui a toujours souhaité évoluer au fil de ces musiques, sans entrer dans un champ particulier dont les évolutions auraient été identifiables par les institutions. Face à ces difficultés, le GRIM devait aussi pour sa part faire preuve d'innovation et de résistance pour continuer de défendre ces musiques en perpétuelle évolution. Cette problématisation pourrait donc se poser également au niveau institutionnel. La question de la reconnaissance institutionnelle induit celle de la reconnaissance des musiciens et des artistes liés aux musiques expérimentales, et donc de leur professionnalisation.

Il conviendra dans un premier temps d'aborder ce rapport aux institutions, tant à la fois dans le domaine des musiques « savantes » que des musiques « populaires ». Nous étudierons donc par des rappels historiques les politiques culturelles relatives à la musique « contemporaine » (reconnues aujourd'hui sous le terme de « musiques de création » en intégrant les pratiques expérimentales et improvisées) et aux musiques « actuelles » qui se développent dans le cadre d'une démocratie culturelle s'attachant à la représentation des cultures dites « populaires ».

Cette étude des évolutions institutionnelles intervenant dans le cadre des musiques expérimentales nous conduira à une problématisation, à travers deux positions liées au choix du subventionnement (complétées avec les nouveaux rapports institutionnels, notamment en lien avec la recherche). Nous établirons alors une réflexion sur l'échelle de la reconnaissance institutionnelle des musiques expérimentales, que ce soit sous la forme de l'institutionnalisation ou de l'alternativisme en termes d'indépendance.

Pour poursuivre cette partie, nous évoquerons dans un deuxième temps le rapport à la figure de l'amateur et à celle du professionnel, restant encore une fois une dichotomie difficilement discernable dans le champ étudié. Ce « brouillage » nous permettra d'ouvrir une réflexion plus spécifique sur la question du genre chez les musiciens et les compositeurs expérimentaux, qui dans un premier temps semble renvoyer principalement à une scène masculine, mais où les femmes ont eu une importance décisive dès les années soixante.

La reconnaissance de ces musiques se construit, tant d'un point de vue institutionnel que symbolique, par la valeur et les spécificités qu'elles représentent, participant à leur identification et à leur fédération en tant que scène constituée. Cette définition en tant que scène(s) de musiques expérimentales mettra en évidence les singularités pouvant unir les différents types de rapports à l'institution que chaque structure entretient en son sein, tout en considérant leur propre spécificité. Cette pluralité d'expressions se trouve réunie à travers la coexistence de lieux disparates, tant en termes de leur structuration que de leur territorialité, travaillant en tant que réseau formel par leurs relations sur un territoire local, tout en étant présents sur une forme de « territoire virtuel » lié au régime numérique. Cette virtualité développe donc des potentialités pour les musiciens, les structures et les publics qui constituent cette scène.

Nous apporterons alors un aboutissement à ce présent travail de recherche, après être parti d'un cadre général de l'évolution des musiques expérimentales et de leurs pratiques, ainsi que d'avoir abordé un cas spécifique tel que le GRIM. Cet aboutissement questionne les enjeux de structuration pour la scène des musiques expérimentales au sein des mondes de l'art, mais aussi

dans ses rapports plus généralisés à la société contemporaine. Nous développerons leur possible modélisation face à ses positionnements face à l'institution en France, pouvant à la fois ouvrir sur une situation plus générale de cette scène musicale « globale ».

Nos objectifs finaux seront de prolonger la réflexion vers une dimension culturelle et sociale plus générale, œuvrant alors à une mise en réflexion des problématiques que toute société peut rencontrer face à l'évolution technologique et aux contraintes économiques. En cela, l'approche à la fois sociologique, esthétique et historique des musiques expérimentales à travers ses pratiques réinjecte une dimension politique inévitable que nous développons au sein de cette partie.

## I. Évolutions institutionnelles et échelles de reconnaissance

Pour comprendre l'importance et les enjeux des rapports avec l'institution dans le cadre des musiques expérimentales, il convient de faire l'état des lieux de l'évolution des politiques culturelles lors des soixante-dix dernières années. Elles ont suivi plusieurs transformations importantes, que ce soit à travers le concept de « démocratisation culturelle » puis de « démocratie culturelle », qui ont dans un premier temps proposé de sensibiliser les publics aux formes de créations artistiques contemporaines avant d'intégrer des éléments des cultures populaires dans les missions du ministère de la Culture.

Parallèlement, nous devons nous interroger plus généralement sur le rapport aux structures de diffusion, en prenant l'exemple du GRIM que nous avons pu suivre durant environ cinq années, avant sa fusion avec le GMEM. Cette association a donc connu de nombreux changements internes, que ce soit au niveau de son équipe comme nous l'avons précédemment vu, mais aussi dans son rapport à l'institution pour finalement être une structure ayant une identification institutionnelle locale relativement forte. Cependant, cette fusion-absorption avec le GMEM relève d'enjeux politiques et institutionnels et d'un rapport de puissance face à une reconnaissance plus générale au niveau politique, en lien notamment avec le conventionnement de ce dernier en tant que Centre National de Création Musicale (CNCM).

Cela met alors en évidence à la fois l'importance de considérer les rapports institutionnels, dans un champ d'étude où cohabitent les politiques d'excellence, de sensibilisation et de soutien à la création musicale, la formation professionnelle des musiciens et la représentation de la diversité des musiques actuelles. Face à ces institutionnalisations, une autre réalité coexiste, à savoir les structures associatives locales plus « alternatives », ne bénéficiant pas de ces soutiens, mais développant des formes d'autogestion ainsi que des logiques collaboratives et participatives.

Cette étude d'une certaine typologie de structures en lien avec les musiques expérimentales, dans leur diversité, allant de lieux autogérés et informels (et donc autonomes) jusqu'à des scènes subventionnées voire labellisées, permet ainsi d'aborder la question de la reconnaissance

des musiques expérimentales et improvisées à travers leur diversité, et le rapport entretenu au financement public.

Cette définition qui s'articule autour des différentes évolutions institutionnelles et politiques sera confrontée à une réflexion sur les différents modes de financements et les situations actuelles que ces structures peuvent rencontrer pour innover et/ou résister par rapport à l'institutionnalisation et à l'alternativisme. Tout ce développement permettra d'ouvrir vers étude de la reconnaissance qui n'est pas seulement institutionnelle mais qui se construit également par la légitimation des musiques expérimentales dans les domaines de la recherche scientifique.

### I.1. Croisements et approche historique de l'institutionnalisation de la musique en France

#### I.1.1. Organisation parallèle des institutions culturelles et de la « musique de recherche »

Alors que la Seconde Guerre Mondiale n'est pas encore terminée et que la France est encore divisée, Pierre Schaeffer crée en 1942 « Le studio d'essai » qui deviendra en 1946, un an après l'armistice, « Le Club d'Essai » de la RTF. Ce groupe de chercheurs et d'ingénieurs spécialisés dans le son et l'enregistrement dépend alors de la radio publique française et servira de base pour le GRMC en 1951, et qui sera connu sous le nom de GRM dès 1958. Nous l'avons déjà évoqué, la musique concrète est signifiée en tant que telle dès 1948, soit dix ans plus tôt.

Toujours en 1958, Pierre Henry, l'autre compositeur-clé de la musique électroacoustique avec qui Schaeffer fonde le GRMC, quitte ce groupe de recherche et ouvre lui aussi son propre laboratoire/studio d'enregistrement, le Studio Apsone.

Parallèlement, la politique culturelle française commence à s'identifier en tant que telle et le ministère des affaires culturelles voit le jour sous la présidence de Charles de Gaulle, avec André Malraux en tant que ministre de la culture en 1959.

C'est également au cours de cette période, en 1954, que Pierre Boulez crée le Domaine Musical, une nouvelle forme de salon musical servant à promouvoir la création de l'époque, dans lequel sont réunis de nombreux intellectuels, artistes et membres de la bourgeoisie pari-

sienne côtoyant déjà les salons de Suzanne Tézénas, une mécène participant aussi à la création du Domaine. Dans ces salons dédiés à l'avant-garde se rencontraient entre autres les familles Rothschild et Pompidou.

Suite à la création du ministère des affaires culturelles, Malraux nomme à la tête de la direction de la musique le compositeur Marcel Landowski en 1967, ce qui a pour effet d'excéder Boulez qui quitte alors la tête du Domaine pour diriger l'orchestre de Cleveland après être à la tête du Concertgebouw d'Amsterdam. Cependant, malgré ses activités de compositeur et de chef d'orchestre, Boulez retrouve de l'intérêt pour la défense de son art en France, quand Pompidou lui évoque le projet de centre d'art contemporain (le Centre Pompidou) en 1969, projet qui sera confirmé l'année suivante et dont les travaux commencent en 1974. Pompidou propose alors à Boulez de créer un centre de recherche musicale, l'IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique), qui s'installera à proximité du Centre Pompidou en 1977.

Dès la fin des années soixante, les centres de recherche musicale recommencent à voir le jour en province. En 1966, Iannis Xenakis crée l'EMAMu<sup>1</sup>, le CIRM<sup>2</sup> se dévoile en 1968 (installé à Nice depuis 1978), suivi du GMEM (à Marseille) en 1969. La fin des années soixante voit aussi la reconnaissance de l'électroacoustique au niveau de la formation musicale, à savoir avec l'ouverture des premières classes d'électroacoustique à Marseille (par Marcel Frémont) et à Paris (Pierre Schaeffer et Guy Reibel) en 1968.

C'est dans cette lancée que l'éclosion de ces centres continue en France dans les années soixante-dix : Le GMEB<sup>3</sup> ouvre ses portes en 1970 à Bourges, le CERM<sup>4</sup> en 1972 à Metz, le GMVL<sup>5</sup> en 1975 à Lyon, l'ACROE<sup>6</sup> en 1976 à Grenoble, le GMEA<sup>7</sup> en 1977 à Albi, le LIMCA<sup>8</sup> à Auch et le GRAME<sup>9</sup> à Lyon, tous deux en 1981.

---

1 Équipe de Mathématique et Automatique Musicales, qui est ensuite devenu le CEMAMu, aujourd'hui l'UPIC installé à Rouen.

2 Centre International de Recherche Musicale.

3 Groupe de Musique Expérimentale de Bourges, qui deviendra par la suite l'IMEB.

4 Centre Européen de Recherche Musicale.

5 Groupe Musiques Vivantes de Lyon.

6 Association pour la Création et la Recherche sur les Outils d'Expression.

7 Groupe de Musique Électroacoustique d'Albi.

8 Lutherie Informatique et Musique Contemporaine d'Auch.

9 Groupe de Recherche Appliquée en Musique Électroacoustique.

La Direction de la Musique est créée en 1970, succédant au Service de la Musique pour finalement mettre l'accent sur une politique de recherche musicale en 1974. À la tête de cette Direction, Jean Maheu privilégie la création contemporaine et la recherche, ainsi que l'Opéra (il prendra la tête de l'Orchestre de Paris et sera vice président de l'Opéra de Paris avant de devenir le directeur du Centre Pompidou en 1983).

Cette effervescence autour de la recherche musicale est passée par la reconnaissance institutionnelle de ces musiques, parallèlement à l'intervention publique avec des missions confiées aux structures en tant que service public et missions d'intérêt général.

Pour répondre à ces missions de service public, les différents centres suivent à la fois les pas du GRM et de l'IRCAM. Le premier visait à faire découvrir les pratiques expérimentales liées à la musique électroacoustique puis acousmatique, tant par les médias avec lesquels le GRM était proche pour le plus « grand public » et par des publications pour un public plus spécialisé permettant ainsi développer un axe de recherche spécifique à leurs différents travaux.

Avec l'IRCAM, Boulez souhaitait développer une recherche spécifique, non pas pour enregistrer des « sons fixés » mais fabriquer de nouvelles manières de produire les sons, notamment autour du traitement en temps réel.

Rappelons que le GRM et l'IRCAM étaient rivaux, Boulez ayant créé ce dernier en considérant que rien n'avait réellement été fait à l'époque pour la recherche musicale. En 1980, le GRM ne possédait un budget ne représentant que les 2/5 de celui de l'IRCAM, soit 6 millions de Francs<sup>10</sup>. L'arrivée de l'IRCAM deux ans avant avait quelque peu alerté le GRM et François Bayle, alors à sa tête, se rappelle de son échange avec Boulez :

« Écoutez Pierre, c'est bien, vous avez un bel outil offert par le Budget. Nous ne dépendons pas de la Culture, nous sommes couverts par la redevance du téléspectateur. De notre disparition vous ne récolterez pas un centime, jamais un sou de la redevance ne viendra abonder l'IRCAM. Réciproquement nous n'accéderons pas à vos financements qui ne croiseront jamais les nôtres : vivons en paix ». Il l'a fort bien compris – et j'ai ajouté bravement : « si vos critiques venaient à nous causer du tort, nous arriverions ici avec armes et bagages considérant que c'est notre territoire ». À quoi Boulez m'avait répondu avec un dangereux sourire : « Mais vous seriez les bienvenus ! » Cette aimable joute à fleurets mouchetés n'eut bien sûr aucune suite »<sup>11</sup>.

---

10 Cf. PM Menger, *Le paradoxe du musicien*, p.122.

11 F. Bayle, *Portraits Polychromes*, 2003, cité dans JN Vond Der Weid, *La Musique du XX<sup>e</sup> siècle*, 2010, p.351.

Au-delà de ces « querelles » de pouvoir et de craintes de concurrence entre les deux principaux centres parisiens, il est à noter plusieurs similitudes dans leur volonté de développer différents points de vue de la recherche musicale et de sa « promotion » (par la sensibilisation du côté du GRM et une certaine « excellence » du côté de l'IRCAM). On constate similairement une participation à la formation et à l'accompagnement des musiciens et compositeurs, ainsi qu'à la pédagogie à travers des projets de sensibilisation destinés au jeune public.

Les centres de recherche musicale, qui ont suivi ces aspects de sensibilisation, ont alors ouvert leurs portes à différents modes de diffusion (concerts dans l'espace public, séances d'écoute...) et d'ateliers (comme les ateliers Mini-Manca du CIRM) jusqu'au développement d'outils de recherche, à la fois ludiques et accessibles. De ces outils, nous pouvons notamment citer le GMEBGOSSE du GMEB (IMEB) qui est un dispositif reliant plusieurs ordinateurs en réseau générant des sons par synthèse analogique et numérique et qui permettent à des classes de travailler collectivement. Il en est de même du Mélisson du GMEA constitué de plusieurs boîtiers réalisant un travail de filtres et d'oscillateurs, ou l'UPIC du CEMAMu qui interprétait des dessins d'un point de vue sonore en termes de hauteur, d'enveloppe et de durée. L'OMNI de Guy Reibel permettait aux enfants de déclencher des sons à l'aide d'un dispositif sphérique tandis que l'Holophon du GMEM spatialisait le son à l'aide d'un joystick et des percussions virtuelles (toujours du GMEM, développées par Laurent Pottier) réagissaient sur l'activation de sons relatifs à la position des mains dans l'espace, grâce à une caméra.

Ces différents outils et les projets de sensibilisation offrent alors une première incarnation de ce qui allait plus tard se définir sous le terme de médiation. Ils montraient la réelle volonté des structures de présenter leurs travaux de recherche, de transmettre des connaissances et de toucher de nouveaux publics, suivant des modèles et des politiques de « démocratisation culturelle » puis de « démocratie culturelle » développés dès la fin des années soixante-dix puis des années quatre-vingt.

La reconnaissance croissante de la musique électroacoustique (que ce soit en France ou à l'Étranger) va participer à cette forme de reconnaissance de « l'exception culturelle fran-

çaise » ainsi qu'au prestige de la création musicale, certes moins financée que l'Opéra (bien que l'IRCAM jouisse d'un budget bien plus important que les autres centres).

D'autres structures, plus modestes mais au fonctionnement proche, voient le jour dans cet « âge d'or », comme c'est le cas du GRIM, au départ plutôt orienté vers les musiques improvisées, ou encore le MIM, plus spécifique à la recherche et l'informatique musicale pour ne citer que deux exemples implantés à Marseille.

Les années quatre-vingt et quatre-vingt dix apporteront d'autres formes de mutation et de légitimation des structures de recherches musicales, notamment par la labellisation (qui ne profitera pas à tous ces centres, puisqu'elle engendrera la disparition de certains). Ces mutations sont également en lien avec l'intervention publique vers les musiques amplifiées puis musiques actuelles, et qui reste aussi à prendre en compte, tant pour comprendre l'évolution du GRIM que celle des musiques de création de manière plus générale.

#### I.1.2. Mutations de l'intervention publique dans le milieu musical et labellisation : coexistence de la musique contemporaine et des musiques actuelles

Les politiques culturelles sous Malraux s'intéressaient plus au soutien de la création et au rayonnement de l'excellence artistique française ainsi qu'à l'accessibilité des œuvres à travers la « démocratisation culturelle ». L'alternance politique de 1981 voit se concrétiser, avec la nomination de Jack Lang au ministère de la Culture, une reconnaissance de la « chanson et des variétés » au même titre que les formes de « culture populaire » (bandes dessinées, cirque, cinéma, photographie...).

Cette nouvelle phase des politiques culturelles en tant que « démocratie culturelle » permet alors la création d'un Fonds de Soutien Chanson, Variétés, Jazz en 1986 (qui deviendra le CNV en 2001). Il est important de constater qu'indépendamment de l'intervention publique, le Music-hall, les caves à jazz et autres salles indépendantes se sont développées dès les années cinquante jusqu'aux années soixante-dix et que le ministère voulait également pouvoir soutenir

et développer tout ce pan de l'expression culturelle, au même titre que les industries culturelles florissantes.

Ces modes d'intervention sont ici évoqués car, indirectement, les musiques expérimentales, en se situant à cheval entre musiques « populaire » et « savante », ont un lien d'affiliation avec les deux, mais sont également subordonnées aux politiques culturelles qui leurs sont dédiées. Pour reprendre l'exemple du GRIM, les musiques improvisées ont d'abord été rapprochées du jazz. Les modes de soutien à cette structure, la logique d'organisation en réseau européen que nous avons déjà abordée, les rattachaient à des structures plutôt dans ces champs d'action. Entre temps, les « variétés » deviennent les musiques « amplifiées » permettant alors de regrouper sans distinction différents genres (les variétés étant plutôt considérées comme les musiques produites par les industries culturelles et à destination du « grand public »). Elles vont finalement devenir les « musiques actuelles », intégrant les musiques acoustiques, folkloriques et traditionnelles (tout en créant donc une forme de confusion stylistique par assimilation).

Suivant la politique à la fois de déconcentration (en 1968 sous André Malraux) et de décentralisation (en 1991 sous le deuxième mandat de Jack Lang), les politiques culturelles donnent plus de pouvoir décisionnel aux institutions territoriales : les DRAC en tant que services déconcentrés, et les services décentralisés de la Ville, du Conseil Régional et du Conseil Départemental peuvent dès lors décider de leurs budgets et projets culturels (pour la DRAC sous la houlette de la Préfecture). Cette évolution permet donc de développer les projets culturels à l'extérieur de Paris, ainsi que de renforcer les politiques et structures culturelles des grandes villes tout en permettant aussi la promotion de nouvelles politiques culturelles en ruralité.

Parallèlement, les divers lieux de recherche musicale existants d'un côté, et de l'autre les cafés-concerts et MJC recevant jusqu'alors un soutien plus conséquent entre les années soixante-dix et quatre-vingt, vont alors connaître une structuration importante en termes de reconnaissance culturelle avec des projets de labellisation ministérielle.

Dès 1996, le label « Centre National de Création Musicale » (CNCM) voit le jour et

permet, par un contrat de labellisation prévoyant un conventionnement de trois ans, de garantir un financement aux structures choisies répondant à un cahier des charges précis.

Le cahier des charges des CNCM révisé en 2010<sup>12</sup> se décline autour de 4 axes principaux :

- La création/production/recherche (soutien à la création à travers des commandes d'œuvres/résidences, le soutien au développement technologique, favoriser l'expérimentation artistique, valorisation des travaux de recherche...).
- La Diffusion (saison de concerts, festivals, recherche de moyens, partenariats sur le territoire...).
- Relations avec les publics et pédagogie (politique tarifaire, actions de sensibilisation, projets de médiation, partenariats avec les scolaires...).
- Partenariats (coproduction/coréalisation, être un « pôle de ressources, partenariats avec les autres acteurs culturels du territoire).
- Enjeux professionnels (formation, accompagnement des artistes, professionnalisation, accompagnement de la pratique amateur...).

À l'heure actuelle, il n'existe que six CNCM (GRAME, GMEM, Cesare, CIRM, La muse en circuit, et GMEA, l'IMEB ayant cessé ses activités en 2011). En 2006, chaque CNCM disposait d'un budget de 832 000 € en moyenne, avec un financement total du ministère de la Culture de 2,58 millions d'euros, soit en moyenne 368 000€ pour chacune des structures, soit 63% de leurs financements publics<sup>13</sup> (les collectivités territoriales y participant également). Ils devaient également répondre à des exigences en termes d'autofinancement : en 2009, ils réalisaient une moyenne de 20% de leur budget en termes de recettes propres.

Du côté des musiques actuelles, le label SMAC (scène de musiques actuelles) a été initié en 1998. La charte de cette labellisation a été révisée en 2006<sup>14</sup> et repose sur les critères suivants :

- Diffusion/Création/Production (projet artistique et culturel, accueil d'artiste en tournée/résidence, projets transversaux...).
- Accompagnement des projets et des pratiques artistiques, structuration professionnelle (accompagnement/formation d'artistes/amateurs, réseau avec d'autres équipements pédagogiques, formation professionnelle...).
- Relations avec les territoires et les populations (diversité des publics et des pratiques, action culturelle vers les populations du territoire, publics empêchés, politique tarifaire, travail intergénérationnel...).
- Partenariats (contrat d'objectifs avec les collectivités, relations avec d'autres équipements, partenariats avec des structures socioculturelles, avec les producteurs-tourneurs, réseaux professionnels...).

12 *Cahier des missions et des charges des centres nationaux de création musicale*, disponible sur le site du ministère de la Culture et des communications : <http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/24622/206770/version/2/file/CMC%20Centres%20Nationaux%20de%20Cr%C3%A9ation%20Musicale.pdf> (consulté le 23/03/17)

13 *Centres nationaux de création musicale*, disponible sur le site de la médiathèque de la Cité de la musique: [http://mediatheque.cite-musique.fr/mediacomposite/cim/Pdf/40\\_10\\_10\\_10\\_CNCM.pdf](http://mediatheque.cite-musique.fr/mediacomposite/cim/Pdf/40_10_10_10_CNCM.pdf) (consulté le 23/03/17)

14 *Cahier des missions et des charges pour les scènes de musiques actuelles*, disponible sur le site du Syndeac: [http://www.syndeac.org/wp-content/uploads/2015/03/textecadre\\_smaca310810.pdf](http://www.syndeac.org/wp-content/uploads/2015/03/textecadre_smaca310810.pdf) (consulté le 23/03/17)

Le ministère de la Culture a financé environ 140 lieux de musiques actuelles en 2008 pour un montant total de 8,6 millions d'euros. Un peu moins de la moitié des structures ayant reçu une subvention du Ministère était sous convention SMAC<sup>15</sup>. Une étude sur l'évolution des SMAC entre 2010 et 2012<sup>16</sup> a été réalisée à propos de 74 lieux de musiques actuelles, dont 59% étaient alors sous conventionnement ou en cours de labellisation. On y apprend que les recettes propres représentent 21% de leurs produits.

Ici, au même titre que pour les CNCM, la diversité des équipements rendent difficilement lisibles chaque cas particulier, ce qui complexifie encore plus une comparaison des budgets entre CNCM et SMAC au-delà des chiffres publiés (si ce n'est que les CNCM semblent recevoir plus d'argent que les SMAC, étant moins nombreux à être labellisés). Dans l'étude des lieux de musiques actuelles, la situation géographique (entre les lieux en Ile de France, en région rurale ou urbaine avec plus ou moins d'habitants...) renvoie à d'autres problématiques et projets artistiques, ou à d'autres spécificités liées aux types d'établissements (les jauges des SMAC vont par exemple de 100 à 2000 personnes, tandis que le CNCM ne possèdent pas forcément de lieu de diffusion).

Nous pouvons toutefois établir que les enjeux semblent relativement proches entre les CNCM et les SMAC. Effectivement, en dehors des CNCM, il existe aussi d'autres types de structures soutenant la création musicale et n'étant pas labellisées (festivals, ensembles musicaux, associations de diffusion, de recherche ou d'action culturelle plus spécifiques...), tout comme il existe d'autres lieux de musiques actuelles n'ayant donc pas le label SMAC.

Comme nous l'avons étudié en première partie, le GRIM, en tant que structure spécialisée de musiques expérimentales et improvisées, ne possédait pas de labellisation spécifique de la DRAC. Le seul label de la structure était le LDMA (Lieu de Développement de Musiques Actuelles) délivré par le Conseil Régional.

Cette évolution des politiques culturelles vers des lieux labellisés dans le cadre des mis-

---

15 Cf. *Cahier des missions et des charges pour les scènes de musiques actuelles*, *op. cit.*

16 Dossier « Scènes de musiques actuelles, quels équilibres budgétaires pour les lieux de petite et moyenne jauges ?, Données 2010-2012 », *CNV infos n°34*, avril 2014. Disponible sur le site du CNV: [https://www.cnv.fr/sites/cnv.fr/files/documents/PDF/Ressource/lettres\\_info/dossiers/indics\\_budgets\\_lieux\\_2010-2012.pdf](https://www.cnv.fr/sites/cnv.fr/files/documents/PDF/Ressource/lettres_info/dossiers/indics_budgets_lieux_2010-2012.pdf) (consulté le 23/03/17)

sions développées ou déléguées par le ministère de la Culture dans le cadre de la déconcentration et la décentralisation s'est accrue jusqu'aux années quatre-vingt dix. Depuis, chaque structure doit faire face à une stagnation voire une diminution de ses financements publics pouvant tendre vers une forme de précarité. La labellisation revêt l'aspect d'une forme de stabilité pour une structure, assurant le maintien sur plusieurs années de son financement public par la DRAC sous conventionnement, sous réserve de respect du cahier des charges établi.

Les lieux non labellisés recevant tout de même des financements publics sont alors plus menacés que les autres, ce qui peut amener à la fermeture d'un lieu, la cessation d'une activité ou la dissolution d'une association. Dans ce contexte de « rigueur », plusieurs alternatives se présentent, allant de la mutualisation d'espaces, d'équipes et de lieux, comme cela est le cas pour le GRIM, absorbé par le GMEM, ou la recherche de nouveaux types de financement.

### I.1.3. De nouvelles sources de financements

Alors que les mondes de la création musicale continuent de muter, de même que les différentes interactions institutionnelles et moyens dédiés vus précédemment, il convient de présenter diverses alternatives et nouvelles formes de financement recourues par les structures culturelles, notamment dans le domaine de la recherche musicale.

Depuis les différents laboratoires de recherche, la connexion entre arts et sciences s'est développée vers d'autres domaines, notamment avec l'arrivée du numérique et des possibilités qu'il permet. Avec l'avènement des arts numériques, que ce soit dans le cadre d'art vidéo, d'installations plastiques et sonores, ou encore de performances et concerts augmentés (que ce soit par des capteurs pour augmenter les instruments ou les mouvements, ou encore les projets liés au *mapping*), le lien avec les technologies innovantes s'est davantage développé. De nombreux projets mêlant la recherche et les arts dans leur application (à travers des partenariats entre laboratoires de recherche, artistes et structures) ont alors permis d'émerger, ainsi que reconnaissance du travail de recherche dans les champs des sciences sociales (esthétique, musicologie, sociologie...) du côté des acteurs culturels.

Au niveau de la recherche, de nouvelles sources de financement ont été proposées dans ce contexte arts-sciences. Certaines structures ont recours, comme d'autres structures culturelles possédant un pôle recherche, à des projets déposés à l'ANR en partenariat entre des structures culturelles, des équipes de chercheurs issus de laboratoires (CNRS, universités...). On pense notamment à l'IRCAM ou GRAME qui sollicitent ce type de financements pour des projets spécifiques, alliant travail d'ingénierie informatique et acoustique mais également autour des sciences humaines. Le dispositif CIFRE proposé par l'ANRT est aussi parfois sollicité pour des créations de postes sur des missions spécifiques en lien avec un projet de R&D (comme cela était le cas au GRIM, par exemple).

Des programmes spécifiques ont aussi été créés pour permettre la transversalité de la création entre les arts et les sciences, qui sont parfois également suscités par les structures musicales. Notons tout d'abord le DICREAM<sup>17</sup> créé en 2002 à l'initiative du Centre National du Cinéma et avec le soutien du Centre National du Livre et du ministère de la Culture. Il défend toute approche innovante dans divers champs de la création, que ce soit les arts numériques, le spectacle vivant ou les jeux vidéo. Son objet est de favoriser la diversité et l'expérimentation des pratiques en elle-même plutôt que de servir de ressource pour créer de nouveaux outils technologiques. Le RIAM<sup>18</sup> est créé en partenariat avec le CNC en 2001, également autour des possibilités offertes par le numérique, que ce soit en son ou en image. Il propose une aide à la faisabilité et au financement en R&D à chaque structure répondant favorablement au programme.

Au niveau européen, d'autres dispositifs ont été développés, et sont parfois sollicités par les structures culturelles, notamment les structures musicales. Dans un premier temps, il existe des programmes de développement à collaboration géographique, que ce soient les programmes FEDER<sup>19</sup> pour le développement interrégional (entre plusieurs régions européennes) et les FEDEAR<sup>20</sup> pour le développement rural.

---

17 Dispositif pour la création artistique multimédia.

18 Réseau Recherche et Innovation en audiovisuel et Multimédia.

19 Fonds Européen de Développement Régional.

20 Fonds Européen Agricole pour le Développement Rural.

Dans un second temps, il convient également de citer le programme Europe Creative qui propose de mettre en œuvre des projets culturels en liaison avec d'autres pays de l'Union Européenne et certains pays éligibles hors UE. Ce genre de projets permet à la fois de créer des échanges (compétences, artistes, productions...) au sein de l'Union Européenne et reçoit ainsi un soutien, de la même façon que les programmes annuels développés par l'Institut Français lors d'années thématiques autour d'une coopération entre la France et un autre pays du monde<sup>21</sup>.

Ces différents programmes étudiés constituent des dispositifs spécifiques en lien aux arts numériques ou des programmes européens, et représentent des alternatives et de nouvelles sources de financement public. Bien que les collectivités territoriales aient tendance à réduire leurs financements auprès de structures culturelles, les dispositifs d'aide à l'emploi (service civique, emplois aidés...), ou encore les soutiens aux projets de médiation, sensibilisation et transmission (notamment mis en place par le Conseil Départemental) restent des ressources potentielles pour les structures souhaitant solliciter des subventions. Rares sont les associations pouvant bénéficier d'un important soutien de fonctionnement à l'année. Les subventions de fonctionnement sont en effet souvent le fait de structures labellisées ou ayant une existence reconnue de longue date, les différentes collectivités préférant soutenir des projets spécifiques dont ils déterminent un cahier des charges précis et sélectionnent les associations qui en bénéficieront.

Les autres sources de financement qui existent sont celles sollicitées auprès du secteur privé. Notons tout d'abord l'existence des différentes sociétés civiles participant aux financements des structures musicales dans le milieu de la musique. La SACEM<sup>22</sup> collecte les droits d'auteur des diffuseurs et producteurs pour ensuite les redistribuer à ses sociétaires (auteurs, compositeurs, arrangeurs, éditeurs...), l'ADAMI<sup>23</sup> s'occupe de la protection de la propriété intellectuelle des solistes particulièrement (chefs d'orchestre, danseurs, musicien soliste...), notamment lors des tournées, ainsi que la SPEDIDAM<sup>24</sup> qui gère également les artistes-interprètes.

---

21 En 2016, la Corée a été choisie, tandis qu'en 2017, c'est le cas de la Colombie.

22 Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique.

23 Société civile pour l'administration des droits des artistes et musiciens interprètes.

24 Société de perception et de distribution des droits des artistes-interprètes.

Ces différentes sociétés civiles fournissent parfois des aides aux structures, pour favoriser le déplacement des artistes sur le territoire, mais également pour faciliter la mise en « régularité » des structures devant payer les droits auxquels elles doivent s'affranchir. L'ONDA<sup>25</sup> s'engage à aider les structures faisant preuve d'une « prise de risque », tant esthétique que financière dans leur programmation dans le but de favoriser la diffusion artistique.

Il existe aussi le mécénat en tant que financement privé dans le domaine de la Culture, qui reste jusqu'alors peu employé dans le domaine de la création musicale et encore moins dans celui des musiques expérimentales et improvisées. Le mécénat d'entreprise est parfois envisagé, comme dans des structures de recherche telles que l'IRCAM par exemple (auprès de sociétés informatiques par exemples ou des développeurs de logiciels<sup>26</sup>), permettant à chacune des entités de profiter de la visibilité et de l'image de l'autre. Dans les cas présents, il serait plutôt question de partenariat que réellement de mécénat. Pour prendre un autre exemple le festival de musiques expérimentales Sonic Protest a été financé par la styliste Agnès B., dans le cadre d'un partenariat (voire une coproduction), dans le sens où, participant également à un échange de visibilité entre les deux structures, Agnès B. a financé plusieurs années la production d'une compilation en CD regroupant les artistes du festival. Des fondations d'entreprise permettent aussi des sources de financement sur des projets spécifiques, d'aides à la création et à la diffusion.

Nous avons pu démontrer dans la première partie les difficultés qu'une structure non-labelisée au niveau national, avec par exemple le GRIM (mis à part le conventionnement du Conseil Régional en tant que LDMA) qui a subi des baisses successives de la part de ses financeurs publics. Le GRIM a sûrement ressenti une pression plus importante que de nombreux autres CNCM, mais en tant que structure établie depuis plus de 35 ans dans le paysage marseillais et à la renommée au moins nationale voire internationale, elle a été plus épargnée que d'autres, sur le long terme, et bénéficié d'une solution alternative par le biais de la fusion avec le GMEM.

Des associations plus jeunes ont été dissoutes, d'autres ont eu de grandes difficultés à

---

25 Office national de diffusion artistique.

26 Citons par exemple Renault, SNCF, France Télécom R&D, Cycling '74, Sony...

survivre, tout en cherchant des solutions. L'Embobineuse, en tant que lieu dédié aux musiques expérimentales plus « *underground* » (noise, glitch...), s'est vue menacée de fermer suite à un grand déficit il y a deux ans et, n'ayant que peu de marche de manœuvre et de financement public, il leur a fallu demander au public de les aider à couvrir ce déficit. Sur les 40 000€ nécessaires, plus de la moitié a été recueillie<sup>27</sup>. Le micro-mécénat (*crowdfunding* en anglais) est souvent utilisé pour autofinancer des petites associations, comme c'est le cas à l'étranger<sup>28</sup>.

Ces exemples illustrent des difficultés qu'une structure spécialisée dans une « niche » en termes de programmation peut rencontrer si ses ressources ou ses sources de financement se retrouvent caduques. Pour continuer d'étudier les spécificités des différents rapports institutionnels et économiques des structures de musiques expérimentales (principalement en France), il convient donc de problématiser ces différentes situations les unes en comparaison des autres.

## I.2.Problématisation face aux musiques expérimentales

### I.2.1.Dualité entre labellisation et alternativation

La difficulté pour une structure culturelle de maintenir son financement public coexiste avec sa volonté d'indépendance. En effet, en contre partie d'une subvention, de nouvelles tâches et un cahier des charges viennent s'imposer d'un côté et de l'autre, le risque de se retrouver en banqueroute.

Que la structure soit indifféremment une association sans label, un CNCM, une SMAC, un collectif autogéré ou encore un laboratoire indépendant (comme c'est le cas des *fab labs*<sup>29</sup>), elle se retrouve face à des choix se situant entre la labellisation pour assurer son financement public ou l'alternativation en termes de recherche d'indépendance.

---

27 La somme de 22 419€ a été recueillie auprès de 740 donateurs sur le site de *crowdfunding* Hello Asso. <https://www.helloasso.com/associations/l-embobineuse/collectes/embobidon> (consulté le 23/04/17)

28 Le Café Oto a souvent fait appel aux dons de ses publics, notamment grâce à des éditions vinyles de concerts réalisés en ce lieu, ou des objets gracieusement donnés par les artistes et mis en vente dans ce cadre-là. The Stone à New York (lieu créé par John Zorn) se retrouve dans la même logique de recherche de fonds, à la fois par les appels au don et à l'édition phonographique liée à leurs concerts.

29 Laboratoires indépendants du milieu universitaire et du CNRS dont la vocation est le développement et la transmission autour du régime numérique, que ce soit dans les arts numériques, la musique, la recherche informatique, le travail à l'aide d'imprimantes 3D, jusqu'au *hacking* ou le développement d'intelligence artificielle. Ils sont plutôt pensés comme un renouveau des lieux culturels associatifs, tout en cherchant de nouvelles manières de partager leur savoir, ainsi que de se financer.

À titre de contre-exemple de la protection potentielle que peut offrir la labellisation, l'IMEB à Bourges a dû arrêter ses activités après une liquidation judiciaire malgré son statut de CNCM en 2011. L'association a été liquidée notamment à cause d'un manque de respect de son cahier des charges par la DRAC Centre et par le ministère de la Culture, après des baisses successives de ses subventions.

Les lieux associatifs plus ou moins alternatifs peuvent rester dans leur mode de fonctionnement, souvent basé sur le bénévolat, le paiement des artistes aux entrées et les recettes du bar mais se retrouvent néanmoins en permanence face à un équilibre précaire. Arnaud Rivière, programmeur de Sonic Protest se souvient du tournant vers 2008, après plusieurs éditions du festival, lors duquel ils devaient se structurer pour pouvoir continuer de proposer leur événement :

« Arnaud Rivière : Il y a plein d'éléments qui font qu'on se dit qu'il faut changer notre manière de faire les choses, ça nous prend plus de temps qu'un vrai boulot alors qu'on fait tout bénévolement, on s'est donc donné deux ans pour changer l'équation »<sup>30</sup>.



*Arnaud Rivière & Thomas Bonvalet à Montevideo (2015) ©Pierre Gondard*

C'est alors que le festival Sonic Protest, tout en gardant sa ligne directrice de programmation, a décidé d'embaucher des salariés, notamment un administrateur, grâce à des aides de la Ville de Paris et de la Région Île de France (services civiques pour la communication et la

30 Cf. Annexe 5, p.428.

production/diffusion, ainsi que pour la transmission/médiation). Depuis, la structure propose des ateliers participatifs à l'année avec des centres sociaux, un lycée autogéré, un hôpital de jour et des centres sociaux. Elle a également développé un axe de diffusion/booking permettant de démarcher d'autres structures pour des éditions délocalisées de Sonic Protest en Province ainsi que de faire tourner des artistes sur plusieurs dates, et participant à rentabiliser leurs billets d'avion et partager certains frais (comme négocier le tarif d'un cachet pour chaque prestation, en leur en proposant plusieurs).

Notons toutefois que la structure n'a pas de subvention de fonctionnement à proprement parler et qu'Arnaud Rivière déclare qu'il y a pratiquement une vingtaine de demandes de subvention réalisées pour une édition. Sonic Protest n'est pas labellisé mais l'association s'appuie sur des partenariats avec des structures de plus grande ampleur. Ainsi, des expositions et concerts ont eu lieu au Palais de Tokyo et à la Halle Saint Pierre, des concerts au Centre Barbara Fleury Goutte d'Or, à Mains d'Œuvre à Saint Ouen ou encore à l'Église Saint Merry. Ces lieux pouvant accueillir un public nombreux apporte une dimension et une visibilité différentes à cette structure, tout en lui permettant de continuer de se produire dans des lieux moins institutionnalisés tels que Les Instants Chavirés ou encore La Générale pour des projets plus « pointus » .

Cet exemple va dans le même sens que l'évolution qu'a suivi le GRIM entre les années quatre-vingt et quatre-vingt dix, qui du collectif d'improvisateurs, est passé à une structure de production et de diffusion des musiques expérimentales et improvisées, engageant à son effet un administrateur, un chargé de communication et s'est intéressé aux questions liées à la médiation. Le GRIM entretient de même des liens avec des lieux institutionnels reconnus et des structures plus alternatives en fonction de sa programmation.

Ainsi, il existe différents rapports à l'institutionnalisation qui peuvent s'avérer une source de stabilité ou de ralentissement d'éventuelles baisses des subventions, mais dont la contrepartie est la conduite de missions spécifiques (soit dans le cadre d'un appel à projet, soit dans le cadre d'une labellisation ou d'un conventionnement). Cette institutionnalisation ne protège donc pas de tout risque, d'autant que la contrepartie de l'attribution financière doit être de plus en plus

justifiée (par des bilans quantitatifs, tant en termes de gestion de budget que de remplissage et de réalisation de missions).

Quel choix possible reste-t-il pour les structures de musiques expérimentales et improvisées ? Une forme d'indépendance totale vis-à-vis des institutions publiques avec une forme d'autofinancement comme c'est le cas de certains lieux, que ce soit en France ou ailleurs dans le monde participe toutefois d'une faiblesse dépendant exclusivement du public, de ses dons et de son engagement pour se déplacer aux concerts, de la même manière que de l'engagement fragile des bénévoles et activistes défendant et animant ces lieux. Les scènes les plus « radicales » et autonomes de ces musiques (notamment liées à la noise) revendiquent un *DIY* proche du rock des années soixante et du punk des années soixante-dix, où « l'esprit de débrouille » prend le dessus sur une organisation plus structurée et hiérarchisée. Cela fonctionne dans certains cas, mais laisse toutefois le lieu en lui-même dans une forme d'incertitude quant à sa pérennisation sur le long terme. Peut-être que cette forme de fébrilité engage-t-elle justement les publics et bénévoles ?

Dans un premier temps, les musiques expérimentales et improvisées se retrouvent dans une situation d'ambivalence similaire aux structures programmant du rock où les musiciens dans les années quatre-vingt étaient pris entre le choix éthique de rester indépendants ou de profiter des moyens alors fournis par les politiques culturelles de Jack Lang (de la même manière qu'il s'était posé la même question pour le Music-hall et le jazz auparavant).

Ici, la différence résiderait dans le fait que les musiques expérimentales reposent dans un premier temps sur des évolutions dont les histoires se croisent et se décroisent, allant de la musique concrète à la noise, en passant par les musiques improvisées et le post-punk. Elles possèdent donc à la fois une reconnaissance institutionnelle en lien avec les musiques contemporaines et le milieu de la recherche d'un côté, et le *DIY* et l'indépendance de l'autre.

Dans un second temps, la diversité des lieux programmant les différentes approches associées aux musiques expérimentales démontre des liens institutionnels totalement différents, du

squat autogéré confidentiel au CNCM, en passant par les *fab labs*, avec des fonctionnements, des budgets, des capacités d'accueil et des moyens de personnels totalement différents.

Les structures similaires au GRIM restent elles aussi relativement différentes, que ce soit les Instants Chavirés, le festival Sonic Protest, ou dans une certaine mesure la SMAC Lieu Unique à Nantes pour n'en citer que quelques uns. Ces lieux dépendent néanmoins de politiques locales (au niveau régional, départemental, municipal) qui participent à leur particularité et à ces différences structurelles et budgétaires.

### I.2.2.Échelles de reconnaissance

Pour un lieu dédié aux musiques expérimentales, sa reconnaissance et sa visibilité reposent sur plusieurs facteurs. Alors que nous avons déjà évoqué l'identification et la reconnaissance d'un lieu par ses publics, il convient d'étudier la perception que les institutions peuvent en avoir, autant à travers la structure en elle-même que de l'image qu'ils ont des propositions musicales défendues.

L'étude de la reconnaissance d'une structure musicale repose à la fois sur la réputation véhiculée par les publics, par rapport à la programmation, la convivialité, le son, le dispositif (développé en partie 2<sup>31</sup>), ainsi que par les artistes programmés eux-mêmes (accueil, qualité de la relation, technique, sérieux...).

La reconnaissance institutionnelle passe d'abord par l'histoire du lieu et la réputation véhiculée par le public. Nous avons également évoqué le fait que la labellisation entraine en ligne de compte dans cette reconnaissance institutionnelle mais elle ne peut avoir qu'un impact limité sur sa réputation. En effet, que ce soit dans le domaine de la création musicale ou des musiques actuelles, ce n'est pas tant la labellisation qui va entrer en compte pour le public, mais ce qui est programmé.

La labellisation étant un vecteur d'importance en termes de soutien et de solidité économique, elle permet toutefois de proposer une programmation plus développée et de programmer des artistes souvent plus reconnus.

---

31 Cf. Partie 2, IV.2.Situation(s) de concert à montévidéo, p.249.

Au-delà de la réputation qu'un lieu peut avoir par son histoire, c'est aussi une question de rayonnement local en termes de partenariats avec d'autres structures (pouvant être plus importantes) qui vont participer à ce développement.

Les relations entretenues entre les chargés de missions ou les différentes directions des institutions publiques et la direction de la structure musicale entrent également en jeu dans cette reconnaissance, induisant alors une dimension politique dans ces relations.

La reconnaissance du terme « musiques expérimentales », reste toutefois problématique d'un point de vue institutionnel. Bien que dans le milieu de la recherche, notamment en esthétique, musicologie et sociologie, cette appellation soit aujourd'hui reconnue (quoique de manière différente en fonction des chercheurs comme nous l'avons déjà développé en partie 1<sup>32</sup>), le terme n'est que très peu cité dans les textes ministériels ou des différentes collectivités.

Suivant les cas, il recoupe à la fois la création musicale et les musiques actuelles, de la même manière que sa construction et son évolution s'est faite au contact de plusieurs champs musicaux aussi éloignés que l'électroacoustique et le post-punk, les musiques improvisées et la noise. De ce même fait, dans l'esprit des financeurs, les musiques improvisées sont tout autant liées à la création musicale (par l'aléatoire, l'utilisation de l'improvisation de plus en plus recouru dans les œuvres contemporaines) que des héritages du free jazz qui les rapprocherait plus des musiques actuelles, ou encore de la musique traditionnelle pour les musiques improvisées extra-européennes.

Cette dichotomie institutionnelle a toujours existé, entre la musique contemporaine et les variétés dans les années soixante-dix, la musique contemporaine, les musiques traditionnelles et les musiques amplifiées dans les années quatre-vingt, jusqu'à la création musicale et les musiques actuelles dès les années deux mille.

Cela va de pair avec l'opposition entre « musique savante » et « musique populaire », qui reste en elle-même une forme de jugement de valeur, qui peut être d'un côté une forme d'élitisme et de l'autre une forme de dédain vis-à-vis des musiques qui n'entreraient pas dans le champ du savant.

32 Cf. Partie 1, II.2. Les musiques expérimentales aujourd'hui, p.78..

Pour traiter de la musique issue des laboratoires de recherche musicale et des futurs CNCM, Pierre-Michel Menger évoque la « musique sérieuse » dans *Le Paradoxe du musicien* :

« Ce mot mérite quelques précisions. Nous userons de l'opposition entre musique sérieuse et musique non sérieuse faite de termes moins désuets, moins chargés de connotations discutables. Les deux adjectifs sont traditionnellement employés dans les milieux professionnels de la musique et en particulier par les sociétés d'auteurs, en France comme à l'étranger, [...], pour qualifier l'opposition radicalisée par l'histoire moderne de la production musicale, entre musique savante et musique populaire, entre musique de consommation restreinte et musique de grande consommation. Toutes ces désignations et d'autres plus ou moins équivalentes, qui séparent deux univers musicaux par les caractères intrinsèques des œuvres autant que par la nature des marchés où elles sont mises en circulation, rappelle par leur ambiguïté les conditions et la résonance culturelles, économiques, sociales, politiques, éthiques du schisme musical moderne »<sup>33</sup>.

Ici, l'usage de ce terme se fait de manière « critique », pour souligner une volonté de produire quelque chose de novateur en dehors des circuits de consommation liés aux industries culturelles (qui seraient alors « non sérieuses »). Ce qui en découle serait la notion de la cible de ces différentes musiques. Les musiques « sérieuses » seraient hors des relations commerciales directes avec le public (par la vente de places de spectacles et de disques pouvant équilibrer les coûts de production d'une telle œuvre). Elles nécessiteraient alors un soutien financier public pour pouvoir équilibrer leur situation qui permette aux compositeurs de continuer de créer dans une forme d'autonomie pour ne pas chercher le « consensus » artistique, tout en cherchant le dépassement des codes, des normes et des langages institués au préalable. *Le Paradoxe du musicien* revient alors sur la forme d'autonomie que prend la musique considérée comme « sérieuse » par rapport à son public, qui finalement, se retrouve hors de la capacité de comprendre ou de suivre cette fuite en avant de la création musicale pour la majorité.

Ces schémas semblent toutefois tendre à se brouiller dans le cadre des musiques expérimentales et improvisées. Cette opposition entre savant et populaire dans ce champ de la création est d'autant plus complexe que les genres issus de cette dualité d'antan se nourrissent l'un et l'autre.

Des modes de jeu expérimentaux liés à la noise ou aux musiques électroniques alimentent la création contemporaine, tandis que la musique contemporaine a inspiré par ailleurs des musiciens issus du rock, du jazz, au même titre que les croisements sont élaborés avec les musiques traditionnelles (et notamment par l'improvisation ou la redécouverte d'un patrimoine musical

---

33 PM. Menger, *Le paradoxe du musicien*, op. cit., p.9.

traditionnel dans le cadre de cultures régionales notamment en France)<sup>34</sup>. Cet éclatement esthétique en lien à la porosité des pratiques liées à l'expérimentation se retrouve ainsi dans le rapport aux institutions.

Suivant les institutions, une structure telle que le GRIM va tantôt être considérée comme une structure liée plutôt à la création musicale (étant un terme qui recoupe à la fois la musique contemporaine, les musiques improvisées et l'électroacoustique) ou aux musiques actuelles (pour ce qui est lié à des formes d'expérimentation dans des champs proches de l'électro, du rock et de la folk). Toutefois, le champ d'action d'une structure comme le GRIM, qui propose des artistes peu connus du « grand public » qui pourraient être programmés dans les SMAC, reste relativement restreint et donc éloigné d'un fonctionnement d'un lieu de musiques actuelles, tant le public touché reste minime.

Le GMEM est quant à lui plutôt considéré comme une structure de musique contemporaine (qu'ils programment également), alors que de nombreux projets ont été programmés par les deux structures. Cela se traduit aussi par les différents rapports institutionnels, notamment dans le cadre du Conseil Régional où l'interlocuteur principal du GRIM sera le chargé de mission « musiques actuelles » tandis que celui du GMEM est le chargé de mission « musique classique et contemporaine ».

### I.2.3. Réflexions sur la construction d'une « réputation expérimentale »

Cette approche de la reconnaissance d'un lieu de musiques expérimentales repose sur la construction de sa réputation. La sociologie, notamment par la « sociologie des réputations », permet d'élaborer un champ de caractéristiques et d'interactions mises en œuvre dans cette construction.

Pierre-Marie Chauvin en propose une définition en cinq points<sup>35</sup> reposant sur : le lien entre réputation et réalité, le contrôle de la réputation, la dichotomie entre bonne et mauvaise

---

34 On pense notamment au collectif La Nòvia qui, à l'aide d'instruments de musique occitane et auvergnate tels que la vielle à roue, la chabrette ou la cabrette vont être inspirés du krautrock, des musiques improvisées et des minimalistes et répétitifs américains.

35 PM Chauvin, « La sociologie des réputations », *Communications : La réputation*, n°93, 2013, p.131-145.

réputation, les espaces et les temporalités des réputations et les différentes entités réputées.

L'approche interactionniste de Becker et celle critique de Raymonde Moulin dans les différentes interactions autour du champ artistique et des mondes de l'art développent un réseau d'acteurs et d'interlocuteurs entrant en compte dans la construction de la réputation d'un artiste.

Dans le cadre spécifique d'une sociologie des musiques expérimentales, il semble intéressant d'élaborer tout d'abord une réflexion sur cette constitution de réputation, qui repose à la fois sur le lieu et les genres musicaux défendus. La réputation d'un genre musical tel que les « musiques expérimentales » repose sur la réputation médiatique (que ce soit par les revues spécialisées ou généralistes, sites internet...) et la légitimation « académique », notamment par les milieux de la recherche.

Ici, les différents faisceaux de catégorisation de la réputation d'un lieu reposent sur la réputation institutionnelle et la réputation véhiculée par les publics. La réputation institutionnelle n'est pas seulement limitée à l'ensemble des collectivités publiques avec lesquelles une structure va interagir, mais elle est aussi conditionnée par les liens que ce lieu peut avoir avec d'autres associations ou structures d'un territoire (partenariat, amitiés, concurrences...). Ces constructions reposent sur des « représentations provisoires et localisées, ce qui incite à penser leurs ancrages spatio-temporels »<sup>36</sup>. Effectivement, la question de l'ancrage territorial d'une structure culturelle passe par ses relations avec les autres entités culturelles mais s'inscrit également dans une temporalité construisant et modifiant les réputations.

Ces deux critères se croisent également : la réputation institutionnelle peut véhiculer une image « positive » ou « négative » en fonction des publics. En lien avec les questions de labellisation ou de financement public, elle peut influencer cette réputation, par exemple en tant que jugement de « lieu prestigieux » ou générer une méfiance de « snobisme » voire d'élitisme lié à une forme de favoritisme (au détriment d'autres lieux).

La réputation produite par les publics se construit et se partage en fonction de la réputation médiatique, mais peut aussi à l'inverse influencer la réputation institutionnelle. Elle dépend

36 PM Chauvin, *op. cit.*, p.139.

de la fréquentation d'un lieu, de sa convivialité, et des éventuels retours que les chargés de mission peuvent recueillir, au-delà de leur propre intérêt et engagement.

Plus spécifiquement, la réputation du GRIM s'est transformée au fil du temps, à la fois en fonction de son évolution, de sa structuration, de l'évolution de sa programmation (en lien avec l'évolution des musiques expérimentales), mais aussi en fonction de ses différents déplacements sur le territoire marseillais. Le GRIM et montévidéo ont alors interagi dans leurs réputations réciproques, jusqu'à parfois créer des malentendus d'identification entre les deux entités, ainsi qu'avec les autres associations y travaillant (montévidéo en tant que lieu partagé avec Diphong et Actoral, le GRIM en tant qu'association y programmant des concerts), ou avec les associations partenaires (une confusion peut être faite entre le lieu d'accueil et la structure programmatrice<sup>37</sup>). La réputation institutionnelle et celle générée par les publics reposent aussi sur un « transfert de réputation » de la « figure emblématique » liée à ce lieu, comme c'est le cas pour le directeur artistique Jean-Marc Montera vis-à-vis du GRIM.

La fusion entre le GMEM et le GRIM liée au déménagement de la nouvelle structure à la Friche la Belle de Mai en 2017 impose de nouvelles questions quant à ces transferts de réputation. En effet :

« Loin d'être une substance immobile, la réputation peut en effet être transférée, c'est-à-dire déplacée d'une entité vers une autre, dans certaines conditions que la sociologie permet d'identifier »<sup>38</sup>.

La double influence entre les réputations des deux lieux repose sur leurs différences intrinsèques telles que la reconnaissance institutionnelle (labellisation nationale du GMEM), la programmation à montévidéo du GRIM face à la programmation hors les murs du GMEM dans des lieux institutionnels reconnus à Marseille (l'Opéra, les Archives et Bibliothèque Départementales, la Criée, le Merlan, le Ballet National de Marseille, le Théâtre Joliette-Minoterie...) et les axes de programmation (musique contemporaine et électroacoustique, spectacles transdisciplinaires pour le GMEM ; musiques expérimentales, noise et improvisées

---

37 Que ce soit les associations programmant des concerts en partenariat à montévidéo (festival B Side, le Riam...), ou au contraire, le GRIM programmant hors les murs (à montévidéo, à l'embobineuse, à la machine à Coudre, à la Compagnie...).

38 PM Chauvin, *op. cit.*, p.141.

pour le GRIM).

La nouvelle entité est depuis en contact avec de nouveaux publics (qui viendront s'ajouter aux publics actuels suivant la programmation, en remplacement d'autres liés à l'ancien lieu qui ne suivraient pas le « déplacement ») propres à sa localisation, la nouvelle géographie du territoire et les structures culturelles avec qui la nouvelle structure sera en contact par le biais de la Société Coopérative d'Intérêt Collectif (SCIC) qui gère ce pôle culturel marseillais.

Cette proposition d'étude interactionniste de la réputation révèle que les critères entrant en jeu (la territorialité, l'image véhiculée par les publics, la programmation, l'image d'une figure emblématique associée, les liens institutionnels) s'influencent et se complètent. Une réputation n'est jamais totalement fixée ni unilatérale. Elle peut être paradoxalement différente en fonction de l'éventuelle perméabilité entre différents mondes (institutionnels, académiques, les publics<sup>39</sup>) qui vont chacun participer à une réputation globale, mais aussi à des réputations divergentes suivant les milieux. Cette multiplicité des sources de réputation permet de constituer une « arène de consécration » d'après Chauvin qui applique cette pensée au milieu de la recherche et à la réputation des chercheurs :

« [La réputation], loin de se limiter à une accumulation de capital symbolique (extension verticale), repose sur une *diversification* des sources de crédit (extension horizontale) académique, médiatique et politique. D'un point de vue analytique, une arène de consécration présente trois caractéristiques : c'est à la fois un *espace d'interaction*, un *espace de socialisation professionnelle et de contrôle du travail*, et un *espace de rétribution* »<sup>40</sup>.

Cette pluralité réputationnelle trouve un complément d'analyse dans l'évolution des politiques culturelles, apportant une contextualisation de la situation actuelle. L'exemple du GRIM y trouve alors une nouvelle résonance mise en regard à ces évolutions en tant qu' « espace d'interaction », mais aussi face à la question de la réputation pour un lieu en lui-même.

Cette réputation en constante évolution ne considère donc pas la situation comme déterminée, mais permet d'en analyser les différents contextes de transformation. Cette catégorisation de critères, définissant une forme de réputations multiples en fonction des mondes dans lesquels elles se construisent, donne un autre éclairage à cette situation, en dehors d'un éventuel recours

39 Un même lieu peut, avoir en fonction de plusieurs publics des réputations différentes. Si nous prenons l'exemple du GRIM, les publics issus des scènes « *underground* » plus liées à la noise n'auront pas la même image d'un lieu que les publics issus de la musique contemporaine, bien qu'ils peuvent s'y retrouver, comme nous l'avions exposé dans l'étude des pratiques d'écoute de la partie 1 et l'étude liée aux publics du GRIM dans la partie 2.

40 PM Chauvin, *op. cit.*, p.139.

à des données quantitatives qui apporteraient des éléments de comparaisons statistiques. Ces données ne prendraient pas en charge les nombreuses différences qui peuvent exister dans les fonctionnements ou les réalités économiques et institutionnelles d'un lieu culturel, en fonction de sa réputation ou de son ancrage territorial.

Ces différences restent effectivement liées au contexte politique et culturel, ainsi que d'autres enjeux tels que la labellisation, le type de programmation et l'ancrage sur ce territoire de chaque structure.

Tous ces paramètres entrent en compte dans l'étude d'un lieu comme le GRIM mais restent importants à développer dans le cadre de la pluralité des musiques expérimentales et des lieux qui les programment. Ils soulignent par ailleurs la fragilité et l'éventuelle précarité rencontrées dans ces musiques, malgré leur reconnaissance dans le domaine scientifique et les diverses réputations véhiculées par les milieux médiatiques et les publics (allant de l'élitisme et snobisme, jusqu'à une musique indépendante, à la marge des circuits conventionnels de l'industrie musicale).

L'évolution de la reconnaissance des musiques expérimentales par les milieux institutionnels des politiques culturelles les rapproche de la création musicale, bien qu'elles restent à cheval entre les champs de la « musique contemporaine » et des « musiques actuelles ».

Cette « musique radicale pas invulnérable »<sup>41</sup> naît d'un rapport à l'innovation qui devient alors une résistance. Pour un lieu de musiques expérimentales, l'innovation consiste à s'ingénier à trouver de nouveaux modes de fonctionnement, de chercher à se réinventer et à éventuellement requérir d'autres moyens d'exister et de s'autogérer. Ce fut là le défi à relever pour le GRIM, à travers sa fusion avec le GMEM. La nouvelle entité ainsi créée devra continuer d'évoluer, notamment dans le déménagement à la Friche la Belle de Mai. Cette innovation devient alors une résistance, qui peut ainsi assurer un certain maintien en passant par cette évolution inévitable.

---

41 T. W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, op. cit., p.25.

## II. Statuts du musicien expérimental

Dans cette partie, nous nous proposons d'étudier le musicien dans les musiques expérimentales dans toute sa pluralité et sa complexité intrinsèques, face à la multitude de situations et cas de figure coexistent. D'un point de vue méthodologique, nous nous basons sur l'approche qualitative développée dans le cadre de l'étude spécifique à la scène marseillaise du GRIM et aux différents lieux de programmation expérimentale à Marseille. Ces études ont donné lieu à des entretiens (retranscrits en annexe) et à des conversations informelles. La situation du musicien expérimental n'est pas souvent explicitement exprimée et revêt alors d'un certain « mystère ». Des questions directement en lien avec cette situation étaient donc rarement sollicitées dans le cadre des entretiens, créant une certaine gêne chez les artistes. Dans certains cas, nous pouvions alors avoir des éléments de réponse en en parlant de manière informelle, lors de concerts ou après un entretien plus spécifique.

Le recueil d'expériences sera alors mis en perspective avec la sociologie du travail artistique de Pierre-Michel Menger débouchant sur les problématiques de la réputation et la spéculation de la valeur marchande. Nous pourrions alors prolonger ce questionnement sur la professionnalisation (aussi d'après Philippe Coulangeon) qui nous emmènera alors à poursuivre l'étude autour de la porosité entre les figures de l'amateur et du professionnel dans les cas qui nous concernent. Ces frontières perpétuellement remises en question nous amènent à évoquer la question du genre chez les musiciens expérimentaux et de son dépassement symbolique dans certains cas, qui permettrait alors de transgresser une forme de « domination masculine » existante.

Cette partie continue d'interroger les scènes de musiques expérimentales par le prisme de ses artistes, par l'expérience du GRIM et plus généralement à travers la représentation des musiciens qu'on a pu avoir l'occasion de croiser, qu'ils soient français ou étrangers. Cette conception et conceptualisation spécifiques à la situation en France serviront de base, croisées avec les réflexions précédentes nous permettront dans la dernière sous-partie de nous tourner plus spécifiquement vers une analyse et une réflexion sur l'organisation globale des scènes de musiques expérimentales à travers la dimension symbolique et sociale qu'elles peuvent induire.

## II.1. Reconnaissance et revendication

### II.1.1. La revendication de différents « statuts » artistiques expérimentaux

Dans les champs des musiques expérimentales et improvisées, de nombreux statuts différents coexistent. En effet, nous pouvons croiser au sein d'une programmation compositeur(-trice), artiste, musicien(ne) audiovisuel(le), improvisateur(-trice), interprète, expérimentateur(-trice), performer(-euse), plasticien(ne), programmeur(-se), assistant(e) musical(e), vidéaste, artiste-chercheur...

Dans certains cas, il est évident qu'ils renvoient à des « corps de métiers » et à des activités dépendant de pratiques différentes (vidéo, conception informatique, arts plastiques) issues des projets transversaux et multimedia, démontrant un croisement toujours plus présents et une porosité entre les différentes formes artistiques.

Par habitude, nous utilisons parfois les termes « musicien », « performer » ou « artiste » expérimental pour désigner ces différents « praticiens », ou encore compositeurs lorsque c'était plus évidemment lié à l'électroacoustique et à l'acousmatique. La distinction entre ces différentes catégories semble se faire naturellement, par leur implication dans le cadre de la production d'œuvre et le rapport scénique.

Pour ce qui relève de la musique à proprement parler, les statuts de musicien, artiste, interprète, performer ou compositeur peuvent également renvoyer à des fonctions différentes, mais restent floues dans certains cas de figures, en particulier dans les musiques expérimentales.

Par exemple, un compositeur va « écrire » une œuvre, et éventuellement la présenter lui-même en tant qu'interprète ou la faire jouer par des musiciens. Dans le cadre des musiques électroacoustiques et acousmatiques, les compositeurs interprètent souvent leurs propres œuvres (même si parfois un interprète peut spatialiser une pièce qui n'est pas sienne) ou celles d'autres compositeurs.

Les frontières restent peu délimitées entre un compositeur qui jouerait une de ses œuvres ouvertes ou un musicien l'interprétant, et un compositeur ou un performer qui donnerait un de ses *happenings* (on pense à John Cage et aux compositeurs de l'École de New York ou aux

performers de Fluxus) voire qui réaliserait une « performance sonore ».

On pourrait imaginer que la pratique pourrait souvent suffire à définir chaque statut. En soi, nous sommes amenés à penser que les catégories sont délimitées par la pratique en elle-même : le compositeur écrit sa musique (pour la jouer ou la faire jouer), le musicien la *joue* à l'aide d'instruments (sans forcément l'écrire, la noter, ou la fixer), le performer propose une performance dans sa physicalité et sa propre mise en jeu (qu'elle soit visuelle/sonore/multi-média) et, l'artiste de manière plus générale et indéfinie, présente son œuvre. À l'énoncé, nous pouvons déjà constater une certaine complexité de délimitation, même par la pratique.

Pour prendre des exemples concrets liés à la noise, Kasper T. Toeplitz est compositeur (bien qu'il joue de la basse) et Vomir est tantôt considéré comme un musicien ou un performer, sa pratique musicale relevant plutôt de la performance sonore (il monte sur scène avec un sac poubelle sur la tête et son unique action est d'activer son enregistrement fixé au préalable).

Du côté des approches électroniques, Robert Hampson (qui était musicien au sein des groupes Loop et Main) va être considéré comme un compositeur acousmatique alors que Brian Eno sera plutôt considéré comme un musicien électronique. Les membres du groupe Throbbing Gristle, se revendiquant même comme non-musiciens (ne sachant pas jouer d'instruments) provenaient par ailleurs du milieu de la performance et des arts visuels (sauf Chris Carter qui a une formation d'ingénieur du son et d'électronicien).

Les frontières entre les dénominations restent souvent aussi floues que les sous-catégories musicales dans lesquelles ces différents praticiens se produisent. Il reste tout de même intéressant de nous projeter sur les possibles différences qui peuvent exister et les raisons pour lesquels un artiste, un compositeur, un musicien va se revendiquer d'un statut particulier plutôt qu'un autre.

Certaines dénominations sont plus reconnues ou valorisées que d'autres au niveau institutionnel, du moins en France. En effet, pour les aides à la création (ou même les commandes d'État), ou encore les différents statuts dépendant de la SACEM, un compositeur aura une reconnaissance institutionnelle plus importante que celle d'un musicien. Le statut de compositeur

renvoie pour les collectivités à une certaine forme d'« académisme » et à une valorisation de la recherche d'excellence musicale qu'il peut y avoir, comparativement à une expérimentation ou une improvisation spontanée et éphémère.

Ces différents choix peuvent parfois apparaître dans le parcours d'un expérimentateur ou d'un improvisateur, qui va se revendiquer en tant que compositeur plutôt que musicien, artiste ou performer. Pour ce qui est des artistes sonores ou performers, ces choix sont parfois revendiqués de manière pragmatique pour avoir recours à l'AGESSA (régime de la maison des artistes et auteurs), qui pratique des charges moins élevées que pour un cachet d'intermittence par exemple.

Ces appellations s'inscrivent le plus souvent dans le contexte d'émergence des créations de certaines œuvres de ces artistes et dans une filiation au sein de leur communauté de semblables. En effet, il n'est pas rare, comme nous le verrons dans la sous-partie suivante, que des musiques de film, des expositions, des œuvres écrites (pouvant être indéterminées) ou des pièces électroacoustiques, soient réalisées en autonomie par (ou commandées à) des improvisateurs et des expérimentateurs. De la même manière, des collaborations avec des artistes vidéos et des chorégraphies peuvent intervenir dans le parcours d'un musicien expérimental, qui peut également participer à des performances, des pièces de théâtre...

Dans ces cadres-là, la multiplicité d'activités intervient chez ces musiciens (qui peuvent parfois mener de front plusieurs activités, sans que ce soit provoqué par une commande ou une demande de collaboration particulière), pouvant alors justifier de plusieurs « appellations » selon des contextes.

Enfin, nous évoquions la filiation à une pratique ou une scène. Dans certains cas, des musiciens expérimentaux vont aussi venir d'horizons extrêmement différents. Ils peuvent avoir une pratique initiale issue des arts plastiques ou visuels, être des compositeurs venant de la création musicale (liée à la musique contemporaine, électroacoustique et acousmatique), ou encore des musiciens qui auraient par ailleurs une formation instrumentale académique (notamment dans le cadre des musiques improvisées).

Du côté des États Unis, les différences entre compositeur, musicien et artiste restent présentes, mais ne se posent pas de la même manière. John Zorn, en tant que saxophoniste est à la fois musicien (en jouant avec d'autres musiciens issus du jazz, du grind metal, de la noise, des musiques improvisées, ou en réalisant ses improvisations en solo, à l'orgue notamment...) et compositeur quand il interprète ses œuvres (écrites, même si certaines comme *Cobra* sont ouvertes), ou les fait jouer par d'autres.

La distinction entre musicien et compositeur dans le cadre de l'École de New York est tout aussi complexe, notamment par le biais des *happenings*, ou encore par le fait que les compositeurs interprétaient souvent leur propre musique et celle des autres (nous pensons au pianiste David Tudor qui était à la fois interprète, compositeur électroacoustique et performer lors de concerts d'expérimentation électronique qu'il réalisait, ou pour certaines pièces de Merce Cunningham).

Tony Conrad quant à lui était à la fois compositeur, violoniste mais également reconnu en tant qu'artiste vidéo, et il va plutôt considérer sa pratique en tant que performance. D'ailleurs, pour ce dernier, le rôle du compositeur (en tant que rapport de force et de pouvoir) avec les interprètes ne lui convient guère :

« Tony Conrad : La notion de musicien en tant que métier, tout comme celle de « concert » datent seulement des XVIII<sup>ème</sup> et XIX<sup>ème</sup> siècles, donc cela reste assez récent. Un peu avant, quand Louis XIV a instauré la musique à Versailles, il a légué l'organisation à son ami et compositeur Lully qui a organisé les 24 Violons du Roi. Il les a dirigés -autre exemple de pouvoir- pour qu'ils jouent tous la même chose en même temps. Il y avait donc moins de discipline à ce moment-là, et le compositeur s'occupait juste de donner des instructions théâtrales plutôt que de noter des instructions militaires et totalitaires. Les musiciens dans les temps plus anciens, auraient été plutôt comme des musiciens de Jazz. On est au croisement de la conception proche à l'évolution de l'image dans la communauté, l'idée de pouvoir en art et le rôle de l'artiste... »<sup>42</sup>.

Lors d'entretiens, les artistes expérimentaux vont parfois dévier la question et ne pas totalement répondre face à une forme de qualification « traditionnelle ». Romain Perrot du projet Vomir, ne se définit pas non plus en termes de musicien, d'artiste ou de compositeur, dans la lignée de la radicalité de son Harsh Noise Wall. Quand nous lui demandons comment il se considérerait, il répond :

« Vomir : Un *noiser* ? Quand j'ai découvert le noise, cela a été beaucoup par la japonaise : des *salar-y-men* qui sortaient du taf et qui faisaient du bruit, sans message particulier, du bruit pour le bruit. Si je suis devenu un peu comme eux, c'est pas mal »<sup>43</sup>.

42 Cf. Annexe 22, p.538.

43 Cf. Annexe 15, p.495.

Il en est de même pour le musicien de noise électronique Russell Haswell :

« Russell Haswell: Je ne suis pas vraiment un musicien, c'est peut-être pour ça que je n'en écoute plus trop, ou que ça m'importe peu que les gens considèrent ce que je fais comme de la musique ou pas. Je n'ai pas fait d'études musicales dans le sens traditionnel du terme. J'ai fait un genre de musicologie, ces dix dernières années mais de manière indirecte, dans une approche non-académique. J'ai étudié les arts plastiques dans les années 80 quand j'étais à l'Université. [...] Je ne veux pas mettre d'étiquette à ce que je fais. Tu peux m'appeler comme tu veux... J'espère juste que mes sons soient nouveaux, cool »<sup>44</sup>.

Pour l'artiste électronique marseillais Julien Bayle, sa pratique se situe entre la glitch et les arts numériques (notamment par un dispositif vidéo projetant une représentation graphique de sa musique synthétisée et modélisée par ordinateur), mais aussi du côté des installations sonores. Quand nous lui demandons comment il définirait sa pratique, entre la musique, la programmation informatique, les arts numériques et la vidéo, il reste pour lui difficile de se fixer une étiquette :

« Julien Bayle : Suivant où je vais, on me colle une étiquette. Au départ ça pouvait m'embêter car on n'est jamais une seule chose. Maintenant j'ai dépassé le fait de devoir choisir d'être un ingénieur-programmeur, d'être un artiste plasticien. [...] Quand je donne des cours à l'école d'art, on me considère parfois comme « l'ingénieur », ce que je ne suis pas, « programmeur ». [...] Quand on parle d'étiquettes, c'est un angle d'approche mais en général je dis que je suis passé d'artiste sonore à artiste audiovisuel et aujourd'hui je me limite juste à artiste. C'est ce vers quoi je tends, quelqu'un qui cherche une voie, une esthétique et qui cherche à creuser, expérimenter »<sup>45</sup>.

Nous pouvons donc penser que ce rapport au statut et à la revendication artiste/musicien/compositeur pourrait reposer à la fois sur des affiliations liées au parcours des artistes expérimentaux. Ce parcours peut les faire venir des arts plastiques et visuels, des musiques improvisées, des musiques électroniques, du rock, du post-punk, du jazz, de la performance, ou encore de la poésie sonore, de la musique contemporaine, électroacoustique ou acousmatique, entre autres. Cette distinction de statut repose également sur ses propres revendications, sa reconnaissance institutionnelle, le parcours qu'il a pu faire en terme d'artiste et d'apprentissage.

Enfin, il convient de rappeler les mots de Brian Eno en avant-Propos d'*Experimental Music* de Michael Nyman, qui démontrent le manque d'intérêt pour ces musiques à l'époque dans le cadre des enseignements académiques instrumentaux, par rapport aux écoles d'art:

« Globalement, les conservatoires de musique ne s'y intéressent pas du tout, alors que les écoles d'art –fortes de leur intérêt pour les happenings, la culture pop et les performances– l'absorbèrent complètement »<sup>46</sup>.

44 Cf. Annexe 19, p.519.

45 Cf. Annexe 18, p.516.

46 B. Eno, in M. Nyman, *Experimental Music, op. cit.*, p.9.

## II.1.2. Question de la réputation et de la valeur spéculative

Pour prolonger cette réflexion sur la carrière de l'artiste expérimental, il convient de développer les différents aspects qui distingueraient leur catégorisation et la manière dont les différentes échelles de valeur peuvent entrer en jeu.

Nous avons alors abordé dans notre première partie<sup>47</sup> la question du goût à travers l'appropriation et les critères d'appréciation d'un concert ou d'un album. Ces critères s'avérant relativement abstraits et impliquant alors une forme de subjectivité de la part des publics, nous pouvions toutefois convenir d'une certaine forme d'objectivation de critères pouvant alors revenir dans le jugement lors de l'écoute. Même si nous convenions qu'il y avait même dans l'écoute une forme de rapport « expérimental » de non-jugement en termes de réussite ou d'échec (lors de la pratique) d'après la définition de John Cage, ces critères d'appréciation restent tout de même existants.

Qu'en est-il de la notoriété et la réputation d'un artiste expérimental ? Ces critères entrent-ils alors en jeu dans une forme de spéculation (qui se traduit par le prix d'un cachet ou d'une cession) liée à la réputation d'un musicien ou d'un compositeur, ou au caractère innovant de sa pratique ?

Bien que l'artiste soit inscrit socialement dans de nombreuses interactions, à la fois dans le cadre de la présentation de son travail et dans son travail en lui-même, sa notoriété repose en partie sur des logiques qui le distingueraient des autres individus. D'après Danilo Martuccelli et François de Singly, l'individualisation se construit par l'expérience et les épreuves qu'aurait traversé une personne<sup>48</sup>, et dans notre cas l'artiste. Cette forme d'individualisation le renvoie à une situation paradoxale d'être à la fois en concurrence avec ses semblables, sans forcément être directement en compétition avec eux.

Il convient alors de distinguer la notoriété et la réputation. Alors que la notoriété est en lien avec une certaine reconnaissance du point de vue local jusqu'au niveau international, la

---

47 Cf. Partie 1, IV.2.L'écoute expérimentale, p.110.

48 Cf. D. Martuccelli, F. de Singly, *Les sociologies de l'individu*, Paris, Armand Colin, p.61-63.

réputation recouvre d'autres critères plus complexes. Cette dernière reste un faisceau de traits caractéristiques non seulement liés à la notoriété d'un artiste, mais également en lien avec son tempérament (s'il est réputé être plus ou moins « agréable » avec son public, les techniciens, les organisateurs...), la qualité de ses prestations (meilleur sur disque ou en concert), et le fait de surprendre son auditoire par des concerts qui ne se ressemblent pas ou au contraire de proposer des concerts relativement similaires (constant ou alors parfois décevant...).

Souvent, comme déjà énoncé auparavant, les musiciens expérimentaux favorisent les collaborations, soit en lien avec des musiciens de renommée semblable ou parfois avec des niveaux de notoriété différents s'ils ont une certaine affinité amicale entre eux ou l'opportunité de jouer ensemble. Ces modes de collaborations ou de partage d'une scène (pour faire la première partie d'un musicien par exemple) permettent alors de faire profiter de la notoriété du plus connu au second, qui pourra alors le citer dans sa biographie et la liste de ses collaborations. Ce peut être une forme de moyen d'accéder à une notoriété plus importante.

Comment se traduirait une plus grande renommée et quelles en seraient les retombées ? Ces deux questions sont souvent liées et s'entraînent l'une et l'autre. Effectivement, un artiste de renom aura souvent plus de propositions pour participer à des enregistrements et des concerts et verra ainsi également son cachet augmenter proportionnellement. Cela lui permettra (ou lui rendra indispensable pour se concentrer sur l'aspect artistique) de travailler avec un tourneur, un agent, une agence de communication, d'être sollicité par des labels... Il pourra alors être plus facilement couvert par la presse, d'être plus « visible » et donc plus programmé. D'après Pierre-Marie Chauvin dans son approche de la sociologie des réputations :

« Selon un processus valable depuis le XVIII<sup>ème</sup> siècle, les artistes réputés ne seraient qu'en passant successivement les mécanismes de consécration dans le cercle des pairs, le cercle des critiques, le cercle des protecteurs (collectionneurs, etc.) et enfin le cercle du grand public »<sup>49</sup>.

Il semblerait donc que la renommée et la réputation d'un artiste reposent dans un premier temps sur les prescripteurs (qu'ils soient artistes, critiques, journalistes ou programmeurs...), avant d'atteindre finalement le public, qui aura de fortes chances de découvrir un artiste par l'un de ces biais. Il reste donc la question de savoir ce qui fera qu'un artiste pourra accéder à une

49 PM Chauvin, « La sociologie des réputations. Une définition et cinq questions », *Communications* 2/2013 (n° 93), p. 140.

certaine notoriété.

Cette réputation pour un artiste dépend d'une certaine forme de « savoir-faire » qui ne recourt pas uniquement au « talent » ou à la qualité de son œuvre, bien que ces deux critères restent objectivables dans ce cadre spécifique. Ces phénomènes de reconnaissance au sein de la construction d'une réputation reposent bien, comme l'a déjà démontré Howard S. Becker dans *Les Mondes de l'art*<sup>50</sup>, à un ensemble d'interactions, de phénomènes sociaux et de formes de consensus.

### II.1.3. La réputation entre innovation et résistance, compromis et insoumission

La réputation d'un artiste expérimental dépendant de multiples facteurs, notamment des différentes interactions qu'il va développer et de la pluralité des revendications de statuts existants, nous nous proposons de prolonger la réflexion à travers l'analyse de Pierre-Michel Menger du travail artistique.

Alors que l'artiste devient « l'entrepreneur de sa propre carrière »<sup>51</sup>, il doit faire valoir ses compétences et sa « qualification » pour défendre son projet. Pour cela, nous l'avons vu, il peut recourir à certains critères distinctifs de réputation dans le cas de la presse, la réputation d'autres lieux où il aurait déjà joué et bien entendu, avec qui. Cependant, bien que collaborant avec d'autres musiciens ou partageant l'affiche à leurs côtés, il reste toujours dans un certain rapport de distinction et de compétition.

Sa réputation va influencer de manière spéculative le prix de son cachet et ses exigences, qui se traduisent par des moyens techniques plus importants, ainsi qu'une division du travail répartie avec d'autres intermédiaires (bookers, diffuseurs, agences de communication, assistants...). Ce gain de réputation lui permet aussi, en échange des nouveaux moyens financiers qu'il génère, d'augmenter sa réputation et d'élargir son champ d'action. Parallèlement, ses activités vont pouvoir se diversifier (travail musical pour le théâtre, la danse le cinéma, les arts

50 HS. Becker, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2010, p.348-365.

51 PM Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur*, op. cit., p.80.

plastiques, la vidéo, les arts numériques...).

Pierre-Michel Menger situe le « travail créateur » face à une forme d'*incertitude* permanente face à la réussite. En effet, les nombreux critères définis plus haut, combinés à d'autres qui seraient quant à eux liés aux « hasards des rencontres » ou la bienveillance de certains artistes, journalistes et programmeurs, rendent la carrière relativement incertaine, voire aléatoire (tout comme la pérennité d'une carrière sur le long terme) :

« Les carrières se déroulent comme des séquences de compétition par comparaison relative pour se procurer des emplois, attirer la demande des professionnels et des consommateurs, et bénéficier des effets de levier des palmarès critiques ou des hit parades du marché »<sup>52</sup>.

Cette observation serait-elle applicable aux carrières liées à la scène expérimentale ? Effectivement, il semblerait que le « *hit parade* » du marché n'entre pas forcément en jeu dans le cadre de la réputation du musicien expérimental (sauf dans le cadre de groupes de rock expérimental des années quatre-vingt dix comme Sonic Youth qui a touché un large public, sans pour autant créer de véritables « hits » reconnaissables de tous). Dans une moindre mesure, le succès critique de la presse spécialisée peut permettre d'influencer l'écoute d'un artiste plutôt qu'un autre qui serait moins connu. Les critères principaux restent malgré tout les différents prescripteurs<sup>53</sup> plutôt que des données relatives au nombre de disques vendus, surtout à l'heure actuelle.

Une autre ambivalence de choix s'offre à l'artiste à travers le rapport à une forme d'insoumission et l'indépendance totale d'un côté, et les opportunités pouvant alors amener à des décisions de carrière considérées comme une compromission de l'autre.

En effet, un artiste qui n'aura pas cherché à faire des choix stratégiques de carrière (comme collaborer avec un nom connu de la pop, ou s'affilier à un héritage plus *mainstream*), recevra de la part du public plus *underground* (notamment dans la noise ou les musiques improvisées) une forme de respect et de validation de son rapport dévoué et insoumis à l'art lié à une forme d'authenticité.

52 PM Menger, *Le travail créateur, s'accomplir dans l'incertain*, Paris, Points, 2014, p.10.

53 D'un point de vue qualitatif, les amateurs de musiques expérimentales vont plutôt se fier à quelques médias qu'ils ont pris l'habitude de suivre dont ils respectent les choix éditoriaux, que ce soit les webzines, les revues spécialisées et certains articles de blogs dédiés à ces musiques.

Par ailleurs, un artiste recevant des distinctions de médias jugés comme moins « légitimes » (à savoir plus généralistes) que d'autres pourra d'un côté éventuellement toucher un public plus large, mais perdra par la même occasion le soutien de ses semblables et de certains membres d'un public plus spécialiste et amateur de ces musiques en marge des marchés et industries culturelles.

Le rapport aux institutions est considéré de manière semblable chez les artistes et publics *underground*. Le fait de recevoir des aides et financements publics pour des projets peut légitimer sa pratique (commandes d'état, aide à la diffusion...) et lui permettre d'étendre sa carrière à une dimension plus importante (de régionale à internationale). La contrepartie pourrait alors être interprétée comme une compromission et donc de ne plus faire partie de cette « scène indépendante ».

La résistance que nous déroulons tout au long de cette recherche sur les scènes de musiques expérimentales et improvisées, reviendrait ici pour l'artiste à ne pas accepter la compromission tout en essayant de se développer. À savoir, essayer de « vivre de son art » et rester intègre face à une scène qui l'aurait vu naître. On peut considérer à cet égard qu'une certaine forme d'incertitude venant ponctuer une carrière permettrait de faire la renommée d'un artiste.

Cette tension dans les choix de carrière et de direction artistique se retrouve dans les scènes dites « d'avant-garde » étudiées par Menger. Le succès auprès d'un « public de masse » serait alors synonyme de soumission à des formes conventionnelles et des fonctionnements reposant sur une forme de popularisation. Ce dernier analyse ces phénomènes sur plusieurs fronts pour les arts d'avant-garde, en confrontant d'un côté l'académisme des « nantis » et de l'autre la culture de masse. En ce sens, il va développer les points suivants :

« 1) l'art correspondant au goût majoritaire est par essence conservateur et conformiste, défenseur d'un ordre établi des valeurs et d'une vision stable du monde

2) la domination des classes dirigeantes s'étend à la sphère culturelle, où, par le jeu des lois du marché, la bourgeoisie, qui constitue la demande la plus importante et la plus influente, est en mesure d'imposer son goût et de gouverner la production artistique

3) combattre, dans la sphère proprement artistique, le conservatisme esthétique et l'inertie de la tradition, c'est lutter contre le gouvernement des arts par la classe bourgeoise, grâce au pouvoir critique de la nouveauté radicale. Contrairement à un art prolétarien, l'avant-gardisme savant rejoint l'émancipation politique du peuple sans renoncer à son autonomie »<sup>54</sup>.

54 PM Menger, *Le travail créateur, s'accomplir dans l'incertain*, op. cit., p.867.

Cette approche intègre une dimension politique de l'avant-garde artistique. Même si nous avons séparé les musiques expérimentales de la notion de musique d'avant-garde dans la première partie<sup>55</sup>, le choix d'insoumission que nous déclinions précédemment autour de la réputation est exprimé ici en tant que résistance à la domination des classes dirigeantes qui influerait sur la production artistique, de laquelle les artistes et les publics des scènes de musiques expérimentales tentent de se détacher au maximum.

Le fait de s'inscrire dans une forme musicale qui se revendique d'une approche radicale serait donc une forme d'émancipation, dans la conception de Rancière déjà explicitée.

La notion d'innovation peut aussi se retrouver dans ces différents rapports à la carrière d'un artiste expérimental, au-delà des rapports d'innovation des pratiques et des évolutions des musiques expérimentales, des usages technologiques entre innovation et résistance, ou encore dans la manière dont les rapports institutionnels nécessitent une forme d'innovation pour une structure spécialisée dans son fonctionnement spécifique à ce champ de la création.

« Les spécifications du talent artistique se modifient à mesure qu'elles incorporent de nouvelles caractéristiques issues des innovations réussies, et qu'elles valorisent de nouvelles qualités de l'invention artistique telles que les distinguent les organisations et les critiques et experts en cotation réputationnelle »<sup>56</sup>.

La réussite d'une innovation reposant elle-même sur une incertitude (il faut qu'une nouveauté soit adoptée par suffisamment de praticiens pour devenir une innovation) entre en jeu dans la potentielle réussite ou l'échec d'une carrière artistique :

« C'est l'incertitude sur le cours de l'activité et son résultat qui est la condition de l'invention originale, et de l'innovation à plus longue portée »<sup>57</sup>.

Comme nous le développerons plus en détail en dernier chapitre de cette partie<sup>58</sup>, tout comme les scènes de musiques expérimentales peuvent s'inscrire en tant qu'organisations sociales plus généralisées, les mutations liées au travail créatif sont le reflet de celles observables dans les nouvelles formes de rapport au travail.

---

55 Cf. Partie 1, II.1.3. Rapports à l'avant-garde, p.75.

56 PM. Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur*, op. cit., p.91.

57 PM Menger, *Le travail créateur, s'accomplir dans l'incertain*, op. cit. p.11.

58 Partie 3, III. Fins et moyens des scènes expérimentales, p.339.

Le travail créatif repose sur des interactions à différents niveaux (artistes semblables, intermédiaires, institutions), des paramètres spécifiques (le statut revendiqué par l'artiste notamment) et surtout l'incertitude quant à sa réputation dans sa pratique musicale et sa « pratique de travailleur ». Son propre rapport à la résistance et à l'innovation dans son fonctionnement (en tant que travailleur et praticien) renvoie à des incertitudes liées à la précarité potentielle du travail aujourd'hui, de la même manière que de nouveaux enjeux se présentent dans la trajectoire des nouvelles conceptions de la carrière professionnelle. D'après Menger, ce serait l'une des caractéristiques de tout travail créatif, au-delà du travail artistique en lui-même :

« Le travail, dans les sociétés qui parient sur la connaissance créative, est réputé s'inscrire dans une équation magique: flexibilité-créativité-responsabilité-sécurisation des trajectoires. Mais l'ambivalence de cette équation peut se résumer brutalement en une formule: l'incertitude quant à la réussite d'un projet créateur ou quant à l'accomplissement de soi dans des activités et des trajectoires de vie professionnelle expressives, non routinières, durablement formatrices, ne se laisse que partiellement domestiquer en un risque assurable »<sup>59</sup>.

## II.2. La professionnalisation du musicien expérimental

Face à ces notions d'incertitude et de réputation propres aux carrières de musicien en général, il reste à étudier plus spécifiquement la situation de l'artiste expérimental. Dans les faits, différentes situations coexistent dépendant justement de la notoriété d'un artiste, de son rapport aux institutions et bien entendu de sa nationalité, où chaque pays possède des dispositifs différents pour les musiciens, artistes et compositeurs. Que ce soit un artiste français jouant en France ou à l'étranger, ou un étranger jouant en France, s'il a un agent, s'il possède le statut de compositeur ou s'il est totalement indépendant, le rapport à la professionnalisation reste un phénomène complexe à étudier en tant que tel.

Qu'est-ce qui caractériserait un musicien « professionnel » dans les musiques expérimentales par rapport à un « amateur » ? Une définition primaire du professionnel voudrait qu'on ne considère que les musiciens qui « réussissent à vivre de leur art ». Dans la réalité, un musicien reconnu ayant par ailleurs une activité de journaliste ou de maître de conférence serait-il plutôt considéré comme « amateur » ou un autre artiste peu reconnu mais dont la seule activité serait la musique (tout en étant sous le régime du RSA en France) serait-il considéré en tant que

59 PM. Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur*, op. cit., p.91.

professionnel ?

Entre ces deux extrémités, nous nous proposons de présenter plusieurs situations croisées à travers l'exemple du GRIM et de la scène marseillaise. Le dépassement des catégorisations entre « amateur » et « professionnel » à travers une carrière musicale se fera alors par une réflexion sur les différents degrés de rapport au travail artistique dans les musiques expérimentales.

### II.2.1. Quelle construction de carrière possible ?

Une grande partie des musiciens et artistes envisageraient de ne vivre que de la musique. À cela, plusieurs choix s'offrent à eux : l'enseignement (d'une pratique musicale), l'intermittence en tant que musicien, la gestion et la perception des droits d'auteurs (pour des musiques diffusées par ailleurs, pour le cinéma, la danse ou le théâtre), des cours à l'université (esthétique, musicologie, pratiques artistiques...), l'animation de stages et *workshops*...

Comme nous l'avons vu avec des exemples locaux (la compagnie de Barre Philipps, celle de Raphaël Imbert...), des musiciens peuvent par ailleurs créer leur propre « compagnie » pour gérer leurs activités, comme cela se fait en théâtre ou en danse. Ce choix permet ainsi à la fois de centraliser une équipe administrative (souvent restreinte) autour d'un projet artistique et pour l'artiste, d'avoir une structure lui permettant de se concentrer sur son travail de création en déléguant les démarches administratives, de recherche de concerts et également de subventions.

Menger affirme que seulement 10% des artistes ne peuvent vivre exclusivement de leur art<sup>60</sup>. Cependant, qu'en est-il des musiciens expérimentaux ? Bien que ce domaine spécialisé ne représente qu'une part infime du secteur musical en général<sup>61</sup>, nous pouvons assez rapidement affirmer qu'une minorité des artistes expérimentaux arrive à se construire une carrière *exclusivement* musicale.

---

60 PM. Menger, *Le travail créateur, s'accomplir dans l'incertain*, op. cit., p.308.

61 Si bien qu'il reste difficile d'établir une reconnaissance tant en termes de pratiques culturelles d'après *Les pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique* d'Olivier Donnat, pouvant être à la fois un micro-segment de la « musique classique », des « musiques actuelles » et du jazz...

La notoriété permet donc d'accéder à une division du travail et de recourir à des tiers pouvant alors aider à la gestion et au développement de la carrière. Cependant, dans le cadre d'une carrière, les artistes expérimentaux sont amenés plus que dans d'autres domaines, à recourir à ce que Menger appelle « les schémas de pluriactivités »<sup>62</sup>. En effet, un même musicien ou compositeur multiplie souvent les activités rémunératrices, allant de la direction artistique jusqu'à l'enseignement (en université, ou en *masterclasses*), l'animation d'ateliers ou souvent des activités annexes dans des professions liées à l'art (le graphisme par exemple), la technique (dans le secteur culturel ou audiovisuel) et les secteurs de l'administration culturelle. Nous déclinons plusieurs exemples de carrières musicales permettant d'illustrer ces différents schémas de pluriactivité dans la partie suivante.

Les musiques expérimentales et improvisées ne sont pas spécifiquement reconnues en tant que telles institutionnellement, et leur rapport à l'enseignement reste relativement informel. En effet, il n'existe pas réellement de cursus « expérimental » dans les conservatoires ou les écoles de musique. Des ateliers sont cependant organisés autour des musiques improvisées dans les classes de jazz ou de musiques actuelles, et parfois une initiation aux différents modes de jeu expérimentaux (synthétiseurs modulaires, oscillateurs...) intervient dans les classes d'électroacoustique.

D'autres formes plus proches de la transmission et de la médiation sont souvent envisagées et à destination de publics ciblés (jeune public, public scolaire, centres sociaux, publics « empêchés »<sup>63</sup>), autour d'ateliers d'initiation ou de sensibilisation autour des pratiques expérimentales, ou encore de fabrication d'instruments (que ce soit de la « lutherie expérimentale » ou du *circuit bending*).

Les activités entièrement dédiées à la pratique expérimentale restent donc relativement restreintes. L'artiste expérimental croise donc plusieurs possibilités de carrière. D'un côté, il peut opter pour un possible dévouement à la carrière exclusivement musicale amenant donc des sacrifices financiers et une économie de « privation » et de précarité dans l'attente d'une

62 PM Menger, *op. cit.*, p.10.

63 Terme que nous employons ici pour désigner les publics qui sont dans l'incapacité de se déplacer en autonomie, que ce soit par exemple dans le cadre de travail spécifique avec les centres pénitentiers ou les hôpitaux.

notoriété incertaine. De l'autre, il peut recourir à une pluriactivité se déclinant autour d'une multitude de domaines culturels et artistiques ayant plus ou moins de rapport avec sa propre pratique musicale. Ce dernier schéma de carrière pourrait néanmoins se rapprocher dans d'autres domaines à la pratique amateur, à savoir en ayant un métier rémunérateur principal qui permette à l'artiste de se produire en dehors de ses journées de travail, sans être « inquiété » par les logiques économiques de son activité dans les musiques expérimentales.

## II.2.2. Réalités du musicien expérimental

L'expérience provoquée par les rencontres dans le cadre du GRIM et des concerts à Marseille nous a donc permis de croiser de nombreux profils et cas de figure de situations professionnelles différentes chez les artistes. Il a été relativement délicat de parler ouvertement de la situation de chacun, l'aspect financier restant quelque peu « tabou ». Certains artistes ont cependant abordé d'eux-mêmes de manière assez réaliste et objective les « réalités du métier ». Nous tâcherons d'établir une illustration des réalités professionnelles de cette scène, en fonction des données directement recueillies, celles que l'on est amené à croiser en lien avec la programmation d'une structure culturelle diffusant et produisant ces artistes, jusqu'à des discussions informelles qui resteront toutefois teintées d'anonymat pour ne pas trahir la parole des artistes et musiciens qui n'auraient pas forcément souhaité se prononcer directement à ce sujet.

Nous avons donc dans un premier temps, le cas des musiciens et des artistes expérimentaux tentant de vivre de leur activité principale liée à la représentation de leur musique. Cependant, il n'existe que très peu de musiciens expérimentaux ne vivant exclusivement de leurs droits d'auteurs et de compositeurs et de la sortie de leur musique sans avoir à se produire sur scène (nous pensons dans une certaine mesure à Scott Walker<sup>64</sup> ou à Jim O'Rourke<sup>65</sup>). Bien souvent, les musiciens dits « de studio », au-delà de se produire un peu moins en concerts, mènent une activité liée au mastering, au mixage et à la production de disques pour d'autres artistes. Les

---

64 Qui, après une longue carrière de « crooner » unanimement reconnu dans les années soixante et soixante-dix, a pris un virage radical vers l'expérimentation dans les années quatre-vingt dix. Aujourd'hui il vit de ses droits d'auteurs, des musiques qu'il compose pour des ballets, des films...

65 Après avoir joué dans Sonic Youth, Jim O'Rourke s'est installé au Japon sans plus jamais jouer à l'extérieur de ce pays où il se produit uniquement de temps à autre.

compositeurs (plus en lien avec la musique électroacoustique et acousmatique), quant à eux, mènent souvent une activité d'enseignement et interprètent leur musique en concerts, tout en pouvant parfois toucher des droits d'auteur pour des œuvres ou en répondant à des commandes spécifiques (on pense par exemple aux engagements des compositeurs du GRM auprès d'établissements publics<sup>66</sup>).

Au sujet des musiciens se consacrant uniquement à leur musique, nous pouvons établir deux cas de figure : les musiciens relativement reconnus pouvant alors ne se consacrer qu'à leur activité en tournant et/ou répondant à des commandes de création une grande partie de l'année à travers le monde, et ceux dans des situations moins rémunératrices, ne se consacrant qu'à leur musique mais, n'ayant pas une renommée suffisante (en termes de montant de cachet, les lieux dans lesquels ils se produisent ainsi que la fréquence) et/ou faisant des choix drastiques dans leurs concerts. Ces artistes (pour les français) reçoivent des aides sociales (notamment le RSA) associées à une forme de précarité.

À titre d'exemple, le marseillais Philippe Petit, quant à lui, a tout d'abord créé ses propres labels dédiés notamment à la découverte d'artistes expérimentaux et noise (Pandemonium de 1993 à 2000 puis Bip-Hop de 2000 à 2009). Il a sorti un grand nombre de disques avec des artistes de renom (Eugene Robinson d'Oxbow, Lydia Lunch, Cosey Fanni Tutti, Cindytalk...) ou en solo, avant de se consacrer principalement à sa carrière musicale. Cette activité lui permet de tourner une à deux fois par an dans le monde, et à se produire quelques fois en France, sans pour autant lui permettre une rémunération conséquente. À côté de cela, il se produit en tant que Dj dans certains lieux marseillais.

En effet, l'obtention du statut d'intermittent n'est que peu représentée chez les musiciens expérimentaux vivant exclusivement de leur musique. Dans certains cas, chez les artistes français, c'est néanmoins une question de choix (ne voulant pas dépendre d'un schéma amenant à la recherche permanente de cachets). À ce niveau-là donc, la pluriactivité musicale permet à certains musiciens d'être sous le régime de l'intermittence en combinant différentes activités

---

66 Christian Zanési pour la RATP (1996) ou encore Bernard Parmegiani pour l'aéroport Roissy-Charles de Gaulle (entre 1971 et 2005), un *jingle* pour France Culture ou encore celui de *Stade 2* sur Antenne 2.

liées au spectacle vivant (en tant que technicien, régisseur, musicien) ou à certaines activités des métiers de la culture (conseil et direction artistique, programmation, production...) en contrepartie de « précieux » cachets permettant alors d'atteindre le nombre d'heures<sup>67</sup> requis.

Pour les artistes étrangers, le régime de l'intermittence n'existant pas (à part en Belgique), l'activité musicale et artistique est différente. Certains artistes reçoivent des bourses d'institutions nationales (on pense notamment aux pays scandinaves) prenant parfois en charge leurs déplacements.

Cette situation amène donc les artistes à trouver d'autres moyens rémunérateurs répondant à leurs besoins. Les professions principales plus rémunératrices que l'activité de musicien sont souvent sollicitées par les artistes expérimentaux. Comme nous l'avons vu, certains vont donner des cours (d'instrument en école de musique ou conservatoire, en écoles d'Art ou à l'université en tant qu'enseignant-chercheur, maître de conférence...), tandis que d'autres vont se diriger vers des professions n'ayant pas réellement de lien avec leur activité musicale. Nous avons pu en discuter brièvement avec Romain Perrot (Vomir) qui a un emploi de bureau qui lui permet de subvenir à ses besoins, tout en continuant d'effectuer du Harsh Noise Wall radical :

« Romain Perrot : J'ai été disquaire un peu au Bimbo Tower, puis à l'Œil du Silence. J'ai fait de multiples boulots, des sympas et d'autres moins. Aujourd'hui, j'ai ce boulot administratif dans cette société d'architecture. Je suis aussi un père de famille, très proche de mes fils. Tout cela m'a conduit à ne pas avoir une vie d'artiste, qui te demande, surtout dans l'*underground* noise, de jouer souvent, et longtemps loin, pour au final très peu de pognon »<sup>68</sup>.

Par ailleurs, d'autres musiciens croisés ont des métiers tout aussi « surprenants » en complément de leur activité musicale : kinésithérapeute, négociant en vin ou restaurateur, entre autres, ou d'autres emplois semblant plus proches du milieu du spectacle vivant et de la culture, comme employé municipal dans une médiathèque, libraire, journaliste, disquaire ou encore barman... Tout comme certains s'emploient à compléter leur statut d'intermittent dans des professions culturelles ou techniques, d'autres ont des contrats salariés de « permanent » dans des structures culturelles, ou des postes liés au graphisme et l'édition parfois.

Chez les artistes étrangers, ces profils existent également, que ce soit du côté des tech-

67 507 heures au cours des 319 jours précédant le dernier contrat de travail pour les artistes et 307 jours pour les techniciens.

68 Cf. Annexe 15, p.494.

niques du son, de l'illustration, du design visuel, de la direction artistique/curation de festivals musicaux (qu'ils en soient à l'origine ou non), ou parfois en lien avec le journalisme, jusqu'à des professions plus « alimentaires » telles que barman, serveur, vendeur dans un magasin de musique, d'électronique...

À travers ces multiples exemples de possibilités allant d'une dévotion totale à la pratique musicale expérimentale pouvant être synonyme de précarité jusqu'au choix d'un métier principal permettant de soutenir cette activité difficilement rémunératrice, la question de la professionnalisation se laisse alors entrevoir comme une problématique économique en elle-même.

Nous pouvons alors faire un parallèle avec la situation des musiciens de jazz dans les années cinquante et soixante, allant de pair avec la reconnaissance du genre musical d'un point de vue institutionnel. Dans son étude de la professionnalisation des musiciens de jazz, Philippe Coulangeon apporte des éléments de réponse applicables aux musiques expérimentales. Là aussi, la notion d'incertitude dans une carrière refait surface :

« L'entrée et le maintien sur le marché du travail requièrent la maîtrise d'un faisceau d'attitudes, d'un savoir-faire, et l'intégration à des réseaux d'apprentissage et de travail qui impliquent une somme d'investissements dont le coût économique et psychologique n'est la plupart du temps supporté que par le musicien lui-même »<sup>69</sup>.

Peu de carrières musicales dans les musiques expérimentales sont réellement longues chez ceux qui vivent exclusivement de cette activité. En effet, la patience de ne pouvoir vivre de cette musique, et/ou de se forger un réseau suffisamment solide (comme c'était le cas dans les années quatre-vingt dans les musiques improvisées) renforce cette incertitude. Elle peut emmener à un découragement, notamment face aux réalités économiques de la gestion quotidienne.

Arnaud Rivière affirme qu'aux débuts de Sonic Protest, en tant que percussionniste, programmeur aux Instants Chavirés, cette activité qu'il associait à son statut de musicien était symbole de « sacrifices » :

« Arnaud Rivière : Le salaire est un vrai truc coercitif aussi, à un moment on sait qu'on a une bonne dose de bonne volonté, mais au bout de dix ans, tu te dis que t'as fait vachement d'efforts, et qu'il faut encore en faire »<sup>70</sup>.

C'est d'autant plus complexe d'un point de vue financier que rares sont les lieux subven-

69 P. Coulangeon, « Les musiciens de jazz : les chemins de la professionnalisation », *Genèses*, volume 36, n°1, 1999, p. 56.

70 Cf. Annexe 5, p.432.

tionnés produisant ces musiques, guère programmées dans les SMAC ou les CNCM, situées entre musiques actuelles et création musicale, mais en même temps quelque peu en dehors de ces champs de classifications institutionnelles.

En effet, pour les structures dédiées aux musiques expérimentales, il n'est pas rare qu'ils ne puissent proposer que des cachets au tarif minimum (sauf pour les artistes étrangers de renom), ou même de faire jouer les musiciens aux entrées (sans minimum fixe, non déclaré et en liquide) pour les lieux les plus alternatifs. Cependant, c'est par ce biais que les artistes peuvent finalement commencer à se faire une réputation et ces lieux restent un passage obligé pour parfaire leurs *sets* devant un public et donc prétendre à une évolution de carrière. Coulangeon le note également pour les musiciens de jazz :

« C'est en effet souvent en acceptant de se produire en contrepartie de rémunérations faibles et en l'absence de couverture sociale, que les musiciens bâtissent progressivement un capital de relations propre à assurer ultérieurement leur pleine intégration dans le métier »<sup>71</sup>.

Différents critères spécifiques de la professionnalisation sont distingués par Coulangeon dans le cadre du jazz, notamment dans les logiques de réseaux entre musiciens (par les syndicats aux États Unis), mais aussi par l'institutionnalisation et la reconnaissance culturelle en France :

« Le premier modèle, fondé sur des formes de socialisation professionnelle très largement informelles, constitue en France une version très affaiblie du modèle traditionnel d'organisation du marché de l'emploi musical américain, fondé sur un véritable monopole d'embauche syndical. Le second modèle, qui porte l'empreinte de la réhabilitation culturelle du jazz, intervenue depuis une quinzaine d'années en France sous l'impulsion des pouvoirs publics culturels, modifie assez profondément les conditions de professionnalisation des musiciens, *via* notamment l'entrée du jazz dans les conservatoires et les écoles de musique »<sup>72</sup>.

Nous pouvons transposer ces observations sur le manque de reconnaissance institutionnelle au-delà des classes d'électroacoustique et de jazz apparues quasiment simultanément en France (fin des années soixante) aux pratiques expérimentales de l'électronique jusqu'aux techniques liées à l'improvisation libre. La segmentation en sous-genres représentant chacun des micro-scènes (contrairement par exemple aux musiques actuelles enseignées en conservatoire jusqu'au CEFEDM pour le Diplôme d'État) engendre des confusions et ne participe guère à la légitimation des musiques expérimentales et improvisées.

« La problématique de la professionnalisation peut se décliner à deux niveaux. Celui de la définition des critères de distinction entre "amateurs" et "professionnels" d'une part (revenu, niveau d'engagement dans l'activité, capital de notoriété), celui de la délimitation des frontières entre les disciplines, les styles et

71 P. Coulangeon, *op. cit.*, p.57.

72 *Ibid.* p.55.

les courants esthétiques d'autre part »<sup>73</sup>.

Cette question de la professionnalisation par l'enseignement et la reconnaissance d'un diplôme dans ce domaine pourraient éventuellement lever l'ambiguïté entre amateur et professionnel. Mais cette forme de reconnaissance par une présence dans les institutions de l'enseignement musical, au même titre que la notoriété dans le cadre des carrières, permettrait-elle de distinguer ou non l'amateur du professionnel ?

### II.2.3. Quelles frontières entre « professionnel » et « amateur » dans le cadre des musiques expérimentales ?

Alors que nous démontrions que les concepts d'amateur ou de professionnel semblaient délicats à manipuler en utilisant ces termes dans leur usage commun, il reste important de comprendre comment ces musiciens se distingueraient par rapport à ces deux rapports au statut correspondant à des catégories entre les activités professionnelles et amateurs.

Nous avons défini le rapport à la professionnalisation et à la carrière des artistes expérimentaux, à la fois quant à l'incertitude qui ponctue leur carrière potentielle et influe également sur la difficulté de « vivre de son art ». La professionnalisation restant difficile à définir d'un point de vue « pérenne », l'activité d'un musicien dans les musiques expérimentales le pousse alors à faire des choix entre activité principale et activité secondaire soutenue par un métier rétributeur.

À travers la double entrée de pratique musicale « active » (jouer de la musique) ou « passive » (aller à des concerts, écouter de la musique, lire des revues spécialisées...), les « amateurs » sont devenus de plus en plus spécialisés dans leur domaine, notamment par l'accessibilité des ressources pour produire leur musique (logiciels faciles d'accès, matériel et instruments moins onéreux), la distribuer, mais aussi pour se créer et entretenir un réseau. Les musiciens de renom ou novices dans le domaine se confondent alors, ayant tous accès aux mêmes outils et instruments.

---

73 P. Coulangéon, *op. cit.*, p.54-55.

Par le développement du web 2.0 notamment, de nouvelles figures de l'amateur ont pu émerger, brouillant d'autant plus ces démarcations. Le concept de « professionnel-amateur » (*pro-am*) a commencé à apparaître dans le domaine des arts plastiques et vidéo, jusque dans la musique. Ce concept a été développé aux États Unis par Charles Leadbeater et Paul Millet<sup>74</sup> et montre le lien qu'il peut y avoir dans les logiques du régime numérique pour l'accès et le partage du savoir, amenant à une plus grande expertise dans un domaine et une pratique.

Cette forme de démocratisation des compétences et des savoirs a alors permis à ces *pro-am* de pouvoir avoir une activité proche de celle des professionnels. C'est d'autant plus visible dans les pratiques expérimentales qui œuvraient déjà dans une forme d'émancipation technique et technologique, et où le régime numérique a contribué à prolonger les pratiques déjà présentes liées au détournement et la fabrication d'instruments électroniques, jusqu'à la distribution indépendante (par des magazines spécialisés, fanzines...).

L'amateur de musiques expérimentales est bien souvent un spécialiste dans son domaine, et en connaît les multiples ramifications (comme on a pu le voir avec Robin, Ed, Alex ou Bruno dans les deux précédentes parties). Quand il a une pratique musicale, encore une fois, la frontière avec un « professionnel » et ce musicien « amateur » ou « en devenir » se fera surtout par la réputation dont il jouit, ou la carrière qu'il va mener.

Bien que les musiques expérimentales restent à part dans la distinction entre ces deux appellations, elles restent toutefois le reflet d'une réalité musicale plus générale. En effet, à travers le travail de Patrice Flichy, nous constatons que 150 000 musiciens ont une pratique des « musiques électroniques dites amplifiées » mais que seulement 5% sont intermittents du spectacle, le reste des musiciens se produisant dans des petits lieux (bars, MJC...) et vivent précairement, ou avec des métiers à côté<sup>75</sup>. Pour Flichy, le numérique a aussi permis aux *pro-am* d'accéder à des domaines qui étaient jusqu'alors réservés aux professionnels :

---

« Celui-ci développe ses activités amateurs selon des standards professionnels ; il souhaite, dans le

74 C. Leadbeater, P. Millet, *The Pro-Am Revolution: how enthusiasts are changing our economy and society*, Londres, Demos, 2004, <http://www.demos.co.uk/files/proamrevolutionfinal.pdf> (consulté le 30/01/17).

75 P. Flichy, *Le Sacre de l'amateur, sociologie des passions ordinaires à l'ère du numérique*, Paris, Seuil, 2010, p.23.

cadre de loisirs actifs, solitaires ou collectifs, conquérir des pans entiers de l'activité sociale comme les arts, la science et la politique, qui sont traditionnellement dominés par les professionnels »<sup>76</sup>.

Cette nouvelle forme d'accessibilité par les amateurs aux domaines réservés aux professionnels serait-elle responsable de la difficulté pour les professionnels de perdurer ou accéder à une carrière entièrement dédiée à leur pratique d'un point de vue pérenne ?

Dans le contexte des musiques expérimentales et improvisées, cela resterait difficile à vérifier ou démontrer. En effet, l'accessibilité des contenus et des technologies a pour autant pu permettre à une scène artistique d'émerger et s'étendre, mais elle a pu permettre à un public de se développer de la même manière.

La pratique expérimentale, dans son désir d'émancipation des académismes initiaux (ceux présents lors de la deuxième moitié du XX<sup>ème</sup> siècle), a donc permis aux publics de pouvoir s'approprier ces musiques mais aussi de les produire eux-mêmes.

En cela, ces postulats permettent de questionner le rapport entre le professionnel et l'amateur dans l'activité, où l'incertitude d'une carrière demeure. Elles accentueraient donc des valeurs spéculatives quant à la notion de carrière et de réputation (qualité, reconnaissance, affiliation, ambition, phénomènes de « modes » autour de certaines pratiques...).

Il ne semble plus y avoir de distinctions au-delà de ces critères entre les professionnels et les *pro-am*, si ce n'est les choix qui seraient liés à une forme de sacrifice, d'abnégation et de persistance chez les artistes professionnels pour construire et pérenniser une carrière. Cependant, un musicien expérimental *doit-il* ne faire que cela pour être considéré comme un *bon* artiste ? Est-on également « crédible » quand on travaille à côté ?

En dehors des considérations liées à ces choix, ces musiciens se doivent de vivre dans une forme permanente d'expérimentation pour pouvoir perdurer. D'une part, cette forme de remise en jeu perpétuelle de sa pratique relève toujours d'une innovation pour s'adapter à différentes situations et avec le rapport qu'ils ont à l'art face à la professionnalisation en terme de carrière. D'autre part, ils devront faire preuve de résistance dans la durée, mais aussi face aux difficultés rencontrées d'un point de vue institutionnel et économique.

76 *Ibid.* p.8.

Cette fragilité est d'autant plus significative que de nouveaux musiciens arrivent sur le marché, qu'ils soient amateurs ou *pro-am* et continueront de faire cette activité avec un métier à côté, tout en espérant dans certain cas pouvoir se consacrer à cette carrière si l'occasion se présentait, ou encore avec la volonté de se dédier à cette unique activité.

### II.3. Questions de genre chez les artistes expérimentaux

Pour compléter notre étude des scènes expérimentales et improvisées du côté de l'artiste et du musicien, il nous semble intéressant d'aborder la question du genre. Nous avons déjà esquissé un début de réflexion autour de la notion de « genre musical » et de la difficulté dans certains cas à choisir le masculin ou le féminin pour certains termes, notamment pour parler de musique « noise ».

Cette étude sera donc prolongée en nous basant cette fois sur les musiciens(-nes) et l'éventuelle identité genrée de leur musique nous permet alors de conceptualiser cette (impossible ?) distinction entre musiques expérimentales entre les hommes et les femmes.

En effet, au-delà de la catégorisation et de la représentation homme/femme chez les artistes, la sociologie du genre peut apporter un point de vue complémentaire sur les pratiques expérimentales, à la fois en regard à un éventuel engagement des compositrices et artistes féminines mais aussi par l'extrapolation du rapport à la technologie et à une réflexion empreinte des *gender studies* appliquée aux musiques expérimentales, notamment pour la noise.

#### II.3.1. Domination masculine dans les musiques expérimentales et improvisées ?

Bien que nous n'ayons pas produit de réelles données quantitatives comparant le genre des artistes de musiques expérimentales et improvisées, notamment à travers la programmation du GRIM, nous pouvons cependant constater à la lecture des programmes des différentes années qu'il y a une forte représentation d'hommes par rapport à des musiciennes ou compositrices. Comme nous le verrons ci-dessous, certaines femmes ont ainsi permis de faire reconnaître leur

pratique dès les années soixante en tant que compositrices ou artistes musicales, alors que cette représentation féminine était bien plus minoritaire dans d'autres domaines musicaux.

Cependant, elles restent peu représentées. À ce sujet, Kaffe Matthews rapporte une anecdote dans *Pink Noises*<sup>77</sup>, un recueil d'entretiens dédié aux musiciennes et compositrices expérimentales. Elle s'étonnait alors, étant invitée à un festival d'être la seule femme à être programmée. Lorsqu'elle en parla au curateur, ce dernier lui a alors demandé de citer des musiciennes et compositrices qu'ils auraient pu inviter. Kaffe Matthews s'est alors sentie déstabilisée en ne sachant pas citer spontanément de personnalités féminines pouvant alors être programmées...

Peut-on dès lors parler d'une forme de « domination masculine » dans cette scène musicale ? Cela peut plutôt se penser en termes de prédéterminations sociales et culturelles ancrées amenant à des stéréotypes de genre dans le cadre de la pratique musicale comme Marie Buscatto le souligne en général dans l'apprentissage d'un instrument en citant les études de Catherine Monnot pour les villes de Limoux et Toulouse en 2012<sup>78</sup>. L'apprentissage musical serait alors particulièrement genré, à savoir que les garçons iraient plus vers la batterie, la guitare ou la trompette, et les filles vers le violon, la harpe et le piano, alors que d'autres instruments répondent plus à une forme de parité (saxophone, clarinette...). Cela se traduit aussi que dans les prédéterminations plus ou moins explicités par les professeurs et/ou les familles elles-mêmes : les garçons seraient « meilleurs » pour l'improvisation ou le rythme et les filles plus enclines à la sensibilité, l'approche mélodique et la rigueur dans le travail.

Le statut de musicien ou d'artiste renvoie à des catégories d'emplois individuels et libéraux où cette forme de domination masculine prévaut toutefois. Le milieu des musiques expérimentales ne se distingue pas du reste des champs musicaux, sur la question du genre des musicien(ne)s, et reste une illustration de ces milieux libéraux.

La spécificité d'une forme de « féminisme » expérimental ne se retrouverait donc pas dans la représentation d'une scène quantitativement équivalente à aux musiciens masculins. La singularité d'une scène féminine se ressent toutefois, comme nous proposons de le développer.

77 T. Rodgers, *Pink Noises : Women on Electronic Music and Sound*, Durham, Duke University Press, 2010, p.34-43.

78 M. Buscatto, *Sociologies du genre*, Paris, Armand Colin, 2014, p.114-115.

### II.3.2. Les femmes musiciennes expérimentales

Comme nous l'avons énoncé, bien que minoritairement représentées, les femmes compositrices, musiciennes ou artistes ont toujours joué un rôle important dans les musiques expérimentales. Que ce soit dans les musiques improvisées, les *live electronic*, la noise, la musique électroacoustique ou les scènes issues de la no wave ou du post-punk, les femmes artistes ont œuvré dans des domaines jusque-là souvent pratiquement exclusivement masculins.

En effet, dès les années soixante, nous voyons notamment apparaître des compositrices électroacoustiques et autres musiciennes électroniques : Beatriz Ferreyra, Eliane Radigue, Daphne Oram, Delia Derbyshire, Laurie Spiegel, Annette Peacock, Pauline Oliveros, Bebe Barron...



*Beatriz Ferreyra ©Droits réservés*

Ces compositrices ont ainsi pu s'imposer dans un domaine qui nécessitait une connaissance technique et technologique poussée (Éliane Radigue était une assistante de Pierre Henry par exemple), ce qui pour la fin des années cinquante représentait une particularité dans un milieu technique lié à l'ingénierie électronique et les manipulations de bandes.

La scène new-yorkaise, à la fois liée au milieu de l'art contemporain et des mouvements à la croisée du minimalisme et musiques répétitives d'un côté et de la mouvance no wave de

l'autre, voit apparaître des figures aussi différentes que Pauline Oliveros dont son travail semble laisser planer la notion de féminisme à travers l'émancipation du genre dans l'expression musicale, les performances sonores poétiques de Laurie Anderson, ou encore les postures post-punk de Lydia Lunch.

Ces exemples sont autant d'expressions féministes en elles-mêmes dans des milieux à majorité masculine, où certains groupes ou projets réunissent uniquement des femmes. Des figures féminines au sein de groupes deviennent également des formes de symboles de « femmes dans des milieux masculins », comme Kim Gordon (Sonic Youth) ou Cosey Fanni Tutti (Throbbing Gristle, Chris&Cosey).



*Okkyung Lee à Montevideo (2013) ©Pierre Gondard*

Ces pionnières ont ouvert la voie à d'autres femmes musiciennes ou artistes expérimentales pouvant par ailleurs dépasser les prédéterminations sociales liées à la musique ou aux sciences en général (manipulations technologiques, enregistrement, mixage, instruments élec-

triques ou électroniques, haute maîtrise des outils informatiques et connaissances poussées en acoustique/physique théorique...). Aujourd'hui, ces femmes artistes sont plus visibles et ont également suivi les multiples ramifications prises par les musiques expérimentales, que ce soit dans le domaine de l'électroacoustique (Kaffe Matthews, Natasha Barrett, Klara Lewis), de la noise (Pharmakon ou les groupes Boris et Deerhoof comptant des musiciennes dans leur effectif), des musiques improvisées (Joëlle Léandre, Hélène Breschand, Heather Leigh, Okkyung Lee, Isabelle Duthoit...) ou des musiques électroniques (Nik Void de Factory Floor, We Will Fail, Gazelle Twin, Jenny Hval...).

Ces musiciennes et compositrices revendiquent-elles forcément une féminité ou agissent-elles dans une dimension « féministe » ? Le fait d'être une femme dans un milieu en majorité masculine revêt déjà en soi d'une forme de revendication, au moins d'indépendance et d'émancipation par rapport aux « prédéterminations » sociales et culturelles du milieu en lui-même.

La constitution d'une forme de scène féminine spécifique n'est pas uniforme ni homogène, chacune de ces artistes ayant un rapport particulier à son statut de femme dans les musiques expérimentales. Lors de plusieurs discussions informelles avec des musiciennes expérimentales, un certain intérêt pour les pionnières électroacoustiques et électroniques reste indéniable, tout en mettant en garde de la complexité de s'intéresser à des musiciennes ou compositrices pouvant justement créer une forme de limitation à la question du genre. Cette approche pourrait alors, dans une forme de « discrimination positive », faire penser que le genre en lui-même prévaudrait sur la qualité de la musique produite et du sérieux avec laquelle la prendre.

En ce sens, non seulement les « femmes expérimentales » ne voudraient pas qu'on considère uniquement leur musique comme de « la musique expérimentale féminine ». De manière plus générale, la majorité des artistes avec lesquels nous avons pu échanger n'ont guère d'*a priori* sur la question du genre dans le résultat de la musique produite.

Ainsi, il semblerait que dans ce milieu principalement masculin, la distinction entre les productions des hommes et des femmes n'est pas revendiquée en tant que telle (sauf dans certains cas explicités ouvertement). Le contexte des musiques expérimentales pourrait apporter une forme de dépassement de la question du genre des artistes, pour finalement produire une

autre potentialité allant au-delà de cette dichotomie homme/femme, qui permettrait plutôt d'introduire des réflexions complémentaires avec d'autres approches héritées des *gender studies*.

### II.3.3. Les musiques expérimentales au-delà de la question des genres ?

La notion de féminisme dans les scènes expérimentales et dans leurs propres conceptions esthétiques apporte alors une potentialité d'émancipation. Par une approche *queer* de ces musiques expérimentales, nous pouvons en proposer une forme de dépassement des genres définis par le déterminisme social et culturel.

Il y a dans un premier temps la symbolique de la pratique et de la production sonore, qui peut s'interroger sous un aspect *queer*. C'est notamment le cas, dans les analyses de *4'33''* de John Cage par Philip Gentry<sup>79</sup> prolongeant le travail de Jonathan David Katz<sup>80</sup>. Ces deux articles documentés démontrent, en croisant correspondances, biographies de Cage et les critiques de concerts, que *4'33''*, une des œuvres majeures du XX<sup>ème</sup> siècle, serait un symbole du silence auquel Cage aurait été contraint pour cacher son homosexualité, et donc un geste de contestation dans le contexte du maccarthysme et de la Guerre Froide.

Cette étude se veut plutôt comme une recontextualisation de la production de John Cage, croisée avec sa vie privée, bien que le concept de silence obligé pour un homosexuel dans les années cinquante (l'œuvre ayant été créée par David Tudor en 1952) était autant un problème pour une figure notable de la scène artistique que pour un simple citoyen. Par ce geste de rupture conceptuelle radicale, Cage effectuerait également un geste de contestation sociale à la portée politique (en soulignant toutefois que John Cage était plutôt anti-identitaire et apolitique, comme nous le verrons dans le dernier chapitre).

Dans un second temps, la question de la déconstruction des codes de genre revient de manière assez récurrente dans les théories *queer*. L'article « Noise Music as Queer expression »

79 P. Gentry, « Les enjeux culturels de *4'33''* : Identité et sexualité », *Tacet, qui est John Cage ?* n°1, Mulhouse, Editions Météo, 2012. P.18-39.

80 J.D. Katz, « John Cage's Queer Silence or How to Avoid Making Matters Worse », *GLQ* 5, n°2, Dunham, Duke University Press, 1999, p.231-252.

de Douglas Hayes traite de la noise qui peut dans certains cas se définir comme *queer*.

À travers plusieurs exemples, que ce soit la thématique des paroles, l'image déglagée ou même la pratique en elle-même, il distingue plusieurs types d'expressions *queer* : La musique électronique analogique de Black Dice, le noise rock de Lightning Bolt, la noise « classique » de John Cage, et la pop noise de Xiu Xiu. La noise se définissant alors par l'improvisation, l'utilisation de *feedbacks*, de sons dissonants et de compositions discordantes, reste culturellement marginale<sup>81</sup>.

Cette forme de marginalisation des normes musicales renvoie à un refus des normes tout en en mélangeant d'autres (mélodies, rythmes...). Cela produirait une forme de distanciation des codes préétablis, mélangeant des éléments musicaux et d'autres non-musicaux, de la même manière que les *drag queens* (ou *drag kings*) se joueraient du mélange de normes et de « contre-normes » déviantes pour finalement s'affranchir de ces références sociales<sup>82</sup>.

De la même manière qu'une forme de féminisme peut être sous-jacente d'une expression musicale expérimentale, certains artistes noise ont développé une forme de « machisme » dans une musique fortement sexuée. Whitehouse (composé de William Bennett et Philip Best) produisait une noise violente (ou *power electronics*) à la connotation sexuelle importante alors que Throbbing Gristle se tournait vers un homo-érotisme exacerbé, une violence dans une approche sadomasochiste ainsi que des détournements d'images de propagandes et un intérêt pour le détournement des codes plus politiques totalitaires, les deux se jouant d'une forme de domination sur son public en l'asservissant à un volume sonore tonitruant. De la même manière, Death In June joue la provocation avec son imagerie, détournant à la fois les codes martiaux du nazisme pour les mélanger à une homosexualité non dissimulée<sup>83</sup>. Ces détournements constituent alors des expressions d'intérêts pour la déviance et la désacralisation des tabous.

Georg Essl affirme de son côté que « la question du genre dans la musique est impuis-

81 D. Hayes, « Noise Music as Queer Expression », *MIT Open Course*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 2006, p.3.

82 *Ibid*, p.5.

83 Nous rappelons que le logo de Death In June détourne la tête de mort des Waffen S.S. sur les couleurs du drapeau *gay*.

sante autour des problématiques liées à la logique binaire face aux identités transsexuelles et transgenres »<sup>84</sup>. Comme déjà évoqué dans la première partie<sup>85</sup>, cette distinction entre masculin et féminin a souvent été dépassée dans les musiques expérimentales, que ce soit avec Wendy Carlos (anciennement Walter Carlos) ou encore la pandrogynie de Genesis P-Orridge. Alors que Carlos est passé du statut d'homme à celui de femme, Genesis P-Orridge a adopté une nouvelle identité (également avec sa compagne Lady Jaye), un « pandrogyne », un être en dehors de toute catégorisation, à la fois avec des attributs féminins (chirurgie esthétique du visage, chirurgie mammaire...) et masculins (certains traits restent les siens, et il n'a pas eu d'opération de changement de sexe).



Genesis P Orridge ©Droits réservés

Enfin, cette réflexion autour du dépassement des genres dans les musiques expérimentales peut trouver écho dans son rapport à la technologie en elle-même. Le « Manifeste Cyborg » de Donna Haraway dépasse également à sa manière le déterminisme social des genres. Haraway utilise la figure du cyborg en tant que « hybride de machine et d'organisme »<sup>86</sup>.

---

84 G. Essl, « On Gender in New Music Interface Technology », *Organised Sound*, Volume 8, 2003, p.21.

85 Cf. Partie 1, II.1.1. Traduction et pluralité, p.71.

86 D. Haraway, « Le Manifeste cyborg », *Des singes, des cyborgs et des femmes, la réinvention de la nature*, Arles, Actes Sud, 2009, p.268.

Le cyborg « indiquerait un moyen de sortir du dédale des dualismes dans lesquels nous avons puisé pour nous expliquer nos corps et nos outils »<sup>87</sup>. Il serait alors le moyen de nous émanciper de nos propres identités. En effet, l'utilisation des technologies dans les musiques expérimentales (que ce soit en termes d'innovation ou de résistance) permet à la fois de sortir des formes de déterminisme culturel et social : les hommes et les femmes utilisent indifféremment les mêmes interfaces, instruments et outils. Cette nouvelle identité interface « homme-machine » deviendrait alors « organisme-machine ». La finalité de cette identité cyborg, d'après Haraway, se veut comme une forme de destruction, au-delà du dépassement des genres :

« [L'imagerie cyborg] implique tout à la fois de construire et de détruire les machines, les identités, les catégories, les relations, les histoires de l'espace intersidérales »<sup>88</sup>.

Cette forme de violence activiste, doit se voir comme une forme de transgression, de la même manière que la noise transgresse les codes musicaux. En effet, Haraway rappelle toutefois que « le cyborg est résolument du côté de la partialité, de l'ironie, de l'intimité et de la perversité »<sup>89</sup>. Les quatre thèmes se retrouvent principalement dans la noise et, de manière moins frontale dans les musiques expérimentales en général. Cela rejoint une nouvelle fois la question de la déviance, qui, d'après Becker se définirait comme « une transgression, c'est-à-dire un acte non conforme à un système particulier de normes »<sup>90</sup>.

La notion de déviance que Becker utilisait à la fois pour définir les musiciens de jazz jouant dans les caves et les fumeurs de marijuana (et parfois les deux) nous permet alors de conclure ce chapitre autour de la carrière des musiciens, après avoir fait un écart vers la question des genres chez les artistes expérimentaux. Ces choix de carrière sont quelque peu similaires à ceux réalisés par les musiciens de jazz des années cinquante. Ils se répercutent pour les musiciens sur leurs propres modes de vie, devant alors choisir entre une forme de « déviance sociale » et une appartenance à un statut reconnu institutionnellement. Cette notion en termes de choix induit aussi des répercussions sur la réputation, que ce soit d'un point de vue positif ou négatif. Becker le constate aussi, avec la volonté (ou l'impossibilité de faire autrement) de devoir abandonner

---

87 *Ibid.*, p.321.

88 D. Haraway, « Le Manifeste cyborg », *op. cit.*, p.321.

89 *Ibid.*, p.270.

90 H.S. Becker, *Outsiders, Études de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié, 1985, p.48.

un certain engagement musical pour finalement faire preuve d'une stratégie qui serait prise par des semblables comme de la « compromission » :

« Mais cette transposition ne devrait pas conduire à s'intéresser uniquement aux individus qui suivent une carrière débouchant sur une déviance de plus en plus affirmée et qui finissent par adapter une identité et un genre de vie radicalement déviants. Il faudrait aussi prendre en compte ceux qui entretiennent avec la déviance des rapports plus éphémères et que leur carrière éloigne ultérieurement de celle-ci pour les rapprocher d'un genre de vie conventionnel »<sup>91</sup>.

Dans le cadre des musiques expérimentales, le choix d'une recherche de la reconnaissance institutionnelle ou d'une volonté de carrière indépendante (en termes de financement, de statut, amenant à multiplier les activités annexes ou avoir un métier alimentaire) peuvent renvoyer chacune à une forme de déviance par rapport à une norme. En effet, si la « déviance » d'un choix de carrière de musicien expérimental pourrait être considérée comme telle par rapport à une carrière de musicien professionnel (un intermittent en France par exemple), le choix de devenir compositeur après avoir été artiste ou musicien expérimental peut à son tour devenir déviance, si on considère que la norme soit l'indépendance chez les musiciens expérimentaux. Le parallèle peut continuer avec l'ouvrage de Becker, lorsqu'il constate que certains musiciens de jazz, pour subvenir à leurs besoins, vont faire musiciens d'orchestre plutôt que de persister dans ce qui semblerait leur engagement initial :

« Le problème le plus angoissant que rencontre le musicien moyen au cours de sa carrière découle de la nécessité de choisir entre une carrière à succès et les normes artistiques qui sont les siennes. Pour parvenir au succès, il lui est nécessaire de « faire commercial », c'est-à-dire de jouer en accord avec les goûts des non-musiciens pour lesquels il travaille ; mais ce faisant, il renonce à l'estime des artistes musiciens, et donc, dans la plupart des cas, à l'estime qu'il se porte à lui-même. S'il reste fidèle à ses propres normes artistiques, il est d'ordinaire condamné à l'échec dans la société globale »<sup>92</sup>.

Ce rapport à la déviance renvoie également aux formes de résistance et d'innovation, ici appliqués aux choix artistiques et de carrière des artistes. Les musiques expérimentales continuent alors de questionner les frontières entre les catégories, tant les problématiques pour les musiciens et celles de structures sont similaires.

Par une forme d'intersection artistique, la redéfinition des genres (à travers une indifférenciation en termes de pratiques et des genres des artistes en eux-mêmes) et l'émancipation des catégories dans le rapport entre l'amateur et le professionnel, rendent la catégorisation difficile. Cette multitude de situations chez les artistes expérimentaux se superpose à plusieurs

---

91 *Ibid.*, p.47-48.

92 H.S. Becker, *Outsiders, Études de sociologie de la déviance*, op. cit., p.116.

états et conceptions musicales en elles-mêmes, aux usages des instruments et des technologies entre innovations et résistances, et impose des choix de carrières à ses artistes et ses structures internes. Ces superpositions recouvrent également une réalité sociale à la fois locale (en lien avec des tutelles locales d'un point de vue institutionnel et artistes et publics d'un point de vue relationnel et professionnel), et plus générale (avec les autres lieux et artistes internationaux).

Ce microcosme expérimental « glocal » renvoie à des logiques intérieures et d'autres tournées vers l'extérieur, interrogeant alors sa propre organisation en tant que scène plurielle et que composante d'une réalité plus générale, à la fois culturelle, économique, politique et sociale.



*A Qui avec Gabriel à montevideo (2013) ©Pierre Gondard*



*Nissenmondai à l'Embobineuse (2011) ©Pierre Gondard*

### III. Fins et moyens des scènes expérimentales

Nous avons présenté les musiques expérimentales à la fois par une chronologie de leur évolution à travers la croisée de genres et sous-genres et la rencontre avec d'autres styles musicaux préexistants, jusqu'à une approche monographique et sociologique autour de l'exemple du GRIM en termes de publics et de pratiques (que l'on a également introduit dans l'évolution de ces pratiques en lien à l'approche esthétique et technologique).

Ces différents axes de travail ont permis de mettre en évidence comment la sociologie pouvait aborder la question de l'évolution esthétique au sein d'un même courant musical par la pratique.

Le travail de terrain au GRIM a également présenté les bases d'une réflexion sur les rapports institutionnels qu'entretiennent les structures culturelles programmant les musiques expérimentales en France, et la mise en contact avec de nombreux artistes dans des situations différentes a contribué à dégager plusieurs tendances principales de profils allant au-delà des distinctions traditionnelles entre amateur et professionnel. Cet exemple concret a donc pu amener à considérer les musiques expérimentales d'un point de vue réflexif plus généralisé.

Nous nous proposons alors de continuer cette montée en généralités, qui nous permet d'effectuer alors une réinjection de l'esthétique dans la sociologie. Toujours dans cette double approche esthétique et sociologique, l'esthétique pourra donc permettre la définition d'une conception de « scène de musiques expérimentales » dont la sociologie aura permis d'en déterminer les principales caractéristiques.

Dans ce dernier chapitre, nous étudierions donc dans un premier temps ce qui caractériseraient ces scènes de musiques expérimentales en tant que telles, ce qu'elles ont en commun entre elles, mais également ce qui les distinguent d'autres scènes musicales. Cette définition amènera à une délimitation qui sera plus conceptuelle que géographique, notamment par la mise en réseau et sa relation « globale » au régime numérique.

Enfin, cette forme d'organisation en tant que scène (pour finalement aboutir à la conception d'une scène-monde au sein des mondes de l'art) renverra alors à sa propre organisation so-

ciale. Cette organisation sociale serait-elle alors une représentation réduite de logiques sociales plus générales ou une forme de résistance par rapport à des déséquilibres et dysfonctionnements économiques et politiques plus globaux ?

Nous interrogerons cette organisation en tant qu'engagement politique en termes de résistances et d'innovations dans les sociétés postindustrielles et postmodernes, symboliques des problématiques pouvant être provoquées par les dérives et défiances générées par l'évolution technologique actuelle.

### III.1. Typologie(s) des scènes de musiques expérimentales : vers un monde de musiques expérimentales?

#### III.1.1. Caractéristiques de cette scène : Entre comportements homogènes et pratiques dissonantes

Les musiques expérimentales regroupent des artistes et des musiciens de tous horizons, des compositeurs jusqu'aux artistes sonores, performers, musiciens électroniques, instrumentistes. Elles recouvrent à la fois le dépassement de l'amateur et du professionnel (pouvant vivre de son activité ou ayant une profession rémunératrice par ailleurs), qui peuvent n'avoir aucune technique (et revendiquant parfois cette approche totalement spontanée) jusqu'au virtuose reconnu par ses pairs. La pratique tournée vers l'expérience et l'expérimentation représente le lien entre tous ces profils.

Du côté des publics, ayant souvent une pratique musicale expérimentale en amateur, ils peuvent se spécialiser dans un style très précis (la japonaise des années quatre-vingt par exemple) ou alors être dans une démarche plutôt omnivore (aller à des concerts en tous genres, collectionner les disques de blues, écouter du *field recording* et connaître sur le bout des doigts les œuvres de Bernard Parmegiani et Domenico Scarlatti par exemple...).

Ces multiples ramifications et profils coexistant nous ont poussé à la fois à appréhender l'étude des publics en tant que « figures-types » mais permettent aussi de nous interroger quant aux différentes situations professionnelles à travers la « sociologie de l'individu ».

D'après Bernard Lahire, ce sont ces « logiques individuelles qui font que chaque individu est caractérisé par une *série de comportements non nécessairement homogènes* sous l'angle du degré de légitimité des pratiques et des préférences culturelles »<sup>93</sup>. Ces disparités remettent donc en question les notions de « haute culture » et de « sous-cultures » (que l'on retrouvait déjà en ce qui concerne les musiques expérimentales) qui se retrouvent alors difficilement discernables, notamment par la dissonance des pratiques en elles-mêmes<sup>94</sup>.

Cette manière d'appréhender les caractéristiques d'une même scène en signifiant principalement la coexistence de profils individuels dissonants reste cependant attentive aux logiques d'interaction entre ces individus liés aux musiques expérimentales dans leurs relations sociales entre semblables, et entre tous autres individus de manière plus générale. La notion d'individu en tant que « soi inscrit socialement » prend en compte toute forme de réalité sociale, à travers cette forme « d'individualisation par l'expérience et les épreuves »<sup>95</sup> rencontrées par les personnes appartenant à cette scène complexe.

Que ce soit du côté des publics, des artistes ou intermédiaires (les personnes travaillant dans les salles de diffusion, les labels ou revues spécialisées), la notion d'individu coexiste alors avec celle de collectif (nous repensons aux syndicats, coopératives et collectifs de musiques improvisées des années soixante-dix) ou de logiques collaboratives (musiciens solistes se réunissant pour diverses projets et autres collaborations artistiques et musicales).

Il en est de même dans les rapports que les structures peuvent entretenir, que ce soit d'un point de vue local avec des liens et formes de partenariats, coproductions, collaborations (sous la forme d'une mutualisation de moyens, de programmation croisée ou de festivals sur ces différents lieux) ou encore à distance par affinité personnelle et/ou de programmation, permettant éventuellement de se transmettre des artistes pour en partager les frais de transports, ou encore l'organisation sous forme de « plateformes » ou fédérations pour faire valoir une scène spécifique entre structures défendant des programmations communes ou complémentaires et être plus présents au niveau institutionnel (et se trouver en position de pouvoir effectuer une forme de *lobbying*).

---

93 B. Lahire, *La culture des individus*, Paris, La découverte, poche, 2006, p.18.

94 D. Martucelli et F. De Singly, *Les sociologies de l'individu : domaines et approches*, Paris, Armand Colin, 2012 (2<sup>e</sup> édition), p.63.

95 *Idem*.

Mais encore une fois, comment concevoir en terme d'unité *une* scène de musiques expérimentales (et improvisées) ? Ces multiples spécificités citées ci-dessus nous amèneraient plutôt à considérer plusieurs « sous-scènes » plutôt qu'une seule et même scène, qui dans sa singularité aurait tendance à trop délimiter et hiérarchiser les relations que chaque partie entretiendrait avec les autres. Il semblerait hasardeux d'à la fois mettre en évidence des rapports de domination entre des « îlots » plus importants que d'autres dans leurs relations, tant chaque structure ne semble pas en « concurrence » avec les autres, et de segmenter cette tentative d'unicité et de reconnaissance des particularités de chaque « territoire » pouvant alors s'organiser au sein de cette forme « d'archipel expérimental ». C'est en cela que l'on pourra appréhender cette unicité en terme de « scène-monde » expérimental, dotée de ses propres logiques permettant la coexistence de ces spécificités à l'intérieur de ce regroupement, tout en ayant son propre fonctionnement interagissant avec les mondes de l'art d'un point de vue plus général.

### III.1.2. Une scène-monde au sein des « mondes de l'art »

Les apports considérables de H.S. Becker dans la sociologie interactionniste de l'art et sa conception des « mondes de l'art » comme un ensemble régi par de nombreuses interrelations constituant un ensemble entre œuvres, artistes, publics et intermédiaires nous permettent alors d'étudier les divers facteurs impliquant des changements de conventions, le développement de nouvelles scènes artistiques et de nouveaux modes d'expression, de production et de réception.

Bien que Becker ne se soit pas intéressé spécifiquement au cas des musiques expérimentales et improvisées (ayant principalement traité des musiciens de jazz), il a cependant présenté l'électroacoustique à travers sa conception des mondes de l'art :

« D'autres créateurs de musique électroacoustique viennent du monde de l'informatique et des mathématiques. Comme ils se sont intéressés aux ordinateurs avant de s'intéresser à la musique, ils ont commencé à faire de la musique avec leurs machines, et sans instrumentistes. Leur musique est différente à maints égards, utilisant par exemple des bruits aléatoires ou des sons purs produits par la machine. En outre, ces compositeurs ne se soucient guère de toucher un public, et se contentent d'échanger des bandes entre eux ou de les faire écouter à des amis. Comme ils n'ont pas pris l'habitude de tenir le concert public pour la seule forme appropriée d'écoute, et les bandes pour de simples documents, ils ont à l'égard des enregistrements la même attitude que les écrivains à l'égard des livres : pour eux, ces objets contiennent l'œuvre tout entière et tous les exemplaires se valent. [...] Cette sorte de musique électronique semble plus propice à l'apparition d'un nouveau monde de l'art »<sup>96</sup>.

---

96 H.S. Becker, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2006, p. 311-312.

On peut s'interroger sur la réalité du désintérêt des compositeurs pour « toucher le public » ou sur leur manque de considération à leur sujet pour ne se consacrer qu'à leurs œuvres sur bande. Le rapport au public est bien plus complexe que cela : le différentiel est important entre les compositeurs d'avant-garde des années cinquante qui ne considèrent que peu cette question (Cf. *Le Paradoxe du musicien* de P.M. Menger) jusqu'à ceux mettant le public au sein même de la situation de concert (notamment les compositeurs de l'École de New York, MEV, AMM...), ou encore les musiciens se produisant quasiment exclusivement en concert ou œuvrant du côté de la performance.

Becker a cependant su déceler l'apparition d'un « nouveau monde de l'art » en lien avec les technologies informatiques appliquées à la musique de création.

« Certains mondes de l'art voient le jour grâce à l'invention et la fusion d'une technologie qui permet de nouvelles formes de production artistique. Ces progrès techniques sont souvent issus de domaines totalement extérieurs à l'art, car les inventeurs accordent rarement assez d'importance à l'art pour se pencher sur ses problèmes »<sup>97</sup>.

À la fois par l'intégration de nouvelles technologies et de nouvelles pratiques, des formes novatrices d'œuvres ont pu alors émerger et constituer un nouveau monde de l'art en tant que tel, influençant par ailleurs les autres mondes, et en retour l'art en général.

« Les changements dans l'art passent par des changements dans le monde de l'art. Les innovations s'imposent durablement quand des participants en font la base de nouveaux modes de coopération, ou quand ils introduisent des modifications dans leurs activités coopératives en cours. Les changements peuvent s'opérer peu à peu, presque imperceptiblement, ou déclencher de graves conflits entre eux qui peuvent en tirer profit pour accroître leur notoriété et ceux qui vont être lésés »<sup>98</sup>.

En effet, cette vision s'applique à notre domaine des musiques expérimentales et improvisées avec leurs nouveaux modes d'organisation, du côté des artistes pris entre résistances et innovations, et les nouveaux modes coopératifs de production, à la fois entre les artistes mais aussi entre différents domaines artistiques pour la création, notamment en croisant les milieux de la recherche et des arts à un autre niveau. Ces mutations autonomisent donc ce nouveau monde des musiques expérimentales et improvisées. Alors que nous avons présenté les différentes figures de l'appropriation de l'innovation applicable chez les artistes, Becker va plutôt parler de « francs-tireurs » qui se dégagent des conventions de ce monde de l'art et amènent des innovations à leur pratique :

---

97 H.S. Becker, *Les Mondes de l'art*, op. cit., p.311.

98 *Ibid.*, p.309-310.

« Chaque monde de l'art a ses francs-tireurs, des artistes qui ont appartenu au monde officiel de leur discipline mais n'ont pu se plier à ses contraintes. Ils apportent des innovations que le monde de l'art ne peut accepter parce qu'elle sortent du cadre de sa production habituelle »<sup>99</sup>.

Cage ou Schaeffer ayant chacun développé sa propre conception des musiques expérimentales, Derek Bailey avec une approche de la guitare qui a très nettement influencé les scènes de musiques improvisées ou encore les groupes de noise japonaise ou ceux de post-punk avec leurs provocations sonores et performantielles, tous peuvent être considérés comme des « francs-tireurs ». Ils ont effectivement fait évoluer ce monde des musiques expérimentales (à la fois en augmentant sa « superficie », mais aussi en le modifiant intrinsèquement), induisant des modifications dans d'autres mondes de l'art et donc dans l'art en lui-même.

Nous pouvons revenir sur ce que Becker déclarait en traitant de l'hypothétique désintérêt des compositeurs électroacoustiques « à toucher un public » en étant tourné principalement vers la création avec une approche radicale de rupture. On serait plutôt tenté de penser que leur démarche visait à expérimenter de nouvelles formes à proposer au public, soucieux de son côté de découvertes et de sensations telles qu'être « surpris », « transporté » ou « bousculé » par une expérience insolite liée à l'écoute d'un disque ou d'un concert. En effet, les artistes expérimentaux ont toutefois une large culture musicale avec des goûts spécifiques décrits ici en tant que « distinction omnivore ». Becker souligne lui-même cet intérêt chez les francs-tireurs de ce qui se produit par ailleurs :

« Cela veut dire que les artistes créent, au moins en partie leur œuvre en prévoyant les réactions affectives et intellectuelles des autres face à leur travail. A partir de là, ils peuvent infléchir leur travail en fonction des inclinations actuelles du public, ou au contraire de façon à préparer ce public à quelque chose nouveau »<sup>100</sup>.

Face à ces formes de créations innovantes, les publics vont découvrir de nouveaux mondes de l'art puis s'y confronter, avant d'éventuellement s'y intéresser. Cette pratique de « renouvellement des pratiques », tant en termes d'écoute que de production, relève d'un processus qui demande alors une forme d'engagement. C'est également ce que note Becker dans *Les mondes de l'art* :

---

99 H.S. Becker, *Les Mondes de l'art*, op. cit., p.242.

100 *Ibid.*, p.214.

« En revanche, quand les conventions d'une œuvre ou de tout un travail sont authentiquement novatrices et restent mal connues ou ignorées, le public qui s'y intéresse ne se contente plus de choisir parmi des valeurs sûres, mais fait un acte qui l'engage beaucoup plus. Dans bien des cas, il n'est pas seulement question d'obéir à une impulsion ou de satisfaire une curiosité, mais d'agir de concert avec tous les autres gens intéressés pour permettre à ce travail novateur d'exister et d'être diffusé. [...] Ces gens font en quelque sorte l'effort commun de faire partager leur intérêt pour des conventions novatrices, ou tout au moins d'en permettre l'utilisation dans l'art concerné »<sup>101</sup>.

Le lien à l'innovation a impliqué de nouveaux mondes de l'art et plus spécifiquement autour de la pluralité d'expressions des scènes de musiques expérimentales. Ce lien en fait un monde en lui-même, au sein des mondes de l'art. À travers la multitude de pratiques (de production et de réception), de statuts chez les artistes et les structures, nous mettons en évidence les multiples interactions entre artistes et compositeurs expérimentaux, œuvres et publics, et les relations qu'ils entretiennent avec les intermédiaires culturelles et médiatiques au sein d'une « scène-monde » expérimentale. Cette dernière reste singulière et plurielle à la fois, délimitée par des pratiques en évolution, et libre à l'ouverture esthétique, tout en étant en relation avec les autres mondes de l'art, leur permettant de chaque côté de s'influencer réciproquement.

Cette forme de « monde en expansion » a pu émerger pour s'émanciper des mondes précédents et créer ses particularités et singularités par le biais d'innovations. Une fois ce monde autonomisé, il laisse cohabiter de nouvelles innovations continuant de faire évoluer les pratiques et les modes de productions, les innovations des autres mondes de l'art ainsi que les interactions avec d'autres sphères et contextes politiques et économiques invoquent des changements pouvant fragiliser et perturber l'évolution de notre scène-monde, créant donc des formes de résistances.

Avant d'aborder ces questions dans un contexte plus général, nous nous proposons de continuer à concevoir les particularités « géographiques » de ce monde expérimental, à la fois inscrit dans un contexte local avec ses propres logiques sociales et d'un point de vue virtuel avec le régime numérique, amenant d'autres conceptions au niveau du brouillage des frontières. Ce brouillage agit à la fois sur un territoire plus ou moins délimité et un espace virtuel plus global régi par ses propres logiques liées au régime numérique.

---

101 H.S. Becker, *Les Mondes de l'art*, op. cit., p.88.

### III.2. Brouillages des frontières

Au-delà des différences stylistiques et de pratiques de création rendant délicates toute forme de distinction rigoureuse entre les sous-genres expérimentaux qui vont jusqu'à se croiser et finalement se confondre, cette scène-monde telle que nous l'avons conceptualisée se particularise également par son rapport au dépassement des délimitations en tous genres. Si dans un premier temps, nous pouvons étudier le concept de scène expérimentale à travers son implantation géographique et les liens qu'elle entretient avec le territoire, il reste cependant intéressant de prolonger cette réflexion avec les différentes notions d'espace virtuel et réel, à la fois en tant que scène générique, de situation de concert, que du dépassement des genres, comme nous l'avons développé dans le sous-chapitre dédié<sup>102</sup>. Enfin, nous verrons en quoi la notion de régime numérique peut alors permettre la conception d'un nouveau type d'espace démocratique, tout en influençant les mondes de l'art et sociaux en général, ainsi que les différents paradigmes cités ci-dessus.

#### III.2.1. Une inscription dans des logiques locales

Cette scène-monde de musiques expérimentales est directement liée à des logiques inscrites sur des territoires multiples. Elle est tout d'abord impliquée dans la géographie d'un quartier d'une ville pour les structures musicales de diffusion. Ces structures culturelles restent alors des acteurs culturels liés à des politiques locales (municipales, départementales et régionales en France) et nationales. Ces implications institutionnelles et politiques sont complétées par les interactions avec les autres structures locales, à la fois des structures musicales, artistiques, culturelles et sociales, créant un réseau de contextes territoriaux. Ce faisceau d'interactions directes renvoie à d'autres, interactions, à savoir avec les publics et la scène artistique locale.

Au sein d'une ville, les structures participent au rayonnement et à l'offre culturelle influençant directement l'identité culturelle de la ville en elle-même. Réciproquement, le contexte local influence directement le fonctionnement de chaque structure en induisant le recours à des formes de résistance et d'innovation pour continuer de persister voire de se réinventer. Cette

102 Cf. Partie 3, II.3.3. Les musiques expérimentales au-delà de la question des genres ?, p.332.

participation à la vie culturelle a également une influence sur la ville en elle-même. De ce fait, au même titre que d'autres structures plus ou moins institutionnelles ou alternatives, chaque structure de musiques expérimentales participe d'une certaine manière à l'expression de logiques sociales et culturelles dans chaque ville où elles sont implantées.

Cette double entrée de l'influence d'une structure sur son environnement géographique, social et culturel au sein d'une ville et réciproquement, démontre encore une fois l'expression multiple de logiques sociales impliquées dans le cadre de notre scène-monde de musiques expérimentales : « Les villes sont, en tant que formes spatiales, l'expression des cultures qui les ont produites »<sup>103</sup>.

Les différents contextes géographiques, politiques, économiques et sociaux intégrant cette scène-monde expérimentale au sein des mondes de l'art, à la fois en France et par ailleurs dépendent donc d'une spécificité locale multiple à prendre en compte dans le cadre de la conception de cette logique plus générale liée aux musiques expérimentales.

### III.2.2. Une musique par-delà les frontières réelles, virtuelles et géographiques

Certes, ces musiques se développent dans un réseau et une inscription géographique locaux, mais elles se transmettent également en dehors de ces cadres. Que ce soit par le biais de la diffusion d'artistes français à l'étranger ou l'accueil d'artistes internationaux, ces scènes créent des passerelles entre artistes et publics, participant ainsi à une forme de transmission des pratiques en elles-mêmes à travers le monde.

Avant d'étudier la question du régime numérique qui influe sur les mondes de l'art et plus spécifiquement celui des musiques expérimentales, il nous semble important d'amorcer une réflexion sur les dépassements de frontières conceptuelles et plus seulement géographiques que les musiques expérimentales permettent.

---

103 Y. Fijalkow, *Sociologie des villes*, Paris, La Découverte, 2013, p.11.

En synthétisant ce qui a été précédemment exposé, nous voyons déjà que ces musiques permettent le dépassement des frontières entre « populaire » et « savant », entre « amateur » et « professionnel » (en termes de pratiques et en rapport à l'activité économique). Elles peuvent en outre rendre caduques les distinctions de genre et le déterminisme social dans la pratique (malgré la forte représentation masculine) et à travers le recours aux technologies, comme nous l'expliquions en nous basant sur le concept du cyborg d'Haraway. Il n'est alors pas question de frontières annulées mais plutôt de brouillage. Il n'y a pas de dichotomie aussi marquée que l'on penserait. Il en est de même avec la frontière entre le statut des différents artistes, compositeurs, performers et musiciens.

Pour prolonger cette réflexion, la situation de concert renverrait à un nouveau brouillage, entre scène réelle et scène virtuelle. Elle est l'interface démocratique qui permet de mettre sur un pied d'égalité les musiciens expérimentaux dans leur représentation, bien qu'ils ne répondent pas tous aux mêmes logiques économiques, et que leur diffusion repose sur les critères spéculatifs liés à la notoriété. Les amateurs reconnus localement et les professionnels de passage peuvent alors partager une même scène dans le cadre de la programmation, voire même jouer ensemble.

La musique produite dépasse la question du genre, dans le sens où il n'y a pas spécifiquement de différence entre ce qu'un artiste homme ou une artiste femme va produire. En cela, du côté des artistes, une fois les règles économiques du contrat (cachet, cession...) et les conditions de production réglées (tout comme l'achat d'un billet d'entrée du côté des publics), la situation de concert en elle-même redéfinit les normes sociales liées à l'expérience, la provenance, le sexe du musicien face aux membres du public. Cette situation est à la fois contextualisée par son *avant* et son *après*, mais le concert en lui-même renvoie à un nouvel espace démocratique que l'on décrirait comme virtuel.

Par virtuel, nous évoquons le concept utilisé par Deleuze dans *Différence et répétition*, qui s'inspire lui-même de la philosophie de Bergson. Chez Deleuze, le concept de virtuel, qui complète l'*actuel* plutôt que de s'opposer au réel, renvoie à une potentialité d'état complé-

mentaire de la « structure » d'un objet ou une situation :

« Le virtuel possède une pleine réalité, en tant que virtuel. Du virtuel, il faut dire exactement ce que Proust disait des états de résonance : 'réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits'; et symboliques sans être fictifs »<sup>104</sup>.

Le virtuel renvoie à la possibilité d'une multiplicité d'états que nous nous efforçons de faire apparaître dans la scène-monde des musiques expérimentales. Cette multiplicité complète l'usage que nous avons déjà fait du concept de multitude de Negri et Hardt. Chez Deleuze, cette multiplicité n'entre en jeu que si « ses éléments n'[ont] ni forme sensible ni signification conceptuelle, ni dès lors fonction assignable. Ils n'ont même pas d'existence actuelle, et sont inséparables d'un potentiel ou d'une virtualité »<sup>105</sup>. La multiplicité signifie alors à la coexistence d'états qui se conçoit de manière similaire à la multitude. « Une multiplicité n'a ni sujet, ni objet, mais seulement des déterminations, des grandeurs, des dimensions qui ne peuvent croître sans qu'elle change de nature »<sup>106</sup>. Cette multiplicité se développe, contrairement à la multitude qui considère l'expression de chaque état de manière démocratique, à travers une potentialité de changements. Ces changements interviennent également lorsque les multiplicités interagissent avec d'autres : « Les multiplicités se définissent par le dehors : par la ligne abstraite, ligne de fuite ou de déterritorialisation suivant laquelle elles changent de nature en se connectant avec d'autres »<sup>107</sup>.

Ce monde de l'art spécifique aux musiques expérimentales n'a pas de frontières physiques fixes, de limites de genres (dans tous les sens du terme) et continue de brouiller les limites qui pourraient s'appliquer dans d'autres domaines de l'art. La virtualité de la situation de concert en elle-même provoque une forme de potentialité pouvant alors redéfinir les codes économiques et sociaux, en créant un espace démocratique dans sa temporalité. Cependant, pouvons-nous appliquer cette conception virtuelle à notre scène-monde en elle-même ? Le régime numérique, dans sa décontextualisation de la situation de concert et dans son état de jonction « globale » entre artistes et publics au sein des scènes musicales expérimentales, renvoie à de nouvelles

---

104 G. Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 2011, p.269.

105 *Idem*, p.237.

106 G. Deleuze & F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie : tome 2, Mille Plateaux*, Paris, Les éditions de minuit, 1980, p.14.

107 *Ibid.*, p.15.

réflexions sur les modes de transmission, de production et de réception entre artistes et publics et nous permet de prolonger l'analyse des données sociologiques, notamment au contact d'une scène telle que le GRIM, en y apportant une dimension esthétique supplémentaire.

### III.2.3. Régime numérique en tant que liant d'une logique « globale »

Le régime numérique agit de manière plus générale sur les logiques de diffusion et de transmission de la musique, à la fois en terme de réception que de production. Nous démontrons déjà qu'il permettait un nouveau fonctionnement au sein du travail du musicien pouvant alors gérer eux-mêmes leur carrière et faciliter la production, diffusion et promotion de leur musique par la dématérialisation d'un côté et l'accessibilité des outils tant en termes de coût que d'utilisation du matériel d'enregistrement de l'autre. Le régime numérique implique donc un nouveau paradigme démocratique (plus d'artistes ont accès au réseau de diffusion et sont plus égaux face à ce dernier, ce qui a aussi tendance à augmenter la concurrence) et économique (par rapport au coût de production et la réduction des intermédiaires) qui a quelque peu mis à mal l'industrie préexistante, notamment par rapport à la distribution discographique.

S'étant imposé dans la société actuelle à tous les niveaux (économiques, sociaux, médiatiques, bureaucratiques, industriels...), le régime numérique implique en lui-même des *choix*, en termes de résistance et d'innovation. Dans la production artistique et musicale en particulier, il a participé au dépassement des limites entre amateurs et professionnels (notamment avec l'arrivée de la figure du *pro-am*). Il a également permis de connecter plusieurs scènes locales musicales, comme le note Peterson avec son concept de scène « globale » appliquée à la musique country. Le même phénomène est transposable sur le plan des musiques expérimentales, où nous pouvons avoir conscience grâce au régime numérique de la production d'une scène en Nouvelle Zélande, une autre en Corée du Sud, en Egypte, en Argentine ou en Norvège. Ces différentes scènes locales se retrouvent alors connectées entre elles et participent à notre conception de scène-monde réunissant dans toute sa multitude et sa multiplicité les différentes scènes avec à la fois leurs logiques spécifiques liées à leur territoire local (social, économique, culturel,

politique et géographique).

Stéphane Dorin définit ces phénomènes d'échanges culturels à travers plusieurs logiques, notamment en s'inspirant des travaux de Diane Crane qui conceptualisait ces échanges à travers différents modèles liés à « l'impérialisme culturel » face aux « flux culturels ou modes de réseaux » qui tendraient vers une formes de globalisation culturelle. Stéphane Dorin, propose différents modèles au-delà de l'impérialisme culturel et des logiques post-coloniales de globalisation et d'uniformisation culturelle<sup>108</sup>. En effet, il propose d'extrapoler les phénomènes d'acculturation (rencontre des cultures, amenant des phénomènes de sélections et de réinterprétation amenant à l'uniformisation d'un côté et du métissage culturel de l'autre). Il considère que la culture revêt une logique de flux globaux permise par le régime numérique. Cette globalisation et le régime numérique favorisent alors les échanges de savoirs et de compétences en lien aux techniques de communication qui influent directement le « déterminisme culturel ». La finalité de cette réflexion aboutit à un nouveau modèle de « branchements », où les cultures se syncrétisent pour finalement s'influencer réciproquement.

Ces « branchements » amenant à de nouvelles expressions culturelles déterritorialisées se retrouvent donc également dans le cadre des musiques expérimentales. Ils pourraient définir les spécificités de notre scène-monde. Celle-ci ne se définit pas en tant que nouvelle forme de rapport culturel englobant, mais intègre les différentes expressions culturelles, tout en favorisant leurs échanges potentiels et virtuels à travers le régime numérique.

Ce que nous définissions en termes de virtuel dans le cadre d'une situation de concert créant une potentialité de nouvelle organisation sociale démocratique peut aussi être adapté à cette conception de scène-monde globale. Cette nouvelle scène-monde virtuelle est donc potentiellement permise par le régime numérique. Le régime numérique permet non seulement de connecter les artistes et les publics entre eux à travers le monde en participant à la transmission des savoirs et des pratiques, mais il agit également dans une double acception d'innovation technologique et de mise en valeur patrimoniale des archives, œuvrant du côté de la conservation et de la valorisation historique de ce domaine.

---

108 S. Dorin, « Culture, globalisation et communication: perspectives théoriques contemporaines », actes du colloque international « Mutations des industries de la culture, de l'information et de la communication », MSH Paris Nord, septembre 2006.

Les travaux de Philippe Le Guern sur le régime numérique confirment nos réflexions.

L'arrivée du régime numérique se définit alors comme une révolution dans les mondes de l'art :

« Une “révolution” au sein des mondes de l'art ne se mesure jamais simplement aux nouvelles possibilités – pratiques et esthétiques – qu'offre l'innovation technologique, même si cette innovation en est une des clés principales. Elle implique la transformation en profondeur de nos cadres cognitifs et de nos régimes de représentation, elle ébranle, pour ce qui est de la musique, des notions jusqu'alors aussi familières et indiscutées que “l'artiste”, “le professionnel”, “le bon son”, “le hit”, etc. En d'autres termes, nous cessons d'adhérer aux conventions qui réglaient jusqu'alors notre rapport aux mondes de l'art, parce que la nature précisément conventionnelle de ces conventions devient visible : la convention – au fondement du sentiment d'appartenance commune à un même monde vécu – apparaît finalement pour ce qu'elle est »<sup>109</sup>.

Cette révolution mettant en place le régime numérique au cœur des musiques expérimentales redéfinit les conventions telles que nous les avons exposées. Elle permet également de manière plus générale de modifier la perception liée à la consommation de la musique, notamment par la dématérialisation, comme Le Guern l'explique :

« La dématérialisation semble inverser le paradigme jusqu'alors dominant, celui où la musique finissait par se confondre avec le médium (la cassette, l'album vinyle, le CD), pour lui substituer un nouveau paradigme : la musique devient un service et non plus un data, on passe d'une société du produit à une société de l'expérience »<sup>110</sup>.

Le régime numérique modifie le paradigme de la musique en elle-même par sa dématérialisation, en la transformant en service qui propose alors des « expériences » d'écoute plutôt que des produits de consommation. On peut le vérifier notamment avec le recours au *streaming*, qui moyennant un abonnement (ou entrecoupant l'écoute de publicités) permet alors, de chez soi ou de *n'importe où*, d'accéder *immédiatement* à une bibliothèque quasiment infinie d'artistes. Sur ces services, que ce soit les artistes chez des labels indépendants ou les *majors*, nous retrouvons bien entendu certains grands noms des musiques expérimentales et improvisées<sup>111</sup>.

D'autres services<sup>112</sup> à destination de tous types d'utilisateurs et artistes permettent également de gérer eux-mêmes leur propre production musicale en *streaming* sur les plateformes principales contre un coût unitaire et qui permettent de gérer la question de la rétribution (minime) liée à la gestion des droits de la musique en ligne.

109 P. Le Guern, « Présentation », *Réseaux*, n°172, Paris, La Découverte, 2012, p.20-21.

110 P. Le Guern, « Présentation », *op. cit.*, p.14.

111 Après quelques essais, nous pouvons effectivement constater que la majorité des artistes de renommée internationale dans le domaine des musiques improvisées et expérimentales se trouvent sur Spotify, Deezer ou Tidal.

112 Comme Indiegoboom, Tunecore, Record Union, DistroKid...

De plus, le régime numérique apporte dans les musiques expérimentales de nouvelles formes de rapport aux pratiques et aux technologies utilisées. Nous avons déjà présenté les différents recours aux technologies électriques, analogiques et digitales par les musiciens expérimentaux et développé le dépassement des genres dans l'interface homme-machine, tout en évoquant la potentialité virtuelle de la situation de concert. Le rapport entre analogique et numérique se retrouve également dans cette même situation de pratique. L'analogique se définirait alors par l'altération du signal entre chaque génération : « chaque reproduction diffère de l'original, elle signe même la dégradation de l'originel »<sup>113</sup>. Le numérique quant à lui permet une reproductivité infinie : « l'original et la copie s'y confondent en théorie, sans qu'aucune différence de qualité, aucun signe de corruption ne les distingue »<sup>114</sup>.

Le musicien « analogique » diffère également du musicien digital dans la situation de concert. Alors qu'un musicien manipulant les technologies analogiques, même s'il le souhaitait, ne pourrait produire deux fois la même musique (notamment par rapport aux différences de sonorité entre deux usages des équipements analogiques), celui qui utiliserait des technologies numériques pourrait (au-delà de la pratique d'improvisation) recourir aux mêmes sonorités, s'il le souhaite. Bien entendu, nous parlons de pratiques expérimentales similaires basées sur le recours à des technologies semblables, que ce soit dans le cadre de musique fixée d'un côté, ou d'improvisation libre de l'autre.

Le musicien expérimental devra alors détourner l'usage des technologies numériques (par des paramétrages gérés en temps réel ou le recours à des algorithmes générant de l'aléatoire) pour en proposer une forme d'indétermination ou d'improvisation artificielle œuvrant alors dans une reconfiguration des modalités de jeu numériques.

La définition du « cyborg » dépassant l'interface homme-machine et modifiant les pratiques expérimentales en détournant les technologies numériques se retrouve alors dans un contexte plus général de production musicale. Toujours d'après Le Guern, les technologies numériques sont dans la re-présentation du réel, entre reproduction et émulation :

---

113 P. Le Guern, *op. cit.*, p.13.

114 *Idem.*

« De fait, les instruments emblématiques de ce XXI<sup>e</sup> siècle naissant semblent surtout tournés vers deux grandes fonctions : reproduire le réel pour en faire un élément d'une nouvelle inventivité – c'est la fonction du *sampler* – à base de citations, de décontextualisation et de reconfiguration. Ou émuler le réel, c'est-à-dire inventer des algorithmes capables de le simuler. Si ces deux orientations technologiques diffèrent sur le principe, elles semblent avoir toutes deux pour objectif principal la reproduction du réel et non l'invention de nouvelles sonorités »<sup>115</sup>.

La reconfiguration du réel liée au régime numérique va donc bien au-delà du *virtuel* qui agit de son côté en complément de l'*actuel*. Elle agit dans la multiplicité de notre scène-monde. De manière encore plus évidente que dans les musiques expérimentales, le genre est encore plus transcendé voire transgressé dans le cadre du régime numérique, et le concept même de l'humain se trouve alors remis en question, notamment en lien avec les questions liées au transhumanisme.

Nous pouvons admettre que le régime numérique a ainsi pu agir de la même manière sur les mondes de l'art en général. Il redéfinit également les modes d'échanges sociaux, culturels, économiques et politiques de notre scène-monde et sur les sociétés contemporaines.

Ces deux situations actuelles peuvent alors être confrontées pour réaliser une montée en généralité de la scène globalisée des musiques expérimentales en tant qu'organisation sociale. Cette modélisation inscrite dans une logique sociale plus importante se développerait-elle en tant qu'innovation et résistance pour exister ?

### III.3. La modélisation d'une scène spécifique aux musiques expérimentales

À travers ces prolongements réflexifs autour d'une approche virtuelle de la situation de concert que permet le régime numérique dans le cadre des musiques expérimentales, il semble alors important d'appliquer ces observations à une situation plus concrète, liée à la portée que cette scène (que l'on a défini en tant que scène-monde à part entière) au sein des mondes de l'art.

En effet, au-delà de ces potentialités conceptuelles, qu'en serait-il vraiment d'un point de vue plus général, en confrontant la réalité des publics, des musiciens face à leur situation profes-

115 P. Le Guern, « IRRÉVERSIBLE ? Musique et technologies en régime numérique », *op. cit.* p.61.

sionnelle, et plus généralement de la dimension sociale qui se dégagerait de nos observations ?

Nous allons aborder comment cette scène de musiques expérimentales peut symboliquement, en tant qu'organisation interagissant avec ses pairs et d'autres scènes spécifiques au sein des mondes de l'art, apporter des éclairages sur une dimension sociale plus globale. Cela nous permettra d'étudier cette modélisation face à notre société contemporaine, et de développer en quoi elle s'en distinguerait dans son milieu d'émergence pour proposer sa propre alternative ou alors, elle n'en serait qu'une réduction.

### III.3.1. Organisation au sein d'un ensemble social

Les scènes de musiques expérimentales génèrent un véritable monde en lui-même au sein des mondes de l'art, que ce soit dans son rapport à l'innovation (qu'elle soit technologique, en lien avec la technique de jeu en elle-même, la redéfinition des statuts artistiques ou en lien aux modes de transmission) ou face à celle-ci en tant que résistance. Nous nous devons d'effectuer à cet égard une montée en généralité pour démontrer en quoi les modèles liés au champ de l'innovation, notamment dans les mondes de l'art, redéfinissent les normes sociales préétablies.

Le régime numérique interconnecte des réseaux locaux et des artistes répartis sur la surface de la planète, et permet par ailleurs de transmettre les savoirs, à la fois de manière arbitraire au sein de la multitude de données produites mais toutefois disponibles de manière démocratique en théorie<sup>116</sup>. De ce fait, les musiques expérimentales, bien que présentes en tant que sous-genre musical à part entière coexistent au sein d'une nébuleuse de genres musicaux bien plus écoutés et populaires, restent minoritaires malgré son innombrable « catalogue » disponible en ligne (cf. les disques répertoriés sous Discogs en tant qu'*experimental*). Ces musiques touchent donc une communauté fidèle et dévouée, entre des spécialistes d'une scène spécifique et des « omnivores distingués ».

---

116 Si l'on excepterait les algorithmes des moteurs de recherches qui classeraient les résultats pour privilégier les contenus « sponsorisés » ou encore les censures appliquées en fonction des régimes politiques.

À la fois à l'origine d'innovations directes et utilisant des innovations issues des mondes de l'art ou d'autres plus généralement établies (comme dans les modes de communication et de transmission du régime numérique), les scènes de musiques expérimentales aspireraient-elles à générer des innovations acquises par un plus grand nombre d'utilisateurs, jusqu'à devenir un genre « populaire » à travers ses pratiques et ses approches sonores ? Cela obligerait-il notre scène-monde à répondre, par exemple, à des logiques liées à une industrie du divertissement, avec des *stars* internationales comme on peut en voir au sein du R&B, du hip-hop ou de la pop ?

Il semble évident que ce ne soit pas le cas, tant par le caractère relativement long des carrières des compositeurs, des musiciens et des artistes (contrairement aux carrières en général courtes dans les cas cités plus haut), que par le caractère novateur et volontairement en marge des musiques qui nous concernent ici. C'est également pour ces raisons que ces musiques semblent en dehors de préoccupations mercantiles liées à une rentabilité (et la génération des profits). Ici, nous sommes face à une économie soit alternative (donc peu soucieuse de générer des profits), soit institutionnalisée (avec des financements qui permettraient de compenser les « risques » d'une recherche sonore inédite ou décalée par rapport à une recherche de lucrativité).

Cependant, nous avons déjà développé que les musiques expérimentales ne sont pas épargnées par des difficultés d'ordre économique. Pour les scènes musicales en elles-mêmes, elles se retrouvent entre la précarité d'une autonomie relativement instable et une recherche de financements qui ne garantissent pas la sécurité, que ce soit par un refus, ou l'obtention d'une subvention qui n'est pas systématique (les demandes devant être renouvelées). Les fonds constamment remis en question et où les financements se raréfient, comme nous avons pu le voir avec l'exemple du GRIM.

L'incertitude des musiciens en termes de carrière les met dans une situation semblable, d'autant plus qu'il y a pas réellement de musiciens dont la carrière reposerait sur le salariat pérenne pour exercer exclusivement cette activité musicale. De plus, quand un artiste arrive à se démarquer et à se faire connaître pour finalement acquérir une réputation lui permettant de se consacrer pleinement à sa pratique, il n'est pas à l'abri de retomber dans une forme d'anonymat. Pierre-Michel Menger le signalait déjà dans *Portrait de l'artiste en travailleur* : « L'innovation

et originalité de l'artiste le transpose dans un monde de concurrence et d'individualité, comparable à l'organisation capitaliste des marchés »<sup>117</sup>.

En effet, nous pouvons constater que face à l'innovation, les règles de concurrence semblent encore plus évidentes : celui qui sera le plus innovant renverra les anciens innovateurs à des situations d'incertitudes et de fragilité, devant alors se distinguer à nouveau pour pouvoir continuer d'exister ou alors de résister en restant dans leur approche, en considérant cela puisse mobiliser d'autres « résistants » face à l'innovation. C'est à la fois valable pour les artistes expérimentaux, les structures de diffusion et les sous-genres qui en découlent.

Cette situation appliquée à notre champ particulier nous démontre la difficulté à laquelle une scène telle que celle des musiques expérimentales est confrontée dans un contexte social et économique plus général. Elle peut aussi trouver un prolongement critique en lien avec les critiques fondées par l'École de Francfort, comme le rappelle Menger :

« Les mondes artistiques forment un univers d'exception situé en marge du jeu économique quand il s'agit des formes les plus pures de création, et assujetti au marché dès que s'y infiltrent les mécanismes de la valorisation commerciale, au prix d'une dégradation des idéaux constitutifs »<sup>118</sup>.

Cela tend à rappeler la difficulté, encore plus présente aujourd'hui pour une structure ou un artiste, de rester hors des contraintes financières et économiques liées à son activité. Tout en étant déjà évalué sur des critères spéculatifs liées à sa réputation, il doit toutefois garder une forme d'intégrité face à des logiques de plus en plus basées sur une quantification et une rationalisation de l'activité artistique.

Nous évoquons les opportunités qui se présentaient à un artiste reconnu pour continuer l'extension de sa carrière (en travaillant avec un agent, un tourneur, un chargé de communication, un administrateur...), mais ce rapport à l'administration serait une forme de neutralisation comme le rappelle Menger : « Le développement de l'administration de l'art et sa professionnalisation apparaissent à Adorno comme deux des leviers les plus sûrs de sa neutralisation »<sup>119</sup>.

Le caractère critique envers toute forme d'industrialisation, d'institutionnalisation et de

---

117 PM. Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur; métamorphoses du capitalisme*, op. cit., p.22.

118 *Ibid.*, p.17.

119 *Ibid.*, p.18.

professionnalisation des activités artistiques par l'École de Francfort peuvent aujourd'hui apparaître radical. Cependant, nous pouvons toutefois vérifier que les mondes de l'art avec ses multiples intermédiaires et leurs logiques économiques qui en découlent reposent malgré elles sur une société plus globalement capitaliste, et libérale d'une certaine manière.

Dans une démarche plus générale, en élargissant à un phénomène social global, on peut alors faire un rapprochement entre innovation et développement social. Menger rappelle que, dans les mondes de l'art, « le savoir et l'innovation sont la condition majeure du développement des sociétés »<sup>120</sup>, avant de soulever deux questions :

« Ces mondes sont-ils le résultat d'une spécialisation de l'activité humaine qui déléguerait à quelques-uns le soin d'enrichir les connaissances et d'inventer des œuvres propres à satisfaire le besoin de nouveauté et de divertissement ? Ou bien nous apprennent-ils quelque chose de plus général sur les meilleurs moyens, pour une société, de mobiliser sa créativité ? »<sup>121</sup>.

Encore une fois, nous pouvons élargir ces problématiques à des phénomènes plus généraux : l'innovation va-t-elle servir à élaborer des technologies améliorant nos cadres de vie ou à nous fournir de nouveaux produits de consommation, dans un but purement mercantile ? Ces innovations peuvent-elles servir à créer de nouvelles formes de relations sociales ou sont-elles alors vouées à l'échec avec la reprise d'une forme de contrôle et de recherche de rentabilité, comme d'une certaine manière ce serait le cas dans le régime numérique ?

Enfin, les nouveaux modes de travail liés à l'incertitude dans les carrières de musicien (encore plus prononcée chez les artistes expérimentaux) sont transposables aux problématiques des nouveaux types d'emplois dits « créatifs » :

« Le travail, dans les sociétés qui parient sur la connaissance créative, est réputé s'inscrire dans une équation magique: flexibilité-créativité-responsabilité-sécurisation des trajectoires. Mais l'ambivalence de cette équation peut se résumer brutalement en une formule: l'incertitude quant à la réussite d'un projet créateur ou quant à l'accomplissement de soi dans des activités et des trajectoires de vie professionnelle expressives, non routinières, durablement formatrices, ne se laisse que partiellement domestiquer en un risque assurable »<sup>122</sup>.

Ces nouvelles formes de travail retrouvent les mêmes contraintes et logiques que celles liées à la carrière d'artiste. C'est une nouvelle fois ce rapport à l'innovation qui a permis de nouvelles expressions et rapports au travail, tout en le rendant plus fragile, plus précaire. Nous

---

120 PM. Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur; métamorphoses du capitalisme*, op. cit., p.5.

121 *Idem*.

122 *Ibid.*, p.91.

avons toujours associé l'innovation et la résistance dans notre conception des musiques expérimentales et improvisées. Peut-on alors tenter de confronter les problématiques soulevées ci-dessus à travers notre travail de recherche, en explorant comment notre scène-monde des musiques expérimentales pourrait générer une forme de résistance plus généralisée ?

### III.3.2.Scène-monde en tant qu'alternative sociale ou résistance ?

Les multiples pratiques liées aux musiques expérimentales et improvisées démontrent une implication plus générale dans différents mondes de l'art. À travers des interactions au sein de hiérarchies sociales englobantes, elles soulèvent donc plusieurs questions.

La conception de la virtualité qui serait permise par l'espace scénique en tant que potentiel de remise en question des conceptions de genre, de catégories sociales et de distinction entre publics et artistes résiste-t-elle à la réalité découlant de la situation de concert ?

Ces catégories semblent majoritairement ancrées de manière plus générale dans le milieu musical. Les inégalités de représentation entre hommes et femmes dans les musiques expérimentales restent importantes et la démocratisation des pratiques semblent ne toucher qu'un public exigeant et cultivé, même s'il en ressort que nous sommes plutôt éloigné d'une forme d'élitisme telle qu'on l'entendait il y a plus de vingt ans (nous avons alors développé une forme de « distinction omnivore »).

Le dépassement de catégorisation entre un musicien professionnel et un amateur, ainsi que l'émancipation de la pratique fragilisent le statut de musicien en tant qu'activité professionnelle et rémunératrice. En effet, ce dépassement augmente la concurrence entre les nouveaux musiciens et ses pairs plus anciens, tout en permettant d'aller au-delà de cette concurrence par le jeu collaboratif et les multiples projets partagés.

Les difficultés rencontrées entre la volonté d'indépendance financière et l'institutionnalisation, œuvrent également par des contraintes et contreparties qui rendent fragile l'économie en elle-même d'un côté, et de l'autre elles lui apportent une forme de « solidité », reposant sur

un cahier des charges de plus en plus exigeant et des rétributions semblant se réduire au fur et à mesure.

Ces difficultés économiques s'ajoutent à celles rencontrées par les musiciens, que ce soit par la difficulté de vivre de leur musique en se produisant en concert, en vendant des disques, ou en touchant des droits. Les innovations artistiques et musicales reposent aussi en partie sur des innovations technologiques, impliquant également dans le cadre de la création musicale des résistances ou appropriations. Ces résistances et acquisitions (ou appropriations) de l'innovation peuvent s'appliquer à des rapports technologiques plus généralisés, non seulement appliqués aux mondes de l'art mais aussi dans les mondes politiques, économiques, sociaux et sociétaux.

Ces modes économiques et politiques peuvent servir de réflexion à d'autres mondes de l'art et à une réflexion plus générale sur le fonctionnement de structures sociales et sociétales au sein d'un environnement sur lequel elles ne peuvent réellement infléchir à elles-seules un changement. Le rapport de force et de représentativité est disproportionné entre les différentes structures (culturelles, sociales et sociétales) face à des fonctionnements économiques étatiques plus globalisés.

L'alternativité permet de son côté d'autres formes de résistance et d'innovation, comme nous l'énoncions plus haut. Les modes de financement et de fonctionnement collaboratifs et participatifs permettent de garder une certaine forme d'indépendance, au détriment d'une sécurité et d'un soutien de pouvoirs politiques, tout en reposant sur une action des usagers, participants et citoyens volontaires, qui s'impliquent alors à la fois dans cette forme de fonctionnement alternatif et solidaire.

Ces différentes approches démontrent toutefois de manière réaliste que les structures ne peuvent être déconnectées des réalités économiques et sociales du territoire dans lequel elles se trouvent, comme c'est le cas pour le GRIM sur le territoire marseillais et au contact des institutions politiques en France. Cette scène-monde de musiques expérimentales, prise en tant que modèle de réflexion pour une montée en généralité, démontre toutefois les différents rapports qu'elle entretient avec le contexte contemporain qu'il soit du domaine économique ou politique

notamment. À la fois dans les conditions professionnelles des artistes, des difficultés de choix à opérer pour une structure culturelle, ces rapports entretenus peuvent alors être transposés à d'autres types d'organisations dans les interactions entre les individus en leur sein et avec ceux en dehors, en lien avec leurs différents rapports de pouvoir.

Face à cela, l'innovation et la résistance devraient aller de pair et non pas s'opposer. La résistance peut être subie en regard à l'innovation, mais aussi exister en tant que forme d'innovation alternative, une résistance en mouvement (ou innovante).

Les musiques expérimentales participent à l'innovation du statut du musicien en le démocratisant, tout en le fragilisant dans sa professionnalisation. Les formes de résistances et d'innovations amènent donc des questionnements sur la valorisation du talent artistique qui peuvent également valoir pour toute forme de reconnaissance dans différents milieux sociaux et sociétaux.

Ces différents constats relèvent de situations économiques, sociales et politiques qui peuvent ainsi être transposables, mais dont on ne peut présager les ressorts. Quelles seraient donc les limites d'un tel modèle ?

Si l'on s'en réfère à Bernard Stiegler, nous serions face à une forme de « disruption ». D'après Stiegler, dans le contexte de nos sociétés postmodernes et postindustrielles, le concept d'innovation face à la lecture du *Différend* et de la *Condition Postmoderne* de Lyotard, porterait un réel problème en lui-même, à savoir qu'il n'impliquerait pas de réels changements mais plutôt des dysfonctionnements (comme des grèves, des crises, chômages et révolutions) amenant à des réaménagements plutôt que de véritables changements sociétaux.

Ce ne serait alors que des « réaménagements internes et leur résultat ne peut être que l'amélioration de la "vie" du système, la seule alternative à ce perfectionnement des performances étant l'entropie, c'est-à-dire le déclin »<sup>123</sup>. Dans ce contexte, le seul rempart face à cette innovation et aux inventions serait développé par des « nouveaux cadres et technocrates errant dans l'efficience sans fin »<sup>124</sup>. C'est en cela qu'il développe le concept de « néguentropie » en

123 B. Stiegler, *États de choc : bêtise et savoir au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2012, édition numérique, e.2937.

124 *Ibid.*, e.3192.

tant qu'entropie négative, autrement dit, une lutte face à un désordre vers lequel nous tendrions inévitablement.

Cette néguentropie reposerait sur le savoir et la connaissance permettant une forme de lutte contre le chaos. Ainsi, il serait alors impossible de penser une alternative mais plutôt une forme de résistance face aux situations de déséquilibre qui seraient alors provoquées par l'innovation. Ce constat quelque peu pessimiste affirmant qu'il n'y aurait pas réellement d'alternative démontre toutefois que la résistance peut s'organiser à l'échelle des usagers.

Cette résistance passe par une forme d'engagement et de conscience de cette situation, sans agir directement sur cette dernière. L'enjeu ici, serait donc de permettre à la situation initiale de muter en autre chose, d'influer sur l'évolution de certains paramètres ou éventuellement d'en empêcher des changements non voulus. Ainsi, cette scène-monde se construirait et s'organiserait à travers ses positions entre innovation et résistance, autant du point de vue des évolutions des musiques expérimentales en elles-mêmes, du rapport à la technologie, des différents statuts des musiciens que ce soit en s'émancipant des figures du professionnel et de l'amateur avec la question des réputations (des scènes musicales et des artistes) ou encore les rapports structurels entre alternativation et institutionnalisation.

Ces différents enjeux que l'on a développés dans cette dernière partie ont réellement mis en évidence comment les musiques expérimentales naviguent entre les paradigmes d'innovation et de résistance. Ils permettent alors de conscientiser de manière plus générale les rapports aux mutations sociales et sociétales. Au travers de la situation de concert et des pratiques liées à ces musiques, des différents rapports au genre que nous avons développé, des notions d'espace et de « glocalisation » en tant que scène, à la fois dans son organisation et de son utilisation du régime numérique, nous voyons comment cette scène-monde développe un projet singulier. Ce projet userait à la fois des innovations permises par la société contemporaine, en transformant des nouveautés en innovations par l'acceptation par un plus grand nombre et en préfigurant d'autres. Il permettrait également de permettre la mise en place de « résistances innovantes » et de « contre-innovations » multipliant les pratiques mais également les interactions sociales au sein de cette scène-monde.

Tous ces points rappellent l'importance des scènes de musiques expérimentales et improvisées en constante mutation, transformation, déployant leur action depuis l'assimilation de nouvelles innovations jusqu'à la reconnaissance et la prise en conscience de résistances face à ces dernières, qui rendent alors possibles un élargissement et une diversité propres à ces scènes.

### **Conclusion: Une politique des musiques expérimentales ?**

Les musiques expérimentales, à travers leurs scènes et leurs pratiques auraient une portée d'ordre plus générale, en tant que modélisation réduite de notre société contemporaine. Les enjeux de leur étude à travers les notions d'innovation et de résistance engendrent des actions et réactions face à une situation en constante évolution. Cette forme d'engagement en termes de revendications, idées, pratiques et concepts impliquerait une forme de politique au sein des musiques expérimentales.

Ces observations se retrouvent dans les pratiques et les logiques des statuts du musicien et du rapport à la construction de sa réputation. Elles invoquent des points de vue remettant en question l'économie générale du marché des musiciens, induisent de nouveaux modes de distribution et de production, et conduisent à une remise en question du marché de la musique aujourd'hui. C'est en cela que nous parlons de choix entre institutionnalisation et alternation, tout en devant remodeler le « travail créateur » en lui-même. Cette logique de choix ne se présente pas uniquement dans la carrière du musicien mais peut se transposer à une structure culturelle dans sa stratégie de structuration et de pérennisation.

La politique des musiques expérimentales passe par l'émancipation liée à l'expérimentation dans sa conception cagienne. Ce n'est pas un engagement politique à proprement parler, mais plutôt une conception philosophique. En effet, John Cage n'avait pas de position politique publique d'après Christian Wolff, mais défendait toutefois une *idée* pouvant se prolonger politiquement : « Même s'il maintenait fermement que la musique ne doit pas avoir de fonction de propagande, Cage représentait néanmoins, à la fois dans sa musique et ses écrits, une position anarchiste-individualiste proche de la tradition de Thoreau »<sup>125</sup>.

De la même manière, l'engagement de Luc Ferrari n'était pas à proprement une implication dans la vie politique en elle-même (bien qu'il développait souvent ses conceptions sociales lors d'entretiens), mais plutôt dans la manière de choisir ses thèmes et de les présenter du côté

---

125 C. Wolff, « Using the Past to Serve the Present. On Political Texts and New Music » (1980), *Cues : Writings & Conversations*, 1999, Cologne, Musiktext, p.124.

des travailleurs, par la représentation des structures sociales, démocratiques...

Keith Rowe, Eddie Prévost et Cornelius Cardew d'AMM se sont quant à eux intéressés aux modes de pensée maoïstes (Cardew s'est même investi « corps et âme » dans le communisme révolutionnaire vers la fin de sa vie). Leur engagement transparaissait dans le développement de modes de composition laissant une liberté importante à l'interprète, qu'il soit musicien ou non-musicien, de la même manière que Christian Wolff ou de MEV.

D'après Christian Wolff, l'innovation dans l'évolution du genre musical, surtout défendue par les compositeurs européens de l'Avant-garde – à laquelle les compositeurs expérimentaux américains et électroacoustique français s'opposaient –, appellerait un tel décalage (souligné également par Pierre-Michel Menger dans *Le paradoxe du musicien*) en s'éloignant d'une appropriation et d'une réception par les publics. Ce décalage parasiterait la portée politique d'un message :

« La première [difficulté de l'avant-garde], c'est la conduite vers un individualisme extrême, avec le besoin de différer systématiquement des œuvres de quelqu'un d'autre, pour qu'une position avancée soit alors délimitée. Les résultats engendrent parfois des compétitions désastreuses, entre le risque pour que le travail de quelqu'un soit tourné en "travail de nouveauté" pouvant devenir un atout commercial, ou à l'opposé de se retrouver complètement isolé. Une autre difficulté sera le problème familial inhérent à l'avant-garde, dans sa tendance à "l'ésotérisme" et à l'élitisme (voire le snobisme) qui rendent impossibles une communication plus large nécessaire pour un contenu politique »<sup>126</sup>.

Un mode de transmission plus large organisé et coordonné permettrait de produire et de porter un contenu politique. Frederic Rzewski, un autre compositeur proche de l'École de New York, développe le rôle de l'artiste dans la division du travail dans la société :

« À la fois des artisans hautement qualifiés en soi, ils sont en même temps improductifs. Même s'ils produisent des objets pouvant être achetés et vendus, leurs modes de production sont habituellement inefficaces comparé à l'intensité du travail. Leur portée en tant que producteurs de richesse est triviale à travers une vision plus large de la production et de la distribution de biens. [...] Les problèmes économiques impliqués dans la production de nouvelle musique ont amené les artistes à accepter un état de dépendance relative -voire totale- des institutions philanthropiques du capitalisme américain : les fonds privés et les fonds des Conseils des Arts. D'autres, quoi qu'il en soit, ont commencé à s'organiser en coopératives de production, distribution et promotion de nouvelle musique sous la forme d'actions collectives »<sup>127</sup>.

Cette réflexion s'applique notamment aux groupes et coopératives d'artistes et musiciens. Chez les improvisateurs des années soixante-dix, on peut constater que cette logique collective et collaborative des coopératives porte en elle-même une dimension économique et politique

126 C. Wolff, « Using the Past to Serve the Present. On Political Texts and New Music » (1980), *op. cit.*, p.127.

127 F. Rzewski, « "Music and Political Ideals", Lecture at the University of Wisconsin, River Falls » (1983), *Nonsequiturs*, 2007, Cologne, Musiktext, p.188.

dans son organisation.

En prolongement des paradigmes d'alternation et d'institutionnalisation, les artistes peuvent alors faire le choix entre indépendance et mode de coopération. Cette organisation permet à la fois de faire « corps commun » autour d'affinités (de pratiques, musicales, amicales...), tout en ne limitant pas le projet à une synthèse des points communs de chacun de ses participants, mais en permettant et intégrant l'expression singulière de chacun.

Cette conception reposerait alors sur le concept de multitude développé par Hardt et Negri que l'on a déjà utilisé pour aborder les publics des musiques expérimentales, ne les limitant pas à une « masse » réduisant leurs spécificités, mais en prenant en compte la spécificité de chaque individu constitutif de ces publics.

Cette « mobilisation du commun » est nécessaire pour permettre une multitude, qui elle-même a besoin d'un projet politique pour exister<sup>128</sup>. Bien que Stiegler pense qu'on ne puisse changer le système de l'intérieur, cette multitude permettrait alors d'établir une forme de résistance de l'innovation subie qui pourrait mener à des « contre-innovations ».

Cette multitude revêt la forme de collaborations, d'économies participatives, de coopératives, de collectifs et de réseaux plus ou moins informels ou organisés. Nous les retrouvons à la fois chez certains artistes indépendants et au sein des plateformes développées par les institutions mettant en commun des acteurs culturels nationaux, européens ou de collaborations internationales dépendant de relations diplomatiques.

Elle serait alors l'expression *politique* que nous avons développé à travers les concepts d'innovation et de résistance au sein des musiques expérimentales, à travers leurs pratiques et à leurs fonctionnements au sein de cette scène-monde, entre logique territoriale et régime numériques, synthétisant les interactions d'une scène musicale au sein de ce monde de l'art.

---

128 M. Hardt & A. Negri, *Multitudes*, *op. cit.*, p. 250.



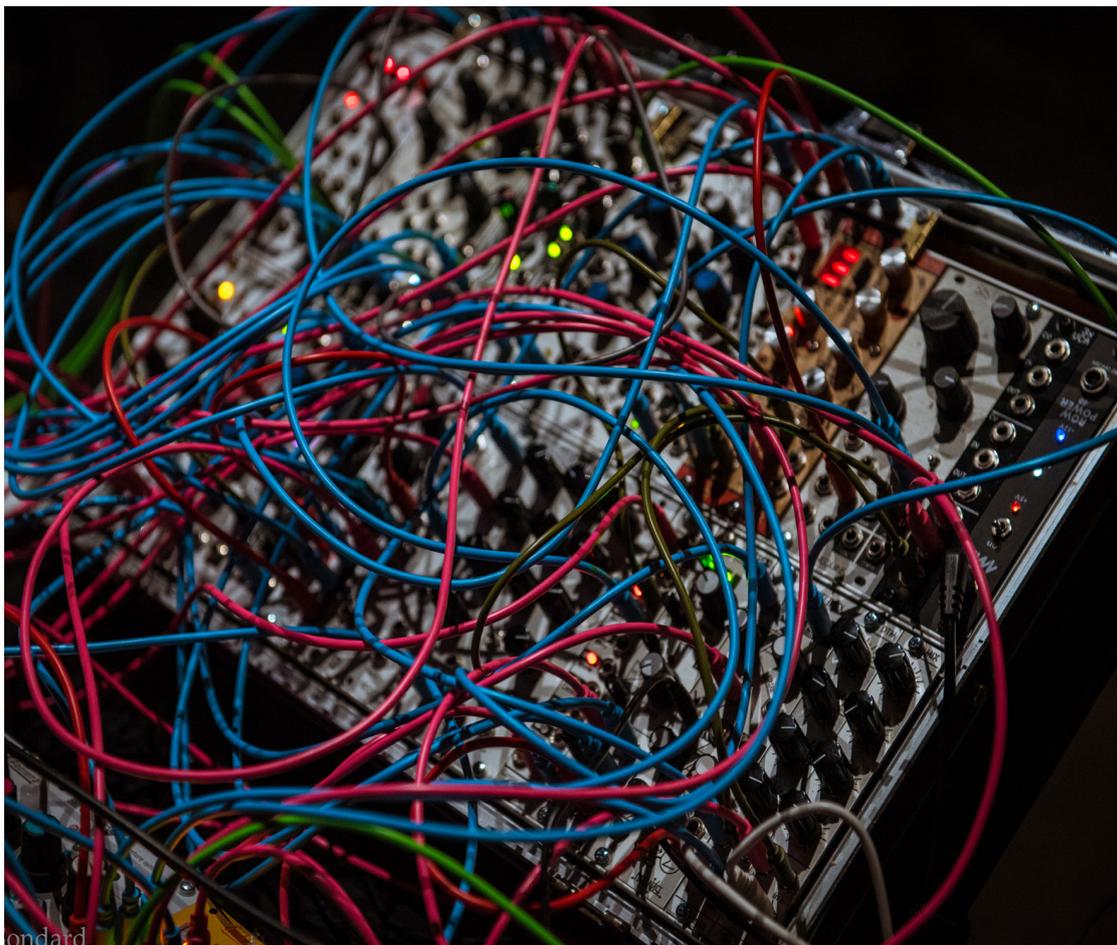
*Gothul à montevideo (2012) ©Pierre Gondard*



*Mats Gustaffson & Dieb13 à la Friche Belle de mai (2016) ©Pierre Gondard*



*Heather Leigh à Montevideo (2016) ©Pierre Gondard*



*Synthésiseur modulaire (concert « La Longue Durée à la Friche la Belle de Mai ») (2016) ©Pierre Gondard*

---

## CONCLUSION GÉNÉRALE

---

Les trois parties de notre étude se terminaient par des prospectives autour de l'avenir des musiques expérimentales. Dans leur évolution historique, à la fois par rapport aux usages technologiques et aux pratiques, ces musiques sont par ailleurs contextualisées par l'exemple du GRIM à travers sa programmation, son historique et son existence territoriale. Les politiques culturelles jusqu'aux différents enjeux institutionnels et économiques produisent enfin un contexte plus général applicable.

Ces conclusions ont été guidées par une étude de ces évolutions à travers la sociologie, une approche historique et esthétique, jusqu'au lien avec les différents contextes institutionnels et politiques, principalement en France.

Nous avons pu constater que les différentes situations présentées, à la fois intrinsèquement dépendantes de l'évolution musicale et technologique et du contexte institutionnel, impliquent une mutation des rapports structurels. Ce rapport à l'innovation complexifie les relations au statut artistique, où la frontière entre amateur et professionnel s'étirole, émancipant alors la pratique en elle-même d'un côté en l'ouvrant, et de l'autre rendant précaire le statut de musicien professionnel.

De ces logiques liées à innovation plus générale imposant un changement, des formes de résistances se font ressentir pour maintenir la situation initiale ou pour proposer des contre-innovations amenant un élargissement des pratiques et des situations potentielles. Bien que nous en arrivions à un constat quelque peu pessimiste à la lecture de Stiegler qui stipule qu'une lutte serait alors impossible face à une innovation sociétale disruptive de plus grande ampleur, nous avons toutefois pu constater qu'une organisation collaborative prenant en compte les paramètres de la « multitude » permettrait alors d'en proposer une résistance. C'est à travers ce concept de la multitude, en tant qu'expression de la pluralité des individus la constituant, que nous pouvons concevoir cette forme de résistance. Negri et Hardt considèrent cette dernière comme expression nécessaire à toute forme de révolution.

La résistance passerait non seulement par cette expression plurielle, mais également par un partage des connaissances et des savoirs, notamment dans le cadre du régime numérique ainsi que dans les pratiques expérimentales en elles-mêmes. La multitude est « multiple » dans le cadre des musiques expérimentales. Nous l'avons affirmé dans l'étude des publics du GRIM spécifiquement présentée à travers différents profils-types et par les pratiques d'écoute, entre l'omnivorisisme de Peterson et la distinction de Bourdieu. Elle est également présente dans les rapports institutionnels et professionnels entretenus respectivement par les structures musicales et les artistes, sous l'éclairage de la sociologie du travail créateur de Menger.

Notre approche historique, esthétique et sociologique a donc pu développer des enjeux culturels spécifiques aux musiques expérimentales. Elle nous a permis d'aboutir à une montée en généralité applicable à d'autres organisations.

C'est à partir de là que nous avons volontiers établi de nouvelles réflexions conceptuelles à propos des musiques expérimentales, notamment autour du concept de virtualité chez Deleuze, que nous avons appliqué à la situation de concert et au régime numérique.

Ces concepts nous ont également permis de concevoir cette organisation en tant que scène spécifique dépendante des interactions au sein des mondes de l'art décrits par Becker. Bien que singulière des autres mondes de l'art, cette « scène-monde » repose sur l'existence plurielle des différents lieux de musiques expérimentales, s'organisant entre alternation et institutionna-

lisation. Elle intègre alors la diversité et la pluralité de ces scènes musicales en les considérant en tant que multitude, ce qui participe à en définir sa singularité.

Tout au long de ce travail, nous avons tenté de dégager les spécificités de cette scène-monde. Elle revêt des problématiques et des enjeux propres aux modes d'émergence et de transmission de ces pratiques par leur émancipation et par leur démocratisation. Ces enjeux esthétiques et technologiques sont certes contextuels, ils n'en restent pas moins représentatifs de logiques plus générales au niveau social.

Une forme de précarité découle du dépassement des catégorisations chez les musiciens expérimentaux, notamment entre professionnels et amateurs. Elle s'exprime dans le travail créatif en tant qu'incertitude inhérente à ce type de carrière, à travers la remise en question de la réputation chez le musicien expérimental, de la valorisation et du jugement spéculatif. Dans son organisation, ce musicien recourt souvent à des formes collaboratives et coopératives avec ses semblables, notamment par le régime numérique qui permet alors de faciliter les échanges, tout en mettant ces différents artistes en position de coexistence, les obligeant à instaurer une relation de confiance entre semblables, amis, alliés et concurrents.

Dans cette situation, le musicien professionnel fait face ou côtoie des musiciens « amateurs » avec un degré de compétence et une expertise amenant à la notion de *pro-am*, notamment développée grâce au régime numérique.

Le régime numérique implique dans son rapport entre l'innovation et la résistance différents aspects d'émancipation et de démocratisation des pratiques expérimentales : la facilitation pour accéder ou transmettre des informations, et la démocratisation des pratiques en lien avec les technologies contemporaines (notamment la démocratisation des outils permise par la diminution du coût de fabrication et donc d'acquisition) en sont des exemples.

L'autonomie du musicien pour gérer sa carrière jusqu'à la production de ses œuvres remet en question un fonctionnement économique, tout en permettant l'essor (ainsi que la découverte) de nombreux artistes. Les publics peuvent donc de leur côté accéder à ces musiques de

manière plus directe grâce au *streaming* ou à la commande de disques en ligne, court-circuitant les réseaux commerciaux initiaux. Le régime numérique leur permet donc de prolonger leurs pratiques d'écoute et d'appropriations en tant qu'amateur de musiques expérimentales. Face à cela, l'espace promotionnel pour les artistes dans le but de développer leur carrière devient paradoxalement plus restreint et compétitif pour réussir à se distinguer de leurs pairs.

Ces différents enjeux renvoient effectivement à chaque fois à des innovations ayant des implications sur les situations préétablies impliquant donc des formes de résistances.

Ainsi, à l'instar du GRIM qui n'a pu préserver sa continuité dans la défense des musiques expérimentales et improvisées qu'à travers une fusion avec le GMEM en tant que centre national de création musical, la résistance passe par une forme d'innovation qui transforme les deux structures, en une nouvelle entité (bien que ce soit ici le cas d'une fusion-absorption de la première par la seconde). Cette mutation passe par un déménagement à la Friche la Belle de mai, dans des locaux permettant le développement d'un nouveau projet commun, tout en consolidant l'avenir de cette nouvelle entité.

De la même manière que chez les artistes expérimentaux, l'innovation serait, à travers l'exemple du GRIM, une fragilisation des statuts préétablis pour les structures culturelles. Elle permet toutefois l'émergence d'une résistance qui permet de nouvelles innovations. Par exemple, la fusion GRIM-GMEM en fait une structure inédite en France, avec un nouveau projet dédié aux musiques de création, l'ouverture aux nouvelles esthétiques liées à des formes plus marginales des musiques expérimentales comme la noise par exemple).

Le déménagement en lui-même crée un rapport territorial local spécifique à Marseille pour la nouvelle structure. Il ouvre à une nouvelle potentialité, phénomène que chacune des deux structures a déjà eu à traverser par le passé, avant de finalement se « sédentariser » un temps à Montevideo pour le GRIM et à la rue de Cassis pour le GMEM.

Cette répétition de situation renvoie au concept de ritournelle de Deleuze :

« En un sens général, on appelle ritournelle tout ensemble de matières d'expression qui trace un territoire, et qui se développe en motifs territoriaux, en paysages territoriaux »<sup>1</sup>.

---

1 G. Deleuze & F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie, tome 2 : Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p.397.

Cette ritournelle naît, d'après Deleuze, de la différence de chaque situation, dans une forme de répétition. Elle permet de « répéter la différence »<sup>2</sup>. Cette répétition de situation pousse les structures à s'adapter à chaque fois et de remettre en jeu leur rapport au territoire en tant qu'« agencement territorial »<sup>3</sup>. Cette remise en jeu territoriale se retrouve donc non seulement dans les déplacements des structures du GRIM et du GMEM, mais également dans l'espace virtuel de la situation de concert. Dans le cadre du régime numérique, une nouvelle configuration « globale » reconfigure l'aspect d'une scène locale territorialisée dans son approche directe, et déterritorialisée virtuellement dans son approche indirecte de réseau (comme le remarquait Peterson avec les micro-scènes interconnectées, liées à la musique country).

Au-delà de cette potentialité du virtuel deleuzien et au regard de la situation du GRIM et du GMEM, quelle prospective pour les musiques expérimentales ?

Nous ne pouvons bien entendu pas répondre à cette question, même si l'on profile un état des lieux de la situation des évolutions de ces musiques ou de la structuration des lieux qui leur sont dédiés. Nous ne pouvons certes pas prédire si ces musiques continueront d'exister en tant que telles dans leur rapport aux pratiques et à la création, mais l'expérimentation et l'improvisation restent toutefois au cœur d'enjeux de créations plus généraux, tout comme les recherches d'innovation et de résistance qui peuvent en découler s'inscrivent dans des logiques de subsistance, voire même d'existence.

Aux alentours de 2010, le ministère de la Culture a commencé à réaliser une étude exploratoire et stratégique sur l'état de la culture en 2030<sup>4</sup>. Cette prospection part d'un constat contextuel des mutations des politiques culturelles lors des cinquante dernières années et des différentes évolutions plus générales de la société française, notamment depuis le début du XXI<sup>ème</sup> siècle. Elle se base alors sur trois dynamiques :

---

2 *Ibid.* p.383.

3 *Idem.*

4 Ministère de la culture et de la communication & DEPS : *Culture et Médias 2030, prospective de politiques culturelles*, 2011. disponible sur : <http://www.culturemedias2030.culture.gouv.fr/> (consulté le 14/03/17)

« La mutation numérique, la globalisation et les rapports entre individualisme et société. La première vague d'effets du numérique, engagée depuis au moins un quart de siècle pour la culture et la communication, a secoué la dernière décennie culturelle. La mondialisation a conduit la France à adopter une politique sur l'exception culturelle il y a quinze ans, puis sur la diversité culturelle il y a dix ans »<sup>5</sup>.

Le travail prospectif repose sur une démarche exploratoire basée sur plusieurs facteurs pouvant alors influencer les évolutions d'un point de vue contextuel : « le contexte international, national, les acteurs publics de la culture, les usages et pratiques culturelles, les offres culturelles et l'économie, le financement, la valeur et la représentation »<sup>6</sup>. Ces contextes impliquent différents facteurs pour chaque thématique, desquels découlent plusieurs possibilités d'évolution.

L'exploration de chaque contexte et la constitution des hypothèses induisent donc la prospective stratégique reposant sur l'identification de différents enjeux permettant alors la constitution de quatre « micro-scénarios » appliqués à chaque contexte qui, mis les uns en perspective des autres, aboutissent à leur tour à quatre scénarios possibles de l'évolution des politiques culturelles : « l'exception continuée, le marché culturel, l'impératif créatif et la culture d'identités »<sup>7</sup>.

Bien que ce travail des évolutions probables des politiques culturelles en France reste de l'ordre de « l'anticipation », il permet toutefois d'élaborer une grille de lecture des différents enjeux découlant de ces politiques culturelles, et d'en faire un état des lieux. Cette application revêt alors une démarche de généralisation quelque peu différente de la nôtre. Nous avons élaboré notre étude par le croisement d'une scène locale spécifique avec des pratiques plus générales appliquées à un genre musical pour effectuer ensuite une montée en généralité.

Cependant, nous nous trouvons dans des problématiques similaires. En effet, dans sa conclusion, Philippe Chantepie déclare alors, en guise « d'autocritique » et de connaissance des limites de cette étude prospective, que la culture en tant que « devenir culturel » est toutefois laissée de côté, bien qu'en filigrane :

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, disponible sur : <http://www.culturemedias2030.culture.gouv.fr/diagnostic/default.htm> (consulté le 14/03/17)

<sup>6</sup> cf. Tableau « Déclinaison des facteurs et de leurs hypothèses par scénario », *op. cit.*, disponible sur : <http://www.culturemedias2030.culture.gouv.fr/demarche/default.html> (consulté le 14/03/17)

<sup>7</sup> *Idem.*

« Laissée indéterminée et presque innommée au fil des scénarios, l'équation soulevée par la « variable manquante » de cette prospective – la culture – reste irrésolue, même si, avec la création artistique, elle demeure un objet constant d'attention »<sup>8</sup>.

Nous nous retrouvons au cœur de la question du politique au sein de l'expression culturelle, que nous développons déjà à travers la création dans les musiques expérimentales. Ce devenir culturel en lui-même permet de repérer des enjeux politiques sous-jacents aux problématiques économiques et sociétaux, bien qu'étant indéfini et incertain (tout comme l'est le travail créateur d'après Pierre-Michel Menger) :

« Pareil devenir culturel – incertain comme les autres – mérite d'être exploré sérieusement et justifie d'ouvrir, au-delà des logiques, des champs ou des périmètres habituels des politiques culturelles, la réflexion et les débats. À ce seuil –politique– que cet exercice de prospective culturelle s'est tenu, mais c'est à la pensée d'une politique du devenir culturel qu'il invite. Est-il d'ailleurs d'objet de réflexions plus politique que celui du devenir culturel ? »<sup>9</sup>.

Pour en revenir aux musiques expérimentales, nous pouvons constater qu'à l'origine, elles permettaient la mise en situation d'une expérience en terme de production et de réception, sans en chercher une évaluation, laissant ouverte toute possibilité de résultat, comme le déclarait originellement John Cage :

« Le mot "expérimental" est adéquat, pourvu qu'il soit compris non pas comme décrivant un acte qu'il faudra juger ultérieurement en termes de succès ou d'échec, mais simplement comme un acte dont le résultat est inconnu »<sup>10</sup>.

Il s'agit donc non seulement de mettre en situation des dispositifs ou des expériences sans en présager le rendu au préalable, mais il est d'autant plus question de potentialité. Cette potentialité se retrouvant alors dans la notion de virtuel d'après Deleuze, à savoir complémentaire d'une situation « actuelle », elle ouvrent la possibilité d'un autre « état » comme nous le voyions dans le cadre de la situation de concert. Elle peut même permettre d'envisager un dépassement « virtuel » de la question des genres chez les musiciens expérimentaux.

Cette conception renvoie à un dépassement dans notre manière d'aborder l'appropriation de la nouveauté en tant qu'innovation ou résistance. Elle fournirait le cadre d'une alternative, sortant d'un rapport d'opposition à cette situation initiale. Cette alternative potentielle repose

---

8 P. Chantepie, « Du devenir Culturel », *op. cit.*, Disponible sur : <http://www.culturemedias2030.culture.gouv.fr/enjeux/conclusion.html> (consulté le 14/03/17)

9 *Idem.*

10 J. Cage, *Silence, conférences et écrit*, *op.cit.*, p.15.

sur ce que nous appelons la « multitude » en tant qu'organisation sociale reprenant les spécificités de chaque individu qui la constitue.

La multitude exprime un mode d'existence, de survie, de mutation et de recherche d'amélioration (par innovation et par résistance). Dans cette recherche, c'est à travers les différents rapports au travail chez les musiciens ou dans notre non-catégorisation formelle d'un public homogène pour ces musiques, que l'on a orienté le concept de multitude décrit par Negri et Hardt, au profit d'une étude croisant plusieurs cas spécifiques de figures-types. Nous avons développé que les publics et artistes peuvent s'organiser en tant que collectifs aux formes plurielles d'expression collaborative, conformément à cette conception de la multitude.

L'approche collaborative et coopérative que l'on abordait alors, se retrouve donc même au sein de cette multitude, comme c'est le cas du GRIM et du GMEM fusionnés et emménageant au sein de la Friche Belle de Mai. Son fonctionnement en coopérative relève d'enjeux politiques, culturels, économiques, institutionnels et territoriaux. En effet, chaque entité repose sur des reconnaissances institutionnelles différentes. Plutôt que d'opposer ces rapports institutionnels en tant que « rapports de forces », nous pouvons concevoir cette nouvelle situation d'un point de vue « expérimental » : une situation potentielle dont on ne chercherait à évoluer la réussite ou l'échec.

À travers cet exemple pouvant éventuellement être transposable à toute forme d'interaction sociale, nous en revenons à la conception des musiques expérimentales qu'en faisait Christian Wolff, lors de notre entretien en 2013 :

« Nous devons penser différemment en termes d'économie, de distribution des biens, mais également en termes d'esthétique. Ce serait même mon argument pour expliquer ce que j'appelle les musiques expérimentales aujourd'hui »<sup>11</sup>.

L'expression artistique représente un enjeu culturel décisif dans le champ spécifique des musiques expérimentales, proposant un mouvement constant d'élargissement des frontières géographiques, stylistiques et des pratiques en lien aux technologies contemporaines. Elles intègrent de nouveaux rapports à la création tout en permettant l'existence d'anciennes pratiques, qui sont voués au final à disparaître ou à muter.

---

11 Cf. Annexe 13 p.482.

Les mondes de l'art se retrouvent souvent aux avant-postes des avancées sociales et des modes d'expressions contestataires. Nous pouvons dès lors trouver une certaine résonance dans la potentialité, telle qu'elle s'exprime dans les musiques expérimentales. La définition qu'en faisait Christian Wolff en conclusion de son entretien pouvait sembler anodine. Aujourd'hui, elle prend une dimension plus générale : les musiques expérimentales suggèrent effectivement « la possibilité de changer »<sup>12</sup>.

---

12 *Idem*.p.482.

---

## BIBLIOGRAPHIE THÉMATIQUE

---

### Sociologie

- ADORNO THEODOR W., *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1979.
- *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard, 1982.
- Avec HORKHEIMER MAX, *La dialectique de la Raison*, Paris, Gallimard, 1983.
- BASAR SHUMON, « The Professional Amateur » in. MIESSEN Markus & BASAR Shumon *Did Someone Say Participate ?*, Cambridge, MIT Press, 2006.
- BECKER HOWARD S., *Outsiders, études de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié, 1985.
- *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, 2010.
- BENJAMIN WALTER, *Œuvres III*, Paris, Folio Essai, 2000.
- BENNETT ANDY & PETERSON RICHARD A., *Music Scenes, Local, Translocal and Virtual*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2004.
- BUSCATTO MARIE, *Sociologies du genre*, Paris, Armand Colin, 2014.
- BOURDIEU PIERRE, *La Distinction*, Paris, Les éditions de Minuit, 1979.
- CALLON MICHEL, « Ni intellectuel engagé, ni intellectuel dégage : la double stratégie de l'attachement et du détachement » in. *Sociologie du travail* n°41, 1999, p.65-78.
- CASTANET PIERRE ALBERT, *Quand le sonore cherche noise, pour une philosophie du bruit*, Paris, Michel de Maule, 2008 (édition numérique).
- *Tout est bruit pour qui a peur : Pour une histoire sociale du son sale*, Paris, Michel de Maule, 2007.
- CHAUVIN JEAN-MARIE, « La sociologie des réputations. Une définition et cinq questions », *Communications*, 2/2013 (n° 93), p.131-145.
- COULANGEON PHILIPPE, *Sociologie des pratiques culturelles*, Paris, La Découverte, 2005
- DEWEY JOHN, *Le public et ses problèmes*, Paris, Folio essais, 2010.

- DJAKOUANE AURÉLIEN, « La carrière du spectateur. Une approche relationnelle des temps de la réception », *Temporalités* (édition électronique), mis en ligne le 9/9/11, disponible sur <http://temporalites.revues.org/1939> (consulté le 24 avril 2017).
- DONNAT OLIVIER, *Les pratiques culturelles des français à l'ère du numérique, enquête 2008*, Paris, La découverte/ministère de la culture et de la communication, 2009.
- DORIN STÉPHANE, « Culture, globalisation et communication: perspectives théoriques contemporaines », actes du colloque international « Mutation des industries de la culture, de l'information et de la communication », MSH Paris Nord, septembre 2006.
- DUBET FRANÇOIS, *Sociologie de l'expérience*, Paris, Éd. du Seuil, 1994.
- ESCAL FRANÇOISE et IMBERTY MICHEL, *La Musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales* (2 vol.), L'Harmattan, 1997.
- ESSL GEORG, « On Gender in New Music Interface Technology », *Organised Sound*, Volume 8, 2003, p.19-30.
- FIJALKOW YANKEL, *Sociologie des villes*, Paris, La découverte poche, 2013.
- FLEURY LAURENT, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*. Paris, Amand Colin, 2006.
- FLICHY PATRICE, *Le sacre de l'amateur, sociologie des passions ordinaires à l'ère du numérique*, Paris, Seuil, 2010.
- FOURMENTRAUX JEAN-PAUL, *Artistes de laboratoire, recherche et création à l'ère numérique*, Paris, Hermann, 2011.
- FRANCASTEL PIERRE, *Art et technique aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Gallimard, 1988.
- GIREL SYLVIA, *La scène artistique marseillaise des années 90. Une sociologie des arts visuels contemporains*, Paris, L'Harmattan, 2015.
- “Évolutions et mutations des expériences réceptives dans les arts visuels contemporains”, in *Sociologie de l'art*, n° 13, 2000, p. 71-88.
- GOODMAN NELSON, *L'Art en théorie et en action*, Paris, Folio essais, 1984.
- GREEN ANNE-MARIE (sous la direction de), *Musique et sociologie, Enjeux méthodologique et approches empiriques*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- HALL STUART, *Identités et Cultures 2, Politiques des différences*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013.
- HARAWAY Donna, « Le Manifeste cyborg », *Des singes, des cyborgs et des femmes, la réinvention de la nature*, Arles, Actes Sud, 2009, p.267-322.
- HAYES DOUGLAS, « Noise Music as Queer Expression », *MIT Open Course*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 2006
- HENNION Antoine, *La Passion musicale*, Paris, Métailié Sciences humaines, 1993 (édition de 2007).
- « Réflexivités. L'activité de l'amateur », *Réseaux*, n°153, 2009, p. 55-78.
- HUGHES EVERETT C., *Le Regard Sociologique*, Paris, EHESS, 1996.

- KATZ JONATHAN DAVID, « John Cage's Queer Silence or How to Avoid Making Matters Worse », *GLQ* 5, n°2, Dunham, Duke University Press, April, 1999, p.231-252.
- LAHIRE BERNARD, *La culture des individus*, Paris, La découverte, poche, 2006.
- LE GUERN PHILIPPE, "The Study of Popular Music between Sociology and Aesthetics: A Survey of Current Research in France", in DAUNCEY Hugh & CANNON Steve (éd.) in *Popular music in France from chanson to techno : culture, identity, and society*, Burlington, Ashgate, 2003, p.7-26.
- « Présentation », *Réseaux*, n°172, Paris, La Découverte, 2012, p.9-26.
- « IRRÉVERSIBLE ? Musique et technologies en régime numérique », *Réseaux*, n°172, Paris, La Découverte, 2012, p. 29-64.
- LEADBEATER CHARLES & MILLET PAUL, *The Pro-Am Revolution: how enthusiasts are changing our economy and society*, Londres, Demos, 2004.
- LEVERATTO JEAN-MARC, *La Mesure de l'art : sociologie de la qualité artistique*, La Dispute, 2000.
- MARTUCCELLI DANILO et DE SINGLY FRANÇOIS, *Les sociologies de l'individu : domaines et approches*, Paris, Armand Colin, 2012 (2° édition).
- MENGER PIERRE-MICHEL, *Le paradoxe du musicien, le compositeur le mélomane et l'État dans la société contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- *Portrait de l'artiste en travailleur : Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, 2003.
- *Profession artiste : Extension du domaine de la création*, Paris, Textuel, 2005.
- *Le Travail Créateur : S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Points, 2014.
- PASSERON RENÉ, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 2000.
- PEDLER EMMANUEL et ETHIS EMMANUEL, « En quête de réception: le deuxième cercle. Approche sociologique et culturelle du fait artistique », *Réseaux*, Volume 12, n°68, Cachan Lavoisier 1994, p.85-104.
- PERALDI MICHEL (avec la contribution de DUPORT Claire et SAMSON Michel), *Sociologie de Marseille*, Paris, La Découverte, 2015.
- PERALDI MICHEL et SAMSON MICHEL, *Gouverner Marseille, Enquête sur les mondes politiques marseillais*, Paris, La Découverte, 2006.
- PETERSON RICHARD A., « Le passage à des goûts omnivores : notions, faits, goûts et perspectives » in *Sociologie et sociétés*, Volume 36, numéro 1, Printemps 2004, p. 145-164.
- POUTS-LAJUS SERGE (en collaboration avec TIEVANT Sophie, JOY Jérôme et SEVIN Jean-Christophe), *Composer sur son ordinateur. Les pratiques musicales en amateur liées à l'informatique*. Paris, étude du ministère de la culture et de la communication, 2002. Disponible sur [www2.culture.gouv.fr/culture/deps/2008/pdf/dc138.pdf](http://www2.culture.gouv.fr/culture/deps/2008/pdf/dc138.pdf) (version courte) et [www2.culture.gouv.fr/culture/deps/2008/pdf/tdp\\_ordinat.pdf](http://www2.culture.gouv.fr/culture/deps/2008/pdf/tdp_ordinat.pdf) (rapport en entier)
- POUSSEUR HENRI, *Fragments théoriques I sur la musique expérimentale, Études de sociologie de la musique*, Bruxelles, Éditions de l'Institut de Sociologie, Université Libre de Bruxelles, 1970.

PRÉVOST-THOMAS CÉCILE, «Note de synthèse bibliographique : les nouvelles perspectives en sociologie de la musique», in *L'Année sociologique* 2010/2 (Vol. 60).

- *Le Raisonnement sociologique : un espace non poppérien de l'argumentation*, Paris, Albin Michel, 2005 (deuxième édition).

RAVET HYACINTHE (en codirection avec BRANDL Emmanuel et PRÉVOST-THOMAS Cécile), *25 ans de sociologie de la musique en France. Ancrages théoriques et rayonnement international*, Paris, L'Harmattan, 2011.

- (en codirection avec BREVAN Bruno), « Sociologie de la musique » in *L'Année sociologique*, n°2/2010, p. 267-417.

- *L'observation des pratiques musicales : méthodes et enjeux*, Université Paris-Sorbonne, Observatoire Musical Français, Série : Conférences et séminaires, n°11, 2001.

- (En codirection avec GREEN ANNE-MARIE), *Bibliographie critique de méthodologie à l'usage des chercheurs des faits artistiques et culturels*, Université Paris-Sorbonne, Observatoire Musical Français, Série : Sociologie des faits musicaux et modèles culturels, n°9, 2001.

- « L'interprétation musicale comme performance : interrogation croisées de musicologie et de sociologie » in *Musurgia*, vol. XII, n°4, 2006, p.5- 18.

ROUEFF OLIVIER, *Jazz les échelles du plaisir : Intermédiaires et culture lettrée en France au XXe siècle*, Paris, La Dispute, 2013.

SCHÜTZ ALFRED, *Écrits sur la musique 1924-1956*, Paris, Éditions MF, 2007.

TEILLET PHILIPPE (sous la direction de), Dossier «Musiques actuelles : un pas de côté» in *Volume !*, (n°4-2), Bordeaux, Éd. Mélanie Seteun, 2005.

VEITL ANNE, *Quelles ressources technologiques pour renouveler les pédagogies musicales, présentation critique d'outils*, rapport d'enquête pour l'agence conseil Premier'Acte, le Ministère de la culture, DMDTS, 2001. Disponible sur [www.ladocumentationfrancaise.fr/rapports-publics/054000605/index.shtm](http://www.ladocumentationfrancaise.fr/rapports-publics/054000605/index.shtm)

WEBER MAX, *Sociologie de la musique, les fondements rationnels et sociaux de la musique*, Paris, Métailié, 1998.

### Musicologie

BAILEY DEREK, *L'improvisation: Sa nature et sa pratique dans la musique*, Paris, Outre-Mesure, 2003.

BISSET SÉBASTIEN (ouvrage collectif sous la direction de), *Le performantiel noise*, \_\_\_\_ (SIC), 2010.

BOSSEUR JEAN-YVES, *La musique du XX<sup>ème</sup> siècle, à la croisée des arts*, Paris, Éditions Minerve, 2008.

- *L'Œuvre ouverte, d'un art à l'autre*, Paris, Éditions Minerve, 2013.

BOULEZ PIERRE, *Regards sur autrui* (recueil), Paris, Christian Bourgois, 2005.

BUCH ESTEBAN, DONIN NICOLAS et FENEYROU LAURENT, *Du politique en analyse musicale*, Paris, Vrin, 2013.

- BUSONI FERRUCCIO, *Sketch of a New Aesthetic of Music*, Londres, Precinct, 2012.
- BLACKING JOHN, *Le sens musical*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- (Sous la direction de BYRON Reginald) *Music, Culture, and Experience: Selected Papers*, Chicago University Press, 1995.
- CAGE JOHN, *Silence, conférences et écrits*, Genève, Éditions Contrechamps et Héros-Limite, 2012.
- CAGE JOHN & BOULEZ PIERRE, *Correspondances et documents*, Mainz, Schott, 2002.
- CARDEW CORNELIUS, *Stockhausen Serves Imperialism*, ubuclassics (édition numérique), 2004.
- CASCONI KIM, « Une esthétique de l'échec : les tendances "postdigitales" dans la musique électronique contemporaine », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n°16: 179-192.
- COPE JULIAN, *Japrocksampler, l'incroyable explosion de la scène japonaise*, Paris, Le mot et le reste, 2012.
- CHESSA LUCIANO, *Luigi Russolo, Futurist. Noise, Visual Arts and the Occult*, Berkley, University of California Press, 2012.
- COX CHRISTOPHER & WARNER DANIEL (sous la direction de), *Audio Culture, Readings in Modern Music*, Londres, Continuum 2004.
- DECARSIN FRANÇOIS, *La modernité en question : deux siècles d'invention musicale 1781-1972*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- DESHAYES ÉRIC et GRIMAUD DOMINIQUE, *L'underground musical en France*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2008.
- DEMERS JOANNA, *Listening Through the Noise, the Aesthetics of Experimental Electronic Music*, Oxford, Oxford University Press, 2010.
- FRITH SIMON, *Performing Rites, On the Value of Popular Music*, Cambridge, Harvard University Press, 1996.
- GRABÓCZ MÁRTA (sous la direction de), *Sens et signification en musique*, Paris, Hermann, 2007.
- HAMILTON ANDY, « The Art of Improvisation and the Aesthetics of Imperfection », *British Journal of Aesthetic*, Vol. 40, N°1, Janvier 2000, p. 165-185.
- HARPER ADAM, *Infinite Music, Imagining the new millennium of human music-making*, Winchester UK, Zero Books, 2011.
- HEGARTY PAUL, *Noise/Music, A History*, Londres, Continuum, 2007.
- HOLMES THOM, *Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture*, Abington, Routledge (édition électronique), 2012.
- JOSEPH BRANDEN W., *Beyond the Dream Syndicate, Tony Conrad and the Arts after Cage*, New York, Zone Book, 2011.
- JULIEN HENRI JULES, *Musique action, Défrichage sonore*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2008.

- KAHN DOUGLAS, *Noise, Water, Meat : A hHistory of Voice, Sound, and Aurality in the Arts*, Cambridge, MIT Press, 2001 (édition électronique).
- LUCIER ALVIN, *Reflections, Interviews, scores, Writings, 1965-1994*, Köln, Musiktexte, 1995.  
- *Music 109, Notes on Experimental Music*, Middletown, Wesleyan University Press, 2012.
- LUSSAC OLIVIER, *Fluxus et la musique*, Paris, Les Presses du reel, 2010.
- MANNING PETER, *Electronic and Computer Music*, Oxford, Oxford University Press, 2004.
- MOLES ABRAHAM A., *Les musiques expérimentales*, Paris, Éditions du Cercle d'Art Contemporain, 1960.
- NYMAN MICHAEL, *Experimental music, Cage et au-delà*, Paris, Allia, 2005.
- PRÉVOST EDWIN, *The First Concert, An Adaptive Appraisal of a Meta Music*, Harlow, Copula, 2011.
- RODGERS TARA, *Pink Noises, Women on Electronic Music and Sound*, Durham, Duke University Press, 2010.
- RZEWSKI FREDERIC, *Nonsequiturs, Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*, Köln, Musiktexte, 2007.
- RUSSOLO LUIGI, *L'art des Bruits. Manifeste futuriste*, Paris, Allia, 2003.
- SALADIN MATTHIEU, *Esthétique de l'improvisation libre, expérimentation musicale et politique*, Paris, Les Presses du Réel, 2014.
- SCHAEFFER PIERRE, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966.  
- *De la musique concrète à la musique même (recueil de lettres, d'articles et de textes inédits)*, Paris, Mémoire du livre, 2001.
- SCHAFER MURRAY R., *Le Paysage Sonore, Le monde comme musique*, Marseille, Wildproject, 2010.
- SHAPIRO PETER (sous la direction de), *Modulations, une histoire de la musique électronique*, Paris, Allia, 2004, (édition de 2010).
- STEVANCE SOPHIE (sous la direction de), *Composer au XXIe siècle, pratiques, philosophies, langages et analyses*, Paris, Vrin, 2010.
- STUBBS DAVID, *Fear of Music, Why People Get Rothko but Don't Get Stockhausen*, Winchester UK, Zero Books, 2009.
- REYNOLDS SIMON, *Rip It Up and Start Again, Post-punk 1978-1984*, Paris, Allia, 2007.  
- *Retromania, comment la pop culture recycle son passé pour s'inventer un futur*, Paris, Le Mot et le Reste, 2012.
- ROSS ALEX, *The Rest is Noise, à l'écoute du XXIe siècle, la modernité en musique*, Arles, Actes Sud, 2010.
- TOOP DAVID, *Ocean Of Sound. Ambient Music, mondes imaginaires et voix de l'éther*, Paris, Kargo&L'éclat, 2008.
- SAMSON MICHEL et SUZANNE GILLES, *À fond de cale, 1917-2011 Un siècle de jazz à Marseille*, Marseille, Wildproject, 2012.

- SOULEZ ANTONIA, SCHMITZ FRANÇOIS, SEBESTIF JAN (comité de lecture), *Musique, rationalité, langage, l'harmonie : du monde au matériau*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- VOEGELIN SALOMÉ, *Listening to Noise and Silence, Towards a Philosophy of Sound Art*, London, Continuum, 2010.
- VON DER WEID JEAN-NOËL, *La Musique du XXe siècle*, Paris, Hachette Littératures, 2005.
- WATSON BEN, *Derek Bailey : And the Story of Free Improvisation*, New York, Verso, 2013 (édition électronique).
- WOLFF CHRISTIAN, *Cues, Writings & Conversations*, Köln, Musiktexte, 1998.

### Esthétique et philosophie

- ARTAUD ANTONIN, « En finir avec les chefs d'œuvre », *Le Théâtre et son double*, Paris, Folio Essai, 1993.
- BHABHA HOMI K., *Les lieux de la culture, une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2011.
- BOURRIAUD NICOLAS, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du Réel, 2001.
- COLL., *Noise and Capitalism*, San Sebastian, Arteleku/Kritika, 2009.
- DANTO ARTHUR, *La Transfiguration du Banal, une philosophie de l'art*, Paris, Seuil, 1989.
- DELEUZE GILLES & GUATTARI FÉLIX, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1973.
- DELEUZE GILLES, *Empirisme et subjectivité*, Paris, PUF, 1953.
- *Différence et répétition*, Paris, PUF, 2015.
- DEWEY JOHN, *L'art comme expérience*, Paris, Folio essais, 2010.
- ECO UMBERTO, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset (édition électronique), 1992.
- FOISY SUZANNE, THÉRIEN CLAUDE, TRÉPANIÉRIE JOSETTE (sous la direction de), *L'expérience esthétique en question, enjeux philosophique et artistiques*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- FOSTER HAL, *Le retour du réel, situation actuelle de l'avant-garde*, Leuven, Exhibitions International, 2005.
- FROMM ERICH, *Genre*, Londres, Routledge, 2013 (édition électronique).
- FOUCAULT MICHEL, *Archéologie du Savoir*, Paris, Gallimard, 2008.
- GENETTE GÉRARD, *L'Œuvre de l'art*, Paris, Éd. du Seuil, 2010.
- JAUSS HANS ROBERT, *Petite apologie de l'expérience esthétique*, Paris, Allia, 2007.
- *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990.
- KRAUSS ROSALIND, « The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition », *October*, n°18, Boston, MIT Press, 1981, p.47-66
- LÉVI-STRAUSS CLAUDE, *La pensée sauvage*, Paris, Pocket, 1990.
- *Le Cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964.
- LOCKE JOHN, *Quelques pensées sur l'éducation*, Paris, VRIN, 2007.
- LYOTARD JEAN-FRANÇOIS, *La condition postmoderne*, Paris, les éditions de minuit, 1979.
- *Le Différend*, Paris, Les éditions de minuit, 1983.

- MERLEAU-PONTY MAURICE, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- MOORE ALLAN F., « Style and Genre as a Mode of Aesthetics », 2009 (ressource en ligne), disponible sur <http://www.allanmoore.org.uk/styleaesth.pdf>
- NEGRI ANTONIO, *Art et multitude, neuf lettres sur l'art suivies de métamorphoses*, Paris, Mille et une nuits, 2009.
- (en collaboration avec HARDT MICHAEL), *Multitude*, Paris, 10-18, 2004.
- RANCIÈRE JACQUES, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- *Le maître ignorant, cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, 10-18, 2004.
- SCOTT JAMES C., *La Domination et les Arts de la Résistance*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008.
- SHUSTERMAN RICHARD, *La fin de l'expérience esthétique*, Pau, PUP, 1999.
- *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.
- *Sous l'interprétation*, Paris, L'éclat, 1994.
- STIEGLER BERNARD, *États de choc : bêtise et savoir au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2012 (édition numérique)
- ZIMA PIERRE V., *La négation esthétique. Le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*, Paris, L'Harmattan, 2002.

#### Communication, technologie & innovation, régime numérique

- ANDERSON CHRIS, *The Long Tail : Why the Future of Business Is Selling Less of More*, New York, Hyperion, 2006.
- CASILLI ANTONIO A. (sous la direction de), « Cultures du numérique », dossier in *Communications*, n° 88, 2011.
- CHANTEPIE PHILIPPE & LE DIBERDER ALAIN, *Révolution numérique et industries culturelles*, Paris, La Découverte, 2005, 2010.
- CHRISTENSEN CLAYTON M., *The Innovator's Dilemma : When New Technologies Cause Great Firms to Fail*, Cambridge, Harvard College (édition électronique), 1997.
- COMPIEGNE ISABELLE, *La société numérique en question(s)*. Auxerre, Sciences humaines éd., 2010.
- DOUEIHI, MILAD, *La grande conversion numérique*. Paris, Éd. du Seuil, 2008.
- *Pour un humanisme numérique*. Paris : Éd. du Seuil, 2011.
- GAGLIO, GÉRALD, *Sociologie de l'innovation*, Paris, PUF, 2011.
- HIVER MARC, *Adorno et les industries culturelles, communication, musiques et cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2011.

JAMESON FREDRIC, *Archéologie du futur, le désir nommé utopie* (vol. 1), Paris, Max Milo Éditions (édition électronique), 2011.

- *Archéologie du futur, Penser avec la science-fiction*, Paris, Max Milo Éditions (édition électronique), 2011.

ROGERS EVERETT M., *Diffusion of Innovations*, New York, Free press (édition électronique, 5<sup>ème</sup> édition), 2003.

#### Ethnographie, méthodologie d'enquête

ABÉLÈS MARC, *Un ethnologue à l'Assemblée*, Paris, Odile Jacob, 1989.

ARBORIO ANNE-MARIE et FOURNIER PIERRE, *L'enquête et ses méthodes : l'observation directe*, Paris, Nathan Université, 2001.

BECKER HOWARD S., *Écrire les sciences sociales*, Paris, Economica, 2004.

- *Comment Parler de la société*, Paris, La Découverte, 2007.

BERTHIER NICOLE, *Les techniques d'enquête, méthode et exercices corrigés*, Paris, Armand Colin, 1998.

BLANCHET ALAIN et GOTMAN ANNE, *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*, Paris, Nathan université, 1992.

BLANCHET ALAIN., *L'entretien dans les sciences sociales*, Paris, Dunod, 1985.

BOURGOIS PHILIPPE, *En quête de respect : Le crack à New York*, Paris, Éd. du Seuil, 2013 (version électronique).

DE SINGLY FRANÇOIS, *L'enquête et ses méthodes, le questionnaire*, Paris, Nathan Université, 1992.

COLL., *La médiation culturelle : enjeux, dispositifs et pratiques*, N°60, Anjou (Québec), Liens Social et Politiques, 2008.

COUTANT ISABELLE, *Politiques du squat, scène de la vie populaire à Paris*, Paris, La Dispute, 2000.

DE QUEIROZ JEAN MANUEL & ZIOLKOWSKI MAREK, *L'Interactionnisme symbolique*, Rennes, PUR, 1997.

DUCRET ANDRÉ (sous la direction de), *Questions de méthode*, Sociologie de l'art, Opus 9-10, Paris, l'Harmattan, 2006.

FABIANI JEAN-LOUIS, *Le goût de l'enquête*, Paris, L'Harmattan, 2001.

FAURE SYLVIA et TRACONGO STÉPHANIE (sous la direction de), *Le Travail artistique*, Sociologie de l'art, Opus 5, Paris, L'Harmattan, 2004.

FLEURY LAURENT, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Paris, Armand Colin, 2010.

GARFINKEL HAROLD, *Recherches en ethnométhodologie*, Paris, PUF, 2009.

GLASER BARNEY G. et STRAUSS ANSELM A., *La découverte de la théorie ancrée*, Paris, Armand Colin, 2010.

JOSEPH ISAAC, *Erving Goffman et la microsociologie*, Paris, PUF, 1998.

KAUFMANN JEAN-CLAUDE, *L'entretien compréhensif*, Paris, Nathan Université, 1996.  
 LAPLANTINE FRANÇOIS, *La description ethnographique*, Paris, Armand Colin, 2011.  
 LE BRETON DAVID, *L'interactionnisme symbolique*, Paris, PUF, 2004.

LEARD FRANCK, « Sur une ethnométhode musicienne: La participation observante et réflexive des musiciens », Communication du colloque « Ethnographies du travail artistique », Université Paris 1- Sorbonne, 2006. Disponible sur [http://www.univ-paris1.fr/fileadmin/laboratoire\\_georges\\_friedmann/Leard.pdf](http://www.univ-paris1.fr/fileadmin/laboratoire_georges_friedmann/Leard.pdf) (consulté le 24 avril 2017).

LEHMANN BERNARD, *L'orchestre dans tous ses éclats*, Paris, La Découverte, 2005.

MATTELART ARMAND et NEVEU ÉRIK, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La découverte, 2008.

PAILLÉ PIERRE et MUCCHIELI ALEX, *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paris, Armand Colin, 2008.

PINÇON MICHEL et PINÇON-CHARLOT MONIQUE, *Voyage en grande bourgeoisie*, Paris, PUF, 2005.

STROOBANTS MARCELLE, *Sociologie du travail*, Paris, Nathan Université, 1993.

WACQUANT LOÏC, *Corps et âme, Carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*, Marseille, Agone, 2000.

WATSON RODNEY, « Continuité et transformation de l'ethnométhodologie », in DE FORNEL MICHEL et al., *L'Ethnométhodologie*, Paris, La découverte, 2001, p.15-29.

### Revue

COLL. (sous la direction de SALADIN MATTHIEU), *Tacet, Qui est John Cage*, n°1, Mulhouse, éditions Météo, 2011.

- *Tacet, L'expérimentation en question*, n°2, Mulhouse, éditions Météo, 2012.

- *Tacet, De l'espace sonore*, n°3, Mulhouse/Paris, Haute École des Arts du Rhin/Presses du Réel, 2014.

- *Tacet, Sonorités de l'utopie*, n°4, Mulhouse/Paris, Haute École des Arts du Rhin./Presse du Réel, 2016.

*Artpress 2, L'art des sons*, n°15, novembre/décembre/janvier 2010.

*Revue et Corrigée*, dossier en 5 parties « L'interaction par et pour tous », #82 à #86, décembre 2009 à décembre 2010.

---

## **ANNEXES**

---

---

ANNEXE 1:  
ENTRETIEN JEAN-MARC MONTERA (DIRECTEUR ARTISTIQUE DU GRIM)  
GRIM 78-90

---

Juillet 2014

*Tu te rappelles du moment où vous avez créé le GRIM ?*

Je me souviens même de l'endroit où c'était, qui il y avait. C'était place Paul Cézanne, au dessus de l'ancien Balthazar, dans le salon d'André Jaume.

*1980, il y avait Guy Longnon qui était président, il est décédé il y a peu...*

Oui, il y a moins d'un an... Il y avait Lionel Dublanquet, Jaume, Jacqueline Ripart... Elle est arrivée un peu plus tard Ripart. Au début il y avait Jaume, Dublanquet, David Rueff, Christian Tarding, Régine Pourchier, Gérard Siracusa et moi-même, en plus de Guy Longnon en président. Jacqueline est arrivée un peu plus tard et n'est pas restée très longtemps.

*Il y a eu moment en 1985, où le GRIM évoluait avec de nouveaux membres... on reviendra dessus tout à l'heure. Parmi les membres fondateurs, vous jouiez déjà ensemble, vous vous connaissiez déjà bien ?*

On se connaissait, on s'était rencontré une première fois avec Gérard Siracusa et Christian Tarding avant même que l'idée ne naisse. C'était quand je jouais dans le groupe Eau Noire, on cherchait un batteur et un percussionniste. C'était un groupe influencé par Magma, Soft Machine et King Crimson. Mélange de rock progressif et rock « symphonique ». On était moins donc c'était moins symphonique quoi (*rires*). On venait tous d'horizons différents, il y avait un flutiste-saxophoniste qui venait du jazz et du classique, Lionel venait du rock, Raymond De Bedrosian qui jouait du violon et qui venait du classique, et moi qui venais d'un garage ! Le GRIM, c'était un peu pareil, la première fois qu'on s'est rencontrés avec Siracusa et Tarding, c'était en 1973, on s'est revus en 78, quand je suis revenu de « l'Attroupement ».

*L'Attroupement, c'était quoi au juste ?*

C'était la compagnie de théâtre avec laquelle j'étais parti en 1977. Je faisais la musique en live. Cette compagnie était très influencée par le happening, le théâtre de rue, l'Arte Povera... Influences très italiennes et américaines avec le Living Theatre. Après, chacun le sait, pour un musicien faire de la musique pour le théâtre, au bout d'un moment c'est un peu frustrant... Je n'y trouvais pas trop mon compte même si c'était des gens super. Ce n'était pas mon objectif. Même si c'était improvisé... Enfin autant que faire se peut en théâtre... Quand on commence à trouver quelque chose à faire en impro, la manie des metteurs en scène, c'est de fixer. Autant pour le jeu des acteurs que pour la musique. Au bout de quatre-cinq impros, quand il y en a une

qui ressort, il faut la garder et finalement les choses se cristallisent. On rejoue plus ou moins la même chose plus ou moins au même moment... ce n'est plus vraiment de l'impro. Donc finalement, je reviens à Marseille pour y revivre parce que l'Attroupement c'était une compagnie nomade, ils ont posé leurs valises en Belgique, à Rouen, Strasbourg, Colmar, avant de poser leurs valises à Lyon. Ça ne me convenait pas vraiment d'habiter à Lyon, donc je suis revenu à Marseille avec deux comédiens de l'Attroupement, Pierre Lhiabastre et Laurent Vercelletto, avec qui on a monté « Théâtre et musique provisoires ». On était en résidence au Merlan et parallèlement à ça, j'ai renoué contact avec les gens avec qui on a finalement décidé de créer le GRIM. Rueff m'avait auparavant invité à jouer avec Eau Noire dans l'Art Ensemble of La Blancarde, avec Patrick Portella, et on a donc décidé de monter le GRIM, insufflé par André Jaume qui était quand même bien en avance sur son temps, dans bien des domaines. Il a proposé de créer un collectif de musiciens, à une époque où ça n'existait quasiment pas en France. C'était un musicien de jazz mais également l'un des formateurs des premiers groupes de free rock avec Sartan, qui étaient les musiciens qui ont en partie accompagné Bashung après. Il a non seulement permis d'ouvrir des portes dans les champs musicaux mais aussi dans le domaine générationnel. Il s'est entouré de gens qui étaient plus jeunes. Siracusa à l'époque il devait avoir dans les 23 ans, moi pareil... André, c'était un peu le grand frère.

*Petit à petit, ça s'est ouvert à d'autres gens ?*

Ça ne s'est pas fait tout de suite, on est restés un petit moment sous cette forme-là, des gens ont gravité autour sans vraiment faire partie du GRIM. L'idée de base du GRIM, c'était la pédagogie, la création et la diffusion.

*J'ai vu que chacun des membres s'occupaient d'ateliers, de cours...*

Oui, c'était notre cheval de bataille, il fallait former d'autres musiciens, faire passer l'info quoi... André, il avait déjà une carrière bien avancée, donc il avait plein de gens qui gravitaient autour de lui. Comme Raymond Boni ou Fred Ramamonjiarisoa, le pianiste antillais.

*À partir de 1979, peu de temps après la création, vous vous êtes structurés en association loi 1901 avec dépôt de statut, etc.*

Oui, et depuis, les objectifs n'ont pas changé. C'est difficile d'être original et novateur dans le domaine... Le travail de création, diffusion, formation et résidence, c'est la base.

*À l'époque, il y avait pas mal d'engagement dans les groupes d'improvisateurs, quand on pense à l'Art Ensemble of Chicago, AMM, etc. J'imagine que c'étaient des choses qui vous avaient inspirés pour vous structurer...*

AMM, non, j'ai croisé beaucoup plus tard. Quoiqu'on en dise avec le recul, il y a deux écoles d'improvisateurs européens. Il y a la tendance AMM/Cardew/Wolff/École de NY et la tendance Derek Bailey. Les deux sont nées à peu près en même temps. Mais ce sont deux courants dif-

férents. Le courant Bailey penchait plus vers les improvisateurs du style free jazz allemand et néerlandais comme Han Bennik, même si au départ il y avait Evan Parker, Alexander Von Slippenbach, Maarten Altena, Peter Brötzmann et Peter Kowald, c'était la tendance allemande quoi. AMM, c'était plus proche de la musique contemporaine et des minimalistes.

*Du coup, vous étiez tournés vers ces improvisateurs européens à la base, et des gens ont été assez rapidement proches du GRIM, comme Sclavis, Portal ou Cueco, dès 1979...*

Oui c'était un peu nos premiers concerts. C'était les portes drapeaux de cette musique-là. Un peu des passeurs.

*Dès 1980, on voit que vous jouiez dans plein de lieux différents, avec des lieux qui revenaient d'année en année...*

Oui, comme à la Criée ou au musée Cantini. Mais les premiers concerts, c'était au théâtre Massalia, à la rue Grignan. C'était en face des locaux que Musicatreize occupe maintenant. C'est le même Massalia que celui de la Friche aujourd'hui mais à l'époque c'était Andonis Vouyoukas qui avait ce théâtre. Avant, on allait aussi au Gyptis avant que ça soit Philippe Foulquié qui reprenne le mini-théâtre de la rue Grignan et avant qu'ils aillent à la Friche.

*Vous collaboriez pas mal avec l'ARFI aussi.*

Oui, Louis Sclavis y était et c'était l'autre collectif de musiciens. Mais avec une autre vocation. Eux, c'était plus une agence de promotion de leurs spectacles et de leurs musiciens. Au GRIM, l'objectif premier était de faire arriver jusqu'ici des concerts qui ne dépassaient jamais Lyon. Les concerts de jazz à Marseille, de temps en temps il y avait Kenny Clarke à l'Opéra, mais sinon Pharoah Sanders c'était aux Variétés qui était un cinéma porno et donc les concerts de free jazz, c'était entre « fais-moi tout » et « les mémoires d'une petite culotte » (rires).

*Vous avez toujours été assez proches avec le milieu artistique marseillais, que ce soit les galeries, notamment en 1980 lors de collaborations avec des peintres, et d'ailleurs en 1980 il y a eu « Marseille, 10 ans de création » avec le GMEM par exemple...*

En 1980 ? On était tout jeune !

*Et je vois aussi qu'en 1980-1981, le GMEM avait un ensemble, le Navigem, ensemble vocal et instrumental avec Lucien Bertolina, Portella, Georges Bœuf... vous avez fait des choses avec eux.*

Les premières collaborations avec le GMEM ont été un peu plus tard, notamment quelque chose à la Criée en 1982-1983...

*J'avais noté 1981 pour la collaboration pour la Criée, c'était peut-être aussi l'occasion de créer des liens avec le conservatoire, entre George Bœuf, Guy Longnon...*

Étonnement, Bœuf était président du GMEM, Guy le président du GRIM, et on voyait très peu de gens du conservatoire que ce soit de la classe de jazz ou celles d'électroacoustique ou de composition. Les passerelles avec le conservatoire ont été rarissimes... je ne saurais dire pourquoi, pourtant Guy faisait passer l'info à chaque fois mais bon... On était trop, comment dire... avant-gardistes, free...

*Après c'est un phénomène assez répandu que les étudiants de conservatoire ne sortent pas trop aux concerts pour écouter ce qui se fait, même pour le classique... D'où venaient du coup les premiers habitués des concerts ? Du Jazz ? Des curieux ? L'entourage ?*

Oui, il y avait l'entourage qui regroupait un peu toutes ces caractéristiques. Ceux du jazz et du free, et ils venaient au GRIM pour entendre des choses qui étaient inouïes jusqu'alors. Par exemple, il y avait Yves Robert que j'ai rencontré à Nancy en 1980, j'étais invité dans un festival, c'était avant Musique Action, on a joué à la salle Poirel dans le cadre du Naja, le Nancy Jazz action. J'étais invité pour faire un solo et en fait on s'est retrouvé à 6 ou 7 sur scène. J'y ai rencontré Yves Robert, Michel Doneda, Didier Masmalet, et en fait je leur ai proposé de faire le concert avec moi plutôt que de le faire en solo. C'était plus rigolo de rencontrer ces musiciens. Après, on a invité Yves à faire quelques trucs, il est venu de plus en plus souvent jusqu'à s'installer à Marseille, tout à fait naturellement il a intégré le GRIM.

*En 1985, il y a le GRIM, à chaque fois dans les petits éditos, ça permet de voir que ça s'ouvre à d'autres gens, comme Françoise Bastianelli puis Bruno Chevillon...*

Chevillon était tout jeune, c'était un élève d'André à Avignon. André, avec son flair nous a sorti « j'ai trouvé un contrebassiste pas mal du tout, il s'intéresse à la photo, la peinture, il est sur la même longueur d'onde que nous, ça serait bien de l'intégrer ». Thierry Maucci était déjà là, Rueff et Dublanche étaient partis, il y a eu une espèce de mouvement.

*Les gens qui partaient, c'était des formes de désaccords, d'autres opportunités ?*

Des choix de vie plutôt... Sauf peut-être un ou deux, par exemple Rueff, il est parti parce qu'il en avait un peu marre, à la fois d'être à Marseille et de fonctionner en collectif. André, il a voulu voler de ses propres ailes, il est parti en Corse. Les mouvements de foule et le fait qu'à un moment, je me retrouve tout seul à prendre la décision de continuer ou non, ça s'est fait naturellement, à la fin des années 80.

*On en parlera plus tard, mais effectivement on voit ton autonomisation, et l'importance de ton activité quand tu décides de faire Helter Skelter avec Fred Frith...*

Ce n'était pas totalement ça. *Helter Skelter* découle des ateliers que je commence en 1988, mais à l'époque...

*En 1988 tu t'occupes d'ateliers, notamment en tant que conseiller à la Mairie...*

Mouais, ce n'est pas totalement conseiller artistique... En fait je faisais des ateliers artistiques et le maire de secteur de l'époque, Pascal Posado, le maire communiste des 13/14<sup>e</sup> m'avait demandé de le faire. Ma proposition était plutôt de faire de la supervision de groupes que de donner des cours d'apprentissage d'instruments le mercredi après-midi. Ce n'était pas mon truc, et il n'y avait pas les équipements.

*C'était pas un peu ce que tu faisais au début ? Tu avais « improvisation et guitare » en cours...*  
 Ouais et je faisais des ateliers dans les Quartiers Nord mais avec les enfants. Là, c'était censé s'adresser à des ados ou jeunes adultes, du coup la supervision de groupes me semblait plus juste, il y en avait pas mal à Font Vert, la Busserine, tout ça. Je trouvais plus intéressant ce type de travail avec un projet artistique que d'apprendre le rythme à des petits le mercredi après-midi. J'ai donc fait travailler les groupes, plus précisément sur deux morceaux et on a fait un mini-festival où les deux morceaux seraient enregistrés live sur un studio mobile. Ça a donné le projet « Rock'n Roll Attitude » qui a été enregistré par le studio Cactus et Christian Noël, et qui a été donné au parc Font Vert. Malheureusement, il y a eu un changement de municipalité, les disques sont passés au pilon et se sont retrouvés un peu perdu dans la nature. Du coup, j'avais gardé le contact avec 20 ou 30 musiciens d'horizons et d'origines différents, et quand il y a eu *Helter Skelter* dans les années 90, on m'a demandé de filer un coup de main pour le recrutement. Au départ, je n'étais pas du tout impliqué dans ce projet-là. Jean-Paul Ponthot qui travaillait à la DRAC à l'époque et qui s'occupait des ZUP, m'avait demandé de réunir l'orchestre pour la pièce de théâtre de François-Michel Pesenti composée par Fred Frith. J'ai donc fait office de conseiller artistique auprès du directeur des affaires culturelles à la Ville, parce que personne ne connaissait Fred Frith... Le fait que je sois impliqué dans ce projet en fait c'était juste le hasard de la planification des tournées de Naked City... C'est toujours les aléas du théâtre, la pièce devait être jouée à un certain moment, la période était fixée et finalement ce n'était pas prêt, la date a été repoussée. Mais ce que je ne savais pas c'est que Fred avait donné ses dates à John Zorn pour organiser leur tournée, ils avaient bougé des trucs pour que ça rentre et du coup c'était impossible pour lui de tout rebouger... Je me suis donc retrouvé impliqué dans ce truc parce que j'étais là... Si on m'avait proposé ça au départ, de diriger les partitions de Fred Frith, j'aurais refusé. Ce n'était pas ce qu'il y avait de plus simple... j'aurais eu trop peur. Mais quand tu fais les trucs en réflexe et qu'il faut réagir à l'instant T, je l'ai fait et je m'y suis fait, jusqu'à la première au Toursky en 1990-91.

*Maintenant il y a plein de gens reconnus dans le domaine des musiques improvisées qui sont passés : 83, il y a eu Doneda, Barre Philips et Phil Minton à Marseille... J'imagine qu'à l'époque c'était nouveau.*

Barre Philips était déjà connu du milieu du jazz de Lalo Schifrin et Carolyn Carlson surtout. Ça a été une des premières pièces mixtes, créée à Marseille sous le règne de Bourseiller quand il était au Gymnase, il a fait beaucoup pour la musique à Marseille en fait. Sans trop le savoir

j'imagine, parce qu'il était mélomane, et qu'il connaissait Barre... Il a quand même accueilli Pink Floyd avant qu'ils ne soient connus (et ils sont revenus en tant que *stars* quand ils ont joué pour Roland Petit)... Les mecs, ils avaient un *day off*, ils n'avaient pas un rond et ne savaient pas où aller et Bourseiller laissait le théâtre à Barre pour faire les concerts derrière le rideau de fer le lundi soir, quand c'était relâche. J'ai donc rencontré Barre là-bas, Hervé Bourde... Le premier concert de musique improvisée que j'ai vu c'était Barre Philips et Raymond Boni. C'était au Gymnase en 1975 à vue de nez, peut-être avant... Après avoir vu Boni, c'est clair que tu peux plus jouer de la guitare pareil...

*Dans le même genre, il y a Bailey aussi qui est venu en 1984, il a fait un concert et des ateliers... Personne n'y croyait, il avait la réputation de dire oui à tout et de ne jamais venir. On s'est rencontré en 84, il a fait deux jours d'atelier et un concert et on est resté en contact. Pour les ateliers, c'était impro radicale, tel que lui-même... Il est un peu à la musique ce que Lacan est à la psychanalyse... C'était un atelier de jeu collectif, en duo, trio, il jouait avec eux, était très disponible.*

*Il est venu combien de fois au GRIM ?*

On l'a invité au moins 3 ou 4 fois et est venu une fois de moins. La dernière fois c'était aux alentours de 2004 si mes souvenirs sont bons, il est décédé un an plus tard. Il était déjà malade à l'époque, on avait envoyé Ghyslaine à Barcelone en voiture pour le récupérer, elle est revenue avec des bouteilles de vin parce qu'il n'avait pas pu venir.

*On peut aussi voir qu'à partir de 83 jusqu'à 86, il y a eu les disques du GRIM...*

Pour la partie label, on s'était dit que comme on ne fonctionnait pas comme une « agence de promotion » de nos propres productions, on pouvait faire la promotion de nos propres enregistrements avec comme perspective de les ouvrir à l'extérieur par la suite. Le problème à l'époque comme maintenant, c'était la distribution... On a donc arrêté rapidement le label à cause de ça, faute de distributeur. Si on avait eu un distributeur travaillant dans les modes classiques de l'époque, il aurait pris en charge la promo des trucs, ça aurait pu marcher comme n'importe quoi d'autre mais bon... il n'y avait pas les noms du jazz français de l'époque qui faisaient qu'on soit suffisamment attractifs pour une maison d'édition. Ça ne voulait plus rien dire de produire des disques dont on gardait les cartons en stock... L'époque du vinyle, il fallait juste savoir où les mettre. On était à la rue des Dominicains avec le GMEM, ils étaient au premier et deuxième étage, et nous on avait le rez-de-chaussée. On avait un bureau et deux ou trois salles de répétition grandes comme un grand salon. On n'avait pas trop la possibilité de stocker une bibliothèque d'albums. C'était plus un lieu de pratiques de toute façon. Et quand on a eu envie de faire des disques, l'idée d'associer des peintres a été quasiment immédiate. On a travaillé avec des plasticiens, même à la com', on a eu Pascal Chau-huu, Piotr Klemensiewicz pour les disques, Christiane Parodi, on était très branchés par l'idée d'associer deux pratiques.

*Ces musiques étaient plus proches des arts plastiques et de leurs pratiques que du milieu académique de la musique.*

On était *un peu* mal vus, même s'il y avait une certaine bienveillance, quoiqu'*un peu* moqueuse de la presse traditionnelle, Jazz Hot nous prenait *un peu* de haut... On était *un peu* à côté de la plaque, on marchait en dehors des clous... Dans la lutte endémique entre Jazz Hot et Jazz Mag, ces derniers ont pris notre défense. Chaque fois qu'on faisait quelque chose, Jazz Mag était là. Ils avaient des gens qui écrivaient comme Tarting, Philippe Carles, qui étaient très pertinents sur la musique.

*Vous enregistriez où ?*

On a beaucoup enregistré avec le GMEM, ils avaient leur studio au dessus. Le premier disque auquel j'ai participé c'était avec Michel Redolfi, André Jaume et Frank Royon le Mée.

*On voit aussi qu'il y a aussi d'autres grands noms qui sont passés, genre Dave Holland et Steve Coleman, qui sont venus en 84.*

C'était à la Criée, dans le cadre de la première et seule édition de Piste 84... Dave Holland, est-ce qu'il ne serait pas revenu après ?.. À la Criée il était en quintet, je me demande si on l'a pas fait en solo aussi...

*Il y a Archi Shepp, on est aussi toujours dans le cadre de l'impro proche du free jazz. Vient ensuite l'ouverture vers d'autres musiciens par exemple Yonin No Kai et Michiko Hirayama, des artistes japonais...*

Yonin No Kai, c'était moi qui les avais invités, c'est un ensemble de musiciens qui faisait de la musique contemporaine japonaise sur des instruments traditionnels. Pour moi, ça a toujours été une correspondance aux modes de jeu de Bailey ou Parker qui étaient très présents. J'avais envie qu'on entende cette communauté de sons et d'esprit.

*En 88, il y a eu aussi Bill Frisell et Evan Parker.*

Bill Frisell c'était avec Joe Lovano et Paul Motian. C'était le début d'un free un peu plus expérimental, moins jazz, plus électrique. Ce n'est pas un hasard si Frisell s'est retrouvé avec Zorn, il avait déjà fait son chemin.

*Ce qui est marrant, c'est qu'en parallèle, on voit qu'avec les ateliers, vous alliez vers d'autres formes, d'autres publics, un genre de proto-médiation, avec des séances d'écoute appelées « Le Réveil de l'Oreille ». On voit aussi un certain « animateur » dès 1980 en la personne de Pierre Jacques qui a été président du GRIM jusqu'à récemment... c'était quoi son rôle ?*

*(rires)* C'était un animateur ! Au sens propre du terme ! C'est à dire que Pierre a passé son BAFA au GRIM ! C'est vrai que c'était aussi une forme de médiation, et en parallèle il faisait son mémoire de BAFA. Parallèlement à ça, il y a eu le passage éclair d'un violoniste au GRIM,

c'est... j'ai plus le nom... Christian Zagaria ! C'était l'époque avec Maucci vers 84, Tarting, Longon, Jaume... Gaston Sylvestre, c'était pour les percussions. Il était prof' au conservatoire de Pantin avec Willy Coquillat, du trio Le Cercle. Siracusa nous bassinaient avec Gaston Sylvestre, trois ou quatre fois par jour, et en 82, on a fait les rencontres autour de la percussion au théâtre du Merlan et là, on a fini par voir le fameux « génie de la percussion »... Les deux autres aussi étaient quand même balèzes, ça gravitait autour de l'Intercontemporain... Oui sinon, Phil Minton, en 83, c'était son premier solo. Je l'avais invité parce qu'on avait invité plusieurs fois le Mike Westbrook Brassband, un ensemble de musiciens anglais dans lequel Phil était trompettiste, c'était excellent.

*Il y a eu aussi Pierre Bastien, Bernard Pruvost, Steve Lacey, Maarten Altena...*

Oui, Marteen Altena jouait dans la Compagny de Derek Bailey, l'ensemble un peu informel qu'il avait monté. En 90, je me suis retrouvé à jouer avec lui et Paul Lovens. Frisell, il avait d'ailleurs joué avec Paul Motian, c'était le batteur de Bill Evans, d'Al Jarreau, etc. C'est un des meilleurs batteurs de jazz qui ait jamais existé, tu l'écoutes, tu vois plus la batterie pareille après.

*C'est une autre approche du jazz...*

Oui, ça sort du jazz mainstream, ce sont des gens qui étaient ouverts à tous les possibles, même dans les secteurs un peu « académiques ». On voit bien avec Paul Motian, qui va d'Al Jarreau jusqu'à Naked City, il y a que les génies qui peuvent se permettre ce genre de grands écarts ! Ah non je confonds, c'est pas lui dans Naked City, c'est Joey Baron ! J'adore ces batteurs, j'ai fait le mix, en fait c'est Baron qui a joué avec Al Jarreau !! C'est encore plus improbable.

*Vous étiez déjà ouverts à ces univers avant-gardistes radicaux voire violents ?*

Tu veux dire genre Zorn ? C'est quand même un peu plus tard, c'est 90...

*Au niveau du GRIM et de sa reconnaissance institutionnelle, ça commençait à être structuré et à être reconnu ?*

Disons qu'on a toujours bénéficié d'une certaine bienveillance, quelque soit l'institution. Ça s'est rarement traduit par une manne financière abondante, on n'était pas trop calculateurs dans ce domaine, ce qui nous intéressait, c'était de faire et faire écouter de la musique. Dans la mesure où on a toujours eu un peu d'argent pour faire ce qui nous plaisait, on n'a pas eu la propension pour monter au créneau et devenir la Scène Nationale des musiques improvisées ou de créer un label qui n'existait pas ou d'intégrer un qui existe... Peut-être qu'on a eu tort, on n'aurait peut-être pas les problèmes qu'on a maintenant... mais peut-être qu'on n'existerait plus non plus, on se serait épuisés dans un système qui ne nous correspondait pas trop. Ça ne correspondait pas non plus aux courants musicaux qu'on défendait qui étaient plus qu'alternatifs. 90 % des gens qui sont venus au concert solo d'Evan Parker dans la cour du musée Cantini,

sont venus parce que 3 semaines avant était sorti le film de Clint Eastwood, *Bird*, ils pensaient que c'était Charlie Parker... J'étais dans le public, les gens disaient « Je croyais que Parker était noir » ! Quand on faisait les concerts avec Barre dans cette cour, on faisait gaffe parce que les voisins nous balançaient des œufs ! Du côté institutions, on passait pour des doux-dingues qui faisaient de la musique bizarre, ça ne dérangeait personne et au fil des ans ils voyaient que le public et la notoriété augmentait. En 83, on a quand même joué à Beaubourg, on a eu quelques papiers dans Le Monde, ils se disaient « on ne comprend pas trop ce qu'ils font mais il y a des gens qui semblent apprécier »...

*Vous ne représentiez pas vraiment un danger non plus...*

Et on n'était pas non plus dans un système trop étriqué, comme en Angleterre, ce qui avait poussé Cardew à prendre des positions radicales, sous Thatcher Fred Frith s'est barré... dans la bande de l'École de Canterbury, Rock in Opposition, c'était les piliers durs du parti communiste anglais et ils étaient interdits... Cardew, il ne faut pas oublier qu'il est mort écrasé sur le trottoir...

---

ANNEXE 2 :  
ENTRETIEN JEAN-MARC MONTERA  
GRIM 90-2000

---

Janvier 2015

*Pour commencer de manière spontanée dans les années 90 du GRIM, jusqu'à l'arrivée à montévidéo... Qu'est-ce que ça t'évoque, rapidement ?*

Les années 90 ont été charnières. Et précisément de 90 à 99. On est passé de nul part à un lieu, début 90, faudra vérifier les dates mais il y a eu le projet de construction de la Cité de la Musique à Marseille. Il a été validé par la présence du GRIM et du GMEM dans ses locaux. Ça a duré 3/4 ans, l'installation s'est passée tant bien que mal, le départ a eu lieu pour diverses raisons... On a réattaqué une période de nomadisme à partir de 93/94. Avant cela, on a eu des locaux dans un ancien cinéma, le K7, qui était sur la Canebière, avec une entrée rue Sénac, où il y avait notre entrée, les anciennes issues de secours. C'était un long couloir, on l'a vite rebaptisé le Sous-Marin, tout en sous-sol... C'est là qu'on a fait les premières répétitions d'*Helter Skelter*, dans sa première mouture qui s'appelait Que De La Gueule. On est resté quelques temps à la Cité, le GMEM qui était aussi rue Sénac avec nous est venu à la Cité en même temps. Ils avaient une salle identique à la notre, puis on a redéménagé dans les anciens locaux du cipM dans le quartier du panier en face de la Vieille Charité, c'était magnifique.

*Tout ça, c'était donc après le passage par la Cité de la Musique...*

Oui, la Cité c'était le début des années 90. C'étaient les anciennes caves à bière de Marseille, j'ai visité ça avec ceux qui portaient le projet, au départ c'était avec Mireille Courdeau, et la directrice d'une structure qui s'appelait le CPMA. C'était l'antichambre du conservatoire, une école de musique qui accueillait tous les élèves, ceux qui ne pouvaient pas y rentrer ou n'avaient pas de place. Elle a donc eu l'initiative de trouver les locaux, on les a visités, bottes aux pieds et lampe frontale, c'était à l'abandon depuis des décennies. Le projet était alléchant au départ, c'était un peu le même type de projet que la Friche aujourd'hui... Le but était de réunir les lieux de Marseille qui faisaient de la musique, indépendamment des styles et genres défendus. On s'est retrouvé avec une école de musique, le GRIM, le GMEM, il y a eu le MIM par la suite, le Cri du Port... Il y avait un club, La Cave à Jazz dirigé par Michel Antonelli du Cri du Port. On y a vécu 3 ans qui n'étaient pas mal. Il y avait de beaux locaux et une salle de spectacle un peu particulière, il y avait une entrée sur la scène et la régie était sur le côté, ça posait pas mal de problèmes pour le spectacle vivant de manière générale (*rires*). Après, c'est parti un peu en « eau de boudin » à cause d'inondations... La Cave à Jazz a été complètement inondée, les salles de cours qui étaient dans la même zone aussi, les locaux du GRIM ont été réquisitionnés de manière assez cavalière par la direction et la DGAC. Il faut savoir qu'à l'époque le directeur

des affaires culturelles, Robert Véreuge, était le mari de Mireille Courdeau, donc la coalition coulait de source... C'est là qu'on a envisagé le déménagement.

*On vous avait demandé ou fait comprendre de déménager?*

Bah, on n'avait plus de locaux... Si on avait voulu, on aurait pu garder un bureau... qu'on a eu d'ailleurs, on avait un bureau dans les étages pendant quelques temps mais ça ne voulait plus rien dire de garder un bureau de 10m<sup>2</sup> dans ces locaux. On a loué un appartement pour avoir un bureau ensuite, dans la rue en dessous, rue Francis de Pressensé, on a continué nos recherches et Goulven Delisle qui avait intégré le GRIM à ce moment-là, aux alentours de 95, il a trouvé montévidéo. Il est arrivé au GRIM lors d'un stage à la sortie de l'école, il était à Arles dans un truc sur les métiers du spectacle. Il a fait son stage milieu années 90 et ensuite il a pris la succession de Michèle Filibert à l'administration. Bref, après le Sous-Marin, on est allé au cloître dont le nom m'échappe au Panier. On en est parti contraints et forcés en 96, suite à un cambriolage en août. On y avait des locaux de répétition, on nous avait vidé le studio... On avait bossé tout juillet avec Tom Cora pour attaquer en septembre mais en revenant à ce moment-là, la porte était ouverte...

*J'ai regardé un peu les concerts de cette époque, vous avez joué avec Studer et Jaume au Merlan, vous continuez aussi les partenariats et les accueils qu'il y avait dans les années 80, notamment aussi avec la Criée et les Bernardines...*

Oui, à part la petite parenthèse où on a été à la Cité de la Musique, de 78 à 99, on n'avait pas de salle de diffusion. On a toujours gardé le contact avec les différents partenaires avec qui on avait déjà tissé des liens depuis le début. Pendant près de 20 ans, on a été nomades. Il y avait le Merlan, les Bernardines, des galeries d'art contemporain dont certaines n'existent plus, le musée Cantini, le musée Longchamp, la Vieille Charité, on était un peu les « coucou » de la musique improvisée à Marseille ! (rires)

*Il n'y avait pas que de la musique improvisée au GRIM, vous avez aussi invité des compositeurs de musique contemporaine comme Georges Aperghis.*

Oui, ça ne se limitait pas aux musiques improvisées et leurs formes emblématiques des années soixante en Angleterre, même si c'était notre priorité. On était attentifs à toutes les formes génératrices de ces musiques-là. Donc Cage, Wolff, Aperghis, le trio Le Cercle étaient vus d'un œil bienveillant par toute l'équipe du GRIM, même si on ne les connaissait pas tous au même niveau. Je les ai rencontrés par le biais de Siracusa. Tous ces musiciens de contemporain gravitaient autour du conservatoire de Pantin qui était un peu le centre historique de la formation des musiciens contemporains. À la Criée on a fait *Conversations* d'Aperghis, après on en a présenté d'autres, à 4 ou 5 voire 6 musiciens mais on s'est arrêté aux sextuors parce qu'après ça coûtait trop cher pour nous (rires). À un moment, on ne jouait plus dans la même cour, les Centres Nationaux et les centres un peu mieux financés devaient prendre le relai... Ce qui n'a

pas toujours été fait d'ailleurs.

*En 91, le GRIM a fait parti du réseau Europe Jazz Network.*

À partir de 90, j'ai beaucoup tourné et joué en Italie dans diverses formations. L'EJN est quasiment né là-bas. La toile s'est développée de là-bas. Au départ, c'était un projet très ambitieux et très alléchant, c'était un peu le début des réseaux informatiques, quelques personnes avaient des ordi chez eux et on voulait faire une « toile » de musiciens, journalistes, structures gravitant autour du jazz et des musiques improvisées au niveau européen. L'idée était bonne mais le mode opératoire l'était moins, c'était un peu un coup d'épée dans l'eau car le projet était piloté par des gens qui avaient probablement d'autres ambitions... On avait été la première structure en France à y adhérer, et également une des premières à en partir. C'était un système un peu clanique qui ne correspondait pas vraiment à l'esprit de la chose. C'était plus par rapport aux esthétiques mais aussi d'un point de vue politique. À l'époque, il y avait beaucoup de rencontres, de réunions, etc., où on associait systématiquement le jazz et les musiques improvisées. J'allais donc à ces réunions et au bout du compte, que ce soit les musiciens, les festivals ou d'un point de vue « officiel » au niveau ministériel, on parlait du jazz et des musiques improvisées et résultats des courses, tout allait au jazz et les musiques improvisées restaient sur le quai de la gare. Il suffit de prendre les programmes des festivals de ces périodes-là et de faire un *ratio*, on se rend compte que ce qu'on appelait « musique improvisée » dans ce secteur-là, c'était toujours une idée toujours assez restreinte des musiques improvisées. Ce qui était sidérant, c'est que ce genre de querelles et débats existaient déjà en 84, et même aujourd'hui ces débats continuent d'exister, défendus par les mêmes vieux crabes qu'à l'époque (*rires*). Difficile de faire évoluer le débat si les gens n'évoluent pas. Pour ce qui est des musiques improvisées dans la lignée des instrumentistes à la AMM, Brötzman, Bennik, si on prend la programmation des grands festivals de cette époque, on voit bien que quand on parle de musiques improvisées, on ne parle pas de ça... C'est difficile de le faire entendre, bien qu'une séance d'écoute l'aurait démontré facilement... L'esthétique est déterminante. C'était impossible d'éliminer la musique improvisée, mais dans les faits, on ne représentait même pas 1% de la programmation... L'EJN, je ne m'y retrouvais pas même s'il m'arrivait de jouer dans des festivals de jazz... D'ailleurs avec des groupes italiens.

*Penses-tu que c'était lié à une certaine ouverture d'esprit ?*

Pour certains sûrement et pour d'autres, je faisais office du punk de service, dans une forme édulcorée et pour faire des propositions qui rentrent quand même un peu dans le lard.

*En 91 vous faisiez des concerts le midi, qui devaient permettre de présenter un peu la musique improvisée, et vous avez joué pas mal à la Fnac.*

On jouait beaucoup à la Fnac. À l'époque, il y avait une dame qui s'occupait de l'action culturelle à la FNAC, c'était une époque où on pouvait revendiquer des choses là-bas sans rougir. Il

y avait des tables rondes, Fred Frith y a joué, j'y ai joué avec Paul Lovens, c'était vachement bien organisé, ça allait au-delà du *showcase*. Il y avait des débats, des rencontres avec le public. Pour les concerts du midi, je me souviens vaguement de ça, c'était quelque chose qui me tenait à cœur de présenter ces musiques à des endroits et des heures où on n'avait pas forcément l'habitude de les voir ou de les écouter. Il faudrait que je regarde les programmes...

*La même année, Larry Ochs est venu, qu'on a vu plusieurs fois, notamment à Montevideo...*

Avec le Rova Saxophone Quartet ou en solo, c'était les esthétiques qu'on voulait défendre au GRIM. Effectivement à dominante « musique improvisée », mais sans intégrisme. Ils jouaient autant de la musique improvisée que de la musique écrite. Leur approche entraînait complètement dans la ligne qu'on défendait. Le Rova, on l'a invité 2 ou 3 fois et Larry Ochs aussi dans des projets différents, notamment avec Fred Frith... On s'est toujours attelé à suivre des musiciens dans leur démarche, c'est pareil avec Phil Minton. On a reçu son premier concert solo, à l'espace Julien en 82 ou 84, quand il y avait la série des solos.

*Aux Bernardines, il y a eu aussi Want Matches...*

Oui, avec le groupe néerlandais et Marianne Pousseur...

*Ainsi que les « Conférences Inachevées ».*

Ça me parle... Il faut voir, jeter un coup d'œil au programme.

*En 92, on voit JMM/Fred Frith et David Moss Trio, on continue d'élargir le spectre...*

Oui, c'était l'arrivée de Fred... Enfin il est arrivé un peu avant. Il y a eu *Helter Skelter* quand je supervisais les ateliers dans les Quartiers Nord. À la suite de ce projet, on a fait une dizaine de concerts en duo avec Fred, notamment au CCAM à Vandœuvre.

*Quand vous jouiez en duo, ça se passait comment ?*

Je n'ai pas attendu de rencontrer Fred pour être influencé par son jeu. Je connaissais bien ses disques. L'histoire est bizarre, je l'ai découvert grâce à Derek Bailey, sur le disque où les deux jouaient des solos avec Fitzgerald et Reichel (*Guitar Solos 2*). Pour jouer en duo, ça s'est passé le plus simplement du monde, il a voulu qu'on fasse une séance d'impro au Sous-Marin dont je parlais tout à l'heure, on s'est fait une heure de musique et il m'a dit que ça serait bien qu'on fasse des duos. C'était un peu comme si je passais un examen, où j'aurais passé l'écrit avec *Helter Skelter* et l'oral ça a fonctionné aussi. Après, on a continué à travailler ensemble, il m'a invité avec plein de projets, aussi avec le Rova à Munich. Il m'a invité dans ses programmes de *Graphic Scores* où j'ai rencontré Daan Vandewalle et Chris Cutler. Chris, je le connaissais par Henry Cow mais je ne les connaissais pas personnellement et Daan c'était un jeune musicien. On jouait donc *Graphic Scores* en première partie de Mike Stern en Belgique je crois.

*On voit que vous faites de plus en plus de rapprochement avec les partitions graphiques... notamment en 95, il y a carrément un événement qui s'appelle « Graphisme et Musique ». Tu t'intéressais déjà beaucoup à ces partitions ?*

Modérément. Déjà, on était à Marseille et l'accès à ces documents n'était pas évident. Maintenant avec internet, ça serait plus simple. Mais dans les années 80-90 c'était plus dur. On a eu cette opportunité, notamment avec David Moss, ça a été la première réunion ou tentative avec le GMEM, le MIM et le Cri du Port. On a alors invité Keith Rowe, le guitariste d'AMM.

*Vous l'aviez déjà invité en 94.*

Oui, dans 6x6 cordes. Avec Thierry Maucci, Christophe Costabel, Richard Peter, Laurent Luci. Un quatuor de guitares qui jouait dans *Helter Skelter*, dont 3 jouaient dans Que De La Gueule. On a fait un atelier avec Keith Rowe puis un concert à la Cité de la Musique. La rencontre avec Keith a été remarquable. C'était une figure emblématique, AMM on peut dire que c'est LE premier groupe de musique improvisée avec une recherche esthétique et politique. Cette famille de musiciens avec Prévost, Tilbury, Cardew, Wolff, ou le Spontaneous Music Ensemble avec notamment Kenny Wheeler avant qu'il signe chez ECM, on peut les mettre en parallèle avec le courant de Rock In Opposition, qui était beaucoup plus orienté vers le rock. Mais on voit vite quels sont les points de rencontre.

*Peu après, vous avez fêté les 30 ans d'AMM en 95. Entre temps, vous aviez invité Tchamitchian, les japonais Sainkho, Junko Ueda, Makoto Yabuki, ainsi qu'Ahmad Compaoré...*

Ahmad, je le connaissais depuis 87/88, quand j'animais les ateliers dans les quartiers nord. Ça a été un des premiers musiciens recrutés pour *Helter Skelter*. À la base, il se cherchait un peu à la batterie, c'est *Helter Skelter* qui a un peu déterminé la ligne et l'orientation musicale prise par la suite.

*À la même période, il y a la cellule d'intervention Metamkine. Ça continue d'ouvrir vers les musiques expérimentales.*

Ça s'est fait par le biais d'ouvertures des pratiques expérimentales et improvisées vers d'autres formes. C'était un peu le groupe emblématique de cela, ils faisaient du cinéma expérimental avec de la gravure de pellicule, diffusion de films en 16mm et super 8. On avait fait un truc au cinéma Alhambra il me semble. Ils avaient fait une installation. C'était à la fois cinéma et musique. À cette période-là, ils étaient bien branchés modification de pellicule. Jérôme Noetinger, plus tard, s'est exclusivement tourné vers la musique. Il avait probablement *Revue Et Corrigé* à l'époque mais Metamkine en tant que structure de diffusion comme on la connaît aujourd'hui, je ne suis pas sûr qu'elle existait déjà.

*En 96, il y a eu Tom Cora.*

Il arrive à Marseille avec Catherine Jauniaux. Ils ont habité ici quelques années, dans le Var. Je

l'ai rencontré grâce à Fred Frith, avec qui il avait le duo Skeleton Crew. Je les avais vus à Paris et à l'époque ils faisaient autant de vacarme que Neubauten ! (*rires*). Donc avec Tom, on avait monté ce studio avant de se faire cambrioler. Il n'y a eu aucune trace de notre travail, rien.

*Vous faites aussi des ateliers avec des primaires à cette époque-là.*

Je tenais à faire au moins un atelier avec des enfants par an. Ça me manque un peu d'ailleurs... Je trouvais que c'était important pour moi de garder le contact avec des « primo-arrivants » en musique. Je l'ai fait à Marseille, à Nancy, Metz, un peu partout. Je trouve que c'était un bon moyen de remettre les pendules à l'heure. Comme dans les *workshops* de musiques improvisées, on ne peut pas fixer de règles strictes. Que ce soit des musiciens confirmés ou non, on a des gens différents et l'approche ne peut pas être la même. Il y a un « tronc commun » si on s'adresse à des musiciens pratiquant déjà l'improvisation, s'ils sont musiciens il y a déjà une partie commune dans tous les cas. Avec des enfants, on part à zéro, et du coup, ça permet nous aussi de partir de l'origine.

*J'imagine qu'ils n'ont pas forcément les mêmes blocages que des musiciens de conservatoire ayant l'habitude de jouer uniquement sur partition, dans un contexte d'improvisation...*

L'avantage des enfants, c'est qu'il n'y a pas vraiment de formatage culturel, les parents écoutaient dans le meilleur des cas Henry Dès, et un peu de musique à la maison, mais c'est plus en bruit de fond qu'autre chose... On peut donc aller très loin et relativement vite. Avec les enfants, j'applique la même démarche qu'avec des adultes non-instrumentistes, il fallait aborder la problématique du son sans passer par la contrainte de l'apprentissage, sans même parler de solfège. On faisait les poubelles et on fabriquait des objets sonores qui devenaient des instruments de musique. Avec les adultes déjà musiciens, c'est différent. Ceux ayant déjà une pratique d'improvisation, on peut rentrer dans le vif du sujet directement. Et ceux qui n'ont jamais trop improvisé, j'ai eu des cas dans les années 80 où ils n'avaient jamais lâché la partition et ne voulaient pas improviser « librement ». L'angle d'attaque est alors plus compliqué. La majorité de ces gens qui sont tous 1<sup>er</sup> prix de conservatoire ne sont pas formés à jouer sans partition. J'ai donc procédé par séance d'écoute, très radicale. J'ai pris ce qu'il y avait de plus abrupte et aride dans le domaine des musiques improvisées par famille d'instruments et en regard de chacune de ces familles, j'ai emporté aussi des disques de musique traditionnelle pour donner le chemin qui a permis de produire avec des instruments qu'on connaît, des sons d'instruments traditionnels. Faire ces parallèles dans la recherche d'un son *autre* appartenant à une autre culture a été une bonne idée, parce qu'après cette séance d'écoute, on a pu faire quatre jours de musique sans passer par la théorisation d'une pratique qui n'aurait pas fonctionné vu que c'est une pratique. On peut la décrire, en parler en soulignant la spécificité de chacun mais on ne peut pas décrire réellement comment il faut la jouer. Il faut la jouer comme on le sent. Si on ne le sent pas, on ne peut pas le jouer. Le but du jeu dans une action pédagogique c'est de trouver l'endroit où ça va les toucher suffisamment pour qu'ils aient envie.

*Dans les années 80, tu jouais quasiment uniquement de la guitare, puis tu t'es mis à la guitare de table, tu as intégré l'électronique, les effets. Tu es intéressé par les synthés...*

Il y a deux choses séparées. L'électronique, les *loops* et le traitement du son sont arrivés un peu avant sur la guitare et il y a eu un petit tâtonnement sur ce qui était l'ancêtre de la guitare de table avec la guitare préparée. Mais ça posait un problème technique, l'instrument n'était pas trop adapté, car ça risquait de l'endommager et de le désaccorder et la guitare de table est arrivée après pour résoudre ce problème. La période, c'est le moment où j'ai rencontré Fred Frith. Hans Reichel fabriquait son instrument un peu de manière similaire. La guitare préparée c'était Fred. Ribot a fait un peu pareil, mais plus tard. Trouver un morceau de bois suffisamment solide pour accueillir des cordes, et trouver un mode de jeu qui permette une certaine recherche sonore, c'est vraiment lié à Fred. Lui-même avait modifié sa guitare, il avait sur sa Gibson 335 un micro en haut du manche. C'est pour ça que j'ai fabriqué cette guitare de table avec deux circuits séparés. À l'époque je ne comprenais pas vraiment pourquoi mais en jouant avec lui, j'ai compris les possibilités offertes, les capacités de choix, la génération d'harmoniques... C'est vraiment une idée que je lui ai piquée. Ensuite j'ai mis les effets sur la table plutôt qu'aux pieds, ça me permettait de travailler le son manuellement et plus précisément. Sur une table c'est comme sur une console, on fait le mix en direct.

*Et ta collection de synthé analogiques ?*

Effectivement, quand on met le doigt dans l'électronique, ça donne envie d'aller plus loin. Le Kobol, le Farfisa, le Philicorda, qui sont des sons qui m'ont nourri dans les années 70 avec Soft Machine, Can, Henry Cow ou Pink Floyd, on tombe un peu dans la bassine quoi, c'est difficile d'en sortir. À moins de tout renier et de passer à la mandoline ! Ce que j'ai fait mais sans renier le reste. Je suis passé à la mandoline parce que j'avais besoin d'avoir deux-trois notions de musique au sens académique du terme, de savoir où sont les notes.

*Jusqu'à quand as-tu joué sans avoir trop ces notions de base ?*

Jusqu'à hier (*rires*) ! J'ai appris à jouer de la mandoline, pour ne pas être trop comme une poule devant un couteau quand je me retrouvais devant une portée et je ne pouvais pas le faire avec la guitare. Quand j'ai une guitare dans les mains, j'ai envie d'en jouer comme je sais en jouer. En plus, j'avais une mandoline à la maison, et j'ai eu une super prof' qui, non seulement m'a appris les bases du solfège et m'a donné envie d'aller plus loin et de continuer, d'aller chercher des bases que je n'avais pas. Je continue toujours de grattouiller de la mandoline pour le plaisir. C'est un instrument traditionnel et ça sonne comme un instrument japonais. La musique traditionnelle japonaise m'a influencé aussi, le timbre, l'*ambitus*, c'est très proche. Même si on peut jouer du Vivaldi avec, ce n'est pas mon cas. Un des grands mandolinistes d'ailleurs, c'est Takashi Yoshi, un japonais qui joue en duo avec sa femme de la musique traditionnelle japonaise avec de la mandoline et des instruments japonais mais il peut aussi jouer du Vivaldi. La passerelle est alors immédiate.

*Pour finir sur les années 90, à partir de 98, tu es mentionné comme directeur artistique.*

98 ? Personne ne s'en était rendu compte avant ? (*rires*). Après le départ effiloché des autres, l'arrivée puis le départ de nouveaux membres, comme Chevillon, Maucci, Tchamitchian... Il fallait donner à la structure une espèce d'officialisation. Le « canal historique » est parti dans le milieu des années 80 et puis ça s'est fait de manière alternative, anarchique et ça marchait plutôt bien, les gens y montaient leurs projets... Le GRIM a toujours été une structure de support. Yves Robert a pu faire son travail avec le philosophe Jean-Paul Curnier, Tchamitchian a fait Lousadzak... Quand on demande des subventions, les gens se demandent à qui ils les donnent et pourquoi. Quand on veut qu'une structure puisse garder un rapport institutionnel avec les collectivités, ou tout simplement continuer à exister, à un moment donné, il faut jouer le jeu, ça serait idiot de revendiquer une posture alternative uniquement en apparence et de demander des deniers publics. C'était aussi un choix, je ne souhaitais pas que la musique improvisée et les structures qui les défendent restent dans l'ombre, une espèce de misérabilisme qui représenterait une indépendance ou authenticité esthétique sous prétexte qu'il n'y ait pas de collusion avec le pouvoir. Je pense que la musique improvisée au même titre que la musique expérimentale issue des classes d'électroacoustique, le jazz, la musique contemporaine, doivent exister de la manière la plus publique possible. Je n'ai jamais eu d'états d'âme et sans compromission aucune de revendiquer ce statut-là de demander une reconnaissance.

*Il y a eu des moments pendant lesquels tu pensais que le GRIM s'arrêterait ?*

Oui, à peu près tous les ans ! (*rires*) C'est un peu comme les Rolling Stones, on a monté ce truc-là en se disant que si on existait encore l'année d'après c'était déjà bien... Par notre forme juridique, on est fragile, une association Loi de 1901 dépend complètement des subventions des pouvoirs publics et moi je n'ai jamais voulu monter une usine à gaz où le fonctionnement serait supérieur à l'artistique, c'est pour ça que je ne me suis jamais salarié de manière pérenne. Le choix de me salarier ou non était donné par les budgets. Quand on a 100 000 francs pour faire un truc et qu'il faut au moins une personne pour faire l'administration et qu'il faut également payer la ou les personnes à la com', et qu'on voit ce qui reste, si on paie un salaire de directeur artistique, même un salaire *a minima* par rapport à la dénomination, à la fin s'il reste 20 ou 30 000 francs pour l'artistique, ça ne sert à rien de monter une structure, avec cette somme, on fait rien.

*Peut-être aussi que tu n'avais pas envie d'être un « directeur » derrière ton bureau, avec des horaires d'astreinte etc.*

Ah oui, c'est la mort de l'activité musicale, et ce n'est pas les exemples qui manquent... (*rires*) On ne dira pas de nom mais... Effectivement, si on veut bien faire les choses, il faut que chacun soit dans le domaine où il se sent le plus efficace et prend le plus de plaisir. Moi le plaisir, il faut que ça soit dans le domaine musical et de toute façon, je ne sais rien faire d'autre. Par contre ce que j'ai appris au fil du temps c'est de m'entourer. J'ai eu la chance d'avoir des gens autour de moi qui étaient très compétents et faisaient tout ce qu'il fallait pour que la structure soit pérenne

et même qu'elle évolue. Ma fonction de directeur artistique, ce n'est pas honorifique non plus parce que je travaillais autant que n'importe quel directeur artistique à certains moments, mais à partir d'un certain degré de tâches de travail, là où mes compétences s'arrêtaient, je passais la main et je faisais ça plutôt volontiers. Il ne fallait plutôt pas que je fasse les budgets par exemple (*rires*).

*On a plus ou moins fait le tour des années 90. On constate que les musiques improvisées sortent un peu de leur domaine initial pour aller vers l'électronique, l'expérimental, d'autres formes... La fin des années 90 va démontrer début 2000, l'arrivée au GRIM du rock et de la noise...*

Oui, j'allais dire un retour aux sources... Mais en fait, j'ai toujours l'impression d'avoir fait du rock. Sauf que j'ai fait du rock dans un champ musical qui n'est pas celui de la caisse claire sur le 2 et le 4... Même ça, je n'ai jamais renié, j'en ai toujours écouté volontiers même si ma pratique et mon envie allaient ailleurs.

*Tu as aussi rencontré Philippe Robert qui t'a permis de rentrer en contact avec Sonic Youth...*  
 J'ai rencontré Philippe, je crois que c'est aux alentours de 95-96, il avait un fanzine qui s'appelait *Numéro Zéro*. Apparemment il suivait mon travail et celui du GRIM, mais la rencontre s'est faite lors d'un contact direct à l'issue d'une interview de Thurston Moore qu'il avait lue dans je ne sais quel magazine... Thurston était dans son appart', il y avait des vinyles derrière lui et Philippe a agrandi la photo jusqu'à pouvoir lire sur la tranche des disques... c'est dire le caractère minutieux de la personne ! (*rires*) Il avait identifié que dans la collection de disques, il y en avait 2 ou 3 de Hat Hut, qui ont des tranches rouges beaucoup plus larges que les autres. Il a vu qu'il y avait *Mante* qui est un disque de Jacques Dienet sur des textes de Christian Tarting, André Jaume, Irene Jarsky, une récitante, une pianiste et moi. Il a donc contacté Thurston pour lui dire qu'un des protagonistes du disque habitait à Marseille et, comme Sonic Youth allait passer à Marseille à ce moment-là, ça nous a permis de tous nous rencontrer... Et c'est là que l'aventure avec Sonic Youth a commencé, en 96...

---

ANNEXE 3 :  
ENTRETIEN JEAN-MARC MONTERA  
GRIM 1999-2015

---

mars 2015

*Là, on attaque la partie liée à l'installation du GRIM à montévidéo. Tu m'avais un peu parlé du fait que c'était avec Goulven que vous aviez repéré le lieu...*

Oui, c'est Goulven. À l'époque, on avait été un peu chassés de la Cité de la Musique où on avait nos locaux, ils avaient été réquisitionnés par les directeurs de l'époque pour y mettre des cours, comme les salles de cours avaient été inondées. Il y avait eu une histoire incroyable qui avait dégénéré pour plusieurs raisons, c'était très conflictuel entre les salariés et la direction. On est passé par le cinéma de la Canebière, on a été à la Cité, le cloître vers la Vieille Charité où on s'est fait cambrioler et en même temps on a eu un appartement Rue Francis de Pressensé qui nous servait de bureau et on avait repris nos activités nomades comme on avait déjà fait pendant presque vingt ans. J'ai demandé à Goulven de faire de la veille, de chercher un lieu. Il a donc trouvé montévidéo, et comme à l'époque c'était la création de *Mariage*, ma première collaboration avec Hubert Colas, on s'était rendu compte que parallèlement à nos pratiques respectives de metteur en scène/écrivain et musicien, on avait des vues communes sur les actions périphériques à mener, Hubert avait Diphtong et un appart' à la Plaine également en guise de bureau, on était quasiment des SDF ! Là, on est entre 97 et 98, cette rencontre nous a permis de démontrer qu'on avait les mêmes vues sur l'ouverture d'un lieu pour les résidences, ouvrir à d'autres artistes, faire de la programmation, des rencontres, des ateliers...

On se disait que si on trouvait un lieu pour y faire ça, on le partagerait. Quand Goulven a trouvé ce truc, on est venu visiter et on a investi. On a proposé aux collectivités et ça tombait bien, ils avaient plusieurs épines dans le pied avec le GRIM et Hubert. Hubert, il était certes en résidence au Merlan avec un statut d'artiste associé et là, on leur a apporté la solution avec montévidéo. Les travaux ont été relativement rapides, après, pas assez pour finaliser dans les temps, ce qui fait qu'on a eu les problèmes qu'on connaît maintenant de mise aux normes mais il y a eu une synergie assez forte dès le début. En plus dans ce coin du 6<sup>ème</sup> arrondissement, il n'y avait rien. Rive droite de la rue de Rome, il n'y a que quelques années qu'il y a des choses, et le Point de Bascule a ouvert il y a quelques années aussi. C'était une opportunité pour tout le monde.

*Si on jette un coup d'œil à ce qui s'est passé chronologiquement, en 1999, c'est les 20 ans du GRIM...*

Oui... (*soupirs*)

*Vous aviez prévu un concert Panasonic à Mirabeau, la MJC où il y avait pas mal de concerts rock/noise/post-punk/indus dans les Quartiers nord... C'est aussi un lieu où Nicolas Dick était assez mobilisé, avant qu'il ne travaille au GRIM en tant qu'ingé son...*

Oui, c'est là-bas que je l'ai rencontré. Le problème c'est que Panasonic n'est pas venu parce que l'un des deux était malade. C'est à ce moment de l'espace Mirabeau que j'ai rencontré Nicolas de Kill The Thrill, avec Marylin et Fred. Et à la périphérie de ce groupe, il y avait eRikm. Nicolas, dès qu'on a eu le studio un peu opérationnel à partir de 2001, on a fait appel à ses services, comme il avait déjà un studio.

*Oui, tu as d'ailleurs joué la même année avec eRikm et Doneda...*

ERik, je le connaissais, on était voisins, il habitait rue des Pécheurs à 30m de chez moi, je le voyais souvent. On n'avait jamais joué ensemble avant la création de ce trio. En fait ça aurait dû être un quartet avec Chris Cutler, mais on n'a pas pu le faire, car on devait jouer au festival du Mans, il me semble et Chris a été bloqué dans le train avec Fred Frith. Ils revenaient d'Allemagne je crois. Ils ont été bloqués en rase campagne pendant 4 ou 5 heures.

*Donc en 2001, ouverture de montévidéo, concerts d'Evan Parker, Phil Minton...*

Oui, deuxième concert de Phil Minton, il était déjà passé en 84, quand il avait fait son premier solo.

*Et au niveau du public, les gens qui venaient déjà un peu partout vous ont suivi ? Vous avez pu toucher de nouvelles personnes ?*

Oui, il y a eu assez rapidement de monde... Bon, pas autant qu'on a maintenant. Il y avait quand même un public du GRIM habitué au nomadisme, pour eux que ça soit aller au Musée Cantini, au Merlan ou à montévidéo, ce n'était pas plus compliqué que ça, quoi. On avait notre lieu, on pouvait entrer et sortir quand on voulait, on n'était plus dépendants des contraintes de l'accueil d'autres structures.

*En 2002, il y a la création de l'Ensemble des Improvisateurs Européens, est-ce que tu peux m'en parler un peu ?*

Alors, ça n'existe plus sous ce nom, mais ça existe sous une forme plus réduite... L'EIE, c'est venu d'un projet qu'on avait avec Chris Cutler et Daan Vandewalle, autour des partitions graphiques. Essentiellement de Christian Wolff, la première rencontre s'est faite autour de *For 1, 2 or 3 People*, on a rajouté du Cardew, du Cage, et on a eu envie de réunir un ensemble de musiciens européens autour de ce projet d'interprétation. Ce n'était pas uniquement sur les partitions existantes puisqu'on a également demandé à des compositeurs de nous écrire des choses. On a demandé à Anne Schläunz, et Pierre-Yves Macé de nous écrire des pièces. On a fait quelques dates en Europe et en France mais le problème de l'EIE, c'était un problème de groupes qui dépassent 3 musiciens et qui ne fait pas dans la musique *mainstream*. C'est difficile à tourner,

d'autant plus qu'il y avait deux français, un anglais, un belge, un suisse-allemand, un sicilien... Il y a eu Thomas Lehn qui habitait à Cologne et Taavi Kerikmäe qui était à Tallinn, c'était donc compliqué... À faire tourner ça revenait très cher en voyage. La forme compacte de l'EIE, ça s'est fait avec Bad Boys, le groupe avec Arne de Force, Chris, Daan et moi-même.

*Au même moment, tu as créé la compagnie Temps Réels, qui ressemblait à une compagnie musicale autour de tes projets...*

Oui, c'était un peu insufflé par la DRAC qui souhaitait expérimenter une forme de compagnie musicale sur le même modèle que les compagnies de théâtre. On s'est vite rendu compte que ça ne marchait pas, on est sur des modes de fonctionnement complètement différents, à moins d'être un ensemble qui joue du répertoire, et encore... On n'est pas sur les mêmes durées de répétition, les mêmes *timings*, et en terme de budget ça n'a rien à voir... Si les compagnies de musique avaient autant d'argent que les compagnies de théâtre, qu'on ait 3 ou 6 mois de répétition pour monter un truc, on pourrait y voir quelques similitudes... mais là, d'un point de vue formel et structurel, c'était trop disparate. Dans les musiques improvisées, ou même dans la musique contemporaine, on le voit avec les ensembles comme 2E2M, les Percussions de Strasbourg qui sont des gens réunis autour de l'exécution d'une esthétique et qui fonctionnent au projet. Un peu aussi localement avec Raphaël Imbert (Nine Spirit Compagnie) ou Raoul Lay (Ensemble Télémaque). Raoul, ça se rapproche plus de la forme structurelle qu'on retrouve dans le théâtre, Raphaël, c'est plus une agence, une structure qui s'occupe de ses projets.

*Là, donc tu te rends compte que ce n'était pas trop ce qui te correspondait...*

Ce qui s'est passé... En fait à la base, c'était pour différencier les activités du GRIM des miennes. Ça partait d'une bonne intention mais, le problème c'est que le mode de fonctionnement dans le champ des musiques expérimentales et improvisées est contraint par un tel particularisme que c'est difficile d'appliquer une grille extérieure à ses formes-là, ça serait créer des actions et des modes de fonctionnement artificiels. On a l'habitude de fonctionner à la volée, autant en programmation qu'à l'exécution en tant que musicien. On peut réagir rapidement. C'est difficile d'intégrer cette souplesse dans le fonctionnement d'une compagnie.

Ça t'a aussi été un peu reproché - directement ou indirectement- le fait que le GRIM serve à programmer ainsi qu'à gérer tes projets...

Oui, même si ça ne m'a pas été reproché directement. D'une part, personnellement, je ne voulais pas que le GRIM soit la structure des projets de Jean-Marc Montera. Après, au départ, c'était normal qu'elle en porte quelques uns, quand la nécessité se faisait sentir... mais je ne voulais pas que ça soit l'agence de mes projets. À la fois, des gens me reprochaient d'utiliser le GRIM comme ma propre agence, et d'un autre côté, l'Institution voulait que je sois plus présent, car s'ils donnaient de l'argent au GRIM, c'était du fait de mes activités de musicien. Du coup, on ne savait pas trop dans quel sens mettre la casquette...

*Donc en 2003, Derek Bailey était prévu pour son 3<sup>ème</sup> passage... Tu m'as déjà évoqué le fait qu'il n'ait pas pu venir, étant malade, et c'était un peu avant sa mort en 2005...*

Oui, il était à Barcelone, et il a commencé à être un peu malade, il était fatigué...

*Il y a eu Electronicità, un genre de mini festival avec l'Institut Italien.*

Oui, c'était avec des partenaires musiciens italiens, l'idée était de faire un focus sur la musique électronique dans nos deux pays, en ciblant pour chacun 2-3 grandes villes, et on l'a fait quelques fois. On a toujours eu de bons rapports avec l'Institut Italien. 2003, c'était aussi l'année du premier Nuit d'Hiver.

*C'est venu de quelle volonté Nuit d'Hiver ?*

C'est arrivé un peu comme un cheveu sur la soupe, presque en *joke*. On s'était dit qu'il était peut-être temps de faire un festival. En 84, on en avait déjà fait un, c'était Piste 84 à la Criée, mais il n'y a pas eu de suite. On s'est dit que maintenant qu'on avait un lieu, et qu'on pouvait faire les choses par nous-même, on s'est dit qu'on pouvait le faire. Après, faire un festival d'été dans le sud de la France, ça n'avait pas vraiment d'intérêt et vues les esthétiques qu'on défend, ça aurait été un doublon avec MIMI, ce qui n'aurait pas été une bonne idée, même s'ils étaient à Saint Rémi de Provence à l'époque. Ce n'était pas une grande urgence de rajouter un festival de printemps ou d'été, quoi... Donc, prenant le contre-pied de ça, on s'est dit qu'il n'y avait rien en décembre, faisons un festival à ce moment-là, et quitte à faire un festival en hiver, autant prendre une position radicale et si on se casse la gueule, on saurait pourquoi... donc on a fait un premier festival essentiellement orienté autour de la percussion et la batterie. En fait ça a eu un succès tel qu'on a presque été obligés de refuser du monde et ça nous a encouragé pour faire une seconde édition autour de la guitare. Après, on a arrêté les instruments, mais on a gardé l'idée de thématique.

*Il y a eu aussi De l'Écrit Sur l'Improvisé en 2004, un genre de festival, un peu un proto Sons de Plateaux...*

C'est un peu un pré-Sons de Plateaux, oui, une forme mitoyenne entre un festival et Sons de Plateaux. Même si en 2004-2005, la guerre entre l'écriture et l'improvisation était plus ou moins résorbée, du moins on n'en parlait plus dans les termes des années soixante-dix et quatre-vingt, j'ai eu envie de formaliser cette interrogation-là pour mettre sur le tapis des paroles qui confirment que cette guerre intestinale était terminée et qu'on était passé à autre chose. Même si on continue à inviter des protagonistes qui étaient à la pointe du combat dans les années soixante.

*En 2004 également, vous recevez Zu, Kill The Thrill, et d'autres groupes qui continuent d'ouvrir le chemin vers la noise, le post-punk et la musique industrielle... On continue l'ouverture...*

Oui, on s'est rendu compte que de plus en plus de groupes issus du rock fricotaient avec nos

frontières fluctuantes des musiques expérimentales et improvisées. Des groupes comme Kill The Thrill, sous son aspect industriel, post-punk, qui est assez identifiable par son approche, y compris dans l'hyper-construction, rien n'est laissé au hasard par Nicolas Dick... Il y a quelque chose dans le son, le matériau, la texture, qui annonce cette mixité et la liberté qui va se développer par la suite, dans ces sonorités issues du Velvet, du post-punk, etc. Il y a la même chose avec des groupes plus métal, on l'a vu avec Sunn o))), des trucs comme ça, des gens qui ont des origines musicales hyper identifiées mais qui sont dans le champ des musiques expérimentales.

*D'ailleurs, ça va se généraliser au GRIM avec les One Shot, on voit arriver à partir de 2005 des groupes comme Melt Banana, Justin Broadrick...*

Les One Shot, c'est l'expression formalisée sur la liberté et la souplesse. On voulait répondre aussi à des propositions et demandes à la volée dans le cadre de tournées, de *day off* de manière un peu plus récurrente qu'avant. On avait déjà fait The Lounge Lizards à la Vieille Charité et ça s'était passé comme ça, au dernier moment. Pareil avec l'Art Ensemble of Chicago. Toujours aussi par rapport au fait d'avoir un lieu, de ne pas être obligés d'aller à la pêche de l'endroit pour nous accueillir, ça facilite les choses. Il y a eu Greg Malcolm, qui vient de Nouvelle Zélande, on n'aurait jamais eu les moyens de lui payer le voyage s'il ne venait pas dans le cadre d'une tournée.

*En 2006, il y a aussi Micro Action, en partenariat avec Musique Action, on est aussi dans l'idée de rentabiliser les billets d'avions des artistes en leur proposant plusieurs concerts, lorsqu'ils sont invités dans le cadre d'un festival, comme ce qui est fait aujourd'hui avec Sonic Protest.*

J'ai joué à Musique Action depuis les années 90. Le partenariat avec Musique Action est tombé sous le sens. Goulven a eu l'idée il me semble, et c'est lui qui a donné le titre. En collaboration avec Dominique Répécaud, on prenait des artistes qu'on n'aurait jamais pu faire tout seuls. Comme faire venir Ground Zero d'Otomo Yoshihide, cela aurait été impossible de faire venir les musiciens nombreux du projet... Sonic Protest a eu la bonne idée de pérenniser cette démarche.

*Sinon en 2005, pour faire un petit retour en arrière, il y a eu aussi au GRIM Alvin Curran qui avait joué avec MEV.*

Oui, il en a fait parti avec Rzewski, et aussi Morricone qui était passé par là. C'est étonnant, c'était une structure américaine qui a vu le jour à Rome et qui y est resté. D'ailleurs Alvin, il me semble qu'il est resté à Rome.

*Ensuite, vous avez reçu l'Institute for the Living Voice de David Moss deux fois.*

Oui, il y avait alors de tout, des ateliers, des concerts, des conférences autour de la voix sous toutes ses formes, des musiques traditionnelles jusqu'aux musiques contemporaines. J'avais joué avec David à Berlin, il y a eu une affinité et ses ateliers ont hyper bien marché. Il faisait ça

dans pas mal de villes en Europe. On a donc bénéficié d'un support important, surtout au niveau de la communication et de la visibilité.

*Et d'avoir un lieu, ça aide pour organiser des stages un peu longs, des ateliers réguliers...*

Les ateliers, j'en faisais dès le début du GRIM. Jusqu'à trois/cinq ans après les débuts de mon-tévidéo. J'ai essayé de garder d'une manière ou d'une autre, un atelier pour les enfants, à mon-tévidéo ou ailleurs. J'avais besoin de garder cette ouverture-là, ça permet de faire le point, révi-ser les fondamentaux. Même si on a toujours des enfants de la même tranche d'âge, je pense aux enfants lors des ateliers que je faisais à Gérardmer, à Metz ou Nancy. J'allais dans des écoles et à chaque fois, c'était différent. Le résultat aussi. Ça me manque un peu en fait, de ne plus avoir ma semaine d'atelier avec des enfants.

*Peut-être aussi la rigueur institutionnelle, les normes, les programmes scolaires, les budgets des centres sociaux, des écoles... On a pu voir que c'était vraiment difficile...*

Tous les crédits ont été coupés. Après Sarkozy, il n'y a plus eu d'argent de l'Éducation Nationale, il n'y avait plus d'argent pour les faire sortir ni pour faire entrer d'autres intervenants. Après, il y a aussi les contraintes logistiques et sécuritaires qui complexifient tout ça.

*Sinon 2006, Nuit d'Hiver #4, spécial New York : Pauline Oliveros est venue, elle avait déjà donné un concert à distance de New York avec des musiciens à Marseille.*

Oui, cette fois elle est venue, elle a joué avec son accordéon avec du traitement électronique et des platines avec Greg, alias Dj Olive de New York également. C'était je crois sa première expérience de platine. Dj Olive avait fait un mix dans le hall et avait présenté son travail de field recording, c'était remarquable.

*Pareil, même année, Joe McPhee avec Jean-François Pauvros, il y avait aussi Elliott Sharp...*

Et moi j'avais joué avec Ned Rosenberg et Shanir Ezra Blumenkranz. Ça, c'était un des musi-ciens que j'avais rencontrés à ... j'ai peur de dire une bêtise... Je sais plus si c'est lui que j'ai rencontré à Denver avec Paul Elwood. Le problème des dates, c'est que je sais plus dans quel sens les trucs sont arrivés...

*Et c'est cette année-là que vous êtes allés à New York avant le festival ?*

Oui, enfin l'année d'avant.

*C'était avant aussi que tu étais allé à New York avec Philippe Robert pour enregistrer avec MMMR...*

C'était en 98, ça. Philippe avait son fanzine *Univers Zéro* et avait fait la sortie du disque. Mais là, en 2005, j'avais rencontré Phil Niblock, Steve Dalachinsky, John Giorno...

*Tu connaissais déjà bien le travail de John Giorno, en tant qu'amateur de la Beat Generation ?*  
Je connaissais son travail, je ne l'avais jamais rencontré. Là, quand on est allé à New York, on l'a rencontré au Bunker, là où il habite à Bowery. On a calé des trucs qui sont arrivés par la suite. Que ce soit le Guitar Poetry Tour, le concert au Mac à Marseille, celui à LU à Nantes (Lieu Unique), jusqu'aux Rencontres de Tanger dans le cadre de MP2013.

*La Beat Generation, c'est assez proche des musiques improvisées et de la musique expérimentale dans la forme...*

C'est le moins que l'on puisse dire. C'est étonnant parce que c'est un courant proche de la vie musicale de manière générale, à son émergence dans la deuxième moitié des années cinquante jusqu'à la fin des années soixante, c'était plutôt Jazz. « Beat » ça vient un peu de là, ça vient du *beat* du batteur, ça vient de l'argot des truands et musiciens qui veut dire « merde », il y a plusieurs interprétations possibles. Ce courant poético-littéraire s'est intéressé à une forme pré post-punk. Avec des gens comme Lou Reed, les Modern Lovers, les MC5...

*Même Throbbing Gristle...*

Oui, Lydia Lunch aussi, Sonic Youth, les New York Dolls... Ils sont sur des musiques, comme James Chance qu'on a invité, qui sont issues d'esthétiques qu'on peut défendre.

*La Beat Generation, c'était un peu « Sexe Drogue et Rock n' Roll » avant l'arrivée du Rock n' Roll quoi...*

Oui, ils étaient « Sexe, Drogue », le rock est venu après... ET PUIS il faut prendre les choses dans l'ordre (*rires*).

*D'ailleurs puisqu'on parle de ça, le rapport à la déviance, la transgression dans les musiques improvisées... On sait que dans le jazz, les musiciens appréciaient souvent l'usage de différents opiacés, idem dans le rock et le punk... Aujourd'hui dans le cadre des musiques expérimentales et improvisées actuelles, on voit des positions assez opposées, que ce soit des gens comme Torturing Nurse ou Keiji Haino qui vont adopter une relation très « clean » en dehors de la radicalité de leur musique en ne buvant que du thé et en étant végétarien, et puis d'autres musiciens ou membres du public qui vont pas mal s'enivrer avant les concerts...*

Les musiques improvisées paradoxalement, c'était assez sage. Les gens qui avaient cette pratique étaient plutôt des gens raisonnables, c'était pas une forme de déviance liée à l'alcool ou la drogue comme au début du punk ou du Velvet, c'était plus policé et presque idéologique. Les gens qui se sont approchés et appropriés ces pratiques venaient de milieux musicaux et intellectuels un peu plus rigoristes que les « chiens fous débridés » qui ont arpenté les scènes rock de l'époque. On ne voit pas des gens comme les mecs d'AMM rouler des pétards... Par contre, ils avaient un lien idéologique et politique beaucoup plus fort à revendiquer, il y a peut-être un lien à voir. Les autres l'ont eu aussi, mais en tant qu'images et icônes, représentant non revendiqués

ou presque de remise en question des normes sociales, religieuses et culturelles de l'époque. Ils en avaient marre de ce que la société proposait. Dans le courant européen des musiques improvisées, on est un peu plus calvinistes (*rires*). Il y a une règle d'or qui fait que les musiciens de ce courant-là étaient un peu plus sages. Ce qui s'est passé entre 55 et 77, entre le be bop autodestructeur à l'avènement du punk, c'était poussé par des contraintes sociales qui ont fabriqué cette contestation. Il n'y avait pas d'autre moyen de les remettre en questions. C'est un peu comme aujourd'hui, la guerre entre l'écrit et l'improvisé s'est amoindri. Ce n'est pas par compromission, c'est que l'évolution des choses fait qu'on n'a plus les mêmes moyens de contestation. Le fait de décider de vivre autrement, de manière plus ou moins saine aujourd'hui et d'être végétarien, c'est aussi une forme de contestation par rapport à une forme de normalisation sociale.

*Voilà pour la petite parenthèse... 2007, festival Nuit d'Hiver : Le Blues. Ça a permis de réfléchir à la notion de blues dans les musiques traditionnelles, entre autres.*

Oui, de replacer le blues, dans des pratiques autres que le Delta du Mississippi et de Chicago. Ça permet de signifier que dans le blues, c'est une musique modale, qui n'est pas uniquement née des suites de l'esclavage. Le problème, c'est qu'il manque un aspect qu'on aurait du aborder, c'était la musique du Mali. Mais c'était compliqué pour les mêmes raisons que de faire venir quelqu'un du Japon, quoi... Ça aurait été une autre manière d'ouvrir les frontières sur une esthétique.

*Dans les dernières années, tu as fait Open Cage en 2008, autour de Cage, avant le Nuit d'Hiver #10 de 2012. En 2008 donc, Otomo Yoshihide dont tu parlais, Lydia Lunch en lecture...*

En lecture, pas vraiment, elle était avec une traductrice en même temps. C'était une lecture mixte en bilingue. Elle n'était pas avec un groupe, quoi.

*Donc 2008, il y a eu NH6, et c'était « De l'improvisé à l'écrit, et réciproquement ».*

Ça me fait penser que pour NH3, je ne sais pas ce qu'était la thématique... Il n'y en avait peut-être pas.

*2009, c'est les 30 ans du GRIM... Ça va vite...*

Putain (*soupirs*).

*NH7, c'est la voix, et on voit aussi l'arrivée d'une programmation d'événements en lien avec l'AMI avec les Même Pas Peur et les Nirvana.*

Oui à l'époque, ils étaient à Marseille depuis un bon moment, ils étaient déjà à la Friche, et on a eu envie de faire des opérations décalées... Faire des concerts entre midi et deux sur un camion, les Même Pas Peur, et des séances d'écoute Nirvana, dont le principe était de demander à des mélomanes de choisir un thème et de nous faire écouter des disques qu'ils emmènent, le tout sur des transats au Daki Ling, dans une ambiance d'*ashram*, c'était très bien. Ça s'est fait quelques

années et puis c'est retombé. Les Même Pas Peur, c'était compliqué, ça mettait les musiciens dans des situations difficiles de jouer sur un camion devant des gens qui étaient là pour manger, c'était un peu difficile à gérer. C'était moyennement apprécié parce qu'ils voulaient bouffer, discuter entre eux ou se reposer. C'était en plus une batterie de paperasse, demandes d'autorisation pour faire des choses sur la voie publique, c'était compliqué. Pour les Nirvana, je ne me souviens plus comment ça s'est arrêté, je crois qu'il y a eu aussi des difficultés pour le Daki Ling pour continuer. Ils devaient fermer ou devenir autre chose, du coup on n'avait plus trop le lieu pour faire ça.

*Puisqu'on parle des problèmes de lieu, on arrive à 2010... La fermeture de montevideo. Mais avant, il y a eu quelques concerts, notamment la venue de Lee Ranaldo avec qui tu avais enregistré à New York en 98.*

*Les Anges du Péché a été réenregistré en 2010 au GRIM avec Lee, l'autre face c'était lors des sessions à New York. Lee était sur le disque MMMR, mais on ne s'était pas trop vus, il était en production avec une chanteuse espagnole si mes souvenirs sont bons. On s'est vus une ou deux fois dont une pour enregistrer, et l'autre lors du concert qu'on a fait à The Cooler avec Thurston, Dj Olive et Loren Mazzacane Connors.*

*Donc la fermeture a été plus ou moins effective pendant NH8 avec le thème Barok.*

Le programme était fait, il a fallu rapidement trouver d'autres lieux. La fermeture a été due à une commission de sécurité qui est venue nous dire qu'en 2010, on ne pouvait pas recevoir du public. Il y a eu une version d'Actoral qui a nécessité une autorisation spéciale d'augmentation de la jauge. Donc la commission de sécurité de la Ville, la Préfecture, les pompiers etc. sont venus et nous ont dit que non seulement on ne pouvait pas augmenter la jauge mais qu'en plus on ne pouvait pas avoir de jauge du tout (*rires*).

*Il y avait eu une jauge définie à un moment, donc...*

Bah en fait, non, tant que la commission de sécurité n'était jamais passée, on ne savait pas. Comme on n'avait jamais demandé à la commission de sécurité de venir, on accueillait le nombre de gens qu'on voulait, dans la mesure de ce qui était raisonnable. Et ce, sans qu'il n'y ait jamais aucun problème. À partir du moment où ils donnent leur avis, on est obligé de respecter leur décision. Des fois, il vaut mieux ne rien demander. Finalement, Actoral a eu une dérogation, vu que le festival était déjà booké et que l'avis est tombé en juillet, c'était impossible de faire autrement. Par contre nous, même si notre programme était fait, on n'a pas eu de dérogation, on a été obligé de tout délocaliser. Heureusement que mes années de nomadisme entre 78 et 98 m'avaient permis de rencontrer toutes les personnes qui avaient des salles de plus de trente personnes à Marseille, je n'ai pas eu de difficulté à tout recaser. Et on n'a rien annulé. C'était un sacré challenge.

*En 2011, il y a eu une autorisation pour rouvrir, avec un concert folk lors de Nuit d'Hiver #9 à Montévidéo.*

Oui, on avait fait un peu de travaux, notamment une cabine batterie et un espace de stockage, mais on ne pouvait plus ouvrir à l'étage. Avant, on faisait les gros ensembles en haut, notamment Do May Say Think, l'ensemble des guitares avec Rhys Chatham, on avait aussi fait le concert de Daan Vandewalle quand il a joué toute la nuit les pièces de Charles Ives.

À partir de là, je vais t'épargner les questions de la programmation, vu que j'étais présent. Mais, on voit bien l'évolution du GRIM, des gens qui arrivent et qui partent au niveau des musiciens et membres, une structuration en terme d'équipe administrative... Il y a eu une période précise où ça a du se structurer de manière pérenne.

C'était arrivé assez tôt au niveau de l'administratif. Vu la nature de mon implication dans la structure, c'était impossible qu'il n'y ait pas de poste d'administrateur/trice. Il était hors de question que je me farcisse ça, c'était largement en dehors du champ de mes compétences et c'est encore plus en dehors du champ de mes désirs, c'était le poste à pérenniser donc. On a eu quelqu'un dès 79. Parfois à l'arrache, en interim, à la volée, ou des gens sont restés moins d'un an... Sinon, il y a eu Régine Pourchier qui est restée un moment, Sylvie Anselme et Daniel Robert qui ont fait un petit passage et Françoise Bastianelli qui est restée un bon moment, Michèle Philibert aussi. Ensuite, il y a eu Goulven qui est resté treize ans. C'est un peu lui qui bat tous les records ! Le poste de communication a été vraiment créé après avoir fait appel à des gens de l'extérieur, la première en interne, c'était Hélène Desrues et elle est restée 7 ans. Elle a été remplacée par Sophie Massa puis par Julia Lopez. Sept ans dans une structure, ça fait un bout de temps.

*Est-ce qu'en termes des budgets et de l'évolution des subventions, il y a eu un genre « d'âge d'or » ?*

On peut déjà distinguer deux phénomènes. Le premier, ça a été l'élection de Mitterrand en 81 et la nomination de Jack Lang au Ministère de la Culture. Ça a donné un coup de fouet phénoménal à la Culture et aux projets.

*C'est vrai que sous Giscard, le Ministère de la Culture n'existait plus...*

Il y a eu le rétablissement, le 1% du budget, même avec l'IRCAM et les Opéras de Paris, il reste plus grand chose, c'était assez symbolique... Il y a eu aussi l'effervescence sous Lang autour des musiques amplifiées, l'ouverture de la vie culturelle... Le deuxième phénomène marquant, c'était la Loi de janvier 1985 que peu de gens connaissent, qui fait que l'ADAMI et la SPEDIDAM collectent des droits à reverser aux artistes sur la copie. Ça a généré plusieurs centaines de millions de francs. Chaque cassette, VHS, puis CDr ou DVDr générait une taxe reversée aux sociétés civiles qui ont soutenu les structures. On a eu une aide, mais on n'a sûrement pas été suffisamment agressifs avec Hubert pour monter au créneau et faire en sorte

que les choses se fassent dans les meilleurs délais possibles. Ça aurait évité le premier coup de biseau de 2010. Ça aurait apporté la solution au problème face aux collectivités. D'un point de vue administratif, c'est la partie théâtre qui s'est le plus investie à Montevideo et qui a piloté tout le montage du projet. À posteriori, c'est peut-être ça aussi qui a pu être un problème, j'aurais peut-être dû plus m'investir.

*Oui, là, il y a la question du bail de Montevideo...*

Oui, on est là jusqu'en janvier 2016, d'après le bail.

*Entre temps, on connaît les problématiques économique-politiques des collectivités, les baisses des subventions...*

La diminution la plus sensible et symbolique, ça a été celle de la DRAC l'année dernière qui a été le déclencheur du projet de fusion du GMEM et du GRIM et son installation à la Friche. Le GMEM avait aussi des problèmes de locaux, le GRIM est beaucoup plus exposé aussi parce qu'on n'est pas labellisé contrairement à eux au niveau national. On a moins de protection, même si on sait que la labellisation ne fait pas tout, on a l'exemple de l'IMEB à Bourges. C'est aussi un fonctionnement lié à la personnalité des gens qui dirigent ce genre de structure. Les gens qui s'accrochent à leur structure comme si c'était leur enfant et qui ne souhaitent pas que ça perdure au-delà de leur propre existence. Je pensais qu'on ne voyait ça que dans le théâtre, mais on le voit aussi dans la musique. C'est préjudiciable et c'est même nuisible pour les esthétiques qu'on défend. Ce qui doit nous rendre exemplaire, c'est la vigilance qu'on peut avoir sur la pertinence des choses qu'on fait et notre capacité à mesurer jusqu'où on peut aller et jusqu'où on est efficace et « rentable » pour employer un terme d'aujourd'hui, pour défendre nos esthétiques. En clair, à un moment donné, il faut savoir passer la main et sans regret. Il faut pouvoir faire en sorte que les choses continuent sans nous et qu'on soit content de ne plus être là. Pour la structure, c'est bien, le fait d'exister au-delà d'une personne, ça signifie qu'il y a une nécessité, une demande, une raison. Pour la personne qui quitte la structure, ça veut aussi dire qu'il a des projets dans la vie, quand il quitte la boutique.

*Un peu comme un commerçant, quand il prend sa retraite, est content si d'autres gens reprennent la boutique.*

Bah oui, c'est comme dans les quartiers quand on ferme la boulangerie, la mercerie ou la boucherie, trois semaines après, ça devient un garage ! Je n'ai pas envie que le GRIM devienne un garage quand j'irai à la pêche (*rires*).

---

ANNEXE 4 :  
ENTRETIEN CHRISTIAN SEBILLE (DIRECTEUR DU GMEM, COMPOSITEUR)

---

Janvier 2013

*Interview de Christian Sebille, directeur du GMEM au moment du festival Reevox. Cet entretien a servi à l'émission Désexpérimental du mois de février 2013<sup>1</sup>.*

*On constate depuis quelques années un retour vers la création électronique, de manière générale se nourrissant et se confondant avec l'électroacoustique. Vous qui suivez cette évolution esthétique depuis les années 80, pensez-vous que ce phénomène englobant rend la distinction entre électronique et électroacoustique plus difficile ou est-ce que vous considérez que chaque champ de la création coexiste, tout en gardant leurs spécificités ?*

Il faudrait qu'il y ait des spécificités pour ça. Et là, ça touche plus aux artistes et aux courants. Vous parliez des années 80, avant je ne connaissais pas bien... On voyait effectivement des groupes électroniques arriver, je pense à Tuxedomoon, Kraftwerk un peu avant, c'était vers 1974-75, Faust arrive un peu après. Pierre Henry et Schaeffer, c'est la sortie de la guerre, il y a aussi Varèse, Berio... Les choses se servent et se répondent, je ne dirais pas que des courants apparaissent même s'il est vrai qu'il y a une utilisation de l'électronique. Je pense au magnétophone avec l'école anglaise autour de Brian Eno qui réutilise les systèmes de réinjection avec ses disques ambient dont on parle beaucoup en ce moment. Fred Frith avec Massacre aussi utilisait beaucoup l'électronique, le détournement des instruments, tout ça... Je vois ça comme une évolution avec des gens qui se saisissent des choses pour certaines musiques, on va dire plus populaires, et on va voir des outils qui sont repris dans la recherche et même l'industrie. On a fait une installation musicale ce week-end, on utilisait une « Kinect », un système de captation de mouvement pour console de jeux vidéos... On est plus dans un rapport d'évolution où les choses se croisent, les artistes d'électro utilisent des choses des musiques électroacoustiques et on voit le contraire. Je pense à Luc Ferrari quand il a travaillé avec eRikm, cette rencontre a été incroyable, deux mondes réunis qui étaient LEURS mondes à chacun, et ils ont fait des concerts magnifiques. Des exemples comme celui-là on en a des exemples dans Reevox, avec des rencontres entre Christian Zanesi et Arnaud Rebotini.

*Vous considérez donc pas qu'il y a trop de distinctions entre électronique et électroacoustique ? Ou c'est purement institutionnel voire français ?*

C'est très français. Il faut que ça rentre dans des petites cases, et on en arrive même à des incohérences. Des fois, les organisateurs ne peuvent pas soutenir de projets parce que dans les

---

<sup>1</sup> Désexpérimental du mois de février 2013 sur [www.radiogrenouille.com/antenne/desexperimental-fevrier-2013](http://www.radiogrenouille.com/antenne/desexperimental-fevrier-2013) (consulté le 13/04/17).

approches transdisciplinaires, ça ne rentre pas vraiment dans une case... Je ne crois pas aux clivages, je crois aux rencontres, aux échanges des uns et des autres. Maintenant on fait une distinction, quand on écoute de la musique à 4 temps pendant 3 heures, on n'est pas vraiment dans de la musique de recherche. Mais, parmi ces gens-là, il y a des sons intéressants, et comme par hasard, cinq ou six ans après, on retrouve ces gens-là dans d'autres champs, chez les fabricants de musique électronique. Moi je ne distingue pas électroacoustique et électronique, je dis « musique de création ». Mais des fois on me dit « ah, mais il y a d'autres musiques de création » et je réponds que non, il y a des musiques de création et voilà. Des gens comme Murcof ou Sébastien Roux viennent de l'électro et ont évolué. Je pense à Frank Vigroux d'où il vient et où il va, j'en sais rien mais ce qu'il fait est intéressant. Après, peu importe, l'important c'est d'écouter des choses et parfois un « label » ne veut pas dire que ça va être intéressant. Il y a des pièces de Berio super chiantes, pourtant c'est un grand compositeur. Selon la vie, selon le moment, on fait des œuvres plus ou moins intéressantes, c'est toujours la notion de parcours. J'aime bien en fait la notion de parcours, il faut arrêter de tout placer dans le contexte de l'Histoire, Michel Serres disait « l'Histoire n'est-elle pas un fantasme du monde occidental ? ».

*Et pour revenir à Reevox, avec les passerelles entre les univers qu'on pourrait imaginer en termes de publics, on peut facilement imaginer croiser différents publics. C'est aussi une problématique qui semble revenir pour les CNCM de manière générale, à la fois du point de vue transdisciplinaire, de confronter la création à des notions de savant et de populaire, bien qu'aujourd'hui ces termes sont de plus en plus difficiles à démêler...*

Je déteste ces termes. On fait des musiques de création plus écrites, plus fouillées, ce sont elles qu'on défend mais je n'ai pas envie qu'on écoute le même tube de techno, parce qu'on va leur dire que c'est ce qu'il faut écouter, que c'est la référence. Si c'est ça la musique populaire, ça me fait penser à certains discours totalitaires qui ont existé et qui existent encore. Je suis pour la diversité, que les gens écoutent aussi des choses qu'ils ne comprennent pas et qu'ils comprendront peut-être plus tard, ou des choses mauvaises, c'est bien d'écouter des choses ratées. Et je déteste ce *distinguo* de savant... Je n'écoute pas Boulez tous les soirs, il y a des moments où j'ai envie de rentrer chez moi et de me faire un Bashung. Il faut arrêter avec ça, mais il y a des musiques pour lesquels il faut s'asseoir pour les écouter. J'ai été au festival Présences ce week-end et il y avait des pièces qui ont été jouées, tu peux mettre n'importe qui devant, les gens resteront scotchés. Après, ce qu'on essaie de faire avec les CNCM, mais ce n'est pas nouveau si vous écoutez les musiques de Luc Ferrari qui sont très revendiquées en ce moment en électro... On est trois directeurs à venir de la Muse en circuit, y'a Jisse à Paris, Le Goff à Reims, et moi à Marseille bien que je vienne de Reims à l'origine. Luc Ferrari qui a fondé la Muse a toujours créé des passerelles, des endroits de rencontre, Le Goff avec la littérature, et il a aussi fait venir des Inuits, Jisse avec le théâtre et la création radiophonique... Ferrari a fait énormément de théâtre musical, dès qu'il était dans un champ, paf il passait à autre chose. J'ai travaillé avec le théâtre, la danse... Et ce n'est pas nouveau, ça vient des années 80, en effet. Après, chaque

centre par rapport à la personnalité de son directeur favorise des champs, ça s'adresse plus ou moins à chaque directeur... il n'y a pas besoin de savoir qui défend qui... Après cette notion de savant/populaire c'est comme dire que si tu écoutes de la musique populaire, c'est que t'es un abruti, et si tu écoutes de la musique savante, c'est que ça ne s'adresse pas à tout le monde. Nous, on propose un concert avec un peu d'exigence, genre Martin Tétreault. Alors, on fait un premier concert avec un peu d'écoute, ensuite il y a Chapelier Fou que je connais moins bien qui a l'air d'être très apprécié, on passe après par la rencontre Zanesi/Rebotini pour le projet « Frontières », et on termine par un moment festif avec Yuksek que j'ai vu quand il était petit, il venait dans mes ateliers à Reims, à 12 ans. Je lui disais « essaie de travailler ton son », il s'en foutait il voulait faire « Boom Tchak, Boom... », voilà... Pierre Alexandre Yuksek veut faire autre chose aujourd'hui...

*Et ces logiques d'ouvertures qui se développent aussi par le biais de la transmission/médiation et l'ouverture vers des nouveaux publics... Pensez-vous que la création musicale défendue par le GMEM soit accessible sans la moindre forme de médiation, y a-t-il des codes à comprendre, ou peut-on venir tels que l'on est pour ensuite avoir le fameux « choc esthétique » qui fera qu'on se pose des questions ?*

Cette histoire du « choc esthétique »... j'y crois pas. Je l'espère en même temps. Je crois qu'effectivement, de toute façon on réagit émotionnellement par rapport à notre mémoire, et quand on entend quelque chose de magnifiquement interprété, on se reconnaît dans ce qui arrive. C'est une sorte de reconnaissance. Mais pour avoir une reconnaissance, il faut une connaissance. Je crois que le plan, genre on passe un quatuor de Beethoven à une tribu africaine et ils vont trouver ça génial... j'y crois pas du tout... C'est dans la compréhension des choses... On réfléchit beaucoup, parce que je suis assez inquiet par la jeunesse, qu'est-ce qu'on peut leur proposer ? Dans Reevox, on fait des écoutes commentées, et on invite des artistes pour en parler. Là, on invite Martin Tétreault, et il va diffuser toute la semaine des musiques qui étaient importantes pour lui. Il va parler à des lycéens, des groupes qui sont attachés au GMEM, on bosse avec l'Institut des malvoyants, il y aura une écoute commentée avec eux et Natacha Muslera... L'idée, c'est vraiment d'accompagner le public à comprendre, mais comprendre simplement. On écoute et on discute, mais pas des concerts de 3 heures avec des changements de plateau, des codes... on essaie de casser ces barrières-là. Et puis, je fais un truc, j'ai encore quelques cours à la fac de Reims, j'ai institué quelque chose il y a quelques années, on écoutait un morceau que j'envoyais sans rien dire. Au milieu de l'année, je le remets, on le réécoute et là ça commence à venir... les étudiants commencent à parler... et la troisième fois, les étudiants le reconnaissent vraiment et commencent à entendre des choses... il y a eu tout un parcours qui se fait sur la connaissance... La transmission c'est ça, c'est la manière dont on peut partager une connaissance.

*La Transmission c'est aussi comment commencer à entendre pour passer à écouter...*

Oui tout à fait, c'est amener à l'écoute. Tout ça, ça ne veut pas non plus dire qu'il y a des

gens qui savent et d'autres qui ne savent pas, c'est plutôt comment on partage. Les gens à qui j'apprends des choses m'en apprennent également à chaque fois. C'est comment être dans un rapport de partage et pas « moi je sais, toi tu sais pas ». Quand on a une salle pleine, le fait que le public soit là, c'est aussi un cadeau, une transmission. C'est une reconnaissance du travail réalisé... Je ne suis jamais fier *pour moi* d'une salle pleine, je suis fier pour l'équipe et le public lui-même. Ce sont des notions de partage, mais pas dans le sens judéo-chrétien, on met des choses en commun et on avance.

*Le Festival Reevox s'inscrit dans le programme MP2013. Pouvez-vous me parler de votre implication dans « l'Année Capitale », et comment vous positionnez-vous en tant que CNCM dans une proposition qui va se vouloir festive, avec d'autres événements, qui feront une unité en terme de proposition culturelle et artistique marseillaise, et à la fois, confrontée à plusieurs univers très différents ?*

Il y a plusieurs questions en une... Quand je suis arrivé, c'était déjà très avancé MP2013, mais il y a eu une cassure avec l'arrivée du nouveau directeur, Mr Chounier. J'en ai profité pour repositionner le GMEM comme structure ressource. Il y avait pas mal de projets qui m'intéressaient ou que j'aurais pu programmer et j'ai proposé que s'ils voulaient, on pouvait travailler ensemble sur certains projets. J'arrivais et quand on arrive, on a la chance de disposer d'une certaine neutralité. Donc j'ai pu entrer en contact avec eux et aujourd'hui on est sur 13/14 projets, et c'est énorme. Parmi ces projets, il y en a qui étaient proposés comme La Campagne Pastré, Raphael De Vivo l'avait initié. Avant, j'étais conseiller musical auprès du festival Entre Cour et Jardins dirigé par Frédéric Bonnemaïson, à Dijon. J'ai fait ça 10 ans donc j'avais une connaissance du spectacle en extérieur assez importante. Tout de suite, j'ai trouvé le projet fabuleux, je me suis engouffré là-dedans. Ensuite, on s'est aussi retrouvé sur d'autres projets, mais Reevox n'est pas estampillé MP2013. Il y a quand même des projets qui intègrent cela, comme Les Musiques... d'ailleurs dans Les Musiques, il y a tellement de projets MP2013 que je vais leur demander de l'inclure entièrement dans MP2013 qui a une visibilité. Dans Les Musiques, la moitié des projets, que ce soit Siwa, l'Odyssée, le sont déjà. L'histoire c'est que je suis arrivé, j'ai placé le GMEM comme un centre de création, centre de ressource, d'accueil, de capacité de production. Et on s'est retrouvé avec énormément de demandes, récemment on a eu un lycée qui nous a contactés et du coup c'est Pôm Bouvier qui travaille avec eux. Directement, on ne nous voit pas...et en même temps c'est le rôle d'un centre de création, d'être présent sur le territoire, et pas forcément d'être dans une visibilité absolue. C'est plutôt d'être présent pour être proche de la production, transmettre, pouvoir accueillir des compositeurs, des musiciens, les aider, les accompagner dans leur parcours... Dans les grands projets MP2013 qui sont visibles, La Campagne Pastré, le projet avec Célia Houdard et Sébastien Roux qui aura lieu à Gardanne autour du Puits Morandat, avec un plan fixe et un parcours sur la Sainte Victoire qui se répondent... J'aime beaucoup l'idée d'un miroir entre un lieu fixe et de la mobilité, en plus Sébastien Roux est un compositeur que je défends depuis longtemps et que je trouve remar-

quable. Il y a « Siwa », la création de Kéléménis dont on produit toute la musique, il va y avoir une installation avec Etienne Rey, on a passé la commande de la musique à Wilfried Wendling, ça sera donné plus tard, une installation, un axe entre Berlin et Marseille, création qui s'appelle « La parole est aux usagers »... il y a quand même un nombre de projets... et j'en oublie... On arrive à environ quinze projets, entre les concerts, la pédagogie... et on va continuer dans ce sens. Là, on a à peu près une dizaine d'artistes qui habitent sur le territoire, du moins dans la partie « occidentale », après la partie « orientale », il y a mon collègue de Nice qui s'en occupe, François Paris avec le CIRM... Comme on a une capacité de travail, c'est ça qui compte, on donne du travail et on accueille les gens dans de bonnes conditions. Pour parler de Pôm, on a commencé avec Reevox l'année dernière par un travail de recherche suivi d'une création avec David Merlo, ça nous a permis de nous rencontrer, maintenant elle intervient sur des actions en lycée, ça permet de continuer sur des idées... Et ça c'est important, il y a beaucoup d'autres artistes qui ont trouvé leur place dans le travail.

*Là je vais vous poser plusieurs questions à la fois, votre temps étant compté... D'une part, à la conférence de presse de décembre 2012 pour Reevox, vous aviez parlé de faire une installation sonore au Château d'If dans le cadre de MP2013, vous arrivez ainsi à avoir une activité d'artiste, musicie... Comment arriver à concilier sa carrière de musicien/compositeur et de directeur de structure/programmateur ?*

Par rapport à Reims, quand j'ai créé Césaré... Je suis le membre fondateur, je suis parti d'un désert, il n'y avait rien et j'ai tout construit... J'étais compositeur, j'étais jeune, c'était ce que je voulais faire et j'ai tout arrêté pour le devenir. Ma carrière de compositeur servait la structure que je montais et la structure que je montais se servait aussi de mon travail, et de la crédibilité que ça lui donnait parce que j'étais quand même... j'ai eu beaucoup de chance parce que j'ai toujours eu des commandes. J'ai refusé des commandes pour venir à Marseille. Mais de l'âge de 18 ans jusqu'à mon arrivée, j'ai toujours eu des commandes... ça fait 30 ans quoi... C'était vraiment une volonté d'arrêter, de réfléchir, de faire le point, poser tout, réfléchir sur le fait que moi je ne suis pas très connu, parce que je ne fais pas trop de musique en dehors des concerts ou des installations, j'ai toujours travaillé sur l'espace, donc ça implique la multiphonie, etc. Et ce sont des périodes longues qu'il faut pour faire des installations un an, deux ans... voilà. Donc l'un et l'autre se sont répondus jusqu'au moment où j'ai pu inviter d'autres compositeurs à venir et c'était le bon moment, celui de se demander si la structure que j'ai élevée, je la gardais pour moi ou je l'ouvrais à d'autres, en donnant les capacités de la structure à d'autres compositeurs. Du coup, ce qui était une structure de compagnie est devenue une structure culturelle, artistique et puis voilà, je me suis donc dit « allons jusqu'au bout ». J'ai demandé des budgets, recruté des équipes et quand c'était fait, mes partenaires politiques étaient un peu énervés en Champagne Ardennes, du coup je suis parti, et ils sont très contents aujourd'hui. Du coup, la nouveauté, le nouveau directeur arrivant, ça a permis d'affirmer la structure, peut-être le flou entre « c'est la structure de Sébille et un CNCM ». Donc jusque-là c'était très clair. En arrivant ici, je voulais faire une pause, je n'ai jamais fait les choses en me disant que je travaillais pour

l'Histoire. Je m'en fous de savoir si on se souviendra de moi dans 40 ans, je m'en contrefous. Dans une autre pensée philosophique, ce qui m'intéresse c'est de savoir comment ce que je fais musicalement me fait avancer, me fait réfléchir, comment partager ces œuvres-là, comment elles fonctionnent... J'ai quand même continué à avoir une pratique d'improvisation. Je fais de l'impro en temps réel, je l'utilise comme une source de matière, de réflexion... j'ai travaillé pas mal d'années avec Alex Grillo, qui habite Marseille et on s'est bien trouvé sur la question de comment faire de la musique ensemble, jouer d'un instrument acoustique et d'un instrument électronique. On a beaucoup travaillé à l'étranger, on est allé par exemple en Indonésie, en Martinique, à la Réunion, en Afrique... Cette pratique-là de l'improvisation me permet de trouver de nouveaux sons, dans l'improvisation parfois je me dis « tiens c'est intéressant, le rapport à la matière »... Je fais ça sans l'enregistrer, j'aurais pu enregistrer mes transformations sonores et je me suis toujours interdit ça... c'est cohérent avec le reste, soit on travaille et on fait des sons fixes, soit l'improvisation doit rester éphémère. Si on retire l'aspect de l'éphémère à l'improvisation.

*Pourtant il y a des moments figés, des témoignages de vos improvisations, notamment avec Alex Grillo, notamment dans l'émission « À l'improvisiste »...*

Oui tout à fait. Ce concert était bien, on était vachement contents. Bon, effectivement...

*On peut considérer cela comme un témoignage d'une improvisation enregistrée... Ou l'improvisation devrait-elle être uniquement vécue en concert ?*

Ce que je disais, c'est que je pourrais très bien travailler avec des musiciens, enregistrer mes transformations et utiliser ces sons dans des compositions. Que les concerts soient enregistrés... on a fait un disque qui s'appelle *Momento* il y a quelques années, on avait parlé d'en faire un deuxième. On avait travaillé sur une création commandée avant que je n'arrive avec Françoise Dastrevigne au festival des Joutes Musicales... Ce qui s'est passé avec le Château d'If c'est avec quelqu'un que je connais depuis longtemps, et c'est là que tu vois que c'est drôle, les boucles se font... C'était la première commande qui m'avait amené à travailler sur un dispositif d'installation, ça s'appelait « Les Miniatures », et j'ai fait la première miniature au contact de ce monsieur, qui m'a vraiment orienté sur une certaine pensée de la musique, la contrainte du déplacement, etc. Ce monsieur s'appelle Thierry Dumanoir et il s'avère qu'il dirige aujourd'hui le Château d'If entre autres. J'ai donc eu l'opportunité de faire cette installation, et cette commande en dehors du GMEM, ce que j'ai toujours fait à Reims. Aucune des commandes ne passent par les structures que je dirige. En tant que CNCM c'est carrément interdit, mais en tant que compagnie, j'aurais très bien pu le faire... Toutes mes commandes sont venues de l'extérieur. Je ne comprends même pas comment on peut se passer à soi-même une commande. Commander, c'est désirer pour quelqu'un d'autre. Se désirer soi-même, c'est un peu... sexuellement trouble. *Private joke* hein (*rires*). J'ai donc dit oui, mais c'est vraiment super cette installation... bon il ne faut pas le répéter, mais il va y avoir un certain nombre de haut parleurs dans

ce dispositif, j'en utilise 6 + 2 disposés dans le Château d'If, une mémoire de ce qui se passe dans la salle principale. J'espère qu'on pourra refaire des commandes les prochaines années. Le festival Les Musiques va s'ouvrir le 1<sup>er</sup> avril avec un concert et la présentation du début de l'installation, elle va ensuite continuer, je vais la travailler jusqu'à juillet. Elle sera donc finie en juillet et chaque année, on va réfléchir à passer une commande à un compositeur en électroacoustique et chaque année le Château d'If aura une nouvelle musique, dans dix ans ça en fera dix. Je trouve que ce sont des dispositifs marrants, j'avais fait la même chose à Reims avec le planétarium, on a passé une douzaine de commandes pour 8 haut-parleurs, en octophonie où les gens peuvent aussi choisir des pièces, ça fait un genre de karaoké... on l'a aussi fait en extérieur, les gens s'asseyaient avec un verre...

*Autre question, plus axée à la recherche, comment voyez-vous l'évolution de tout ce domaine de recherche musicale, comme ça a pu être fait à Césaré ou comme c'est également le cas au GMEM. Vers quoi semblons-nous nous tourner, sachant que maintenant les artistes travaillent en étroite collaboration avec des laboratoires et pas seulement des laboratoires dans la musique... On parle même d'artiste-chercheur...*

Artiste chercheur, je crois que c'est un peu autre chose, j'en ai beaucoup parlé avec le directeur d'Albi. En gros pour lui, l'idée c'est qu'il ne faut pas laisser l'université qu'à des universitaires, c'est plus politique. Un artiste peut aussi chercher et donc il faut ouvrir des postes de thèse dans les labos de recherche, il ne faut pas laisser la recherche qu'aux scientifiques et théoriciens. Personnellement, je ne sais pas trop quoi en penser... Ensuite, à Césaré, on était dans un rapport où on avait une commande, je faisais appel à un assistant qui venait travailler, ça répondait vraiment à des projets. En arrivant ici, j'ai découvert ce que c'était d'avoir quelqu'un qui cherchait à apporter la réponse au compositeur en résidence et qui développe en parallèle des dispositifs. Ici, c'est Charles Bascou qui fait ça et pour moi c'est un peu une nouveauté, en plus, il le fait très bien. Mais on n'est pas dans la recherche fondamentale, ça reste assez ouvert, il a développé l'Holophon et aujourd'hui il développe la gestuelle par rapport à cet outil, et des systèmes de mémorisation. Cette question de gestuelle est vraiment importante. L'installation réalisée au Pavillon M cette semaine était toute simple, il y avait une ligne et une Kinect devant, on peut y déclencher des sons, jouer sur les intensités, jouer avec les mains... On avait une base et on mixait ces sons en fonction de ce qui se passait. J'ai vu à quel point il y avait une rapidité d'appropriation, les gens cherchaient à détourner les règles du jeu. En détournant, ils produisaient de la musique. Il y avait aussi des danseurs qui se mettaient à faire des gestes particuliers... Ce n'est pas de l'interactivité dans le sens où les gens ne sont pas prisonniers du dispositif dans lequel ils rentrent. Ils sont « joueurs », ils ont un mode d'emploi et jouent avec la machine. Evidemment dans la recherche fondamentale, il faut des équipes, ils sont 3,8 ou 15 et bossent sur un petit quelque chose, on n'a pas les moyens de faire ça. Des artistes travaillent avec des labos de ce genre, je pense à Etienne Rey qui a travaillé avec l'Imera, ça a toujours existé... J'ai commencé avant les années 90, j'ai travaillé à la Limca, qui était un labo décentralisé de

l'Ircam et dirigé par Philippe Prevot, à Auch à côté de Toulouse. On travaillait sur des systèmes interactifs de captation, des systèmes ultrasoniques, l'ordinateur prenait toute la pièce avec des cartes dans tous les sens. Il travaillait avec l'Ircam déjà à l'époque, même si ces systèmes-là ne sont pas restés, parce que la lumière est plus efficace dans la captation que les ultrasons, ça a fait avancer la pensée. La recherche ne sert pas seulement à produire de la matière, mais à faire avancer la pensée.

*C'est intéressant cette idée de détournement, c'est ce qui a créé et fait évoluer la musique électronique: jeu, détournement et travail du geste...*

C'est plein de questions, le geste dans la musique électronique... Pour avoir travaillé avec Luc Ferrari de nombreuses années, il faisait des pièces radiophoniques. Pourquoi des musiques radio ? Il disait que c'était un geste politique incroyable : ça peut rentrer chez les gens directement sur 2 haut-parleurs. J'ai mis dix ans à l'introduire dans ma pensée, l'interactivité, c'est ouvrir ou fermer le poste. La radio ne fait pas de cadeau, si on s'ennuie, on coupe. La télé, si on s'ennuie, l'image peut rester, à la rigueur ça fait des lumières dans la maison... On/Off, c'est une vraie interactivité.

---

ANNEXE 5 :  
ENTRETIEN ARNAUD RIVIÈRE (PROGRAMMATEUR SONIC PROTEST, MUSICIEN)

---

Mai 2014

*Dans un premier temps, peux-tu me faire un rapide historique du festival et me présenter l'équipe actuelle ?*

Le festival a vu le jour en 2003 aux Instants Chavirés. C'est la rencontre entre 3 personnes, moi j'étais co-programmateur là-bas, je m'occupais des concerts rock, noise et impro et on accueillait régulièrement les soirées d'un label qui s'appelle Textile tenu par Benoît Sonette, et d'autres de la boutique Bimbo Tower tenue par Franq de Qengo. Ça faisait un moment qu'on voulait faire un truc ensemble. Il y avait les Reynolds qui préparaient une tournée en Europe au printemps 2003 et on s'est dit que ça serait l'occasion de commencer à faire un festival, un truc ensemble... Ça s'est donc appelé Sonic Protest, c'est devenu ce que c'est devenu, il n'y avait pas de plan, ce n'était pas calculé que dix ans plus tard ça existerait toujours, et avec une forme plus grosse. C'était assez intuitif, quand on nous a demandé de faire quelques « coups d'œil dans le rétro » pour les dix ans, on a l'image de trois copains qui, comme pour faire un groupe de rock, il y en a un qui prend une guitare, l'autre la batterie... Ça a été un petit festival sur deux jours, on voulait mettre la balle ailleurs, faire un truc à nous. Après, j'ai quitté les Instants en discutant avec l'équipe, on est tombés d'accord que le festival nous appartenait plus à nous, ils ont continué d'accompagner le festival jusqu'en 2006. Deux ans après mon départ, il y a eu une aide à la structuration, le temps qu'on créait notre propre asso'. On était très mauvais au niveau administratif, il nous a fallu un peu de temps pour être un minimum carré. Ça a été notre aventure à nous trois et les accidents de la vie ont fait qu'on n'est plus que deux maintenant... Autour de 2006-2007, ça a commencé à grossir, on est passé d'un format de deux jours à un format de quatre jours, on a commencé à être nomades, il y a eu une autonomie par le fait qu'on passait dans des salles différentes. Il y a eu aussi un effort collectif de gens qui ont adhéré et qui sont venus au festival, qui trouvaient assez chouette la manière dont on faisait les choses. Même si ce n'était pas réfléchi comme ça, il y avait quand même une forme de sensibilisation aux formes expérimentales par l'éclectisme... Assez rapidement, ça a été constitutif de ce qu'on voulait défendre. On voulait présenter dans une même soirée des formes très différentes, tout peut s'écouter avec plaisir, il n'y a pas besoin d'un pseudo-élitisme pour venir au concert, ces musiques-là s'adressent à tous. On a vu qu'il y avait plein de gens dans nos cercles d'amis pas spécialement branchés par ces musiques qui sont venus bossés avec nous comme bénévoles et petit à petit, ils ont accumulé plein de connaissances et se baladent dans ces concerts. Ça, c'est la première étape, les bénévoles, ça a grossi l'équipe, ce qui fait que maintenant, ça concerne une petite centaine de personnes. Après tout le monde n'est pas là en même temps, il y en a

qu'on ne verra pas pendant deux ans et qui vont se repointer. Cette espèce d'équipe, ça a été principalement une énergie bénévole, ça fait très peu de temps que ça s'est structuré, et en 2008, c'est là qu'on a commencé à faire le festival sur une semaine... À la fois on s'est permis d'inviter des artistes comme Brainbombs, Ich Bin, Costes... On fait venir des gens de partout et parmi les choses constitutives esthétiquement, on s'était dit qu'on essayait d'équilibrer entre les anglo-saxons et le reste du monde. On a invité des Hongrois, des Grecs, on essayait aussi de fonctionner hors tournée pour ne pas dépendre d'un calendrier défini par les tourneurs, car ça standardise vachement les propositions.

*C'est vrai que si les festivals ne dépendaient que des tournées, ça serait difficile de créer quelque chose d'exclusif...*

La notion d'exclusivité, on se l'est posée par rapport à la ville où on habite, où il y a vraiment beaucoup d'offres. Même si on essaye de prévoir 6 mois à l'avance, il y aura toujours d'autres choses qui tomberont pendant le festival, c'est la vie. Mais c'est plutôt bon signe qu'il y ait du choix. Après la notion d'exclusivité, on n'y est plus attaché tant que ça... Après le type qui vient de loin, à qui on paie le billet d'avion et qui joue juste avant dans un squat à cinq balles, là c'est pas possible.

*C'est déjà arrivé ?*

Non, pas à ce point-là, il n'y a jamais eu de trucs vraiment problématiques... Mais cette année il y a eu un des gars de Zeitkratzer qui nous a même pas dit qu'il allait jouer à un autre concert... Bon, on s'en fout, c'est un ensemble, les gens ne viennent pas trop voir les personnalités, quoiqu'il y a quelques personnalités dans l'orchestre... Mais lui, il avait fait un gig d'impro à Malakoff, un truc comme ça... Pourquoi pas, mais ça aurait été cool qu'il nous en parle, on *split* le billet d'avion, etc. Evidemment, ce n'était même pas ça l'enjeu et j'imagine que ce ne sont pas les gens qui sont allés le voir qui ne seraient pas venus à Zeitkratzer...

*Tu as un peu résolu ce problème en proposant des plateaux qui tournent un peu en France...*

Oui, à un moment c'est assez illusoire de se dire qu'il y aura des gens de Nantes, Marseille, Bruxelles qui vont venir à Paris pour le festival, ça arrive, tu en fais partie, c'est vraiment microscopique comme phénomène et ça ne participe pas vraiment à notre économie. La programmation reste suffisamment singulière mais la vie à Paris, c'est cher, les gens ont autre chose à foutre, c'est pas un plan camping quoi... Une fois qu'on arrive à faire venir un type comme Keiji Haino, plutôt que de l'inviter pour une date où ça coûte super cher, d'en proposer plusieurs, ça permet de mutualiser les coûts. Et que pour lui ça ait un intérêt plutôt que de faire l'aller-retour France-Japon sur 2 jours, ça aussi, il te le ferait payer aussi quoi... Lui comme d'autres... Et du coup, ça marche pas tout le temps, ça aussi on le sait bien au bout de 3 ans là-dessus... D'ailleurs le rapport entre ce que ça rapporte et l'énergie dépensée, ça ne vaut pas vraiment le coup... C'est vraiment en défaveur de l'exercice, il y a eu 19 dates ailleurs compa-

rées au 10 dates à Paris, sur les 19 confirmées il y en a une trentaine de travaillées et économiquement, ça ne vaut pas trop la peine, c'est à peu de choses près vendu à prix coutant. C'est du booking mélangé avec de la prog', avec chaque partenaire, on doit réfléchir à ce qu'on propose, et ils ont un budget assez bas... Ça peut faire quand même un peu avancer le schmilblick à la fois pour les artistes et pour Sonic Protest. Par exemple Atmosphérique qui a fait 6 dates à la suite, ça ne leur arrive pas souvent... Après, c'est sûr que ça ne résout pas les situations locales de chacun, que ce soit par rapport aux discussions avec Camille à Marseille ou Yanik à Lille, la labellisation Sonic Protest sur une soirée, ça ne va pas te ramener forcément du monde. Il se trouve que localement ça fait 10 ans qu'on est dessus et qu'on maîtrise à peu près toute la chaîne entre le type de lieu, le type de prix, le mélange dans la soirée, les partenariats autour... On voit que c'est assez payant en termes de fréquentation...

*Cette année j'ai l'impression que ça a encore mieux marché que l'année précédente...*

Ouais, c'est encore mieux, l'année dernière on a eu une grosse soirée et des soirées « ok », plutôt bien jaugées mais un peu en dessous quand même. Par exemple la soirée à la dynamo Gravetemple, Dead C et Vomir/Hurtado, on était vraiment déçus, pour moi c'était une date qui devait être complète et bon, voilà quoi...

*Oui c'est sûr qu'en termes de coût plateau, il devait falloir que ça soit complet avec cette affiche...*

Même complet c'était ultra déficitaire d'avoir trois Néo-Zélandais sur scène (*rires*). C'était impossible à financer, mais ça avait du sens parce que c'était vraiment mortel. De ce que j'en ai vu et qu'on m'a dit, c'était le concert où le batteur était juste pas trop saoul... Il ne tombait pas... À Bruxelles, il était tombé... Ça fait vraiment la différence, s'il est sur le plan ou pas quoi... Parce que c'est cool deux guitares rock noise, mais lui, dès qu'il joue, il a un sens du rythme vraiment classe quoi, mais des fois il flotte un peu... À Paris, ça questionnait le rock et l'impro, ce n'était pas un bœuf rock, il y avait 45 minutes d'improvisation avec un idiome rock, c'était classe...

*Donc pour en revenir à l'évolution, il me semble qu'il y a eu une année où il n'y a pas eu d'édition...*

Oui... donc en 2008, on sort bien défoncés de cette édition, c'était en décembre, on avait choisi de déplacer le truc... Ça avait assez bien marché mais on était ultra déficitaires, on n'avait aucune aide à l'époque. En plus, la même année, car en 2006, on a un autre compère, Yann, qui nous rejoint, on avait fait venir des artistes genre Hair Police, Zaimf, Prurient, Don Caballero... Tout le monde nous disait « ouais, Prurient à New York, ça a l'air formidable ». On veut voir ce que ça donne en vrai du coup, et mon goût ce n'était pas à la hauteur... On partage quelques dates avec d'autres lieux, on les fait venir en Belgique, etc. Donc première tournée c'est avec Don Caballero, et puis il fallait quelqu'un dans le camion, un genre de *Tour Manager*, on a un copain qui se propose de faire ça, Yann qui intègre depuis l'équipe avec Franq et moi. En

2008 on a tous des gamins, donc en 2009, on arrive à bricoler un tout petit truc qui n'est pas de l'ordre du festival parce qu'on n'a pas l'énergie, on file un coup de main sur les soirées Sublime Frequencies où il y a Group Doueh et Omar Souleyman qui viennent. On fait un rapprochement avec les Instants et en 2010, on se dit qu'on y retourne mais on n'arrive pas à faire le festival, on fait juste deux soirées qui étaient assez cool, ça nous motive à fond pour 2011. Donc là, on discute avec la Mairie de Paris, c'est vrai qu'on avait commencé en 2008, mais comme c'est hyper désorganisé notre manière de faire à chaque fois, on tente un truc, on arrête... On a aussi eu une sub' de l'ADAMI en 2008, d'ailleurs. Donc là, on s'y prend bien en amont, on arrive à avoir une subvention qui tombe après coup, on arrive à faire le festival... qui est assez dur à vivre, on se demande si on doit continuer, on avait tenté un truc sans tête d'affiche, et ce n'était pas du tout un succès. C'était plein de chouettes concerts, mais vachement dans l'effort, pas de moyens, en plus c'était un week-end où il faisait un peu beau, tous les gens se barrent... il y a plein d'éléments qui font qu'on se dit qu'il faut changer notre manière de faire les choses, ça nous prend plus de temps qu'un vrai boulot alors qu'on fait tout bénévolement, on s'est donc donné deux ans pour changer l'équation. On se disait qu'on allait arrêter le festival et éventuellement continuer d'organiser des concerts de temps en temps comme un loisir, sans que ça prenne trop de temps. Là c'était démesuré l'investissement, parce qu'on est musiciens et on a d'autres activités qui nous prennent du temps sans gagner d'argent, donc vraiment... Donc là, on a fléché une partie de la subvention vers un administrateur qu'on ne connaissait pas à la base. C'est Yann qui a impulsé toute cette logique, que ce soit chercher la licence d'entrepreneur du spectacle, demander un peu des subventions. Bénévolement, l'énergie, tu peux la faire converger vers un événement, après la digestion de tout ça, c'est difficile à gérer, donc à un moment il y a des trucs que tu ne peux pas faire faire gratuitement. Et puis les compétences ça se paie. Là, on est tombé sur un type par capillarité de gens qui nous parlent de lui, qui a pas mal d'expérience mais pas spécialement dans le secteur des musiques actuelles... Et il se trouve que c'était le bon moment, le festival était suffisamment reconnu et du coup tous les dossiers ont été acceptés en 2012. Le problème c'était les musiques représentées, quand tu vas voir la DRAC, quoiqu'encore ça va, même si la DRAC Île-de-France n'a aucune enveloppe pour les festivals. Ici, il n'y a pas de département, du coup il n'y a que la Ville et la Région, et comme on arrive tard dans le système des financements publics... Quand tu arrives vers la fin, dans les années 2010, il y a déjà 30 ans de gens installés dans le paysage... Evidemment il y a toujours des petites aides, on a pas mal d'aides ponctuelles, mais on n'arrive pas à avoir des aides de fonctionnement.

*Est-ce que c'est aussi pour ça cette année qu'il y a eu pas mal d'ateliers avec des centres et des établissements de formation ?*

C'est croisé d'un désir assez fort quand on s'est dit que ça devait devenir notre emploi à temps partiel ou temps plein suivant les activités de chacun. On s'est rendu compte assez vite qu'un festival de 10 jours ça ne peut pas faire vivre une équipe à l'année. On s'est aussi autorisé à se demander qui voulait faire quoi... Pour moi, l'atelier a été une forme qui m'a longtemps rebu-

té, tant comme musicien qu'organisateur et quand j'étais aux Instants, les ateliers sont arrivés par le biais des subventionneurs qui disaient « écoutez, si vous voulez continuer d'avoir des subventions, faut faire faire des ateliers à des artistes, la diffusion juste sur un plateau c'est pas suffisant ». Là, je me suis dit que c'était inique, parce que tous les artistes n'ont pas forcément quelque chose à dire en atelier ! Et je n'aimais pas trop le côté socioculturel, du coup j'avais mis ça de côté, et il se trouve que quand j'ai eu mon premier gamin, l'idée de la transmission est revenue. À travers cette expérience-là, j'ai eu le désir d'en faire, puis avec une copine, on a commencé un boulot qui n'est que sur cet aspect. Ce n'est pas un groupe qui propose des ateliers, notre boulot ensemble c'est de faire des ateliers. On le traite de la même manière, on le travaille, on répète. Et Franq a aussi vachement travaillé en tant qu'objecteur de conscience dans des I.M. pro, en rapport au handicap. Donc on a commencé à chercher l'année dernière comment faire, avec quelle structure, on a tenté un truc avec les « massages sonores » au lycée autogéré et une première rencontre avec l'hôpital de jour d'Anthony et puis voilà, là on a voulu entériner les choses sur du long terme. Avec le lycée autogéré en 2014, on a fait 6 mois d'ateliers au lieu de 6 jours, et les autistes de l'hôpital de jour au lieu de 6 jours également, Franq y allait toutes les semaines. On est donc passés sur des logiques annuelles de travail, on a aussi fait des projets de production l'an passé, vraiment d'accompagner des projets, de l'idée d'artiste à la production subventionnée. En 2014, il n'y a pas de projet de production parce que c'est assez énorme comme boulot. L'année dernière on a beaucoup bossé avec Thierry Madiot, à la fois sur des live, des ateliers, des installations à la Générale et sur de la production. On avait envie d'associer, pas forcément tous les ans, un artiste de notre région qui nous semble pertinent, en termes d'éclectisme. On a parlé de ce projet « Phonoscopie » qui est un héritage des massages sonores avec Yanik, eux avaient ça en tête depuis plusieurs années et on avait besoin de temps pour le travailler. Ça demandait aussi un investissement d'équipement, là où Yanik et Eric des massages sonores avaient des idées, et qui font des trucs assez *cheap* et le fait de jouer acoustique, dans « Phonoscopie » se posent des enjeux de multidiffusion, d'électroacoustique, d'haut-parleurs, de cartes son... Il y avait aussi l'idée de développement de *software*... c'est là où ça a été un projet de production en commun, ils sont arrivés avec un projet, on en parle et la version finale est le fruit quand même de la construction avec nos échos. On propose un cadre financier, un endroit où travailler, on accompagne le projet en diffusion.

*C'est vraiment un fonctionnement à l'année pour le coup.*

Oui, carrément.

*Au niveau de l'équipe ?*

Donc après l'arrivée de l'administrateur qui est missionné sur un certain nombre de dossiers, on a une autre personne à qui on confie une petite partie de cette subvention de la mairie de Paris pour la compta' et le suivi de gestion, c'est une copine à lui qui nous avait recommandé l'administrateur. À un moment, elle nous a dit qu'elle n'avait pas vraiment de temps et que ça

serait plus logique qu'il fasse tout, et ça lui fait une somme plus conséquente. Et là, pif, Yann notre 3<sup>ème</sup> qui avait commencé à faire ces tâches-là aussi, les lâche au profit de la logistique pure d'un genre de directeur technique qui réfléchit un peu mieux les choses, dans leur réalisation, ranger une salle, démonter une sono, gérer le planning... Le côté nomade c'est super mais tu laisses un peu tes équipes dans l'affaire... En 2011, ça a été l'enfer. C'était à la fois super important pour se dire qu'on ne pouvait plus faire les choses de la même manière. D'un point de vue stratégique, financier, etc. Entre démonter le soir et remonter ailleurs dans la nuit pour que les balances commencent à 9h... On a usé quelques copains avec ça, quoi... Les rôles se précisent : Yann/logistique, Nicolas/l'administrateur, assez vite il fait beaucoup plus de dossiers que prévu, mais comme ils sont couronnés de succès, c'est plutôt encourageant. Il a eu sans que ça soit une fonction d'audit, un œil neuf qui nous a aidé à passer des caps. En 3 ans, on a rattrapé pas mal de retard au niveau de la structuration. Avec cette possibilité-là, on a déposé des services civiques, qu'on ne savait pas faire, ce n'est pas très compliqué mais ça prend quand même du temps... Donc, on a déposé un premier dossier en service civique qu'on a transformé en contrat d'avenir, ça c'est Hélène. Elle vient du lycée autogéré, il y a des choses qui se connectent, comme ça. Il y avait une forte envie après avoir été bénévole une année. Elle voulait bosser avec nous mais on n'avait pas d'argent, et l'occasion a créé le larron. Elle intervient plus sur des tâches de logistiques et de production, d'administration. C'est un peu plus clair. Il y a eu un deuxième service civique, c'est Maxime qui est plus sur les tâches de communication. C'est pas évidemment les intitulés, car quand tu dis dans un service civique que tu fais faire du travail, pour lequel tu pourrais embaucher quelqu'un, ce n'est pas fait pour. Normalement, c'est plus sur des tâches de médiation, mais ça dépend des personnalités et des besoins de l'asso' quoi. J'en avais marre de m'occuper de la comm' et pour tout ce qui est réseaux sociaux, je suis complètement absent. Et on a vu l'année dernière que c'est vraiment capital. Maxime a bossé pendant 6 mois, et l'année dernière, on a aussi eu un stagiaire... Maintenant on a un bureau. Avant, chacun bossait de chez soi. Depuis septembre 2011, on est installé ici. On n'avait qu'une partie de la salle mais maintenant on a accès à la totalité. Évidemment, quand on était chez nous en énergie bénévole, tu peux difficilement bosser avec quelqu'un d'autre. On se faisait prêter des apparts pour faire des réunions, c'était chouette mais il fallait passer à autre chose. Ce petit bureau en logique associative, ça a permis de structurer, tu t'achètes une imprimante et un scanner, c'est fou quoi. Petit à petit, on avance, ça permet de flécher de l'argent sur nous. C'est arrivé très tardivement, et là j'ai une partie de mes cachets qui sont reversés en tant que chargé de production, c'est ce qui est de plus proche, ça ne correspond pas totalement à ce que je fais, mais bon. J'ai le statut intermittent entre mon activité de musicien et Sonic Protest. J'ai plus de cachets Sonic Protest qu'en tant que musicien par contre. Dans l'effort de structuration, avec l'arrivée de Nicolas, je lui ai dit que j'avais mis de côté mon activité de musicien, c'était un peu long. J'ai arrêté de chercher des dates, je ne croule pas sous les tonnes d'appels, je fais encore des concerts, mais cette activité ne pourrait pas payer le loyer quoi. J'avais levé un peu le pied là-dessus, mon activité sédentaire me plaît, j'ai des gamins, je ne peux pas être toute ma

vie sur la route. Pour l'instant c'est une espèce de compromis. J'ai toujours rêvé d'un temps partiel, quand j'ai quitté les Instants, je ne voulais pas regagner ma vie professionnellement en organisant des concerts... Raté ! (*rires*)

*C'était idéologiquement, ou au niveau de l'investissement de temps ?*

Bah, j'avais fait huit ans là-bas, tu vois. C'est pareil, c'était une équipe plus restreinte, il y avait plus de concerts et moins de monde et voilà, je ne m'en sortais pas avec 2/3 concerts par semaine, faire soi-même de la musique, bon c'est cool j'avais accès à la salle mais à un moment tu restes dans un univers super fermé aussi. J'en pouvais plus de ne voir que des concerts dans la salle dans laquelle tu travailles, parce qu'après t'as pas trop envie de sortir, ça assèche quand même. Il y avait tout cet aspect-là, avec une envie de passer à mi-temps là-bas mais qui n'a jamais été réalisable, et puis à un moment je trouvais problématique dans mon parcours, d'être organisateur de concert et musicien. De manière saine, tu te rends compte qu'en termes d'ouverture tu vois toujours les mêmes gens et en plus t'as un rapport de pouvoir.

*En tant qu'organisateur, c'est vrai que d'autres gens vont te programmer et ça va impliquer un retour d'ascenseur un peu attendu quoi...*

Voilà et ça, ça fait pas partie de l'équation c'est pas possible. Pour Sonic Protest, on s'est mis d'accord, nous on ne joue pas dedans, ce n'est pas la défense de nos ateliers... Bon, Franq s'occupe des ateliers, moi j'ai joué une fois et c'était dû à la situation en 2007, car j'invite des musiciens et eux veulent jouer avec un musicien local... en pas cher, du coin, j'étais le seul local qu'ils connaissaient... Si je ne jouais pas avec eux, ils ne venaient pas... Je l'avais un peu fait aux Instants, et c'est l'enfer. J'arrive pas du tout à dissocier les tâches dans l'engagement que ça demande, je fonctionne en mono, niveau cerveau... Je joue, c'est cool mais en tant qu'organisateur, le même soir on avait Brötzmann qui avait été méga chiant, je n'étais pas du tout au taquet. Dans l'équipe, on est les deux seuls à faire de la musique... Sinon, on évite aussi que les gens rejouent plusieurs années avec le même projet. Le seul qui l'a fait c'est Andy Bolus avec Evil Moisture, avec dix ans d'intervalle. Dans les artistes qui rejouent il y a Yann Gourdon par exemple entre France et son trio, on essaie de faire en sorte que ça ne soit pas tous les mêmes cinq, dix... Il y a toute une multitude de scènes qui nous permet après de ne pas épuiser les filons.

*Pour en revenir à Franq, qui travaillait aussi à Bimbo Tower, lui aussi ça fonctionne en termes de cachets ?*

Alors, là, c'est en plein bouleversement, vu qu'il était employé de Bimbo, et on leur reversait des sous. Il nous faisait une facture de service. Là, c'est plus flou, on réfléchit à comment on passera à l'année, vu que les ateliers prennent beaucoup de place dans son activité, qu'il n'a plus la boutique, ça reste la quadrature du cercle, on a vachement de mal à nous payer nous-même. On a vachement fonctionné à se dire qu'on partageait ce qui reste, et souvent ça ne marche

pas, vu qu'il ne reste plus rien. Là, ça y est on s'est dit qu'on budgétise une part de salaire pour le festival, mais ça ne peut pas fonctionner à l'année, il faut qu'on trouve d'autres moyens, d'autres activités. Par exemple, sur la diffusion évidemment, quand on vend des concerts type « Phonoscopie », il y a une part pour l'asso mais on en vend tellement peu que ce n'est pas ça qui fait vivre l'asso'. Donc il y a Franq qu'on essayait de placer jusqu'alors entre un tiers et un mi-temps, moi j'essayais un  $\frac{3}{4}$ , plein-temps, les *delta* sur les durées de travail hebdomadaire sont quand même sur des « qu'est-ce qu'on a en bénévolat et qu'est-ce qu'on a en payé »... ça reste très flou. Ce qui est un peu emmerdant à un moment, c'est de passer ce cap-là. Le salaire est un vrai truc coercitif aussi, à un moment on sait qu'on a une bonne dose de bonne volonté, mais au bout de dix ans, tu te dis que t'as fait vachement d'efforts, et qu'il faut encore en faire... Hélène est à plein temps en CDI, poste financé par la Région et je ne sais pas, peut-être le Ministère du travail... C'est un service civique qui passe sur du précaire, Franq mi-temps, Yann pareil mi-temps sur la logistique, Nico aussi en mi-temps... Comme je te disais, on a fait vingt dossiers de subventions cette année c'est très lourd... Le très gros c'est la Ville mais on n'a pas les résultats, ça dépendra des élections, ça sera voté après. L'année dernière la plus grosse subvention était de 15 000 euros, il y en avait une à 10 000 et les autres c'est entre 2000 et 4000... quand on voit le boulot, certaines prennent un temps fou... En même temps, on ne peut pas en faire l'économie, 2000 balles par-ci ou par-là, ça sert toujours. On embauche pas mal pour l'équipe technique mais on a aussi des bénévoles en technique.

*Au niveau de la programmation et la conception d'un plateau, l'équilibre entre des têtes d'affiches, des plateaux plus longs, est-ce que c'est l'expérience d'une année sur l'autre plus le bilan financier qui vont influencer votre manière de construire ça et comment vous choisissez les artistes, est-ce que c'est collégial, vous écoutez beaucoup de disques, vous lisez la presse ?*

Le bilan financier d'une année sur l'autre n'a pas d'impact sur la programmation de l'année à venir. Bien que le côté économique joue, comme on a besoin de vendre des tickets et on a besoin de faire tourner le bar... C'est un besoin économique, et organiser des concerts pour 30 personnes quand tu y passes une année, ça ne marche pas quoi. Dans ton rapport d'effort, comme pour Dead C par exemple, c'était loin d'être un four, on avait 250 payants environ, ce n'était pas vide, comme ce n'était pas l'euphorie complète, les gens n'avaient pas trop compris qu'il y avait peu de chances qu'ils reviennent. Il y a eu une forme d'échec. En 2011, on avait vachement bossé pour présenter un truc sans tête d'affiche mais avec des gens qui nous semblaient pertinents à l'époque et t'as des salles où tu peines pour avoir 150 payants. Dans la programmation, tu te demandes comment faire des liens et comment l'éclairage de l'un va attirer l'attention mais cette attention va polariser le truc... Sur des cas précis ça peut être plus parlant : la soirée Brigitte Fontaine, Jérico, Mammane Sani, ça croise des scènes. Brigitte Fontaine, il n'y avait pas vraiment d'intérêt en soi, la chanson nous intéresse pas trop, ce qui nous intéresse c'est plutôt son rapport à elle avec Areski, donc on n'allait pas faire une soirée « chanson ». Et de fil en aiguille on s'était dit qu'on voulait rebosser avec La Nòvia de Yann Gourdon, et on voulait un

autre groupe sans lui comme il avait vachement joué. Et dans la soirée, c'était super de voir que des gens ont préféré Jéricho... Bon, je ne suis pas non plus content que des gens soient déçus de Brigitte Fontaine mais un nom comme ça, ça idéalise le truc, les gens sont persuadés que ça sera forcément génial... Mais Brigitte Fontaine en 2014, ce soir-là, bien que généreuse, elle n'était pas en forme quoi... Le concert était dur... Bon le contexte était chouette, elle a donné mais son élocution était difficile, elle est fatiguée... Elle continue de s'en mettre derrière la cravate, et le boulot entre son ingé son et le notre ne s'est pas bien passé, ce sont des gens qui tournent dans un autre milieu, ils ont une autre manière de faire. Elle ne l'a pas trouvé compétent sur certains points, elle bosse avec des gars qui te patchent des Zenith en 10 minutes. Son ingé son, il n'a pas voulu écouter la musicalité de l'église et l'expérience que notre ingé son a de ce lieu par rapport aux fréquences... Brigitte qui a une voix assez basse, entre ça et le piano, ça tournait vachement. Jéricho ça sonnait vachement mieux. On a tenté plein de trucs différents dans cette église, du field recording, de la noise, par exemple Merzbow c'était juste mortel cette année. Il a joué l'église, car on a peu de musiciens qui prennent vraiment le lieu en compte... On a eu les frères Bauer, le duo de trombones, ils ont fait un disque dans un bâtiment énorme en Allemagne donc ils jouent le bâtiment avec de longues réverbères. Zeitkratzer aussi on devait les faire ailleurs, on avait trouvé les partenaires avec la Muse et les Instants mais finalement ça s'est fait à l'Église. D'ailleurs, c'était chouette de faire un truc avec la Muse qui a un nouveau directeur, les Instants qui sont un lieu historique et St Merry qui est important pour ces musiques-là à Paris, il y a un moment agréable de partage. Ce n'est pas évident à l'inverse dans le partenariat de passer de salle en salle, ce n'est pas clair ce que tu attends des partenaires... On a testé des lieux comme le Trabendo, la Maroquinerie, le Point FMR... Il y a des lieux où on ne veut plus aller, pas que c'était nase, on ne veut pas cracher sur les gens à tout prix, mais les logiques nous échappaient vraiment... Les mecs qui rallument la lumière parce qu'il y a un club derrière, t'y vas une fois mais ça t'échappe leur logique et les bières sont super chères... Donc, on essaye de trouver des personnes un peu rares, on a remarqué que la rareté engage les gens à venir en concert. Les gens, ils viennent voir des personnes qu'ils ont déjà vues ou qu'ils connaissent... Il faut trouver l'équilibre avec nos envies, on n'a jamais programmé quelqu'un en fonction du remplissage. On ne se fait pas chier pour avoir des sentiments un peu moins enthousiastes sur 10% de la programmation... Tous les gens qu'on fait jouer, on a super envie qu'ils viennent... Après je suis pas fan de toute la prog' mais l'argument d'exposition médiatique, ce n'est vraiment pas le truc principal. Par exemple, l'année dernière ce qui a fait le buzz c'était Cheveu avec l'orgue. On sait qu'ils ont le vent en poupe avec une grande assiette de public, plus grande que Vomir par exemple, bien que Vomir a de plus en plus de succès. Le truc avec Cheveu c'était de faire quelque chose avec une scène locale, mais on est surtout associés à la scène noise/impro de Paris/Instants, ça semblait important de montrer que les trucs plus rock, on ne les fait pas venir que quand ils sont de Glasgow. En autre soirée tarée, pareil, à l'église St Merry, il y avait Kim Foley, Tony Conrad et Keiji Haino. Trois monstres comme ça, c'est une histoire de rareté, d'antériorité, on aime bien les vieux pour ce que ça représente sur les scènes, on aime bien les

liens entre les vieux et les jeunes. La programmation, elle est faite entre Franq et moi, ça nous prend beaucoup de temps. On commence juste après une édition et on rêve qu'on aura fini en décembre mais on n'y arrive jamais... On va essayer de mieux faire encore, ça prend beaucoup de temps de lancer des pistes, même si ça ne marche pas... Dead C, ça nous a pris 4 ans pour les faire venir. Zeitkratzer, ça n'a pris qu'une année mais ça a été une tannée à monter, on pensait s'appuyer sur d'autres dates pour avoir une aide au voyage mais on s'y était pris un peu tard... Le problème c'est que ça recoupe des scènes avec des réalités économiques super différentes. Dès que tu mets un pied vers la musique contemporaine, ouhlala... Ils sont souvent nombreux, là ce sont des allemands, donc tant en terme de salariat, de frais de voyage et conditions techniques, c'est chaud. Le *backline* c'est une grosse lourdeur et c'était assez chouette de voir qu'on a quand même réussi à le faire... Ces mecs-là n'avaient jamais joué à Paris, ce qui est assez dingue. Le but d'organiser un festival, c'est aussi de le voir, même si au final on n'en voit pas tant que ça. C'est de faire venir des gens qu'on a repéré, qu'on veut aussi voir en concert. On ne peut pas forcément aller voir un groupe de danoise qui n'a jamais joué en France, autant les faire venir, c'est intéressant. Justement les Selvhenter c'était un des concerts principaux de cette édition, elles étaient totalement inconnues, leurs disques ne sont pas distribués en France, elles passaient partout en Europe sauf ici... par contre je n'ai pas vu le concert parce que je finissais l'expo...

*Et comment choisissez-vous ces groupes ?*

Il y a une somme de choses, on est relativement boulimiques de ce genre d'informations autour de la musique, à lire des choses, à faire des liens avec les musiciens, regarder la scène à laquelle ils appartiennent, avec qui ils jouent, leur label... Il y a les vieilles envies qui traînent dans nos têtes, à un moment tu trouves le mail du mec, tu commences à lui écrire. Il y a aussi notre passif qui a créé un réseau, Franq avait une asso', Ortie, il organisait des concerts bien avant que je bosse aux Instants. Il y avait Marcel et Philippe d'Héliogabale, Quentin Rolet... Ils ont commencé au milieu des années 90, les soirées Rock, pas Rock, il y avait U.S. Maple. Zeni Geva, tous ces trucs-là, c'était eux qui les faisaient jouer au début avec le fanzine Ortie. On a quand même un réseau avec une pratique, et quand t'es musicien tu te balades un peu, à voir des trucs à ramener, par capillarité, des gens qui connaissent des gens qui connaissent des gens qui disent « tiens, jette une oreille à ça ». Il y a des gens en qui on a confiance, dont on prête un peu attention. Cette année, on a quand même regardé aussi qui passait en tournée. Des fois ça coûte de faire venir dix-huit Inuits... On a fait venir des chinois (Torturing Nurse) l'année dernière, ils n'étaient que deux, mais ça coûte quand même... On avait fait venir quatre personnes de Chine entre eux, ceux du label King Gong... ça fait un peu trop... Là, on s'est demandé qui passe en tournée, et on a vu par exemple Mammane Sani, je trouve ça chouette mais je ne pense pas qu'on l'aurait fait s'il n'était pas en tournée... un aller-retour ça aurait coûté ultra cher. On vieillit, mûrit, du coup on fait un peu des nuances dans nos règles de fonctionnements.

*Et vous faites aussi d'autres choses, des expos...*

Oui, on expose des dessins des installations, à la Générale, la Halle Saint Pierre, Vinyl Rally au Palais de Tokyo... Les installations d'art sonore ne sont pas hyper présentes dans le festival, il y a déjà un festival qui en montre un peu mais des choses avec de forts enjeux technologiques. Nous, on reste un peu sur le *lofi*. On a fait des médiations sur l'expo de cette année avec des scolaires, on n'avait jamais fait ça avant, c'est bien pour la sensibilisation et croiser des publics. Ça fait aussi focus. Les médias, ça fait quelques années qu'ils en parlent bien, pour cette dixième édition ça fait un peu plus... mais on ne peut toujours pas avoir un papier dans Le Monde. Il y a toujours ce truc un peu particulier qu'étant à Paris, la presse nationale c'est un peu notre PQR... Il y a cette injustice, que nous on peut avoir un papier dans Libé mais il y a plein d'autres gens qui mériteraient aussi...

*Il y a aussi les logiques de connaissance/copinage avec le journaliste et les partenariats média voire achats d'encarts...*

Ou avoir une attachée de presse. Il y a des gens en région qui se paient des attachés de presse parisiens pour avoir de la presse nationale, même. C'est mal branlé, ce n'est pas normal. C'est vrai aussi que le rapport rédactionnel/achat d'encart c'est assez compliqué... Des fois aussi il y a des gens qui font des papiers uniquement parce que ça leur plaît... Ça reste dur la relation presse... Dans les trucs cool, on a France Inter / France Info pour parler du truc... Bon c'est un peu le cabinet de curiosités « venez voir les *freaks* » mais ça me gêne pas trop... « Les audio-monstres », la majeure partie des gens nous voit comme ça.

*Et tu penses que des gens sont touchés par ce biais-là, il y a des curieux qui viennent voir « les monstres » ?*

Carrément, ouais, je pense. Maintenant, à Paris, le nom est repéré aussi par les gens qui ne sortent pas trop qui se disent « une fois l'an, je vais faire le fou-fou, me prendre une baigne, forcément je vais voir Thruston Moore et Lee Ranaldo parce que je suis quarantenaire et j'aime le rock, je vais me faire la soirée du lendemain où je ne connais rien du tout et je découvrirais des trucs ». Je suis sûr qu'il y a des gens comme ça. Le public de spécialistes, on le connaît, on l'aime bien mais il y a toujours un côté un peu... c'est toujours un peu étrange de faire jouer des groupes devant un public dont 80 % sont musiciens, 10% ont un label est il y a 3 personnes qui ont payé leur ticket et ne font pas la bise à toute la salle quoi... C'est bien, évidemment, que ces musiques-là aient un rapport de confidentialité et que tout ne peut pas jouer devant 500 personnes... C'est cool que, quand il y a même 200 personnes... Arnaud Paquette, on l'a fait avec son installation à la Générale, c'était une tuerie... Son truc dépasse complètement le cercle des initiés, du coup, on a fait des séances supplémentaires pour encourager n'importe qui à se pointer pour voir « un spectacle d'étincelles »... Quand tu connais son parcours, tu entends un mec qui vient de l'impro, de la noise, mais avec son aspect ludique, t'as l'impression que n'importe qui peut aller voir son concert. L'expo à la Générale, c'est marrant parce que même notre

administrateur, bien que depuis des années il est sensibilisé à certains trucs, tout ce qui est noise ça l'emmerde, bien qu'étant curieux et le truc de Paquette c'était la révolution. Pareil pour plein de gens. Ça joue atmosphérique, format musique impro, il y avait Xavier Charles et d'autres musiciens... on est dans un format qu'aux Instants ça a du mal à dépasser les 40 personnes, quand les astres convergent tu peux en avoir 80... Un peu ce qui s'est passé hier avec la soirée d'O'Malley aux Instants, il y avait 80-90 payants, pour un dimanche, c'est cool.

*Il y a un peu le phénomène de mode lié à Sunn o))), Mego...*

Ah bah oui, Ideologic Organ c'est un sous label de Mego... mais c'est cool, hein tant mieux ! Le principal c'est que les gens viennent écouter. Eric Cordier, Okkyung Lee ou Norberg Norstrangl, je ne pense pas qu'ils aient un réservoir de public de 90 personnes à Paris.

---

ANNEXE 6 :  
ENTRETIEN SOUFFLE CONTINU (DISQUAIRE SPÉCIALISÉ, PARIS)

---

Mai 2014

*Entretien réalisé avec Bernard Ducayron / (sans Théo Jarrier)*

*Dans un premier temps, je voulais te demander, comment avez-vous créé Souffle Continu et faisiez-vous avant ?*

On a travaillé 15 ans pour moi et 10 ans pour Théo chez un disquaire d'occasions chez qui on a monté un rayon de nouveautés. C'était vers la fac de Jussieu et ça s'est cassé la gueule d'une part à cause des travaux gigantesques de la fac, ils vidaient le quartier, et aussi à cause du téléchargement... Ça s'est effondré et nous, on voulait le faire à notre sauce, de monter un lieu pour défendre le support physique, et de créer un lieu de vie. Quelque part pour faire des *showcases* et des rencontres. On a donc ouvert Souffle Continu en octobre 2008, ça fait presque 6 ans. Moi, en plus de ça j'étais musicien, je jouais de la basse et Théo faisait de la batterie, au sein de formations rock, pop... Lui, il a joué dans Héliogabale, Carmine, des trucs comme ça et moi dans des groupes lourds du genre Weird Moves, j'ai joué avec Kasper T. Toeplitz dans Sleaze ART...

*Vous avez ouvert cette boutique, après la fameuse crise du disque et la chute des majors... C'était un peu ambitieux quand même, non ? C'était une vraie prise de risque de votre part ou bien vous ne vous en préoccupez pas trop, c'était plus par passion ?*

Les deux ! C'était un pari mais on savait où on mettait les pieds, que ça allait être dur. En même temps on est passionnés, et on cherchait une possibilité de travail non aliénant. On s'est donc lancé. Ça reste très difficile.

*Au niveau des choix de disques, ce sont des choses qui vous représentent, ou vous vous êtes également ouverts à d'autres choses parce qu'il pouvait y avoir de la demande ?*

À la base, oui, ça part de nos goûts. J'ai plutôt une affinité vers l'indus, les trucs plus lourds, et Théo vient plutôt du free jazz et des musiques expérimentales. Sachant qu'on écoute aussi tous les deux les musiques « de l'autre côté » on va dire, on a essayé de faire une espèce de magasin autour des musiques expé' au sens large, que ça soit dans l'indus, le rock psyché, le *kraut*, le free, la musique contemporaine évidemment jusqu'à des trucs plus spécifiques avec des racines, par exemple des racines en hardcore, en free, en soul évidemment, parce que le free vient aussi de la soul...

*Vous avez constaté depuis le début de votre activité de vendeurs de disques des évolutions dans le marché ? Y a-t-il des disques ou des styles qui marchent mieux ou moins bien, des genres qui apparaissent, d'autre disparaissent, réapparaissent ?*

Ouais, c'est très cyclique, la consommation de musique. Je ne sais pas à quoi c'est dû, c'est peut-être par rapport aux journalistes influents dans des revues de type *Wire* en Angleterre... En ce moment, ce qui marche c'est l'espèce de revival 70s sur le krautrock, psyché, tout ça, ça continue à être creusé. Ce qui marche moins bien c'est l'impro et le free... D'années en années ça s'est effrité, alors qu'au début on était quasi les seuls à proposer un tel choix, à défendre des microlabels, des musiciens pas reconnus, des français qui jouent régulièrement...

*C'est dû à quoi ce désintérêt à ton avis ?*

Il y a trop d'offres, par rapport à une demande trop petite. Si quelqu'un suit le truc et se trouve submergé, s'il lâche, il lâche complètement. Je ne sais pas si c'est la vraie explication mais ça me semble rationnel. Il y a un vrai désamour sur ces musiques-là, enfin en termes d'achat de disques... En termes de concerts c'est encore autre chose. Des musiciens anglais comme Evan Parker ou Paul Rogers, quand ils sont à Paris ils vendent leurs disques 5 euros, limite ils les donnent ! Ce qui marche c'est plutôt aussi l'*electronica*, ça revient. Y'a des scènes techno expé' qui semblent intéressantes, j'ai envie de creuser par là, un peu. On voit apparaître des jeunes qui veulent aussi des classiques, un Doors, un Neil Young, c'est plutôt sympathique et encourageant pour l'avenir. Mais ça reste un frémissement...

*Les gens vont plutôt vers ce qu'ils connaissent déjà, est-ce qu'il y a parfois un phénomène un peu aléatoire de découverte, ou j'imagine que l'aspect mercantile de la chose avec la pochette, la production peuvent attirer les clients...*

Il y a beaucoup de questions en une seule... Souvent les gens savent ce qu'ils veulent, notre devoir de conseil est souvent limité. On vend aussi des disques en les passant. D'ailleurs le disque qu'on a le plus vendu depuis qu'on est ouverts c'est le *Golem* de Sand. Après, c'est le côté *packaging* du vinyle, le tirage numéroté, le vinyle coloré... Le Record Store Day en est un exemple éloquent. Les gens se jettent sur les disques ce jour-là alors qu'ils sont plus chers que le reste de l'année, il y a une valeur spéculative, ce n'est même plus musical...

*C'est d'ailleurs étonnant dans le cadre du Record Store Day les rééditions de disques limités, de créer un objet rare, sur des choses qu'on trouve d'occasion dans d'autres bacs... Mais malgré tout, les gens se réintéressent quand même au disque...*

C'est vrai qu'il y a un peu de positif même si cette année, ça n'a pas été aussi fort que ça...

*C'est quoi du coup le Record Store Day, c'est un « label » ? Ça a un coût ?*

On nous impose rien, faut pas payer pour être dedans non plus. Par contre, je ne sais pas comment ça fonctionne dans les autres pays mais en France, la plupart des références sont centralisées via le CALIF, une association liée au Ministère de la culture. La plupart des commandes passent par eux, mais nous, comme on joue le jeu, on creuse un peu aux États Unis, en Angleterre, en Italie. C'est un gros machin car si tu ne vends pas ce jour-là, tout ce que t'as

payé, tu n'as pas de droit de retour dessus... C'est très spécial, ce « jour du disquaire ».

*Est-ce qu'il y a eu une baisse significative dans ces musiques-là qui serait liée au téléchargement ?*

Ça continue de s'accroître, certes dans une moindre mesure chez nous, car depuis le départ on a été vraiment sur de l'objet, les gens s'intéressent un peu au physique. Ils sont dans une dynamique de collection, comme quelqu'un qui a un bouquin dans sa bibliothèque et veut ensuite le prêter, le transmettre, le faire connaître. C'est mon cas, c'est le cas de Théo ou de la plupart de nos clients. C'est un léger souci pour nous, car ça a laminé pas mal de ventes de disques. Inversement, ça a niqué Virgin et c'est en train de niquer la FNAC, les gens continuent d'aller au concert... Du coup inversement, grâce au téléchargement, le petit disquaire indé reprend son rôle et son métier car à taille humaine, tu peux proposer à des gens que ça intéresse.

*Dans l'absolu, les grandes surfaces sont sûrement un peu fuies également, les gens préfèrent peut-être plus les commerces de proximité...*

Il y a aussi la question des moyens...

*Et Amazon qui propose un catalogue quasi-infini, ça peut poser problème...*

Amazon, c'est une machine de guerre qui écrase tout sur son passage. C'est assez monstrueux, t'as des vendeurs du monde entier qui sont dessus, Amazon ont leurs entrepôts, donc entre ça et leurs *marketplaces* ouverts à toutes personnes, professionnels ou non, qui veulent vendre à bas prix, se faire moins de marges, ça pose problème quoi... Plus que le téléchargement, c'est Amazon qui explose le disquaire en France et dans le monde. Je crois même qu'ils proposent de créer des CD à la demande avec des titres uniquement dispo' en ligne... C'est la bête noire de la culture.

*Et vous vendez aussi par correspondance par internet...*

Sur notre site, ça représente entre 8-10%. C'est quasi exclusivement en France à cause des frais de port. On vend de plus en plus de vinyle et moins en moins de Cd, si tu veux l'envoyer en Europe et que ça soit tracé, c'est 14 euros, ça calme. En France, on le fait à 6,80€, c'est le prix hors taxe qu'on fait payer, donc à la limite ça passe. Pour Record Store Day, il nous restait pas mal de stock, du coup j'ai listé pas mal de trucs sur Dscogs, et là ça a été une avalanche de commandes, d'Australie, Angleterre, Espagne, Italie, Pays Bas, Allemagne, Canada, États Unis... Sur Dscogs, tu ajustes le frais de port et comme tu n'es pas un site, tu proposes au client s'il veut un suivi ou non, et 99% choisissent sans suivi. Et il n'y a quasiment jamais de souci.

*C'est quelque chose que vous faites souvent de mettre des disques sur Dscogs ?*

Ça serait bien de le systématiser, parce que ça amène aussi des gens en boutique, c'est arrivé. Ça a donc un double effet. On avait testé une *marketplace* sur la Fnac et d'autres trucs mais on

a arrêté, ils prennent trop de commission et ça n'amène pas trop de monde. Mais Discogs, ça s'adresse plus à des collectionneurs, ça ne serait pas mal de creuser l'affaire.

*Est-ce que tu aurais une idée du nombre de disques vendus par semaine, par mois ?*

Je peux regarder sur l'ordi... Par exemple en mars, on a fait 467 tickets (plus de 800 disques) à 43 euros de moyenne... En 2008, le ticket moyen c'était 40 euros et ça n'a quasiment jamais évolué. Ça fait deux vinyles, en moyenne... Pour le Record Store Day, on a fait un mauvais début de mois d'avril, c'est aussi le mauvais côté des choses, les gens attendent, du coup c'est la *diet* pour nous... On a fait 110 tickets de plus qu'en mars, ce n'est pas forcément représentatif car le jour du Record Store Day, on a fait 500 disques !

*Avez-vous un genre de client-type ?*

Le client-type a entre 30-60 ans dont un gros noyau 40-50 ans, il est forcément ouvert, il n'est pas scotché sur un type de musique. Il a un budget entre 100 et 200 euros mensuels pour les disques et il est assez fidèle. On tourne principalement avec eux. Il y a un deuxième type qui n'a pas vraiment de définition, ce serait le client étranger, qui vient du monde entier. De plus en plus, on a eu des Anglais, des Australiens, des Chiliens. Visiblement, le nom de la boutique commence à tourner, il y a de la reconnaissance. Mais les principaux restent ces passionnés locaux qui viennent une fois toutes les deux semaines.

*Les étrangers cherchent plutôt des références françaises ?*

Il y en a certains qui veulent le truc français dans un genre précis. Le truc français en punk, le truc français électro, c'est plutôt rigolo, ok. Non, après ils tapent dans tous les genres.

*D'ailleurs sur Discogs, j'avais comparé les différents styles et genres par nationalité et pour l'expérimental, ça fait partie des cinq genres les plus répertoriés tous genres confondus. Est-ce que c'est un terme assez englobant ou est-ce qu'il y a eu une énorme production ? En plus la France fait partie des cinq plus importants au niveau du nombre d'artistes/disques répertoriés avec les États Unis, l'Angleterre, l'Allemagne et le Japon.*

En France, il y a quand même un passif assez conséquent en termes d'électroacoustique, de défrichage, d'avancée, notamment avec le GRM et pas que, il y a une vraie tradition de musiques expérimentales en France. C'est présent et c'est bien. Quand tu vois la « *Nurse List* » de Stapleton, c'est truffé de projets français, autant électroacoustiques que prog, free, avant-garde avec plein de références inconnues au bataillon. Jean-Jacques Birgé, Berrocal, etc., il y a une vraie tradition... Par contre, en termes de musiques c'est bien mais en France, il n'y a jamais eu de grosse dynamique d'acheteurs de disques, comparé à l'Allemagne, l'Angleterre... Il y a certes des labels français mais peu d'acheteurs. Potlach et Jacques Oger, il vend pas mal au Japon, un peu en Europe, aux États Unis, Teronnès avec Futura et Marge, il ne veut même plus de distributeurs, on est son principal point de vente... il n'y a pas trop de culture du disque...

*Y aurait-il plutôt une culture du concert, et toi, y vas-tu souvent ?*

Je pense qu'il y a plus une culture du concert, même si à Paris, les lieux sont chers et il y a pas mal de groupes qui ne passent plus mais c'est un autre débat. En ce qui me concerne, j'ai fait énormément de concerts et maintenant j'en fais très peu. C'est lié à autre chose, c'est que d'une part, le taf est très prenant et c'est beaucoup d'investissement et d'heures d'écoutes, donc sortir derrière, choper l'envie d'aller me mettre deux heures de musique, il faut vraiment que ça me plaise et que ça me tente... D'autre part j'ai une femme et des gamins, il faut que je les vois de temps en temps. L'un dans l'autre, je crois que je n'ai pas fait de concerts depuis un certain temps... les Swans vont passer, je vais les voir, car ça représente quelque chose pour moi. Un groupe comme Sunn o))), physiquement ça m'interpelle, du coup j'y vais.

*C'est quelque chose de difficilement reproductible à la maison...*

Tout à fait et du coup, là, j'y vais.

*Toi-même, es-tu collectionneur ? As-tu beaucoup de disques ?*

Je ne suis pas un vrai collectionneur. Je ne fais pas une collection de timbres, il ne me faut pas toutes les éditions d'un même disque. T'as des gars, ils te prennent les huit couleurs du dernier Electric Wizard, perso je ne comprends pas... J'accumule beaucoup par contre. Je me freine mais je dois avoir 3000/4000 vinyles et 1000 CD, c'est pas... pour quelqu'un qui est dans le disque depuis plus de vingt ans c'est pas énorme, j'ai quand même ce côté de ... conservation, archivage... Jérôme de Metamkine, par exemple, garde une copie de chaque disque qu'il propose en distribution depuis 20 ans, j'imagine même pas ce que ça peut donner... ça doit être costaud.

*Quel serait pour toi le meilleur moyen de toucher les gens et de communiquer autour de la boutique, c'est quelque chose qui se fait sur place, ou genre des campagnes affichage/flyers, encarts presse, le web, les réseaux sociaux...*

On a tout essayé. Le support papier, on l'a fait au départ. On prenait des pubs dans Noise, D Side, ça nous a ramené pas mal de monde au début. Avec le temps, passé cet effet, ça ne sert plus à rien. Il faut trouver un autre truc. Il y a les réseaux sociaux comme Facebook où t'es noyé dans la masse. Tu postes un truc « salut j'existe » deux minutes après t'es écrasé par d'autres actualités, 20 brèves... Nous, on avait cette force avec les *showcases* en boutique, on en faisait jusqu'à quatre par semaine, on a fait Archi Shepp, Pauline Oliveiros, Jérôme Noetinger, les noms très connus, d'autres moins connus comme Simon Finn, un anglais qui a sorti un album d'acid folk en 71 que David Tibet a remis au goût du jour... il y avait très peu de monde mais bon... donc ça, ça a permis aussi de faire connaître la boutique, les *flyers*... non. D'ailleurs, il faut qu'on en refasse, c'est plus une carte de visite, mais bon... Quand je vois des groupes qui posent des *flyers*, personne ne les prend, quand il faut les jeter c'est assez terrible... Notre nouveau moyen, maintenant c'est qu'on met en place un nouveau label, Souffle Continu Records, qui sera un

label de réédition. Ça prend beaucoup de temps de faire ça et j'espère que ça va augmenter l'activité de la boutique... Après je pense que ça va marcher, on commence par deux 45 tours de Richard Pinhas, Heldon, les trucs de 72-73, derrière on a signé avec Teronnès une licence pour 10 albums de Futura, du genre Red Noise, Mahogany Brain, des albums qui sont cultissimes et totalement introuvables en vinyle, etc. L'idée c'est de porter l'activité boutique avec un label et faire des échanges avec d'autres labels pour accroître « cette renommée internationale » et puis parisienne, s'il y a encore des parisiens qui veulent se déplacer. Je pense qu'on ne trouvera pas un meilleur moyen que celui-ci.

---

ANNEXE 7 :  
ENTRETIEN PHILIPPE ROBERT (AUTEUR, CRITIQUE, JOURNALISTE)

---

Décembre 2011

*Entretien réalisé lors de la venue de Philippe Robert, journaliste musicale pour la sortie de son livre sur la folk chez Le Mot et le Reste. Cet entretien a été publié sur le site du journal Ventilo<sup>2</sup>.*

*Est-ce que tu peux te présenter comme tu te présenterais à des personnes que tu viens de rencontrer ?*

J'ai beaucoup de mal avec ça. Déjà, j'ai un boulot à côté, qui me prend beaucoup de temps, donc le principal de mon activité ce n'est pas d'écrire des livres, même si c'est ce qui m'intéresse le plus. Je ne vis pas de l'écriture, donc je ne me présente pas comme un auteur. J'en ai un peu vécu à une période de ma vie –je travaillais dans la presse–, mais je ne me suis jamais considéré comme un journaliste, tout au plus comme un collaborateur free-lance. Pour ceux dont je me souviens de tête, j'ai bossé pour *Les Inrockuptibles*, *Vibrations*, *Jazz Magazine*, *Mouvement*, *Revue & Corrigée*, *Guitare & Claviers*, *Batteur Magazine*, et puis j'ai surtout bossé pour des fanzines plus ou moins pointus comme *Octopus* et des choses plus underground comme *Ortie*. J'ai donc surtout commencé avec les fanzines, bien sûr mon propre fanzine, *Numéro Zéro*, mais aussi pour celui de Marie-Pierre Bonniol, *Supersonic Jazz*, anciennement installé à Marseille. J'ai peut-être été professionnel à une époque, quand je travaillais pour des revues spécialisées qui paraissaient en kiosque, mais je n'ai jamais revendiqué ce statut, tout comme je ne revendique pas, aujourd'hui, le statut d'auteur. J'écris des livres pour partager des choses et y voir plus clair dans ma discothèque, principalement. Et je préfère plutôt discuter avec les gens que de me présenter d'une quelconque manière que ce soit.

*Et comment tu présenterais ton dernier livre Folk & renouveau, une balade anglo-saxonne ?*

Tout d'abord je n'ai pas écrit ce livre tout seul. Je l'ai écrit avec Bruno Mellier, un ami de longue date, que j'avais interviewé pour *Revue & Corrigée*, car il est musicien. Il organise désormais, entre autres, le festival Les Musiques innovatrices à Saint-Etienne. Mon premier bouquin *Rock, Pop, un itinéraire bis en 140 albums essentiels*, toujours chez Le Mot et le Reste, faisait déjà la part belle au folk. Puis j'ai sorti plusieurs livres, et Yves Jolivet, le fondateur de la maison d'édition, m'a proposé d'écrire un livre sur le folk et je me souviens qu'à l'époque je préférerais écrire un livre sur le psychédélisme, sur la musique psychédélique. Et puis finalement l'idée a germé. Ce qui était important pour Bruno et moi, c'est que ce ne soit pas un livre de plus sur le

---

<sup>2</sup> Interview de Philippe Robert sur Journal Ventilo: <http://www.journalventilo.fr/linterview-philippe-robert/> (consulté le 24/04/17)

folk, la notion de « renouveau » est d'autant plus importante que le folk, si on le regarde bien, tout au moins au XX<sup>e</sup> siècle -on commence le bouquin en 1927-, n'est qu'une succession de renouveau et d'aller-retour, notamment entre les États-Unis et le Royaume-Uni.

*Malgré le fait que le folk soit traditionnellement anglo-saxon, penses-tu qu'il y avait une culture folk en France, à l'époque ?*

Oui, bien sûr. Il y a des groupes de folk français historiques, des années 70. Il y a même un livre assez peu connu qui, il me semble, a été édité par la Librairie Parallèle à Paris, recensant tous les disques de folk sortis en France dans les années 70. Et puis il ne faut pas oublier que nous avons un magazine qui se nomme *Rock & Folk*, et s'il s'appelle comme cela c'est, entre autres, grâce à Jacques Vassal qui tenait sa rubrique « Fou du folk », véritable écho de ce qui se passait en France mais pas seulement. Ok, dans *Rock & Folk*, le gros de l'artillerie c'était des articles consacrés à Bob Dylan et Leonard Cohen, mais à côté de ça, Jacques Vassal pouvait parler de Malicorne, La Bamboche ou autres. En ce qui nous concerne, nous ne voulions pas trop élargir le sujet qui nous paraît trop vaste, et puis nous ne sommes pas assez compétents en matière de folk français. Il y a très peu de spécialistes dans ce domaine. D'ailleurs, j'aimerais beaucoup un livre sur ce mouvement. En plus, si la majorité des disques de folk anglo-saxons ont été réédités, même les plus obscurs, ce n'est pas du tout le cas des français. Beaucoup de disques de ce genre coûtent une fortune et sont réservés aux collectionneurs.

*Tu parles souvent de ta propre collection de disques, et tu construis, à travers tes livres, des parcours assez personnels...*

Oui. Après, je n'ai pas beaucoup de recul là-dessus. Avec Bruno on s'est retrouvé sur beaucoup de choses. Mais je ne pense pas que l'on soit des spécialistes du folk. On est passionnés par cette musique comme on l'est pour d'autres. On avait donc envie de proposer un parcours certes subjectif mais pas seulement. Il fallait donc également parler de disques qui ne sont peut-être pas ceux que l'on préfère mais ceux qui paraissent indispensables. Très franchement, je ne suis pas un grand fan de *Nebraska* de Bruce Springsteen, mais je pense que c'est un disque honnête, honorable, qui se devait d'être enregistré à l'époque. On a défendu tous les disques sans problèmes.

*Ce qui est particulièrement impressionnant dans tes livres, c'est le fait qu'ils brassent tous les styles : le folk, la soul, la pop, le rock jusqu'au drone en passant par le noise, etc. Est-ce que tu as traversé tous ces genres dans une même période, ou bien tu as connu des phases ?*

Tout cela est simultané. Déjà quand j'étais au lycée, j'écoutais du rock et du jazz. Et je n'ai jamais opposé l'un à l'autre. Presque tous mes potes écoutaient principalement du rock, mais pour ma part, c'est le free jazz qui m'a ouvert à d'autres horizons. J'écoutais aussi de la musique minimale, entre autres, Philip Glass, La Monte Young, l'Art Ensemble of Chicago, Lou Reed... Les choses découlent les unes des autres. Quand tu t'intéresses à la musique, la diversification

de ton écoute se fait fort logiquement, et l'ouverture totale. C'est Duke Ellington qui disait qu'il n'y a pas de mauvais genres en soit, il y a juste la bonne et la mauvaise musique. Il y a de très bons disques et des daubes dans tous les genres. Et puis je crois qu'aujourd'hui, fort heureusement, les choses se décroissent de plus en plus. Il n'y a qu'à voir la programmation d'un festival comme All Tomorrow's Parties en Angleterre, qui choisit chaque année un curateur différent à la charge de la programmation, à l'instar de Portishead une année où j'y suis allé. Et cette année donc, j'avais été très surpris de voir des artistes comme Boris, Earth, Sunn O))) et toute cette nouvelle vague. Mais tout cela restait cohérent parce que, finalement, le côté sombre de Portishead vient probablement de l'écoute de ces artistes. Et tu rends compte qu'à Bristol il y a des groupes psychédéliques très intéressants comme The Heads, des groupes qui se retrouvent programmés aux côtés d'artistes comme Silver Apples, etc. Et tout cela fonctionne. Quand tu vois le sommaire du magazine *The Wire* par exemple, c'est très intéressant d'avoir un article sur le psyché turc et un peu plus loin un autre consacré à l'électroacoustique. Je trouve cela salvateur. Après, chacun aborde la musique comme il veut. Certains se cantonnent à une époque, d'autres à un musicien... mais ça n'a jamais été mon truc.

*Penses-tu que le rapport à l'objet disque se soit perdu avec la dématérialisation de la musique ? Dématérialisation qui aura tout de même permis à un grand nombre d'auditeurs de se cultiver à l'aide de bibliothèques interminables de MP3 téléchargés...*

Je suis un peu un amateur de musique vieux jeu, car à mon domicile, l'écoute de la musique passe par le support. J'aime bien les pochettes *etc.*, bien sûr il y a un côté fétichiste dans tout cela, mais c'est la musique qui prime. Je ne suis pas, non plus, un collectionneur. Je n'ai rien contre le CD ni contre la dématérialisation. Je pense que le CD aura permis d'avoir accès à beaucoup de choses auxquelles on aurait jamais eu accès auparavant. J'éprouvais beaucoup de frustrations face à ces vitrines remplies de vinyles que l'on ne pouvait se payer, ni écouter, tant les vendeurs craignaient la moindre éraflure. Je trouve donc très bien le fait que des labels aient pu les rééditer en CD, à des prix accessibles. Ce qui compte c'est l'accès à la musique. J'aime l'objet disque mais si la possibilité d'accès à la musique c'est la dématérialisation, il n'y a pas de soucis.

*De quoi est fait l'avenir ? Quand tu vois que le vinyle s'est refait une place...*

Oui, la cassette audio aussi. Après, concernant le futur, je n'en sais trop rien. Il est question d'économie. C'est-à-dire que pour certaines musiques, l'économie la plus facile passe soit par le CD-R, la cassette audio ou la dématérialisation totale *via* le Myspace, le blog... Je suis plutôt du genre à acheter des livres, des disques, parce que j'aime ça. J'aime chiner aussi... Je trouve que le rapport à l'ordinateur manque de sensualité. Mais attention, je ne dénigre rien. Sauf, parfois, quand j'ai des amis qui me disent : « Hier soir, j'ai téléchargé l'intégralité de l'œuvre de Luc Ferrari », qui l'écoutent en deux jours, pour rétorquer par la suite : « Celui-là il est bien, celui-là moins, celui-là un peu mieux... ». Je ne vois pas très bien comment on peut se faire un

avis aussi rapidement sur l'œuvre de quelqu'un. Disons que j'ai un certain âge, la cinquantaine, et je me souviens très bien des contextes dans lesquels j'ai acheté certains disques, et puis c'est important de constater une évolution dans l'écoute de ces disques. Je ne sais pas si tout avoir d'un bloc, très vite, n'est pas plus préjudiciable qu'autre chose. Je n'ai pas d'opinion arrêtée sur la chose, mais j'aime bien l'idée de parcours, devoir décloisonner, bref, l'idée : c'est vraiment la musique qui prime.

*Tu écoutes de la musique à domicile ou en concert, mais accompagne-t-elle également tes déplacements ?*

Je n'ai jamais écouté de musique en voiture. En voiture j'écoute le moteur, réellement, ou bien je discute avec mon passager. Je n'écoute jamais de la musique au casque non plus, et je ne me suis jamais servi d'un walkman.

*Revenons-en à tes livres, des livres qui impressionnent car lorsque l'on y lit la chronique d'un artiste que l'on pensait connaître sur le bout des doigts, on apprend toujours quelque chose...*  
Tout cela est lié à la lecture, la lecture qui te permet de glaner des informations à droite à gauche. Il est évident que je n'ai pas rencontré tous les artistes dont je parle, un certain nombre, mais pas tous. Avant d'écrire un livre je me nourris beaucoup. Je lis et j'écoute énormément de musique.

*A propos de l'évolution des styles, arrives-tu aujourd'hui à avoir assez de recul pour voir où on en est, ou bien c'est quelque chose de très difficile ?*

C'est quelque chose de très difficile, et surprenant. Au moment où l'on a écrit, avec Jean-Sylvain Cabot, le deuxième tome sur le métal, il était clair qu'il se passait quelque chose de l'ordre de l'expérimentation dans la sphère de ce genre musical. Quelque chose de nouveau. Je pense à tous ces groupes que l'on peut associer au drone, comme Sunn O))). Et je trouvais donc important d'écrire un bouquin sur le métal parce que cette évolution était véritablement intéressante, mais rien n'était prévisible. Le folk qui devient l'acid folk en intégrant des musiques psychédélics ce n'est pas nouveau, mais par contre, le fait qu'il intègre le krautrock voire le free jazz voire de l'improvisation totale est très récent. Et tu m'aurais dit ça en 1990, je ne dis pas que je n'y aurais pas cru, mais je n'y aurais pas pensé. Cela démontre, en premier lieu, que le rock est une musique toujours vivante et que le jour où il ne bougera plus, ce sera fini (*rires*). Mais je suis très enthousiaste. Il n'y a pas un jour où je n'écoute pas de musique, il n'y a pas un jour où je n'achète pas de disque, et je découvre tous les jours des choses très intéressantes.

*Selon toi, faut-il être dans tel état d'esprit pour écouter tel disque ou dans tel autre ?*

Non. Pour ma part, il n'y a pas de disque du matin, de disque du soir, de disque d'été, de disque d'hiver etc. Je me suis posé la question mais j'ai du mal avec tout ça. J'ai également du mal avec l'idée que l'on puisse être triste après avoir écouté un disque mélancolique. Par exemple, on peut dire à l'inverse que ce disque est un soleil. On peut aussi dire du noise qu'il est violent,

agressif. Il m'arrive pourtant d'en écouter pour m'endormir. Je trouve que le noise est une musique psychédélique, et dans tous les cas je suis plutôt dans l'écoute immersive, qui abolie tout « *pathos* ».

*Tu maintiens cette distance pour toutes les formes d'art ?*

Complètement. Pour le cinéma par exemple, je suis totalement incapable de procéder par identification, quant à l'histoire, à la psychologie des personnages etc. Tout cela reste la projection d'un film dans un espace. D'ailleurs, j'ai beaucoup de mal avec les acteurs qu'on peut voir d'un film à l'autre. Quand je regarde un film je regarde un film, quand j'écoute un disque j'écoute de la musique. Certes je m'intéresse à l'histoire de ceux qui ont composé cette musique mais cela ne modifie pas la perception que j'ai de la musique. D'ailleurs, je m'intéresse à l'histoire du disque après m'être intéressé à sa musique.

*Tu as des albums cultes ?*

Oui mais j'en ai trop pour les citer. Je pense cependant que la musique que j'ai le plus écouté dans ma vie doit être le jazz. J'ai d'ailleurs un projet de livre sur le free jazz...

*Es-tu musicien ?*

J'ai essayé et j'y ai mis tout mon cœur, mais ça n'a pas suffi pour avoir un résultat convaincant. J'ai, par exemple, joué sur cette scène (l'entrevue s'étant déroulée au GRIM à Montévidéo), une expérience que j'ai personnellement vécue comme une catastrophe, bloqué par le trac. J'ai voulu, à un moment de ma vie, jouer de la musique... je l'ai fait, et j'ai pensé qu'il valait mieux que je m'arrête. Ça peut me manquer parfois, mais pas tant que ça. Je préfère très nettement écouter la musique des autres plutôt que d'en faire moi-même. Je préfère partager l'expérience de l'écoute de la musique des autres plutôt que de proposer ma propre musique à l'écoute. Cela changera peut-être un jour, mais aujourd'hui c'est très clair.

---

ANNEXE 8 :  
ENTRETIEN ROBIN (PUBLIC, FAN DE NOISE)

---

mars 2014

*Entretien avec Robin, un jeune adolescent d'environ 15 ans, grand amateur de musiques noise et de glitch, qui se déplace à de nombreux concerts au GRIM/DATA/Embobineuse avec sa mère qui l'accompagne (car il est en fauteuil roulant à cause d'une maladie génétique). Il joue également de la musique avec son iPad et d'autres instruments électroniques.*

*Cet entretien a servi pour l'émission Désexpérimental du mois de mars 2014<sup>3</sup>.*

Robin : Bonjour je m'appelle Robin Dussurget et j'ai commencé à apprendre la musique expérimentale vers 2006-2007, à peu près. Mes premiers travaux de musique, c'était genre avec FL studio, de la techno expérimentale très pourrie avec des VST. Je mettais à fond le *feedback* du *delay*, je distordais les rythmes, les *patterns*, tout ça. Mes premières expériences en musiques expérimentales à écouter, c'était Kid 606 et Farmers Magnal... Kid 606 c'était de la hip-hop très distordue, glitch... vous voyez ? J'ai commencé à connaître Pure Data, MaxMSP sur Wikipedia dans un article sur Autechre. Ça m'a passionné, mes débuts en son sur MaxMsp, je n'étais pas très fort, mais j'ai fait des open ateliers de Fenshui, j'y ai fait un patch sur Pure Data et tout... Mon premier rêve vers 6 ans, c'était de faire de la techno, sur des petits logiciels genre Mindscape, Prodigy, pour les débutants pour faire des petits morceaux avec des samples et tout... C'était 2003, puis en 2006, c'était plus expérimental.

*Rappelle-moi quel âge tu as ?*

16 ans.

*T'as l'impression d'avoir évolué dans ta musique donc ?*

En fait mon premier rêve, c'était d'être Dj, comme tous les gens qui aiment la musique veulent être musiciens. Mais, parce que j'étais bluffé par la façon dont ils étaient libres de faire des bruits, avec des ordinateurs, des *circuit bendings* et tout un tas de trucs.

*Tu vas voir assez souvent des concerts ?*

Ouais pas mal, je vais à Data, à l'Embobineuse, toute la scène marseillaise, tout ça.

*Tu écoutes plutôt de la noise ?*

Euh... C'est soit, parfois un peu d'électro mais surtout beaucoup de noise, oui. J'aime bien la

---

<sup>3</sup> Désexpérimental du mois de Mars 2014 sur <http://www.radiogrenouille.com/antenne/desexperiment-tal-mars-2014/> (consulté le 24/04/17)

mise en scène, l'énergie que ça dégage, la liberté d'improviser, de bouger des boutons dans tous les sens, d'appuyer sur les pédales, de faire des larsens...

*Tu en joues ?*

Ouais, un peu avec la voix mais je vais sortir une cassette sur le label de Mathieu qui s'appelle Gouranga, qui est un peu en catimini, et dans cette cassette, je fais de l'iPad. Ce n'est pas encore au point mais je vais m'améliorer au niveau musical. Je vais peut-être faire du Kaoss Pad, brancher l'ordi dessus, faire des bruits *glitch*, les sampler, etc.

*Tu as quel rapport avec cette musique ? Tu as achetés des disques aussi ?*

Ouais sur Discogs, j'achète des CD de temps en temps. Pour des artistes que j'aime. Depuis peu de temps, j'ai décidé de me mettre à la cassette parce que c'est un format très spécial, j'ai toutes sortes de formats chez moi, des CD, des vinyles... ou même des miniCD comme celui-là de Kid 606... Je suis très ouvert au niveau expérimental. Kid 606 il est ouvert dans tous les genres. Yogi Data/Mathieu m'a dit une fois qu'il l'avait vu en concert en Djset, il faisait expé, un peu hip-hop des fois, techno...

*Y'a des choses que tu préfères, c'est important la qualité du son pour toi ?*

Je ne sais pas... C'est en fait... Ça m'est venu instinctivement... ah ouais je sais pourquoi... c'est très *DIY*, ça part dans le recyclage, les étiquettes, l'objet très *underground*...

*T'es sensible à d'autres univers que la musique, le graphisme, l'illustration ?*

Je suis très ami avec Pakito. Je le vois de temps en temps à l'Embobineuse et j'ai acheté quelques uns de ses bouquins. Je suis très ouvert au niveau culture, visuel, par exemple le GMEM ils sont très ouverts, ils font de la vidéo de temps en temps, ils font quelques trucs... Je suis ouvert à plein de trucs.

*Y'a des artistes de noise que tu apprécies particulièrement ?*

Il y en a trop, je ne vais pas les citer... Par exemple ce DVD-là, c'est un groupe qui a réuni tous leurs *live* de 1995 à 2002, en fait c'est un des premiers groupes de musique *laptop*, ça s'appelle Farmers Magnal... je l'avais acheté, il n'y a pas longtemps sur Discogs. Le premier CD d'eux que j'avais, c'était FSCK. C'est un mix de morceaux breakcore/noise expérimental. Moi je n'aime pas trop tout ce qui est jazz. Je trouve que c'est très... pardonnez-moi les fans de jazz mais c'est trop... ennuyeux, trop... lent... trop... bouof. Je suis plus dans les arts électroniques en fait. Laptop, Kaoss Pad... *Circuit bending*.

*T'as déjà fait des ateliers de circuit bending ?*

J'aimerais bien en faire quelques uns, bientôt. Lors d'un atelier de Confipop, j'ai voulu détourner un jouet de taxi, les trucs de jeunes enfants en bas âge avec la manivelle, tu sais ? Ça

bouge, les tapis... j'ai rajouté un petit pitch... Pendant la fabrication, il y a eu un bug, le HP s'est enlevé, et du coup il faut un jack pour que ça rentre dans des haut-parleurs. Je ne l'ai pas trop utilisé celui-là.

*T'es aussi proche d'eRikm.*

C'est un des tous premiers artistes expérimentaux [que j'ai rencontré]... Pendant un de mes anniversaires, il m'a offert un mac<sup>4</sup>, mais le seul problème je trouve, je ne sais pas comment supprimer certains logiciels. En fait j'ai tellement de logiciels, comme c'est différent des autres systèmes d'exploitation, je ne sais pas trop m'en servir. eRikm, il est à la Friche, c'est un mec d'un certain âge qui a une expérience, il travaille sur des platines et du Kaoss Pad. Sur scène, il a des platines Cds ou vinyles avec du Kaoss Pad. Il bidouille des vieux morceaux qu'il a trouvé dans des brocantes... En live, je l'avais vu à 48h Chrono, sinon avec FM Einheit. C'est un mec qui fait de la musique avec des briques. Pour raconter une anecdote. FM Einheit, il m'a donné à la fin d'un concert un bout de sa brique. Je n'ai pas trop écouté Einstürzende Neubauten, mais on m'a dit qu'il est surtout connu pour ça. Il y a une critique qui m'a fait énormément rire, qui a massacré eRikm, il a mis 2 étoiles à son concert<sup>5</sup>, il a dit « Ouaaaaais c'est du *fisherprice*, plus on avance, plus c'est du breakcore, déstructuré... comme j'étais fan de Neubauten, je m'attends plus à un truc de ce genre... ». Il ne connaissait pas eRikm, le mec !

*T'as pas l'impression que ce qui est bien dans la noise c'est que les gens y vont pour y découvrir des artistes qu'ils ne connaissent pas ?*

Ouais en gros c'est ça, ce n'est pas non plus des grands festivals, ils vont voir surtout pour la curiosité, le fait que ça soit expérimental.

*Tu me montres comment tu fais de la musique ?*

J'ai plein d'applications sur mon iPad. Celle-là, c'est la plus chère, elle s'appelle Tornado, c'est une application, on peut bidouiller des rythmes.... (*il joue*)... voilà.

*Tu utilises plusieurs applications ?*

Oui, dans la cassette qui va sortir, j'utilise plusieurs applications. Dans le premier morceau, j'utilise cette application, on y met quelques samples, on peut le faire avec la voix par exemple Ooooooooooh (*écho, pitch, glitch, effets...*). J'ai quelques samples aussi (*scratch, bruits informatiques, trafiqués...*), il y a aussi... (*autres sons*)... Dans le premier morceau, c'est un *sample*, je peux vous le faire écouter, on entend un homme qui dit « *This recording...* ». J'ai manipulé le *sample*, j'ai mis une boucle techno, je l'ai *slicée*... (*il fait écouter le sample de voix d'un homme trafiqué, qu'on ne reconnaît vite plus*). Elle est sympa cette application. Y'a différents modes. Je l'ai mise en mode *looper*, mais y'a aussi l'Ebaw, ça fixe une certaine partie du *sample*, l'ar-

4 Offert également par le GMEM.

5 Critique de Concert FM Einheit/eRikm sur Concert and Co., <http://www.concertandco.com/critique/concert-fm-eihneit-erik-m/friche-belle-mai-marseille/42623.htm> (consulté le 24/04/17)

*peggiator* pour faire des rythmes *random*, *tape*, *scratch*, *slice*, la fonction piano... (*fait tout écouter sur le même sample*).

*Tu lis des revues spécialisées ?*

Je lis les critiques de Fabrice Allard qui a un site, c'est un parisien qui va aux Instants Chavirés, aux Voûtes... il a un site qui s'appelle EtherREAL. On sent qu'il a une bonne analyse. Il décrit comment commence le *set*, s'il y a un *crescendo*... Il décrit l'évolution du *live* en fait.

*Pour les sorties de disques, tu lis des critiques ?*

De temps en temps... Pas trop souvent. Sinon je me souviens de mon premier concert à l'Embob. C'était en mars 2012, j'avais été voir Dat Politics, j'étais fan d'eux, et comme j'ai vu qu'ils passaient des trucs noise, j'y suis allé plus souvent. J'ai l'affiche de Dat Politics, il me l'a signé... Et j'ai un synthétiseur aussi et je l'utilise plus depuis un bon moment, je l'ai depuis que je suis petit. Tu le connais bien Yogi Data ?

*Pas trop...*

En fait sur la face A de ma cassette, y'a ma *release*, et la face B c'est une compil'. J'ai envoyé le morceau sur Wetransfer. Il m'a dit que ça sortirait mi avril.

*On pourra en écouter un extrait ?*

Non, je ne veux pas en faire écouter un extrait, c'est très catimini, c'est dur à trouver, on les vend qu'en concert en fait. Il ne vend pas sur internet. Donc ça sert à rien de le faire écouter à la radio. Pas vrai que j'ai raison ? Tu vois qui c'est Julien Ottavi ? Il avait fait un groupe avec N'alov, le groupe de Mathieu qui joue avec un mec qui s'appelle Bernard, il jouait dans un groupe avec Christian Galarreta, tu vois qui c'est ? C'est un péruvien qui a joué il n'y a pas longtemps à Data. Ils avaient joué dans un groupe qui s'appelait 50 Otages, et comme ils se sont disputés avec Ottavi, il paraît qu'il est assez macho niveau attitude, ils ont arrêté complètement le groupe après quatre concerts. Donc Bernard et Mathieu ont joué sans Ottavi et Galarreta, ça s'appelle N'alov. Ottavi, il a The Noiser maintenant, il prend l'ordinateur et montre son logiciel au public et tout... Mathieu, il utilise Pure Data, il a un contrôleur sur un ordi et sur l'autre il utilise des baguettes. N'alov va jouer le 2 mars parce qu'en février leur ordi marchait plus. Ma cassette je la sors sous le nom John Doe, parce que je n'avais pas d'autres idées. Et comme ça, ça fait mec inconnu, tu vois. Sur Gouranga ils sortent des pochettes avec des dessins sur fond blanc.

---

ANNEXE 9 :  
ENTRETIEN BRUNO RABY (PUBLIC FIDÈLE DU GRIM)

---

avril 2013

*Entretien réalisé auprès d'un des plus fidèles membres du public des concerts du GRIM. On le voit quasiment systématiquement et ne représente pas non plus le « public type » du GRIM (entre 30 et 40 ans). Il a suivi les concerts du GRIM depuis 15 ans et possède une solide culture musicale. A priori, on ne lui connaissait pas de pratique amateur, ce qui faisait de son expérience singulière, un point particulier des publics du GRIM. Lors de l'entretien, il s'est avéré que nous nous trompions, participant lui-même à des ateliers de chants (Chœur Tac-Til avec Natacha Muslera/GMEM). Cet entretien a été réalisé avant le concert des Dead C.*

Bruno Raby : Je fais partie des plus anciens spectateurs des concerts du GRIM... Il ne doit plus y en avoir beaucoup de cette période !

*ND : J'aimerais bien que tu m'expliques un peu quel rapport tu entretiens avec les musiques programmées dans ce lieu, depuis quand écoutes-tu ces différentes esthétiques ?*

BR : En fait moi, ma découverte de la musique que j'écoute actuellement s'est faite assez progressivement en partant du jazz contemporain au départ. J'ai eu l'occasion de me déplacer assez fréquemment à Paris pour des raisons professionnelles, et j'en profitais pour aller écouter des concerts dans des endroits comme le Club Dunois, les Instants Chavirés, ou d'autres lieux plutôt tournés vers les musiques d'avant-garde. Je suis venu assez progressivement à réaliser l'intérêt du son par rapport aux notes si on peut dire, globalement. J'ai vu que certains musiciens travaillaient beaucoup la texture du son et j'ai commencé à réaliser également pourquoi. J'ai ensuite eu un choc un jour après avoir vu un article sur le fameux Otomo Yoshihide, et il passait aux Instants Chavirés, donc j'y suis allé. Ce soir-là il jouait avec une platine tourne-disque, sans disque, sur le plateau il y avait des objets et il générait des larsens avec sa tête de lecture. Ça a été la révélation pour moi.

*C'était en quelle année ?*

J'ai du mal à le situer. À la louche je dirais 1998. Il y a une quinzaine d'années, ou un peu plus récemment, entre 98 et 2002.

*Tu étais déjà familier avec ce qui se faisait à Marseille ?*

J'ai commencé à venir à la Cité de la musique où était le GRIM à l'époque. C'était assez insolite et il y avait des trucs assez marrants. Je situerais ça aux années 98. Parallèlement à cette rencontre avec Otomo, j'ai découvert des concerts du GRIM avant que ça soit à montévidéo.

Ça se passait dans des galeries d'art, à la Caravelle, au Théâtre des Bernardines, des choses comme ça. Dans les découvertes, je citerais Derek Bailey et puis des performances mélangeant musique/vidéo, etc. C'est le côté improvisation qui m'a beaucoup attiré, la fraîcheur de l'instantané, de la création instantanée du son. Beaucoup plus que quelque chose de construit.

*De manière générale, vas-tu chercher à découvrir des choses que tu ne connais pas ?*

Oui, une des raisons pour lesquelles je suis arrivé dans ces musiques, c'est la curiosité. Je suis curieux autant en musique que dans les arts visuels. Je m'intéresse beaucoup à l'art contemporain et au cinéma expérimental depuis une bonne dizaine d'années, et je m'y essaie également.

*Tu as une pratique artistique ?*

Oui, j'avais prévu que quand je serais à la retraite (ce qui est le cas), je chercherais des occupations. Je me demandais comment orienter ma vie. J'ai voulu changer complètement de vie après avoir vécu pendant près de 40 ans d'une certaine manière relativement conventionnelle, je me suis dit que j'allais me confronter au milieu artistique et me mettre en situation d'être créateur. Dans les arts visuels, je filme beaucoup en super 8 et maintenant également en numérique. Ça part du film familial et petit à petit j'ai acquis une certaine connaissance des techniques de prise de vue. Au niveau musical, j'écoute de la musique depuis longtemps, que ça soit de la variété, du jazz ou du classique. J'ai toujours eu besoin de musique. Je me suis demandé pourquoi je n'essayerais pas d'en créer. Puis j'en suis venu à me tourner vers la musique bruitiste, improvisée. Du coup je me suis demandé comment m'y prendre. J'ai questionné pas mal de gens parmi les musiciens que je connaissais bien. Il y en a qui m'ont invité chez eux pour me montrer leur matériel, les logiciels qu'ils utilisaient mais ça ne me convenait pas. Ce n'était pas la solution immédiate, car pour moi l'improvisation devait partir du corps. Ça doit jaillir. Si je commence à m'encombrer de technique qui me posent problème humainement, car même si je fais du piano un peu jazz, je me rends compte de la difficulté d'improviser avec les mains, et ensuite la technologie que je ne maîtrise pas... Bref, je voulais faire quelque chose qui sorte des tripes. J'ai finalement eu la chance de rencontrer Natacha Muslera et pour en revenir à l'anecdote de Yoshihide, c'est ce soir-là que j'ai rencontré Natacha. Maintenant elle est mariée avec eRikm qui a également travaillé avec Otomo Yoshihide. Je le connais depuis longtemps et je l'ai vu pas mal de fois en concert. Elle était présente avec un musicien italien assez volubile, c'est lui qui est venu me parler, un certain Raoul Colisimo. Un beau jour, je vois Natacha à Marseille, on bavarde et puis on s'est vu à des concerts et on a sympathisé. Après, je lui ai dit comme à d'autres musiciens, que je voulais faire de la musique noise. Elle m'a proposé de venir faire un cours d'essai de voix puis m'a dit de réfléchir à la manipulation d'objets, de frottements, des trucs plus « concrets ». Je ne prends plus de cours avec elle et j'ai été enrôlé dans le Chœur Tac-Til, un chœur d'improvisateurs amateurs qu'elle dirige dans le cadre d'un projet GMEM/lieux publics. La moitié est composée de non-voyantes. Parallèlement à ça, Alex Quérel qui travaillait avec Natacha, m'a proposé de travailler en duo avec elle. Je commence à sentir bien

ce qu'est l'improvisation noise à travers la voix.

*Penses-tu que les musiques expérimentales se prêtent bien à ce type d'improvisations sortant d'une norme d'apprentissage traditionnel lié à l'enseignement d'un instrument, la maîtrise de sa technique ?*

Absolument, c'est ce qui se passe. Dans notre cœur, la majorité n'a pas de pratique instrumentale. Certaines des chanteuses ont une autre pratique de la voix, de manière totalement différente.

*As-tu l'impression qu'il existe une scène expérimental/noise/électroacoustique commune à Marseille ? Vas-tu voir un peu de tout ou est-ce qu'il y a des choses que tu n'iras pas voir par principe ?*

Je fais un peu le tri mais pas pour des raisons de goûts c'est simplement parce que j'habite Aix et que je sélectionne assez rigoureusement mes passages à Marseille. J'ai également une vie de famille, je ne peux pas être en permanence à Marseille. Il y a des trucs qui m'intéresseraient mais je n'y vais pas. Après, je ne sais pas trop quel nom mettre sur toutes ces musiques. En tout cas en quinze ans, j'ai pu voir à Marseille une sacrée évolution du public. Je me souviens au début des concerts organisés par le GRIM, quelques fois il y avait plus de monde sur scène que dans la salle (*rires*). Je me suis retrouvé dans des salles où on était 10. Alors que maintenant il y a quand même du monde, parfois on est obligé de réserver pour pouvoir entrer. Progressivement, le public est venu de plus en plus.

*Tu penses que c'est lié à la programmation, un intérêt croissant, ou le lieu montévidéo ?*

Je dirais que les idées ont fait leur chemin, le bouche-à-oreille... J'ai du mal à cerner les raisons. Peut-être que les gens sortent plus en général. Sur une ville comme Marseille en même temps, ça ne fait pas un public énorme. C'est un peu pareil à l'Embobineuse qui est l'autre endroit que je fréquente majoritairement. Parfois, il n'y a personne aussi. C'est assez variable, ça dépend de pas mal de facteurs, des autres concerts, si c'est le début ou la fin du mois, si c'est un vendredi ou un lundi...

*Ça peut dépendre du type de proposition, aussi. Ce qui est noise ou noise-rock vont attirer deux types de publics assez spécifiques liés à des lieux comme la Machine à Coudre ou l'Embobineuse et il y a aussi le champ des musiques improvisées, pour lequel le public est malgré tout moins important.*

Il y a aussi un troisième type : ce sont les gens qui vont aller au GMEM. Je vois bien la différence entre le lieu, quand j'allais à l'Entropy (lieu fermé depuis 2012). C'était encore un autre public, plus punk, squat. Un autre facteur : les gens aiment se retrouver. La convivialité y fait beaucoup. Les gens veulent boire des coups. Personnellement, ce n'est pas ce qui me motive, c'est plutôt le concert. Je vais souvent osciller mais je ferais le déplacement pour voir

un grand musicien comme Keiji Haino, et c'était un des meilleurs concerts que j'ai pu voir à Marseille. J'étais un peu embêté ce soir par exemple, parce qu'on me recommandait de venir au concert des Dead C mais en même temps j'avais de la famille à la maison. Du coup je suis venu quand même ! Je peux me déplacer s'il y a quelque chose lié à la performance musicale.

*Es-tu intéressé par la performance théâtrale ?*

J'ai été voir un truc de performance à l'Embobineuse une fois, c'était Eric Cordier, il était à poil avec des micros sur le corps, et faisait des gestes pour activer des sons. Ça me plaisait, l'aspect visuel.

*Et la danse contemporaine ?*

Je suis très fan. Comme je connais pas mal, je sais ce qui m'intéresse et ce qui m'intéresse moins. Rien n'est sûr, des fois les chorégraphes font des choses bien variées. J'ai vu des choses assez extraordinaires, notamment un spectacle d'Anne Teresa de Keersmaeker, il y avait des danseurs et des acteurs, le texte était projeté en même temps et il y avait Aka Moon un groupe de free jazz qui jouait sur scène. Ça, c'était assez fort. Il y a eu aussi des spectacles de Magguy Marin dans cet esprit-là J'aime bien ce genre de truc.

*Les artistes qui entretiennent un rapport particulier avec les nouvelles technologies ça t'intéresse ?*

Mouais, ça dépend. Ça dépend, ça m'intéresse, s'il s'agit plutôt d'une installation, qu'elle soit vidéo ou sonore. Sur scène, je suis assez perplexe. Même s'il y a de très grands musiciens faisant de la musique électronique extraordinaire mais c'est assez rare que ça me touche vraiment. Il y en a un qui m'a touché beaucoup, c'était Phill Niblock, que j'ai vu dans le cadre du GRIM, en concert à l'Embobineuse. C'était magique.

*Est-ce qu'il y a des critères objectifs te permettant de juger ce qui te plaît ou non dans les musiques électroniques ?*

Le seul critère c'est les tripes. Et la construction des morceaux, les enchaînements, etc. Ce n'est pas « n'importe quoi », il faut de la recherche malgré tout. J'ai du mal à caractériser la musique que j'écoute en général. Des fois je discute avec des musiciens, ils me donnent leurs impressions et ça, j'ai un peu du mal.

*Est ce que cette « musique qui prenne aux tripes » c'est quelque chose que tu recherches dans un concert ?*

Oui, les trois quarts du temps c'est ce que je recherche. Désir sensoriel qui va au-delà des oreilles. Quand je suis à la maison, que j'écoute un disque, ce n'est pas tout à fait la même chose. Voir une scène avec des musiciens, il faut qu'il se passe quelque chose sur scène, sinon autant écouter le disque. Le spectacle doit être vivant, que ce soit en musique, le théâtre ou la

danse. Il faut que le musicien donne quelque chose de fort.

*Écoutes-tu les mêmes choses en concert ou sur disque ? Et pour ce qui est du disque, tu écoutes ça sur quel support ?*

J'écoute principalement sur CD. Assez rarement en vinyle d'autant plus que dans la noise, il y a plutôt des sorties CD. Par contre j'ai environ 2000 disques chez moi. Pas que de la noise, j'ai vraiment de tout, de la variété, de la musique classique... Ça m'arrive souvent d'acheter des disques après un concert, pour la mémoire de l'événement. En plus ça reste difficilement trouvable autrement. En ligne, je trouve que c'est moins varié, je ne trouve pas forcément ce que je veux. J'ai trouvé pas mal de disques quand j'allais à Data, une médiathèque à Marseille. J'y ai découvert, acheté et gravé quelques disques quasiment introuvables. J'ai du mal à les catégoriser, les classer.

*Tu les classes comment tes disques ?*

En général je classe en fonction de certains critères, comme par exemple ce qui a de la voix. C'est assez personnel comme choix. Par exemple, j'aime beaucoup Phil Milton, David Moss, Catherine Jauniaux, Natacha Muslera... Dans la même pile, je vais aussi mettre de la poésie sonore comme Charles Pennequin, Henri Chopin... J'ai d'ailleurs trouvé un disque à Aix d'Henri Chopin, une pépite. J'ai une pile plutôt Japon, principalement de la noise. La noise, ça reste variable entre Merzbow, Otomo ou Melt-Banana... Après j'ai pas mal de disques européens par pays, genre France, Allemagne, Angleterre... En France, genre eRikm, Jérôme Noetinger, Christian Marclay... Il y a des musiciens que je suis de près.

*Te renseignes-tu des nouvelles sorties et concerts à travers des magazines spécialisés, des sites en ligne ?*

Je consulte, mais pas systématiquement. Avant, j'allais à la médiathèque d'Aix pour consulter *Revue & Corrigée* mais ils ont arrêté de le commander. Il y avait de bonnes interviews, des propositions de disques et critiques intéressantes. Il y a des périodes pendant lesquelles je vais en médiathèque. C'est grâce à cela que j'ai pu m'ouvrir à la musique d'Otomo. Malgré tout, à Aix, il n'y a pas grand chose en noise, c'était plutôt free jazz ou de l'avant-garde « pas trop méchante » (*rires*). Ils prennent en compte l'avis des gens.

*Tu te renseignes par internet ?*

Oui, je me renseigne mais par exemple je ne suis pas sur Facebook, je m'en méfie. Il y a plein de sites où on peut s'informer, les *newsletters*. Je vais sur Concertandco pour savoir ce qu'il se passe.

*Tu as une pratique de l'informatique quotidienne ?*

Dans le sens du travail « électroacoustique », non pas vraiment. Mais j'utilise un ordinateur

pour beaucoup de choses, forcément. Je suis à l'aise, je travaillais sur un ordinateur. Je n'utilise pas d'ordinateur pour faire de la musique, vu que je suis dans une démarche vocale. Je préfère me concentrer sur la voix, créer différents types de sons, de textures. J'ai déjà essayé de mélanger la voix avec des froissements de papier, d'autres productions sonores mais je dois dire que je trouvais ça très compliqué de mélanger. Rien que de maîtriser la voix reste un art. À côté, je prends des cours autour du jazz au piano. Même si je ne passe pas ma vie à faire de la musique.

*Tu fais partie des membres du public ayant une pratique artistique malgré tout.*

Effectivement. La plupart des gens que je rencontre ont une pratique. Ça me fait penser à une idée qu'on n'a pas encore évoquée. Si j'ai appris le piano c'était pas pour être un grand pianiste, c'était pour entrer dans la musique.

*Ça te semblait nécessaire de passer par là ?*

Oui, même si je l'ai fait un peu par hasard. Je cherchais des cours de piano classique pour mes filles et un musicien de jazz est venu présenter la classe de jazz en début d'année. Ça me démangeait de voir ce qu'était de jouer de la musique. Avoir commencé par une année de solfège et tripoter un peu le piano, j'étais beaucoup plus attentif pour écouter la musique. Les praticiens ont besoin d'en entendre, je pense.

*Est-ce que c'est une musique que tu as envie de partager avec des gens de ton entourage ?*

Oui, quand je reçois des gens j'ai envie de leur faire écouter de la musique que j'apprécie. Il y en a qui vont être dérangés, d'autres qui vont trouver ça intéressant. Jusqu'à vouloir venir au concert. J'ai fait une expérience assez récente d'ailleurs, deux jeunes de ma famille qui écoutent plutôt de la variété, je leur ai donné rendez-vous à l'Embobineuse. C'était un beau concert avec l'Ocelle Mare et d'autres groupes, il y a deux ans. Ils ont été passionnés. C'était ma petite nièce et son copain, et ma nièce, du fait de cette expérience, a commencé à s'intéresser à la musique. Elle était étudiante en médiation et quand elle est sortie de l'école, elle a trouvé du boulot grâce à cela. Maintenant elle travaille à Pau dans un organisme de musique électronique.

*Tu as des disques de références que tu envisagerais comme des portes d'entrée ?*

Pas forcément, je sais qu'il y a des disques que je ne ferais pas écouter à tout le monde. Un disque de Zbigniew Karkowski, ce n'est pas la peine, c'est trop dur ! Les gens que j'emmène en concert, je le fais en fonction de ce qu'ils écoutent. J'essaie de partager au maximum. Il y en a marre d'écouter les mêmes trucs, les gens écoutent tous et toujours la même chose. Ça serait dommage de se limiter alors que c'est inimaginable tout ce qu'on peut faire en musique. On peut toujours découvrir de nouvelles choses, c'est ma quête artistique globale. C'est quelque chose que je devais avoir en moi quand j'étais jeune mais que j'ai occulté pendant plusieurs années quand je travaillais et menais une vie conventionnelle. À un moment donné, quand mes enfants ont été plus grands, j'en ai profité pour aller au théâtre, voir des expos, avec ou sans mon

épouse, ça dépendait. Elle n'aime pas vraiment la musique. Ma recherche, c'était d'être pris par quelque chose d'extraordinaire, que ce soit par les yeux, les oreilles, *etc.* Comme apprendre le piano, faire de la musique bruitiste. Je pense que je suis prêt de ce que je cherche, ça me fait beaucoup de bien. Travailler la voix est très libérateur, c'est très physique.

---

ANNEXE 10:  
ENTRETIEN CÉLINE (GIRLS IN THE GARAGE) & BÉRANGÈRE (PUBLICS PLUS ROCK/  
PSYCH/POP QU'EXP)

---

Mars 2014

*Ici l'idée était de chercher des membres du public du GRIM qui ne viendraient pas sur les concerts de musiques improvisées, ni les formes trop radicales liées à la noise. En tant que membres du public du GRIM et de la scène rock marseillaise (croisées souvent à des concerts, plus organisation du festival B Side), j'ai donc décidé d'interroger Céline et Bérangère de leur pratique de concerts et de leurs motivations pour venir aux concerts organisés par le GRIM et leur rapport à la musique qu'elles apprécient.*

*Je vais vous demander à chacune de vous présenter...*

Bérangère : J'ai 39 ans et je travaille en temps que scripte dans l'audiovisuel (OMTV).

Céline : 36 ans et agent territorial (travaille au Conseil Départemental 13).

*Dans un premier temps, par rapport à vos sorties concerts, considérez-vous aller voir des concerts souvent, est-ce lié à l'opportunité dans la sélection, ou cela peut-il aussi provoquer des voyages ?*

B : Ça a une place très importante pour moi puisque cela peut aussi influencer mes choix de lieux de vacance en fonction des concerts, des festivals. Je fais aussi souvent des allers-retours rapides sur Paris. Je vais régulièrement à New York parce que je sais que là-bas, tous les soirs je serai dans des salles de concert, et la scène que j'écoute se passe en partie là-bas.

C : À peu près pareil. Ici, dès que quelque chose me plaît j'y vais, et il m'arrive de partir en vacances pour aller à des festivals. Je ne peux pas aller à New York mais par contre je vais parfois à Barcelone (Primavera Sound Festival), à Paris, Utrecht... Je me déplace pas mal pour voir des concerts.

*Comment percevez-vous la programmation de concerts à Marseille ?*

B : À Marseille, je suis souvent frustrée, quand je regarde les tournées des groupes, c'est rare qu'ils descendent dans le sud, en général ils ne font qu'une date... Il m'est déjà arrivé d'aller à Montpellier par exemple. À Marseille avec le GRIM, l'Embobineuse ou la Machine à Coudre, on n'est pas non plus les plus malheureux. Mais je suis un peu frustrée.

C : Pour moi, c'est important que les salles aient une identité musicale. Ce qu'on retrouve dans les salles que Bérangère citait. Cette identité est importante par rapport aux gens, on rentre dans un univers, que ce soit par la programmation, la convivialité ou même le décor. Des salles ont

des programmations plus larges, pas vraiment d'identité propre et du coup, c'est assez froid, pas engageant. C'est important de pouvoir se sentir bien dans un lieu.

*La convivialité va influencer votre rapport au concert.*

C : Exactement. Et le fait d'avoir une programmation assez identifiable, comme la machine à coudre qui est très rock, c'est important pour le public.

*Ce ne serait pas aussi lié à la taille des salles ?*

C : C'est peut-être le cas à Marseille, mais à mon avis, ailleurs il y a des grandes salles avec une certaine « chaleur ».

B : Hier, je parlais avec un pote de la salle de Nîmes (La Paloma). Il me disait que la programmation est vachement bien mais c'était assez bizarre pour des groupes comme Cheveu ou Frustration qu'on avait l'habitude de voir dans des plus petites salles *underground*, mais dans la belle salle qui sentait encore la peinture fraîche, le son était nickel, c'était presque trop parfait et il n'y avait pas vraiment d'âme. Des fois j'aime bien aller dans des lieux « chargés en histoire », pas trop aseptisés, tu vois.

*Pour vos sorties, comment vous vous renseignez ? Vous suivez la programmation d'une salle, êtes abonnées à des newsletters... ?*

B : Mine de rien, avec des réseaux sociaux comme Facebook ou Twitter, ça facilite l'information. Comme on est aussi, de gré ou de force, inscrits aux *newsletters*, l'info circule un peu, du moins si tu es un minimum curieux. Idem en suivant les tournées des groupes... On n'est pas en manque d'informations je trouve.

C : Effectivement, internet au sens large nous permet de tout savoir quasiment instantanément.

*Il vous arrive d'aller voir des groupes dont vous ne connaissiez pas l'existence ou aviez jamais entendu parler ? Si oui, qu'est-ce qui va vous motiver pour y aller ?*

B : Quand tu les associes à d'autres groupes ou un label, tu peux effectivement te laisser aller à la découverte. Les influences peuvent entrer en jeu ou même quelqu'un qui me conseille un groupe, j'y vais.

C : Pareil et aussi je vais faire confiance au programmeur. Si par exemple, j'ai les mêmes goûts que la personne qui programme je vais y aller. Des fois il m'arrive d'aller voir aussi des concerts juste en lisant le descriptif. Et si le prix n'est pas élevé, et bien j'y vais aussi.

*Les blogs, Les critiques musicales ou de concerts, c'est important aussi ?*

B : Je ne suis pas vraiment de blogs, mais certaines personnes que je ne connais pas forcément en vrai mais que je suis sur les médias sociaux ou les blogs pour qui ils bossent vont influencer mes écoutes. Il y a un mec pour la Blogothèque, un autre qui bosse dans la presse écrite. Après je n'achète pas de presse spécialisée.

C : Moi non plus je n'achète pas de presse spécialisée mais je visite régulièrement des webzines comme The Drone ou Gonzai. Si des groupes ont des bonnes critiques, je vais aller écouter et si jamais ils passent dans le coin, je me déplace.

*Il y a des styles en particulier pour lesquels vous ne vous déplacerez pas ?*

B : Mes goûts sont assez larges, mais ça reste dans une culture rock qui peut s'élargir vers les musiques électroniques ou techno. Il y a aussi des trucs que je vais écouter chez moi au casque, tranquille et que je n'irais pas voir en concert.

C : De mon côté je n'irais JAMAIS voir un groupe de disco (*rires*). Je déteste. Idem les trucs hard rock. Mais je pourrais aller voir Sharon Jones ou du hip-hop...

B : de mon côté j'irais volontiers voir Beyoncé ! (*rires*)

*Pour revenir à la programmation du GRIM, je vous vois plutôt pour les concerts pop, psyché mais jamais pour les concerts de musiques improvisées ou très expérimentaux. Est-ce par choix ?*

B : Tout le côté un peu ... expérimental un peu *spé*, mélange de... je ne connais pas. C'est quand même dur de se lancer là-dedans.

C : Il y a des musiques qui nécessitent certains outils, et si on ne les a pas, c'est difficile de rentrer dedans. Tout ce qui est jazz, free, *etc.*, ça demande des connaissances et références et c'est pas simple.

B : De mon côté je ne sais pas si ça va me procurer des émotions. Et comme c'est aussi pour ça que je vais voir des concerts. Donc je ne m'y intéresse pas vraiment.

C : Des fois je me retrouve à voir des trucs très bruitistes mais je ne comprends pas, en fait. J'ai du mal quand il n'y a pas de rythme ou de mélodie où s'accrocher. Les trucs trop abstraits ou conceptuels ne m'intéressent pas trop.

*Et par rapport au disque. Etes vous des grosses consommatrices de disques ?*

C : Moi j'achète pas mal de vinyles et de CDs, quand ils ne sont pas trop chers. En général, en vinyle j'achète plutôt des artistes que j'aime bien... J'en achète environ 4-5 par mois.

B : Je me suis remise à acheter du vinyle alors qu'avant j'avais arrêté. Ça va être plus pour l'objet, des petits pressages, des 45t, *etc.* J'achète pas mal de musique sur le net. Mais pas trop de téléchargement illégal, même si par contre je télécharge beaucoup de films et de séries ! Par le Bandcamp des groupes, tu reçois le vinyle et réciproquement quand tu achètes un vinyle, souvent tu as un coupon de téléchargement.

*Qu'est-ce qui va guider vos choix par rapport à l'achat de disque ?*

B : Moi c'est vraiment lié à des groupes que j'aime vraiment, quand c'est presque lié à une obsession.

C : Ouais, des disques de groupes que je connais. Quand j'étais plus jeune, avant internet, sou-

vent j'achetais des disques, quand je voyais sur un magazine qu'un groupe a été influencé par untel ou untel, des fois j'achetais leurs disques. Parfois même par rapport à la pochette !

B : Moi ce truc par la pochette, c'est vrai que c'est terminé maintenant ! C'est vraiment lié à un artiste. J'adore aussi acheter des cassettes. Même si j'écoute plus souvent ce qu'il y a dessus par l'ordinateur, j'aime bien l'objet. Plein de groupes ressortent des cassettes.

*Pour finir, est-ce que vous jouez de la musique ?*

B : Pas du tout...

C : Oui, de la guitare, un peu de basse et j'ai joué du violon pendant 10 ans...

*Tu penses que c'est important d'en jouer pour pouvoir l'apprécier ?*

C : Quand tu fais de la musique, automatiquement ça te donne envie d'être curieux...

B : D'écouter de la musique ça m'a toujours un peu fait regretter de ne pas en jouer. C'est un truc un peu comme un fantasme, j'aurais aimé être une rock star ! Je ne le pense plus à presque quarante ans mais je le pensais à dix-sept... Après c'est un truc de caractère où il faut s'acharner et ça ne faisait pas partie de mon tempérament.

---

ANNEXE 11:  
ENTRETIEN ATELIER DE PRATIQUES (PUBLICS AMATEURS)

---

mars 2014

*Cet entretien a été réalisé avec des participants aux ateliers organisés par le GRIM, que ce soit notamment les ateliers qui ont eu lieu en décembre 2013, celui que j'avais animé avec Christophe Modica ainsi que le « workshop » organisé par Eddie Prévost. Cet entretien a eu lieu lors d'une soirée de répétition de l'atelier en mars 2014. Il a également servi pour l'émission Désexpérimental du mois d'avril 2014<sup>6</sup>.*

*Pour commencer, pouvez-vous vous présenter ?*

Alex Riva : Je vis une partie de l'année à Zurich et une partie de l'année à Marseille, j'ai des contacts musicaux un peu ici mais surtout à Zurich. Je joue dans deux duos d'improvisation libre. Je joue de la flûte, différentes flûtes à bec, parfois avec de la distorsion, c'est assez intense, c'est inspiré du noise.

Edward Williams : Je viens d'Angleterre et ça fait 6 mois que j'habite ici, je fais des études de composition et d'électroacoustique au conservatoire de Marseille. Je participe à cet atelier au GRIM, j'ai apporté une guitare sèche. C'est un de mes deux instruments principaux, l'autre c'est le piano et j'adore faire tout ce qui est expérimental avec ces deux instruments.

Dewi Tréboul : Moi je viens de Bretagne, j'habite à Marseille depuis 5/6 ans. À la base, je ne fais pas trop de musique expérimentale, je fais plutôt partie d'un groupe de pop-rock mais je m'intéresse à ces musiques et l'atelier est l'occasion d'expérimenter à la guitare et à la voix.

*Alex, tu parlais de pratique liée au noise à la flûte à bec. Comment est-ce que tu as rapproché la flûte à bec avec la noise ?*

A : Je n'avais pas grand choix, je ne joue pas d'autres instruments. Je joue un peu de guitare mais je suis surtout à l'aise sur la flûte à bec. Pourtant je suis autodidacte, mais j'ai trouvé que c'était un instrument étonnant, je découvre chaque semaine de nouvelles techniques, soit de jouer bruitiste avec une grande intensité, soit des sonorités avec des cartons, des choses comme ça. Je le joue en duo car c'est assez bien d'utiliser ce nouveau matériel pour chercher quoi faire avec ces sonorités avec d'autres instruments.

*La noise tu l'écoutais déjà avant de commencer la flûte ?*

A : J'ai surtout écouté de l'improvisation libre en fait. J'ai découvert ça un peu par hasard lors

---

<sup>6</sup> Désexpérimental du mois d'avril 2014 sur <http://www.radiogrenouille.com/antenne/desexperimental-avril-2014/> (consulté le 24/04/17)

de vacances la Company Week à Londres de Derek Bailey. Ça m'a totalement fasciné, depuis 20 ans maintenant. Passivement, j'ai suivi ce mouvement d'improvisation libre en allant à des festivals et après j'ai ressorti ma flûte à bec et j'ai commencé à pratiquer moi-même, il y a 5-6 ans. J'ai d'abord travaillé avec une danseuse, c'était un travail différent, il y avait des parties improvisées mais c'était surtout composé.

*Et toi, Ed, viens-tu de l'univers classique ? Comment as-tu dévié vers d'autres formes ?*

E : Effectivement, j'ai eu une formation très classique, à la base je jouais du clavecin. Le baroque et tout ça, c'est dans mes veines. C'est ce que j'ai fait depuis que j'ai 5 ans. Je suis arrivé à adorer tout ce qui est expérimental parce que je ne trouvais pas d'autres façons de m'exprimer musicalement. Je m'y suis retrouvé en allant au-delà des gammes mineures, majeures, et la musique tonale. Avec l'électroacoustique, c'est une adoration de tout ce qui est lié au son, de se rendre compte que les sons peuvent être pensés musicalement et la musique d'une manière sonore. On écoute la circulation dans la rue, les moteurs, et grâce aux cours d'électroacoustiques, je me suis rendu compte de tout ce qu'on peut faire avec un micro... On peut faire de la musique aussi belle qu'une symphonie avec un micro et une canette en métal, quoi.

*Et toi Dewi, tu viens de la pop, qu'est-ce que tu recherches dans les musiques improvisées ? Est-ce que ça nourrit ta démarche dans le cadre de ton groupe ?*

D : Oui, complètement. L'idée c'est de rechercher un autre rapport que la recherche d'une forme parfaite où on va répéter plusieurs à fois le même morceau jusqu'à ce qu'il soit achevé. On va plutôt privilégier l'instant, et c'est tout nouveau pour moi. C'est quelque chose d'assez libérateur qui fait progresser en tant que musicien, même si ça crée des inhibitions dans la pratique. Après je ne sais pas si ça a une grande influence sur la musique que j'écris, sûrement, mais je ne sais pas en quoi... c'est plus un truc de curiosité. C'est un besoin un peu naturel d'entendre des musiques complètement autres et aussi de jouer avec d'autres personnes. Pour parler de l'atelier du GRIM (l'atelier de création sonore de décembre 2013), jouer avec autant de musiciens qu'on ne connaissait pas avant, c'était intéressant, ils avaient tous leurs goûts et leurs styles particuliers.

*Que ce soit dans l'atelier avec Christophe Modica et moi-même ou celui d'Eddie Prévost, comment ça s'est passé de jouer deux jours avec d'autres musiciens et d'essayer de faire quelque chose ensemble ?*

A : C'était une bonne expérience de connaître ces gens qui font de la musique expérimentale à Marseille. Après, c'était très impressionnant de travailler avec Eddie Prévost, sa personnalité. Il a une approche très singulière, différente de ce que je connaissais. Sa manière d'improviser avec une grande conscience de ce qu'on joue, il voulait toujours ralentir et réduire les techniques qu'on utilisait, c'était une expérience intéressante pour moi. Je ne sais pas encore ce que je vais faire de tout ça, il y avait aussi des choses dans l'organisation qui ne m'ont pas totale-

ment convaincues, notamment l'idée d'un processus démocratique avec de longues discussions où chacun donne son avis sur quoi faire. En deux jours et avec le peu de connaissance qu'on avait de ce genre de musique, c'était important d'avoir de sa part une certaine autorité... C'était malgré tout assez contrôlé de sa part et ça restait dans le cadre qu'il avait prévu, en fait. Même ça, c'est une chose qui m'a fait réfléchir et il a une grande expérience de travail avec d'autres musiciens et de travailler dans ce cadre, donc c'était quand même impressionnant de faire partie de ça.

E : C'était deux ateliers différents, même s'il s'agissait d'improvisation collective. Étant donné que le premier était censé être assez dirigé, tu étais un genre de chef d'orchestre à la fin avec les panneaux et les consignes, quand tu faisais un geste, tout le monde était obligé de faire un geste... Avec Eddie c'était tout à fait le contraire. Le premier était un peu « totalitariste » dans le sens où une personne décidait tout, même si c'était par hasard. C'était deux manières de faire de l'improvisation collective avec deux idées qui sont à la base contraires. Chacun avait ses faiblesses et des choses très fortes. Dans le deuxième, il y avait beaucoup d'écoute. Sa philosophie repose sur l'écoute de ce qu'on fait en même temps de ce que font les autres, et donc implique une réaction de notre part et une adaptation. L'autre c'était un peu le contraire, même si le résultat était un peu similaire. Le premier, il y avait 6 sons et on était concentré, on n'écoutait pas vraiment les autres.

Dewi : Moi j'ai juste participé au premier groupe, au début il n'y avait pas de personne pour diriger, de meneur puis ça s'est fait ressentir progressivement qu'on en avait besoin. Ce que je trouvais intéressant, il y avait un flottement pendant les premières heures, on ne savait pas trop comment les règles allaient nous être imposées, et on s'est mis d'accord sur les règles. Ce n'est qu'à la fin qu'on s'est mis d'accord sur le recours à un « chef d'orchestre », ça jugulait le fait qu'il y avait une certaine anarchie qui menaçait l'équilibre du truc. Le paradoxe c'était qu'il y avait quelque chose de très strict à jouer et faire tourner ne suffisait pas à construire quelque chose d'organique, il a fallu quelque chose d'extérieur. Je n'ai pas trouvé ça totalitaire...

E : Je n'ai pas forcément le vocabulaire, mais on va dire que c'est pour contraster !

*Ce qu'on a pu constater c'est que même si les instruments sont différents, on peut arriver à des choses similaires et le contraire aussi...*

E : Avec Eddie, le fait de ne pas avoir d'esthétique, c'était intéressant. La première chose qu'il nous a dite c'est « essayez de faire tout ce que vous n'avez jamais fait avec votre instrument ». On était dans un truc très avant-garde, expérimental, des bruits, des sons et surtout pas de « notes ». C'était un peu le même cas avec le premier atelier aussi. Personne n'a vraiment essayé de faire des accords très tonaux, c'est quand on a choisi les 6 ou 12 sons au début, les gens ont choisi pour la plupart des sons inhabituels. C'est peut-être le fait qu'on était conscient d'être dans un atelier d'improvisation au GRIM avec des musiques de ce genre.

D : Ou peut-être à cause de la thématique, autour de l'École de Vienne...

E : Oui, mais ce n'était pas comme si on essayait de choisir des notes précises, de faire un vrai

sérialisme, dès le début on faisait des sons, des manipulations inhabituelles, etc.

D : Par rapport à l'esthétique, ça m'a fait penser aux musiques atonales... De mon côté, j'avais choisi quelques accords dans ma série, mais le mélange des sons rendait la chose atonale.

E : Les deux femmes qui avaient l'une une guitare et l'autre faisait ses chants de chorale, elles ont aussi intégré d'autres choses dans leur série. Il y en a une qui a amené une « boîte à meuh », l'autre avait un texte un peu surréaliste, tout le monde faisait des choses inhabituelles pour eux. Le mélange du tout va toujours donner un résultat bizarre...

A : Pour moi, c'était une esthétique que je ne pratique pas trop, ce qu'on faisait chez Prévost. Le fait qu'il nous dise « ne vous exprimez pas trop ça vient de soi-même »... Ses indications donnaient une esthétique que j'aime pas trop, j'écoute un peu de free jazz mais ça a toujours un peu la même structure, un thème calme/grande explosion... Là, ça restait à un certain niveau et le risque c'est de partir dans quelque chose de méditatif, et moi j'essaie de chercher la rupture... je n'aime pas quand ça commence à faire « *good waves* », je cherchais des choses pour faire des ruptures violentes. Pour rester dans cet esprit mais quand même aller dans quelque chose qui bouge encore et qui ne reste pas toujours dans cette même atmosphère calmante...

*Pensez-vous que les musiques impro, expé, noise, sont des musiques qui poussent soit les gens à la pratiquer ou s'adresse à des gens qui la pratique déjà ?*

D : Des gens peuvent s'y intéresser juste dans la pratique, des gens qui n'écouteront pas forcément ça. Ils vont pouvoir la pratiquer, mais les dames du premier atelier, je ne pense pas qu'elles écoutent ça même si elles prenaient du plaisir à la jouer. D'en écouter, au contraire me donne envie d'en pratiquer. J'ai trouvé, en écoutant le résultat de l'atelier qu'on a fait une musique assez « difficile » parce qu'il faut de la patience, ce sont des longs morceaux mais il y a des moments de folies qui sont très beaux, ils sont souvent imprévisibles.

*Est-ce que vous écoutez souvent ces musiques en concert ?*

E : Oui, j'adore en écouter de plus en plus. J'essaie aussi de plus en plus de le faire par rapport à la composition, je trouve que dans le sens classique, la composition n'a rien à voir avec ce qui se passe maintenant.

A : On se voit toujours à ces concerts !

E : Oui, c'est vrai et à Marseille, je ne m'attendais pas à ça, je pensais que c'était plus rare de trouver des endroits qui font écouter ce genre de musiques au public mais quand tu as les bonnes adresses, il y a de bonnes choses.

*Alex, toi qui es à Marseille et Zurich à la fois, est-ce que ça se passe de la même manière dans les deux villes ?*

A : A Zurich, ça a un peu changé ces derniers temps, il y a des lieux comme à Marseille, où on programme des choses très différentes, comme l'Asile 404, avec différents styles mais où c'est possible de programmer des musiques expérimentales. Après il y a des institutions comme le

GRIM à Zurich, le VIM, ça existe depuis 25 ans et il y a chaque semaine un concert avec de la musique improvisée avec des gens qui viennent de toute l'Europe. La différence c'est qu'il n'y a pas de public régulier là-bas. C'est bien subventionné, on peut répéter là-bas, mais il n'y a pas de noyau comme il y a à Marseille, où comme à Data, avec un public assez fixe. Des fois à la VIM on joue devant 5 personnes. Il y a aussi d'autres lieux où ça marche mieux comme le festival Taktlos, mais le problème c'est que ce sont toujours les mêmes gens qui sont certes très intéressants comme Irène Schweizer, Pierre Favre, mais il n'y a plus de découvertes.

---

ANNEXE 12 :  
ENTRETIEN ASILE 404 (PUBLICS, MUSICIENS LIEUX ALTERNATIFS)

---

Février 2014

Entretien réalisé avec des artistes programmés dans la salle l'Asile 404. Il a servi à l'émission Désexpérimental du mois de mars 2014<sup>7</sup>

*Pour commencer je vais vous demander de vous présenter...*

Lauren Rodz : Je joue avec Xavier Lopez, on fait un duo de musique improvisée, on l'a fait sous diverses formes, des instruments, des boucles de *feedback*. Lui, il fait du *laptop* avec des logiciels de synthèse et moi plutôt des instruments détournés... Il y a Hervé à côté qui est un musicien avec plein de facettes, peut-être qu'il viendra jouer avec nous ce soir...

Hervé Boghossian : Il y a une demande particulière, jouer de la guitare acoustique, ça sera très improvisé dans tous les sens du terme. Je fais aussi de la musique électronique, pas du tout rythmique, très expérimentale. J'ai différents projets, notamment le duo Harsh qui va jouer au GRIM bientôt, avec François Rossi de Das Simple à la batterie. En solo, je joue du *feedback* de *laptop* et j'ai aussi un projet folk aussi à la guitare acoustique.

Xavier Lopez : Bah moi je sais pas trop quoi te dire... Je suis vraiment nul pour ça, ça ne me vient jamais... Ce que je fais surtout c'est de la synthèse digitale à partir d'éléments de base de musiques électroniques, je fais partie de différents projets, surtout des duos.

Keissa : Je suis batteuse, je ne joue pas ce soir, je suis là parce que demain je fais un duo avec Unii, qui fait de la musique expérimentale... Je ne pourrais pas trop le définir, elle fait de l'ambient drone... j'ai répondu à son invitation de jouer avec elle, pour moi c'est une toute première expérience... dans ce cadre d'impro avec de la musique électronique, c'est très enrichissant pour moi. Ça me donne envie de creuser un peu plus.

*Est-ce que vous pensez que la musique électronique est improvisée et comment construisez-vous votre approche ?*

X : Ma musique est ultra fixée. C'est assez différent des choses où on utiliserait des accidents, des défauts, des trucs plus génératifs... Tout ce que j'ai en magasin est fixé. Je sais exactement ce que ça va faire. Tout le discours est basé sur les interactions, les silences, l'écoute de l'environnement sonore.

---

<sup>7</sup> Désexpérimental du mois de mars 2014 sur <http://www.radiogrenouille.com/antenne/desexperimantal-mars-2014/> (consulté le 24/04/17)

Ça reste une sorte d'improvisation, les agencements... Tu ne feras jamais deux fois la même chose...

X : Oui c'est sûr, ça sera à chaque fois différent. Comme je ne joue jamais en solo, je ne prépare jamais de pièces. Comme j'ai un univers sonore assez fixe, même si c'est tout le temps différent, c'est toujours défini.

*Comment travailles-tu avec d'autres musiciens ?*

X : En général, il y a des rencontres, on peut dire que ce sont des répétitions. J'enregistre, j'édite et on discute de la direction à prendre. Les durées, c'est quelque chose d'important à définir, travailler sur une forme générale, plutôt que de juste jouer. Avant, je croyais plus en l'improvisation spontanée mais aujourd'hui, j'essaie plus de contrôler. À terme, ça débouchera sûrement sur un travail de composition.

*Il y a quelque chose par rapport au statut de compositeur, ou tu préfères être considéré comme un artiste, tout simplement ?*

X : Pour moi c'est important de jouer en live. Je ne me sens pas de mettre des choses sur le papier et de demander à des gens de le jouer. Par contre la musique que j'ai en tête j'aimerais bien le réaliser un jour, et je ne sais pas si c'est le même moyen en improvisant.

H : je pense qu'on a une approche un peu similaire avec Xavier, un cadre lié au dispositif. On a une idée générale, et on essaie de trouver une liberté là-dedans. Je n'ai pas l'impression que la liberté vienne de l'improvisation libre. Peut-être que Lauren a un autre avis là-dessus...

L : J'accorde une plus grande importance à la performance. Dans mon travail, j'accorde surtout une grande place à l'écoute. Mon écoute n'est pas forcément le même point de vue que les gens dans la salle. Il y a un champ psychique par la relation aux gens qui écoutent, par la connotation qu'un instrument donne, la physicalité qu'on peut produire sur scène. Des fois, elle est gommée, des fois, elle est mise en avant. Le rapport à l'improvisation, c'est dans le sens d'écouter les sons, il y a toujours un cadre, le choix des instruments, qui vont déterminer certains facteurs. La physicalité que je vais représenter dans la performance vont donner plus un sens musical ou alors un sens performatif à ce que je fais.

*Dans ce cadre-là, dans votre travail préparatoire, comment ça s'est passé ?*

L : Je connais la sensibilité de Xavier, son travail, et moi aussi, je me suis construit par rapport à lui. La musique que je produis, naît en moi, mais naît dans la relation que j'ai avec lui.

H : Je trouve que tu réagis un peu plus par rapport à l'espace dans lequel tu joues. Plus que Xavier ou moi. Même s'il y a aussi de ça dans notre rapport au son, l'acoustique du lieu. Mais dans le cadre de l'improvisation pure... La différence est qu'il n'y a pas de préparation concrète. Dans le cadre d'un dispositif, ça peut évoluer en fonction de la personne avec qui on va jouer mais d'un autre côté, il n'y a rien de réellement fixé. Rien n'est libre totalement non plus.

L : Le parti pris est qu'on va utiliser des espaces sonores différents, il y aura des convergences,

on va essayer aussi de ne pas trop se chevaucher. On a des instruments différents mais les rendus peuvent être similaires donc on joue aussi sur ces analogies. Xavier utilise des générateurs d'onde avec un ordi, moi des objets mis en résonance ou des oscillations dans l'air. Jouer sur ces deux grains, acoustique et amplifié, c'est intéressant, c'est une composante de l'improvisation. Il y a une partie écriture et une occupation des espaces sonores, ce qui est différent. On peut les anticiper mais ça se passe par le jeu. La communication entre musiciens aussi c'est important, ces tous petits détails de communication, ainsi que l'interaction avec la salle. On va être attentif au niveau sonore, physique ou la manière de jouer. Au lieu de restreindre les facteurs entrant en jeu, on va les augmenter.

*Et Keissa, tu as dit que tu venais de commencer à jouer dans un cadre expérimental...*

K : Oui, j'ai joué pour la première fois il y a peu mais j'ai aussi eu l'occasion d'aller voir pas mal de concerts, de performances de musique improvisée... Ce n'est pas non plus par hasard que j'ai rencontré Unii, je l'ai rencontrée par le biais de Lauren. Je l'ai vue à la Villa des Cents Regards à Montpellier, qui est un lieu où se croisent beaucoup d'improvisateurs, je ne saurais pas trop comment le définir. Mon expérience est plus du côté du public et quand on entend concert, on a une idée préconçue, on va penser à des mélodies, des rythmes, tout ce qui est classique... Au premier abord, c'est déroutant de voir quelque chose de complètement déstructuré, et l'interaction aussi c'est important... Je n'ai jamais vu personne faire de l'impro en solo, ça doit exister mais je n'ai jamais eu cette occasion d'en voir... Par contre ce que j'ai remarqué à chaque fois, c'étaient les échanges de regards, des trucs pas audibles, qui prouvent bien que par l'interaction, il y a une connexion qui se ressent, que les gens aient déjà joué ensemble, répété ou pas... La musique, elle ne peut pas être s'il n'y a pas un minimum de connaissance entre elles.

L : Le désir de faire des trucs avec les autres, c'est le truc qui prime. De se dire « tiens je me reconnais dans sa musique, j'ai envie de faire des choses avec lui », mettre en commun des sensibilités et les faire évoluer pour en faire de la musique c'est intéressant.

*C'est vrai que toutes les collaborations qui existent entre les musiciens de cette scène-là, que ce soit sur scène ou sur disque, c'est assez propre aux musiques expérimentales et improvisées...*

L : C'est le propre de l'expérimentation, de rechercher dans toutes les directions. Et donc forcément, si on est tout le temps dans la même direction, on est un peu frustrés... Donc on va chercher des musiciens dans des directions complètement différentes de la notre, mais dans laquelle on reconnaît quelque chose, ça ouvre des possibilités d'échange. Le côté expérimental c'est de tendre les bras dans toutes les directions comme une pieuvre. Et là où ça s'accroche, on avance quoi.

H : C'est « expérientiel ». Après une conversation avec un ami musicien et philosophe, Matthieu Saladin, quand je lui décrivais comment je travaillais, à un moment donné il me sort ce mot-là qui a bien collé. Depuis ça se vérifie, je varie les projets pour ne jamais être totalement à

l'aise et chercher quelque chose de nouveau, qu'il y ait une certaine fragilité et ne pas être dans mes charentaises et faire la même chose pendant 40 ans... Il y a des musiciens improvisateurs que ça ne gêne pas, ce n'est pas antinomique. Pour en revenir à ce que disait Keissa, il y a un certain nombre d'improvisateurs qui font des sets solo, mais on remarque que c'est beaucoup plus composé que ce qu'ils font lors de collaborations. Sinon l'expérientiel, c'est lié à ta propre démarche, à ta personne. Ce qui sera nouveau sera nouveau pour toi avant tout. Il y a peut-être un côté moins prétentieux que pour la musique expérimentale qui a ce côté musique novatrice, voire révolutionnaire... Là tu te dis, « je n'ai jamais expérimenté, je le fais pour la première fois » et tu vas proposer une musique d'expérimentation. Ça peut être très pop, ou du bruit blanc... La bonne définition de la musique expérimentale est qu'elle ne se repose pas sur des acquis personnels ou sur un type de musique préexistante, qui n'essaie pas de croiser diverses approches.

L : Moi j'aime bien le terme « musiques insolites ». Musiques expérimentales en tant que genre, c'est assez fourre-tout, on peut encore le segmenter en plein de trucs, que ça soit des musiques abstraites, musiques d'improvisation libre, noise, free noise... Expérimental, si ce sont des expérimentations ce sont des expérimentations musicales.

*Après le terme musiques expérimentales, ça va décrire la démarche, pas forcément le style. C'est comme dire musiques traditionnelles ou improvisées...*

L : Cette histoire d'occurrence de la musique si elle est rare ou non, si on est capable de la reproduire, si elle n'apparaît qu'une fois dans un contexte particulier, ça change la donne effectivement. J'aime bien expérientiel en fait.

H : On pourrait mettre en opposition par exemple la démarche de compositeur de musique électroacoustique qui pour le coup rentre dans un idiome très connu, où on veut sonner d'une certaine manière, c'est très formaté, académique. Ce n'est plus expérimental. Quelqu'un qui fait de la musique concrète avec un logiciel, qui va composer une pièce « à la manière de » sans trop de prise de risque, j'ai du mal à voir ce qui est expérimental là-dedans... c'est pas ma définition de l'expérimental.

*Est-ce que vous aviez tous des parcours musicaux d'instrumentistes qui vous auraient emmené vers les musiques improvisées, expérimentales comme Keissa ?*

L : Ce n'est pas une approche qui ne toucherait que la musique, ça puisse toucher la vie en société, la cuisine, les différentes pratiques et modes d'expression. Le truc, c'est une recherche personnelle. Par rapport à la musique, je viens plutôt de la performance mais je pourrais plutôt dire que je suis auteur de dispositifs pour y rattacher le texte, l'écriture. Même si je vais écrire un dispositif, le transmettre à quelqu'un. Pour moi, le rapport à la musique c'est dans le moment où elle est faite. Après, le parcours, en ce qui concerne la musique, c'est écouter les sons. Leur donner une importance, ça peut commencer très tôt. Revenir à une corde vibrée, un caillou qui rebondit dans un tunnel, un son de caisse claire. C'est du rapport au son, il n'y a pas besoin de

faire une distinction avec de la musique jouée de manière académique et une approche d'expérimentation des instruments pour en tirer des sons. Je suis officiellement musicien depuis deux ans. Avant j'étais plus vidéaste mais pas vraiment non plus, je m'occupais d'une compagnie de danse. J'ai toujours fait de l'intermédiaire, des pratiques croisées. Donc du travail avec de l'ordinateur, des sculptures, des arts plastiques, de l'électronique, du texte... Le fait d'assumer la casquette musicien, c'est une manière de se produire, pas forcément de faire les choses. Pendant longtemps j'ai construit des petits dispositifs de sculptures interactives, cinétiques. Elles produisaient du son par nature. Le fait de mettre un micro ou une caméra, d'ouvrir le micro, ou juste de les regarder, ça change le rapport mais encore une fois, comme on peut dire qu'il y a une musicalité dans un geste, mon rapport à la chose musicale vient de plus loin que de la pratique d'un instrument.

X : A la base je suis pianiste, j'ai fait des études de musique classique, de jazz, ensuite je suis allé vers le free jazz, la musique contemporaine et y'a un moment j'ai voulu expérimenter avec les sons électroniques il y a 6/7 ans et depuis j'ai fait que ça, j'ai plus joué de piano. C'est la découverte de la musique Onkyo du Japon qui m'a influencé le plus. À partir de là, j'ai découvert d'autres choses.

H : Je suis guitariste au départ, je m'intéressais beaucoup au rock indé des années 90. J'ai eu un groupe éphémère de post-rock. C'est ce groupe instrumental qui m'a donné envie d'écouter d'autres musiques instrumentales, que ça soit électronique, improvisé, free jazz, électroacoustique... Après comme Xavier, on a ce point commun d'intérêt pour la scène japonaise, avec Otomo Yoshihide, ces musiques improvisées ultra minimales, ça peut être très noise mais toujours avec un parti pris assez radical. Pour l'électronique, j'ai commencé à travailler dessus par le traitement du son de la guitare électrique. Après, je me suis intéressé au *feedback*...

K : Comme Xavier, j'étais pianiste. J'ai appris le piano très tôt de manière très classique dans une école, j'appelais ça le « piano militaire », et j'en ai eu marre à cause de la rigidité. J'ai totalement arrêté la musique pendant 10 ans avant de me remettre à la batterie, parce que quand on me demandait de chanter une chanson ou une mélodie, je chantais systématiquement le rythme... Un jour, j'ai eu l'occasion de me mettre à la batterie, comme j'ai toujours écouté du rock. Mais j'ai toujours été très curieuse, c'est peut-être aussi pour ça que je me suis intéressée à l'improvisation.

*Par rapport au statut de musicien, de jouer dans ces musiques, il y a de l'activisme pour organiser des événements, mais ce n'est pas toujours évident de se produire... Est-ce qu'on peut vivre de ces musiques ?*

L : Effectivement, il y a plein de lieux qui ont fait leurs révolutions, qui proposent et exigent autre chose que le rapport frontal à la scène et l'achat de produits culturels, ça permet à des musiciens d'aller faire leur musique, elle est attendue à plein d'endroits qui sont parfois insoupçonnés. C'est parfois dans des logiques DIY, et comme on a tous fabriqués plus ou moins nos instruments ou qu'on les a transformés pour les faire sonner à notre manière, l'esprit DIY est

inhérent à ce qu'on fait. Du coup, on va aller rechercher ces choses là. Ces musiques existent quand même depuis 40-50 ans, c'étaient plus des vagues de visibilité qui ont fait qu'on pouvait en vivre. Après, ce n'est pas un problème de faire uniquement que ça, c'est un choix personnel de vie. Si on veut jouer, on peut, et quand on joue, on a un minimum de défraiement qui vient de l'enthousiasme des gens, ça permet de continuer de se produire. Mais monétiser le produit culturel c'est complètement une autre logique.

H : C'est une musique qui est hors statuts, comme elle est aussi hors formats et c'est hyper important. C'est assez underground mais ce n'est pas seulement dans des squats. Là, on est dans un petit lieu ouvert dans la programmation et qui ne demande pas un produit fini, un format reconnu, distribué, ce n'est pas forcément diffusé. Il y a une prise de risques que peu de lieux peuvent se permettre. Les structures subventionnées peuvent moins le faire car elles ont des contraintes. Au niveau du statut, c'est vrai que c'est un autre mode de vie quoi...

L : La musique improvisée, c'est un peu comme l'AMAP dans la production de légumes quoi. C'est une relation du producteur au consommateur, il n'y a pas d'exploitation des marges, des coûts, d'économie d'échelle, c'est vraiment une relation directe à la musique, autant quand on la fait que quand on la reçoit. C'est qu'on se tient en marge de l'exploitation culturelle... mais ça n'empêche pas qu'il y ait d'autres endroits qui sont éveillés et reconnaissent ce passé de recherche musicale, pas forcément en dehors des académismes, mais il y a une réintégration des marges. Ce qui est triste pour les musiciens c'est que ça arrive tard dans leurs carrières. Mais quand on a donné pas mal de découvertes musicales aux gens, on peut aussi exister pour les gens du grand public. Ces gens du « grand public » d'ailleurs, ne sont pas insensibles à cette musique-là, ça existe dans les musiques d'illustrations, dans les musiques industrielles, du quotidien, il y a toujours un rapport à l'expérimentation et d'improvisation, de la composition...

X : Grosso modo, je suis assez d'accord à ce qu'ils ont dit. On a tous organisé à un moment pas mal de concerts... je pense que c'est possible d'en vivre, ça dépend comment on voit les choses mais il ne faut pas être pressé... Je ne pense pas que ce soit la motivation première de n'importe quel improvisateur, musicien expérimental, etc.

L : Il y a une intégrité qui est nécessaire. On est moins enclin à faire des sacrifices, faire des concessions. Il faut que ça ait un intérêt par rapport à notre travail. Si c'est juste pour ramasser de l'argent, ça suppose encourager tout un système de gens qui vont ramasser de l'argent sur notre dos de musicien... Pour faire un concert, il n'y a pas forcément besoin d'un théâtre ou d'un équipement de fou, il faut surtout des gens pour écouter de la musique. Et s'il y a des gens qui y trouvent un intérêt, ils peuvent le témoigner avec de l'argent, mais avec autre chose, comme de l'aide à la survie ou à la production. Souvent, dans cette scène-là, il y a des souscriptions à des œuvres. Par exemple un « mécène » qui veut voir la rencontre entre deux musiciens va s'engager avant même que la musique n'existe. Il va réunir la condition pour que la musique soit produite. C'est avant tout possible grâce à des gens qui ont envie que ça se passe.

H : Il n'y a pas d'économie possible avec ce genre de musique. Même certains concerts qui peuvent avoir un certain succès, en terme de public, c'est souvent sur des petites sommes, c'est

genre une fois sur dix, avoir un lieu et faire vingt concerts par mois et réussir à avoir un minimum garanti pour les musiciens c'est très compliqué. Souvent, si ça s'organise, c'est parce que les musiciens s'engagent et savent qu'ils ne vont pas trop avoir de garanties. Un trajet payé sur une tournée et un accueil... ça ne peut pas être beaucoup plus que ça. Il n'y a aucune économie possible.

L : Le public peut venir très nombreux à un concert sans connaître la musique et l'apprécier. Après effectivement, les étiquettes et la visibilité des musiques expérimentales font que ce n'est pas la grosse tendance.

H : Ça peut attirer du monde mais ce n'est pas le public de la musique qui va être jouée. Ce sera beaucoup de curieux et un noyau de gens qui connaissent ces musiques. Moi qui ai connu Paris avant, à Marseille il y a plus de curieux. À Paris, il y a beaucoup plus de connaisseurs. À Marseille j'ai pu faire plus de choses, même en tant qu'organisateur, les choses sont plus ouvertes, il y a un appétit ici pour les démarches alternatives.

---

ANNEXE 13 :  
ENTRETIEN CHRISTIAN WOLFF (COMPOSITEUR)

---

Décembre 2012

Entretien publié dans *Tacet #3*, Paris, Les Presses du Réel, mai 2014.

*Pour commencer, j'ai une question liée à votre père. Il était l'éditeur anglais du Yi King qui influença considérablement le travail de John Cage. Est-ce par ce biais que vous avez pu l'approcher pour ensuite devenir son élève ?*

Christian Wolff : Oui effectivement, il a publié la version anglaise en 1950, quelques mois avant que je ne rencontre John Cage. Cage avait déjà vu cet ouvrage auparavant en Californie, dans une traduction précédente mais cela ne l'avait pas vraiment interpellé. À l'époque où je l'ai rencontré, il cherchait un mécanisme pour produire des opérations de hasard qu'il pourrait appliquer à la composition. Quand j'ai commencé à prendre des cours avec lui, il ne voulait pas être payé mais je souhaitais quand même lui donner quelque chose contre ses leçons. J'ai donc emmené ce livre avec moi et c'est le premier cadeau que je lui ai fait. Quand je lui ai offert, il a vu la table des soixante-quatre hexagrammes indiquant les possibilités de tirages qu'on pouvait élaborer de manière binaire, à pile ou face par exemple. Et comme John Cage appréciait ce nombre, il a alors déclaré que ce diagramme de 64 possibilités était ce qui lui fallait !

*Quel est votre propre sentiment par rapport à son application du Yi King ?*

De manière générale, pour générer les procédés aléatoires, il y a autant de manières que l'on veut. Et dans le cas spécifique du Yi King, je trouvais intéressant que Cage utilise non seulement l'aspect mécanique de la génération de 64 possibilités mais également le fait qu'il y ait un « texte » associé à ces nombres<sup>8</sup>. Dans le cadre de la composition, cela n'a pas forcément à voir avec la musique elle-même, mais le sens de ces textes a notamment servi à Cage quand il avait des interrogations personnelles, des décisions à prendre liées à sa vie. Il y a donc un lien entre ces chiffres et sa vie.

*Utilisez-vous de votre côté des outils ou techniques pour produire du hasard ?*

Des fois j'utilise des procédés similaires au Yi King, comme des tables de nombres aléatoires. Hormis cette table de 64 combinaisons dans le Yi King, il existe également *Le Livre des Transformations* qui traite plutôt des changements générés. Je trouvais cela intéressant. Cage

---

<sup>8</sup> Chaque combinaison implique un état et un changement d'état produisant un cycle énergétique (en lien avec le Yin et le Yang) avec des étapes de création, méditation ou réflexion, impliquant des relations et interactions avec la nature ou entre humains par exemple...

avait aussi un programme informatique qui lui permettait de générer des combinaisons dérivées de ce procédé. À partir d'un seul « lancé », on peut utiliser ce changement pour un autre son par exemple ou changer un autre paramètre. Cage utilisait ça pour tous les paramètres : la durée, la hauteur, les nuances, tempo... De mon côté, je ne l'utilise pas de la sorte. Ce qui déterminerait plutôt mon travail compositionnel est ce qu'on appelle « l'indétermination ». Les choses sont laissées volontairement ouvertes : on pense fixer quelque chose sur la partition et ça génère autre chose. Si la partition n'existait pas, le son généré n'existerait pas. Rien n'existe avant que ce soit joué. Et c'est ce qui m'intéresse en particulier. C'est la même chose avec les interprétations d'une même sonate classique : deux interprétations d'une même pièce seront toujours différentes en fonction de ce qu'on entend par *allegro* ou *forte*, et c'est la nature d'interpréter la musique qui est par extension indéterminée. Ce que je fais est d'étendre cette indétermination au maximum.

*Une même pièce musicale ne sera jamais identique de toute façon.*

A part si on l'enregistre, la musique n'est jamais pareille. Tout le monde en écoute dans un contexte particulier, personne n'est innocent. Notre propre expérience singulière influence l'écoute.

*Comment considérez-vous votre approche de la musique comparée à celle de Cage ? Avez-vous l'impression de suivre la voie qu'il traçait ou avez-vous le sentiment d'être sur un chemin différent ?*

Je pense que nous étions sur des chemins différents dès le départ. Certes, d'un point de vue général, on partage une certaine esthétique comme le rapport au silence. Dans mes premières œuvres, il n'y avait pas beaucoup de silence mais petit à petit je me suis intéressé à l'espace qui existait entre les sons. Avec le silence, les sons ont la possibilité d'exister pour eux-mêmes. En même temps, dans toute musique, chaque son est connecté aux autres. Ils viennent de quelque part et vont ailleurs, c'est une partie du *continuum*. Cage ne voulait pas être impliqué dans cette logique. Il ne voulait pas suivre cette linéarité. C'est un peu paradoxal car la musique ne peut être autre que linéaire à partir du moment où elle existe d'un point de vue temporel. On ne peut la recevoir acoustiquement que de la manière dont elle arrive dans un rapport au temps.

*Ce rapport au temps a quelque chose de spirituel et métaphysique, surtout dans la musique de Cage. Cela vous semble-t-il aussi évident ?*

Ce qui est lié à la métaphysique me rend nerveux (*rires*). On n'utilise pas les règles d'harmonie traditionnelles où la musique devrait être régie par une structure « dramatique », dans le sens où il y aurait une construction entre tension-résolution à suivre. C'est peut-être cela que l'on peut rapprocher d'un point de vue plus spirituel, suggéré comme méditatif ou statique, qui ne soit pas pris en compte dans le « drame de la vie quotidienne ». C'est juste une idée, je ne suis pas du tout quelqu'un de religieux. Cage était de son côté très intéressé par la spiritualité, mais je

ne sais pas comment je pourrais appliquer ces concepts à sa musique. Je pense personnellement que sa musique est plutôt liée à la notion de « discipline ». Si vous voulez aborder la musique de Cage d'un point de vue religieux, il faut d'abord penser à la question de la discipline. Se dévouer à faire quelque chose de manière très sérieuse, sans distraction et la porter jusqu'à la fin. Ça demande une certaine abnégation, une vraie endurance. Sa capacité de travail était impressionnante.

*Revenons-en à votre propre travail de compositeur. Avez-vous l'impression d'avoir fait évoluer votre « geste créatif » ou observer une évolution plus générale chez les compositeurs ?*

L'évolution serait la manière dont on donne des instructions aux interprètes. Dans mon cas, faire œuvre de continuité musicale dépendrait de l'interaction imprévue entre les interprètes. En prenant par exemple deux musiciens, si le premier joue une note tenue et que le deuxième commence quand le premier s'arrête, cela crée une situation à la fois liée à l'interaction entre les deux, tout en ne sachant pas (ni le second musicien, ni le public) quand le premier va s'arrêter. C'est une forme de musique de chambre où le changement de son crée un rythme. Dans ce cas, il faut écouter et réagir, parce qu'on ne peut parfaitement faire ce changement s'il n'est pas prédéterminé d'un point de vue temporel. Cela crée un genre d'*after beat*.

*Est-ce que l'espace où vous vous trouvez vous influence quand vous composez ?*

Pas au moment de la composition. Mais par contre dans le cadre d'un concert ou d'une performance je fais très attention à l'espace, où l'on met les interprètes, etc. Plus précisément, si je compose une pièce de musique de chambre, je ne m'en préoccupe pas trop. Par contre dans le cas d'une pièce pour orchestre, l'espace m'importe beaucoup. Si on écrit pour les cuivres par exemple, il faut imaginer l'endroit où ils seront, et leur place par rapport aux autres instruments. Forcément, ça influence la musique. Cage encourageait les musiciens à se placer où ils le souhaitaient, mais sans le déterminer précisément dans la partition.

*Toujours à propos d'espace, on trouve surtout chez vous une approche « sociale » de l'organisation de la partition, avec un lien particulier à la liberté de choix et le libre arbitre. Avez-vous déjà pensé à faire jouer vos œuvres dans des espaces différentes, comme les prisons ?*

En termes de lieux, j'ai beaucoup joué dans des lieux de type « alternatif », Carnegie Hall n'étant pas très intéressé par ma musique, on peut le dire (*rires*) ! Mais je n'ai jamais joué ma musique dans des situations spécifiques comme les prisons ou les hôpitaux. J'avoue que ça m'intéresserait, si quelqu'un me le proposait, j'accepterais avec plaisir.

*La notion de « liberté » et d'émancipation liée à votre musique engendrerait une autre réception dans ce cadre-là.*

C'est vrai que jouer devant un « public captif » serait quelque chose de particulier, bien que je

ne me sois jamais penché sur cette question. C'est la même chose que d'enseigner face à une salle de cours. En tant que professeur, ce sont des questions que je me pose, en terme de liberté laissée aux étudiants. Certes, ils ne sont pas obligés de suivre mes cours. Mais s'ils veulent réussir leur année, ils doivent essayer d'être présents au maximum. En ce sens, je veux que ça en vaille la peine et ne pas leur faire perdre leur temps. C'est aussi pour cela que je ne donne pas de cours magistral dans le sens strict du terme, que je préfère élaborer un dialogue avec eux. Quand on a commencé dans les années 1950, la musique et les cours qu'on proposait s'inscrivaient dans un milieu hostile. Beaucoup de personnes venaient pour critiquer la musique elle-même et nous dire qu'on était fous. Au début, j'étais inquiet de devoir faire abstraction de l'auditoire en face de moi. Ce qui était « amusant » fut que l'hostilité venait plutôt des musiciens tandis que les artistes, peintres et sculpteurs, ça leur parlait. Il y avait tout de même assez de monde qui venait, il y avait aussi d'autres compositeurs proches de Cage, et à l'époque, c'est vrai qu'on écrivait vraiment pour résister et se soutenir les uns les autres.

*Peut-on alors transposer cette forme de résistance au travail avec un orchestre par exemple ?*

La question du musicien d'orchestre est un sujet à part et c'est vrai que cela peut parfois être problématique. En tant que métier, basé sur un vrai modèle capitaliste. Certains vont jouer deux heures et décider de finir la séance de répétition, que la musique soit terminée ou non... Ils comptent parfois plus les heures qu'ils ne pensent à la musique. C'est un peu schématique comme propos, parce que la plupart sont peut-être heureux de vivre de la musique et de pouvoir en jouer. Dans ma pratique de composition, j'écris peu pour les gros orchestres, car si on écrit un solo pour un violon, ça sera pour le violon super-soliste et je n'apprécie pas trop ce système. Parfois j'écris un solo pour le musicien à l'autre bout du fin fond du pupitre, histoire que tout le monde puisse entendre comment il sonne ! (*Rires*)

*Pour en revenir aux règles et contraintes essayez-vous d'éviter certains types de restrictions interprétatives ?*

Il y a toujours des règles.

*On semble tout de même assez loin des « fixations » que l'on peut retrouver chez Stockhausen par exemple.*

Ça ne m'intéresse pas de produire un « objet », c'est aussi un des héritages de Cage. Stockhausen, comme beaucoup de compositeurs en fait, écrivait de sorte que l'œuvre soit déterminée au maximum, qu'elle soit elle-même *l'œuvre* et qu'elle ne puisse être autrement. Comme une sculpture. D'une certaine manière, je me sens proche de la musique baroque et par exemple de Bach, qui ne donnait que ce dont on avait besoin. Par exemple, il ne donnait aucun tempo, souvent il n'indiquait pas les nuances. Si c'était des œuvres pour orgue, il ne donnait pas d'indications de registres et quand on joue Bach, ce que je fais très souvent, on se rend compte qu'il y a plusieurs façons d'interpréter une même œuvre. Et ces différentes interprétations fonctionnent

de manières aussi intéressantes musicalement. Il n'y a pas une seule « image ». Ce n'est donc pas un « objet » mais plutôt un « processus » pour moi.

*Quel serait le rôle de l'erreur dans ce processus ?*

C'est comme un accident, on ne peut la nier quand c'est arrivé, il faut faire avec...

*Y aurait-il alors une différence entre une erreur acceptable et une erreur à omettre ?*

Bonne question. Je pense que c'est à voir en fonction de l'esprit de la performance. Si c'est fait sérieusement et que l'erreur arrive néanmoins, cela passe. Si on sent que ce n'est pas suffisamment préparé et que l'interprète n'est pas vraiment concentré, cela est moins acceptable. Au début quand on enregistrait des disques, la technologie ne permettait pas de corriger les erreurs ou de faire du montage. Maintenant tout est changeable, si on joue un mi bémol, en un clic on peut le changer en un mi bécarré. Si on écoute les sonates de Beethoven par Arthur Schnabel, c'est truffé d'erreurs ! Tout le monde s'en fichait. Les erreurs arrivent tout le temps.

*Les erreurs ne permettraient-elles pas aussi d'emmener autre part, comme en improvisation ?*

C'est une autre possibilité. Qu'est-ce que qu'une erreur quand on improvise par exemple ? « Oh mon dieu, pourquoi ai-je fait cela ? ». On va alors essayer de faire en sorte de jouer quelque chose ultérieurement qui puisse faire sonner l'erreur précédente comme un événement acceptable et assumé. Ou alors on peut juste passer à autre chose en acceptant l'erreur telle qu'elle.

*On peut effectivement concevoir et contrôler la note dans sa spatialité, en tant qu'événement arrivant dans un contexte particulier, comme quelque chose ayant sa propre place, même si on ne la comprend pas vraiment...*

Le contexte est très important en improvisation car on ne sait jamais ce qui va arriver, il faut rester alerte.

*Comment percevez-vous l'improvisation ?*

Au final, il faut faire quelque chose qui doit être intéressant à l'écoute, qui soit engageant. Dans l'improvisation, du moment qu'on a une bonne sonorité, de l'imagination et un esprit alerte, cela fonctionne. C'est surtout une idée de *timing*, car ce qu'on fait est important, mais pas autant que *quand* on le fait.

*Improvisiez-vous toujours autant avec d'autres artistes ? Par exemple, je pense aux Events autour des années 2000 présents dans le coffret en hommage à Merce Cunningham où on vous entend dans de nombreuses collaborations (avec Jim O'Rourke, Ikue Mori, Christian Marclay, etc.).*

Ce travail de collaboration, que ce soit avec des musiciens ou des danseurs, est très stimulant. On n'a pas forcément la même façon de travailler, on joue et on voit ce qui se passe. J'ai joué

avec Keith Rowe en janvier 2012 notamment, j'essaye de jouer quand l'occasion se présente. Mes œuvres commençant en 1957 sonnent comme si c'était de l'improvisation mais en fait ce n'en est pas. J'ai pu improviser réellement à partir de 1967-68, quand j'ai passé beaucoup de temps avec Cardew en Angleterre.

*Cardew, avec le temps a été de plus en plus critique vis-à-vis de son travail<sup>9</sup>. On a un peu la même chose avec Rzewski...*

Rzewski, ce n'est pas pareil, il ne rejetait vraiment pas ses premières œuvres. Cardew a été plus radical et idéologiquement strict avec lui-même. Il fallait qu'il soit en accord avec ses idées politiques. De ce point de vue, ses premières œuvres étaient inutiles. Je ne sais pas pourquoi il a dépensé tant d'énergie à essayer de détruire son travail, et paradoxalement, les gens étaient plus intéressés par ces œuvres, ce qui lui permettait de vivre. Il a quand même joué pour *Drumming*<sup>10</sup> de Steve Reich, ce qui aurait pu être considéré par lui comme éthiquement impossible, mais il avait besoin d'argent. C'est parfois difficile d'être fidèle à ses propres idées, et Cardew essayait d'être autant en accord avec son idéologie que possible.

*Peut-on dire que l'improvisation dans les années 1960 avait une dimension politique ? Je pense notamment à MEV et l'Art Ensemble of Chicago.*

Oui, avec MEV. Pour l'AEC, c'est encore une autre histoire... Historiquement, les choses ont vraiment beaucoup changé. L'AEC, dans le contexte des années 1960 avec les problèmes raciaux, faisaient déjà acte de revendication en tant que noirs américains jouant de la musique. Et pour parler de Frederic Rzewski, la manière dont il organisait MEV, c'était plus un modèle pour un fonctionnement possible de la société moderne. Ils essayaient aussi de produire leur musique dans un contexte non traditionnel autant du point de vue musical que de l'endroit et de la manière dont elle est jouée. Ils essayaient de développer une émancipation en direction d'un public de gens « ordinaires » plutôt que vers les élites habituelles de la musique contemporaine.

*Pensez-vous que la revendication politique aujourd'hui est toujours aussi prégnante dans la manière d'approcher la musique en tant qu'expression d'un idéal ?*

Pour en revenir à la situation actuelle, c'est toujours difficile de décrire ce qui se passe. La musique aujourd'hui... Tout semble arriver d'un coup !

*Les nouveaux positionnements seraient-ils plutôt d'ordre économique ?*

Oui, et c'est aussi en lien avec la technologie au sens où elle peut surtout permettre de faciliter les échanges, le savoir, l'écoute. C'est plus une histoire de transmission. Vous pouvez mettre n'importe quel type de musique sur votre *iPod*, Apple s'en fiche du moment que vous achetez

<sup>9</sup> Après avoir quitté AMM et avoir fondé le Scratch Orchestra, Cornelius Cardew s'est impliqué de plus en plus dans la mouvance marxiste léniniste en Angleterre, allant jusqu'à renier ses œuvres et composer des chants à la gloire du parti communiste et avoir écrit *Stockhausen Serves Imperialism* en 1974.

<sup>10</sup> *Drumming* (1971) pour voix et ensemble de percussions.

Apple. Ça semble un peu hors-sujet mais la manière dont la musique est écoutée est problématique. Pour moi, le souci est que la musique est « privatisée » de cette manière. Alors que je la conçois comme une « occasion sociale ». Même avec deux amis, si on écoute un disque dans son salon, il se passe quelque chose, on peut en parler, il y a un échange. Si vous vous asseyez dans votre coin avec vos écouteurs, la dimension sociale disparaît totalement.

*Et comment considérer ces avancées technologiques permettant de redéfinir le partage de la musique ?*

Économiquement, si vous voulez qu'on se penche sur cette question. Il faut penser à cette manière différente de « faire de la musique », une manière alternative de la distribuer liée effectivement à ce qu'on peut faire de manière digitale. Par exemple Rzewski a décidé de distribuer toute sa musique gratuitement en ligne. Il n'a plus d'éditeur, il donne ses partitions à qui le veut. C'est une possibilité. C'est peut-être juste mon problème, mais j'émettrais une réserve à ce sujet. Pour en revenir à l'aspect politique, il faut se questionner sur la musique elle-même. Brecht, au sujet du théâtre, pensait qu'il ne fallait pas que ce soit purement instructif ou politique mais qu'il fallait engager les gens, tout en leur fournissant du plaisir. Il pensait qu'on pouvait prendre du plaisir en réfléchissant. Et donc il faut produire quelque chose qui induise ce plaisir et génère une réflexion. La musique peut faire la même chose. Ça ne donne pas uniquement aux gens ce qu'ils penseraient se procurer en l'écoutant. Il faut les « engager » à une écoute stimulante et qu'ils puissent se demander aussi pourquoi on a fait tel ou tel son à tel moment : « *Ce n'est pas comme dans une symphonie, ni ce que j'entends quand j'écoute un disque de pop, c'est différent* ». Il faut les amener à accepter d'être perplexe, c'est quelque chose qui m'intéresse plutôt que d'être explicitement politique. Il faut proposer une alternative, une image ou une suggestion de ce qui pourrait exister différemment. Pour moi, l'aspect politique serait de proposer aux gens de penser les choses autrement pour essayer de trouver une alternative. La situation actuelle est très mauvaise, le monde est plein de misère, la redistribution des richesses est grotesque et on nous encourage à penser que c'est comme ça, que nous ne pouvons rien y faire. Mais en fait, il faudrait plutôt se demander pourquoi devrait-on supporter cela ! Pourquoi cela ne pourrait pas être autrement ? Le capitalisme est-il réellement la seule possibilité ? Ce n'est pas parce que le communisme et le socialisme ont été majoritairement des échecs que le capitalisme est la seule autre possibilité ! Nous devons penser différemment en termes d'économie, de distribution des biens, mais également en termes d'esthétique. Ce serait même mon argument pour expliquer ce que j'appelle les musiques expérimentales aujourd'hui.

*C'est donc ainsi que vous définiriez les musiques expérimentales à l'heure actuelle ?*

Oui, une ou des musiques suggérant la possibilité de changer.

---

ANNEXE 14 :  
ENTRETIEN EDDIE PRÉVOST (MUSICIEN, BATTEUR D'AMM)

---

Décembre 2013

Il s'agissait donc de parler de la pratique de l'improvisation avec le batteur légendaire d'AMM. C'est également un penseur qui a écrit plusieurs ouvrages sur sa pratique de la musique et notamment son concept de « Méta-musique ». On a également pu développer son rapport avec les musiciens, notamment Cornelius Cardew qu'il a longtemps côtoyé, ou Morton Feldman, John Cage, *etc.* Ce qui m'intéressait particulièrement dans cet entretien, était l'approche qu'il avait de travailler de manière très libre et non dirigiste, où tout est ouvert. Les ateliers auxquels j'ai également pu participer auprès de Prévost montraient une recherche du son en lui-même, presque dans une approche méditative, voire bouddhiste. Il s'avère que les musiciens d'AMM ont tous été marqués par la culture chinoise. Cet entretien a été utilisé en partie lors de l'émission Désexpérimental de février 2014<sup>11</sup>.

*Comment s'est déroulé le workshop d'hier ?*

Les musiciens qui sont venus étaient très intenses, ils semblaient intéressés par ce qui se passait mais ils étaient assez silencieux. Ils ne posaient pas trop de questions. Peut-être en poseront-ils plus ce soir. Je leur ai donné beaucoup d'informations et je suggérais des idées et des choses avec lesquelles ils n'étaient sûrement pas trop familiers ou à l'aise.

*Comment construisez-vous vos ateliers ? Avez-vous une idée précise de ce qui va se passer ? Sont-ils basés sur le même travail que vos ateliers à Londres ?*

Oui, c'est un peu la même manière qu'à Londres, sauf qu'ici, je ne suis présent que pour quelques jours. Tout doit être « compressé ». Normalement à Londres, par l'assiduité des gens, les routines n'ont pas besoin d'être explicitées, les gens les connaissent déjà. Seuls les nouveaux arrivants doivent apprendre, les autres leurs suggèrent ce qu'on est en train de faire. Je les laisse découvrir au maximum d'eux-mêmes. C'est un peu comme dans l'improvisation, j'essaie de laisser le moment s'exprimer de lui-même, être attentif à ce qui marche. On essaie souvent de modérer les énergies, les canaliser. Aussi, ce que j'ai déjà dit, je dois trouver des manières de le dire différemment pour ne pas redire la même chose.

*Comment avez-vous développé ces ateliers ? Avez-vous déjà enseigné la batterie ?*

No, je ne suis pas un professeur. Mon seul *pedigree* académique est que je suis diplômé de philosophie, pas de musique. Tout ce qui est lié à ma musique est basé sur l'expérience, si vous

---

<sup>11</sup> Désexpérimental du mois de février 2014 sur <http://www.radiogrenouille.com/antenne/desexperimental-fevrier-2014/> (consulté le 24/04/17)

appelez ce que je fais musique ! (*rires*)

*Et vous, vous l'appellez musique, ce que vous faites ?*

En fait, j'appellerais plutôt cela *méta-musique* comme pour métaphysique. Quelque chose qui existe à côté. Je ne pense pas que ça soit de la musique. Ça pourrait être de la musique, mais dans cet état particulier qui m'intéresse, phénoménologiquement, je ne l'appelle pas musique. Et ça me convient parfaitement de ne pas l'appeler musique. Mais à partir du moment où les gens jouent sur des instruments de musique... Bref, vous avez une idée de ce que je veux dire.

*La méta-musique, est-ce juste pour les ateliers ou bien considérez-vous également que c'est aussi de la méta-musique quand vous jouez sur scène avec d'autres musiciens ?*

C'est la même situation, mais je ne m'encombrerais pas du terme « méta-musique » dans ce contexte de concert. En fait, je ne l'utilise que quand quelqu'un me demande ce que je fais. Appeler quelque chose « musique » me donne l'impression de détruire le potentiel musical d'une situation. Quand on utilise le mot « musique », on élève le spectre du passé musical. Il y a tout un bagage qui va avec. C'est très important pour l'humanité, bien sûr. Mais ce qu'on essaie de faire est de recréer des réponses au monde qui vont au-delà de ce que le commun des mortels considèrent comme de la musique. Mais c'est également ce qui a permis de faire avancer la définition de la musique à travers le temps. Ou même ce qui fait évoluer l'humanité. L'histoire de la musique est relativement courte comparée à celle de l'Homme. Et l'histoire de la musique écrite est encore plus courte. Les hommes font de la musique depuis des millénaires, bien avant de l'écrire. Tout cela se rapproche un peu des choses qu'on s'intéresse à développer dans le workshop.

*Que pensez-vous de la musique -pardon la méta-musique- et de sa postérité dans 500 ans ? Pensez-vous qu'elle arrivera à perdurer sans l'aspect de la notation ?*

Je n'ai aucune idée de ce que le futur nous réserve ! Sauf peut-être que l'humanité extrapole le passé. Les hommes s'intéressent à leur environnement. On doit aussi s'intéresser aux autres membres de cette humanité. On a un désir... Non, pas seulement un désir, on a *nécessairement* à savoir comment exister dans ce monde, on doit comprendre comment fabriquer les choses, ce que les matériaux produisent, et comment. La musique n'est pas seulement une métaphore de tout cela, c'est une manière pratique d'exprimer cela, d'explorer l'environnement. La plupart des musiciens ne pensent pas aux conséquences de faire de la musique. Ils ne parlent que de « communication » mais je ne comprends pas vraiment ce qu'ils veulent dire par là. C'est un genre de « mot de passe » pour décrire la musique. Certes, la communication comme la musique sont des outils sociaux qu'on a besoin de développer. Pour en revenir au futur, cette approche de la musique comme on la pratique ici dans l'exploration de la matérialité peut facilement être développée avec les nouvelles technologies depuis l'électricité qui a également permis à des sons inaudibles de devenir des sons imposants, de changer leur complexité, leur

texture. Les ordinateurs explorent ce domaine et je ne vois pas pourquoi ils n'iraient pas encore plus loin dans cette exploration. Alors qu'on utilisait seulement des peaux, des os et du métal, on reste toujours dans ce rapport matériel malgré tout. Les technologies avancées donnent une envergure importante.

*Pour en revenir à vos débuts, il me semble que vous venez du jazz...*

Quand j'ai commencé, oui. J'ai naturellement continué mon chemin prospectif que de chercher à être dans une approche culturelle d'un genre musical auquel me référer. Quand j'étais jeune homme, la seule musique qui semblait avoir l'énergie et la fraîcheur était le jazz. Je suis tombé dedans très jeune, c'était également l'époque de la naissance du rock 'n roll, j'en ai écouté quand j'étais enfant. Mais ce qui me stimulait était le jazz. Je pense que le problème à l'époque était que je vivais à Londres dans les années 40 et 50, écoutant ces disques de jeunes gens de culture et catégorie sociale différentes, notamment chez les musiciens noirs américains de New York ou Chicago. Ils vivaient quelque chose de tellement différent de ce que je vivais. En les copiant, je n'étais pas vraiment apte à pénétrer leur monde. Ça ne semblait pas vraiment avoir de sens d'un point de vue à la fois social, culturel.

Les gens avec qui je jouais avant qu'AMM n'existe vraiment, on se disait qu'on devait trouver notre propre musique. Exprimer notre temps, notre inspiration. On se disait que cela ne pouvait pas être le jazz, car on ne venait pas de cette communauté. Le facteur temporel est le plus difficile à négocier. Mais on a pris l'inspiration chez des gens comme Ornette Coleman ou Albert Ayler. Notamment le fait de nous donner la « permission » de désobéir. Désobéir aux normes culturelles, aller plus loin que ce qu'on attendait de nous si on voulait être musiciens de jazz. On a donc adapté les paramètres à notre envie et on a exploré la portée de ce qu'on pouvait faire, au-delà d'une simple approche du jazz. C'est comme ça que ça a commencé à dévier vers quelque chose d'autre.

*Peut-être vouliez-vous aussi partager un message comme tous les gens qui font du jazz ou du rock, au début des genres, avant que cela ne devienne des genres globalisants ? Ces genres avaient une portée politique importante.*

Oui, en un sens, toute musique a une portée politique, même celle qui se veut apolitique. Certes, ça peut être une position mais je ne peux l'accepter. Je ne suis pas vraiment sûr de ce qu'on voulait transporter. Je pense qu'on s'est identifié à la lutte pour les droits des noirs américains. On a reconnu que notre culture avait ses propres problèmes également mais à cette époque en Angleterre, on n'avait pas cette question de « race ». C'était plus quelque chose de social, culturel. C'était en un sens une volonté d'être libres, ou d'avoir le moins de contraintes. Les jeunes de manière générale, veulent sauter du train, aller à l'encontre de l'autorité. C'est naturel. La scène Jazz, même en Angleterre, n'était pas vraiment contente de ce qu'on faisait. On s'est dit « tant pis » et on a continué de faire ce qu'on faisait. On était animés par de nombreuses questions, pas seulement celles liées au son, c'était lié à la philosophie et la politique

de cette période. Quand on pense au fantôme de 1926 (grève générale aux États Unis), c'était une période de changements et suite à ça, en terme de philosophie, il y a eu des mouvements zen, bouddhistes, qui ont eu une facette de grande influence sur notre projet. Et par Cardew qui a influencé beaucoup le son, ainsi que par l'inspiration de l'approche de John Cage, on a évolué dans un monde sonore plutôt qu'un monde musical. On développait des « paysages sonores » même si je n'aime pas trop ce terme mais ça reste quelque chose qui décrit bien ce qu'on faisait, plutôt qu'une « narration musicale ». On cherchait une autre philosophie du son.

*Et comment les autres musiciens de jazz percevaient ce que vous faisiez ?*

Quelques musiciens de jazz étaient assez intéressés, comme le saxophoniste baryton John Surman, et Mike Westbrook avait une certaine curiosité pour nos expérimentations mais on est allé trop loin pour eux, je pense. Ils étaient plutôt dans la continuité d'une tradition jazz pour laquelle j'ai un grand respect. C'est juste que je ne veux pas faire ça ! (*rires*) Le jazz *mainstream* ne s'est pas intéressé à ce qu'on faisait, mais ça n'avait aucune importance, on s'est tourné vers un autre public, qui cherchait quelque chose eux aussi.

*Il y avait aussi d'autres groupes qui commençaient à sortir en France, en Italie (notamment MEV avec Frederic Rzewski et Alvin Curran), en Allemagne, qui ont finalement initié ce qu'on pourrait appeler la scène européenne de l'improvisation libre. Il semblerait que vous partagiez cette même volonté et énergie...*

Il y avait des similarités dans la manière de produire la musique, que ce soit chez les Allemands comme Peter Brötzmann, chez les hollandais comme Han Bennink, Misha Mengelberg. On créait un genre de « bloc ». C'était amusant surtout comme ces différentes régions ont pu intégrer des spécificités propres à chacune. Ce qui est une réflexion de nos propres vies. C'est aussi ce qui explique cette forme de résistance. Si c'était musicalement similaire, j'en serais malheureux. Je pense qu'on a besoin de différences. On peut tous cohabiter mais si on était tous identiques au niveau du son, je m'inquiérais. Une fois qu'on a dit ça, on peut aussi dire qu'en Angleterre, il y avait deux branches dans « l'improvisation libre ». La première serait le SME, le Spontaneous Music Ensemble d'où viennent Evan Parker ou Derek Bailey, puis la Musician Cooperative avec Tony Oxley, Howard Riley ou Barry Guy... Evan Parker a bien compris ce que faisait AMM mais avait une approche plus « atomiste » comme il le disait lui-même, alors qu'AMM était plus « liminal ». Parker voulait plutôt réfléchir à des éclats sonores joués ensemble, tandis qu'AMM travaillait plutôt par « couches de sons », des sons construits au dessus d'autres sons. On était proches de ICP, l'Instant Composers Pool en Hollande, ou encore Alexander Von Slippenbach de GUO, Globe Unity Orchestra... Bon ils ont plus une affiliation au jazz que nous, ils étaient plus en dispositif « jazz » avec saxophone, batterie et basse... C'est malgré tout ce qui caractérise un ensemble de jazz. De notre côté avec Cardew et Keith Rowe, on ne voulait pas jouer de guitare de manière traditionnelle par exemple, et les éléments architecturaux étaient travaillés différemment, on créait de longs sons continus. Un

peu comme la musique de Morton Feldman. On n'en était pas vraiment conscient, c'était un peu une coïncidence. On peut considérer qu'il y a des vestiges de jazz dans l'improvisation libre, et donc plus proche d'une production sonore liée à l'Afrique. Notre musique était de son côté plus proche de l'Orient, de la musique chinoise ou japonaise. C'est un peu simpliste mais ça explique les caractéristiques. On était fasciné par la culture chinoise. Trois de nous, nous intéressez à l'apprentissage du chinois et la calligraphie. On a ralenti nos gestes musicaux de plus en plus, faire quelque chose de plus lent. C'est peut-être en cela qu'on a eu un genre d'influence de la pensée orientale.

*C'est aussi une alternative à ce qu'on avait à cette époque en Europe avec le renouveau perpétuel de l'Avant-Garde. Vous concentrer sur une autre culture vous a permis éventuellement de sortir de sortir de cela.*

Oui c'est vrai, on voit également cela avec les impressionnistes français qui étaient influencés par l'art japonais. En même temps, en étant influencé par d'autres cultures, on revisite ces cultures, par exemple si on utilise des instruments occidentaux et modernes, on fait autre chose.

*A cette époque, avec Cornelius Cardew, vous étiez assez impliqués politiquement. Surtout Cardew d'ailleurs qui est quand même connu pour son engagement pour le communisme et plus précisément vers le maoïsme. Était-ce une continuité de cet intérêt pour l'Orient ?*

Oui, forcément. Quand j'ai rencontré Cardew, il ne pensait pas que la politique était intéressante. Il considérait la politique socialiste « grisâtre ». Il était apolitique en ce sens. Il a commencé ensuite à s'y intéresser quand il s'est mis à considérer la Chine comme un modèle, d'abord culturel puis politique. Il y a aussi un autre aspect à cela : Il n'avait aucune connaissance de Marx. Il a vraiment démarré de rien. Il avait une connaissance assez limitée de la politique de gauche. On a eu un parti communiste assez fort pendant un petit moment et je ne pense pas qu'il aurait accepté d'y adhérer facilement à ce moment-là. Il aurait commencé en bas de la chaîne, et ça ne lui aurait pas plu, il avait un ego assez important, c'était quelqu'un de charismatique. Il n'aurait pas voulu être sous les ordres de quelqu'un. Je suis un peu cynique mais je pense qu'il avait besoin de s'associer avec des gens qui auraient pu être sous son *leadership* potentiel.

*Avait-il la même perspective avec AMM ?*

AMM était un peu plus confus, pas organisé. On était des gens qui ne voulaient pas forcément qu'on leur dise quoi faire, c'était pour cela qu'on avait créé AMM (*rires*). Donc, il a dû s'y faire de toute façon ! On a appris beaucoup de lui en même temps. Malgré sa jeunesse, il était assez charismatique, comme je disais. C'était également la personne la plus remarquable que j'ai pu rencontrer de ma vie. J'ai été gratifié de cette expérience, malgré tout. Il est mort tellement jeune... Mais une fois qu'on a dit cela, il y avait une lutte, mais il n'a pas essayé de prendre le pouvoir de force, il n'y avait pas de ça dans AMM. Après, il s'est moins intéressé. Dans ses compositions ou sa vie, la politique a pris plus de place. Les liens se sont desserrés. Il a d'abord

commencé à noter des indications aux musiciens en termes de compositions. Il jouait toujours un peu avec AMM en tant qu'esprit libre. Il a déroulé les choses pour se désengager d'AMM.

*Il y a donc eu à ce moment-là le Scratch Orchestra, avec des pièces comme Treatise...*

En fait, *Treatise* a été commencé avec AMM. C'était même la raison pour laquelle il a rejoint AMM. Avant de finir cette pièce, ce qui lui prit énormément de temps, il avait des difficultés de trouver des personnes assez ouvertes pour jouer cette œuvre. C'est une pièce extrêmement longue et nous, on en a fait la première. C'est une œuvre de 193 pages !

*The Great Learning est encore plus longue, il me semble...*

Je n'ai joué cette œuvre qu'une seule fois et ça a pris plus de 9 heures ! Ce sont des œuvres importantes. *The Great Learning* était une expression de sa fascination pour le confucianisme, la culture chinoise, l'avant-garde... Scratch Orchestra avait l'avantage de faire jouer majoritairement des non-musiciens et cette œuvre était dédiée à cet ensemble, même s'il ne l'a joué que partiellement. *The Great Learning* était un entre-deux, entre AMM et le Scratch Orchestra. Puis il a été plus loin en interrogeant l'aspect politique de la raison de faire de la musique. Ils se sont ensuite séparés quand Cardew a vraiment commencé à s'impliquer dans la politique maoïste.

*Il a ensuite transcrit de nombreuses chansons à la gloire du Parti Communiste.*

C'était des chansons populaires anglaises et écossaises pro-communistes. Il a alors un peu arrêté de composer. Il écrivait de la musique pour des conférences, des rassemblements, des musiques pour le parti. En conséquence, cette musique qui n'est pas vraiment intéressante, sert un prétexte politique.

*Il ne s'est pas arrêté là, il a également renié ses œuvres passées... et a critiqué Stockhausen, John Cage...*

Oui *Stockhausen Sert l'Impérialisme* et *John Cage, Fantôme ou Monstre !* (rires longs) J'ai vraiment détesté quand il a fait ça... Il a vraiment détruit la vie de gens en faisant ça, mais au moins ils n'en sont pas morts... Il les a condamnés et a eu la main lourde à ce sujet... Pour lui c'était de la musique bourgeoise. Il considérait cette dénonciation comme une action qui s'inscrit dans la révolution prolétaire, la lutte des classes. A partir de là, je l'ai trouvé encore plus ridicule, mais il le prenait très au sérieux. Il a eu un rapport au totalitarisme à ce moment-là un peu complexe dans le sens où si on n'était pas en accord avec ce genre d'idées, on était son ennemi. Il n'y avait pas de concession ou de réciprocité possible. Donc pendant un moment j'étais l'ennemi ! (rires)

*Est-ce que son engagement et son comportement vous ont touché ou influencé à l'époque ?*

Un peu. Il y a eu une pause dans AMM et en fait c'est Keith Rowe qui a arrêté de jouer avec nous en premier, Cornelius lui a emboîté le pas. Lou Gare et moi-même avons essayé de

continuer. C'est peut-être là que j'ai pu finalement m'intégrer plus dans la scène londonienne de musique improvisée et de rejoindre le London Musician's Collective, la coopérative dans laquelle jouait Evan Parker. C'était très généreux de sa part. À ce moment, Keith Rowe s'engageait politiquement, et s'épuisait dans ce monde-là. Il a finalement préféré retourner dans le monde de la musique et nous avons rejoué ensemble. Du point de vue D'AMM, ce moment de dispersion est arrivé à un instant particulier, Derek Bailey ou Evan Parker commençaient à être connus dans le monde entier. On a un peu perdu le contact. À ce moment-là, dans les années 70 on était plutôt ignorés. À la fin des années 70, Cornelius nous a subrepticement rejoints mais il était tellement engagé politiquement... Il a pris son virage radical et a quitté le groupe. C'est à ce moment-là qu'on a demandé à John Tilbury de nous rejoindre. Au début des années 80, on est restés ignorés pendant 5 ou 6 ans. On essayait toujours de jouer mais c'était difficile. On a été comme redécouverts à la fin des années 80/début 90 et des jeunes groupes de musiciens s'identifiaient à nous. Il y a un retour de l'improvisation qui a attiré des gens qui n'avaient pas vraiment de connexion avec le jazz. Il y avait des groupes de *noise* par exemple, voire même des groupes de gothique ! Et à partir de la moitié des années 90, les gens nous ont acceptés et se sont réintéressés à nous.

*Et quel est votre regard sur le renouveau de l'improvisation dans les musiques expérimentales électroniques et dans la noise ?*

Je reste en contact avec ces nouvelles émergences musicales notamment par le biais des ateliers que j'ai commencés en 1999. Ce sont des ateliers hebdomadaires depuis 14 ans. Les participants sont de toutes les nationalités et ils viennent parce qu'ils ne trouvaient rien de particulier ailleurs dans lesquels s'exprimer et expérimenter. Des gens qui viennent du rock, du jazz qui cherchent autre chose, d'autres qui produisent des sons ou expérimentent avec leur ordinateur, des synthétiseurs analogiques, des tas de choses. Même des gens qui ne font pas vraiment de musique. Des gens qui utilisent leur voix, leur corps, peu importe. C'est ouvert à tout le monde. C'est un genre d'hôtel pour les « âmes perdues » (*rires*). La plupart des participants sont plus jeunes mais il y en a quelques uns qui sont plus vieux que moi. Je suis intéressé par les nouvelles technologies, du moment qu'on ne les fétichise pas. J'espère que tout le monde va contribuer à l'atelier à sa manière. Vous avez tous un son particulier et personnel, c'est ça le point.

*C'est une manière très démocratique de conduire un atelier et de laisser un choix personnel à chacun dans la production du son. Ça me rappelle un peu l'approche des partitions de Christian Wolff. Je crois également que vous jouez de temps en temps avec lui.*

Je connais bien Christian, j'ai été plusieurs fois chez lui, j'ai rencontré sa femme, leurs amis et leur mouton ! (*rires*) Ils ont une belle ferme à côté de Vermont (à Hanover dans le New Hampshire). Sinon, on est assez sensible à cette musique. Avec Matchless Records, on a prévu avec John Tilbury de sortir la musique pour piano et cordes de Morton Feldman, que j'ai également eu la chance de rencontrer. Il nous reste encore un DVD à réaliser, on en a déjà sorti deux.

Il y a John Tilbury et un quatuor à cordes qui s'appelle le Smith Quartet. Je les ai souvent entendus jouer ensemble. John est assez spécialisé dans l'œuvre de Feldman, les gens lui demandent souvent si c'est son expérience de la musique de Feldman qui lui a apporté cette sensibilité qu'on retrouve dans AMM et il retourne souvent la situation en disant que c'est son expérience d'AMM qui lui permet d'exprimer sa sensibilité dans la musique de Feldman.

*Avez-vous déjà rencontré John Cage, du coup ?*

Tout à fait. Vous devez garder à l'esprit que j'étais malgré tout plus jeune que lui, le centenaire de sa naissance était en 2012... J'ai 30 ans de moins que lui. Je me considère comme une rencontre mineure pour lui dans ses expériences sociales. Mais on a rencontré David Tudor et John Cage aux États Unis, à Buffalo. C'était grâce à Victor Schonfeld et ses dispositifs électroniques. On était responsables de leur première venue en Angleterre. On avait plus de choses en commun avec Christian (Wolff), étant donné qu'il était de notre génération. Cette association a été plus forte. Cage a été bien entendu très affecté par le pamphlet de Cardew. Il faut savoir que Cardew a quand même été la personne grâce à qui la musique de Cage est arrivée en Angleterre ! Il y avait de l'admiration entre les deux au départ, même si Cardew avait été l'assistant de Stockhausen. Ils ont dû se rencontrer à Cologne ou Darmstadt et à partir de là, Cardew s'est plus intéressé à la musique de Cage que celle de Stockhausen. Quand il a attaqué Cage comme quoi il n'avait pas aidé la révolution (*rires cyniques*), c'était difficile.

*Dernière question : Quand vous jouez, quel place a le public pour vous ?*

Quand on doit jouer quelque chose et que le public est présent dans la salle. Il attend quelque chose de nous. C'est un fait qu'il faut accepter. Je pense que le pire que je puisse faire cependant est d'essayer d'anticiper ce qu'ils veulent. Si je le savais, je pourrais faire une fortune... Mais la meilleure chose que je puisse faire, ou plutôt la seule, c'est de m'appliquer à proposer une stabilité dans ce que je sais faire. Me concentrer sur l'instant, je ne sais pas où cela va nous mener c'est la « nature des choses » comme on dit. Si on est dévoué à ce qu'on fait, on produit le meilleur, même si des performances sont bonnes et d'autres moins, c'est inévitable. Ça dépend également d'une chose illusoire appelée la « forme ». On dit que quelqu'un va perdre sa « forme » mais qu'est-ce que cela veut dire ? Si on se concentre sur tenter de faire les choses bien et qu'on échoue, il faut se concentrer sur ce qu'on est : nos mains, nos oreilles, nos yeux, sur le moment, sur les autres. Si vous êtes chanceux, on peut transformer ce moment en quelque chose ayant du sens pour vous-même et pour le public. On peut transmettre ce sentiment. Si vous n'êtes pas sûr de vous et si vous doutez de ce que vous transmettez au public, il va s'en rendre compte. Si vous faites semblant, exagérez, faites de l'esbroufe, il s'en rendra compte rapidement. Donner le meilleur de soi, c'est un signe de respect, et c'est quand même ce que veut le public.

---

ANNEXE 15 :  
ENTRETIEN ROMAIN PERROT/VOMIR (MUSICIEN DE HARSH NOISE WALL)

---

Février 2015

Interview réalisée par *email* (envoi de questions).

*Quand on écoute tes différents projets, tu arrives à créer un univers instinctivement singulier à chaque fois. Tu as commencé par façonner ta musique en fonction de tes influences, ou cherchais-tu radicalement à faire quelque chose de différent de ce que tu connaissais ? Comment est venue cette idée du Harsh Noise Wall ? Chercher la forme ultime de projet bruiteur partant de « Metal Machine Music » / Merzbow/Keiji Haino ?*

Bien sûr, je pense être nourri de ma « culture », car j'aime beaucoup écouter des disques, regarder des films, lire... Ensuite, ce que je sors de moi n'est pas vraiment contrôlé... Pour le « Harsh Noise Wall », j'avais ce son dans la tête que je voulais concrétiser et ça m'a pris un peu de temps pour trouver le bon matériel, et quand j'ai été satisfait, alors ce son est devenu en effet quelque chose de distinct et de reconnu.

*En dehors de Vomir, ton projet Romprai Etron me fait penser à des choses issues du hardcore, du Death/Grind, un peu de sludge (certains titres sonnent comme du melvins au ralenti), ton dernier projet Falot m'évoque de loin le Shoegaze (avec un mixage de la voix très en retrait à la My Bloody Valentine), alors que Roro Perrot semble lorgner du côté de certains aspects folk/improvisation libre de Derek Bailey ou Bill Orcutt dans la manière d'appréhender l'instrument. Est-ce que ce sont des choses que tu as écoutées ?*

Je connais tout ce dont tu parles, oui. Dans mes projets j'essaie de m'exprimer, mais aussi d'être le plus brut possible, de ne rien véritablement façonner, et surtout d'être à l'essentiel de cette phrase connue et répétée, qui est de dire « prend un instrument et joue »...

*En live de Vomir, tu diffuses ta musique, déjà enregistrée au préalable. J'ai pu voir sur Facebook une photo de ton set pour une série de concerts de décembre 2013. Comment travailles-tu pour réaliser ces « murs » ? Quelle est ta matière première ? Travailles-tu à partir de sons parasites, de sons synthétiques distordus ou de field recordings trafiqués ? Pars-tu de « rien » en rajoutant des couches successives jusqu'à satisfaction/projection de ce que tu veux ?*

Oui les live de Vomir sont de la diffusion, mis à part les premiers sets où je me trimbalais tout mon matos pour finalement ne pas y toucher... Les murs sont construits à partir de générateurs de bruit (*white noise* pour la plupart) passés dans différents effets (pédales de guitare pour la plupart). Je crée ainsi 5 à 6 « lignes » de bruit qui sont ensuite mixées. Tout est enregistré en live. Pour les concerts, je prévois à l'avance, et chaque set est bien évidemment différent.

*Construis-tu une évolution à l'intérieur d'une piste de Vomir ? Lors de ton concert à l'Embobineuse, j'ai vraiment eu l'impression qu'il y avait de nouveaux éléments qui arrivaient, d'autres qui disparaissaient, des battements, comme dans le cas de la musique ambient ou la musique minimaliste.*

Aucune construction, aucune évolution, aucune modification pendant l'enregistrement. Une fois que le son est « fixé », je ne touche plus à rien, je contrôle juste le bon déroulement de la session. En live, l'écoute, l'oreille interne, les variations électriques, l'ambiance, font que pendant le set, le son semble muer ou changer, mais ce n'est pas le cas *objectivement*.

*J'ai été très surpris que tu puisses reconnaître la quasi totalité des pistes de Vomir que Paul Hegarty a diffusées lors d'une conférence...*

Ahaha...moi aussi !

*Aussi, les titres de tes disques ou des pistes sont toujours assez longs et semblent « proposer quelque chose ». Est-ce que c'est un peu un « programme », une suggestion d'image/d'écoute ? Mes thèmes sont toujours souvent liés à la séclusion volontaire, à l'asociabilité, à l'abîme de soi... Mais cela reste un thème, jamais un programme... Je ne veux pas être dirigeant, donc oui c'est une suggestion ou une proposition, simplement cela. Mon univers est personnel, je ne cherche pas à contraindre les autres.*

*Ce projet de Harsh Noise Wall est assez codifié et a même été l'objet d'un manifeste de ta part. Cette idée de la « claustration par le son » et d'immersion totale des sens me semble peut-être mise en parallèle des compositeurs acousmatiques qui découlent de la pensée de Pierre Schaeffer, avec le principe « d'écoute réduite », où en situation de concert, il faut éviter les « artifices »/illusions pour se concentrer sur le son... Y vois-tu le même rapport « platonicien » dans ta HNW ? Ou est-ce quelque chose de plus « charnel », à la Artaud ou Bataille ? C'est vrai que je me suis fixé des règles strictes pour le HNW. Ce n'était pas tant, en concert, d'éviter les artifices ou illusions, mais simplement pour retrouver une écoute du bruit. C'est pourquoi je distribuais des sacs poubelles au public... placés sur la tête ils coupent de l'entourage... je ne sais pas si cela renvoie à Platon, ou à la chair, les deux en tout cas sont intéressants, mais cela renvoie juste au bruit !*

*D'ailleurs, est-ce que la musique électroacoustique fait partie des choses que tu apprécies ou écoutes, au même titre que d'autres genres ?*

Oui oui bien sûr, mais que l'électroacoustique trop classique m'ennuie quelque peu... mais Jean-Claude Eloy à fond !

*J'ai eu l'occasion au 104, de voir l'installation « Zee » de Kurt Hentschläger, je ne sais pas si tu la connais... Ça m'a fait penser d'une autre manière à la situation d'écoute de Vomir, avec une*

*stimulation visuelle supplémentaire (des flashes de lumières, avec une épaisse fumée blanche pendant 20 minutes). Dans les deux cas, on a l'impression de sortir de son propre corps... As-tu un certain rapport « métaphysique »/mystique avec l'expérience produite ?*

Phénoménologique, oui et d'une certaine façon métaphysique et mystique. Mais ce sont des ressentis et croyances personnelles, dans la magie que tu peux pratiquer dans la vie quotidienne, pour ces rituels qui t'en sortent... Sortir de son corps est un premier pas, sortir son esprit et son corps de la vie terrestre est un chemin plus amusant.

*Comment conçois-tu un disque ou une cassette ? Est-ce un projet à part entière, ou une manière de « promouvoir » ton travail, ou de faire découvrir ta musique aux gens ? Est-ce que ça s'adresse aussi aux collectionneurs, qui veulent « garder une trace » de cette « rencontre » ? Ou même de toi, « laisser une trace » de ton travail ?*

Un peu toutes ces options je crois... De la merde, des cendres, du sang, du sperme, du bruit, quelque traces...

*Pour vendre ces albums, quel est pour toi le meilleur moyen ? Tu sembles bien maîtriser les réseaux sociaux et les outils permettant la vente directe, est-ce le meilleur moyen de promouvoir sa propre musique, ou le concert reste-t-il le moment où les gens te prennent le plus de choses ? Soyons réaliste, je ne vends presque rien... Un disque de Vomir va se vendre à 200/300 copies... Quant à Roro / Falot, quelques dizaines... mais c'est important pour moi de sortir des disques, comme des étapes de ma vie... les réseaux sociaux sont importants pour rester dans un contact lointain, poli et maîtrisé, ce qui me convient tout à fait.*

*As-tu déjà eu des « retours » négatifs après tes concerts ? Des gens qui seraient passés totalement à côté, ou qui se seraient senties « agressées » ? Comment se passent les échanges après une de tes prestations ?*

Oui bien sûr, certaines personnes m'ont conchié... Les échanges restent en général courtois, parce que je m'en fous.

*La définition de noise a bien évolué depuis les années 70... Aujourd'hui le terme est appliqué à pas mal de choses très différentes. As-tu une idée précise de ce que la musique noise représente pour toi ?*

La musique noise doit être en lien direct avec du bruit. Le bruit doit être la part principale de ce que l'on entend, pas un ajout ou un détail... Tu aurais raison de dire que le mot noise est galvaudé... Il est presque synonyme d'underground pour donner un sens rugueux à ce qui se nommerait la plupart du temps « musiques populaires ».

*Contrairement à la « musique expérimentale » ou « musique improvisée », qui finalement se définissent en termes de pratiques, le terme noise renvoie à une notion esthétique, une caracté-*

*ristique sonore, quelque chose qu'on entend...*

Ou pas... Dans la plupart des disques estampillés noise, je ne retrouve que rarement du bruit. L'exemple typique est le magazine *New Noise*, qui ne parle jamais (à quelques exceptions près) de noise... Il faut ensuite creuser le terme pour savoir où l'on met les pieds : harsh noise, industrial noise, power electronics.

*Considères-tu la noise comme une musique expérimentale ? J'aurais tendance à dire qu'elle fait partie de ses ramifications et découle des préceptes initiaux et complémentaires de Schaeffer et Cage (après être passée par le Velvet Underground, Boyd Rice, la japonaise, l'indus, le post-punk...).*

100 % d'accord avec toi... La noise fait partie de cette lignée et a justement une histoire que beaucoup devraient connaître.

*Il me semble que tu as bossé chez Bimbo Tower, et je crois que tu as un métier lié à l'administration (dans un cabinet d'architecture), peux-tu m'en dire un peu plus ? La « vie d'artiste » ne t'a-t-elle jamais totalement convaincu ? Nombreux artistes cherchent à en vivre du système de l'intermittence en multipliant les « projets » (en collaborant avec d'autres formes artistiques, comme le théâtre, la danse, des ateliers ou parfois des projets plus « alimentaires »...), du RSA en ne faisant que ce qu'il leur plaît, mais on remarque malgré tout que dans ce champ musical, nombreux ont des activités également universitaires... Vous n'êtes pas si nombreux à avoir un métier qui n'a rien à voir avec une activité artistique...*

Oui j'ai été disquaire un peu au Bimbo Tower, puis à l'Œil du Silence. J'ai fait de multiples boulots, des sympas et d'autres moins. Aujourd'hui, j'ai ce boulot administratif dans cette société d'architecture. Je suis aussi un père de famille, très proche de mes fils. Tout cela m'a conduit à ne pas avoir une vie d'artiste, qui te demande, surtout dans l'underground noise, de jouer souvent, et longtemps loin, pour au final très peu de pognon... quant à attendre ou quémander d'éventuelles propositions mieux rémunérées, je suis tout à fait lucide sur ma « musique » et de qui elle peut intéresser. De toute façon, cette recherche de fric par le bruit est absurde. Je suis également trop anarchiste/individualiste pour créer une association et réclamer un dû à l'état (bien que j'ai la chance de profiter de ce système en jouant dans des salles subventionnées). Je pense que j'ai un côté très anglais/américain par rapport à la musique, au concert etc. Si ça plaît, les gens te filent du fric, si ça ne plaît pas, tu n'as rien, mais au final, tu sais si ce que tu fais est pour toi, ou pour le pognon. Donc moi, je fais mes trucs dans mon coin, je ne demande rien à personne, et c'est très bien ainsi (et je ne suis pas le seul !). Mais si on me propose un truc de fou, ou qu'un mécène veuille me faire jouer, c'est extraordinaire, comme cela a pu se passer pour que j'aie joué à NYC ou à Houston !!

*Arrives-tu à bien séparer ces différents mondes, entre la vie familiale, la vie professionnelle et la vie d'artiste noise ? Y a-t-il des zones où ces mondes se confondent, se rencontrent ?*

Comme je te le disais, les rituels que je peux faire au cours de la journée aident à tenir toutes ces vies emmêlées...

*Parles-tu ou fais-tu écouter ta musique à tes « collègues » de travail, à ta famille ? Comment te présentes-tu quand tu rencontres de nouvelles personnes, si on te demande « qu'est-ce que tu fais dans la vie ? » ?*

Oui, je ne cache rien. Je dis que je fais du bruit. Je passe des extraits sur YouTube. Les autres ne comprennent pas grand-chose, donc on me laisse tranquille.

*Il y a des personnes dans les différents milieux des musiques expérimentales/improvisées/noise qui se définissent comme des « performers », d'autres comme des compositeurs, artistes ou des musiciens... Tu te définirais comment ?*

Un noiser ? Quand j'ai découvert le noise, cela a été beaucoup par la japonaise : des *salarymen* qui sortaient du taf et qui faisaient du bruit, sans message particulier, du bruit pour le bruit. Si je suis devenu un peu comme eux, c'est pas mal.

*En lisant l'interview que tu as faite avec Philippe Robert, tu y fais souvent référence à la philosophie. En lis-tu beaucoup, et est-ce que cela est important dans ton approche musicale ?*

J'en lis un peu... Je pioche... Mais j'ai une très mauvaise mémoire et un esprit d'analyse pas toujours incisif, alors il ne faut pas trop m'en demander.

*Le cinéma t'intéresse-t-il ? On t'imagine bien aimer les Films de série B, des vieux film d'avant-garde japonais ...*

Oui, oui et oui.

*Je crois aussi que tu es un fidèle de la librairie Un Regard Moderne à Paris (tout comme moi). Cette librairie est ma pharmacie. Je suis toujours en quête de découvrir un nouveau remède pour mes maux, mes difficultés à vivre. C'est au « Regard » je trouve des calmants ou des excitants.*

*Es-tu un gros consommateur de musique ? Achètes-tu autant un disque pour l'objet que ce qu'il y a dessus, ou est-ce que ce n'est pas vraiment important ?*

Je suis un bon consommateur, mais pas un collectionneur... J'aime écouter un disque, avec une pochette et des notes de livret, sur une bonne chaîne hi-fi... Le disque a toujours fait partie de ma vie depuis mes 8/9 ans.

*Est-ce que tu considères ta musique comme totalement dénuée d'une forme d'engagement politique, d'un message ? Est-ce une forme de « protestation » ?*

Tout à fait. Mon travail est dénué de tout engagement politique ou religieux. Je n'ai rien à exprimer aux autres sur ces questions.

*Lors d'un court entretien avec Yan Jun, je voulais savoir quel était son rapport à l'innovation. Quand on voit émerger de nouvelles formes musicales dans un champ particulier qui cherchent à se démarquer de ce qui existe déjà, on peut à la fois inscrire ces musiques par rapport à une forme de « tradition », d'héritage, mais également à une forme de rupture, qui pourrait représenter une innovation. Il m'a juste répondu (et c'est vrai que c'est aussi un des aspects de la notion d'innovation et de renouvellement) : « L'innovation, c'est le capitalisme. Il n'y a pas d'innovation dans ma musique, je vais à l'encontre de cela ». Penses-tu toi aussi ta musique par rapport à une éventuelle symbolique « économique » ?*

Il n'y a pas d'économie dans ma musique. Je vends des disques mais c'est idiot. Une fois que Metamkine et Rumpsti Pumsti auront vendu les disques qu'ils ont de moi (ce sont mes seuls distributeurs), tous mes disques seront gratuits sur mon site. Je produirai à perte, et tout capitalisme aura véritablement disparu de ma pratique.

*Si le « Silence » de Cage a été l'un des gestes musicaux les plus forts du XX<sup>e</sup> siècle, le « bruit » (bruit blanc, etc.) serait-il alors le « silence » du XXI<sup>e</sup> ?*

Non, le silence de Cage est ce qui pu concrétiser en partie le bruit, de la fin xx<sup>e</sup> et du début du XXI<sup>e</sup>, donc laissons au Maître sa place. Son geste musical n'a pas été dépassé.

---

ANNEXE 16 :  
ENTRETIEN STEPHEN O'MALLEY (MUSICIEN, GUITARISTE DE SUNN O))), KTL...)

---

Janvier 2015

Cet entretien a servi pour l'émission Désexpérimental du mois de février 2015 et dans *Revue et Corrigée*<sup>12</sup>.

*Est-ce que tu peux me raconter le début de du travail de Sunn o))) avec Scott Walker, sur l'album Soused ?*

J'ai toujours bien aimé Scott, j'étais fan de ses travaux les plus récents. En fait *Soused*, on l'a enregistré il y a un an, en janvier 2014. J'avais écrit à Scott Walker initialement en 2008 quand on travaillait sur *Monoliths and Dimensions*. J'avais la grande ambition à l'époque de collaborer avec des chanteurs, j'ai donc écrit à 3 chanteurs, qui semblaient malgré tout hors de notre portée, incluant Scott Walker. Ils m'ont tous répondu, c'était assez surprenant. Et Scott, je n'ai pas parlé directement avec lui au début, ça se passait avec son manager. Il était intéressé de faire quelque chose avec nous. Mais ce n'est pas arrivé à ce moment-là. En 2013, j'ai reçu une lettre de Scott, qui disait qu'il voulait qu'on essaie quelque chose et qu'il nous avait écrit 4 titres. C'était étonnant de voir qu'il avait gardé cette idée en tête. Mais quand on regarde son parcours ces 30 dernières années, et la manière assez épisodique de sortir des disques, 5 ans, ce n'est pas très long (*rires*). Il avait donc écrit cette musique pour Sunn o))), il avait fait une démo, et on est parti de là. Je dois te dire que, l'ayant contacté quand même un moment avant, je ne pensais pas qu'il penserait encore à nous. Rien que le fait qu'il considère notre musique, ça me semblait déjà suffisant, c'était déjà incroyable. Donc au moment de *Monoliths*, on avait fini l'album sans sa contribution... Ensuite, il a sorti *Bisch Bosch* et je suivais son travail en tant que fan. Donc quand il est revenu vers nous, c'était assez surprenant en fait, et surtout encourageant. C'était une belle opportunité pour nous, d'un point de vue expérimental. C'était aussi se retrouver dans un domaine un peu inexploré de notre part, car c'est un compositeur. J'ai déjà travaillé avec des compositeurs mais j'avais un autre point de vue ici. Entre le moment où on l'a contacté et le moment où il m'a recontacté, j'avais travaillé avec des compositeurs pour des œuvres commissionnées. Donc, ce n'était pas plus mal qu'il m'ait répondu plus tard, j'avais donc une autre approche.

*Et donc, il t'a répondu et t'a envoyé les démos au préalable d'une rencontre et d'un travail*

---

<sup>12</sup> Désexpérimental du mois de février 2015 sur [www.radiogrenouille.com/antenne/desexperimental-fevrier-2015/](http://www.radiogrenouille.com/antenne/desexperimental-fevrier-2015/) (consulté le 24/04/17) et N. Debadé, « Interactions, incidences, conséquences », entretien avec Stephen O'Malley, *Revue & Corrigée*, n°104, juin 2015

*d'enregistrement ?*

Oui, ils nous a envoyé un genre de démo au début 2013, ça nous a pris un moment de savoir quand on pourrait se rencontrer, parce que nous étions tous à différents endroits de la planète. Finalement, ça s'est fait un an plus tard, en janvier 2014. On s'est tous retrouvés à Londres au studio, il y avait Greg (Anderson), Tos (Nieuwenhuizen) et moi-même pour Sunn o))), et Scott, Peter Walsh son ingénieur du son/coproducteur de longue date et son directeur artistique Mark Warman de leur côté. On a bossé 9-10 jours ensemble, juste sur nos parties, guitares, synthés, sons, quelques réamplifications (*reamping*) de ses parties de claviers, quelques changements dans les arrangements... Après cette session, ils ont enregistré les autres musiciens, la batterie, le saxophone, d'autres chanteurs, le « fouetteur », ce mec qui joue du *bullwhip*, ce fouet de dressage (*rires*) utilisé comme une percussion sur le premier titre... Et bien sûr, Scott a enregistré ses parties lors d'une autre session à laquelle je n'ai pas pu assister malheureusement. J'ai essayé, mais c'est une partie vraiment très privée dans l'aspect créatif de Scott... Puis le mix, j'ai pu y assister à la fin et c'était assez étonnant d'entendre tout en studio, avec lui, Pete et Mark... ainsi que les mecs du label, qui n'en avaient pas entendu une seule note auparavant, jusqu'à la fin... Il a une réelle intégrité et les gens lui laissent carte blanche. Il est très discret sur son travail, comme sur sa vie privée. Son manager était là également, quelqu'un de très gentil... Ce qui est étonnant, c'est que dans la *Control Room*, il aime écouter la musique à un volume très élevé. Comme nous. C'était comme se faire déboîter la tête tellement c'était fort (*rires*) ! Putain de merde, ce que c'était fort ! On enregistrait aussi à un volume très élevé, et tout le monde était au même niveau, tout était clair et distinct. Ce travail s'est révélé excitant et tout était fluide, amusant... Certes, on enregistrait un album pour Scott Walker, mais il nous a mis au même niveau... je dis pas qu'on est au même niveau que lui, mais quand même dans le cadre du travail, ça s'est fait normalement... Il était très cool.

*Ce qui est aussi intéressant, c'est le traitement sur le titre Lullaby, qu'il avait composé pour Ute Lemper. Ça sonne tellement différemment, est-ce que c'est quelque chose qu'il a suggéré lui-même ?*

Oui. Ce qui s'est passé c'est qu'en fait, il avait écrit 4 titres pour la session. Personne ne savait ce que ça allait donner, cela aurait pu être pourri... On ne se connaissait pas, on n'avait jamais travaillé ensemble, on vient de milieux tellement différents, il fait de la musique depuis les années soixante... Nous, on vient de Seattle, de la scène métal... On était sur des chemins différents, indubitablement. Mais finalement, il y avait des chemins de traverse, sur une montagne... On était au moins sur la même montagne ! Il a vraiment compris ce qu'on faisait, la manière dont il a composé ces titres... C'était assez intuitif. Certaines parties sonnaient comme les Melvins sur la démo, où son guitariste de session jouait des parties lourdes... et beaucoup d'électronique... Et c'est vrai que le côté Melvins, ça résonnait en nous. Donc oui, il avait composé ces 4 titres, on a été productifs en studio et ça laissait quand même suffisamment de temps pour enregistrer nos parties. Une fois qu'on a fini le travail sur ces 4 titres et qu'il restait quelques jours, on a

discuté et il nous a dit : « Je pense qu'on a fini avec ces morceaux... vous voulez essayer autre chose ? ». Et nous bien sûr, nous voulions, on était là pour ça. Le directeur artistique, qui est aussi un arrangeur, il a fait le relevé de ce titre qu'il avait écrit pour Ute Lemper pour ce titre, on avait pas les partitions. Pour être honnête, je ne savais pas que ça avait déjà été enregistré auparavant, je pensais que ça faisait parti de son *back catalog*, ou une nouvelle pièce... Après l'enregistrement, j'ai discuté avec un ami David Sefton, qui était en fait le producteur exécutif de l'album d'Ute Lemper, et c'est un fan absolu de Scott Walker, il le connaît depuis un moment il avait aussi bossé sur le Meltdown Festival à Londres, pour lequel Scott était le curateur en 2000. Et là, quand le disque est sorti il m'a demandé si le titre « Lullaby » était celui sur le disque d'Ute Lemper, et là j'ai écouté et je me suis dit « merde, mais c'est le même morceau » ! Enfin, c'est un arrangement très différent, mais ça reste la même chanson. La version par Ute Lemper est très belle, cosmique. De ce que j'ai compris, c'est un morceau sur le suicide assisté médicalement. Dans la partie centrale, quand elle chante le refrain, il y a ces nappes de cordes, ça fait un effet tunnel, très clair et brillant... Dans notre version, c'est l'autre dimension du spectre, dans une couleur opposée (*rires*). C'était très beau d'entendre Scott chanter de la sorte. C'était très stimulant de l'entendre chanter ce refrain, violent et provoquant. Comme je disais, on ne savait pas trop ce que ça allait donner. Avec Sunn o))), on aime aller vers des situations sans attente particulière, ça reste une de nos approches ou philosophies. On laisse le procédé organique du projet se faire de manière autonome, avec l'alchimie des gens impliqués. Et puis quand on est allé travailler avec Scott Walker, comment pouvait-on savoir comment ça allait se passer ? Il est en droit de se comporter comme une rock star avec le parcours qu'il a, ou un compositeur totalement *control freak*... On n'avait jamais travaillé avec quelqu'un de cette trempe. En l'occurrence c'est un artiste pur, très ouvert et son équipe partage la même philosophie.

*Tu parles de cette philosophie avec Sunn o))), j'imagine donc que c'est quelque chose que vous appliquez de manière générale, que ce soit avec Attila Csihar ou d'autres groupes avec lesquels vous avez collaboré ?*

Oui, j'ai travaillé avec pas mal de personnes assez charismatiques. Le challenge, pour eux ou pour Sunn o))) quand on collabore avec des gens comme Attila, c'est la question de l'entité. Dans ce cadre-là, les personnes avec qui nous travaillons, ne viennent pas dans l'optique de devenir Prince ou je ne sais qui... Attila, c'est un vrai *frontman*, c'est une de ses caractéristiques, mais il n'est jamais hors du contexte. Il intègre vraiment sa présence et l'articule dans Sunn o))). Il a bien compris que le but n'est pas la somme des individus mais plutôt la communion entre nous. Attila ou Scott, on ne s'attendait pas à ce qu'ils soient si facile à vivre, ou même gentils. Avec Scott, à la fin de la session, il est venu me voir et m'a fait « wow, si j'avais su que ça se passerait aussi bien, j'aurais écrit plus de musique... ». J'étais là, « si tu veux écrire plus pour nous dans le futur, vas-y »...

*Peut-être un deuxième disque ?*

Peut-être... qui sait ? On en a parlé franchement avec lui, il m'a écrit à Noël dernier pour dire qu'il recomposera en 2015, et voulait savoir si ça nous semblait possible d'envisager de refaire de la musique ensemble, et j'étais là « Scott, tu es vraiment humble, avec plaisir ! ». Et il me répond « tu sais, je ne sais pas ce que je vais composer, si ça sera un album disco ou quoi... mais je voulais juste savoir ». Je lui ai dit qu'on était son groupe s'il le souhaitait. C'est vrai qu'on peut concevoir ce projet comme un groupe des 60s, comme Neil Young & Crazy Horse... le groupe qui l'accompagne n'est pas moindre, mais c'est une dynamique différente qu'une collaboration traditionnelle.

*Et en tant qu'artiste solo, tu joues également dans de nombreux projets avec Keiji Haino, Oren Ambarchi entre autres, dans des contextes très différents liées à la musique improvisée, à la noise et tu as travaillé pour des compositeurs ou composé toi-même, ou a une approche électroacoustique dans KTL avec Peter Rehberg. Appliques-tu cette idée de l'entité qu'il y a dans Sunn o))) aussi en solo ?*

Oui, c'est un peu similaire, mais il y a des paramètres différents. Ça a beaucoup à voir avec ce qui se passe avec ces gens et quelle est la situation. Ça correspond également à ce qui se passe dans les vies des individus en tant que tels et de leur relation à l'univers. Des personnes comme Keiji Haino sont très sensibles à ça d'ailleurs. Attila aussi. Attila est un vrai paradoxe à ce sujet. Il peut être le métalleux qui se déchire la tête à un moment donné et le jour suivant, il sera très profond et spirituel... Mais tu sais, je suis très sensible à ça aussi. Beaucoup de musiciens le sont. Quand on travaille avec des gens, peu importe la situation, la communication entre eux est très importante. En tant que musiciens, c'est vraiment pareil, ce qui se passe par la musique. Les musiciens peut-être plus enclins à l'improvisation sont encore plus sensibles à ça, car c'est un des outils les plus importants pour faire quelque chose d'intéressant. Mon approche après... je ne sais pas trop. Toute idée que je peux amener dans une situation de concert, écrire de la musique pour d'autres personnes ou moi-même... c'est l'enthousiasme qui la guide. Je ne considère pas vraiment ma technicité de musicien comme étant très élaborée ou articulée, il y a d'autres énergies qui sont plus importantes à mon goût. Et il faut être confiant aussi dans ce genre de situations. Par exemple avec Oren Ambarchi, Keiji Haino et moi-même, on forme un triangle, et si un des côtés du triangle ne « fonctionne » pas, ça va s'effondrer, et même être un genre de manque de respect pour les autres musiciens impliqués qui comptent eux aussi sur cet équilibre. Je ne dis pas que chaque seconde qu'on produit ensemble est « bonne » (*rires*) ou intéressante... Bon en majorité, je pense que ça l'est globalement, mais on n'est pas une ambulance, où il y a un mec dans l'ambulance et les deux autres conduisent (*rires*) ! J'ai 40 ans, ça fait 20 ans que je joue dans des groupes, du moins des groupes qui font quelque chose... Je ne sais pas si j'aurais imaginé à cette époque me retrouver à la moitié de ma vie et être toujours musicien. Et surtout être encore plus présent sur la scène musicale qu'à l'époque où je jouais dans des groupes de Death Metal. Je pensais que c'était très extrême comme approche, mais en fait c'est tout de même assez conventionnel comme musique, la mentalité qui en incombe...

maintenant, plus tu joues, plus tu rencontres de personnes et ça te laisse des chances de travailler avec. Et finalement, tout semble s'ouvrir.

*Dans tes projets, ton label (Ideologic Organ), on trouve des esthétiques très différentes, que ce soit de la musique improvisée instrumentale, de l'électroacoustique... Écoutes-tu beaucoup de musique quand tu n'en joues pas ?*

Je suis un réel fanatique ! J'adore découvrir de nouvelles choses en musique, tous les jours. Bien sûr les gens avec qui je joue sont également des fanatiques absolus ! Dans Nazonarai, Haino et Oren... c'est très important pour nous d'aller dans des magasins de disques quand on est ensemble. Pas vraiment pour consommer, mais être en quête. On cherche toujours à trouver quelque chose d'autre. En fait, je pense que ça date de quand j'étais adolescent. Je vivais à Seattle et j'ai découvert Cobra de John Zorn. Probablement vers 1988. C'était assez étrange comment ça marchait, les musiciens qui jouaient avec Zorn. Il y avait des musiciens que j'avais déjà entendus comme Mick Harris de Napalm Death... Je sais pas si c'était ma première expérience en lien avec l'improvisation libre... Ce n'est pas forcément le meilleur exemple... J'écoutais aussi beaucoup Peter Brötzmann, notamment son disque *Machine Gun*. Mais c'est un processus, tu entends un disque, tu réalises que le guitariste joue dans un autre groupe, que ce groupe a un chanteur qui a fait un disque d'*indus*, qu'un autre apprécie tel style musical... blablabla... j'adore cette arborescence.

*En tant qu'adolescent à Seattle, j'imagine que tu connaissais bien Earth et les Melvins, mais tu as du aussi voir passer les groupes de Grunge...*

Ouais bien sûr. J'étais un peu plus jeune que les mecs du grunge. Mais les Melvins ont été très importants quand je grandissais. Earth aussi. D'ailleurs c'est amusant que je me sois intéressé à Earth parce que j'ai vu que Dylan Carlson avait un t-shirt de Morbid Angel sur *Earth 2*. Un pote qui bossait chez Sub Pop m'a dit « ouais, faut écouter ça, le mec il a un t-shirt de Morbid Angel ». Et c'était cool, ça me faisait penser à Charmicarmicat des Melvins. A Seattle, mes premières expériences live étaient les concerts de Hardcore, de Punk. Le métal à la fin des années 80/90s était plutôt pourri... Maintenant à Seattle il y a une grande scène métal, ou même une scène musicale importante en général. À l'époque, les mecs qui faisaient du métal ont essayé de faire du rock, du grunge... du *grrrruuuunge* (exagérant le mot, comme dégoutté), ou ce qu'ils appelaient comme ça... c'était des mecs qui jouaient du garage, du punk... Moi j'étais plutôt dans le Hardcore, puis vraiment dans le Death Metal. Mais c'était un truc un peu satellite. C'était assez rare de voir des groupes de Death passer par Seattle en tournée dans les années 80-90. Je suis vraiment rentré là-dedans quand je suis venu en Europe, et que j'ai rencontré des musiciens et ai réalisé des pochettes de disques pour des groupes de Death ou de Black Metal.

*Vos débuts avec Sunn o))) , correspondent à cette période à Seattle...*

Il y a deux débuts à cette histoire. L'un est à Seattle en 1996 avec Greg (Anderson), on avait travaillé avec Rex Ritter, qui a joué avec Sunn o))) pendant un moment et coproduit certains

de nos disques. Il y avait aussi deux autres personnes. On faisait une improvisation *drone*, avec des guitares.

*Comment en êtes-vous venu à faire cette expérimentation ?*

On était dans la salle de répétition. On fumait de la *weed* et on jouait très fort. La Marijuana a eu une influence importante sur notre musique à l'époque. Mais, c'était un genre de prototype de Sunn o))) à l'époque. On ne voulait pas faire de concerts, on voulait juste expérimenter le son de la guitare. À un moment, Greg a déménagé à Los Angeles, et moi en Angleterre. J'ai fini par quitter l'Angleterre et je me suis installé à L.A. en 1998, et on s'est dit qu'on devait rejouer. On est allé répéter dans son studio, qu'il partageait avec les Melvins d'ailleurs, on a monté les ampli, et jouer des riffs, notamment des riffs de Earth et des Melvins. Après quelques mois, on s'est demandé ce qu'il fallait qu'on fasse, s'il fallait prendre un batteur, un chanteur, monter un autre groupe... Et puis finalement on s'est dit « on va plutôt juste jouer de la guitare, c'est cool ». On a fait quelques concerts à L.A., devant 5-15 personnes dans le public. Ensuite, j'ai déménagé à New York, l'année suivante. Sunn o))) était devenu un prétexte avec Greg de jouer de la musique ensemble. Mais on vivait dans deux villes différentes. C'était pas vraiment répéter des chansons structurées mais juste apprécier jouer ensemble. On s'est dit qu'on pouvait faire plein de trucs différents, inviter d'autres musiciens, et improviser en studio par exemple. Voir ce qu'il se passe. Et la magie a opéré. Ça s'est développé dans plein de directions différentes depuis mais, c'est toujours ça en fait : Greg et moi qui jouons de la guitare ensemble. Ce qui nous a pas empêché de jouer avec d'autres groupes, des artistes comme Scott ou Attila, faire des gros concerts... Le *live* est devenu quelque chose à part entière maintenant, assez différent. Tu serais étonné d'entendre ce que donnaient les premiers concerts de Sunn o))). On avait déjà un concept visuel à l'époque, mais tu sais, ça prend du temps pour que les idées prennent forme.

*Après vous commencez à avoir une importante notoriété, vous avez été invités à des festivals de métal justement comme le Hellfest, et là vous allez jouer au Primavera à Barcelone... Vous pensiez que ça toucherait autant de mondes différents ?*

Non, pas du tout. On ne réalisait pas, à l'époque. C'est une vraie surprise et c'était tout sauf prémédité. Alors qu'aujourd'hui Sunn o))) me permet de vivre de ma musique, en grande partie. C'est assez incroyable d'avoir ces opportunités. J'ai passé pas mal de temps à me demander pourquoi ça marchait... On peut tout analyser, faire un genre de cartographie mentale, chercher la racine de toute situation, si on veut... En fait j'ai étudié la psychologie à l'Université, c'est peut-être pour cela (*rires*). Mais je continue de penser que l'enthousiasme et l'énergie qu'on met dans ce qu'on fait est transmissible au public. Si tu écoutes un musicien sur scène, tu peux tout de suite savoir s'il le font avec toute leur énergie, leur cœur. Ça n'a rien à voir avec de la musique « émotive »... On peut retrouver cela chez des gens qui jouent du Scelsi ou même du Haydn, ou toute musique « stricte » et exigeante. Bien sûr avec les musiques improvisées, c'est encore plus évident. L'enthousiasme peut t'emmener loin.

*A propos de la situation d'artiste d'un point de vue professionnel... Est-ce que tu t'es lancé corps et âme là-dedans, ou est-ce que tu avais un métier à côté ?*

Pour subvenir à mes besoins, j'ai été un « artiste commercial », à la fin des années 90. J'ai été « *graphic designer* » (graphiste), un des métiers les plus inutiles du monde. C'était quand je bossais à New York dans la publicité, en tant que « *creative director* » pour de nombreuses années... J'ai fait pas mal de design graphique et de travaux plus conceptuels dans la pub pour des produits ou des trucs comme ça... c'était assez étrange quand j'y repense. Mais c'est une grande partie de la vie New Yorkaise, le carriérisme. J'aurais pas pu financer mon ambition musicale sans cela à ce moment-là. Mais à un moment, j'ai décidé de ne me consacrer qu'à la musique. Mais je continue de faire du design pour des livres, des pochettes de disques, des revues. Je me concentre sur l'aspect artistique, je laisse le côté commercial de côté, bien que la musique ait malgré tout un certain aspect lié au commerce. Bon, bien sûr, si on reste underground et qu'on refuse cet aspect, on peut laisser de côté le « business » de la musique. Après, je me suis toujours demandé si c'était une bonne chose de devenir musicien à part entière. J'ai eu la chance de rencontrer de nombreux artistes plus âgés, ou des compositeurs. C'est assez incroyable les conversations qu'on peut avoir à ce sujet. Par exemple avec des gens comme Brötzmann ou Iancu Dumitrescu, qui ont dans les soixante-dix ans, ce dernier m'a dit une fois dans l'avion : « tous les jours, et surtout quand j'ai un concert, je me demande ce que je fous de ma vie »... et je me dis « mec, t'as 70 ans ! ». En avançant, je me dis que ma présence en tant que musicien est importante pour moi-même et même pour les autres, j'ai des responsabilités. C'est une manière d'être aussi contre la société dans ce qu'elle a de plus conventionnel, ne pas être consumé par une structuration où le travail et la productivité créent des richesses ou quelque chose d'utile. La musique ou l'art en général est inutile pour la société, c'est le résultat des excès de la société comme Bataille le définissait. C'est intéressant comme conception. C'est assez complexe de réfléchir au rôle de l'artiste d'être contre la société, c'est plutôt profond. Mon éthique n'en est pas encore là dans l'absolu, mais ça reste intéressant d'entendre ou de lire ça (*rires*).

*Est-ce que c'est aussi lié à la création de ton label Ideologic Organ ? Car d'un côté, ça peut te sortir d'une approche de négociation avec d'autres labels et de l'autre, ça te met au cœur d'un autre business... D'autre part, tu travailles aussi de manière graphique en réalisant tous les visuels.*

J'ai travaillé avec plusieurs maisons de disques comme Misanthropy Records, pour lequel j'étais l'Art Director, Southern Lords quand ça a commencé... c'était le label de Greg Anderson, et ça l'est toujours mais au début j'étais très impliqué sur le côté esthétique. J'ai aussi participé à la création du label Ajna Offensive avant tout ça, dans le milieu des années 90, Ideologic Organ est arrivé plus tard. C'est assez différent de ce côté, parce que Peter Rehberg des Editions Mego, il avait une idée vers 2010-2011 d'aider les gens, bien que ça soit un terme un peu fort « aider ». Il voulait leur laisser la possibilité de créer plusieurs éditions permettant de mettre en lumière leurs idées je présume. Il y a donc eu Spectrum Spools, et là il m'a demandé si j'avais

des idées de sorties, j'en avais bien sûr. Eyvin Kang par exemple, il avait sorti quelques Cds mais on s'est dit qu'on pouvait faire des vinyles de sa musique ou même du duo avec sa femme Jessika Kenney. C'est comme ça qu'on a finalement créé Ideologic Organ, un vrai partenariat avec Peter, je suis un peu le directeur artistique du point de vue musical et graphique. Au même moment, je fais beaucoup de travail de design de pochettes pour Mego. Et le truc marrant, c'est que pour Ideologic, je vais sortir un disque de Pita (*rires*). C'est un genre de twist marrant, c'est différent des autres labels pour qui j'ai travaillé. Southern Lord est un label indépendant qui a pas mal de succès. C'est un vrai business. Je n'ai pas d'intérêt financier dans Ideologic. Le business, quand il prend trop d'importance, ça devient un équilibre difficile entre l'aspect économique de la chose et la validation des choix artistiques. Après, je pense qu'aujourd'hui, l'amour de la musique et les goûts musicaux de Greg sont plus purs qu'auparavant, il peut se concentrer sur ce qui lui plaît vraiment. Mais en même temps, ça a pris de l'ampleur, les choses s'accroissent avec la popularité du label...

*Et ça prend beaucoup plus de temps j'imagine, ça devient un vrai travail...*

C'est un peu un des problèmes qu'on rencontre dans Sunn o))), quand certains aspects prennent le dessus sur la musique... Ideologic est beaucoup moins rentable, on fait des vinyles à édition limitée, des artistes qui vendent entre 300 et 700 copies à quelques exceptions près. Pour moi, l'idée est vraiment d'offrir un service pour les artistes d'avoir l'opportunité de présenter leur musique et les auditeurs de découvrir de nouvelles choses.

*C'est un peu aussi dans cette approche que vous avez créé Recollection GRM...*

Oui, c'est aussi un genre de sous-label qu'on a créé chez Mego. C'était une bonne idée, c'est quasiment un service public (*rires*). Il y a des gens de 20-30 ans qui connaissent peut-être les noms mais n'ont pas eu l'occasion d'écouter cette musique. Ok, j'ai dit que le statut de musicien et d'artiste est inutile mais le travail d'édition est important, c'est un peu ironique du coup. Je suis content de pouvoir m'impliquer dans cette idée, au moins par le design, car il y avait beaucoup de musique que je n'avais pas eu l'occasion d'écouter auparavant. Les pièces électroacoustiques de Xenakis, le disque de Beatriz Ferreyra qui va bientôt sortir... j'adore la musique et c'est génial de découvrir toutes ces choses... ainsi que de travailler avec le GRM ! Comme je disais, je suis de la banlieue de Seattle (*rires*). Le GRM fait partie de l'histoire de la musique expérimentale, c'est assez fort. Les autres sous-labels comme Sensate Focus autour du travail de Mark Fell, je ne comprends pas trop ce qu'il en est, si c'est la musique de Mark Fell uniquement ou pas, je crois qu'il y a d'autres musiciens, mais c'est un peu ambigu de savoir qui sont les artistes sur Sensate. Sensate Focus, c'est aussi un peu son nom d'artiste mais certaines musiques semblent d'autres artistes... j'en sais rien en fait.

*Tu es aussi impliqué dans le travail lié aux arts visuels, notamment avec Gisèle Vienne dont vous faites la musique avec KTL. T'intéresses-tu à la performance ou le théâtre en tant que*

*spectateur ?*

Je ne vais pas souvent au théâtre. Je suis plus intéressé par le travail chorégraphique. Le travail de Gisèle mélange le travail graphique et chorégraphique. On a joué une de ses pièces à Tarbes la semaine dernière, *This Is How You Disappear*, avec le décor de forêt. J'ai vu dans le programme qu'ils appelaient ça « théâtre/installation », je n'avais jamais vu ça auparavant dans un programme, mais c'est vrai, le décor est le personnage principal. Le théâtre avec plein de texte, malheureusement je ne suis pas assez bon en français pour y aller, j'ai essayé... Récemment j'ai essayé d'aller voir *Les Particules Élémentaires* de Michel Houellebecq, mais on n'a pas tenu tout le long, c'était assez douloureux d'assister à ça (*rires*) donc on est parti. De jouer dans des festivals de théâtre, j'ai ainsi pu découvrir Israël Galvan, un grand danseur de flamenco ou encore la compagnie belge Rosas... C'est intéressant pour moi de jouer avec des danseurs, des acteurs, des éclairagistes (*lightning designers*), ces autres champs artistiques. On joue avec KTL depuis 2006 et c'est vraiment rafraîchissant de jouer avec tous ces gens. Leurs approches, leurs styles, ce dont ils discutent, leur point de vue sur la musique... Travailler avec le *lightning director* de Gisèle Vienne, Patrick Riou, c'est un mec qui m'inspire beaucoup. Ça me fait rajouter de la profondeur et de la physicalité à la musique. Dans le cadre de KTL en live pour le théâtre, on joue beaucoup sur la spatialisation. On a travaillé avec l'IRCAM pour développer un système particulier et c'est venu du travail de la lumière. C'est assez différent d'une situation de concert, ce genre de travail... Ça pourrait entrer dans le cadre d'un concert, mais je n'ai jamais eu l'occasion d'avoir cette expérience. C'est fascinant, et ce monde est assez différent. C'est agréable d'être en tournée avec une Compagnie comme on le fait avec Pita. Et c'est vrai qu'en y repensant, Pita reste la personne avec qui j'ai fait le plus de musique ces 10 dernières années, on tourne beaucoup. Et c'est aussi comme ça que se développent les projets avec Mego, Ideologic ou Recollection GRM.

*Et pour travailler la musique, est-ce que tu as un espace dédié de répétition, ou joues-tu chez toi ?*

À l'heure actuelle, j'ai un problème, je n'ai pas d'endroit pour travailler. C'est marrant parce que c'est lié à Paris, j'ai ce souci depuis que je m'y suis installé. C'est dur de trouver un studio ici, c'est tellement cher que ça en devient ridicule. Je ne sais pas comment les groupes survivent ici en faisant de la musique... Le truc le plus commun est de louer un espace à l'heure mais tu ne peux pas y laisser ton matos... Ce qui pose problème, si tu dois toujours tout bouger, t'installer, ça réduit les possibilités... C'est peut-être pour ça qu'en France, la majorité des groupes de rock ou de métal craignent (*rires*). J'ai vécu à Manhattan pendant 10 ans et j'ai toujours eu un endroit pour répéter. Il y avait des immeubles avec plus de 10 étages de locaux de répétition. C'est donc pour cela qu'aujourd'hui la majorité de ma musique, je la joue sur scène ou en studio en Angleterre, aux États Unis ou en Norvège ou Hollande... Vraiment, c'est ridicule. Mais je pense que dans le futur, je créerai une structure un peu comme le GRIM, qui puisse proposer un endroit pour répéter, faire des résidences, des studios. Je sais pas si ça sera un studio de travail

ou d'enregistrement, pas seulement pour moi mais pour d'autres. Je connais beaucoup de musiciens à Paris qui souffrent du même problème. Après, je peux jouer un peu chez moi bien sûr, mais tu sais... Allons ! (*rires*) J'ai un genre d'ampli Orange qui sonne comme le Fender Twin Reverb, c'est amusant à jouer mais c'est un appartement ! C'est mon salon, ce n'est pas l'endroit pour faire de la musique. J'adore jouer de la guitare à n'importe quelle occasion, cela dit... C'est le petit souci de ma vie parisienne. En même temps, je donne énormément de concerts, peut-être que je n'ai pas besoin de studio à l'heure actuelle. C'est peut-être pour ça que lors de ces 5 dernières années, j'ai fait beaucoup de musique improvisée, d'avoir l'occasion de jouer avec d'autres musiciens, sans travail préalable.

*Quels sont tes prochains projets dans le futur proche ?*

Avec Peter, on a passé la semaine dernière à enregistrer la musique pour la prochaine pièce de Gisèle Vienne à Tarbes, c'était très cool. Avec Sunn o))), on aimerait finir de mixer la musique qu'on avait enregistrée en même temps que *Monoliths and Dimensions*. C'était autre chose qu'on avait fait en parallèle, 3 titres qu'on a gardé de côté. On a aussi des idées pour un nouvel album. Avec Nazoranai, on a un nouvel album live qui va sortir, j'aimerais ralentir un peu car j'ai déjà sorti le deuxième album sur mon label Ideologic en Novembre, je me disais qu'il faudrait un peu d'espace... Et d'autres concerts doivent avoir lieu avant de sortir d'autres albums... Après, c'est peut-être cool de sortir autant de disques, si la musique est bonne... Je me suis toujours battu un peu avec ce dilemme, est-ce que je sors trop de disques ? Est-ce que c'est surfer sur l'intérêt des gens ? Je ne sais pas... En septembre, j'ai composé une pièce pour l'ONCEIM, ça s'est vraiment bien passé, c'était une belle expérience. J'avais déjà écrit des pièces pour des ensembles plus petits mais là, il y avait 35 personnes environ. J'ai alors été invité à Winnipeg pour composer une pièce de ce genre pour l'année prochaine. C'est une autre manière de travailler, ça reste intéressant.

---

ANNEXE 17:  
INTERVIEW MICHEL DONEDA (MUSICIEN, SAXOPHONISTE)

---

Avril 2013

Entretien qui également servi en partie à l'émission Désexpérimental de juin 2013<sup>13</sup>

*Michel tu viens au GRIM pour un duo avec le percussionniste Tatsuya Nakatani, est-ce que tu peux me parler de ce projet et de la rencontre qui il y a eu avec lui ?*

Tatsuya habite depuis presque vingt ans aux États Unis, à Easton en Pennsylvanie. On s'est rencontrés à Toulouse. Il y a plus de dix ans, on l'avait invité pour un concert de musique improvisée alors qu'il jouait avec un groupe de rock. À partir de ce moment-là, nous avons commencé différentes collaborations, notamment un trio avec un autre saxophoniste, Jack Wright. Il y a eu des collaborations en France avec Le Quan Ninh, Fabrice Charles au trombone, Bbob Raney au saxophone, Greg Kelley à la trompette. En duo on a joué dans plusieurs festival notamment à Lorgues, à Mulhouse, et là on joue une trentaine de concerts.

*En termes de proposition et de rendu, comment perçois-tu cette collaboration et quelles seraient les particularités de ce percussionniste ?*

Le jeu de la comparaison est toujours extrêmement difficile... Avant tout, dans notre cercle de travail, c'est surtout l'individu qui compte, avant l'instrument joué. Il est vrai que j'ai toujours eu une affection ou que j'ai travaillé avec des percussionnistes talentueux, comme Le Quan Nihn, Roger Turner... Je pense que ce qui est intéressant ici c'est la double culture de Tatsuya. Il est japonais et complètement américain. Je suis touché par ces deux cultures et ensemble, on a un territoire marqué certainement par beaucoup d'influences et notre voie est personnelle et originale.

*Pour en revenir à cette casquette entre la culture américaine et japonaise, pour toi, cette culture japonaise a une approche différente de l'improvisation ?*

J'ai souvent travaillé au Japon. Chaque contexte culturel détermine une perception particulière du son, de son articulation, puisque le son en soi n'existe pas, il est relié à celui qui le reçoit. Il est donc intéressant de changer de continent et de culture pour s'en rendre compte, de cette relativité. Il se trouve qu'au Japon, la culture de l'improvisation depuis les années 60-70, il y a un type d'impro très contemporaine qui est sur le territoire. On a pas mal découvert ça en France dans les années 90 avec toute la scène de Tokyo. Il y avait bien avant des gens qui jouaient d'un

---

<sup>13</sup> Désexpérimental du mois de juin 2013 sur <http://www.radiogrenouille.com/antenne/desexperiment-al-juin-2013/> (consulté le 24/04/17)

côté dans l’idiome free jazz et d’autres pas du tout. La noise vient pas mal du Japon, autant que de l’Amérique. Le fait que les lieux soient particuliers au Japon, qu’ils soient petits et qu’il y ait une grande proximité dans l’espace, ça crée un autre type de relation et de communication avec le public. Je pense que la différence est là. Le public japonais est extrêmement concentré et concerné. Ça leur coûte cher en plus, il n’y a pas d’aide publique donc les gens paient facilement entre 30 et 50 € pour écouter de la musique improvisée, en plus parfois il faut prendre le train. Les gens qui viennent au concert ont une grande détermination. J’avoue que depuis le temps, j’ai un public et les gens aiment bien mon travail, je collabore avec des musiciens qui vivent sur ce continent éloigné.

*Et d’ailleurs sur le travail du son, en tant qu’objet musical, on retrouve ça dans l’improvisation libre, la musique électronique et la noise. Est-ce que tu écoutes de la musique improvisée en dehors du fait d’en faire, et as-tu un rapport particulier à ces musiques, quand tu les écoutes.* Déjà, je voudrais faire une remarque. Je ne définis pas du tout ce qu’on fait en tant qu’objet. Je pense que c’est impropre, l’idée de l’objet sonore vient de l’électroacoustique et signifie quelque chose de construit et de composé. Nous sommes évidemment très éloignés de cela en tant qu’improvisateurs. Je pense que le geste du musicien, le corps entier, l’écoute existent dans un temps et un lieu qui sont tout à fait unique. On n’est pas dans l’objet et dans l’objectif. On est dans la présence véritablement, avec une grande subjectivité à l’écoute de l’auditeur.

*Après en termes de pratiques, ça reste une objectivation de subjectivités multiples qui se produisent dans le cadre d’une situation de concert ou d’un disque qui, dans les deux cas sont l’objet proposé, pas forcément en tant qu’objet matériel.*

Oui dans ce sens-là... Mais je ne sais pas si je suis d’accord avec le terme « objet ». Ça ne serait qu’un aspect des choses. Je pense très sincèrement et de plus en plus, que la musique qu’on fait n’existe pas, ce sont les gens qui écoutent qui font cette musique. On est une sorte de médiateur et évidemment un acteur de ces sons. Quand tu discutes avec les gens, chacun a sa propre perception, ça va d’une image banale de la couleur, l’énergie, la vibration, et ça correspond très rarement avec ce que nous on peut produire. Après tu poses la question de ce que j’écoute. Quand je suis auditeur, j’aime la liberté que certains musiciens peuvent me donner, il faut être actifs dans l’écoute. J’écoute beaucoup de choses différentes, pas seulement par curiosité mais je suis aussi un auditeur. J’ai découvert le groupe Neptune de Boston, il n’y a pas longtemps... on le classerait dans le rock pour aller vite, comme nous on nous classe en musique improvisée. Ils fabriquent leurs propres instruments et j’ai trouvé ce boulot fantastique. J’ai eu la chance d’écouter Oxbow sur scène et j’ai été très content parce que je suis très fan. Quand on a joué à Atlanta il y avait un gamin de 20 ans qui est arrivé avec une guitare sèche, il a fait du drone... il en jouait avec un os de tibia ! C’était absolument fantastique, dans une église. Il y a toujours des découvertes à faire, à travers cette pratique d’expérimentation qui s’est élargie, je pense que la musique n’a jamais été aussi fantastique que maintenant.

*De ce qui est appelé musiques improvisées, est-ce que tu as l'impression que c'est dans une certaine tradition avec un respect de « dogmes » ou est-ce que ça se renouvelle en permanence, qui rend la chose insaisissable ?*

Il faudrait parler très en détail, c'est très difficile. Je suis assez mauvais avec les généralités. Il est évident que je ne connais que ce que je connais, c'est à dire un aspect très limité des choses. Avec mon expérience et mon passé d'improvisateur qui date des années 78, c'est que le spectre s'élargit, il y a la lutherie électronique qui n'existait pas de mon temps et ça a énormément enrichi le spectre. Il y a une grosse perméabilité dans le fait qu'on puisse accéder à beaucoup de choses à l'écoute de manière horizontale, il y a un enrichissement constant de cette pratique et tant mieux. Ensuite, faire référence à des points de l'histoire particuliers, certainement, mais ils sont multiples. Quand on entend « musiques improvisées », c'est plus l'Angleterre ou l'Allemagne des années 60, qui sont référents. Ils sont là comme des piliers mais aujourd'hui les références sont énormes. Il y a aussi des gens qui viennent à ces musiques en ayant des cultures très diverses. On voit aussi des gens qui viennent du conservatoire, qui ont étudié la musique de manière très traditionnelle et se lance dans l'improvisation en connaissance de cause. Grande explosion de tout ça qui rend quelque chose de non hiérarchique surtout.

*Ce qui est propre à ces musiques qu'on pourrait mettre dans la famille des musiques expérimentales, c'est bien le rapport à l'approche non hiérarchique des pratiques, que ce soit d'un point de vue technique, que les gens viennent du punk, ou d'autres gens venant des classes de jazz, du classique, du contemporain, effectivement... Est-ce qu'au saxophone, des instrumentistes t'ont parfois fait te questionner sur ta propre pratique, tu as une technique assez impressionnante...*

Je suis parfaitement autodidacte. Pour certaines raisons, le premier son que j'ai fait quand j'avais l'âge de 15 ans m'a complètement capté. Je me suis intéressé au son tout de suite. Mes essais dans les « musiques de style » ne m'ont jamais convaincu. Bien sûr, j'ai fait un peu de jazz, comme ça parce que j'aime cette musique... Mais je me suis rendu compte qu'il fallait s'y lancer complètement, tout englober, tout absorber et *vivre ça*. C'est une question de la vivre, la musique. J'ai joué dans la rue de la musique brésilienne, des Shojos, que j'aime toujours jouer. Mon axe de travail a toujours été le son. À partir de là, je peux le dire en toute modestie, aucun saxophoniste n'a exercé une influence sur moi. Je peux le dire car je les aime tous. Tous me touchent et m'intéressent, que ce soit de les écouter ou les regarder. J'apprends toujours quelque chose, même avec quelqu'un qui peine avec l'instrument. Il y a des figures majeures qui sont hautement extraordinaires, je pourrais en citer une liste considérable, de Sidney Bechet, John Butcher, Evan Parker... En termes de ce qui me toucherait le plus, je ferais référence à ce joueur de Sakuhachi, un japonais qui s'appelle Watatsumi-Do. Il a une approche extraordinaire du souffle et de la liberté dans l'instrument. Je pense que c'est l'instrumentiste à vent qui me bouleverse le plus à l'écoute, bien qu'il soit mort.

*Il y a toujours un univers dans ces musiques qui se fait avec des références littéraires. Je crois*

*me souvenir qu'on avait parlé d'Antonin Artaud la dernière fois qu'on s'était croisé... Est-ce que la littérature influence ton travail de musicien ?*

Définitivement, oui. Où se situe l'influence dans le travail et sur l'instrument, je ne sais pas. Je ne fais pas une transcription littérale de l'émotion propre à la littérature. Mais oui, la poésie m'a toujours intéressé, je pense que beaucoup d'improvisateurs sont très sensibles et très ouverts, d'autres c'est la peinture, moi aussi j'aime bien la peinture, les arts plastiques. Ça serait une nourriture, mais en même temps ça devrait être une nourriture pour tout le monde... Les poètes racontent beaucoup plus l'Histoire que les historiens, ils donnent leur vision du monde. Ce que j'ai découvert avec la poésie, c'est la vision unique des choses. Chacun peut trouver son langage, raconter le monde et se raconter lui-même dans le monde. Une inscription très particulière et personnelle, raconter ta vision du monde. C'est un travail constant... Finalement, la présence de la poésie permet de ramener le travail à l'individu.

*Est-ce que pour toi la musique est une forme de poésie ?*

Non, la musique, ce sont des sons dans l'espace, des mouvements de son dans l'espace, surtout avec l'improvisation. Je ne préconçois pas ce que je fais, bien sûr j'ai la limite de mes mécanismes, de ce que je peux faire, je ne réinvente pas chaque jour ce que je fais. C'est l'expérience de la vibration du son dans l'espace et surtout ce que chacun en face va le percevoir avec ses propres codes, comme je le disais plus tôt. C'est la liberté et l'intérêt de ce qu'on peut rapporter à la perception. Dire qu'une musique ou une façon de jouer est « poétique », je ne vois pas le rapport. Parfois par défaut, on le dit, mais ce n'est pas vrai, on a parfois une approche technique des choses, certes la poésie peut avoir une approche technique, être une technique. Il y a tellement de temps passé avec le corps, l'instrument, ce n'est pas l'image du poète inspiré qui décrit les choses, notre travail est beaucoup plus réel. Après les gens peuvent y projeter un espace poétique mais ça leur appartient. Je ne le fais pas, personnellement.

*Est-ce que tu considères que « tout est musique » et que la situation fait que les choses sont musique ?*

Depuis nos grands penseurs Duchamp ou Cage, on a bien compris qu'écouter était une responsabilité personnelle. On écoute de façon culturelle que de façon naturelle. Effectivement, la décision appartient à chacun de décider ce qu'il a envie d'écouter. La limite entre musique et bruit peut s'anéantir. Dans mon cas, je joue d'un instrument, je ne propose pas une écoute, chacun est libre. Avec le sax, il y a une grande connotation, il a une grande histoire qui influence l'écoute pour chacun. Peut-être que quelqu'un va penser que je fais n'importe quoi et que c'est du bruit et que l'autre va trouver ça trop mélodieux.

*Peut-on faire du bruit avec un instrument ?*

La question est intéressante... L'instrument peut être bruyant (*rires*). Ce qui est intéressant avec un instrument, c'est qu'il a une limite. Mais en fait la limite c'est nous qui l'avons, pas lui. J'ai

beaucoup travaillé avec Barre Philips qui habite dans le coin d'ailleurs, il m'a dit une fois que c'était la basse qui lui enseignait. Je me suis dit que c'était une pensée de sage du haut de son montagne, mais en y réfléchissant, il avait raison, c'est très vrai. Il dit juste qu'il est à l'écoute d'un instrument et tout y est présent. Les limites, c'est nous qui les avons. En plongeant dans l'instrument, il y a une infinité de choses qui peuvent en sortir.

*Tu sembles avoir des réflexions conceptuelles de l'improvisation.*

Il y a des improvisateurs qui conceptualisent. Je suis des fois un peu troublé par ce qui est entre deux. J'ai du mal avec ce qui n'est pas vraiment composé ou pas vraiment improvisé. Je trouve que le concept ressemble à un prétexte parfois.

*Dans le cadre de John Zorn....*

Ah, non John Zorn est un compositeur ! Un des compositeurs du siècle. Tout ce qu'il fait est de l'ordre d'une pensée de compositeur, même quand il s'empare du hardcore. Dont un des outils est l'improvisation. Anthony Braxton est également un compositeur, Steve Lacey... Derek Bailey, non. En plus Bailey, il détestait jouer avec les mêmes personnes, il changeait tout le temps.

*D'ailleurs Bailey ne conceptualise pas vraiment l'improvisation, dans son livre, il discute des rapports à l'improvisé dans différents genres...*

Ce livre est un très bel essai, c'était aussi un film, une commande de la BBC. C'était très honnête et ce qui est chouette reste qu'il s'adresse à des individus, il ne fait pas de généralités.

*On en revient encore à l'individu.*

Bien sûr, comme il faut considérer que chaque membre du public est un individu et qu'il va entendre la chose à son niveau, à chacun des niveaux qui sont respectables. Derek Bailey a parlé d'une chose qui est « non idiomatique ». Ça j'avoue, je suis beaucoup moins... Définir une chose par la négative, c'est toujours très risqué, et peut amener à beaucoup de confusion. Ce n'est pas une terminologie qui m'a intéressé philosophiquement. Et son approche de l'improvisation était suffisamment claire. C'était la grande bagarre je crois avec Evan Parker, qui était toujours sur le terrain des groupes, des associations musicales resserrées et Derek se déjouait de ça. Ce sont des points de vue intéressants, ça met des approches en tension. Ça s'est mal fini entre eux, après qu'ils aient collaboré et créé un label ensemble, quand Derek est mort, ils étaient fâchés. Il y avait des engagements d'égo là-dedans. Encore l'individu... Pour moi l'individualisme est une très belle donnée, elle renvoie à la responsabilité de chacun, c'est différent de l'égoïsme. L'individualisme est au contraire un accomplissement mais entraîne des responsabilités énormes. Celui qui écoute prend la responsabilité de celui qui entend et comment il l'entend. Nous, on a la responsabilité du jeu mais c'est partagé avec le public. Quand je suis auditeur j'aime que les musiciens me donnent une liberté comme je te disais. Un jour un type

m'a dit à la sortie d'un concert, « tu vois, j'ai fait ma journée de travail, et ça me demande un effort de sortir au concert ». Je respecte ça, j'y pense tout le temps. La personne qui vient, elle ne connaît pas le résultat de ce qu'il va voir. Il ne vient pas consommer un objet, sa responsabilité, son désir est fortement engagé. Il peut passer une soirée de merde si c'est nul pour lui. Le gars disait quelque chose par rapport à l'articulation et la perception des sons. « Tu vois, pour quelqu'un comme moi qui suis fatigué, si vous jouez tout le temps des matières complexes, au bout d'un moment ça fait un mur, je ne peux pas rentrer dedans. Mais quand il y a quelque chose qui souffle, que vous construisez autre chose, je me relâche et après ça, en relief, je vais entendre ce qui se passe ». C'est intéressant, il parlait des flux d'énergie, de tensions, de comment les relâcher... Ça, ça arrive quand on a l'écoute la plus globale possible. C'est intéressant. Ce gars-là m'a touché, il m'a fait une remarque que les professionnels ne font jamais. Ils parlent de musique ou ils parlent de rien, de toute façon. J'ai intégré sa donnée, pour moi c'est pareil. Quand on me bombarde la tronche, tout le temps... soit je suis en forme je plonge dedans, soit je reste à l'extérieur. On se rend compte que l'écoute, quand on la prend comme une culture, elle demande un effort. Il ne suffit pas de poser son cul et de se poser comme on regarderait la télé. Ça demande une énergie. On n'est pas les seuls à donner l'énergie quand on joue.

*L'énergie, l'attention produite par le public renvoie également quelque chose à l'artiste.*

Oui, maintenant plus ça va, plus je le sens. Il y a des gens qui entrent dedans d'autres pas. C'est peut-être là que Derek a loupé un truc avec son « non idiomatique », il ne prenait pas assez en compte la situation. Un truc qui a été marquant dans ma vie, ça a été mon premier voyage en Afrique. Je vais te le dire parce que tu es un scientifique, je suis parti en 93 au Gabon, comme ça. Une asso' m'a donné de l'argent pour organiser ce voyage, ils m'ont dit « T'as pas de cahier des charges, tu fais ce que tu veux, tu auras quelqu'un là-bas, un musicien africain ». Je n'avais jamais pensé à aller en Afrique de ma vie. Je suis parti avec ma compagne, le Gabon tu vois, t'as la forêt avec des peuples très animistes, et les pilleurs que nous sommes... Elf Aquitaine, l'uranium, le plutonium... La dictature... On a voyagé et là, c'était très compliqué. Mon idée était d'aller dans les villages, rencontrer les musiciens, enregistrer, tout ça. Ça s'est avéré d'une complexité phénoménale, c'était impossible de se comprendre. C'était un voyage très dangereux mais au bout du compte j'ai rencontré un peu de calme et un petit ensemble de pygmées qui jouait de la percussion. Ils étaient très jeunes, parlaient français et vivaient dans la forêt. On a sympathisé, j'ai proposé de jouer avec eux. Et là, le premier jour, je faisais mon truc, je me suis dit « ils ne m'entendent pas ». C'est devenu obsédant. J'ai fait des expériences, je leur jouais dans les oreilles, ils touchaient mon instrument, mais ils ne m'entendaient pas. J'ai réalisé qu'en Afrique, la musique est une langue, elle ne s'écoute pas. LA langue, tu la parles ou tu ne la parles pas. Quand j'ai commencé à prendre un ou deux éléments de leur musique, ils l'ont instantanément reconnue. Et ils ont commencé à entendre mon son. La réalité physiquement même de ce que je faisais n'existait pas pour eux. En rentrant, j'ai commencé à réfléchir à tout ça. Quand tu es à l'étranger, tu es tout seul, tu entres dans un bar, tu t'assoies et

tu rentres dans tes pensées, tout disparaît tu n'entends plus rien. Tu peux faire la même chose en France mais dès que quelqu'un va dire un mot, « un demi s'il vous plaît » et instantanément tu sors de tes pensées. Quand je les ai invités en France et qu'ils sont venus au concert pendant une semaine, je les emmenais à des concerts différents, dans des salles où on s'asseyait, je n'ai pas eu la chance de les emmener à des concerts où ils étaient debout... Dès qu'ils s'asseyaient, ils s'endormaient. Je ne comprenais pas, mais en fait c'est un mécanisme, quand ils s'assoient, ils dorment. Le contexte de concert ne peut pas s'intégrer. Avec ces gens, j'ai appris tout de la relativité. Ça a changé totalement mon point de vue sur ce que sont l'écoute et le regard. J'ai fait d'autres voyages en Afrique. Quand on assiste à des trances, comme on l'a fait au Niger, on ne comprend rien à ce qui se passe, comment ça se fait que des génies arrivent et qu'on ne voie rien ? Une fois, on jouait avec des musiciens au Niger et là tout le village a débarqué et nous a dit qu'il fallait arrêter parce que les gens étaient au boulot et que des génies entraient en transe, ce n'était pas le moment de faire de la musique. C'est pour ça que je ne crois plus trop à l'universalité. Ça a été un choc. J'ai vu qu'il y a eu une expérience qui a été faite en Amazonie, où ils emmènent une télévision avec un programme par satellite. Les gens n'ont jamais vu l'image. Ils ne voyaient que l'objet. Ça veut aussi dire qu'il y a plein de choses qu'on ne voit pas. Je connais des gens qui voient l'aura, ils peuvent lire l'avenir, ils ont une connexion...

*C'est comme toutes les expériences hallucinogènes et les rituels...*

Est-ce que tu as lu ce bouquin de Jeremy Narby ? *Le serpent cosmique*. C'est un type vachement intéressant, c'est un Suisse je crois, il a commencé sa carrière comme ethnographe et est parti en Amérique du Sud étudier le rapport aux plantes dans les médecines traditionnelles. Et il a découvert, alors qu'on pensait que les utilisations des plantes avaient été faites par empirisme total, tout a fait autre chose. A chaque fois qu'il posait la question, on lui répondait « c'est la plante qui enseigne ». Il se disait que c'était une métaphore, avec sa pensée occidentale. Jusqu'au jour où il se rend compte que le rituel de l'absorption de l'hallucinogène génère des visions, notamment une sorte de serpent qui se matérialise. Il a fait une analogie avec l'ADN qui est un double serpent, qu'on retrouve aussi sur les pharmacies ! Il s'est dit que les visions avec ces serpents... Jusqu'au moment où il a fait une cérémonie du Peyotl et se dit que la plante désinhibe complètement et qu'on va directement lire dans le code ADN. Et le noyau ADN si tu le déroulais, ce serait le serpent qui enroule la Terre. Il a fait cette expérience et il a compris qu'en lisant le code ADN, tout est présent dans la mémoire. On a le même ADN que les plantes. On est fabriqué avec la même matière que les origines des étoiles. Il a soutenu cette théorie, tu imagines, les scientifiques américains lui sont tombés dessus. Mon ami le poète Serge Pey a écrit une thèse sur les origines du langage et il avance que le langage aurait été découvert suite à une prise d'hallucinogènes. C'est fort ! C'est pour ça que le LSD a eu une importance sur la musique à une époque. La drogue a toujours été liée à la musique. Très liée. C'est une modification de l'état perceptif quoi.

---

ANNEXE 18 :  
ENTRETIEN JULIEN BAYLE (MUSICIEN ÉLECTRONIQUE)

---

Octobre 2014

Cet entretien a été réalisé lors du festival RIAM accueilli par le GRIM, et a également servi à l'émission *Dés expérimental* sur Radio Grenouille pour le mois de novembre 2014<sup>14</sup>

*Est-ce que tu peux me présenter ton travail ?*

Alors ma musique, je la génère avec *Live*, qui me sert à générer des sons avec des synthés VST, des synthés Max for Live que j'ai programmés, ça me permet de créer des sons, que j'envoie dans Max qui me permet alors de générer des visuels. Max va analyser les sons que je module et que je joue, puis produire des visuels en conséquences.

*Effectivement, il y a de la vidéo dans ton projet audiovisuel, est-ce qu'il y a des choses que tu as « préfabriquées » ou est-ce que c'est généré uniquement par le logiciel ?*

La vidéo est générée en temps réel, j'utilise un procédé très primaire dans Jitter pour générer des lignes géométriques. Le son perturbe la forme, la structure générée lors des différentes parties du live, ça va être avec les basses fréquences, les hautes fréquences ou certaines impulsions, impacts qui vont perturber la structure, la déformer, la torde et ajouter du bruit voire du hasard à l'intérieur. En gros, ça part d'un cube pour ensuite le déformer et générer des choses très « bruitées ». Cette performance s'appelle « Alpha », j'ai déjà composé sur ce type de systèmes, bien que ça ne soit pas exactement le même technologiquement parlant. Alpha, c'est une nouvelle manière de procéder, c'est la première lettre de l'alphabet grec et je trouvais que c'était intéressant de repartir de zéro.

*Est-ce qu'Alpha serait le début d'une nouvelle série de live ? Quelles seraient les principales différences dans ton approche par rapport à ce que tu faisais avant ?*

Il y a eu pas mal de changements pour moi cette année, je m'oriente plus vers des performances live où le visuel a vraiment une part importante. Je compose à la fois en visualisant les choses, j'ai besoin d'avoir une forme visuelle. Ça signe quelque part une nouvelle voie que j'explore. Il y a quelque chose de nouveau aussi dans les installations que je fais. Le lien entre le son et la forme est encore plus fort qu'avant. L'idée, c'est d'utiliser le son pour générer l'image mais ça fait un moment que je travaille de manière expérimentale à générer du son à partir d'images, c'est une sonification plutôt. C'est quelque chose que je vais être amené à travailler dans les

---

14 Dés expérimental du mois de novembre 2014 sur <http://www.radiogrenouille.com/antenne/desexperimental-novembre-2014/> (consulté le 25/05/17)

mois qui viennent.

*Dans cette performance, on voit bien le travail du son et les modifications que ça apporte sur l'image, mais est-ce que tu prends en compte les modifications visuelles pour essayer de le contrôler pour modifier le son, essayer de l'emmener visuellement ailleurs ?*

Oui, c'est très juste. On va dire que je n'ai pas d'action directe sur la forme, la seule manière que j'ai d'interagir avec elle, c'est par le son. Des fois j'essaie de moduler le son pour arriver à certaines formes et je vois comment la forme a réagi et là, ça m'oriente aussi pour moduler ou changer de manière différente l'aspect sonore. C'est quelque chose que j'avais amorcé au début de l'année pour une performance qui avait été commissionnée par le NMN, Le Nouveau Musée National de Monaco. C'était assez fragile, j'essayais à chaque fois des structures visuelles pour la décaler, la déformer. Sachant que je n'intervenais que sur le son. Cette notion de *feedback* entre l'image et le son c'est quelque chose qui m'intéresse, c'est cette interface que je programme effectivement qui devient presque autonome et donc ça devient un partenaire de jeu. J'essaie d'interagir avec lui et ça me rend quelque chose. C'est un peu l'illusion du contrôle, j'agis mais où ça va, je ne sais pas encore.

*Est-ce que c'est plus quelque chose que tu perçois comme une composition, ou de l'improvisation de l'expérimentation, dans quelle mesure tu fixes ta structure ?*

Justement pour Alpha, j'ai une structure établie au départ, un cadre, et je peux jouer certaines séquences, provoquer des hasards sur certains rythmes aussi... Pour Monaco avec « Disruption », c'était vraiment plus flexible et fluide. C'était plus sur la fragilité, l'équilibre n'est jamais stable, on essaye de trouver la structure puis de s'en décaler. Là, je me suis quand même laissé une marge de manœuvre pour pouvoir réagir sur le son.

*Tu avais déjà fait une première performance d'Alpha à Scopitone, est-ce que cette première t'a permise de découvrir de nouvelles choses par le biais d'événements imprévus, etc. ?*

En termes de rendu sonore, on a toujours des surprises... Entre les deux, j'ai essayé de faire évoluer un peu les choses, là j'ai une nouvelle version, j'ai rajouté un morceau car il y avait des liens pas forcément évidents et en termes visuels, j'ai laissé comme c'était. Le système peut encore m'emmener à des endroits imprévus. Quand j'arriverais à un endroit où je pourrais prédire ce qui va se passer, là je reperturberais le système pour aller plus loin.

*Comment décrirais-tu les sons que tu produis ?*

Il y a deux parties dans la performance, deux *layers*. Il y a une partie assez rythmique et percussive, là j'ai plusieurs matériaux basiques, des oscillateurs avec une enveloppe. Le reste, c'est des textures synthétisées en temps réel, basées sur des oscillateurs, et de gestion de bruit, dégradant le signal. Même dans les préréglages de synthés, je joue sur la rugosité des sons. C'est souvent ce qui est utilisé dans l'analyse des sons. Est-ce que le son est bruité ou basé sur des

fréquences « pures » ? C'est souvent le côté bruité qui va changer le visuel, le déformer, le faire vibrer... Je tourne autour de sons distordus ou dégradés en temps réel. C'est ce qui m'intéresse dans cette performance.

*Il y a un gros travail rythmique, comment appréhendes-tu le rythme dans ta musique ?*

Jusqu'à maintenant c'était assez binaire. Là, je me suis rendu compte qu'en créant le cadre d'Alpha, j'ai approché des structures ternaires qui désorientaient, et même moi en live, ça me désorientait aussi. Ce caractère ternaire, j'essaye de travailler avec sur de la polyrythmie avec du binaire, je vais creuser le bruit d'un côté et les structures polyrythmiques de l'autre. C'est vraiment quelque chose que je vais explorer en live, plus que de chercher à composer.

*Tu as également sorti quelques disques, est-ce que tu conçois l'écriture d'un disque dans le but de le reproduire en live ou est-ce un travail indépendant ?*

Je les conçois comme deux choses indépendantes. Le travail en studio, je veux le creuser aussi. Mais c'est fixer les choses, les mettre sur une *timeline*... c'est un peu comme en créant une installation, et qu'on va me demander de la filmer, j'ai un peu de mal... Mes oscillateurs vont générer des choses différentes à chaque fois. C'est plus ça qui m'intéresse en live. En disque, c'est vraiment différent. Je suis justement en train de réfléchir à l'écriture de quelque chose qui soit plus long qu'un EP.

*Tu fais aussi effectivement pas mal d'installations, comment te définirais-tu ? Un musicien, un artiste pluridisciplinaire, un artiste multimedia, un compositeur, un informaticien ?*

Excellente question... je ne sais pas. Suivant où je vais, on me colle une étiquette. Au départ ça pouvait m'embêter car on n'est jamais une seule chose. Maintenant j'ai dépassé le fait de devoir choisir d'être un ingénieur-programmeur, d'être un artiste plasticien... j'en sais rien.

C'est vrai dans ce domaine, on travaille tous plus ou moins sur des choses transversales. La forme visuelle, j'y suis venu plutôt tard, certains considèrent que ça va être de l'illustration du son, ça fait partie intégrante du live et de ce que j'essaie de produire. Quand je donne des cours à l'école d'art, on me considère parfois comme « l'ingénieur », ce que je ne suis pas, « programmeur »... prof (*rires*)... Prof, j'aime bien c'est marrant... Quand on parle d'étiquettes, c'est un angle d'approche mais en général je dis que je suis passé d'artiste sonore à artiste audiovisuel et aujourd'hui je me limite juste à artiste. C'est ce vers quoi je tends, quelqu'un qui cherche une voie, une esthétique et qui cherche à creuser, expérimenter.

*Il y a aussi toute la question de l'affiliation à une scène, qu'elle soit expérimentale, électronique... Quand on entend ta musique, on peut penser à Ikeda, Alva Noto, mais il y a des différences qu'on ne retrouve pas chez eux, il y a aussi des textures qui semblent venir de l'ambient...*

Les premiers live que j'ai faits, il n'y avait pas de rythme. Je viens plutôt du drone, ambient. J'ai beaucoup exploré ça, j'ai fait pas mal de live plus expérimentaux, dans l'ambient, des tex-

tures avec beaucoup de bruit... Le rythme est arrivé là-dedans après. Dans Alpha, j'ai essayé d'utiliser le rythme pour couper les textures, il y a un travail avec des compresseurs numériques qui vont abaisser le niveau sonore des textures et rendre les impacts plus puissants. Ikeda, Alva Noto... forcément ! j'étais assez influencé par Raster Noton, ça a beaucoup évolué, j'ai été super sensible à certaines pièces d'Ikeda, très minimales et même le mot minimal, c'est presque trop maximal ! J'ai bien aimé les « Test Patterns » et tout ça, et je suis intéressé par la manière dont il les a déclinés vers d'autres modes. Performance live/installation/enregistrement... C'est intéressant de voir qu'il n'y a pas de limite. Sur le processus, ça m'influence, sur le reste un peu moins.

*Ecoutes-tu encore beaucoup de musique ?*

Je n'écoute pas vraiment de tout mais quand je programme j'écoute de l'ambient, ça me met dans une ambiance sereine, je peux partir dans des lignes de codes compliquées tout en restant assez calme... J'aime bien écouter quelques radios sur internet qui diffusent de longues textures... J'écoute encore très souvent Raster Noton, je suis intéressé par David Letellier/Kangding Ray, il fait des choses que j'aime beaucoup. Il a travaillé sur des installations intéressantes, j'aime bien les différentes approches du son. J'écoute aussi beaucoup Autechre, et j'ai découvert Le Cabanon Records récemment.

---

ANNEXE 19 :  
ENTRETIEN RUSSELL HASWELL (MUSICIEN ÉLECTRONIQUE/NOISE)

---

Octobre 2014

Cet entretien a été réalisé lors du festival RIAM accueilli par le GRIM, et a également servi à l'émission *Désexpérimental* sur Radio Grenouille pour le mois de novembre 2014<sup>15</sup>

*Russell, pourrais-tu présenter ton live de ce soir, comment l'appréhendes-tu et de quels instruments joues-tu ?*

Je viens donc d'arriver... Mon concert à Marseille est librement improvisé, même si j'utilise des instruments électroniques, principalement des synthé modulaires, des générateurs de bruits en général et de bruit blanc en particulier, qui viennent directement du Japon.

*Tu as effectivement emmené de nombreux modules de synthé modulaires, as-tu commencé à en jouer dès ton début dans les musiques électroniques ?*

Non, ça fait seulement quelques années, peut-être cinq ans. Avant ça, je faisais du *laptop*. Entre les deux, j'ai eu une période où j'utilisais des générateurs de bruits et des effets de guitare, dans une approche plus traditionnelle de la noise. Je ne me rappelle plus combien de concerts j'ai pu réaliser avec ce *setup*, mais ça devait bien faire 40 concerts. J'ai fini par être lassé par ça, puis j'ai été vers les synthé modulaires qui me semblaient plus appropriés pour faire ce que je voulais faire. Tous les disques que j'ai faits récemment, ces deux dernières années, ont été faits avec des synthé modulaires.

*Est-ce qu'il y a des changements dans ton équipement en modulaire ?*

Oui, ça change souvent. Ça dépend aussi du nombre de modules que je peux prendre dans ma valise, c'est surtout ça qui définit ce que j'emporte, dans le train ou l'avion. Je suis assez content de travailler de cette manière, j'aime être contraint par ce que je peux emporter, je ne veux pas transporter de matos massif. J'aime la simplicité de la restriction, c'est une forme de minimalisme.

*Même si la restriction joue sur le matériel, les possibilités semblent infinies...*

Je ne dirais pas infinies, mais c'est étendu. Les possibilités ne sont pas forcément plus grandes que quand on utilise un ordinateur, mais quand j'utilisais un *laptop* pour mes concerts, c'était plus contraignant malgré tout que les synthé modulaires.

*Même si c'est plus lourd...*

---

15 Désexpérimental de novembre 2014 sur <http://www.radiogrenouille.com/antenne/desexperimental-novembre-2014/> (consulté le 25/05/17)

Ça serait plus simple de voyager uniquement avec un ordi, ou de faire le Dj avec une clé USB. Parfois je suis jaloux de mes amis Dj, qui vont à l'aéroport avec deux clés USB alors que je dois trimbaler un *flycase* qui me laisse des cicatrices sur les jambes, mes mains sont abîmées, ça me file des échardes... C'est la vie.

*C'est assez difficile de faire deux fois la même chose avec des synthé modulaires...*

C'est aussi pour cela que j'aime les utiliser, je ne veux pas faire deux fois la même chose. Ça peut sembler similaire, mais ce ne sera jamais identique. J'improvise, et même si les gens qui écoutent mes disques ne l'entendent pas, je suis influencé par Derek Bailey.

*Derek Bailey a ouvert de nombreuses portes au-delà des scènes musicales, en jouant avec des musiciens de noise, des musiciens électroniques ... mais je ne sais pas s'il aurait pensé influencer des musiciens électroniques dans leur approche de l'improvisation.*

Probablement pas. Je ne sais pas... J'imagine que s'il était encore vivant, il aurait continué son défrichage et j'aurais peut-être même joué avec lui. J'ai vu de nombreux concerts de Derek Bailey, j'allais souvent l'écouter à Londres. De nos jours, je ne vais pas voir beaucoup de concerts, mais dans les années 80-90 début 2000, j'allais voir de multiples concerts dans une même journée, quand j'étais à Londres, Berlin... j'allais tout voir. Je me suis restreint de cette manière de vivre et je ne sors plus souvent... Je ne vais voir des concerts que quand je suis en festival, où je suis invité. Je vais écouter les autres concerts, du moins si ça m'intéresse. Sinon je vais au resto ou boire des coups avec des amis.

*Est-ce que tu écoutes de la musique sur disque vinyle, cd ou en ligne ?*

Non... Je n'ai pas de platine... mon lecteur CD est mort... j'ai des milliers de disques mais ils attendent... Je continue d'acheter des disques et on m'en envoie de nombreux, y compris les miens. Mais je ne les écoute pas. Si j'avais une platine, j'écouterais au moins mes *test pressings*. Mais en l'occurrence je ne le fais pas. Ça ne me pose pas de problème en fait. On me fait toujours découvrir des choses, mais je ne reste plus assis pour en écouter comme je le faisais auparavant. Je suis plus vieux aujourd'hui (*rires*).

*Est-ce que ça aurait un rapport avec le fait que la musique enregistrée est déjà réalisée, déjà passée ?*

Je ne sais pas, je suis influencé par le futur mais mes influences viennent du passé. Je fais des références dans mon travail aux années 80/90, période à laquelle j'étais ado. Les gens ne les entendent sûrement pas mais elles restent très présentes et ça me donne de l'énergie pour continuer de produire.

*Es-tu influencé par la littérature, l'art, la philosophie ?*

Bien sûr, je ne suis pas vraiment un musicien, c'est peut-être pour ça que je n'en écoute plus

trop, ou que ça m'importe peu que les gens considèrent ce que je fais comme de la musique ou pas. Je n'ai pas fait d'études musicales dans le sens traditionnel du terme. J'ai fait un genre de musicologie, ces dix dernières années mais de manière indirecte, dans une approche non-académique. J'ai étudié les arts plastiques dans les années 80 quand j'étais à l'Université. Je m'intéressais aux arts conceptuels, l'art vidéo, les arts numériques, des formes avancées issues des arts plastiques. Ça m'a beaucoup influencé même si je suis plus intéressé par les aspects commerciaux liés aux galeries de l'art contemporain en général, même si je ne suis pas artiste, ne vends pas d'œuvres ou ne dirige pas de galerie. La philosophie aussi, je lis tout le temps de la philosophie contemporaine. Je m'intéresse au travail autour de la situation actuelle dans la philosophie occidentale. Encore je dirais, que ce qui se passe de manière globale, les actualités, ont une influence sur moi. Non pas que je sois politisé, mais je reste intrigué et impliqué quand il y a un tremblement de terre, un désastre, Ebola, *etc.*

*Si tu ne te considères pas comme un musicien, comment te considérerais-tu ?*

Je ne veux pas mettre d'étiquette à ce que je fais. Tu peux m'appeler comme tu veux... J'espère juste que mes sons soient nouveaux, frais. Dans le cadre d'un concert, je ne me pose pas du tout ce genre de questions, j'essaie que ce soit distrayant pour moi, je sais que je dois faire une performance et que je préférerais si le public apprécie la musique. Il y a de l'humour dans ce que je fais, bien que ça ne soit pas humoristique. J'aime m'amuser, que les gens le perçoivent comme ça. Je ne veux pas recevoir de jets de bouteilles, j'ai déjà eu ça dans ma carrière de nombreuses fois, j'aimerais que les gens m'acceptent plus, et me paient une bière plutôt que de me l'envoyer dans la gueule.

*Ne t'inquiète pas pour les jets de bouteilles, ça n'arrivera pas, les bouteilles sont interdites dans la salle...*

Oh ok, mais je ne veux pas recevoir de verres en plastiques non plus.

*Et quelles sont tes attentes quand tu joues en live ?*

Je n'ai pas vraiment d'attentes quand je joue en concert. C'est déterminé par le matériel que j'ai, ce qui marche, comment ça sonne dans l'espace... J'ai un léger sentiment de ce que je vais faire pour commencer, après je vais faire ceci, cela, si ça ne marche pas, j'irai ailleurs. En gros, j'ai un format genre chanson 1/chanson 2/chanson 3/chanson 4, et j'essaie de le faire de manière chronologique. Mais je n'ai pas de guide me permettant de savoir ce que sont les chansons 1/2/3/4. Encore une fois, le principal, c'est d'avoir un bon moment, que le public aime ça, que les organisateurs soient contents aussi. Je ne sais pas combien de temps je vais jouer, mais visiblement faudrait que ça fasse 45 minutes-1 heure. J'aime jouer des sets longs, même si j'en ai fait des très courts. Si personne ne me demande combien de temps jouer, je peux jouer 10 minutes et finir, ou jouer 2 heures. Maintenant j'utilise mon iPhone pour savoir combien de temps jouer. Si j'ai toujours 10 minutes à jouer, j'essaie de chercher ce que je vais pouvoir faire.

Étant intéressé par l'art contemporain, as-tu déjà joué dans des galeries et, as-tu déjà pu produire autre chose que de la musique dans ces contextes ?

Pas vraiment. J'ai pu faire des concerts dans des galeries d'arts ou des musées, j'ai joué pour des vernissages d'artistes contemporains de nombreuses fois ces 20 dernières années. Mais je ne me considère pas comme un artiste ou un musicien ou quoi, ce sont juste des champs de pratiques. C'est juste que j'y joue.

*Tu as donc joué dans tous types de contextes des lieux undergrounds jusqu'à des gros festivals, y aurait-il une différence pour toi ?*

Oui, ça dépend surtout du contexte. Tu peux jouer dans un petit lieu devant des gens qui n'auront aucune idée de ce que tu es en train de faire et vont détester ou au contraire jouer dans un festival et là, les gens qui ne te connaissent pas vont adorer. C'est un peu un pari... je m'en fiche un peu, ça fait parti du truc. Je fais ce que je peux et si les gens ne comprennent pas ou n'aiment pas, c'est leur problème au final. Je ne fais pas de sons noise pour faire chier les gens, c'est plutôt mon intérêt pour les sons, l'espace entre les sons, ce n'est pas vraiment chercher à provoquer les gens. Ça ne m'intéresse pas. J'aime aussi être tranquille et si je suis un peu mélo, peut-être que je pourrais faire un concert ambient ou quoi... mais je n'ai pas pris le bon matériel pour ça (*rires*). Ça serait assez dur avec ça de faire un concert ambient de 60 minutes. Ça risquerait de sonner harsh noise, avec les oscillateurs que j'ai. J'utilise des oscillateurs plus ésotériques, moins usités que les générateurs traditionnels de bruit blanc ou de bruit rose. Même si je contrôle ce qui se passe, ça reste assez chaotique. Je peux juste limiter le chaos, mais je ne peux pas le contrôler. Ça vient d'un désir de vouloir créer un nouveau son. C'est assez progressif. Je suis intéressé par le futur comme je disais. Je suis progressif, et pas régressif comme la majorité de la musique.

*Tu sembles avoir pioché des influences de toutes sortes de musiques en tout cas, j'ai pu lire que tu écoutais beaucoup de grind metal ?*

En tant qu'adolescent j'écoutais tout genre de musique possible. J'étais juste un fan de musique, j'allais dans des magasins de musiques, on se prêtait des disques avec les potes, on écoutait de nombreux genres. À la fin des années 80, j'écoutais du grindcore, du death metal des débuts, j'écoutais aussi les premiers disques de house, j'ai vu les Swans, Godflesh d'autres groupes qui à l'époque étaient plus extrêmes qu'aujourd'hui... J'ai aussi vu le début de Jeff Mills. C'est amusant de voir que maintenant, ces gens sont très connus. J'ai continué d'écouter ces musiques. J'aime bien regarder sur le net ce qui sort, aller sur les magasins en ligne et écouter ce que les gens écoutent. Même un extrait pourri de 30 secondes du prochain disque de Coldplay ou d'autres merdes du genre... je sais ce qui se passe, même si je n'ai pas d'argent à mettre dans ces merdes (*rires*).

*Quel est le dernier disque que tu as pu écouter et apprécier ?*

Le dernier truc que j'ai écouté et apprécié, j'ai travaillé dessus, c'est le disque de Kevin Drumm qui est un de mes amis, j'ai participé à de nombreux de ses disques. J'ai adoré l'écouter et travailler dessus. À part ça, j'ai pas encore écouté l'album mais je suis assez curieux d'écouter le nouvel disque de Scott Walker avec Sunn o))). J'ai écouté quelques passages, je ne suis pas allé à la soirée d'écoute... Je ne l'ai pas acheté mais j'attends que Stephen O'Malley m'en envoie une copie (*rires*). J'habite au milieu de nul part maintenant, je ne peux plus aller dans des magasins de disques pour savoir ce qu'il s'y passe...

---

ANNEXE 20 :  
ENTRETIEN KEIJI HAINO (MUSICIEN, NOISE, GUITARISTE)

---

Avril 2012

A été publié en partie dans *New Noise n°11*, juillet-août 2012.

De passage en France pour Sonic Protest, le festival des musiques décalées et audacieuses, Keiji Haino, la légende de la musique expérimentale japonaise a accepté de se prêter au jeu de l'interview lors de son passage à Marseille où il doit se produire le soir-même pour un set électrique (il se produisit également à Paris pour un set acoustique de percussions dans l'église Merry et à Dijon en set électrique également). Réputé aussi exigeant avec les autres qu'avec lui-même, l'interview commençait de manière quelque peu alambiquée, m'interrogeant sur la terminologie de « *New Noise* », ne voulant pas être limité à un artiste « noise ». Par une pirouette j'ai pu trouver une justification valable comme quoi le propos de la revue était de présenter les différents styles musicaux qui étaient considérés comme du « bruit » par les personnes jugeant hâtivement quelque chose qu'ils n'apprécient pas (pouvant aller de la musique contemporaine au punk), et que c'est cette revendication du « *New Noise* » en réaction à cela... Voilà Haino rassuré, qui sera alors carrément enjoué lorsque je l'emmène se perdre chez quelques disquaires pour y trouver de vieux albums de folk français et de chanteurs indépendantistes (qu'il semble collectionner), et que par la même occasion, j'ai pu acheter le premier LP solo de Scott Walker (qui me manquait), qui s'avérerait être son chanteur préféré à l'adolescence et m'avoue qu'il est alors rassuré... Pensant à l'origine plutôt lui parler de son dernier album avec Oren Ambarchi et Jim O'Rourke ainsi que de Fushitsusha, je me retrouve ainsi dérivé par le cheminement intellectuel du personnage m'emmenant parfois bien loin, et que j'essaye de suivre, accompagnés tous deux de sa traductrice/assistante (Satoko, que je remercie au passage) qui s'en est retrouvée d'autant plus épuisée, devant traduire à double sens nos propos et réflexions à chacun... Intense à l'instar de ses performances.

*Par rapport à votre prestation d'hier à Paris, est-ce que cela vous arrive souvent de donner des concerts acoustiques dans des lieux sacrés ? Et y a-t-il une connexion entre ce choix de lieu et la percussion ?*

En fait c'est quelque chose que j'aimerais vraiment développer, ces concerts dans des lieux sacrés. (10 secondes de silence)

*Et est-ce que la percussion a un rapport à une certaine forme de spiritualité dans sa gestuelle ?*

Ce n'est en fait que le début de ma réponse. Car quand on me pose une question aussi précise, j'aime parler de toutes sortes de choses qui graviteraient autour. Donc finalement, même si je

ne réponds pas vraiment à la question, il y aura la réponse à l'intérieur.

*D'accord, c'est aussi pour cela que j'aime bien poser plusieurs questions à la fois, cela permet aussi de voir quel chemin l'artiste va choisir dans sa réponse, et peut nous emmener bien plus loin que la question initiale...*

Tout à l'heure nous parlions du terme « noise » car j'avais envie de connaître la connotation de cette expression en France et pour ce magazine. Pour moi, le terme « noise » est associé à la saturation. La plupart des musiciens vont penser la saturation comme un simple effet. Dans ma conception, un son saturé est quelque chose de gigantesque, sortant de sa propre acoustique, qui ne peut alors plus se contenir lui-même. Mais il est déjà comme cela avant son origine. Un son se doit d'être puissant dès sa naissance, mais pas forcément fort. C'est pareil dans le cadre de performances acoustiques. Le fait de jouer très fort en acoustique prouve qu'il y a quelque chose de puissant à transmettre à travers le son. Ce que je joue avec intensité en acoustique doit sortir de manière très puissante. C'est pour cette raison qu'en set électrique, je joue avec autant d'amplis (4 ampli guitare + 1 ampli Basse), pour que cette puissance électrique devienne puissance acoustique. Le son entendu à travers les enceintes est différent du son de la personne elle-même. Un son acoustique étant « cru », il peut montrer la personne le produisant dans sa nature la plus profonde et authentique.

Il était question de spiritualité, je parlerais plutôt de « sacré ». Je fais de la musique comme une prière comme je l'ai souvent dit en interview. Cependant, dans mon rapport à la prière, je n'arrive pas à prier de manière « calme ». Je n'ai pas encore atteint ce niveau. J'essaie de me donner entièrement dans les concerts et si je joue si fort en concert, c'est parce que j'ai envie de transmettre cette chose très forte qui est en moi à l'origine. Donner un concert acoustique est donc la manière dont j'arriverais à transmettre mon énergie intérieure de la manière la plus directe. Mais comme ce n'est pas électrifié, cela est encore plus fatigant. Si l'on considère que c'est aussi une prière, il me paraît essentiel de donner le maximum de ma personne.

*C'est peut-être aussi un rapport à la performance corporelle que l'on retrouve dans le théâtre que vous avez pratiqué auparavant qui vous a aussi conduit vers cette dévotion intégrale pour la prestation corporelle dans vos concerts ?*

Je ne dirais pas que c'est le théâtre qui m'a influencé, c'est ma nature personnelle. Pourquoi ceux du théâtre se donneraient plus que les musiciens ?

*Ce n'est pas exclusif au théâtre, effectivement, mais ce serait plutôt dans les arts où quand il y a un objet ou un sentiment à donner vie, que ce soit ou non par rapport à l'interprétation d'une fixation sous forme de texte ou une partition. Est-il donc nécessaire de mettre sa personne « en jeu » pour avoir une chance de faire sortir l'essence d'une œuvre définie ou/et un sentiment profond enfoui en soi ?*

Je pense que c'est juste une question d'individualité. Ce qu'on est fait ce qu'on fait, tout sim-

plement. Je suis ma nature pour faire de la musique.

*Quel est justement votre rapport aux concerts enregistrés sur disque ? Cela reste un témoignage permettant de garder une trace ou est-ce que, lors de la performance, vous pensez déjà au fait que cela va être enregistré ? N'est-ce pas un peu dommage par exemple par rapport à des concerts dans des lieux à l'acoustique particulière par exemple, qu'il serait impossible de recréer sur disque ?*

La raison pour laquelle j'enregistre des disques est très simple. Car, tout à l'heure on était chez le disquaire et j'ai pu découvrir de nombreuses choses que je n'aurais jamais pu entendre si jamais ce n'était pas sorti sur disque. J'essaie transmettre et j'espère que ma musique puisse être entendu par quelqu'un qui ne me connaîtrait pas. J'ai vu que tu avais acheté le premier album de Scott Walker et j'imagine que sans ça tu n'aurais jamais entendu parlé de lui !

*Surtout en considérant qu'il ne donne plus de concerts depuis un moment ! D'ailleurs c'est quelque chose que vous feriez, ne plus donner de concert ou ne plus sortir du Japon, un peu comme le fait Jim O'Rourke ?*

Jim O'Rourke donne encore des concerts, je l'ai vu plusieurs fois et j'ai même joué avec lui !

*Oui, mais uniquement au Japon !*

Ah ça, c'est parce qu'il déteste l'Europe ! (*rires*)

Quand je serai vraiment âgé, que je ne me sentirai plus la force de sortir, alors je ne ferai que des disques. Encore aujourd'hui, si je me battais avec quelqu'un je pourrais très bien gagner. Quand je me ferai laminer lors d'une bagarre alors c'est que ce sera le moment de prendre ma retraite (*rires*). Il faut avoir cette énergie pour faire un concert !

*Une autre expérience de concert s'est présentée l'année dernière, quand Otomo Yoshihide devait venir en Europe et qu'il y a eu le Tsunami et la catastrophe de Fukushima. Sa tournée a donc été annulée et je me souviens d'avoir vu un concert qu'il a donné par internet depuis un bar en zone sinistré. Malgré la distance et le fait de regarder cet événement sur un écran, il y eut quelque chose de vraiment intense et étrange qui s'est passé, comme si cette performance n'aurait pas eu autant de force et de sens s'il était venu la faire en face de nous.*

C'est vrai qu'a priori, je n'aime pas ce genre de concerts virtuels. Evidemment, si l'on n'a pas le choix, je pense que cela peut être une alternative comme dans le cas dont tu parles, ou par exemple si je me venais à me casser le pied en sortant de cette pièce et que je n'arrive pas à me rendre jusqu'à l'Embobineuse (*salle du concert le soir-même*). Dans ce cas, je ferais un concert vocal depuis mon lit ou quelque chose de ce genre plutôt que de ne pas jouer. Mais passer à travers les ondes d'un écran serait pour moi comme de participer à un système irresponsable, où l'on n'aurait aucun contact, aucune complicité. Pour moi, un concert, c'est la rencontre de plusieurs personnes dans un même lieu. À travers cette configuration, il y a de fait une com-

munication réciproque qui s'installe, même si l'on ne parle pas. Par exemple au concert dans l'église d'hier soir à Paris, il y avait du public bruyant et du public calme. En concert, tout est intégré au son produit. Dans un concert virtuel, il n'y a pas cette communication, il n'y a que l'artiste qui participe à la performance en produisant son propre son par sa présence.

*Donc contrairement au disque qui serait un moyen de transmettre sa musique, la proposition de concert virtuel la dénaturerait ?*

Je ne dis pas que c'est moins bien qu'un disque, mais juste que le rapport avec d'autres individus n'entre pas en jeu. Avec un disque, il y a forcément un échange social qui se passe, on va acheter le disque, quelqu'un nous l'offre, on va l'offrir à une autre personne, etc. Avec internet, il n'y a rien de tout cela, tout est à sens unique. On met à disposition quelque chose qui peut être transmis à des millions de personnes différentes sans que l'on interagisse plus que cela avec eux, on développe uniquement des relations légères et superficielles. Le rapport de masse lié à internet va jusqu'à faire croire que les gens vivent la même chose et que ce qu'ils vivent est la vérité, ce qui est faux. Avec un disque, chacun peut le considérer comme un trésor, car il y a une quête pour l'acquérir. Il y a donc un rapport qui se crée entre l'objet et l'individu. Le rapport unilatéral de la proposition de concert par internet me fait donc un peu peur. Aujourd'hui on ne réfléchit plus vraiment, on passe juste son temps à sélectionner les informations.

*C'est vrai, et d'ailleurs à ce sujet, en France, il a été assez difficile de savoir ce qui se passait réellement au Japon pendant Fukushima. Et pour en revenir à Otomo Yoshihide, non seulement il est resté à ce moment-là au Japon, tout comme vous, mais vous vous êtes investis d'une mission de soutien aux populations locales en donnant des concerts, faisant des projets liés au lieu.... Était-ce un mouvement généralisé de solidarité au sein de la population japonaise ?*

Ce qui me dérange surtout, ce sont les gens qui ont changé leur mode de vie suite à la catastrophe de Fukushima, je ne leur fais pas confiance. Ceux qui ont agi au moment de l'accident étaient déjà très impliqués dans leur rapport à la nature et ce, même sans catastrophe naturelle. Il y a certes eu un énorme mouvement de soutien, mais les gens ont eu l'impression de devoir faire quelque chose. Les gens qui se sont réellement impliqués sont ceux qui ont toujours été actifs. Je ne pense pas que les humains puissent réellement changer aussi vite. Ce que je peux rajouter, c'est que pour Otomo ou moi-même, pendant une semaine après le 11 mars, nous étions terrifiés. Nous n'avions aucune idée de ce qu'on pouvait faire, ce qui allait se passer, ce fut un réel arrêt temporel. Comme on ne nous disait rien dans les médias et qu'il est difficile de devenir spécialiste de la radioactivité en l'espace d'une journée, je suis juste resté cloîtré quelques jours chez moi. En France et tous les autres pays nucléarisés, il faudra être prêt à avoir un accident de ce type à n'importe quel moment, d'assumer les conséquences et de trouver les moyens de réagir et protéger vos populations en cas d'accident grave. Il y a au moins une chose qui met tout le monde d'accord au Japon et dans le monde, c'est qu'on préférerait croire que ce n'était qu'un songe. J'ai même du acheter des masques pour protéger la radioactivité, pas

comme ceux pour protéger la respiration.

*On va essayer de parler de quelque chose d'un peu plus réjouissant avec la nouvelle sortie du trio Haino/Rourke/Ambarchi Inkusushi. Est-ce que cela s'est passé de la même manière que les deux précédents ?*

À la base de ce projet, il faut savoir que Oren et Jim étaient déjà amis, et avaient commencé à jouer ensemble. Apparemment, ils étaient fans de ma musique. Le premier disque est sorti suite à l'initiative de l'organisateur d'un concert à Koshyo, qui il avait voulu nous faire nous rencontrer et jouer ensemble. Le disque était à l'image du concert, plutôt électronique et expérimental. Ensuite, lors d'un autre concert à Tokyo, comme Oren nous concevait comme un genre de *power trio*, il a voulu faire quelque chose de plus rock en étant à la batterie. J'ai adhéré à l'idée et voilà !

Est-ce qu'avec le temps votre approche et travail collectif a évolué ?

Non, je ne pense pas, même si ce troisième disque est bien plus *rock* que les deux précédents au niveau rythmique. Pour la prochaine sortie en trio ce sera avec Oren Ambarchi et Stephen O'Malley (Sunn O))), KTL...), et ce nouveau disque sortira dans deux ou trois mois.

*Parmi toutes ces collaborations donc, est-ce que le travail est identique, que ce soit avec Boris, Sunn O))), Barre Philipps, est-ce toujours la même démarche ?*

Quand je joue avec différentes personnes, je suis toujours le même, mon cœur ne change pas. Il suffit juste que l'on trouve des points de concordance. On peut aussi citer Peter Brötzman qui vient du jazz, je ne vais pas utiliser mes 4 amplis ! (*rires*). Idem, si je joue avec Tony Conrad, j'appréhenderais cela avec une esthétique plus orientée vers la musique contemporaine et la musique minimaliste. Après, c'est toujours périlleux d'utiliser ce genre de terminologie pour parler de musique. Mais il ne faut pas croire que je change de style en fonction de mes collaborateurs ou que j'ai l'impression de devoir me rabaisser !

*Est-ce que vous avez une idée précise de ce que vous voulez reproduire sur scène ou êtes-vous ouvert à la surprise et l'imprévu, voire l'accident ?*

J'aime me faire surprendre, je n'ai aucun plan de jeu. J'ai un genre de routine de méditation pour arriver à ne penser à rien pendant le concert. Je réfléchis beaucoup au préalable pour m'entraîner ensuite à ne pas réfléchir.

*Dans cette approche de la spontanéité il y aussi un rapport un peu espiègle de l'enfant, qui semble revenir assez souvent dans les interviews.*

S'il y a un rapport à l'enfance dans mon approche, je ne veux pas qu'il y ait une confusion et que l'on considère ma musique comme quelque chose de destructeur, comme les enfants le sont souvent. Je ne cherche jamais à détruire par exemple le matériel et j'essaye toujours de

faire au mieux pendant les balances, même si je joue fort, pour que les amplis ne soient pas en « souffrance », ou les personnes dans le public. J'essaye aussi d'avoir le plus grand respect pour toute la chaîne électrique et électronique que j'utilise, partant de l'ampli jusqu'à la guitare en passant par les pédales d'effets et jacks, je considère tous comme des instruments. Quand j'y pense, depuis que je suis enfant, j'ai toujours prié. Non pas forcément pour obtenir quelque chose, ou vers un dieu ou quoi que ce soit de ce genre, mais plutôt en tant qu'acte méditatif. J'ai gardé de cette époque autant de bons que de mauvais souvenirs. À l'école maternelle, j'ai eu la chance d'être dans une école très libre, puis à l'école primaire, c'était bien plus restrictif et régi par de nombreuses contraintes. J'ai gardé beaucoup de mauvais souvenirs. Non pas que j'ai spécialement fait de mauvaises actions mais j'ai eu des moments très désagréables. Après ça vient peut-être de là que je ne fais rien quand je ne m'amuse pas. Par exemple si je n'étais pas ravi d'être là, à Marseille, je serai directement reparti par le train ! (rires)

*Et pour terminer, la question que tout le monde se pose : qu'en est-il de ce groupe culte Fushitsusha dont on attend des nouvelles depuis plus de dix ans ?*

Et bien depuis l'année dernière, le groupe est de retour sur les scènes japonaises, on a fait quelques concerts même si ce ne sont pas les membres originels. Un album ne devrait pas trop tarder non plus, ainsi qu'une tournée européenne qui devrait avoir lieu en octobre... Si c'est le cas, je compte sur vous pour venir nous écouter !

---

ANNEXE 21 :  
ENTRETIEN CROISÉ SUGARcraft & KINETOGRAVE (GROUPE DE POST-PUNK CROISÉ  
À L'ÉLECTROACOUSTIQUE)

---

Janvier 2013

*Cet entretien a été réalisé lors d'une résidence croisée réunissant le duo électroacoustique Kinetograve et le groupe « discopunk » Sugarcraft.*

*Plutôt que demander à chaque groupe de se présenter, je vais vous demander de présenter l'autre groupe.*

Kinetograve / Alain: Sugarcraft, ça fait un moment que je les connais. Ça m'a toujours intéressé chez eux, leur manière de détourner les codes musicaux et de rendre les choses festives et de faire en sorte que ça colle avec leur démarche, leur espèce de réflexion sur le monde de l'enfance, le *kitch*, le jeu... Sur le coup, on pense, punk, pop dans la lignée des années 80, quand je les ai vus au mois de mai, ça m'a frappé ce côté festif, drôle et surprenant. Avant ça s'appelait Vulvinia et Jambon Star.

Sugarcraft / Doudouboy: Kinetograve, ce sont avant tout des amis, on a joué avec eux sur scène à un festival, c'était l'enchaînement de nos deux parties qui nous a interpellé, on vient de milieux musicaux très différents, on vient d'une espèce de travail rythmique entraînant voire agressif et eux, c'est tout en finesse et réflexion, ça dégage beaucoup de poésie, c'est plus sur des textures, de la manipulation en temps réel... On a eu envie de se confronter à eux et de faire quelque chose ensemble.

*Alain assimile ça aux années 80, tu dirais quoi pour compléter ?*

D : On n'est pas uniquement sur du musical, il y a un gros travail scénique de fabrication de costumes, de décor. Il y a un côté installation, du jeu graphique. Au niveau sonore, il y a une grosse base de post-punk ou de disco-punk, ainsi que des nouvelles formes de hip-hop expérimental...

*Ce croisement entre votre sonorité plus punk et le côté graphique, c'est venu tout seul ?*

D : On a voulu casser les codes habituels, avec John Deneuve, ça fait un moment qu'on fait des concerts d'électro. On a eu une espèce de frustration sur la forme scénique de comment ça se présentait. Dans le meilleur des cas, on allait un peu danser sur scène, mettre une casquette fluo... En général, ça s'arrête un peu là et au final, c'est presque toujours formaté sur un gars qui tourne des boutons... C'est un piège dans lequel on ne voulait pas rester coincer. On a essayé de désacraliser le truc, de ne pas se prendre au sérieux. Il y a un côté très enfantin, régressif, on veut s'éclater.

*Quand on confronte le côté enfantin et dansant avec ce que peut faire Kinetogrove et tu parles de « gens qui poussent des boutons », quelle serait leur valeur ajoutée à Kinetogrove ?*

D : Justement, c'est là leur intérêt, c'est la manière dont ils se montrent sur scène, parce qu'ils poussent des boutons mais le font de manière super opaque. Là, on a des savants, des vieux de la vieille de la musique électronique et électroacoustique, ils fabriquent leurs contrôleurs, les boutons qu'ils poussent... C'est un poème, faut les regarder, c'est tout du fait-maison. Dans la manière de travailler le son en temps réel, ils font une espèce de ping-pong. Alain utilise une banque de son énorme, pioche dans sa base de données, et Raphaël, c'est un monomane, il va travailler un seul *sample* de manière très poussée, y appose des effets, ce même *sample* va donner des résultats très différents à travers son improvisation. Le côté « pousseur de boutons » prend un sens très différent du *Dj* de techno, parce que là on est dans une autre forme d'art contemporain.

*Et vous, c'est de l'improvisation aussi ?*

John Deneuve / Sugarcraft : Non. On ne peut pas dire ça. On change un peu à chaque fois les costumes, les décors, les chorégraphies mais après il y a une base sonore identique. Même si on bidouille le son, la base n'est pas du tout improvisé.

D : On est obligé de passer par là pour nous concentrer sur le jeu avec des objets, des instruments faits-maison, des jouets. Si on devait créer la musique sur scène, on serait bloqué dans ce rôle de contrôleur de logiciel, on pourrait pas développer l'aspect scénique qui nous intéresse.

*Par rapport à la démarche de Kinetogrove, comment se passe le processus ? Vous avez des thématiques, vous en discutez ?*

Raphaël/Kinetogrove : C'est plutôt la confrontation des univers sonores de chacun. C'est intéressant. Alain : On a des univers différents mais pas tellement éloignés. On travaille avec de la vidéo, qui passe derrière nous et c'est très poétique. Les images sont de nous deux et c'est difficile de faire la différence. Même au niveau musical, quand tu étudiais la musique électroacoustique, on te reprochait de faire des pièces trop proches des miennes alors que tu ne connaissais pas forcément mon travail. Même si on est très différents sur scène quand on joue ensemble, on a pas mal de points communs au niveau des racines esthétiques.

*Vous êtes aussi pris dans l'image de la vidéo qui est diffusée sur vous et derrière vous...*

A : La vidéo prend beaucoup de place, on l'a pensée comme ça, on ne voulait pas que les gens nous regardent, on voulait qu'ils nous écoutent et qu'il y ait un support d'écoute. Si on est concentré sur nos machines, c'est un peu de notre faute, on a fait des choses compliquées au niveau de nos outils, on est obligé de rester concentré sur l'écoute et sur les paramètres qu'on change. Raphaël encore plus, il a des effets mis en boucle et qui s'additionnent.

R : À chaque fois, on essaie d'améliorer notre système et donc on est mis en danger, on est devant un nouvel instrument à chaque concert... Ça fait partie du jeu. C'est une improvisation

dirigée parce qu'on discute beaucoup entre nous, pour qu'on ait une grosse part de liberté pendant le concert et on passe beaucoup de temps à créer nos outils.

*C'est un travail d'improvisation, de répétition ou de composition ?*

R : Ça serait de la composition et de la semi-improvisation. Une bonne partie est écrite mais avec beaucoup de liberté laissée à l'instrumentiste.

*Et le recours à la vidéo, l'image est-elle illustrative, elle ne proposerait pas une forme de lecture de votre performance, est-ce que ça peut vous influencer pour produire les sons ou au moins les auditeurs pour l'écoute ?*

A : On ne fait pas une illustration de l'image, on essaie d'en être un peu détaché même s'il y a des liens au niveau de l'ambiance. C'est une manière de faciliter l'écoute. Quand il ne se passe rien les gens se disent « J'aurais mieux fait de rester chez moi et d'écouter à la radio ». Quand on est sur place, il se passe toujours quelque chose, même si nous, d'un côté scénique, on n'est pas très spectaculaires. C'est un support d'écoute.

Ça fait partie des questionnements liés au contexte d'écoute acousmatique... Est-ce que vous répétez avec la vidéo ?

A : Oui, on travaille avec la vidéo, on est obligé, le son dépend quand même de ce qui se passe. On est conscient du fait que dans la musique acousmatique, il n'y a pas d'image, qu'elle doit se faire dans la tête des gens mais comme on est dans la complexité, qu'on est à deux et que dans la musique acousmatique tout est conçu et figé en studio, ce n'est pas pareil. La composition y est accomplie et a une certaine autonomie. Ici, elle est improvisée, même si je pense qu'une bonne improvisation c'est une composition. De ce côté-là, c'est important d'avoir de l'image, ça renvoie à notre méthode : on détourne des éléments sonores du monde qui nous entoure.

*Comment avez-vous travaillé ensemble pendant cette résidence ?*

J : Ça s'est bien passé mais on n'avait qu'une semaine et on voulait faire beaucoup de choses. On s'est mis la barre haute et du coup... On est *speed*.

D : Il y a une impression de fourmillement, on a testé plein de choses, renoncé à des trucs... là j'ai pas de recul, je suis dans l'excitation de l'action.

A : J'ai écouté pas mal de musique rythmique électronique depuis une trentaine d'années, c'est un plaisir. Sur la collaboration, il y a deux choses : il y a un morceau où Sugarcraft nous accompagne sur notre manière de faire et un autre où c'est nous qui les accompagnons sur leur travail rythmique.

R : Ce qui est intéressant, c'est que j'aime bien travailler avec Alain pour la confrontation de nos univers, la confrontation avec la vidéo et là on rajoute une couche avec Sugarcraft. On mélange quelque chose de « sérieux » avec quelque chose de « loufoque », on peut caricaturer ça comme ça, mais moi ça m'amuse ces confrontations.

*Et au niveau de vos instruments ?*

A : J'ai un ordi avec MaxMSP, un patch sur lequel j'ai plein de commandes de jeu, j'avais voulu faire ça au départ parce que la musique que je composais en studio, je voulais la faire en direct. Il me fallait énormément de *samples* donc je travaille à chaque fois avec une quarantaine de *samples* et j'ai mis un clavier pour avoir 25 sons que je déclenche en direct, mais ce qui est intéressant ce sont les autres modes de jeu. Je peux faire d'autres boucles, les contrôler sur les hauteurs et les volumes et prendre en compte la matérialité du son. Je voulais faire une musique avec les sons du monde et y avoir accès en direct. Après, bien sûr, je suis tributaire d'un outil qui est capricieux... Après, c'est surtout Raphaël qui bidouille des instruments, des interfaces. Il a un sacré niveau en électronique.

R : Alors je joue avec un contrôleur MIDI, ça permet de contrôler des appareils entre eux. Il y a plein de contrôleurs et quand je les bouge ça dirige un logiciel, Pure Data qui a plusieurs manières de lire un fichier son, avec des petites boîtes pour le modifier. Il y a un autre ordinateur qui génère la vidéo en temps réel. Il y a de l'interaction sur la vidéo, au départ, il fallait modifier la vidéo avec le son mais mon ordinateur n'était pas assez puissant, du coup il va falloir contrôler la vidéo d'une main et de l'autre le son. Pour en revenir au contrôleur, il y a des curseurs, des contrôleurs de pression, des joysticks de Playstation, des potentiomètres...

J : Moi, j'ai ça qui transforme la voix (un porte-voix). Ça peut faire de la noise. J'ai un « oiseau tac-tac » que j'ai trouvé à Emmaüs, un « arrosoir kazoo », une « poupée pouet » et ça c'est ma trompette pour les bateaux, un stylophone, un flexatone, une guimbarde vietnamienne, des flûtes à coulisse... On compose à deux sur l'ordinateur, on s'en sert également en live...

D : Pour les effets, piloter les synthés sur l'ordi, on se passe la main sur l'ordi. Les morceaux ont une production électro, après par dessus on rajoute la partie « scénaristique » avec les instruments loufoques.

---

ANNEXE 22 :  
ENTRETIEN TONY CONRAD (ARTISTE VIDÉO, MUSICIEN, VIOLON)

---

Avril 2012

*A été publiée sur le webzine Présent Continu du réseau Futurs Composés<sup>16</sup>.*

Comment appréhender Tony Conrad, légende de la musique minimaliste et de la vidéo ? D'une part, son impact musical a fait de lui quelqu'un d'incontournable, lui qui a côtoyé le Velvet Underground, participé au Theater of Eternal Music/Dream Syndicate (aux côtés de La Monte Young et John Cale), à l'album culte de Faust *Outside The Dream Syndicate* et réalisé de nombreux travaux vidéos dans les années 70... D'autre part, même s'il passe de temps à autres en Europe pour des concerts et continue de se produire au Japon ou aux États Unis, Tony Conrad n'a pas de réelle actualité discographique hormis quelques pressages récents *live* de collaborations, récemment avec Hangedup (aux côtés de Gen Heistek et l'ex-Silver Mount Zion Eric Craven), ou encore avec Genesis P-Orridge (Throbbing Gristle, Psychic TV)... Aussi vif et distrait qu'un enfant de dix ans (à plus de 70 ans), il reste un témoin-clé des mutations musicales de ces trente dernières années et est encore bien connecté à son temps. Se baladant avec son caméscope et commentant tout ce qu'il voit, nous n'avons pas tardé en passant d'une idée à l'autre à dériver vers ses questionnements sociétaux et intérêts pour la philosophie marxiste.

*Ce que vous filmez, vous vous en servez en général plus tard ? À quoi ça sert ?*

Pour l'utiliser, il me faudrait votre autorisation pour vous filmer...

*En général, vous faites quoi de ce que vous filmez ? Vous le regardez plus tard ? Non, surtout pas !*

À quoi ça vous sert alors ?

Bonne question... En fait je suis là pour un jour ou deux et j'aime l'idée de pouvoir le regarder plus tard, même si cela n'arrivera pas, j'ai peur de ne pas me souvenir de nos échanges la manière dont les plantes bougent quand il y a du vent... Je pourrai décider plus tard de ce que j'en fais, tandis que si je ne le faisais pas, je ne pourrais pas décider.

*D'accord. Vous continuez de jouer de temps à autres, notamment en Europe avec le Supersonic Festival de Birmingham en septembre 2011 et les dates à Paris et Marseille en mars 2012 pour Sonic Protest. Cette routine, c'est quelque chose que vous imposez à votre corps, ou ressentez-vous toujours ce besoin de jouer ?*

---

<sup>16</sup> « Tony Conrad, l'ordre harmonique » sur Présent Continu. <http://presentcontinu.com/tony-conrad-lordre-harmonique/> (consulté le 25/05/17)

La réponse est toute simple : JE DOIS PRENDRE MA RETRAITE ! Je pense que je devrais arrêter de jouer.

*Pourquoi ?*

Excusez-moi, je dois arrêter mon enregistrement (*il arrête finalement son caméscope*). Je pense que je devrais arrêter de faire ce genre de performances parce que je ressens de plus en plus de tensions musculaires en devenant plus vieux, comme si j'étais enfermé dans ce corps. D'autre part, si je fais tout le temps la même chose encore et encore, je m'en lasse à la fin. Même si j'adore le faire, ça prend beaucoup de temps en préparation et, si je veux juste jouer, je peux le faire de chez moi... Les voyages et tout le reste, c'est une source de soucis. Après il y a d'autres choses à faire dans la vie, je voudrais avoir plus de temps pour lire par exemple. J'enseigne également à l'université de Colorado et au final, ça fait beaucoup de travail entre préparer les cours, embaucher de nouveaux profs...

Ça vous laisse quand même du temps pour travailler sur vos vidéos ?

C'est un peu le problème. Je travaille dessus en ce moment mais je ne fais que des petites sessions. Ça fait quelques années que j'essaie de finir des projets que j'avais commencés il y a longtemps. C'était intéressant de poser un regard rétrospectif sur les films que j'avais laissés en plan et essayer de comprendre ce qu'il restait à faire dessus. Par exemple, il y a 30 ans j'ai travaillé sur un film sur l'autorité et le pouvoir de gardiens de prison. J'avais appelé tous les gens que je connaissais, les avais habillés de manière semblable et leur avais demandé d'improviser, pour voir ce qui se passerait dans ce décor reconstitué dans mon studio. C'était en noir et blanc sur pellicule et je voulais reprendre ce travail en couleur mais je n'avais pas assez d'argent. Maintenant je vais pouvoir le faire grâce à la vidéo, donc je commence à réorganiser tout ce travail commencé en 1982 et je recontacte les mêmes personnes, vieilles de 30 ans.

*On en revient à cette prison du corps du début de l'interview...*

Oui, une des idées développées dans ce film, c'était que le langage ne change jamais... Mais il y a quelque chose qui m'a profondément affecté, c'est le suicide de Mike Kelley (*artiste ayant été proche de Sonic Youth, notamment*) en janvier dernier et qui était présent dans le film. J'ai aussi du acheter l'endroit du tournage parce que le propriétaire voulait le revendre ... Il y a d'autres vieilles images que je dois réorganiser pour en faire des films, mais entre temps l'idée le concept de « film » a changé et je ne sais plus si ce que je fais peut être qualifié comme tel. Même un film « grand public », les gens vont regarder des extraits ou des scènes isolées sur YouTube, se les envoyer par téléphone, etc. La continuité narrative tend à disparaître car peu de personnes continuent à aller en salle. Ils téléchargent toujours les mêmes films, et regardent certaines scènes seulement. Les intellectuels vont voir des vidéos dans des musées, et ce ne sont plus des films mais des installations.

*D'accord mais depuis les années 70, c'était déjà comme ça...*

Certes mais c'est de plus en plus le cas. En 1999, mon université se demandait ce qu'on allait faire en l'an 2000. Parce qu'il y avait cette histoire de bug et tout le reste... mais la vraie question était plutôt de savoir ce qui allait se passer en 2010, quand nos étudiants seraient en âge de travailler dans le milieu. J'avais prédit qu'il n'y aurait plus d'ordinateurs, de télévisions ou de films... et aujourd'hui les gens ne pensent plus l'informatique de la même manière, avec les téléphones et les tablettes. Les gens n'ont plus de logiciels mais des applications. Les choses évoluent tellement vite.

*Face à ces évolutions, il y a des concepts qui semblent émerger mais qui sont juste recyclés comme le fameux « Do it yourself » ou la notion d'art total dont tout le monde parle et présente comme la nouveauté alors qu'on retrouvait déjà dans des années 60 puis on nous les a ressortis en 70, 80, 90 ...*

Il y a trop de chose à dire là dessus. Mais je ne pense pas qu'il y ait une limite précise entre ce qui est artistique et ce qui ne l'est pas. Au Japon par exemple, il n'y a pas de frontière entre les deux, l'art y est très fonctionnel.

La frontière est d'autant plus mise à l'épreuve qu'elle est souvent assujettie à la création de jeunes artistes que ce soit à travers l'esthétique relationnelle ou les nouveaux concepts qui malmènent ces distinctions. Les musées veulent de plus en plus « d'images en mouvement » et les petits centres d'art ont du mal à louer des films sur pellicule, des projecteurs, et donc les médias alternatifs comme la vidéo ont notamment fait émerger le DIY.

Il y a ce rapport à l'artisanat qui refait surface, comme un geste mécanique réalisé, jusqu'à la réalisation industrielle d'un geste reproduit à l'infini. C'est ça le DIY, le fait-maison, ce n'est pas le seul sens, mais c'en est un important.

*Parlons de musique. J'ai envie de connaître votre avis sur le développement de la scène « drone » à laquelle vous avez participé en tant que pionnier dès les années 70...*

Il y a quelque chose qui est présent depuis le début dans la démarche minimaliste de produire des sons continus ou drones -si vous voulez les appeler comme cela- c'est cette idée du son porté. Je les produisais avec cette idée d'énergie et de force, même si ce n'était pas forcément un son plaisant. C'était électrique et intense, et plus tard cela a été développé dans le heavy metal ou certains aspects de la pop... C'est une énergie sombre, peut-être pas forcément la même que chez Sunn O))) par exemple, mais il y a une parenté, une similarité. D'autres énergies peuvent aussi provenir de drones ou sons continus. Depuis toujours je travaille sur des intervalles musicaux particuliers, utilisant des harmoniques plus délicates à contrôler et éloignées du cycle harmonique naturel. Si j'utilise la 7<sup>ème</sup> ou 11<sup>ème</sup> harmonique, j'utilise des relations différentes de celles établies dans la musique de tous les jours. Les échelles majeures ou mineures sont différentes certes, les gens vont penser que les modes mineurs sont plus tristes, les modes majeurs seront plus joyeux mais c'est faux. Je me suis demandé s'il était possible d'établir de nouvelles émotions ou qualités musicales si j'utilisais d'autres intervalles ou modes. Cette recherche de

nouveaux matériaux émotionnels m'a encouragé à avancer à travers différents espaces musicaux, dans une approche au moins chorégraphique, au mieux architectural pendant que je joue. En un sens, c'est intéressant de jouer avec cet espace. Par exemple je peux me demander comment je vais me sortir d'une énergie produite extrêmement sombre pour aller dans un autre « espace » plus léger voire dansant. Qu'est-ce qui se passe si je me mets à sautiller légèrement, alors qu'à côté de cela je vais produire un son crissant à partir des 12<sup>ème</sup> et 13<sup>ème</sup> harmoniques ? Je me retrouve donc à envisager ces questions en n'ayant pas à considérer l'aspect mélodique comme tel. Il y a quelque chose ici comme la mélodie mais c'est plutôt d'un point de vue spatial que j'appréhende ça.

*Et est-ce que votre approche de la musique a évolué depuis ces années ?*

J'ai subi de nombreux changements musicaux, mais tous ne se ressentent pas dans ma musique. J'ai été redécouvert dans les années 90 grâce au regain d'intérêt des musiques minimalistes par des artistes comme Jim O'Rourke, David Crubbs ou Jeff Hunt (*cofondateur du label Table of Elements*). Ils m'ont encouragé à rejouer et refaire des concerts. J'étais intéressé par la continuité, proposer quelque chose poursuivant ce que je réalisais à l'époque, plutôt que d'être dans la nostalgie et reproduire à l'identique mon travail des années 70. Dans tous les cas, il y avait une mémoire musculaire de ce que je faisais déjà, c'était un souvenir culturel ancré dans mon corps. L'héritage de ces souvenirs avait touché d'autres gens comme Glenn Branca, Sonic Youth ou Rhys Chatham.

Le caractère fétiche lié à cette musique a ensuite changé, mais de toute manière je n'étais plus vraiment intéressé par cela. J'étais donc content de travailler avec d'autres gens et d'autres sons. En particulier le fait d'utiliser plus de « bruits » et d'autres hauteurs de sons. Parce que dès le début, il était question de sortir de la rationalité des sons harmoniques. Une des choses que j'ai explorées était l'idée d'une écoute musicale qui accepterait et apprécierait la notion de répétition dans tous les sens du terme, de la routine du travail, de toute forme de « torture » liée à la pratique musicale, qui soit ainsi mise sur le même pied que l'exécution traditionnelle du concert. J'étais un très mauvais élève-musicien, je me demandais suite au contact de la musique de John Cage et de sa relativité musicale, si c'était réellement important d'être « bon » ou d'être « mauvais ». J'ai fini par accepter mes « mauvaises » performances. Je me suis ensuite rendu compte que tous les sons que j'avais trouvés à l'origine horribles en tant qu'enfant, ont commencé à sonner très bons à mes oreilles. Par exemple, j'ai décidé de parfois jouer sur une corde que je tends à la main pour ensuite découvrir que je pouvais attacher d'autres types de cordes sur le violon. J'ai essayé différents types de cordes, que ce soit en or, un collier en fausses perles, une corde de harpe... Ce que j'utilise en ce moment c'est une corde en Kevlar, qu'on utilise aussi pour les gilets par balle. Même si ce n'est pas très inventif ni innovant, ce sont des choses que j'aime explorer.

*Avez-vous décidé d'une direction précise pour vos projets artistiques futurs ?*

Ce que j'espère, c'est finir mon livre. C'est sur le rapprochement entre la théorie musicale et les systèmes de pouvoir. Je pense que les langages musicaux sont semblables à des idéologies politiques dans une mesure sous-évaluée. Le simple concept de hiérarchie numérique que l'on retrouve dans les intervalles qui régissent les gammes et modes renvoie directement à l'abstraction mathématique. Il doit y avoir une part de vérité dans cet agencement numérique, sinon je ne saurais pas comment ce serait possible autrement. Et la deuxième étape de la réflexion est qu'il y a un ordre idéal lié à cela. Mais cet ordre, il régule quoi ? Le monde entier, juste la respiration personnelle ou la respiration musicale ?

En même temps cet ordre mathématique régule aussi le mouvement des astres mais la différence est que l'astronomie est hors de portée et abstraite d'un point de vue géométrique et arithmétique. Il y a une régulation entre différents types de personnes, ceux qui ont accès aux savoirs et les autres, ça renforce la nature de l'individualisme des classes supérieures et ça anihile les classes inférieures. Cette évidence réside dans le fait que ces idées sont véhiculées depuis deux mille ans. Aujourd'hui, c'est peut-être un peu moins présent en terme de connaissances, les gens « normaux » peuvent accéder à la littérature scientifique contrairement à l'ère préindustrielle par exemple.

*On n'est pas loin des philosophies de Jacques Rancière, d'Antonio Negri et Michael Hardt... Vous sentez-vous proche de ces modes de pensée ?*

Il y avait ce livre qui a été pas mal « à la mode » aux États Unis il y a entre 5 et 10 ans, c'était « Le maître ignorant » de Rancière. D'ailleurs, Hardt et Negri ont écrit « Empire » à la même période. Cela entre dans toute cette réflexion philosophique liée à la tradition marxiste. Au début c'était intéressant, comme les travaux de Chantal Mouffe et du penseur argentin Ernesto Laclau. J'ai d'ailleurs suivi des cours avec Laclau sur le penseur italien Antonio Gramsci et c'était très technique, ça se basait sur des correspondances des années 20 et sur le concept de l'hégémonie. Finalement j'ai pensé que c'était de la littérature trop spécialisée et détaillée. Je n'ai pas eu vraiment eu le temps de m'y plonger, c'était trop long à lire et j'ai finalement abandonné l'idée de lire des ouvrages de ce genre. Mais je trouve que c'est malgré tout excitant de voir que ces idées continuent d'évoluer et de susciter de nouvelles réflexions. Par rapport à Hardt et Negri, leurs perspectives ont été très importantes dans le sens où elles ont été assez faciles d'accès. Beaucoup de choses qu'ils abordaient avaient du sens. C'est pareil pour Rancière, j'avais l'impression qu'ils me parlaient, que ce qu'ils disaient était à la fois limpide mais aussi nécessaire. En ayant aussi lu Giorgio Agamben ou Jean-Luc Nancy... je me suis dit qu'il fallait que j'arrête de lire des livres et que j'en écrive moi-même ! Ces idées fondamentales sur les aspects de la société doivent être abordés, et continuer d'observer les changements rapides qu'elle subit. Je crois que c'est clair que cela a à voir avec la désillusion liée à l'aspect économique d'aujourd'hui. Ça a poussé les gens à utiliser la culture comme un outil pour comprendre la société. Mais avec ces conditions de consommation culturelle aujourd'hui liées à la technologie, et la manière dont les gens lisent – dans le sens lire/comprendre/commenter/s'approprier/

recommander – entre en compte. C’est une idée qui est sortie du travail que j’ai effectué en rapport à la télévision. L’image des gens renvoyée par les médias affecte les mécanismes de transfert des informations au sein d’une communauté. Et s’il existe quelque chose comme la communauté, elle est régie par cette informations de l’image, que ce soit une image photographique, une image audio, une image numérique etc. Ces groupes qui utilisent des images dans des systèmes de réseaux complexes sont très importants, car cela a littéralement changé la manière dont les gens se pensaient. Parce que l’art intègre aussi cette manière de se penser en terme d’image.

*Quelle est votre position sur les conflits entre le droit d’auteur et l’échange libre de produits culturels et de connaissances sur internet ?*

La notion de musicien en tant que métier, tout comme celle de « concert » datent seulement des XVIII<sup>ème</sup> et XIX<sup>ème</sup> siècles, donc cela reste assez récent. Un peu avant, quand Louis XIV a instauré la musique à Versailles, il a légué l’organisation à son ami et compositeur Lully qui a organisé les 24 Violons du Roi. Il les a dirigés -autre exemple de pouvoir- pour qu’ils jouent tous la même chose en même temps. Il y avait donc moins de discipline à ce moment-là, et le compositeur s’occupait juste de donner des instructions théâtrales plutôt que de noter des instructions militaires et totalitaires. Les musiciens dans les temps plus anciens, auraient été plutôt comme des musiciens de Jazz. On est au croisement de la conception proche à l’évolution de l’image dans la communauté, l’idée de pouvoir en art et le rôle de l’artiste... Sinon ça me rappelle quand j’ai été invité à jouer en Nouvelles Zélande. Quand je suis arrivé à Dunedin, qui est un des endroits les plus excentrés du monde, à la sortie de l’aéroport, un homme m’a reconnu et m’a dit « j’adore votre musique ». Je me suis dit que c’était incroyable que je sois connu aussi loin, où j’avais un « ami » que je n’ai jamais vu mais qui faisait partie de ma « communauté ». Maintenant je travaille avec lui ! Je participe donc à la formation d’une communauté par rapport à une base contrôlée.

Le concept géographique a changé, celui de l’hégémonie est dérégulé et je me demande donc ce qu’il va advenir !

---

ANNEXE 23 :  
ENTRETIEN EUGENE ROBINSON (CHANTEUR D'OWBOW, AUTEUR)

---

Avril 2011

Paru en partie dans *New Noise n°4*, mai-juin 2011.

*Alors tu es à Marseille pour quinze jours. Quelles sont tes occupations ?*

Même si le cipM ne m'a pas donné de date précise pour l'instant, j'aime bien faire les choses directement, donc en ce moment j'écris ma première pièce qu'ils publieront ensuite. J'ai écrit des articles et deux livres mais les gens me disaient tout le temps que je devrais écrire une pièce. J'espère la terminer avant de revenir pour la tournée française d'Oxbow fin mai, c'est pour cela qu'en ce moment j'écris pratiquement toute la journée, tous les jours. Et puis j'ai eu la chance aussi de trouver un club de combat à Marseille, Bushido 13 où je suis allé m'entraîner, les mecs y sont cool... C'est pour cela que j'ai la bouche un peu amochée, je me suis pris un coup de boule !

*C'est quand même assez différent d'écrire une pièce et d'aller se battre... Ou alors considères-tu que c'est semblable ?*

Dans les deux cas, c'est une question de volonté. Je ne pense pas qu'on puisse faire l'un ou l'autre en dilettante, au saut du lit. Pour écrire une pièce, ça demande une grande quantité de désir pour se mettre à l'ouvrage au-delà de sa propre réalité. Tout le monde a les mêmes histoires dans sa tête, mais être capable de les mettre en mots et en espace, d'organiser tout cela, c'est quand même de l'Art. Pour le combat d'un un autre point de vue, on est tous des êtres humains, on a deux jambes et deux bras avec un peu de chance et on est tous capables de transformer nos mains en poings. Mais à partir de là, ça devient plus difficile à contrôler, travailler. Je pense que c'est le même désir que ce qui a poussé l'homme à faire du feu : contrôler la nature, pouvoir y laisser sa trace. C'est aussi pour cela que l'on a développé un langage articulé qui n'est pas un langage primal.

*Et sinon, de quoi parlera la pièce ?*

Ça va parler de sexe (*rires*). C'est peut-être parce que je suis un simple américain, si ça parle pas de violence ou de sexe... j'ai pas beaucoup de temps à y consacrer ! Quand je sors le vendredi ou le samedi soir, que je vois des adolescentes de 16-17 ans et la manière dont elles s'habillent pour sortir, c'est pareil, elles veulent rien d'autres que du sexe et de la violence.

*Penses-tu que le sexe et la violence soient reliés soit basés sur les logiques théâtrales, de combat ou que c'est la réalité, tout simplement ?*

Tout cela a tendance à se confondre de manière assez indistincte. Les gens se comportent comme s'ils étaient dans des films et ça a tendance à refléter leur façon de penser aussi. C'est comme de savoir ce qu'il y avait en premier entre la poule et l'œuf. Par contre j'espère vraiment que ce que j'écris puisse refléter un tant soit peu ce qui s'apparenterait à une vérité universelle, pas que je modélise des choses que j'ai vues dans des films ! La pièce traitera à la fois de sexe et de politique, ce qui est intéressant là dedans c'est que les gens ont besoin d'un « reflet » qui leur dise quoi faire pour savoir ce qu'ils veulent réellement faire. Ça me rappelle, j'ai été un genre de conseiller sexuel pour une revue où les gens m'écrivaient pour me parler de leurs problèmes et que je leur délivre une solution ou un conseil. Toutes les lettres avaient le même but, les gens cherchaient tous au final une sanction pour ce qu'ils voulaient faire. C'était comme d'être un prêtre, « mon père j'ai péché, je vous demande confesse... ». C'est comme un enfant avec une sucette près de sa bouche qui demanderait si il peut manger la sucette, sachant que le gosse le veut vraiment sinon il n'aurait pas la sucette dans la main, ni la main près de la bouche. Donc si on est un bon prêtre, on dit « bien sûr mon fils, mange la sucette ! » (*rires*). Du moment que le fait de manger la sucette n'implique pas que quelqu'un va mourir, qui suis-je pour juger des gens ? Bref, pour la pièce j'aimerais bien écrire sur trois personnes essayant de comprendre tout ça, mais ça peut changer... Je peux changer ça pour une histoire sur le foot ! (*rires*)

*Sexe et football ?*

Oh non, juste le foot ! (*rires*). On peut exploiter une allégorie, je ne sais pas !

*Comment perçois-tu Marseille par rapport aux autres villes où tu as pu aller ?*

Justement on en parlait hier avec mon ami Philippe Petit (artiste marseillais, étant collaboré notamment avec Lydia Lunch) qui me faisait remarquer que cette ville était semblable à San Francisco vue de Notre Dame de la Garde. A San Francisco, il y a la travée pour les pauvres, la ville... bon à Marseille, il n'y a pas de pont mais c'est aussi une ville qui s'étend à perte de vue. En écoutant les Marseillais parler, j'ai aussi remarqué que ce n'est pas le même français qu'à Paris, il y a un accent différent ici. En fait, à chaque fois que je suis venu à Marseille, j'y ai passé du bon temps sauf la première fois, mais on s'était fait rouler par le promoteur de la tournée (*rires*).

*Beaucoup de gens trouvent Marseille violente et considèrent qu'on ne peut pas l'aimer du premier coup.*

Ah bon ? Non je ne pense pas. La première fois que je suis venu, j'ai vu un combat dans les rues, les mecs se battaient pour quelque chose comme deux euros ou je ne sais pas quoi, en tout cas c'était assez cool à voir ! (*rires*) La ville la plus violente où j'ai pu mettre les pieds ça doit être Naples. Marseille est vraiment très calme à côté de Naples, là-bas, tu vois le Chaos à tous les coins de rue. Mais, même à Naples, je me sens en sécurité par rapport aux villes américaines ou anglo-saxonnes. Je maintiens que les Américains et les Anglais sont dans le genre occidental les

gens les plus violents dans le monde. Pour comparer, prenons un exemple en Amérique latine, à Mexico qui est dangereuse parce que c'est la pauvreté qui la rend dangereuse. Mais à Mexico, si tu ne trafiques pas de drogues ou que tu portes des bagues en or à tous les doigts pour montrer que tu es super riche, t'es tranquille. Bon, il y a quand même les règlements de compte entre gangs autour de la drogue mais on ne ressent pas cette violence généralisée. Mais en terme de chaos et de danger, je suis content d'être à Marseille, au moins je n'ai pas peur d'être assassiné en permanence ! (*rires*) Si je conduis sur l'autoroute périphérique en Californie, qu'une voiture se met à me suivre de trop près, soit j'accélère, soit je ralentis parce que j'ai la trouille d'avoir quelqu'un derrière moi. Des gens se font tuer parce qu'ils ressemblaient à quelqu'un, il y avait un jeune bassiste pour un artiste de r'n'b qui s'est fait tuer alors qu'il allait répéter. Les mecs l'ont pris pour un autre, ils l'ont laissé pour mort dans sa voiture et sont partis, ils avaient vu que ce n'était pas le bon gars. On ne va jamais les retrouver... c'est pour cela que je suis en sécurité ici ! (*rires*)

*Tu as évoqué Philippe Petit, mais tu as aussi travaillé avec le groupe Pneu, as-tu des liens particuliers avec les Français ?*

Et bien, c'est étrange parce qu'à la base avec Oxbow, on marchait super bien en Allemagne mais on ne pouvait rien sortir du tout en France parce qu'on était pas sur un label français. En plus, il y a eu un américain ici qui a essayé de nous arnaquer, bref ça a vraiment été compliqué de percer ici. Mais à partir du moment où on a commencé, les concerts ont été de plus en plus importants et les gens, artistes et publics se sont de plus en plus intéressés à nous. En Allemagne, on a joué dans les grosses villes comme Hambourg, Berlin, Munich ou Hanovre. Tous nos concerts à Paris se sont super bien passés, idem en Belgique à Bruxelles. À mon avis, ça a à voir avec un truc émotionnel, quelque chose de culturel qui parlerait directement à l'affect. C'est pour cela qu'on n'est pas très populaires en Suisse ! (*rires*) Je pense que tout ce qui est en rapport à la performance musicale, artistique, la lecture ou le théâtre fait parti d'un processus. Je pense que les Allemands aiment Oxbow parce qu'ils sont aspirés par l'émotion brute, parce qu'ils ont besoin de ressentir des sensations fortes ! Les Français ont un bon rapport à cela et on pourrait penser que les Italiens ressentiraient la même chose, mais je pense qu'on est un peu « *too much* » pour eux ! Un Américain vivant en Italie est venu nous voir en concert une fois parce qu'on lui avait dit qu'un groupe des États Unis devait jouer en ville. Il est venu nous voir à la fin et nous a dit « Vous savez, je n'ai jamais entendu parler de vous aux États Unis, les groupes américains qui viennent ici jouer, apporte un peu des USA en Europe... Mais vous, les chansons, la façon de les chanter... Je pense que vous leur en avez apporté un peu trop ! » (*rires*)

*Tu es d'ailleurs en tournée en Europe en tant que duo acoustique Oxbow presents Love's Holiday, mais aussi pour faire des lectures de ton roman « The long slow screw », ça ressemble à des vacances, ça ?*

Non, je suis bien plus fatigué que si j'étais assis sur la place ! En plus Oxbow version élec-

trique revient fin mai pour une tournée, on va jouer à Paris, Lille, Lyon, Angoulême. Donc non, on peut pas parler de vacances ! Je prendrais des vacances quand... et bien je n'ai jamais pris de vacances ! Comme on dit aux États Unis, « les prisonniers de guerre ne sont jamais en vacance » ! Love's Holiday, c'est le groupe acoustique qu'on a avec Niko (Wenner guitariste d'Oxbow), *Oxbow presents Love's Holiday*, c'est une version du duo où on joue aussi des titres d'Oxbow en acoustique. On a aussi fait des concerts acoustiques en tant qu'Oxbow, et même sur la dernière tournée, on jouait quelques titres débranchés, à même le sol.

*Vous tournez beaucoup entre deux sorties d'albums durant lesquels il se passe à chaque fois quelques années. Qu'en est-il du prochain Album, The Thin Black Duke ?*

En en discutant avec notre label Hydra Head, on s'est rendu compte qu'on ne pouvait plus sortir de disques comme on le faisait auparavant, à cause des sites de partage de fichiers. On ne peut plus se permettre de mettre cinq ou six ans pour sortir un disque -oui c'est la durée qu'il nous faut pour un disque du début à la fin- si c'est pour le retrouver le lendemain de sa sortie sur des sites où les gens le proposent gratuitement. Donc on va sortir le prochain disque en 4 temps, à chaque fois sur forme de EP en vinyle. Les chansons apparaîtront donc dans un autre ordre du genre sur un maxi tu auras les pistes 1 et 4, le deuxième tu auras les pistes 8 & 3... à la fin tu auras un genre de livret/classeur pour mettre tes 4 vinyles, accompagné d'un disque comprenant l'album en entier, avec les crédits et des films sur dvd (deux documentaires sur Oxbow) avec des bonus, du genre les paroles, des *outtakes*... Il y aura aussi un coupon pour télécharger les titres, mais cela n'arrivera qu'à la fin, ce qui veut dire dans deux ans. Si tu veux te faire une idée avant, il faudra écouter les maxi. Après la seule façon pour les gens de mettre les titres sur le net d'ici là serait qu'ils aient leurs platines reliées à leur ordinateur... Tout ça nous bousille la vie ! Le label ne peut plus se permettre de nous donner 7000 \$ pour financer l'enregistrement d'un album comme on le faisait avant, parce que les gens le voleront. On doit complètement repenser notre façon de faire et vendre des disques.

*Vous ressortez aussi en Vinyle votre second album The King of the Jews en mai...*

Oui et c'est la raison de notre tournée. Hydra Head veut ressortir tous nos anciens disques cette année suivis des deux premiers maxi du *Thin Black Duke*. D'une certaine manière, c'est assez malin cette histoire de maxis, tu as juste de quoi te faire une idée sans avoir à acheter l'album en entier... et en plus t'es incapable de dire si c'est merdique ou non, il faudra attendre deux ans ! (*rires*) Pour moi, il y a une idée de mystère derrière la musique à entretenir, qu'on la fasse ou qu'on l'écoute. Avant il y avait toute cet aspect religieux quand on allait chez le disquaire pour trouver l'album qu'on cherchait, on rentrait chez soi, fermait la porte, regardait la pochette, un peu les paroles, jouait le disque... Maintenant, on le télécharge, on n'est pas sûr de l'écouter, on met tout ça dans notre lecteur mp3, on l'écoute négligemment en marchant dans la rue en étant distrait par tout ce qui nous entoure.

*En tant qu'écrivain, penses-tu que la lecture subit la même évolution ?*

Ça m'inquiète effectivement, tout le monde dans ma maison d'édition essaie de me faire sortir mes bouquins en numérique... Vous avez manqué ce qui s'est passé dans l'industrie musicale ? Dès que vous numérisez un truc, c'est mort ! « Oui mais non, les gens achètent plus en numérique qu'en édition papier... » Je pense que c'est n'importe quoi. Il est peut être question de sortir mon roman *The Long Slow Screw* en digital... Les temps changent, j'ai vu derrière nous une vieille machine à écrire. Ça me rappelle à un moment, les gens jetaient tous leurs machines à écrire et moi j'allais dans les décharges ou cherchais dans les poubelles des machines pour les récupérer, les nettoyer et réparer, je pensais pouvoir me faire de l'argent comme ça. J'en ai récupéré jusqu'à trente chez moi (*rires*) ! Bien sur les machines à écrire ne sont jamais redevenues à la mode, j'ai donc vendu les moins intéressantes et gardé les plus belles.

*Travailles-tu sur une machine à écrire ?*

Non, je préfère les ordinateurs parce qu'on peut faire un nombre infini de copies directement. C'est comme ça qu'ils m'ont eu mais j'aime bien le son des machines à écrire, l'odeur, le design... et puis on peut tuer quelqu'un avec une machine à écrire ! (*rires*)

*Pas avec un ordinateur ?!*

Haha, je ne pense pas pouvoir tuer qui que ce soit avec cet ordinateur (montrant son Macbook), c'est bien trop léger ! (*rires*)

*Tu pourrais par contre tuer l'ordinateur...*

Ouais, faut toujours réfléchir à l'éventuel « facteur meurtre » de toutes ses fournitures ! (*rires*)

*Y a-t-il un livre en particulier qui t'a poussé vers l'écriture, et te souviens-tu du premier livre qui a eu un impact sur toi ?*

Le mari de ma mère, mon beau-père est journaliste et écrivain. Son père était un ami de F. Scott Fitzgerald, Baraka et plein d'autres. Je baignais dans l'art, le journalisme et la musique. J'ai donc décidé d'être écrivain à sept ans. À cet âge-là, je commençais à lire aussi c'était donc étonnant que mon envie d'écrire apparaisse avant même de savoir correctement lire ! Ça a vraiment été douloureux d'apprendre à lire, ma mère était assez sévère et n'avait pas beaucoup de patience, elle criait tout le temps, c'était une vraie torture. En plus quand je me trompais sur un mot, elle n'arrêtait pas de se moquer de moi ! (*rires*) Donc j'ai développé mon sens de la lecture parce que je n'aime pas trop qu'on se moque de moi. Le premier roman que j'ai lu a été un sur Robin des Bois à huit ou neuf ans. A la fin, Robin des bois est vieux et meurt, du coup j'ai beaucoup pleuré. C'est assez étonnant en y repensant de pleurer pour quelqu'un pour qui je n'avais pas la moindre connexion personnelle. Même si la musique a laissé une marque plus précoce sur moi, j'aime penser que la littérature m'a fait avoir une connexion émotionnelle avec quelque chose d'imaginaire. En y repensant, c'était assez fou quand j'étais petit, j'ai grandi à

New York dans les années 60, on retrouve pas mal de cette ambiance dans mon roman *The Long Slow Screw*.

*Lis-tu des auteurs français ?*

J'ai beaucoup lu de livres en français, mais le premier a été Robbe-Grillet, c'était un romancier conceptuel, et son livre *La Jalousie* est vraiment bon. À l'école j'ai aussi lu *Candide* de Voltaire, j'ai bien aimé. Ce que j'ai toujours aimé chez les auteurs et penseurs français, c'est cette idée de l'écriture en tant qu'exercice conceptuel. Par contre, j'ai plus de mal avec l'écrivain postmoderne américain John Hawkes assez apprécié, son livre *The Beetle Leg* m'a laissé une impression d'ivresse comme si j'avais bu trente bières cul sec ! J'ai donc une préférence pour la littérature française à ce niveau-là car l'histoire compte quand même. La littérature en tout genre m'influence... en repensant à la question d'un livre qui m'aurait laissé une trace ou poussé vers l'écriture, j'ai oublié de citer *Catch 22*. C'est vraiment phénoménal, un livre sur la seconde guerre mondiale, drôle, j'ai vraiment eu l'impression d'avoir lu le meilleur livre de tous les temps. Quand j'étais jeune, je me suis intéressé aussi à la Beat Generation, j'adorais les dialogues de Kerouac, Burroughs et tous les autres. Mais en grandissant, je me suis retrouvé à travailler pour une revue dans laquelle on a interviewé tous ces gens, Gregory Corso, Edwig Gorski, Allen Ginsberg, Baraka... Et un auteur que j'appréciais vraiment, quand je l'ai eu en face de moi, il a été insupportable, je l'ai haï de tout mon être. C'est vrai que quand j'avais 14-15 ans, ces mecs représentaient une certaine vision de liberté, mais certains étaient de vrais cons arriérés ! (*rires*) Après, c'est comme les chaussures ou les vêtements, on change de tailles, on en prend de nouveaux. J'ai aussi eu une période où je lisais beaucoup d'écrivains européens ou russes comme Joseph Conrad. Les deux choses que j'accepte toujours en cadeau, c'est les livres et les vêtements. Peu importe ce que tu m'offres en vêtement, même si c'est ridicule, je le porterai. Idem pour les livres, Lydia Lunch m'a offert beaucoup de livres par exemple.

*Parce qu'il y a toujours quelque chose à tirer d'un livre...*

Oui, si j'écris de la fiction, je lis tout ce qui en est pas et réciproquement. Si je n'écris pas ce que je lis, ça marche.

*Est-ce pareil pour la musique, tu ne peux pas écouter de musique quand tu composes ou écris des paroles ?*

Je pense que Niko dirait qu'il ne peut pas écouter de musique sans que ça influence ce qu'il compose dans Oxbow. Moi, ça ne me gêne pas pour écrire les paroles. L'autre fois, on m'a demandé « Alors il sort quand *The Thin WHITE Duke* ? », j'ai dit au gars que ça s'était David Bowie, nous c'est *The Thin Black Duke* et oui c'est une référence directe. Bowie fait vraiment quelque chose de fort avec ses paroles. Si tu les lis sur un papier, c'est complètement nase ! (*rires*) En studio à Hildesheim en Allemagne, j'ai vu un bouquin des paroles de Bowie, c'était vraiment terrible, on aurait dit un gamin de 14 ans qui avait écrit ça ! Mais quand tu les écoutes

dans les chansons, elles ont un impact incroyable. Comment cela est-ce possible ? Si tu écoutes notre album *Serenade in Red*, c'était vraiment excessif, il y a bien trop de mots ! Il y en avait tellement qu'il m'a fallu deux ans pour savoir ce que j'allais en faire. Quand j'ai vu ce bouquin de Bowie, j'ai révisé ma façon de voir les choses, essayer d'écrire moins pour que les choses aient plus d'impact. On a donc essayé avec *The Narcotic Story*, qui sont les paroles les plus minimalistes que j'aie pu écrire. Et je pense que l'album est tout simplement parfait. J'aime bien le concept hébreu de dieu et du tétragramme YHWH qui serait son nom, et ce mot de quatre lettres aurait tout créé. C'est ultime. Aussi, j'ai parlé avec le bassiste des Buttholes surfers l'autre fois, Paul Leary, je lui ai demandé ce qu'il faisait en ce moment. Il m'a répondu « je travaille sur des enregistrements à usage commercial... », J'étais là « quoi tu veux dire, de la musique commerciale ? », « non non, des jingles pour des pub tv, écoutes ça tu es prêt ?... Paaaar Mennnen !... *Nabiscooooo* (marque de biscuits) ». Il y a trois notes et tout le monde les connaît, au niveau rapport note/impact, c'est délirant, il faudrait écrire une note et tout le monde saurait ce que c'est ! (*rires*) Au niveau des textes, je pourrais tout autant dire un mot, et là les gens mourraient avec la larme à l'œil, ça serait mon rêve ! (*rires*)

*Donc autant, le dire tout de suite, le prochain album d'Oxbow comportera une seule note !*

Ouais ! (*rires*) Plus sérieusement, dans *The Thin Black Duke* comme sur *The Narcotic Story*, j'essaie de raconter une histoire, mais mes paroles, je ne suis pas obligé de chanter tout ce que j'ai écrit, je fais ce que je veux avec. Je ne peux chanter qu'un ou deux mots si j'ai envie. C'est pour cela que c'est si long de faire un album. Concrètement, on peut prendre notre temps, on n'est pas Britney Spears, nos fans ne vont pas se suicider si on tarde à sortir un album. En plus on ne fait pas fortune avec Oxbow, et on ne compte pas là dessus pour envoyer nos gosses à l'université. Encore moins moi ! Donc, c'est pour cela autant le faire bien, étant donné qu'une fois gravé, le disque aura une durée de vie plus importante que nous, c'est assez étrange de penser à ça. Mais pour le peu de notes ou de paroles possibles, il y a réellement une réflexion à avoir là-dessus.

*Tout comme Ligeti l'a fait avec Musica Ricercata, il est reparti à zéro, partant d'une note pour la deuxième pièce, deux pour la deuxième...*

Exactement, ou John Cage avec sa Symphonie qui dure plus de six cents ans (« The slowest and Longest Piece of Music in the World », projet mené à Halberstadt en Allemagne), là tu as genre une note par an ! Les personnes qui ont réalisé son projet ont fabriqué un ordinateur capable de jouer pendant plus de 600 ans ! Il y a aussi ce groupe qui a enregistré genre 7000 chansons sur un CD, il me semble que c'est les Meat Shits (*rires*). Les gens pensent la musique de façon artistique et conceptuelle qu'on ne peut pas imaginer !

*Parlons maintenant du combat, étant toi-même un grand passionné de free fight. Comment définirais-tu un bon combat ?*

Si je regarde un combat, le truc que je recherche, comme tout le monde, c'est le triomphe de la volonté. A un certain moment, la personne qui le veut le plus, sachant que les pros ont pratiquement tous le même niveau technique. Dans d'autres dispositions, un autre jour, l'un des deux combattants peut avoir le dessus sur l'autre et réciproquement. Quand je me bats contre des pros pour m'amuser ou des articles que j'écris, ils me battent tous. Mais parfois, il m'arrive de les mettre en difficulté, et alors là, on peut presque voir comme un interrupteur qui s'enclenche, l'idée d'être battue par moi leur est inacceptable, comme si le soleil s'éteignait demain. Ça ne doit pas arriver, et ça n'arrivera pas ! L'interrupteur « je ne peux pas perdre » s'enclenche alors qu'en face, l'autre a son interrupteur « je peux le faire » qui est aussi enclenché. C'est un genre de danse à regarder. Quand je me bats, d'un point de vue biologique et cérébral, je ne m'imagine jamais en défaite. Même quand je perds ! (*rires*) Je pense toujours que je suis le meilleur, et que si le gars en face me bat, je serais capable de le battre à n'importe quel autre moment, car je suis meilleur ! On ne perd pas si on arrête ! Je n'ai aucun problème pour arrêter, mais être forcé à arrêter c'est autre chose. L'autre fois au club à Marseille, j'y avais été juste pour regarder, j'étais crevé, je n'avais pas mangé, le décalage horaire... C'était ouvert à tout le monde, donc un gars m'a prêté un short, je n'avais pas de protège-dents d'où ma bouche abîmée, on s'est entraîné pendant 3 heures. A la fin, un mec m'a mis des gants dans la main et m'a dit « on y va », et là j'ai arrêté... mais je n'ai pas perdu ! (*rires*) Quand je me bats sur un ring ou contre un individu qui m'embrouille, c'est toujours la même chose. Bon ça m'arrive moins souvent, je résous souvent les problèmes en riant, parce que je suis content d'être en phase avec la réalité (*rires*). Je prends les choses avec philosophie, si j'attends que le soleil le lève, je le vois se lever. Après tout ne marche pas toujours comme on veut, des gens quittent leurs maisons ce matin et n'y retourneront pas ce soir, ils peuvent être renversés par le bus, tomber dans les escaliers... Bref, quand je me bats, j'essaie de le faire sans colère, pour rester concentré d'un point de vue clinique et technique. Pareil si on me cherche. Une fois, à Washington on faisait un concert acoustique et y'a un mec bourré qui a hurlé « Pourquoi tu ne la fermerais pas ? », je suis descendu de la scène, il me cherchait, on voit du moment où je suis en colère au moment où je l'attaque, je deviens calme et là je mets le type au sol, lui fais une prise et m'assoie sur lui, et après il m'a supplié de la laisser partir.

*Et ce genre d'expériences t'arrivent-elles souvent ?*

Non parce que les gens ont compris que mon respect pour l'art est important. On ne fait pas ça aux peintres, aux chorégraphes, metteurs en scène, on ne va pas sur un plateau de tournage pour discuter à voix haute avec son voisin. En plus tout le monde avait payé pour nous écouter jouer. Je peux comprendre qu'on veuille exprimer une critique. Mais si tu veux que j'écoute ce que tu as à me dire à ce sujet, il faut en assumer les conséquences. Ce mec à Washington était taré. Quelqu'un comme ça cherche les embrouilles en permanence, ils cherchent à dépasser les bornes. C'est aussi arrivé au Japon. Pendant une soirée, il y a eu dix personnes qui n'arrêtaient pas de monter sur la scène pendant que les groupes jouaient et qui parlaient à leurs potes dans la

fosse en tournant le dos aux groupes. J'ai donc été voir l'organisateur qui s'est marré, je ne sais pas s'il avait compris ce que je lui disais, les groupes locaux ont commencé à stresser, c'était n'importe quoi. Donc on a commencé à jouer, comme prévu il y a eu les dix mecs qui sont montés sur scène, je les ai tous virés et y'en a un qui s'est éclaté par terre et est tombé dans les vapes. Est-ce qu'on peut vraiment être assez débile pour entrer dans la cage du lion et ne pas prévoir que le lion puisse t'attaquer ? J'ai vraiment l'air du genre de gars à te laisser faire ce que tu veux ? Je me fous de savoir si tu ne nous aimes pas, va au fond, bois un coup ou va ailleurs, mais nous ferons notre concert et à la fin on s'en va. Pour le concert de Washington, on devait jouer 50 minutes, finalement, on en a fait que 20, ça a été un vrai désastre, c'était comme laissé une peinture inachevée. Nina Simone en concert est sortie de scène une fois parce qu'un gars dans le public n'arrêtait pas de tousser. Elle l'a interpellé en lui disant « Vous pensez que c'est facile ? Et bien allez-y ». Elle est sortie de scène et a exigé d'être payée.

*Penses-tu qu'apprendre à se battre individuellement est la première étape d'une lutte plus généralisée ou qu'au contraire, ça individualise et que des gens se battant ne peuvent s'unifier ?* J'ai pas mal développé cela dans mon livre *Fight*. Si on regarde bien, d'une certaine manière tous les dirigeants mondiaux sont des combattants. Nelson Mandela était un combattant... même Vladimir Poutine est Judoka ! Je pense que de pouvoir séparer le désir et la volonté et la colère de la pensée peut réellement aider. C'est ce que le combat nous apprend. La plupart des sociétés pourraient profiter de cela, quand on approche le seuil d'agressivité et de colère, si notre esprit critique se mettait en marche et permettait de penser autrement qu'en terme de peur et de panique. Socialement parlant, la peur et la panique dirigent la géopolitique. « Est-ce qu'on va en Lybie ou non ? ». Le combat t'apprend à être capable de réagir sans être sous pression. Je trouve cela honteux qu'on n'enseigne pas à l'école le combat ! C'est quelque chose que les gens civilisaient faisaient, on apprenait le latin, le grec et à se défendre, c'était une question d'honneur. Il y avait cette idée de pouvoir réagir à un moment où les choses pouvaient être mauvaises et agressivement injustes. Pouvoir donner une signification et réagir face au Chaos actuel serait quelque chose que les gouvernements et la politique considèrent parce que les sociétés chaotiques ne sont pas stables, mais que les sociétés stables n'ont pas réellement d'avenir en l'état actuel.

*Les sociétés stables utilisent aussi la peur et la panique pour réguler ses citoyens, et faire en sorte de rester stables, qu'ils ne se révoltent pas...*

Bien sur, mais dans ce cas ce ne sont plus des sociétés stables. Si je construis une maison stable et solide sur une faille sismique, ce n'est plus vraiment une maison stable ! (*rires*) Ce qui se passe en ce moment au Moyen Orient est important, c'est ce qu'il se passe. Ils ne peuvent plus garder les gens dans la misère en disant « allez vous faire voir je roule en limousine ! ». C'est ce que les républicains aux États Unis ne semblent pas comprendre, on ne peut plus baser sa politique sur « allez tous vous faire voir, c'est à moi ». Les Français avec la révolution, le

savent mieux que personne ! Si on repense à ce qui se passe au Moyen Orient, tout est parti du vendeur de fruits en Tunisie, tout le monde semble l'avoir oublié. Ils ont volé ses fruits, détruit ses étalages, l'ont battu et puis c'est arrivé. La Tunisie s'est révoltée, l'Egypte aussi, les deux gouvernements se sont effondrés, il y a des situations similaires au Yemen, au Barheim, Libye, Syrie... Les Américains ne voient pas tout cela, mais ils devraient parce qu'avec le Mexique, ça pourrait arriver à coté de chez nous. Au Mexique, il y a une grande différence entre les riches et les pauvres. Certains des hommes les plus riches du monde sont mexicains, et ils n'ont pas de classe moyenne en bonne santé là-bas. Ça me rappelle un article que j'avais lu d'un gros riche qui était malheureux... Tu crois qu'il aurait donné la moitié de sa richesse pour être un peu plus heureux ? L'argent c'est une abstraction, ce dont les gens ont réellement besoin et dont je parle c'est de biens, de couvertures, de quoi manger et un toit. Des trucs simples.

---

ANNEXE 24 :  
ENTRETIEN STEVE ALBINI (PRODUCTEUR, GUITARISTE DE SHELLAC)

---

Mai 2011

Paru dans *New Noise* n°5, juillet-août 2011.

*Tu es surtout connu pour ton travail en studio, qu'est ce que ça fait d'être sur la route ?*

Et bien, pour Shellac, notre existence principale est d'être un groupe de concerts, on ne passe pas vraiment de temps en studio même si individuellement, Bob et moi-même travaillons essentiellement en studio. Ça peut paraître contradictoire qu'on soit un groupe de *live* mais on fonctionne uniquement comme cela, tous les morceaux ont été écrits de cette manière, en jouant ensemble. Si on pose le temps passé en studio sur le temps passé en concert, on aurait un *ratio* de 1/100 ! Pour chaque heure de studio, on a sûrement passé une centaine d'heure sur scène.

*Après toutes ces années, avez-vous toujours le même désir de jouer en concert avec Shellac ?*

Ce que je préfère faire en rapport avec la musique, c'est de jouer avec Shellac. C'est mon expérience favorite en tant que musicien et à chaque fois, j'attends ça comme Noël ! Ce n'est pas vraiment notre métier, on joue simplement parce qu'on aime ce qu'on fait. Je pense qu'on veut tous garder Shellac comme une expérience « pure », quelque chose d'organique et simple : nous trois qui jouons de la musique de manière naturelle, point.

*Pendant le concert, Bob a annoncé sur le ton de la blague que l'hypothétique prochain album sortirait en 2020. À ton avis, ça se passera comme ça ?*

C'est bien possible (*rires*). Je pense que ça sera peut être un peu avant, mais difficile à dire.

*J'imagine qu'à l'heure actuelle, même si on n'en est qu'à la moitié de l'année 2011, ton planning est déjà complet...*

Chaque année est plutôt bien remplie mais le problème de Shellac est surtout qu'on travaille très lentement pour créer de nouveaux morceaux. Et quand on en a des nouveaux, avant de les enregistrer on veut les jouer *live* histoire de bien s'y habituer. Pour un groupe normal, ce genre de processus prend deux ou trois mois mais pour nous, c'est plutôt deux ou trois ans.

*Quand vous êtes en concert, avez-vous les mêmes attentes ou exigences qu'en studio ?*

En concert, on marche en circuit fermé. C'est à dire qu'il y a nous trois en interaction sur scène, le reste de ce qui se passe dans la pièce n'entre pas trop en contact avec ce qui se passe entre nous. Attention, on trouve ça cool qu'il y ait des gens qui réagissent à ce qu'on fait et qui aiment ce qui se passe mais on joue la musique pour nous. C'est assez égoïste en fait.

*Peut-être, mais si ce n'était que ça, vous vous contenteriez de le faire qu'en studio. En live, il se passe quand même quelque chose d'autre...*

En studio, on peut tout arrêter, reprendre de l'erreur, la corriger. Jouer en concert dans des conditions de direct, c'est comme dans une conversation. En studio on est distant du rapport à autrui. Quand je bosse dans mon studio, j'essaie d'être le moins créatif possible, mon boulot c'est de résoudre les problèmes des autres. Avec Shellac, je m'en fous des problèmes, je veux juste expérimenter ce qu'on joue.

*Tu as été aussi connu dès le début pour être quelqu'un de très exigeant avec un point de vue radical sur le son et l'enregistrement dans les conditions live en studio, avec une préférence pour les équipements analogiques. Rétrospectivement, il s'avère que tu as eu raison d'être sur cette éthique, de nombreux groupes enregistrent dans ces conditions et les technologies analogiques sont de retour depuis quelques années. Que penses-tu de tout cela aujourd'hui ?*

Déjà, je ne me considère pas comme radical mais plutôt comme quelqu'un de conservateur. Ce que j'essaie de faire avec l'enregistrement, c'est de le rendre « permanent » ou du moins qu'il puisse durer le plus longtemps possible. Le problème avec les technologies numériques, c'est que ça change tout le temps. C'est donc impossible de faire un enregistrement permanent sur un support digital. En essayant d'être responsable et sérieux quant au travail réalisé pour mes clients, je me sens obligé d'utiliser les technologies analogiques. Je me sens plus à l'aise avec elles, donc ce n'est pas vraiment un souci.

*En même temps tu as l'air quand même assez ouvert par rapport aux nouvelles technologies.*

Je n'ai aucune objection sur les technologies actuelles mais elles ne concernent pas vraiment mon optique de travail. Il y a aujourd'hui des façons d'enregistrer qui dépendent entièrement de la technologie où les mecs de certains studios ne sont plus dans l'optique « d'enregistrer un évènement », ou de ce qui est « joué ». Ils sont plutôt dans la démarche primaire de manipuler un enregistrement qui existe déjà, pour en faire quelque chose de « fantastique ». Pour moi c'est un renversement de la signification de la participation de l'artiste. La technologie requise pour réaliser tout ça est bien plus importante que la performance, les musiciens ou la musique elle-même. Je pense au contraire que tout devrait être au service des idées créatives des musiciens. Le paradigme numérique est plutôt au service des capacités des équipements.

*Donc ma prochaine question, un peu provocatrice. Gorillaz n'a pas hésité à faire un album uniquement à l'aide d'un iPad. Un peu de Science Fiction : s'ils avaient fait appel à toi et t'avaient laissé carte blanche pour l'album, qu'aurais-tu fait ?*

Déjà, si quelqu'un décide de faire un album sur iPad, ils ont un planning précis. Je ne voudrais interférer avec ce planning et je ne veux pas qu'ils interfèrent avec le mien. Je leur dirais donc « Ok, allez-y avec votre iPad, allez-y ». Mais sans moi.

*Et malgré tout cela, qu'est ce que tu trouves de positif dans la situation actuelle de la musique ?*  
Maintenant, tous les groupes ont accès à un public international avec internet et c'est vraiment cool. Tu mets un titre sur *YouTube* ou d'autres sites et tout le monde peut l'écouter. C'est une ouverture au monde qui n'a jamais été possible avant aujourd'hui. C'est vraiment une avancée importante pour les groupes. Il n'y a plus vraiment de business en musique. Les maisons de disques, les labels, tout s'est pratiquement écroulé. Et je pense que c'est une bonne chose. On n'a pas besoin d'une industrie comme celle-là. Si les groupes peuvent créer leur propre musique et la rendre disponible d'eux-mêmes, on n'a donc pas besoin de structures puissantes ou d'intermédiaires uniquement là pour l'argent.

*Donc dans cette logique, les musiciens ne gagneront plus d'argent en jouant et le feront juste pour le plaisir ?*

Pratiquement tous les spécialistes diront que l'industrie du disque est déjà morte, qu'il n'y a plus d'argent à faire dans ce domaine. À côté de ça, il y a plus de groupes que jamais, donc retirer le facteur « argent » de l'équation ne déstabilise pas grand chose. Cela n'affecte pas la créativité, la culture et la sociologie de la musique en tant que passion. En fait, je dirais même que ça n'a aucun effet négatif qu'il y ait moins de rapport à l'argent. En tout cas, ça ne me touche pas vraiment.

*Rétrospectivement, penses-tu que tes prises de position se sont aiguisées, adoucies avec le temps, ou sont restées les mêmes ?*

Certaines facettes de ma personnalité sont plus posées, je me sens un peu assagi. C'est sûrement dû à l'influence de ma femme, je ne sais pas si je suis devenu quelqu'un de bien mais je suis déjà quelqu'un de mieux. À part ça, je n'ai pas bougé d'un poil depuis mon adolescence !

*Ce n'est pas difficile de rester focalisé sur une éthique ?*

Je ne ressens aucune tension en tout cas. Tout ce que je fais me paraît normal. Ce n'est pas comme si à chaque prise de décision ou expression d'opinion j'avais un sentiment de dualité avec un ange sur une épaule et un diable sur l'autre (*rites*). Je n'ai vraiment pas l'impression d'être dévié pour faire quelque chose d'autre que ce que je fais normalement.

*Ton studio et celui de Bob sont installés à Chicago, et Helen Money (alias Alison Chesley, violoncelliste faisant la première partie de Shellac lors de la tournée européenne) en est également originaire. Est-ce que vous avez besoin d'être solidaires entre artistes d'une même ville ?*

Si on a pris Alison avec nous, c'est qu'on aime sa musique et qu'en plus c'est quelqu'un de très agréable, ce qui facilite pas mal le temps passé sur la route. On avait déjà fait une tournée aux États Unis avec elle et les gens qui venaient nous voir l'appréciaient vraiment. C'est surtout une des raisons parce qu'après, on a fait pas mal de tournées avec des groupes venant d'autres coins des États Unis et d'autres pays. Et puis en plus, Todd (*Trainer, le batteur*) n'habite même pas à

Chicago, il vient de Minneapolis.

*Sinon à côté de tes activités de studio, tu t'intéresses à la cuisine, tu tiens même un blog de recettes (<http://mariobatalivoice.blogspot.com/>). J'y ai fait un tour, on peut y voir beaucoup de recettes d'inspiration chinoise, méditerranéenne, d'Europe de l'Est, indienne, mais surtout d'Italie. Est-ce une façon d'être connecté avec tes origines italiennes ?*

En fait la cuisine, c'est plutôt une façon pour moi de maintenir une relation proche avec ma femme parce que je travaille tout le temps. Donc quand j'ai fini de bosser en studio j'essaie de nous préparer un repas pour qu'on le partage. C'est une façon pour nous d'avoir un moment privilégié journalier. On sait que quotidiennement, on va partager ce repas.

Ça a l'air assez important pour vous de concilier vos activités et vos vies privées, la femme de Bob est sur la tournée avec vous. D'ailleurs voyager, ça peut aussi être un moyen d'avoir de nouvelles expériences culinaires...

Ça pourrait mais ma femme n'aime vraiment pas les voyages, et encore moins quand elle n'a aucun contrôle sur la situation. Ça serait donc carrément impossible de tourner avec Heather dans le Van (*rires*). Carrie (*la femme de Bob Weston*) se pose moins de question et est plutôt zen quand il s'agit de tourner avec nous. Mais c'est vrai qu'on adore tous manger plein de trucs à différents endroits, c'est donc une belle opportunité pour nous tous. Bob est un sacré gastronome et avec sa femme ils adorent aller dans plein d'endroits, même des restaurants fantaisistes. Moi, je suis plutôt nourriture simple, limite *junk food*. Je cuisine exclusivement pour ma femme, c'est tout. Je préfère largement cuisiner que manger en y pensant.

*Bon, l'interview a été relativement sérieuse mais j'ai malgré tout l'impression que dans Shellac, il y a une grande part laissée à l'humour absurde que l'on retrouve dans vos textes ou même lors de vos prises de parole entre les morceaux en concert... Vous jouez sur plusieurs tableaux, à mélanger les genres l'air de rien, non ?*

Une des caractéristiques du groupe est qu'on ne considère rien en dehors des limites, on se permet tout. On peut avoir des passages un peu *pathos* et après avoir quelque chose de très drôle, de violent, de lent... C'est comme dans la vie, dans la même journée, on peut être incroyablement déprimé, triste et ensuite être extrêmement heureux, avoir faim, être énervé par un truc politique ou encore avoir sacrément envie de baiser, de chier... toutes ces expériences sont légitimes et quand un artiste ou n'importe qui ayant une activité créatrice décide de se focaliser sur un élément spécifique qui se passe dans sa journée et l'inspire, il se restreint à une seule expression de sentiment. Un humain emmagasine tous ces sentiments à la fois. C'est pour ça que les groupes qui font de la musique légère et guillerette ne m'intéressent pas vraiment. De la même manière, les groupes qui ne font que des choses *heavy*, sombres ou tristes me semblent aussi peu sincères. Ça ne reflète pas une expérience humaine réelle. D'autre part, après une chanson, notre état est un peu une projection des éléments de la chanson. Mais ce n'est pas non

plus forcément l'état dans lequel je me sens, je ne suis pas vraiment affecté si ça parle d'une histoire triste ou enthousiaste sur un passage enjoué. C'est un peu comme pour un acteur, à la différence que le boulot d'acteur consiste à faire disparaître le fait que tu incarnes un individu qui se retrouve dans certaines situations. Dans une chanson, tu es plutôt un narrateur ou un illustrateur. Je dirais donc qu'on est plus la page imprimée que le personnage d'un roman. On est le support de l'histoire en quelque sorte. Pour en revenir à l'humour, oui, je te dirais juste que dans Shellac en fait, on a tous un sacré sens de l'humour...

---

ANNEXE 25:  
ENTRETIEN TREY SPRUANCE (GUITARISTE DE SECRET CHIEFS 3)

---

Juillet 2011

Paru dans *New Noise #5*, juillet-août 2011.

En tournée européenne au mois d'août en compagnie des lyonnais de FAT32 (tournée qui se poursuit de l'autre côté de l'Atlantique en septembre), Trey Spruance (ex-Mr Bungle) avec son « soleil » Secret Chiefs 3, autour duquel gravitent sept satellites (entités basées sur la même formation dont chaque appellation possède sa propre et approche : Electromagnetic Azoth/Forms/Ishraqiyun/Traditionalists/UR/Holy Vehm) aime entretenir le mystère autour de ses projets, surtout au niveau des prochaines sorties (le prochain SC3 étant attendu depuis plus de 3 ans...). Et puisque l'on parle de soleil, la rencontre eut lieu en plein cœur de l'île marseillaise du Frioul dans le cadre de l'audacieux MIMI, festival organisé par l'AMI. Le paysage quelque peu étonnant (hôpital du XIX<sup>ème</sup> siècle accueillant les pestiférés et autres malades en quarantaine, avec un semblant de ruine de temple au centre de la cour, imitant le style grec) semble inspirer le sorcier Spruance qui n'hésita pas à nous emmener dans les dédales de sa pensée...

*Quand on pense à Secret Chiefs 3 et ses montures différentes, on pourrait le cantonner à un projet studio. Mais il semblerait que vous passiez plus de temps sur la route. Alors qu'en est-il, plutôt projet studio ou groupe live ?*

Il se trouve que j'ai récemment compté les concerts qu'on avait faits ces quatre dernières années : j'ai pu constater qu'il y en avait plus de 400, ce qui m'a surpris. J'essaie de dissocier au maximum le travail de composition et l'interprétation live. Quand j'enregistre, j'ai une idée très précise de la manière dont je veux que ça sonne, une vision idéalisée. Mais en live, je ne cherche pas à reproduire ce schéma. Au contraire je pense qu'un album, même s'il n'est pas en public, doit restituer l'intensité des gens qui y participent, leur engagement, leur chair, leur sueur, etc. Donc pour répondre à ta question, je dirais que tout cela est parfaitement équilibré car j'ai énormément bossé l'enregistrement et maintenant on joue plus en live. On a un pied dans chaque monde.

*Tu as aussi déclaré que c'était difficile de gérer un planning commun entre tous les musiciens pour enregistrer et partir en tournée. As-tu trouvé une stabilité à ce niveau-là ou le groupe est-il constitué à chaque fois de nouveaux arrivants ?*

C'est constamment en mouvement, il n'y a jamais eu deux tournées où nous avons les mêmes musiciens. Ce n'est pas par choix car c'est frustrant de devoir apprendre aux gens leurs parties mais à travers les années, je me rends compte que c'est enrichissant. Entendre quelqu'un apporter une nouvelle écoute et façon de jouer permet d'une certaine manière de maintenir un effet

de nouveauté et de découverte en concert. Chacun doit essayer de comprendre les parties existantes pour en faire sa propre interprétation, ce qui rend les concerts à chaque fois intéressants, sachant que ce n'est pas écrit sur des rythmes rock basiques.

*Comment découvres-tu et intègres des sources musicales de cultures différentes ?*

Pas mal des gammes et modes que j'utilise ne sont que des systèmes diatoniques, comme dans la musique occidentale en fait, mais ceux-là ont été oubliés et sont tirés d'anciennes tonalités. Ça vient plutôt de mon intérêt pour la philosophie antique orientale d'Iran, le Soufisme et la philosophie hellénistique. D'autre part, les cathédrales sont conçues sur de nombreuses règles géométriques et c'est encore plus évident avec les mosquées dont les motifs sont des motifs géométriques mis en lumière. Leurs espaces acoustiques sont aussi dirigés par les proportions harmoniques, j'ai donc essayé d'apprendre tout ce que je pouvais sur la question et de m'en faire ma propre idée pour essayer de l'appliquer à ma musique. Ce n'est pas comme si je n'avais jamais écouté de musique persane ou d'autres, mais je ne l'ai jamais étudiée avec qui que ce soit. Pour résumer, ma façon de composer est la synthèse naturelle de la lecture d'ouvrages d'architecture et de géométrie, de mes intérêts philosophiques et de ma manière de jouer de la musique.

*Qu'est ce qui prend le plus de temps du coup ? La composition, l'enregistrement ou le mixage ?*

J'espérerais que ce soit l'écriture de la musique qui prenne le plus de temps, j'aimerais pouvoir le faire en dormant, pouvoir écrire mes idées en permanence ! Mais en réalité, c'est l'enregistrement qui prend le plus de temps car je suis bien pointilleux à ce sujet. Quand je commence à enregistrer mes morceaux, j'ai une idée précise de la manière dont ils doivent sonner et je recommencerai tant que ce n'est pas ÇA. Malheureusement cela me transforme en zombie scotché à son ordinateur, parfois pour plus d'un an... c'est de la folie pure !

*D'ailleurs, où en est-on des prochains albums ? Il y a beaucoup d'attentes autour de Book of Souls qui doit sortir depuis un moment et d'autres spéculations quant aux prochaines sorties, notamment le titre « Book of Balance » qui traînait pas mal...*

C'est marrant, je n'ai jamais compris d'où venait cette histoire de « Book of Balance »... *Book of Souls*, ça c'est sûr, ce sera le prochain disque de la trilogie mais je n'ai jamais mentionné le titre du 3<sup>ème</sup> album. *Book of Souls* va sortir sous forme de plusieurs singles en 45T (*le premier étant annoncé pour septembre, ndlr*). On est en train de finaliser chaque partie de cet album, cela fait des années que je suis dessus. Dès que sera sorti la moitié des singles, je sortirai l'album complet.

*Ce sera quoi la prochaine étape après cette trilogie ?*

J'ai déjà tellement de musique écrite pour chacun des groupes ! Par exemple avec The Traditionalists, on a déjà terminé un album, trois pour UR, deux pour Holy Vehm, c'est un

putain d'embouteillage ! J'ai des morceaux qui attendent depuis 1993. J'ai vraiment hâte de finir *Book of Souls*, comme ça je pourrai envisager la suite, j'en peux plus d'attendre. Putain, sérieusement s'il y a bien une personne que ça rend dingue, c'est moi ! En plus, au milieu des centaines de concerts passés depuis 2007, où veux-tu que je trouve le temps ? (*rires*)

*Jouez-vous des titres qui ne sont pas encore sortis sur album lors de cette tournée ?*

Oui, je dirais que la moitié de notre *setlist* est constituée de morceaux qui ne sont pas encore sortis. Deux des morceaux, *Saptarshi* et *Radar*, vont très bientôt sortir en single pour *Book of Souls*, et il y a aussi pas mal de morceaux inédits d'Ishraqiyun.

*Avec The Traditionalists, vous avez enregistré Le Mani Destre recise Degli Ultimi Uomini, un genre de bande originale de film d'horreur à l'italienne dans l'esprit de Dario Argento. Mais le film reste imaginaire. C'est plus facile pour toi de composer la musique d'un film « mental » plutôt que de faire la BO d'un film qui aurait été réalisé par quelqu'un d'autre ?*

Ça dépend mais je pense que ce serait plus dur dans le second cas. Pour ce disque à la base, je ne m'étais pas dit « *Je vais faire la BO d'un film d'horreur imaginaire* », j'avais quelques titres, des idées, et à force de travailler dessus, j'ai eu deux idées précises et j'ai tourné autour de plus en plus, un peu comme si j'avais écrit un livret d'opéra. J'ai essayé d'établir une chronologie et petit à petit, l'histoire s'est formée un peu comme un puzzle. J'ai fait des allers-retours entre ce qui était établi, la pièce que j'avais dans les mains et plus je rajoutais de pièces, plus le motif était net. Je ne bosse pas comme ça normalement, c'est pour cela que d'avoir 7 groupes différents autour de SC3 me permet d'explorer différentes façons de travailler.

*Et toutes ces influences spirituelles, philosophiques ou ésotériques, ça vient d'où, de tes voyages, rencontres, livres ?*

De tout cela ! Mais j'ai grandi dans un petit village où les gens se contentaient de travailler sans trop réfléchir sur eux-mêmes ou sur le monde qui les entoure. Ça me rendait fou et j'ai essayé de m'évader à travers la philosophie, ce qui m'a fait comprendre que le monde tournait à l'envers. Mais me référer à des gens qui pensaient tourner « à l'endroit » ne m'a pas aidé à aller mieux (*rires*) ! Ça m'a quand même permis de changer ma façon de penser, je me suis dit qu'on ne pouvait pas avoir de conception globale du monde uniquement en étudiant le visible. J'ai donc essayé de développer cette idée de manière stable et pas trop schizophrène, d'observer l'humanité et j'en suis arrivé à la conclusion que contrairement à ce qu'on dit, l'homme n'évolue pas mais régresse. On perd notre rapport au monde et à tout type de relation naturelle avec les éléments.

*Ce sont donc les croyances qui t'intéressent en elles-mêmes et la manière dont les gens s'y engagent ?*

À force de s'intéresser à plein de choses, tourner autour, il y a malgré tout un moment où il faut

s'engager. Ce qui m'est arrivé, c'est grâce à l'enseignement reçu d'Henry Corbin, un penseur français. J'ai pu apprendre qu'on regarde le monde de la mauvaise façon.

*Tu parles d'enseignement reçu comme si tu l'avais rencontré !*

C'est réellement un enseignement que j'ai reçu au contact de ses livres ! Cela a été une lecture vraiment puissante. La conception occidentale de l'imagination et de l'imaginaire est qu'ils relèveraient tous deux du fantasme ou de la fiction. Chez Corbin et la philosophie islamique d'Iran, c'est plutôt l'intégration de l'imaginaire à un niveau fondamental. Ce n'est pas fictif, c'est comme un radar qui pourrait voir à travers ce qu'on ne voit pas. À la base je suis chrétien orthodoxe, ce qui surprend tout le monde et moi encore plus ! Si tu ne te déconnectes pas un minimum de ta façon de voir le monde, ta vision restera totalement faussée, merdique ou complètement hystérique. Venant des États Unis, je peux te dire que c'est exactement ce qui s'y passe et c'est encore plus dur de dire là-bas que tu es chrétien, parce que personne ne pourra comprendre ce que tu auras voulu dire par cela (*rires*) !

Ça doit être encore plus dur de s'intéresser à certains courants philosophiques islamiques !

Oh oui ! J'honore vraiment le point de vue islamique d'après ce que j'ai étudié dans les textes théologiques. Aux États Unis, les démocrates ne s'intéressent pas à la religion mais chez certains républicains, si tu parles d'Islam ou qu'il y a des caractères arabes, c'est carrément rédigé par le Diable ! Et peu importe si certains chrétiens du Moyen Orient vont parler d'Allah, les chrétiens américains ne le savent pas et s'en foutent, ce qu'ils voient, ce sont des arabes et entretiennent ce sentiment de racisme.

*L'intérêt philosophique et religieux, ou pour les musiques traditionnelles est aussi extrêmement prégnant chez John Zorn qui est quand même coproducteur du premier album de Mr Bungle et que ce soit toi, Mike Patton ou Trevor Dunn, vous êtes tous impliqués dans des projets avec lui. Peut-on dire qu'il a une influence importante sur chacun de vous ou était-ce déjà inscrit dans vos approches personnelles ?*

En fait quand on a rencontré Zorn à ce moment-là, il n'était pas spécialement intéressé par tout ce qui touche à la philosophie, la religion, etc. Il venait de sortir l'album *Torture Garden* avec Naked City et il n'exploitait pas encore tout son intérêt pour la mystique juive. Au début, j'étais assez dérouté par Zorn mais au final, ce mec est authentique et ce qu'il fait est honorable. C'est un personnage complexe qui a énormément d'influence, ce qui lui joue des tours, les gens le critiquent facilement à ce sujet. Mais en y réfléchissant je me trouve en désaccord avec toutes ces critiques car ce qu'il fait est quand même bien généreux. C'est un vrai philanthrope, et l'une des rares personnes à injecter son argent dans la musique aux États Unis, d'autant plus qu'il n'y a pas vraiment de financements publics pour ça.

*D'autre part, avec Patton vous avez tous les deux participé en tant que guest sur le dernier*

*album de The Book of Knots. Vous jouez chacun sur un titre et l'album est sorti chez Ipecac (Label de Patton). Êtes-vous toujours en contact ?*

Ah... oui, c'est vrai ! C'est déjà sorti ?

*C'est sorti en juin je crois.*

Je me rappelle effectivement avoir joué dessus mais je ne savais pas quand cela sortait. Donc pour en revenir à Mike, on est en bons termes, il m'avait d'ailleurs invité à jouer avec lui pour Mondo Cane (Patton + orchestre reprenant des chansons italiennes des années 50-60). Maintenant on est plus ouverts quant au fait de participer à des projets communs, de l'eau a coulé sous les ponts. À l'époque, on n'avait pas trop parlé du fait de pouvoir faire des projets ensemble, car en fait on ne parlait pas du tout ! Quand on s'est revu au bout d'un moment, on a un peu discuté de tout ça et au final on a su que toutes ces conneries étaient derrière nous.

*En parlant des expériences passées, tu as également joué sur l'album King For A Day... Fool For A Lifetime de Faith No More. Quels sont tes souvenirs de l'enregistrement et que penses-tu de cet album avec le recul ?*

Je dirais qu'aujourd'hui, je l'apprécie plus qu'à l'époque, qui avait été une période d'enregistrement extrêmement frustrante. Dans le groupe c'était un moment vraiment horrible, mais ils bossaient avec ce mec, un des meilleurs producteurs de tous les temps, Andy Wallace (Slayer, Sepultura, Nirvana, System of a Down...). J'ai adoré bosser avec lui, j'en ai profité pour lui poser énormément de questions -et c'est un de mes secrets les mieux gardés-, ce gars m'a pratiquement tout appris. Sinon, c'était vraiment triste la manière dont ça se passait parce qu'ils voulaient tous aller dans des directions différentes et qu'ils ne voulaient pas que l'album soit trop produit, mais dans ce cas, pourquoi prendre Andy Wallace et pourquoi aller au Bearsville de New York, un des meilleurs studios du monde ?

*Peut-être était-ce une volonté extérieure...*

Sans entrer dans des ragots trop glauques, j'aurais préféré que ce soit la maison de disque mais je pense que dans ce cas précis, le label a été la voix de la raison en leur disant « vous êtes FNM les mecs, écrivez le disque que vous voulez et enregistrez-le ». Mais le groupe tournait à la parano et commençait à se mettre limite sur la gueule. Bref, je suis arrivé -et là c'est la partie marrante de l'histoire-, il y avait Puffy (Mike Bordin, le batteur) qui m'a dit « Wow, c'est une sacrée responsabilité que t'as là, le mec avant toi, Big Jim (Martins, ancien guitariste) était un vrai métaleux, donc ici cette partie, faut que ça soit puissant et efficace comme un riff d'AC/DC ». Après, il y avait Billy (Gould, bassiste) que je respecte beaucoup qui me fait « En fait, on ne veut plus faire la même merde, je pensais à cette chanson, sur la rythmique un peu R'n'B, tu pourrais jouer un peu à la Wes Montgomery » et Patton que je connaissais depuis 15 ans à l'époque me sort « Bon, ce qu'on fait ici, c'est un truc du genre Black Flag ». Au final je fais quoi moi ? C'est ce qui était drôle, carrément schizophrène comme situation. J'avais juste une

guitare un peu pourrie, un petit ampli Fender et un Marshall et c'était tout. Jouer et enregistrer, c'était cool mais leurs problèmes internes les déchiraient vraiment... Être présent était néfaste voire destructeur pour moi aussi, j'avais qu'une envie, c'était de me tirer.

*Au final, ils se sont reformés et même si au départ l'aspect financier semblait être le principal motif, on a vraiment l'impression qu'ils apprécient de tourner à nouveau dans les stades et festivals malgré tout, même si personne n'y croyait encore.*

J'ai été à quelques uns de leurs concerts de reformation et, en tant que fan du groupe dès le début avec Chuck Mosley (*ancien chanteur avant que Patton n'arrive sur The Real Thing*), je dois dire que ces concerts ont été bien meilleurs que ceux qu'ils ont pu donner les cinq dernières années avant leur *split*.

*J'ai trouvé aussi, surtout Patton qui semble plus aventureux, avec toute la maturité de ses expériences des dernières années, que ce soit avec Zorn ou Fantômas...*

J'ai aussi remarqué qu'il s'implique plus dans le groupe lors des concerts, j'ai été impressionné par ses prestations, son jeu de scène et sa façon d'interagir avec le public. Dialoguer avec le public dans les stades, être complice, c'était assez inattendu de sa part, de ce que je croyais savoir de lui et j'ai trouvé ça très positif.

*Tu penses qu'une reformation de Mr Bungle puisse être envisageable ?*

Pour Bungle, on n'a jamais trop parlé d'une reformation et je pense que c'est mieux pour l'instant de continuer ce qu'on fait chacun de son côté, de participer à des projets de temps à autres, parce que Bungle a toujours été un groupe qui s'est élevé spontanément. On ne se disait jamais « *Bon on va faire un album l'année prochaine* », on bossait sur quelques trucs chacun de son côté, on mettait tout ensemble et là comme par magie, toutes les parties marchaient parfaitement entre elles. Il y avait une sorte d'alchimie et ce n'est que comme cela que ça marchera, pas autrement. Donc, il n'y a pas de réponse à la question (*rires*).

*J'ai aussi cru comprendre que tu avais eu pour projet d'écrire sur les sessions d'enregistrement et de production dantesques de l'album California de Mr Bungle. Est-ce toujours d'actualité ?*

Maintenant, quand j'y pense, ça serait un truc pour lequel on pourrait et devrait collaborer avec les mecs de Bungle. On a tous des souvenirs différents de ce qu'il s'est passé à ce moment-là, et le travail de production a été tellement excessif que ça en a été ridicule ! Ça doit être révélé, et pas uniquement de mon point de vue. J'étais le gros *nerd* du groupe, je m'intéressais à toutes les nouvelles possibilités technologiques, mais uniquement cet aspect serait un peu chiant à lire. Pour Disco Volante aussi, on pourrait faire un truc du genre. Je suis carrément ouvert à l'idée.

*Revenons à l'ésotérisme dans Secret Chiefs 3. Quelle est l'histoire de ce nom ? Crois-tu en l'existence de ces maîtres secrets de l'occulte que l'on retrouve aussi chez Aleister Crowley ?*

Il y a plusieurs réponses à cela et je vais prendre la plus simple. Je lisais pas mal de choses avant de m'y pencher de manière sérieuse. Dans les trucs les moins sérieux il y avait ces *pulps* avec des trucs sur l'occultisme un peu romancé, avec pas mal d'intérêt autour des Secret Chiefs. C'était un peu sur le mode paranormal, comme tous les trucs d'aujourd'hui sur 2012 et la fin du monde. C'est là que j'ai pu constater l'habitude psychologique qu'avaient les mecs qui publiaient ces articles d'utiliser cette peur parce que les chrétiens ou les protestants l'utilisaient déjà avec leur eschatologie et l'idée d'Apocalypse. Je pense que les Secret Chiefs, c'est un pur produit de la révolution industrielle parce que c'était le moment où le progrès industriel dirigeait tout, que plusieurs monarchies européennes ont été renversées par les francs-maçons entre autres et que l'absence d'instances de pouvoir a généré un vide. Je comprends donc pourquoi et comment les occultistes ont commencé à parler de tout cela. Ce n'est pas que je n'y crois pas mais c'est plutôt qu'il y a une dépendance psychologique du fait qu'il doit y avoir quelque chose qui existe pour que le monde soit comme il est. Donc tout cela est parti de cette théorie bancale conspirationniste, sur le ton de la blague. Mais une blague peut partir vers quelque chose de plus sérieux.

*Et donc Secret Chiefs 3, hormis le fait que vous étiez trois à la base (avec Trevor Dunn et Danny Heifetz)... y a-t-il une réelle volonté symbolique derrière ce chiffre, tu ne vas quand même pas me dire que c'est parce que Secret Chiefs 1 & 2 étaient déjà pris ?*

*(rires) ! J'ai vraiment été obsédé par les chiffres et surtout par le 3. C'est quelque chose que j'utilisais aussi en musique, dans les rythmes. Pour aussi ramener cela à un aspect comique, les groupes de Dixieland ont des noms à la con du genre The Firehouse 5, The Blabla 2, donc je voulais aussi un nom dans cet esprit. Mais bien sûr, c'est une référence au côté hermétique du chiffre 3. En tout cas, ce n'est pas en rapport avec la Trinité, ça serait vraiment trop léger et facile comme référence. C'est aussi une référence au philosophe Hegel qui a travaillé sur la cabalistique et le côté hermétique des choses en s'inspirant de Jakob Böhme et d'ailleurs, ce chiffre se retrouve presque de manière obsessionnelle dans ses travaux.*

*Puisqu'on parle un peu de philosophie, Nietzsche défendait que le mélange des cultures était un élément nécessaire d'évolution et préférait les références orientales dans Carmen de Bizet aux opéras de Wagner. Te retrouves-tu dans cette volonté d'injecter des influences extérieures dans sa propre culture pour en faire quelque chose de plus fort, plus évolutif ?*

C'est inévitable. C'est ce que je fais au final mais je ne sais pas si on devrait donner ça comme consigne générale. Pour être complètement honnête à ce sujet, ce que j'aime c'est quand les « essences » sont distillées mais non mélangées, c'est pour cela que j'ai décliné SC3 en plusieurs groupes. L'isolement peut aussi être une clé dans la théorie de l'harmonie. L'harmonie est à la fois la tension et l'équilibre entre deux éléments en opposition effectuant chacun une force sur l'autre, la résolution serait la mise en contact ou la collision entre ces deux éléments. Donc l'harmonie serait plutôt la force qui maintient ces éléments à distance les uns des autres.

*Mais en même temps, en nous intéressant à plusieurs sources d'inspiration, on est peut-être aussi coupable de mélanger tout cela et d'en faire une sorte de synthèse ?*

Tout à fait, et cela me travaille beaucoup en ce moment. Pour en revenir à « Nietzsche contre Wagner », j'essaie de garder à l'esprit que c'est au même moment qu'il a sorti sa phrase la plus connue « *Ce qui ne me tue pas me rend plus fort* » dans le Crépuscule des Idoles, à peu près au moment où il est devenu complètement fou, qu'il reste étendu sur son lit et ne sombre dans le silence absolu. Peut-on lui faire confiance, tu vois ce que je veux dire (*rires*) ? Quand j'ai commencé à bien regarder la chronologie des événements de Nietzsche avec ses ouvrages et j'ai pu constater qu'à ce moment-là, il avait la syphilis et était en train de crever à petit feu, tout en commençant à tomber amoureux de Cosima, la femme de Wagner. C'était un vrai psychodrame qui se déroulait. Alors quand tu penses que cette espèce de philosophie de guerrier viril, c'est basé sur un sentiment de jalousie malsaine empli de névrose, tu te poses des questions !

*J'ai vu sur le site de ton label (<http://www.webofmimicry.com/>) que tu étais fan de Scott Walker (ancien Crooner/chanteur pop anglais des années 60/70 qui dès les années 80, a enregistré des albums de plus en plus obscurs), tu as publié un texte sur ses quatre premiers albums solo. Que penses-tu de sa démarche des trente dernières années de sortir un album de plus en plus radical tous les 10 ans, composer des musiques de ballets, de films ?*

D'une certaine manière, je suis presque dans la même démarche, vu le temps qu'il me faut entre deux albums (*rires*).

*Tu es quand même bien plus prolifique !*

Peut être parce que je vis dans une société cabalistique, je me sens forcé de produire et d'avoir une régularité dans ce que je fais mais mon instinct serait de faire exactement ce qu'il fait. Je vis dans une montagne loin de tout. Quand je travaille, je suis seul et me vois facilement ne faire que ça, isolé du monde. Quant à son dernier album en date, *The Drift*, c'est vraiment son meilleur album, même si ses albums *Scott 1* à *4* sont mes préférés. D'ailleurs quand j'avais écrit ce texte, vers 2002, *The Drift* n'était pas encore sorti. Mais avec ce dernier, il a vraiment érigé un monument musical cohérent et puissant. Après je ne me vois pas faire des albums ultra obscures et underground ou chanter, c'est son truc à lui. Tu vas être étonné mais c'est marrant, j'ai quelque chose qui va bientôt sortir qui se réfère directement à Scott Walker... Je ne peux pas t'en dire plus...

---

ANNEXE 26:  
EXEMPLES DE DOCUMENTS DE COMMUNICATION DU GRIM

---

**CONCERTS**

du

**GRIM!**

à l' ESPACE MASSALIA,  
60, rue Grignan - 13001 Marseille  
Tél. : (91) 33-70-85.

1er février 1981 -

ANDRE JAUME solo (sax. cl. b.)

"André Jaume en solo sut, plus d'une heure, tenir en haleine son auditoire, alternant improvisation originale et renouvellement de thèmes connus dans une plénitude lyrique, niant l'austérité de la formule..." Denis CONSTANT - Jazz Magaz.

8 mars 1981

ANDRE JAUME/JOE MAC PHEE/FRANCOIS MECHALI (sax. cl. b./sax. tromp./contrebasse)

"...Ils avaient décidé de jouer le silence et sur de longues séquences à faible dynamique. Sobriété et rigueur, aucun racolage, un travail qui force l'écoute. Avec André JAUME et Joe MAC PHEE, malgré les apparences, il y a beaucoup de choses à entendre..." P. H. ARDONCEAU - Jazz Magaz.

29 mars 1981 -

Le NEVIGMEM

Nouvel Ensemble Vocal et Instrumental du  
Groupe de Musique Expérimentale de Marseille

Chalémies, clarinettes, flûtes, harmonium, magnétophones, piano, synthétiseur analogique, synthétiseur numérique, vièles et violoncelles...

Georges BOEUF/ Lucien BERTOLINA/ Jacques DIENNET/ Patrick PORTELLA/ Franck ROYON LE MEE

Le concert de la Classe de Jazz qui devait avoir lieu le 8 février est annulé.

---

TOUS CES CONCERTS ONT LIEU A 20 H 30 - PRIX DES PLACES 30 francs et 20 francs  
- Renseignements: (91) 39. 61.62.

---

*Communication pour concert en 1981*

# CONCERTS

D'ici la fin mai auront lieu, à l'Espace Massalia, trois nouveaux concerts reflétant le désir de proposer le plus souvent possible, dans les programmations du GRIM, l'audition de musiciens ou de groupes étrangers à l'association, de travaux auxquels va notre sympathie -et qui n'ont pas forcément à voir avec l'improvisation.

Ce desserrement du lien aux pratiques improvisées sera évident au cours du concert que donnera, le dimanche 26 avril Frank ROYON LE MEE. Compositeur membre du G.M.E.M. (Groupe de Musicimentale de Marseille), mais aussi poly-instrumentiste et vocaliste, il présentera, sous le titre "DE VOCE", un choix de pièces pour voix solo, puisées dans le richissime fonds médiéval; oeuvres brèves pour la plupart, où le texte sera superbement porté par la souplesse vocale, la préciosité d'articulation de ROYON LE MEE : les spectateurs du concert du NEVIGMEM ont pu l'apprécier, le 19 mars dernier, dans sa spécialité de haute-contre. Ils retrouveront également, ce soir, l'autre volet de son travail sur la voix. Frank ROYON LE MEE interprétera en effet, dans un second temps, plusieurs de ses oeuvres (dont deux créations). Le chant, là, parfois associé à des parties composées sur bandes magnétiques, explore tous les registres s'enrichit de techniques inusuelles, certaines ancestralement connues dans les cultures traditionnelles, mais oubliées depuis longtemps par la musique classique occidentale. S'élabore ainsi un réseau complexe de dédoublements, de soutènements (quelquefois, au contraire, de réfutations) d'une "division" de la voix par l'autre, vivifié des débordements brusques de registres, de la sollicitation de tous les "parasites" d'émission, des va-et-vient du vibrato. Les oeuvres que ROYON LE MEE exécutera le 26 avril constituent l'un des points les plus remarquables des recherches vocales contemporaines.



Photo Jean PAJOT

*Édito du GRIM (1982)*

Le Grim s'agrandit, non en surface (pour l'instant) mais en nombre. Trois nouveaux musiciens font leur entrée : Bruno Chevillon, Thierry Maucci, Yves Robert (également membre de l'Arfi) rejoignent Françoise Bastianelli, André Jaume, Guy Longnon, Jean-Marc Montera et Gérard Siracusa.

De nombreuses affinités musicales et humaines nous liaient à ces musiciens. Elles s'exprimeront désormais dans le cadre d'un projet collectif à long terme. Notre saison sera donc essentiellement consacrée aux dernières nées des formations du Grim et ce, dans deux lieux différents : l'Espace Julien où vous pourrez entendre le trio d'André Jaume, le quartet de Thierry Maucci et une création d'Yves Robert ; et le Musée Cantini pour une soirée de présentation et pour les concerts en duo André Jaume/Daniel Humair, Gérard Siracusa/Benat Achiary.

Nous serons heureux de vous accueillir à l'occasion de ces soirées pour le plaisir de l'écoute et le jeu de la surprise.

GROUPE DE RECHERCHE ET D'IMPROVISATION  
MUSICALES  
44, rue des Dominicaines - 13001 Marseille  
(91) 90.61.62



april (sur mer) Hélène Daniel Régine Pourchier

# WANT MATCHES?

création musique-scène

15, 16 & 17 mai à 21 h

théâtre des Bernardines 17 boulevard garibaldi 13001 marseille  
rens. 91 42 45 33 - 91 48 78 28 tarif: 60 Frs réduit: 40 Frs

**Michael BAIRD**  
Alain FOURNEAU  
Jogi GILLIS  
Hans HASEBOS  
Jean-Marc MONTERA  
Marianne POUSSEUR  
Albert VEENENDAAL

textes de William BLAKE

Didier BLIN  
Fanfan BOUDREAU  
Stéphane MARIE

1st voice "Want Matches ?"  
2nd voice "Yes, yes, yes."  
1st voice "Want Matches ?"  
2nd voice "No."

1st voice "Want Matches ?"  
2nd voice "Yes, yes, yes."  
1st voice "Want Matches ?"  
2nd voice "No."

batterie  
mise en scène, voix parlée  
percussions  
vibraphone, sax soprano  
composition, guitares  
voix parlée, voix chantée  
claviers

lumières  
son  
scénographie

une production GRIM - les Bernardines 90-91.

avec le concours du ministère de la culture (direction de la musique et de la danse), du conseil régional P.A.C.A. (conseil supérieur régional de la création sonore), de la ville de Marseille, du groupe Chamaanhët Musique et de Roger BURD (luthier)

G. M.B. & CHAUPHUI

Communication du concert « Want Matches ? » au Théâtre des Bernardines (1990-1991)

## LES CONFÉRENCES INACHEVÉES

*C'est un concert.  
Qui a lieu dans un théâtre.  
Il y a un metteur en scène,  
des musiciens,  
un rideau  
comme dans (presque) tous les théâtres,  
mais c'est un concert  
avec une comédienne  
qui est aussi une chanteuse  
et des musiciens.  
La chanteuse  
qui est aussi comédienne  
organise,  
justifie,  
les différentes présences  
celles des musiciens  
du metteur en scène  
et du poète  
William BLAKE  
présent  
presque par hasard,  
dont les textes  
mènent une douce lutte  
à coup de reflets,  
d'images contradictoires.  
Et de leurs chocs  
naît une musique  
qui s'impatiente  
qui s'improvise  
dans un travail  
qui, par bonheur,  
n'est jamais vraiment  
achevé.*

Jean-Marc MONTERA

**CRÉATION**  
Musique **Jean-Marc MONTERA**  
Mise en scène **Alain FOURNEAU**

Communication des « conférences inachevées » (1991)



BONJOUR !

Désolés pour le retard. Il nous fallait tourner la page. Cela nous a pris du temps. Maintenant c'est fait.

Les dix années passées sont résolument derrière, les dix à venir, résolument devant. C'est bien.

Nouvelle adresse, Nouveau lieu, Nouvelles pratiques, Nouveau public s'ajoutant à l'ancien (on ne peut quand même pas tout remplacer, surtout pas les amitiés de longue date !)

*Voici, ce qui constituera cette saison, à cheval sur la Canebière :*

**JANVIER** : QUINTET André JAUME / Jean-Marc MONTERA

**FÉVRIER** : QUARTET Yves ROBERT

**MARS** : " ÉNUMÉRATIONS " de Georges APERGHIS

**AVRIL** : " SOPHISMES et PETITES SOPHIES " Création

**MAI** : DUO André JAUME / Jimmy GIUFFRÉ

**JUIN** : " Fête de la Musique " :

Rencontre TRIO SHARPWOOD, Jean-Marc MONTERA, Marianne POUSSEUR, Alain FOURNEAU...

Avant chaque manifestation, vous serez prévenu par un petit carton identique à celui-ci qui ne vous cachera presque rien de ce que vous allez voir et entendre.

Le moyen le plus sûr pour recevoir cette information, et le plus efficace pour nous soutenir dans nos actions, est de remplir le bulletin d'adhésion ci-joint (\*)

Voilà, la page est donc tournée, nous espérons que vous viendrez lire la suivante en notre compagnie.

A BIENTOT !

**LE GRIM**

(\*) Prix de l'adhésion : 50 F donnant droit à une réduction sur le prix de toutes nos manifestations.

*Édito GRIM (1990)*

# Jean-Marc Montera Fred Frith

(France/Angleterre) Guitares

**ATTENTION!**  
cette musique ne peut ni  
s'oublier, ni s'auto-détruire  
après écoute!

Il ne s'agit pas là "d'effets sonores". Le frôlement d'un foulard de soie sur le manche d'une guitare, le clapotis de graines de sésame, le cri passionné d'une note tenue qui libère le silence: vous pourriez penser qu'il ne s'agit vraiment pas de musique...

Domage: vos oreilles n'en croiront pas leurs yeux. Permettez leur d'entendre différemment le chant des vagues...



© Photo X.

© Photo Heike Liss.

Concert le soir même à 21h00 au Musée Cantini - 19, rue Grignan 13006 Marseille.

**GRIM (Groupe de Recherche et d'Improvisation Musicales) - 15, rue Sénac 13001 Marseille Tél: 91.48.78.28**



© Photo Heike Liss.

Née en 1960 à Düsseldorf, Heike Liss, après avoir beaucoup voyagé découvre la photo en Ethiopie; elle suit alors des études d'Ethnologie et d'Anthropologie à l'Université Eberhard Karl à Tübingen où elle travaille davantage à partir de l'image photographique que de l'écrit. Parallèlement elle vit de la photo, la pratique d'ateliers pour les jeunes et la prise de photo d'identité en studio lui permettent d'appréhender l'attitude de l'homme face à l'objectif ce qui développe chez elle une grande sensibilité pour le portrait.

Dans ce contexte elle rencontre Fred Frith qui l'invite à être le photographe de "Helter Skelter", l'opéra-rock qu'il monte alors à Marseille: "J'étais bouleversée tant par la confrontation entre l'action théâtrale et la musique que par la lumière mystérieuse et dramatique qui entrait par les fenêtres" - Heike Liss -

"Heike Liss est un poète des moments de

réflexion et d'anticipation, des pauses, des échanges intimes avant ou après le moment de jouer. Ses images de musiciens évoque pour moi la musique d'une manière presque surréelle" - Fred Frith.

Cette exposition a été réalisée avec la participation du Goethe Institut.

D



© Photo Heike Liss.

*Présentation Concert Fred Frith-Jean-Marc Montera (1992)*

Il n'y a plus d'organisation de la vie, il n'y a plus de théâtre, il n'y a plus de personnages, il n'y a plus de metteur en scène, il n'y a plus que des fonctions et des noms.

Le constat est insupportable, à l'image du spectacle. Les spectateurs prennent des coups, frappés de mots, de gestes, de sons. "Sonnés, écoeurés, sidérés, scandalisés", mais aussi "attendris, émus, atteints", à dessein je n'emploie que leurs mots."

Claudine Galéa - La Marseillaise - 20 décembre 1990.

"Ce foutu bordel d'une apocalypse de la dérision. J'ai pénétré en direct le diptyque qui m'a fait penser à des toiles de Jérôme Bosch - grouillements et reptations, érections et béances, cris et souffrances, jouissances et illuminations - où chaque spectateur reçoit le reflet de son moi le plus intime. Un reflet que plus d'un tente de refuser...J'ai suivi, cramonné à mon fauteuil, les tentatives de décollage (ou de plongée sous-marine?) de ce que faute de mieux, on a baptisé "opéra" et qui, ni spectacle, ni happening, ni concert, ni ballet, pourrait s'appeler OMNI : objet musical non identifié.

Et pourtant bien identifiable. Par sa violence, par sa dérive, par son inspiration essentiellement, fondamentalement, inéluctable, urbaine et contemporaine".

Gabriel Vialle - La Marseillaise - 21 décembre 1990.

"Une érosion en deux parties. L'opéra de l'apocalypse. La musique de Fred Frith, une symphonie de bruits interprétés directement par 16 musiciens sous la baguette de Jean-Marc Montera, participe magnifiquement à cette improvisation parfaitement calculée.

Ils sont huit acteurs qui s'amarrent à des certitudes de papier maché, à des valeurs en bois, alors qu'en fait, l'univers bouleversé en constante révolution se révulse ou s'étire sans demander l'avis de quiconque".

Fred Kahn - Taktik - 22 décembre 1990.

"D'emblée on est saisi aux tripes. Il n'y aura pas d'échappatoire. C'est la vie. Celle des bas-fonds, là où tout est laid. Là où ce qui compte c'est l'urgence. Tout va très vite dans HELTER SKELTER."

Philippe Mathelier - Ouest France - 25 octobre 1991.

*Extrait de critiques de presse d'Helter Skelter  
de Fred Frith et François-Michel Pesenti, dirigé par Jean-Marc Montera (1990-1991)*

**CONCERTS**  
**MERCREDI 15 MARS 2006 - 20H30 À MONTÉVIDÉO**

**O N E S H O T**

**L'ENFANCE ROUGE**  
 En français, italien, anglais, allemand, arabe, l'Enfance Rouge parcourt les langues et le monde. Elle ramène à notre conscience la nécessité, toute contemporaine, d'utiliser chacune de nos voix et de nos esprits pour contrer les effets d'un néolibéralisme appauvrissant. La musique de l'Enfance Rouge c'est également de l'intime, un brin romantique, façon distillation d'alcool avec son goutte à goutte, son intensité, son ivresse. Le climat est lourd ou éthéré, la parole est douce ou vénéneuse. Tout ici est électrique. ([www.enfancerouge.org](http://www.enfancerouge.org))

**JUSTIN K. BROADRICK**  
 Justin K. Broadrick est le mythique fondateur de Godflesh, groupe créé en 1988 et dissout en 2002 avec CG Green. Né à Birmingham il est guitariste, bassiste et surtout magicien d'une musique digitale qui va réussir le mariage d'un hard-core de ses débuts avec « Napalm Death » et de l'innovation acoustique. Il déverse des nappes de guitares et de synthé sur un tempo lent, alourdi jusqu'à l'étouffement. Ses morceaux sont longs (pas moins de 9' en moyenne sur les albums de Jesu) tout comme sa perspicacité à nous faire entrer dans le monde de l'Industrial noise. Invité par l'Enfance Rouge, il nous délivre son projet FINAL #3, après 20 ans de maturation (quand on vous parle de perspicacité). ([www.avalancheinc.co.uk](http://www.avalancheinc.co.uk))

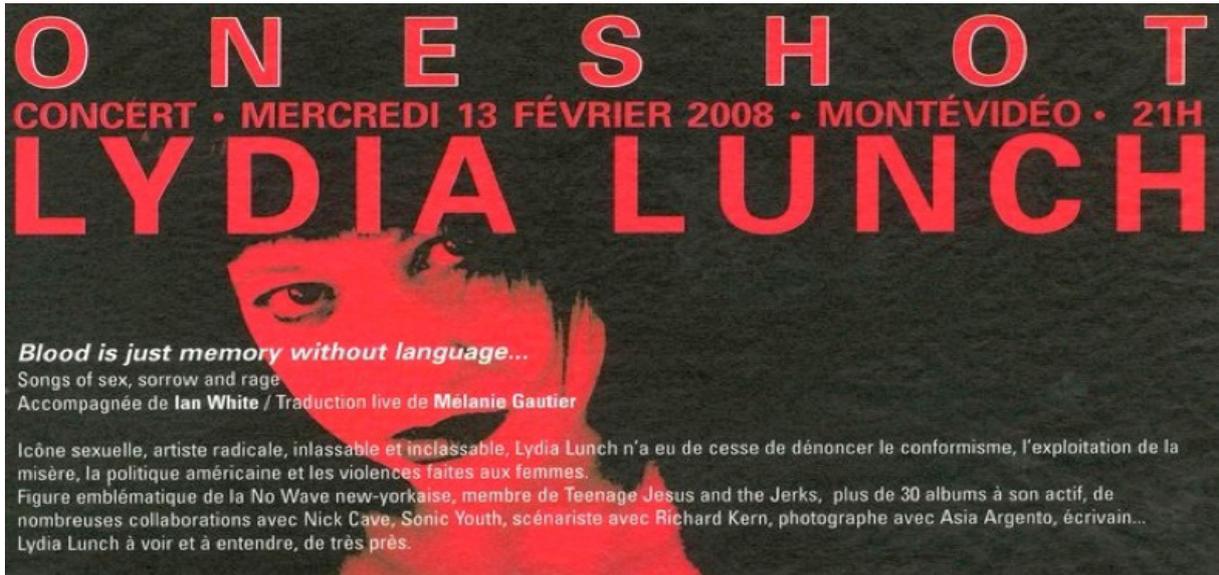
*Flyer « One Shot » Justin Broadrick / L'Enfance Rouge (2006)*

**FESTIVAL  
 NUIT D'HIVER #5**  
 DU 8 AU 21 DÉCEMBRE 2007 MARSEILLE  
 CONCERTS, CONFÉRENCES, FILMS...

*les*  
**Blues**

**EF**  
 groupe de recherche et d'organisation musicale  
 centre musical de marseille - marseille

*Visuel Nuit d'Hiver (2008)*



Flyer « One Shot» Lydia Lunch (2008)



Visuel Nuit d'Hiver #9 (2011)



LE GRIM PRÉSENTE  
FESTIVAL NUIT D'HIVER  
DIXIÈME ÉDITION  
MARSEILLE  
DU 12 AU 21 DÉCEMBRE 2012

*Sans titre, 12 x 21 x 12 x 2012, Techniques Mixtes.*

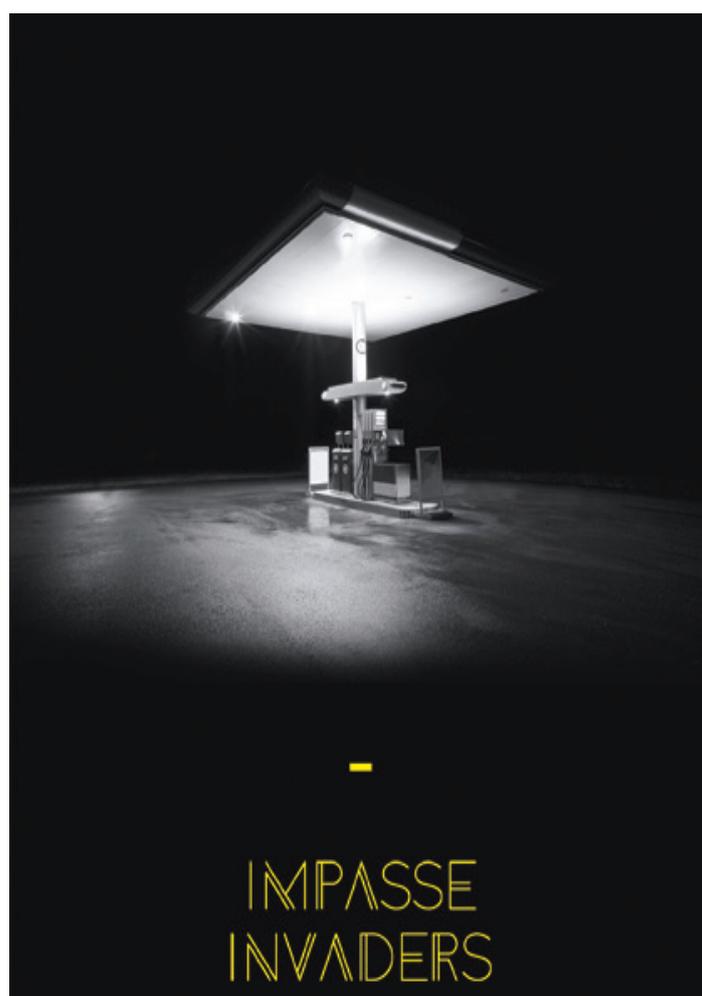
*Visuel Nuit d'Hiver #10 (2012)*



*Visuel Sons de Plateaux #8 (2014)*



*Visuel Nuit d'Hiver #12 (2014)*



*Visuel Impasse Invaders (2015)*



*Visuel Sons de Plateaux #9 (2015)*



*Visuel Nuit d'Hiver #13 (2015)*



*Visuel Nuit d'Hiver #14 (2016)*

## ANNEXE 27: DONNÉES BRUTES DES ACTIVITÉS DU GRIM

	musique impro	musique trad / acoustique	Musique classique / contemporaine	électronique expérimental / électroacoustique	Noise	Rock exp / noise rock	pop / rock	nombre de concerts (+spectacles musicaux)	nombre de soirées (concerts+ représentations+projections + conférences)	Regroupement Noise/électronique expérimental/noise rock	Acoustique / contemporain
1979	8	0	0	0	0	0	0	8	8	0	0
1980	5	0	0	0	0	0	0	5	4	0	0
1981	11	0	1	1	0	0	0	13	18	1	1
1982	13	0	0	0	0	0	0	13	10	0	0
1983	7	0	0	0	0	0	0	5	7	0	0
1984	5	1	1	0	0	0	0	7	7	0	2
1985	6	0	0	0	0	0	0	6	7	0	0
1986	6	0	0	0	0	0	0	6	7	0	0
1987	5	1	0	0	0	0	0	6	6	0	1
1988	10	0	0	0	0	0	0	10	10	0	0
1989	7	0	0	0	0	0	0	7	7	0	0
1990	8	1	0	0	0	0	0	9	5	0	1
1991	13	0	0	0	0	0	0	13	18	0	0
1992	8	0	0	0	0	0	0	8	8	0	0
1993	7	1	0	1	0	0	0	9	7	1	1
1994	7	0	1	0	0	0	0	8	5	0	1
1995	13	1	0	0	0	0	0	14	20	0	1
1996	4	0	0	1	0	0	0	5	8	1	0
1997	2	1	1	1	0	0	0	5	5	1	2
1998	12	1	0	0	0	0	0	13	9	0	1
1999	14	2	0	4	0	1	0	21	22	5	2
2000	5	0	3	2	0	0	0	10	7	2	3
2001	12	0	1	2	0	0	0	15	11	2	1
2002	6	0	1	7	0	1	0	15	15	8	1
2003	18	0	1	4	2	0	0	25	28	6	1
2004	12	2	3	13	3	3	0	36	37	19	5
2005	21	1	3	12	3	0	0	40	50	15	4
2006	19	1	0	8	0	3	0	31	41	11	1
2007	11	8	0	8	3	1	0	31	43	12	8
2008	16	2	4	12	5	2	1	42	41	19	6
2009	21	0	1	10	0	6	0	38	47	16	1
2010	12	4	6	6	6	4	0	38	35	16	10
2011	3	2	0	12	3	5	6	31	29	20	2
2012	6	1	6	9	6	3	5	36	29	18	7
2013	11	2	3	13	7	6	5	47	43	26	5
2014	3	2	5	13	6	3	10	42	32	22	7
2015	5	4	1	14	5	2	6	37	29	21	5
<b>TOTAL</b>	<b>352</b>	<b>38</b>	<b>42</b>	<b>153</b>	<b>49</b>	<b>40</b>	<b>33</b>	<b>705</b>	<b>715</b>	<b>242</b>	<b>80</b>

*Répartition du nombre de concerts du GRIM par année et par genre*

	Fonds Propres			Recettes tota	SUBVENTIONS PRINCIPALES										Total des subventions
	Vente spectacle	Recette Billetterie	Coproduction		Drac	CR	CG	Ville	Spedidam	Adami	SACEM	Cifre	crasea	Adac	
2008	4730	9012,37		41508,03	73457,39	35382,95	22526,92	90303,61				10625,76		232296,63	
2009	6458,8	9918		19901,86	75000	36000	23000	89000	8000,43	8000		6939,16	18000	279980,79	
2010	23996	7445		35647	75000	45000	34500	89000	11001	10000		11627	12000	327313	
2011	9121	5485		26995	75000	42000	37500	100000	10000	8000	6000	2826	24000	305326	
2012		5283	6238	22745	60000	40000	39500	100000	7000	0	5000	4667	0	268167	
2013	13500	9715	33454	59048	74000	44000	44500	100000	8000	6000	0	14000	0	296500	
2014	5000	9629		16327	58000	38000	45000	100000	8000	0	0	14000	0	263000	

*Répartitions de fonds propres et des subventions entre 2008 et 2014 (en euros)*

DATE	JOUR	ARTISTES	ARTISTES	ÉVÈNEMENT	TYPE	FRÉQUENTATION
5/02/14	mercredi	LICHENS + OHMODRON	3	IMPASSE INVADERS	concert	111
1/03/14	samedi	WOODEN SHIPS + JOHNNY HAWAII	4	IMPASSE INVADERS	concert	189
14/03/14	vendredi	ALAN COURTIS & AARON MOORE + HARSH	3	IMPASSE INVADERS	concert	45
2/04/14	mercredi	MUTSUNGU : DAVID MERLO et MICHEL DONEDA	2	LES MERCREDIS DE MONTEVIDEO	concert	60
11/04/14	vendredi	ORVAL CARLOS SIBELIUS + KID FRANCESCOLI	7	IMPASSE INVADERS	concert	164
22/05/14	jeudi	Séance d'écoute : N. DEBADE	1	SONS DE PLATEAUX	séance d'écoute	57
23/05/14	vendredi	JOZEF VAN WISSEM + KAUMWALD	3	SONS DE PLATEAUX	concert	84
24/05/14	samedi	PLATEAU RADIO GRENOUILLE	4	SONS DE PLATEAUX	conférence	15
24/05/14	samedi	Conférence : CHRIS WATSON	1	SONS DE PLATEAUX	conférence	57
24/05/14	samedi	MIKE COOPER + CHRIS WATSON	2	SONS DE PLATEAUX	concert	52
28/05/14	mercredi	festival B-SIDE : THE OSCILLATION + FOREVER PAVOT	7	LES MERCREDIS DE MONTEVIDEO	concert	150
1/06/14	dimanche	Workshop LAUGH WITH LARAAJI	1	IMPASSE INVADERS	atelier	15
1/06/14	dimanche	LARRAJI + SUN ARAW	3	IMPASSE INVADERS	concert	29
4/06/14	mercredi	KONK PACK + PATTI CUDD	4	LES MERCREDIS DE MONTEVIDEO	concert	27
18/06/14	mercredi	LA MUSIQUE INVERSEE / PAUL-EMMANUEL ODIN	1	LES MERCREDIS DE MONTEVIDEO	conférence	46
21/06/14	samedi	FELIX KUBIN + DJ REMI BRAGARD	2	FÊTE DE LA MUSIQUE	concert	180
17/09/14	mercredi	ALAIN JOHANNES + HIRKLUB	5	IMPASSE INVADERS	concert	173
22/10/14	mercredi	CONCERTS DE MANDOLINE	21	LES MERCREDIS DE MONTEVIDEO	concert	48
27/10/14	lundi	RIAM : RUSSEL HASWELL + JULIEN BAYLE	2	ACCUEIL	concert	84
29/10/14	mercredi	JERUSALEM IN MY HEART + DAHU	5	IMPASSE INVADERS	concert	99
2/11/14	dimanche	ACCUEIL IN THE GARAGE : TRASH KIT + ALLIGATOR	5	ACCUEIL	concert	77
5/11/14	mercredi	DÛM	3	LES MERCREDIS DE MONTEVIDEO	concert	32
12/11/14	mercredi	XXS	6	LES MERCREDIS DE MONTEVIDEO	concert	41
25/11/14	mardi	SOIRÉE NINE SPIRIT / GMEM	2	ACCUEIL	concert	42
11/12/14	jeudi	AMAURY CORNUT	1	NUIT D'HIVER #12	conférence	63
11/12/14	jeudi	NICOLAS DICK + MOONDOG	2	NUIT D'HIVER #12	concert	100
12/12/14	vendredi	FOUR ORGANS + SOURDURE+FAUNE	3	NUIT D'HIVER #12	concert	138
13/12/14	samedi	FUEGO + REVEIL DES TROPIQUES + France	3	NUIT D'HIVER #12	concert	135
18/12/14	jeudi	BASS HOLOGRAMS DUO + ELECTRIC POP ENSEMBLE	2	NUIT D'HIVER #12	concert	54
19/12/14	jeudi	PABLO CUECO & DIDIER PETIT / E-SAXBOW	2	NUIT D'HIVER #12	concert	78
19/12/14	vendredi	BAD BOYS + DOMENICO SCIAJANO + LA MORTE YOUNG	3	NUIT D'HIVER #12	concert	56
20/12/14	samedi	DERICK GALIAY + TONY HIMAS&JEAN FRANCOIS PALVROS + MICRO/MACRO/MAS	3	NUIT D'HIVER #12	concert	58
		<b>TOTAL :</b>	<b>116</b>			<b>2559</b>

Tableau de fréquentation des événements du GRIM par soirée pour 2014

---

ANNEXE 28:  
NOTE DE TRAVAIL POUR LA FUSION GRIM/GMEM  
(PRODUITE PAR LE GMEM - SEPTEMBRE 2015)

---

Gmem +  
- Centre National de Création Musicale -  
Marseille

PROJET GÉNÉRAL ET STRUCTUREL

2016/2018

## **INTRODUCTION**

La première phase que nous avons entamée depuis quatre ans touche à sa fin. L'objectif principal que nous souhaitons atteindre consistait à positionner le gmem afin qu'il soit perçu comme une structure culturelle de référence et un lieu de ressources pour Marseille et la Région PACA. Pour cela, il a fallu modifier la perception du gmem pour lui donner une image d'ouverture, centrée sur la capacité de produire des spectacles et des œuvres nouvelles, de partager notre mission de création - ce que nous avons fait en créant le pôle «transmission» - et de proposer un échange permanent entre les publics, nos activités et les artistes.

C'est pour atteindre cet objectif que nous avons étendu nos champs d'actions, démultiplié les partenariats et les coproductions. Nous sommes parvenu, tout en répondant aux missions du cahier des charges des Centres Nationaux de création Musicale (CNCM) du Ministère de la Culture, à affirmer la nécessité de notre présence dans le paysage culturel local.

Les missions qui nous incombent couvrent la production, la diffusion, la transmission et la recherche dans le domaine de la création musicale. Notre priorité a été de conjuguer ces missions avec la réalité sociale et politique de Marseille. Ainsi, nous avons avec l'équipe, adapté au fur et à mesure le projet en le confrontant aux réalités et aux demandes des partenaires politiques, culturels et sociaux.

Cette évolution du **gmem-CNCM-marseille** a rendu possible deux projets d'avenir ambitieux :

- Les locaux actuels n'étant plus appropriés à l'activité du gmem et l'évolution du projet nécessitant un rapprochement avec un centre névralgique de création, nous avons avec le directeur de la Friche, Alain Arnaudet, ébauché les conditions du déménagement du gmem à la Friche La Belle de Mai. Depuis deux ans, nous avons imaginé ensemble l'installation du gmem à la Friche pour que notre présence implique un vaste pôle autour de la création musicale et sonore (le MIX) avec l'ensemble des partenaires concernés par la production et la création musicale (Radio Grenouille, Euphonia, l'AMI, le Cabaret Aléatoire et le gmem+).

L'ensemble des conditions financières pour la réalisation de ce projet, intégré dans un plan plus vaste d'aménagement des réserves foncières de la Friche La Belle de Mais, ont été, à la date du 1er août 2015, votées par tous les partenaires politiques (État, Région PACA dans le cadre du CPER, Conseil Général des Bouches-du-Rhône et Ville de Marseille).

- Le Grim (Scène des musiques improvisées de Marseille) étant en grande difficulté, nous avons proposé de l'inclure à cette aventure. C'est ainsi que son directeur Jean-Marc Montera a accepté de rejoindre le projet de déménagement du gmem à la Friche La Belle de Mai et de participer à l'élaboration d'un projet plus vaste et plus ambitieux, ouvrant le Centre Nationale de Création Musicale aux musiques improvisées et expérimentales. Ainsi, nous conservons la continuité d'une histoire importante, construite de longue haleine, pour la Ville de Marseille.

**La fusion avec le Grim prendra effet le 1er janvier 2016 et le déménagement à la Friche La Belle de Mai est prévu pour le 1er novembre 2016.**

C'est une nouvelle période passionnante qui s'ouvre à nous. Marseille va se doter à la Friche d'un réseau de création artistique pluridisciplinaire et ouvert à toutes les esthétiques.

Voué à la fois au territoire et à une visibilité nationale et internationale, nous affirmerons nos missions grâce à une implantation locale, soucieuse de proximité, couplée à un développement ambitieux de notre activité de production et de création.

### **1/ LE PROJET GLOBAL : la création au centre du fonctionnement**

#### A/ Les nouveaux axes

##### • Une intégration dans un projet urbain

La perspective d'intégrer la Friche de La Belle de Mai et d'emménager dans de nouveaux locaux va avoir plusieurs incidences. La première va induire un fonctionnement au sein de la Société Coopérative d'Intérêt Collectif (SCIC). L'implantation d'un Centre National de Création Musicale au sein d'une coopérative aura des conséquences sur notre fonctionnement et notre activité. Notre implication sera importante car, placer la création au cœur d'une Friche comme celle que nous allons intégrer, sera une opportunité incroyable pour développer une pensée sur le rapport du politique et de l'esthétique. Au sein de ce vaste projet artistique, social et culturel, nous pourrions interroger la place de l'art dans la Ville.

##### • Un regroupement de partenaires pour développer de nouvelles méthodes de travail et de nouveaux outils

Nous avons imaginé la création du Mix (Pôle regroupant les acteurs de la Friche dans le domaine de la production musicale) avec l'AMI, le Cabaret Aléatoire, Radio Grenouille, Euphonia et le gmem+ afin de coordonner la programmation sur le lieu

et de mettre nos moyens en communs. Nous envisagerons des coproductions et des perspectives communes. Également, des outils seront mutualisés pour inventer de nouvelles formes de médiation et de diffusion.

• Des nouveaux locaux prodigieux

Les locaux que nous allons occuper seront avant tout au service de la production, de la transmission et de la recherche. En effet, la diffusion sera pour sa grande majorité extérieure à nos locaux afin de poursuivre le développement du réseau de nos partenaires.

Nous laisserons la possibilité d'accueillir du public pour des sorties de résidence, des conférences ou des rencontres spécifiques (scientifiques, musicologiques, techniques...), mais l'essentiel de notre activité de diffusion se réalisera avec nos partenaires de diffusion (La Criée, Le Merlan, Klap, l'Opéra de Marseille, les ABD Gaston Defferre, la Minoterie / théâtre de la Joliette...).

Nous allons disposer de cinq lieux de travail :

- un grand studio de résidence (200m<sup>2</sup>)
- un studio d'enregistrement (120m<sup>2</sup>)
- une cabine d'enregistrement reliée à tous les espaces (35m<sup>2</sup>)
- un studio de composition, répétition et de recherche (50m<sup>2</sup>)
- un studio de composition et recherche (40m<sup>2</sup>)
- un studio pédagogique (60m<sup>2</sup>)

**La capacité d'accueil dans les studios**

	surface	Accueil artiste	Accueil public	particularité
Studio de résidence	180 m2	25 musiciens ou artistes max.	100 personnes	Accueil de projets multidisciplinaires (arts numériques, chorégraphie et spectacle vivant)
Studio enregistrement	120 m2	15 musiciens (artistes) max.	40 personnes	Enregistrement des ensembles et accueil de projets multimédias.
Studio répétition	40m2	12 musiciens max.	-	Composition électroacoustique, répétition et enregistrement. Équipé pour le travail vidéo.
Studio Recherche	30m2	Groupe de 10 artistes ou chercheurs max.	-	Dédié à la recherche et à l'accueil des projets de musique mixte avec assistant.
Studio pédagogique et enseignement	60m2	Groupe de 20 étudiants max.	22 personnes	10 postes en réseau

Le studio de recherche sera occupé à plein temps par le conseiller artistique/chercheur. Il y accueillera des projets de développement en lien avec les Universités.

Les deux cabines de production qui seront de par et d'autres des studios seront équipés pour la vidéo et le travail de postproduit

• Le Drim : une fusion au service de la diversité esthétique

La fusion avec le Grim va permettre de créer un département pour les musiques improvisées et expérimentale (le Drim) qui sera piloté par l'artiste associé Jean-Marc Montera. Le Drim profitera de l'ensemble des moyens humains, techniques et administratif du Centre afin de réaliser son activité. Cette fusion va permettre d'étendre l'activité artistique, ouvrir les champs esthétiques et d'affirmer la pratique et la production des musiques improvisées et expérimentales.

## B/ Création, production et fonctionnement

Notre mission première consiste à accompagner des équipes afin de leur donner des moyens technique, administratif, financier et artistique jusqu'à la réalisation d'un projet ou d'une étape. La plupart du temps, les productions font appel à des résidences, périodes d'accueil et d'accompagnement plus ou moins longues dans les salles de travail et dans les lieux d'hébergement. C'est pour cela que l'équipe va se renforcer sur ces capacités logistiques et ces moyens d'accompagner les productions.

### • Les lignes esthétiques et les domaines artistiques

La création musicale couvre de vastes champs esthétiques et selon la direction de chaque CNCM, elle diffère. La singularité du directeur et l'emplacement géographique déterminent des particularités au niveau du fonctionnement et des champs esthétiques. Chaque centre équilibre ses projets entre la musique écrite, acoustique ou mixte, et l'improvisation. Nous pourrions, grâce au fonctionnement particulier avec le Drim, assurer une présence importante des musiques improvisées et expérimentales. Pour fonctionner le Drim disposera d'une autonomie pour les choix artistiques et d'une enveloppe identifiée dont il disposera pour accompagner ces projets et affirmer sa ligne esthétique. Ce département sera piloté par l'artiste associé.

De nombreux projets plastiques (installation, performance, spectacle multimédia) ou de spectacles vivants (théâtre, danse) font appels à la création musicale qu'elle provienne du domaine des musiques improvisées ou écrites. La multi ou pluridisciplinarité est un axe que nous soutenons depuis toujours. L'accueil d'artistes pratiquant d'autres disciplines fait partie intégrante de notre projet. Le grand studio est équipé d'un plancher pour la danse et le noeud de connexions permettra l'exploitation de toutes les formes de technologies reliera tous les espaces de travail.

C'est un lieu adapté et pensé dans sa dimension pluridisciplinaire qui pourra accueillir des équipes artistiques composées d'artistes singulier et spécifique.

L'ouverture aux nouveaux modes de fonctionnement des artistes, la multiplicité et le croisement des pratiques, les différents champs esthétiques sont autant de paramètres qui exigent l'adaptabilité de l'ensemble des lieux de travail.

Cette adaptabilité des lieux, mais aussi du fonctionnement de l'équipe du gmem+ constitue l'axe fondamental de notre projet.

Pour permettre un fonctionnement fluide et un suivi rigoureux nous mettrons en place des commissions artistiques composées de membres de l'équipe mais aussi d'invités extérieurs pour choisir les projets et une cellule de production, outil de suivi et d'accompagnement des équipes artistiques et de leur projet.

### • Les commissions artistiques

Le choix des productions se fera par des **commissions artistiques** présidées par le directeur du Gmem ou la directrice adjointe et dont les membres seront invités selon les particularités des projets. Il pourra s'agir de personnes extérieures au gmem+ qui apporteront leurs compétences spécifiques.

Pour le moment nous imaginons trois commissions différentes :

- musiques improvisées et expérimentales (les propositions seront exposées par l'artiste associé du Drim),
- musiques acoustique et mixte liée à la scène
- musique dans le cadre des arts numériques et du développement de la haute technologie (Zinc et Seconde Nature siègeront dans cette commission).

Ces commissions étudieront la faisabilité des projets du point de vue logistique, technique et financier. Chaque membre de l'équipe pourra apporter ses compétences pour étudier la faisabilité de la production.

### • Les différents modes de production et la cellule de production

Les productions peuvent être accompagnées de différentes manières :

La production déléguée induit la responsabilité du Centre. La gestion du projet est assumée par l'équipe du centre et son financement est réparti selon l'engagement des coproducteurs associés.

La coproduction peut se faire soit par un apport financier, soit par une valorisation (mise à disposition de personnels, suivi artistique...)

Le soutien qui consiste à l'accueil dans les locaux, le suivi artistique ou le prêt de matériel et le conseil en production.

Une **cellule de production** sera déterminée selon chaque projet pour déterminer les modalités d'accompagnement et de suivi selon le mode de production et le niveau d'engagement du gmem+.

### • L'axe international

Il faut avant tout noter que nous allons, grâce au développement de notre structure, à la fusion avec notre partenaire du Grim et à l'occupation des nouveaux locaux, développer dans un axe international important et notamment celui des projets européens. L'axe international sera un nouvel atout considérable pour le nouveau Centre.

Le poste d'administrateur/trice qui sera à pourvoir dès le début de l'année 2016 sera en partie voué au développement de cet axe.

L'ensemble de ces perspectives ne sera possible qu'à la condition d'un projet cohérent servi par une équipe organisée autour du projet.

### • Activité et répartition dans les locaux

Il s'agit de donner une évaluation des semaines d'occupation des lieux par rapport à l'activité répartie entre les projets du gmem+ avec le Drim et des autres coréalisateurs (Zinc, Friche, Mix, Cartel, MOD, Compagnie L'entreprise, Compagnie La liseuse, Diphong, Festival Actoral, Parallèle...)

### Tableau récapitulatif des résidences par champs d'application et par lieu

Nombre de projets par nombre de semaines = nombre de semaine par domaine

	Chorégraphie et spectacle vivant		Arts numériques		Musique improvisée et expérimentale		Musique instrumentale et vocale		Musique mixte et recherche		Musique électroacoustique		
Salle résidences/production	2*3	6	2*2	4	8*1	8	3*2	6					46
	2*4	8			4*2	8	2*3	6					
Studio d'enregistrement/répétitions	2*1	2	2*1	2	4*1	4	4*1	4	6*1	6	4*1	4	46
	1*2	2	2*1	2	2*3	6	2*2	4	5*2	10			
Studio répétition/composition	1*2	2	2*1	2	2*2	4			4*2	8	3*3	9	46
	1*3	3							2*3	6	3*4	12	
Studio recherche/répétition	1*4	4	2*2	4	4*1	4			2*1	2	3*2	6	46
					1*3	3			2*10	20	1*3	3	
nombres de projets	10		10		25		11		21		14		184
nombres de semaines par champ artistique	27		14		37		20		52		34		

## C/ La diffusion

### 1 - Diffusion régulière

La diffusion est la seconde mission que nous devons assumer. Pour se faire nous devons penser chaque projet en évaluant les conditions d'accueil du public, les outils d'accompagnement, les conditions de présentation du spectacle, ainsi que la cohérence de la programmation selon les objectifs à atteindre.

La diffusion va évoluer par rapport aux années précédentes. Une programmation régulière entre celles présentées avec les partenaires (Matins Sonnants avec l'Opéra de Marseille, Musiques en chantier aux ABD, festival + de danse à Klap...) et les actions internes au Centre (présentation des projets en fin de résidence, conférences, rencontres) constituera un axe régulier et qui aura la particularité de s'adapter aux demandes toujours en évolution de nos partenaires.

Durant l'année trois temps forts seront organisés et des nouveaux outils pour la diffusion seront créés :

### 2 - Reevox

Organisé en début d'année (janvier, février) ce festival concerne avant tout les musiques électroniques. Il permet de développer une ouverture avec le Cabaret Aléatoire, l'AMI, Klap, Seconde Nature, la Friche ...) C'est l'emblème de l'ouverture esthétique et du croisement des publics.

### 3 - Le festival Les Musiques

Il sera sans doute réduit pour dégager des parts de financements pour assurer des accueils en résidence et des productions. Il a lieu au printemps au milieu du mois de mai et présente une programmation axée sur les musiques instrumentales et mixtes. Nous y présentons des projets multi disciplinaires qui permettent un partenariat avec les institutions culturelles telles que la Criée, le Merlan ou l'Opéra de Marseille. De nombreuses pistes sont envisagées pour développer ces partenaires y compris sur l'ensemble de la Région PACA.

### 4 - Le festival «Nuit d'Hiver»

Le festival NH est reconnu et accompagne un public particulier et important. Emblème de l'ex-Grim, Il restera sans doute un outil et un phare important pour le nouveau département du Drim.

Après avoir réfléchi avec les équipes, il nous a semblé plus pertinent, et dans la cohérence d'une présence presque continue de diffusion sur Marseille, de conserver une période et un temps fort présentant les musiques improvisée et expérimentales. Il aura lieu en fin d'année entre novembre et décembre.

### 5 - Des nouveaux outils de diffusions (le label-Mlx - initié avec l'AMI)

L'arrivée dans nos nouveaux locaux va permettre de développer une activité importante d'édition et de diffusion. Nous avons imaginé avec l'Ami de réactiver un label numérique (sans support mécanique) sous une forme ouverte qui ne se limitera pas à l'édition de fichiers définitifs, mais ouvrira de nombreuses perspectives offrant aux artistes la possibilité de présenter des étapes durant la réalisation de leurs projets. Le niveau exceptionnel de l'équipement numérique du lieu offrira toutes les possibilités de transmission sur les réseaux.,

Diffusions directes ou en différées, extrait de répétition, présentation de projets, concert en streaming ou point intermédiaire avec des coproducteurs à l'autre bout du monde, nous pourrons utiliser l'outil numérique de toutes les manières possibles.

### D/ Le pôle transmission

Le pôle transmission a pris beaucoup d'importance depuis sa création. Il est au centre du dispositif que nous avons mis en place. Organisateur dans le domaine des actions pédagogiques et sociales, il agit également sur tout ce qui concerne la relation au public. Participant à une activité, spectateur d'un concert, auditeur d'une rencontre ou stagiaire, chaque personne que l'on reçoit doit être accueillie avec soin et professionnalisme.

C'est pour cette raison que nous n'avons pas séparé les relations avec le public de la pédagogie afin de ne pas sérier la relation aux usagers qu'il soit spectateur anonyme d'un concert, acteur dans une action culturelle ou bénévole sur un festival.

Le département compte aujourd'hui de nombreuses actions en milieu scolaire, des ateliers en partenariat avec des structures sociales ou de santé et des accueils de cycle d'enseignement et de formation (L'Université de Toulon - Ingémédia-, l'Université Aix-Marseille, le Conservatoire de Marseille - cours d'électro acoustique -, le Cefedem, le CFMI ...).

Il poursuivra son activité en cherchant à développer des activités dans le cadre de la formation professionnelle (formation de techniciens spécialisés, formation dans le cadre de l'informatique musicale, enseignement dans le cadre de la recherche).

### E/ La recherche

La recherche est un axe qui garantit la transversalité. Situé entre l'enseignement supérieur et la recherche appliquée dans le cadre des projets, elle peut également être au croisement des disciplines artistiques - par exemple pour les projets «Arts numériques» -, mais également concerner des domaines aussi différents que la sociologie ou les mathématiques dans le cadre de programme de recherche fondamentale.

Nous allons fortement développer la recherche dans le cadre du nouveau projet afin d'accueillir au sein des nouveaux locaux des projets ambitieux.

Nous avons évoqué avec son responsable (Charles Bascou) et certains partenaires différentes pistes :

- recherche appliquée aux projets (développement des lutheries informatiques et projets arts numériques),
- recherche dans le cadre de croisement des disciplines et l'accueil de groupe d'artistes (multi diffusion, interaction entre les médias...),
- recherche fondamentale dans les domaines des sciences dures (mathématiques, physiques...)
- recherche dans le lien entre sciences humaines et arts,
- recherche dans le domaine des publics.

## **2- LES PARTENAIRES**

Le partenariat est au centre de notre projet et de notre développement. Les locaux que nous allons gérer pourront, en plus de l'activité du gmem+ (activités du gmem et du Grim additionnées) accueillir des productions dans le cadre de partenariats. La Friche de La Belle de Mai et d'autres partenaires pourront profiter de ces outils exceptionnels qui seront au service de la création artistique et musicale.

### A/ Les partenaires de production

Nous avons vu les multiples engagements des partenaires dans le cadre des productions. Ils permettent, en plus des moyens financiers et les mutualisations des capacités, la mise en réseau pour la diffusion. Nous ne pouvons plus imaginer un engagement dans une production sans garantir plusieurs dates de diffusion.

### B/ Les partenaires dans le cadre de l'organisation des événements et de la diffusion

C'est essentiellement dans le cadre de la diffusion que nous avons pu développer des partenariats. Les festivals ont permis d'étendre les échanges mais aussi de cofinancer des accueils de spectacles et plus particulièrement :

- la Friche de la Belle de Mai
  - la Criée (Théâtre National de Marseille - CDN)
  - le Merlan (Scène Nationale de Marseille)
  - Klap, maison pour la danse de Marseille
- mais aussi,
- le festival «les joutes musicales» de Correns,
  - le festival de Chaillol.
  - les centres nationaux de création musicale et leurs festivals.

### C/ Les partenaires associés

Les partenaires associés prennent une part importante dans notre projet. Ils nous permettent d'entamer un travail sur le territoire et d'afficher des potentialités pour représenter notre région et notre ville à l'extérieur. Ainsi, ce rôle d'ambassadeur sera mené dans un premier temps et pour une durée de quatre années par Musicatreize, association avec laquelle nous nous sommes engagés dans le cadre d'une convention).

CBarré est l'ensemble associé que nous soutenons. Nous participons à la consolidation et à la structuration de l'ensemble qui sera engagé dans notre politique de diffusion (programmation dans les festivals), de création (commandes aux compositeurs), de productions (organisation des résidences). CBarré est d'une aide importante pour nous car la présence de l'ensemble sur le territoire permet de réaliser des projets qui ne seraient pas envisageables sans leur présence. Notre proximité et notre association permettent une grande facilité de production sans laquelle de nombreux projets seraient impossibles. Nous continuerons cette association dans le cadre de l'emménagement à la Friche de La Belle de Mai.

### D/ Les partenaires internationaux

Le développement des projets à l'international va provoquer de nouvelles rencontres avec de nombreux partenaires qui participeront à notre visibilité et à notre expansion.

## **3/ LES NOUVELLES RESSOURCES POTENTIELLES**

Nous avons pu lire tout au long de ce document les axes de production envisageables pour trouver des moyens et des sources de financements nouveaux.

Dans le cadre de la production :

- la recherche de nouveaux producteurs
- la location des studios pour l'enregistrement ou les répétitions
- la mise en service de compétences
- les productions internationales et européennes

Dans le cadre de la diffusion :

- la recherche de mécénat et de partenaires privés
- le développement de partenaires et l'élargissement du territoire d'intervention

Dans le cadre de la transmission :

- l'intervention dans le cadre de la formation professionnelle
- des nouveaux dispositifs dans le cadre de la recherche

Toutes ces potentialités seront envisageables à la condition de construire un projet cohérent qui sera servi par une équipe dont les fonctions seront définies et négociés pour que chacun soit au service, à son poste, du projet global.

#### 4/ LE FONCTIONNEMENT ET L'ÉQUIPE

Nous avons remis le Conseil d'Administration et particulièrement le bureau au centre du fonctionnement du gmem. Dorénavant, chaque Conseil d'Administration est préparé par un bureau élargi et les décisions sont réfléchies collégalement. L'ambition du nouveau projet ne pourrait être possible sans un organe politique fort et un fonctionnement transparent. Dans le cadre de la fusion avec le Grim, trois sièges seront occupés par trois membres du Conseil d'Administration du Grim après le 1er janvier 2016.

Le bureau renouvelé est aujourd'hui composé de :

Président	Monsieur Henry FOURÈS
Vice-Président	Monsieur Georges BŒUF
Trésorier	Monsieur Daniel COPITET
Vice-Trésorier	Madame Marthe LEMUT
Secrétaire	Madame Émilie DELORME
Vice-Secrétaire	Monsieur Jean-Claude RISSET

Il reste néanmoins indispensable de passer à la rédaction des nouveaux statuts de l'association et du règlement intérieur. L'installation à la Friche et la fusion avec le Grim rendra ce travail d'autant plus nécessaire et indispensable.

La restructuration de l'équipe est terminée. Le poste ADAC que le Grim a obtenu par le Conseil Régional permettra d'intégrer à l'équipe Monsieur Nicolas Debadé au poste de «chargé de production/médiation».

#### 5/ L'ÉQUIPEMENT ET L'INVESTISSEMENT

Nous avons mis en place avec le directeur technique une politique d'équipement en lien avec le projet artistique. Cela a pour conséquence d'organiser l'achat de matériel en correspondance avec les projets artistiques que nous accueillons et non selon les financements aléatoires que nous demandons. Cela implique une politique de financement basée sur des provisions et un financement de la part du Gmem.

Nous avons donc établi un plan d'acquisition de matériels sur trois ans (cf tableau ci-dessous) qui se décline de la façon suivante : un équipement dédié à la production, un autre dédié à la diffusion et le dernier dédié à l'aménagement du lieu de travail.

Ce plan d'investissement important est conséquent à notre installation à la Friche de la Belle de Mai. En effet, pour assumer la réalisation des lieux, il a fallu mettre en option une partie de l'équipement des studios dont le grill de la salle de création (70 000€) et l'acoustique des studios de répétitions (40 000€). Le lieu et sa qualité nous permettra une plus grande autonomie pour nos réalisations et la possibilité de développer des coproductions. Le développement du secteur pédagogique nous permet de mettre en place des ateliers de création et de réalisation sonore en milieu scolaire et universitaire.

Le secteur pédagogique s'intensifie avec la mise à disposition de six postes informatiques tout équipés, de matériel de prise de son mobile et d'une salle réservée à cet effet nous permettant d'accueillir une douzaine de personnes.

#### PLAN D'ÉQUIPEMENT GMEM 2015-2018

	2015 <i>acquis</i>	2016	2017	2018	Total
Matériel Sonorisation	4 000 €	50 000 €	20 000 €	20 000 €	94 000 €
Équipement studio	7 000 €	30 000 €	10 000 €	10 000 €	57 000 €
Équipement pédagogique	5 000 €	15 000 €	15 000 €	15 000 €	50 000 €
Instruments	19 000 €	30 000 €	30 000 €	30 000 €	109 000 €
Mobilier	10 000 €	90 000 €	40 000 €	20 000 €	160 000 €
Total	45 000 €	215 000 €	115 000€	95 000€	470 000 €

Nous fournirons avec le directeur technique une évaluation précise en fonction des besoins pour assumer la fin des équipements (grill et acoustique) des locaux à la Friche et les équipements nécessaire.

IL faudra également évaluer les coût des deux déménagements du gmem et du Grim.

## CONCLUSION

Le Gmem est un lieu dédié à la création musicale, à sa production et à sa diffusion. Notre mission consiste à soutenir les projets dont l'ambition musicale est forte et de leur offrir un lieu où se construire. Cela implique un accompagnement global des réalisations sur l'ensemble de nos domaines de compétences, de l'administration à la communication, de la technique au développement technologique et à la recherche, de l'initiative au suivi artistique et esthétique.

Notre activité exige une exploration des espaces imaginaires d'aujourd'hui, afin d'ouvrir de nouvelles perspectives. Les artistes, les musiciens et les compositeurs participent au dessein de la société de demain en élaborant l'écriture des langages qui la constitueront.

Nous devons porter une attention permanente au champ de la création pour rendre possible l'inattendu et débusquer les talents. Afin que le territoire soit fertile, il doit être irrigué par l'inventivité et laisser place à la curiosité, la surprise et l'étonnement.

Le divertissement esquive la conscience du temps et participe à l'insouciance. Nous ne nous y opposons pas, mais notre mission de service public implique un positionnement éthique où le savoir et la connaissance s'érige comme fondation de la liberté et de cohésion sociale.

La violence naît de l'absence de culture, de la perte d'identité et de la peur qui s'y abreuve.

En initiant cette aventure enthousiasmante à la Friche de la Belle de Mai, nous participons (certes modestement) au renouvellement de la pensée pour une république et une démocratie que nous espérons toujours plus juste et équitable, mais qui ne fera pas l'économie du travail de pensée.

---

ANNEXE 29:  
STATUTS DU GRIM (MODIFIÉS EN 2008)

---

**GROUPE DE RECHERCHE ET D'IMPROVISATION MUSICALES**

**GRIM**

**Siège social :**

**3, impasse Montévidéo – 13006 MARSEILLE**

**Association de loi 1901 créée le 28 décembre 1978**  
**Préfecture de Marseille**

**N° W133009897**

**STATUTS**

**Modifiés par l'Assemblée Générale Extraordinaire du 25/07/08**

## STATUTS - ASSOCIATION GRIM

### TITRE PREMIER : BUTS ET COMPOSITION

#### Article 1: Dénomination

Il est créé à Marseille, dans les conditions ci-après définies, une Association placée sous le régime de la loi du 1<sup>er</sup> juillet 1901 dénommée

GRUPE DE RÉCHERCHE ET D'IMPROVISATION MUSICALES dont le sigle est GRIM

et dont la durée est illimitée.

#### Article 2 : Siège

Son siège social est fixé à MARSEILLE, au 3 Impasse Montevideo, 13006 MARSEILLE. Il pourra être transféré par simple décision du Conseil d'administration.

#### Article 3 : Buts

L'Association a pour but le développement, la diffusion et la recherche sur les musiques nouvelles et/ou improvisées dans le cadre d'une action artistique et culturelle incluant animation et formation, en relation avec les autres arts chaque fois que le projet artistique l'exigera.

Dans ce but notamment :

- Elle mobilise l'action de chercheurs et de créateurs de toutes disciplines.
- Elle soutient la création et la diffusion des musiques expérimentales ou autres utilisant l'improvisation ainsi que de toutes les innovations techniques utilisables à des fins artistiques.
- Elle apporte son appui moral, matériel, artistique et théorique à tous les artistes et chercheurs dont les travaux pourraient s'inscrire dans les buts fixés.

Cette liste est énonciative, et non limitative.

La Direction Artistique de la structure doit être assurée par un membre fondateur de l'association. A l'occasion des présents statuts, la fonction est assurée par Jean-Marc Montera, cofondateur du GRIM en 1978.

#### Article 4 : Moyens

L'Association organise en participation avec tout tiers ou organismes de recherche ou de création, en France ou à l'étranger, toute activité conforme à son but :

- concerts et manifestations artistiques publiques,
- activités pédagogiques, artistiques et d'information, telles que cours, conférences, colloques, publications, enregistrements, disques, audio-visuels ; cette liste étant énonciative et non limitative.

## TITRE II : COMPOSITION DE L'ASSOCIATION

### Article 5 : Composition

L'Association se compose de Membres dont la candidature est proposée par le Bureau et agréée par un vote à la majorité du Conseil d'Administration de l'Association.

Un membre est une personne physique ou morale qui adhère aux objectifs cités dans l'article 3 et s'engage à participer aux activités de l'association.

### Article 6 : Radiation

La qualité de Membre se perd par :

- la démission de l'intéressé, notifiée par lettre au Président du Conseil d'Administration.
- l'absence non excusée à deux réunions consécutives à l'Assemblée Générale, absence considérée comme une démission tacite.
- la radiation prononcée par le Conseil d'Administration pour tout motif grave entravant le fonctionnement de l'Association.

### Article 7 : Cotisations

Elus en fonction de leurs apports et compétences personnelles, les membres de l'association sont dispensés du paiement d'une cotisation.

## TITRE III : ASSEMBLÉE GÉNÉRALES

### Article 8 : Assemblée générale de l'association

L'Assemblée Générale comprend tous les membres de l'association.

L'Association se réunit au moins une fois par an sur convocation du Président, remise en main propre, ou adressée aux membres au moins quinze jours avant la date fixée et comportant un ordre du jour.

La Direction peut assister à titre consultatif aux réunions des instances délibératives de l'association sauf pour les questions concernant sa situation personnelle.

### Article 9 – Assemblée Générale Extraordinaire

L'Assemblée Générale Extraordinaire comprend tous les membres de l'association.

Elle se réunit en session extraordinaire sur décision du Conseil d'administration ou la à demande – déposée au secrétariat – d'un tiers des membres.

Comme pour les assemblées générales ordinaires, les convocations sont envoyées par le Président ou remise en main propre au moins quinze jours avant la date fixée avec indication de l'ordre du jour.

La Direction peut assister selon les mêmes dispositions que celles définies à l'article 8, aux réunions de l'assemblée générale extraordinaire.

### Article 10 : Ordre du jour et vote

Ne sont traitées à l'assemblée que les questions portées à l'ordre du jour.

Outre les matières portées à l'ordre du jour par le Conseil d'administration, toute proposition portant la signature du Président de l'association ou du quart au moins des membres de l'association pourra être soumise à l'assemblée.

Ces modifications apportées à l'ordre du jour seront valablement portées à la connaissance des membres des assemblées par envoi ou remise d'une lettre simple dans un délai de cinq jours avant la date prévue de l'assemblée.

Article 11 – Délibérations

Pour délibérer valablement, l'assemblée doit, sur première convocation, réunir la moitié plus un des membres de l'association présents ou représentés.

Sur deuxième convocation, à au moins quinze jours d'intervalle, l'assemblée peut valablement délibérer quelque soit le quorum atteint.

Toutefois, pour toute modifications des statuts, la présence de la majorité des membres est requise.

Toutes les résolutions prises à la suite des délibérations des assemblées sont votées à main levée sauf indication contraire de l'assemblée.

Les délibérations de l'assemblée sont consignées par le Secrétaire sur un registre et co-signées par le Président et le Secrétaire de ces assemblées.

Pour être valables, toutes les décisions de l'Assemblée générale extraordinaire doivent être prises à la majorité des deux tiers des membres présents ou représentés.

En cas d'Assemblée générale ordinaire ou extraordinaire, les membres qui sont empêchés de s'y rendre peuvent donner un pouvoir écrit sur papier libre à un membre de l'association pour les représenter. Le nombre de pouvoirs est limité à deux par membre présent.

Article 12 – Pouvoirs des assemblées

L'Assemblée générale ordinaire :

- approuve les règlements intérieurs ;
- entend les rapports annuels sur la situation financière et morale ainsi que le rapport d'activité de la Direction ;
- désigne un commissaire aux comptes agréé. Le commissaire aux comptes est chargé de certifier les comptes de l'exercice clôt et de faire connaître ses conclusions ;
- élit les membres du Conseil d'Administration ;
- délibère sur les résultats obtenus par l'association dans l'accomplissement des missions définies à l'article 3 ;
- approuve les comptes de l'exercice clôt et donne quitus au Trésorier ;
- approuve le budget annuel présenté par le conseil d'administration ainsi que le programme d'activité correspondant

L'Assemblée Générale Extraordinaire statue sur toutes les questions urgentes qui lui sont soumises. Elle peut apporter toutes modifications aux statuts, ordonner la prorogation, la dissolution de l'association.

## TITRE IV – CONSEIL D'ADMINISTRATION

L'Assemblée des membres, définie à l'article 8, constitue le Conseil d'Administration.

Article 13 : Réunion du Conseil d'administration

Le Conseil d'Administration se réunit au moins une fois par an et chaque fois qu'il est convoqué par le Président ou sur la demande motivée du tiers des membres. Il peut convier à ces réunions à titre consultatif toute personne dont la compétence peut-être utile à ces travaux.

La Direction peut assister à titre consultatif aux réunions des instances délibératives de l'association, sauf pour les questions concernant sa situation personnelle.

Article 14 : Pouvoirs du Conseil d'administration

Le Conseil est investi des pouvoirs les plus étendus pour faire ou autoriser tous les actes ou opérations qui entre dans l'objet de l'association et qui ne sont réservés à l'Assemblée générale.

Les procès-verbaux des séances des conseils sont consignés sur un registre et co-signés par le Président et le Secrétaire de ces assemblées.

Le Conseil d'Administration établit chaque année les comptes de l'exercice clôt et arrête le projet de budget proposé par la Direction à soumettre à l'assemblée.

Le Conseil d'administration nomme le bureau le bureau et la Direction à la majorité des deux tiers des membres présents ou représentés.

Article 15 – Délibération du Conseil d'Administration

Dans les réunions du conseil, les membres du Conseil ont seul voix aux délibérations.

En cas de partage des voix, la voix du Président est prépondérante.

Pour la validité des délibérations, la majorité des membres du Conseil doit être présente ou représentée par un autre membre ayant pouvoir.

Le nombre de pouvoir est limité à deux par membre présent.

Les décisions du Conseil d'administration sont prises à la majorité simple sauf celles-relatives aux nominations du Directeur artistique, prises à l'unanimité des membres présents ou représentés.

TITRE V – BUREAU

Article 16 – Nomination, composition

Le Conseil d'administration désigne en son sein, pour la durée du mandat :

- un Président, parmi les membres associés élus,
- un Trésorier, parmi les membres associés élus,
- un Secrétaire, parmi les membres associés élus.

Ils sont nommés pour une période de 3 ans renouvelable. Ces membres sont rééligibles.

Le Bureau prépare les réunions du Conseil d'Administration et de l'Assemblée Générale et assure le suivi des tâches définies par le Conseil d'Administration. Il se réunit chaque fois qu'il est convoqué par son Président.

Le Président représente l'Association dans tous les actes de la vie civile et en justice.

## TITRE VI - DIRECTION

### Article 17 A : La Direction Artistique

Le Conseil d'Administration désigne un Directeur Artistique qui a en charge, en liaison avec la Direction Administrative pour ce qui concerne les moyens, la définition du contenu et l'organisation des événements artistiques et plus généralement l'animation des projets culturels de l'Association.

Cette mission se déroule en étroite coordination avec la Direction Administrative. Le Directeur Artistique est responsable devant le Conseil d'Administration du bon déroulement de sa mission.

La durée de son mandat est librement déterminée par le Conseil d'Administration. Le Conseil d'Administration décide du niveau de rémunération ou de l'éventuel bénévolat de la mission, qui en tout état de cause pourra donner lieu à défraiements.

### Article 17 B : La Direction Administrative

Elle est responsable, devant le Conseil d'Administration, du fonctionnement de l'Association et de son équilibre financier. Pour cela, elle est seule responsable du choix des moyens d'actions propres à assurer la mise en œuvre du projet artistique et culturel formulé par la Direction Artistique, dans le cadre du budget prévisionnel.

Par délégation du Président, elle le seconde ou le représente dans les actes et démarches de la vie civile de l'Association, notamment dans tous ce qui concerne les fonctions d'employeur (choix et embauche de personnel dans le cadre du budget voté par le C.A.).

Elle soumet au Conseil d'Administration les propositions d'aménagements techniques, mobiliers et immobiliers, les projets artistiques impliquant des engagements financiers non inscrits au budget approuvés par le Conseil d'Administration.

Elle effectue toute opération d'adaptation du budget rendue nécessaire pour son exécution, après accord du C.A.

La Direction Administrative peut-être confiée à un salarié. Le Conseil d'Administration est en charge de la fixation de sa rémunération et de la définition des missions complémentaires qui peuvent lui être confiées.

## TITRE VII : DISPOSITION FINANCIÈRES

### Article 18 : Ressources

Les ressources de l'Association se composent :

- Des recettes des manifestations qu'elle organise ou auxquelles elle participe.
- des recettes diverses telles que vente de publications ou de produits discographiques, produits de publicité, stages et formation, manifestations annexes ou accessoires
- des intérêts de revenus des biens de valeurs qu'elle possède.
- des subventions et des dons qui lui sont accordés.
- de toutes autres ressources autorisées par les textes législatifs ou réglementaires.

Article 19 : Comptabilité

Il est tenu au jour le jour :

- une comptabilité-deniers par les recettes et les dépenses
- une comptabilité-matière selon les règles administratives

Le budget de l'Association est établi pour la période du 1er janvier au 31 décembre.

Articles 20 : Rétributions, responsabilité

Les Membres de l'association ne peuvent recevoir aucune rétribution en raison des fonctions qui leur sont confiées dans les instances de l'Association.

Le patrimoine de l'Association répond seul des engagements contractés au nom de celle-ci. Un de ses Membres ne peut, en aucun cas, être rendu responsable de ces engagements sur ses biens propres.

TITRE VIII – DISPOSITION DIVERSES

TITRE IX : MODIFICATION DES STATUTS - DISSOLUTION

Article 21 : Modification

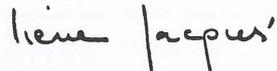
Les présents statuts peuvent être modifiés sur proposition du Conseil d'Administration, lors d'une Assemblée Générale extraordinaire convoquée à cet effet, à la majorité des 2/3 des membres présents ou représentés.

Article 22 : Dissolution

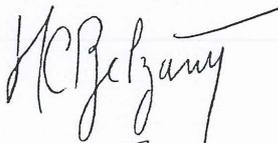
La dissolution de l'Association peut-être prononcée par une Assemblée Générale extraordinaire spécialement convoquée à cet effet, aux conditions précisées à l'Article 10 des présents statuts. Cette A.G. doit comprendre la moitié plus un de ses membres en exercice, le vote est acquis à la majorité des 2/3 des membres présents ou représentés.

En cas de dissolution, la même Assemblée Générale désigne un ou plusieurs commissaires chargés de la liquidation des biens de l'Association.

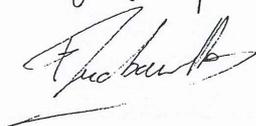
Établis à Marseille, le 25/07/08

Vu, le Président : 

Vu, le Trésorier :



Vu, le Secrétaire :



## TABLE DES SCHÉMAS ET TABLEAUX

Reproduction du schéma des caractéristiques musicales par Pierre Schaeffer. ....	25
Tableau récapitulatif des objets sonores.....	28
« Nurse With Wound List » .....	85
Déclinaison de la programmation du GRIM 1979-2015 .....	192
Nombre de représentations live .....	193
Évolution de la programmation déclinée sous trois dominantes .....	194
Répartition des subventions en 2014 .....	199
Évolution des ressources propres et subventions.....	199
Évolution des subventions principales du GRIM .....	201
Répartition des charges en 2014 .....	202
Carte élargie de Marseille avec encadrement de la zone étudiée.....	226
Carte des différents déplacements du GRIM et du GMEM.....	228
Les différents lieux de diffusion musicale à Marseille .....	232
Répartition du nombre de concerts du GRIM par année et par genre .....	575
Répartitions de fonds propres et des subventions entre 2008 et 2014 (en euros).....	575
Tableau de fréquentation des événements du GRIM par soirée pour 2014 .....	576

## TABLE DES ILLUSTRATIONS ET PHOTOGRAPHIES

Luigi Russolo et son orchestre d'intonarumori ©droits réservés .....	23
Tony Conrad au Temple Rue Grignan en 2012 ©Pierre Gondard .....	39
Extrait de document pour le concert de Derek Bailey au GRIM en 1984 ©Droits réservés ....	43
Flyer Lydia Lunch au GRIM (2008) ©Droits réservés.....	55
Vomir à l'Embobineuse (2013) ©Pierre Gondard .....	63
Christian Wolff à Klap (2012) ©Pierre Gondard.....	81
Phonogène ©droits réservés.....	89
Vladimir Ussachevski manipulant un magnetophone ©droits réservés .....	90
Lichens utilisant un synthétiseur modulaire à Montevideo (2014) ©Pierre Gondard .....	91
Exemple de circuit bending par Jérôme Noetinger au GMEM (2011) ©Yann-Loïc Faure	100
Keiji Haino à l'Embobineuse (2012) ©Pierre Gondard.....	110
Michel Doneda et Tatsuya Nakatani à Montevideo (2014) ©Pierre Gondard .....	113
France Sauvage à l'Embobineuse (2011) ©Yann-Loïc Faure.....	134
Murmur(s) à Montevideo (2015) ©Pierre Gondard .....	134
Ensemble Cerbère à Montevideo (2015) ©Pierre Gondard .....	134
Erik Minkinen à Montevideo (2013) ©Pierre Gondard .....	135
Kaumwald à Montevideo (2014) ©Pierre Gondard.....	135
« Le Mur du Son » à Montevideo (2012) ©Pierre Gondard .....	135
Jean-Marc Montera à la Compagnie (2012) ©Pierre Gondard.....	154
L'équipe du GRIM (vers 1980). De gauche à droite: Jaqueline Ripart, André Jaume, Gérard Siracusa, Lionel Dublanchet, Jean-Marc Montera, Guy Longnon ©droits réservés .....	156
Flyer de concert organisé par le GRIM et le GMEM à la Criée (1982) ©Droits réservés .....	157
Communication du concert d'Evan Parker au Musée Cantini en 1988 ©droits réservés.....	158
« Carte Blanche à Jean-Marc Montera » au Musée Cantini (1986) ©Droits réservés.....	161
Programme Archi Shepp à l'Odéon (1987) ©Droits Réservés .....	161
Document de présentation du GRIM (1979) ©Droits réservés .....	162
« Graphisme Musique » organisé par le GRIM, le MIM, le GMEM et le Cri du Port (1994) ©Droits réservés.....	164
Jean-Marc Montera & Fred Frith (1992) ©Droits réservés .....	167
Makoto Yabuki à Marseille (1993) ©Droits réservés .....	168
Concert Altena, Lovens, Montera, Pranger au Forum de la FNAC (1991) ©Droits réservés.....	170
Flyer pour les concerts à Montevideo (2001) .....	173
Torturing Nurse à Montevideo (2013) ©Penny Green-Shard .....	178
The Dead C à Montevideo (2013) ©Julia Lopez .....	178
Jozef Van Wissem à Montevideo (2014) ©Pierre Gondard .....	178
Mike Cooper à Montevideo (2014) ©Pierre Gondard .....	179
Oren Ambarchi à Montevideo (2015) ©Pierre Gondard.....	179
Golem Mécanique à Montevideo (2015) ©Pierre Gondard.....	179
Duane Pitre à Montevideo (2013) ©Pierre Gondard.....	182
Powerdove à Montevideo (2013) ©Pierre Gondard.....	182
The Ex Brass Unbound à Montevideo (2013) ©Pierre Gondard .....	182
Atelier animé par Eddie Prévost à Montevideo (2013) ©Pierre Gondard .....	183

Atelier de création animé par Christophe Modica, Jean-Marc Montera et Nicolas Debade à montévidéo (2013) ©Pierre Gondard .....	184
Jerusalem in my Heart à montévidéo (2014) ©Yoan-Loïc Faure .....	185
Sophie Agnel & Jean-François Pavros à montévidéo (2014) ©Pierre Gondard.....	186
Opéra Mort à montévidéo (2015) ©Pierre Gondard.....	188
Trio Pablo Cueco, Jean-Marc Montera et Ramuncho Matta à montévidéo (2015) ©Pierre Gondard.....	188
Flux à montévidéo (2015) ©Pierre Gondard .....	188
Erwan Kevarec à montévidéo (2015) ©Pierre Gondard.....	189
Aude Romary & Jérôme Noetinger à montévidéo (2015) ©Pierre Gondard .....	189
Fred Frith à montévidéo (2016) ©François Guery .....	189
La Morte Young à montévidéo (2014) ©Pierre Gondard .....	273
Faune au Temple Rue Grignan (2014) ©Pierre Gondard .....	273
Lee Noble à montévidéo (2013) ©Pierre Gondard.....	273
Astreinte à montévidéo (2012) ©Yoan-Loïc Faure .....	274
Talweg à montévidéo (2012) ©Pierre Gondard.....	274
Arnaud Rivière & Thomas Bonvalet à montévidéo (2015) ©Pierre Gondard .....	293
Beatriz Ferreyra ©Droits réservés .....	329
Okkyung Lee à montévidéo (2013) ©Pierre Gondard.....	330
Genesis P Orridge ©Droits réservés .....	334
A Qui avec Gabriel à montévidéo (2013) ©Pierre Gondard.....	338
Nisennenmondai à l'Embobineuse (2011) ©Pierre Gondard .....	338
Gothul à montévidéo (2012) ©Pierre Gondard.....	367
Mats Gustaffson & Dieb13 à la Friche Belle de mai (2016) ©Pierre Gondard.....	367
Heather Leigh à montévidéo (2016) ©Pierre Gondard.....	368
Synthétiseur modulaire (concert « La Longue Durée à la Friche Belle de mai) (2016) ©Pierre Gondard...	368
Communication pour concert en 1981 .....	562
Édito du GRIM (1982).....	563
Édito du GRIM (1984).....	564
Communication du concert « Want Matches ? » au Théâtre des Bernardines (1990-1991)...	565
Communication des « conférences inachevées » (1991) .....	565
Édito GRIM (1990).....	566
Présentation Concert Fred Frith-Jean-Marc Montera (1992).....	567
Extrait de critiques de presse d'Helter Skelter de Fred Frith et François-Michel Pesenti, dirigé par Jean-Marc Montera (1990-1991).....	568
Flyer « One Shot» Justin Broadrick / L'Enfance Rouge (2006).....	569
Visuel Nuit d'Hiver (2008) .....	569
Flyer « One Shot» Lydia Lunch (2008).....	570
Visuel Nuit d'Hiver #9 (2011) .....	570
Visuel Nuit d'Hiver #10 (2012) .....	571
Visuel Sons de Plateaux #8 (2014) .....	571
Visuel Nuit d'Hiver #12 (2014).....	572
Visuel Impasse Invaders (2015).....	572
Visuel Sons de Plateaux #9 (2015) .....	573
Visuel Nuit d'Hiver #13 (2015) .....	573
Visuel Nuit d'Hiver #14 (2016).....	574

## INDEX DES ANNEXES

Annexe 1 : Entretien Jean-Marc Montera (directeur artistique du GRIM) GRIM 78-90 .....	389
Annexe 2 : Entretien Jean-Marc Montera GRIM 90-2000 .....	398
Annexe 3 : Entretien Jean-Marc Montera GRIM 1999-2015 .....	407
Annexe 4 : Entretien Christian Sebille (directeur du GMEM, compositeur) .....	418
Annexe 5 : Entretien Arnaud Rivière (programmateur Sonic Protest, musicien).....	426
Annexe 6 : Entretien Souffle Continu (disquaire spécialisé, Paris) .....	438
Annexe 7 : Entretien Philippe Robert (auteur, critique, journaliste).....	444
Annexe 8 : Entretien Robin (public, fan de noise).....	449
Annexe 9 : Entretien Bruno Raby (public fidèle du GRIM) .....	453
Annexe 10: Entretien Céline (Girls in the garage) & Bérangère (publics rock/psych/pop) ...	460
Annexe 11: Entretien atelier de pratiques (publics amateurs) .....	464
Annexe 12 : Entretien Asile 404 (publics, musiciens lieux alternatifs).....	469
Annexe 13 : Entretien Christian Wolff (compositeur) .....	476
Annexe 14 : Entretien Eddie Prévost (musicien, batteur d'AMM) .....	483
Annexe 15 : Entretien Romain Perrot/Vomir (musicien de Harsh Noise Wall) .....	491
Annexe 16 : Entretien Stephen O'Malley (musicien, guitariste de Sunn oo))), KTL...)	497
Annexe 17: Interview Michel Doneda (musicien, saxophoniste) .....	507
Annexe 18 : Entretien Julien Bayle (musicien électronique).....	514
Annexe 19 : Entretien Russell Haswell (musicien électronique/noise) .....	518
Annexe 20 : Entretien Keiji Haino (musicien, noise, guitariste) .....	523
Annexe 21 : Entretien croisé Sugarcraft & Kinetogrove (post-punk / électroacoustique) .....	529
Annexe 22 : Entretien Tony Conrad (artiste vidéo, musicien).....	533
Annexe 23 : Entretien Eugene Robinson (chanteur d'Oxbow, auteur).....	539
Annexe 24 : Entretien Steve Albini (producteur, guitariste de Shellac) .....	549
Annexe 25: Entretien Trey Spruance (guitariste de Secret Chiefs 3) .....	554
Annexe 26: Exemples de documents de communication du GRIM .....	562
Annexe 27: Données brutes des activités du GRIM .....	575
Annexe 28: Note de travail pour la fusion GRIM/GMEM (GMEM - septembre 2015) .....	577
Annexe 29: Statuts du GRIM (modifiés en 2008) .....	586

## INDEX DES NOMS PROPRES

ACID MOTHER TEMPLE 61  
ADORNO, THÉODOR 21, 71, 196, 303, 357  
AGNEL, SOPHIE 185, 186  
AKCHOTÉ, NOËL 121, 187  
ALTER, NORBERT 96  
ALVA NOTO 65, 96, 516, 517  
AMBARCHI, OREN 177, 179, 204, 500, 523, 527  
AMM 38, 44, 45, 46, 47, 51, 113, 151, 166, 183, 197, 245, 343, 390, 391, 400, 402, 413, 481, 483, 485, 486, 487, 488, 489, 490  
AMON DÜÜL 56  
ANDERSON, CHRIS 118  
ANDERSON, LAURIE 67, 329  
APERGHIS, GEORGES 166, 399  
APHEX TWIN 65, 96  
ARTAUD, ANTONIN 54, 127, 492, 510  
ART ENSEMBLE OF CHICAGO 44, 127, 151, 153, 174, 246, 390, 411, 445, 481  
AUTECHRE 65, 449, 517  
BACH, JEAN-SEBASTIEN 36, 129, 233, 479  
BAILEY, DEREK 40, 41, 42, 43, 44, 58, 69, 128, 158, 166, 168, 172, 191, 245, 262, 344, 384, 390, 391, 394, 395, 396, 401, 410, 454, 465, 486, 489, 491, 511, 519  
BARBIZET, PIERRE 153  
BARRON, BEBE & LOUIS 27, 329  
BARTÓK, BÉLA 18  
BASINSKY, WILLIAM 67  
BATAILLE, GEORGES 54, 492, 503  
BAYLE, FRANÇOIS 28, 49, 94, 282  
BAYLE, JULIEN 309, 514  
BEATLES (THE) 36  
BECKER, HOWARD S. 15, 142, 299, 312, 335, 336, 342, 343, 344, 345, 370  
BENJAMIN, WALTER 79, 116  
BENNINK, HAN 43, 486  
BERROCAL, JAC 152, 441  
BLAINE, JULIEN 174  
MY BLOODY VALENTINE 55, 58, 491  
BŒUF, GEORGES 153, 391, 392  
BONI, RAYMOND 151, 157, 159, 390, 394  
BOSETTI, ALESSANDRO 183, 246  
BOSSEUR, JEAN-YVES 31, 47, 68, 69  
BOULEZ, PIERRE 26, 35, 43, 76, 91, 150, 280, 281, 282, 419  
BOURDIEU, PIERRE 14, 129, 144, 370  
BOURGOIS, PHILIPPE 147  
BOWIE, DAVID 52, 58, 544, 545  
BRANCA, GLENN 39, 52, 55, 536  
BRAXTON, ANTHONY 40, 511  
BRECHT, GEORGE 49  
BRESCHAND, HÉLÈNE 172, 330  
BROADRICK, JUSTIN 411  
BROOKS, ERNIE 172  
BRÖTZMANN, PETER 43, 44, 432, 486, 501, 503  
BROWN, EARL 27, 31, 43, 49  
BRYARS, GAVIN 58  
BURROUGHS, WILLIAM 53, 544  
BUSONI, FERRUCCIO 22, 33  
CABARET VOLTAIRE 55, 76

CAGE, JOHN 18, 22, 25, 27, 29, 30, 31, 32, 37, 38, 40, 44, 45, 48, 49, 53, 60, 61, 69, 71, 72, 76, 77, 78, 79, 80, 94, 105, 106, 107, 124, 127, 132, 150, 166, 168, 173, 267, 268, 305, 310, 332, 333, 344, 364, 375, 399, 408, 414, 476, 477, 478, 479, 483, 486, 488, 490, 494, 496, 510, 536, 545

CAN 56, 57, 404

CARDEW, CORNELIUS 44, 45, 47, 166, 365, 390, 397, 402, 408, 481, 483, 486, 487, 488, 490

CARLOS, WALTER/WENDY 36, 56, 185, 334

CHANTEPIE, PHILIPPE 103, 119, 374

CHARLES, DANIEL 33, 72, 122, 280, 320, 324, 416, 424, 437, 457, 507

CHATHAM, RHYS 39, 52, 53, 174, 181, 263, 416, 536

CHAUVIN, JEAN-MARIE 15, 299, 300, 301, 302, 311

CHEVILLON, BRUNO 159, 163, 392, 405

CHION, MICHEL 28, 106, 110

COLAS, HUBERT 171, 174, 186, 407

COLEMAN, ORNETTE 41, 153, 158, 395, 485

COMELADE, PASCAL 172

COMPAORÉ, AHMAD 156, 233, 252, 402

CONRAD, TONY 39, 57, 63, 177, 251, 252, 308, 434, 527, 533, 544

COOPER, MIKE 177, 179

COPE, JULIAN 60

CORA, TOM 168, 399, 402

CORBUSIER, LE 90

COULANGEON, PHILIPPE 15, 304, 322, 323

COWELL, HENRY 36

CUECO, PABLO 152, 157, 159, 174, 183, 185, 186, 188, 197, 206, 391

CUNNINGHAM, MERCE 53, 62, 308, 480

CURRAN, ALVIN 45, 47, 172, 411, 486

CUTLER, CHRIS 46, 167, 187, 207, 401, 408

DAVIS, MILES 153

DEAD C (THE) 177, 178, 258, 428, 433, 435, 453, 456

DEAFHEAVEN 126

DE ASIS, CLARA 177, 187, 235

DEATH IN JUNE 333

DEBADE, NICOLAS 81, 180, 184, 252, 263, 584

DELALANDE, FRANÇOIS 106

DELEUZE, GILLES 348, 349, 372, 373

DEMERS, JOANNA 68, 79

DERBYSHIRE, DELIA 89, 329

DEWEY, JOHN 108

LE DIBERDER, FRÉDÉRIC 103, 119

DICK, NICOLAS 171, 185, 187, 210, 408, 411

DJAKOUANE, AURÉLIEN 256

DO MAY SAY THINK 59, 171, 416

DONEDA, MICHEL 42, 112, 113, 114, 151, 157, 159, 172, 267, 392, 393, 408, 507

DORIN, STÉPHANE 351

DUBLANCHET, LIONEL 154, 156, 159, 389, 392

DUCHAMP, MARCEL 33, 40, 510

DUN, TAN 98, 99

DUTHOIT, ISABELLE 172, 183, 251, 331

ENO, BRIAN 36, 40, 57, 58, 306, 309, 418

ERIKM 163, 172, 234, 451

ESSL, GEORG 333

ETHIS, EMMANUEL 240

THE EX 168, 181, 182

EXPLOSIONS IN THE SKY 59

FERRARI, LUC 37, 94, 186, 197, 364, 418, 419, 425, 446

FERREYRA, BEATRIZ 329, 504

FIJALKOW, YANKEL 236, 347

FLUXUS 38, 48, 49, 50, 51, 53, 58, 60, 67, 68, 306

FOSTER, HAL 75, 76  
FREE MUSIC PROMOTION 44  
FRÉMIOT, MARCEL 153, 163, 281  
FRIPP, ROBERT 58  
FRISELL, BILL 158, 395  
FRITH, FRED 46, 156, 166, 167, 187, 189, 263, 392, 393, 397, 401, 403, 404, 408, 418, 568  
FRITH, SIMON 73  
GAGLIO, GÉRALD 96, 98, 99  
GENETTE, GÉRARD 69, 74, 82, 117  
GENTRY, PHILIP 332  
GIORNO, JOHN 174, 412, 413  
GIREL, SYLVIA 180, 224, 225, 240, 241, 249  
GLASER, BARNEY 146  
GLASS, PHILIP 39, 58, 127, 445  
GLOBE UNITY ORCHESTRA 43, 486  
GOBIN, PASCAL 106  
GODSPEED YOU! BLACK EMPEROR 59  
GRUBBS, DAVID 171  
GUATARRI, FÉLIX 349  
GUTHRIE, WILL 172  
HAMPSON, ROBERT 306  
HANATARASH 61, 62  
HARAWAY, DONNA 334, 335, 348  
HARDT, MICHAEL 82, 349, 366, 370, 537  
HASWELL, RUSSELL 65, 109, 112, 128, 309, 518  
HAUTZINGER, FRANZ 183, 251  
HAYDN, JOSEPH 502  
HAYES, DOUGLAS 332, 333  
HEGARTY, PAUL 27, 59, 183, 196, 206, 492  
HENNION, ANTOINE 149  
HENRY COW 46, 151, 167, 401, 404  
HENRY, PIERRE 26, 94, 280, 329, 418  
HIGGINS, DICK 50  
HIJOKAIDAN 61, 62  
HIRAYAMA, MICHIKO 168, 395  
HOLLAND, DAVE 43, 158, 395  
HUGHES, EVERETT 142, 148  
HUME, DAVID 105  
IKEDA, RYOJI 65, 516, 517  
INSTANT COMPOSERS POOL 43, 486  
JACOTOT, JOSEPH 107  
JARRE, JEAN-MICHEL 36, 56  
JAUME, ANDRÉ 10, 153, 154, 155, 156, 159, 163, 169, 389, 390, 395, 396, 399, 406  
JAUSS, HANS ROBERT 108  
JERUSALEM IN MY HEART 185  
JESUS AND MARY CHAIN (THE) 55  
KAHN, DOUGLAS 80  
KATZ, JONATHAN DAVID 332  
KAUMWALD 135, 177  
KEIJI HAINO 61, 108, 109, 110, 112, 116, 118, 177, 267, 413, 427, 456, 491, 500, 523  
KILL THE THRILL 171, 408, 410, 411  
KING CRIMSON 58, 389  
KOWALD, PETER 43, 44, 391  
KRAFTWERK 35, 40, 56, 418  
KRAUSS, ROSALIND 78, 116  
LACY, STEVE 43, 45  
LAHIRE, BERNARD 341  
LA MONTE YOUNG 39, 40, 49, 63, 66, 85, 127, 445, 533

LANG, JACK 284, 285, 295, 416  
 LAPLANTINE, FRANÇOIS 143, 144  
 LAUVENS, PAUL 172, 396, 401  
 LAZRO, DAUNIK 152, 159, 172  
 LEADBEATER, CHARLES 324  
 LÉANDRE, JOËLLE 152, 172, 330  
 LEE, OKKYUNG 183, 330, 437  
 LE GUERN, PHILIPPE 352, 353, 354  
 LEHMANN, BERNARD 142  
 LEIGH, HEATHER 187, 330, 368  
 LICHENS 91, 185, 204  
 LICHT, ALAN 68  
 LIGETI, GYÖRGY 34, 545  
 LIGHTNING BOLT 171, 252, 333  
 LINDSAY, ARTO 52  
 LISZT, FRANZ 69  
 LOCKE, JOHN 105  
 LONGNON, GUY 153, 155, 156, 389, 391  
 LUCIER, ALVIN 37, 67  
 LUNCH, LYDIA 10, 52, 53, 55, 171, 320, 329, 413, 414, 540, 544, 570  
 LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS 361  
 MACIUNAS, GEORGE 49, 50  
 MALRAUX, ANDRÉ 165, 280, 281, 284, 285  
 MANNING, PETER 35, 36, 58  
 MARCLAY, CHRISTIAN 68, 122, 457, 480  
 MARHAUG, LASSE 120  
 MARINETTI, FILIPPO TOMMASO 33  
 MARTUCCELLI, DANILO 310  
 MATTHEWS, KAFFE 187, 327, 328, 330  
 MATTHEWS, MAX 35, 91  
 MCPHEE, JOE 172, 412  
 MELT BANANA 171, 411  
 MELVINS 63, 498, 501, 502  
 MENGER, PIERRE MICHEL 101, 282, 297, 298, 304, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 343, 356, 357, 358, 365, 370, 375  
 MERZBOW 59, 61, 62, 122, 434, 457, 491  
 MESSIAEN, OLIVIER 26, 90  
 MEV 45, 46, 47, 51, 60, 151, 343, 411, 481, 486  
 MILADINVIĆ, IVANA 79  
 MILLET, PAUL 324  
 MINKKINEN, ERIK 183, 184  
 MOLES, ABRAHAM 26, 32, 33, 34, 37, 38, 71, 72, 79  
 MONTERA, JEAN-MARC 5, 10, 14, 115, 138, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 163, 164, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 174, 183, 184, 186, 187, 188, 197, 203, 204, 206, 207, 208, 209, 212, 213, 214, 218, 220, 221, 222, 223, 227, 242, 245, 263, 266, 301, 389, 398, 407, 409, 567, 568, 578, 579  
 MOORE, ALLAN F. 74  
 MOORE, THURSTON 55, 169, 206, 209, 406  
 MORI, IKUE 53, 480  
 MOSS, DAVID 122, 172, 174, 401, 402, 411, 457  
 MOULIN, RAYMONDE 299  
 MUSICIAN COOPERATIVE 43, 486  
 NAKED CITY 9, 64, 393, 396, 557  
 NEGRI, ANTONIO 82, 349, 366, 537  
 NEU! 40, 56, 151  
 NIBLOCK, PHILL 176, 456  
 NIHILIST SPASM BAND 60  
 NOETINGER, JÉRÔME 100, 122, 168, 172, 186, 402, 442, 457  
 NURSE WITH WOUND 54, 60, 85, 593

NYMAN, MICHAEL 32, 37, 38, 48, 50, 58, 71, 76, 79, 309  
 OLIVEIROS, PAULINE 37, 172, 442  
 O'MALLEY, STEPHEN 64, 183, 196, 497, 522, 527  
 ONEOHTRIX POINT NEVER 65  
 ORAM, DAPHNE 329  
 ORCUTT, BILL 491  
 OVAL 64, 96  
 OXLEY, TONY 41, 43, 44, 58, 486  
 PAIK, NAM JUNE 49, 50, 68  
 PARKER, CHARLIE 153, 158, 397  
 PARKER, EVAN 41, 43, 120, 158, 172, 391, 395, 396, 408, 439, 486, 489, 509, 511  
 PARMEGIANI, BERNARD 320, 340  
 PAUVROS, JEAN-FRANÇOIS 172, 185, 206, 412  
 PEACOCK, ANNETTE 329  
 PEDLER, EMMANUEL 240  
 PERROT, ROMAIN 63, 121, 122, 123, 126, 127, 308, 321, 491. VOIR AUSSI VOMIR  
 PESENTI, FRANÇOIS-MICHEL 156, 167, 197, 263, 393, 568  
 PETERSON, RICHARD A. 14, 129, 130, 244, 350, 370, 373  
 PETIT, DIDIER 172, 183  
 PETIT, PHILIPPE 183, 320, 540, 541  
 PINÇON-CHARLOT, MONIQUE 144, 148  
 PINÇON, MICHEL 144, 148  
 PINK FLOYD 36, 153, 169, 394, 404  
 PITRE, DUANE 181, 182  
 POMPIDOU, GEORGES 281, 282  
 P-ORRIDGE, GENESIS 53, 54, 73, 334, 533  
 PORTAL, MICHEL 157, 391  
 POUSSEUR, HENRI 32, 401  
 POWERDOVE 181, 182  
 PRÉVOST, EDDIE 44, 46, 47, 166, 402, 465, 467, 483  
 PSYCHIC TV 533  
 DE QUEIROZ, JEAN-MANUEL 146  
 RADIGUE, ELIANE 329  
 RANALDO, LEE 55, 169, 252, 415, 436  
 RANCIÈRE, JACQUES 107, 315, 537  
 REDOLFI, MICHEL 90, 94, 395  
 REED, LOU 39, 52, 59, 127, 413, 445  
 REICH, STEVE 36, 39, 185, 252, 481  
 THE RESIDENTS 53  
 REYNOLDS, SIMON 58  
 RICE, BOYD 54, 494  
 RICHARD, FERDINAND 151, 175  
 RILEY, TERRY 37, 39, 43, 49, 185, 197, 486  
 RIVIÈRE, ARNAUD 186, 237, 293, 294, 322, 426  
 ROBERT, PHILIPPE 123, 127, 169, 204, 206, 209, 406, 412, 444, 495  
 ROBERT, YVES 159, 163, 392, 405  
 ROGERS, EVERETT 96  
 ROWE, KEITH 44, 47, 166, 402, 481, 486, 488, 489  
 RUEFF, DAVID 154, 159, 163, 389  
 RUSSOLO, LUIGI 22, 23, 25, 33, 49, 59, 88  
 RZEWSKI, FREDERIC 45, 46, 47, 365, 411, 481, 482, 486  
 SATIE, ERIK 40, 65  
 SAUNDERS, JAMES 79  
 SCHAEFFER, PIERRE 18, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 37, 38, 60, 69, 71, 72, 78, 79, 88, 89, 94, 96, 105, 106, 110, 132, 150, 153, 163, 280, 281, 344, 418, 492, 494, 593  
 SCHNITZLER, CONRAD 57  
 SCHOENBERG, ARNOLD 183  
 SCHULZE, KLAUS 57

SCHUMPETER, JOSEPH 98, 99, 100  
 SCHWITTERS, KURT 51, 59  
 SCLAVIS, LOUIS 152, 157, 391  
 SEBILLE, CHRISTIAN 139, 183, 187, 214, 220, 221, 222, 227, 418  
 SERS, PHILIPPE 77  
 SHEPP, ARCHI 158, 161, 395, 442  
 SHUSTERMAN, RICHARD 83  
 DE SINGLY, FRANÇOIS 310, 341  
 SIRACUSA, GÉRARD 153, 154, 155, 156, 159, 166, 389, 390, 396, 399  
 SLAYER 9, 558  
 SLOWDIVE 55  
 SOFT MACHINE 46, 151, 389, 404  
 SONIC YOUTH 55, 58, 169, 206, 209, 313, 319, 330, 406, 413, 534, 536  
 SPIEGEL, LAURIE 329  
 SPINOZA, BARUCH 8  
 SPONTANEOUS MUSIC ENSEMBLE 43, 166, 402, 486  
 STAPLETON, STEVE 85  
 STIEGLER, BERNARD 361, 366, 370  
 STOCKHAUSEN, KARLHEINZ 27, 36, 45, 57, 85, 89, 479, 481, 488, 490  
 STRAUSS, ANSELM 146  
 STRAVINSKY, IGOR 18  
 SUNN O))) 63, 64, 114, 411, 437, 442, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 504, 506, 522  
 SUN RA 151  
 SUZANNE, GILLES 152  
 SWANS 55, 114, 128, 442, 521  
 TANGERINE DREAM 56, 57, 85  
 TARTING, CHRISTIAN 154, 155, 160, 163, 169, 389, 395, 396, 406  
 THROBBING GRISTLE 53, 54, 62, 73, 306, 330, 413, 533  
 TILBURY, JOHN 45, 47, 166, 402, 489, 490  
 TOEPLITZ, KASPER T. 306, 438  
 TORTURING NURSE 122, 177, 178, 258, 413, 435  
 TUDOR, DAVID 52, 53, 61, 308, 332, 490  
 USSACHEWSKY, VLADIMIR 26, 27  
 VANDEWALLE, DAAN 167, 207, 401, 408, 416  
 VARÈSE, EDGAR 22, 25, 88, 89, 90, 91, 418  
 VELVET UNDERGROUND (THE) 39, 52, 58, 60, 85, 494, 533  
 VOEGELIN, SALOMÉ 62  
 VOLCANO THE BEAR 181, 204  
 VOMIR 63, 121, 126, 183, 196, 306, 308, 321, 428, 434, 491, 492, 493  
 WAGNER, RICHARD 560, 561  
 WATSON, CHRIS 55, 177  
 WEBER, MAX 87, 88, 249  
 WEBERN, ANTON 42  
 WHITEHOUSE 54, 60, 62, 333  
 VAN WISSEM, JOZEF 177, 178  
 WOLFF, CHRISTIAN 31, 45, 49, 53, 60, 77, 81, 166, 364, 365, 376, 377, 390, 399, 402, 408, 476, 489, 490  
 WYATT, ROBERT 46  
 XENAKIS, IANNIS 35, 37, 85, 90, 91, 281, 504  
 XIU XIU 181, 333  
 YONIN NO KAI 168, 395  
 YOSHIHIDE, OTOMO 10, 61, 94, 172, 242, 243, 411, 414, 453, 454, 473, 525, 526  
 ZANÉSI, CHRISTIAN 94, 418, 420  
 ZAPPA, FRANK 85, 151, 154  
 ZAZEELA, MARIAN 66  
 ZENI GEVA 61, 435  
 ZIMMERMANN, BERND ALOÏS 84  
 ZIOLKOWSKI, MAREK 106, 146  
 ZORN, JOHN 9, 46, 64, 183, 292, 308, 393, 395, 396, 501, 511, 557, 559

# TABLE DES MATIÈRES

<b>RÉSUMÉ</b> .....	<b>3</b>
<b>AVERTISSEMENT</b> .....	<b>4</b>
<b>REMERCIEMENTS</b> .....	<b>5</b>
<b>AVANT-PROPOS</b> .....	<b>8</b>
<b>INTRODUCTION GÉNÉRALE</b> .....	<b>12</b>
 <b>PARTIE 1 :</b>	
<b>ENJEUX ESTHÉTIQUES, INTERACTIONS TECHNOLOGIQUES ET PRATIQUES EXPÉRIMENTALES</b> .....	<b>17</b>
<b>Introduction</b> .....	<b>18</b>
<b>I. Approche historique des évolutions et croisements autour des musiques expérimentales</b> .....	<b>21</b>
I.1. Les fondements de la musique expérimentale	22
I.1.1. Les prémisses de l'expérimentation dans « la nouvelle musique » du XX <sup>ème</sup> siècle	22
I.1.2. Pierre Schaeffer : De la musique expérimentale à la musique concrète	24
I.1.3. John Cage et l' <i>Experimental Music</i>	29
I.2. (R)évolutions électroniques et exploration de l'indétermination	32
I.2.1. L'ouverture et l'explosion de la musique électronique	32
I.2.2. Minimalisme et musiques répétitives	37
I.3. Émancipation de l'improvisation, déplacement du rôle du compositeur vers celui de performer	40
I.3.1. Improvisation libre	41
I.3.2. Fluxus	48
I.4. Hybridations, croisements et détournements	52
I.4.1. Provocations, débuts de la noise et post-punk/no wave	52
I.4.2. Expérimentations électroniques	56
I.4.3. Évolutions de la scène noise et influences sur d'autres courants	59
I.4.4. Les arts sonores	66
<b>II. Question(s) de genre</b> .....	<b>71</b>
II.1. La difficulté de définir les musiques expérimentales	71
II.1.1. Traduction et pluralité	71
II.1.2. Genres/Sous-genres/styles	73
II.1.3. Rapports à l'avant-garde	75
II.2. Les musiques expérimentales aujourd'hui	78
II.2.1. Appropriations et recoupements	78
II.2.2. Contexte contemporain d'émergence	82
II.2.3. Subjectivité et expérience face à représentations et visibilité	83
<b>III. Interactions technologiques et musiques expérimentales</b> .....	<b>87</b>
III.1. Évolution technologique et musiques expérimentales	88
III.1.1. De la recherche et de l'ingénierie fondamentale à la musique : du travail en laboratoire au home studio	88
III.1.2. L'utilisation des médias dans la diffusion des musiques expérimentales	93
III.2. Rapports multiples à l'innovation	95
III.2.1. L'innovation constitutive de l'évolution des musiques expérimentales	95
III.2.2. Problématiques et résistances face à l'innovation technologique et compositionnelle ?	98
III.2.3. Démocratisation des outils et mutations des rapports liés à la technologie à l'ère du régime numérique	102

<b>IV. Les pratiques expérimentales et la question de l'expérience .....</b>	<b>105</b>
IV.1.L'expérimentation comme mode de pensée	105
IV.1.1.Entre l'empirisme anglo-saxon et la rationalité européenne	105
IV.1.2.Émancipation et expérimentation	107
IV.1.3.Musiques de l'expérience	107
IV.2.L'écoute expérimentale	110
IV.2.1.Le dispositif scénique au centre de l'expérience	111
IV.2.2.Les musiques expérimentales et improvisées en tant que musique de support ?	115
IV.2.3.Écoute et jugement qualitatif	124
IV.2.4.Écouter les sons expérimentalement, la question de l'expression du goût	127
<b>Conclusion: L'évolution des musiques expérimentales, pour quels enjeux ? .....</b>	<b>132</b>
<b>PARTIE 2 :</b>	
<b>MONOGRAPHIE D'UNE SCÈNE DE MUSIQUES EXPÉRIMENTALES ET IMPROVISÉES À L'ÉPREUVE DES ÉVOLUTIONS : LE GRIM, SCÈNE MUSICALE DE MONTÉVIDÉO .....</b>	<b>136</b>
<b>Introduction .....</b>	<b>137</b>
Méthodologie du travail de terrain	138
Travail de terrain et contextualisation	139
Les entretiens dans le cadre du travail d'enquête	144
<b>I. L'histoire du GRIM .....</b>	<b>150</b>
I.1.Contexte musical initial	150
I.1.1.Émergence de la scène expérimentale et « <i>underground</i> » française	150
I.1.2.Spécificité historico-territoriale : la musique à Marseille dans les années soixante-dix	152
I.1.3.Naissance du GRIM	154
I.1.4.Défendre et présenter les musiques improvisées à Marseille	157
I.1.5.Début de reconnaissance nationale	160
I.2.Évolution au tournant des années quatre-vingt dix	162
I.2.1.Changements structurels, nomadisme et déménagements	162
I.2.2.« Age d'or » et rayonnement des musiques improvisées en France	165
I.2.3.Découvertes et croisements entre cultures extra-européennes, musiques électroniques expérimentales, rock et musiques improvisées.	167
I.3.Le GRIM et montévidéo	170
I.3.1.Fin du nomadisme... ou presque ?	170
I.3.2.Entre soutien des musiques improvisées et découvertes des nouvelles scènes	171
I.3.3.Déclinaison de la programmation en « temps forts »	172
I.3.4. Des avantages du lieu fixe	174
I.4.Contexte pré-Marseille Provence 2013, période faste et transition	175
I.4.1.Fermeture administrative	175
I.4.2.Marseille Provence 2013	180
I.4.3.Le GRIM post-2013 : repenser la structure	184
<b>II. Activités du GRIM .....</b>	<b>190</b>
II.1.Évolution de la programmation et des esthétiques	190
II.1.1.Analyse de l'évolution esthétique de la programmation	190
II.1.2.Festivals et moments-forts	194
II.1.3.Types de propositions hors concerts	197

II.2.Les missions et moyens de la structure	198
II.2.1.Le budget et la politique tarifaire	198
II.2.2.Diffusion	203
II.2.3.Production et création	203
II.2.4.Résidence	204
II.2.5.Formation	204
II.2.6.Médiation/transmission/recherche/développement	205
II.3.L'équipe et organisation du travail	206
II.3.1.Jean-Marc Montera : Entre direction artistique et carrière de guitariste	206
II.3.2.L'équipe administrative, les prestataires et l'équipe technique	209
<b>III. Le GRIM et les interactions extérieures .....</b>	<b>212</b>
III.1.Les différents interlocuteurs et partenaires	212
III.1.1.Les institutions et la politique culturelle	212
III.1.2.Les différents partenaires	215
III.1.3.Les différentes interactions dans le cadre de la diffusion	217
III.1.4.Le GRIM et le GMEM : projet de fusion-absorption et enjeux d'un déménagement à la Friche de la Belle de Mai	220
III.2.Contexte géographique et scène locale	224
III.2.1.Spécificité de la distribution culturelle marseillaise.	225
III.2.2.Trajectoires croisées du GRIM et du GMEM sur territoire marseillais	226
III.2.3.Ancrage dans le territoire	229
III.2.4.Les différents lieux de musique à Marseille	231
III.2.5.Les groupes et artistes locaux en lien avec le GRIM	233
<b>IV. Les publics, leur rapport aux musiques expérimentales et à leur sensibilisation .....</b>	<b>237</b>
IV.1.Les publics du GRIM : tentative de catégorisation de « figures-types »	237
IV.1.1.Le « fidèle » du GRIM : Bruno Raby	241
IV.1.2.Le fan de noise : Robin	244
IV.1.3.Les musiciens improvisateurs des ateliers: Ed, Dewi et Alex	245
IV.1.4.Du rock plutôt que des musiques expérimentales : Céline et Bérangère	246
IV.2.Situation(s) de concert à montévidéo	249
IV.2.1.Le « rituel » du concert	249
IV.2.2.Concerts assis <i>versus</i> concerts debout	252
IV.2.3.Les « à-côtés »	253
IV.3.Le GRIM et le numérique	256
IV.3.1.Outil d'information et visibilité	256
IV.3.2.Outil de transmission	259
IV.3.3.Outil de valorisation et de mémoire	261
IV.4.Développement de différents types d'actions de médiation au sein du GRIM	262
IV.4.1.Dispositifs, espaces et situations de médiation	263
IV.4.2.Approche d'une « médiation expérimentale »	265
<b>Conclusion: Quel avenir pour le GRIM et pour les musiques expérimentales ? .....</b>	<b>269</b>
 <b>PARTIE 3 :</b>	
<b>INTERACTIONS INSTITUTIONNELLES ET SCÈNES DE MUSIQUES EXPÉRIMENTALES .....</b>	<b>275</b>
<b>Introduction .....</b>	<b>276</b>
<b>I. Évolutions institutionnelles et échelles de reconnaissance .....</b>	<b>279</b>

I.1.Croisements et approche historique de l'institutionnalisation de la musique en France	280
I.1.1.Organisation parallèle des institutions culturelles et de la « musique de recherche »	280
I.1.2.Mutations de l'intervention publique dans le milieu musical et labellisation : coexistence de la musique contemporaine et des musiques actuelles	284
I.1.3.De nouvelles sources de financements	288
I.2.Problématisation face aux musiques expérimentales	292
I.2.1.Dualité entre labellisation et alternativité	292
I.2.2.Échelles de reconnaissance	296
I.2.3.Réflexions sur la construction d'une « réputation expérimentale »	299
<b>II. Statuts du musicien expérimental</b>	<b>304</b>
II.1.Reconnaissance et revendication	305
II.1.1.La revendication de différents « statuts » artistiques expérimentaux	305
II.1.2.Question de la réputation et de la valeur spéculative	310
II.1.3.La réputation entre innovation et résistance, compromis et insoumission	312
II.2.La professionnalisation du musicien expérimental	316
II.2.1.Quelle construction de carrière possible ?	317
II.2.2.Réalités du musicien expérimental	319
II.2.3.Quelles frontières entre « professionnel » et « amateur » dans le cadre des musiques expérimentales ?	324
II.3.Questions de genre chez les artistes expérimentaux	327
II.3.1.Domination masculine dans les musiques expérimentales et improvisées ?	327
II.3.2.Les femmes musiciennes expérimentales	328
II.3.3.Les musiques expérimentales au-delà de la question des genres ?	332
<b>III. Fins et moyens des scènes expérimentales</b>	<b>339</b>
III.1.Typologie(s) des scènes de musiques expérimentales : vers un monde de musiques expérimentales?	340
III.1.1.Caractéristiques de cette scène : Entre comportements homogènes et pratiques dissonantes	340
III.1.2.Une scène-monde au sein des « mondes de l'art »	342
III.2.Brouillages des frontières	346
III.2.1.Une inscription dans des logiques locales	346
III.2.2.Une musique par-delà les frontières réelles, virtuelles et géographiques	347
III.2.3.Régime numérique en tant que liant d'une logique « globale »	350
III.3.La modélisation d'une scène spécifique aux musiques expérimentales	354
III.3.1.Organisation au sein d'un ensemble social	355
III.3.2.Scène-monde en tant qu'alternative sociale ou résistance ?	359
<b>Conclusion: Une politique des musiques expérimentales ?</b>	<b>364</b>
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE</b>	<b>369</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE THÉMATIQUE</b>	<b>378</b>
<b>ANNEXES</b>	<b>388</b>
<b>TABLE DES SCHÉMAS ET TABLEAUX</b>	<b>593</b>
<b>TABLE DES ILLUSTRATIONS ET PHOTOGRAPHIES</b>	<b>594</b>
<b>TABLE DES SCHÉMAS ET TABLEAUX</b>	<b>593</b>
<b>INDEX DES ANNEXES</b>	<b>596</b>