

**CONFÉRENCE**

**POUR FAIRE  
SOI-MÊME  
ET ENSEMBLE**

**LOÏC PONCEAU**

*Le faire soi-même et ensemble (une mise à jour du Do It Yourself?) désigne autant des façons d'être et d'agir que les personnes qui les adoptent. Le texte rebondit de pratiques en idées, de lieux en anecdotes pour dessiner une forme de vie qu'on ne savait pas encore nommer. Les indices pour la dénicher sont disséminés partout dans la trame des mots, comme s'il fallait refaire l'enquête soi-même. L'auteur, Loïc Ponceau, a un pied dans la presse musicale, un autre dans l'ethnomusicologie, un dernier dans la musique (la liste n'est pas exhaustive). Il nous propose cette expression pour discuter de quelque chose qu'il remarque et qui le passionne autour de lui, dans ses réseaux musicaux : comment les un-es et les autres cohabitent, organisent des concerts, jouent ensemble. Avant d'être « faire soi-même et ensemble » (FSME), l'expression était le « faire soi-même et ensemble musical » (FSMEM), mais l'auteur a voulu pousser les éthiques qu'il repère hors du champ de la musique.*

*La musique est l'art qui a la plus grande propension à être partagé, répandu et utilisé comme vecteur de sociabilité. Elle catalyse autant qu'elle révèle notre besoin de faire communauté. C'est pour cette raison que le faire soi-même et ensemble est capable de s'exporter à d'autres échelles que le monde de la musique, qu'il a vocation à s'ouvrir plutôt qu'à se refermer. Pendant sa conférence, Loïc Ponceau demandait aux auditeur-ices qu'ils interviennent pour ne pas laisser ses idées se figer. Au moment de la relecture nous avons aussi eu des échanges que nous avons laissé dériver. L'auteur cherche à rendre sa recherche assez volatile pour que nous puissions nous en saisir et l'étirer. Il fait se prolonger « comment faire de la musique ensemble? » dans « comment faire ensemble? ».*

**Mathis** Excusez-moi, avant la discussion, il y a des tickets pour le repas de ce soir en vente à l'entrée ! Le ticket donne accès à une assiette concoctée par le Petit Club. Maintenant on vous propose d'écouter Loïc Ponceau : « Pour faire soi-même et ensemble », merci bien ! [Loïc Ponceau Merci !]

C'est une petite pression de venir parler de mes travaux à Grrrnd Zero, parce que cet endroit représente beaucoup pour moi, dans ma construction en tant que musicien et plus généralement en tant qu'« alterno-couteau-suisse » et parce que ces recherches se sont constituées aussi avec ceux qui font ou ont fait partie de ce lieu.

Je fais actuellement une thèse en ethnomusicologie ; cette présentation de mes travaux nous permettra d'en voir les manquements, d'en discuter ensemble pour se réapproprier la recherche universitaire selon nos propres conditions (une façon parmi d'autres de contaminer le monde dans lequel nous vivons) et pour qu'elle devienne une production plus communautaire. Ma lecture un peu austère et professorale pourrait constituer une base de travail dont il faudrait se détacher pour entrer dans une réflexion collective. N'hésitez donc pas à intervenir, poser des questions, me couper, compléter ou raconter une anecdote...

Le but est de conserver la trace de pratiques et de conceptions de la musique et du monde. Gardons tout de même à l'esprit que la recherche universitaire est une transaction risquée avec l'État et les institutions, parce que celles-ci ont une forte tendance à réifier des processus qui sont en réalité toujours en mouvement (c'est la contradiction dans laquelle je travaille moi aussi).

## PREMIERS PAS DE RECHERCHE

Cette recherche s'inscrit dans la continuité de mes travaux de mémoire réalisés entre 2016 et 2018 avec le groupe de musique France. Je suis allé explorer leur performance pour comprendre comment ces trois musiciens agissent séparément et ensemble, ce qu'ils construisent et ce qu'ils montrent à ceux qui les entourent.

J'ai réalisé pour cela deux films : une installation avec trois vidéos qui suivaient chacun des membres du groupe pendant toute la durée d'un concert (1h15), et un qui se rapprochait plus de la performance – réalisé avec Maïa Cordier – dans lequel les musiciens nous avaient demandé de les filmer en ayant des stroboscopes sur la tête. Je vous

montre une partie de ce deuxième film réalisé en collaboration avec Jérémie Sauvage et le label Désastres, *Metzöide* [visible en ligne].

## POSTURE ET DÉMARCHE

Mon implication personnelle dans ce que j'étudie me permet de transcrire une incarnation située à l'intérieur des réseaux que j'analyse. Arnd Schneider parle d'« auto-ethnographie vernaculaire<sup>1</sup> » : ce terme amplifie un aspect en fait assez commun du processus ethnographique selon lequel les relations, les réactions, les ressentis et les actions de celui ou celle qui fait la recherche influencent et appartiennent à cette recherche. Cette idée me permet de souligner l'importance de mon affect dans mes recherches. La porosité entre mes pratiques et la proximité que j'ai avec les personnes rencontrées densifient mon ethnographie, mais elles la brouillent également.

J'ai travaillé à partir de notes écrites et de captations vidéo parfois « engagées », c'est-à-dire que je peux me retrouver avec une caméra sur la tête dans des soirées où j'ai conscience de filmer pour mon ethnographie, mais où j'essaie de ne pas me mettre en retrait comme quelqu'un-e qui ne participerait pas à la situation, donc toujours en dansant : je ne m'empêche pas de participer pour garder des images *clean*.

## RÉSEAUX D'AFFINES

Après mon mémoire j'ai élargi la focale et suis retourné fouiller les réseaux musicaux et sociaux que j'avais découverts lors de mes premières investigations, et dans lesquels je me suis de plus en plus impliqué. Ce sont des réseaux qu'on qualifie, comme les styles de musique qui en émergent, de « DIY », « underground », « alternatifs » ou « marginaux », y compris par les acteur-ices elleux-mêmes. Ces réseaux se dessinent particulièrement au fur et à mesure des tournées qui poussent les musicien-nes et organisateur-ices à se rencontrer.

J'ai voyagé depuis 2021 entre différents espaces ou « nœuds » de ce grand « réseau de réseaux<sup>2</sup> » : la salle Atoma près de Bruxelles, le Diamant d'or à Strasbourg, GZ dans la métropole lyonnaise, Saint-Étienne un peu, Marseille où j'habite et la région parisienne. Ces voyages ont été faits auprès d'affin-es : des gens avec qui j'entretiens des affinités, et j'ai souvent logé chez des ami-es. J'avais la volonté d'ausculter ces réseaux qui sont également les miens.

Un microcosme<sup>3</sup> de la recherche s'est déployé et s'est superposé aux microcosmes de mes autres pratiques. Tour à tour en tant qu'auditeur, organisateur, musicien, vidéaste, ethnomusicologue ou journaliste, chaque situation m'a amené à m'investir différemment dans son événement. Doreen Massey parle des réseaux comme d'« entremêlements d'une multiplicité de trajectoires elles-mêmes en transformation<sup>4</sup> » : ici, ces trajectoires sont amicales, professionnelles et artistiques.

On entend Max, qui joue sous le nom City Dragon. C'est un musicien canadien habitant Paris, qui s'occupe aussi des soirées *cmpr-mthmtcs* [*computer mathematics*] dans lesquelles la programmation est assez libre : ceux qui viennent jouer ont souvent des projets très différents et il y a beaucoup de premiers projets. Ces soirées se passent dans des endroits qui ne sont pas des endroits des musiques expérimentales : des PMU, des caves d'épicerie, et c'est un peu venir jouer pour la gloire parce que les paiements sont généralement dérisoires. Pourtant, les gens continuent à vouloir venir jouer.

## RÉSEAUX VIRTUELS

Dans la pensée libertaire, l'horizontalité est liée à une pensée du réseau (je pense à Hardt et Negri<sup>5</sup>). Cette pensée du réseau a repris de l'ampleur avec le développement des espaces virtuels. Personnellement je ne fréquentais pas du tout les réseaux virtuels au début, mais ils ont entraîné une transformation importante du FSME, en le décloisonnant.

- <sup>1</sup> Dans son travail cette notion lui permet de parler du travail d'artistes dont les expérimentations s'opèrent au sein d'un contexte familial, et qui intègrent ou se servent de cette familiarité dans leur processus de recherche. Voir Arnd Schneider, « Dialogues inégaux » in Bernard Müller, Caterina Pasqualino et Arnd Schneider (dir.), *Le Terrain comme mise en scène*, Presses Universitaires de Lyon (coll. « Nouvelles écritures de l'anthropologie »), Lyon, 2020, p. 55-74.
- <sup>2</sup> Voir l'idée du « réseau de réseaux », également appelé « *nexus* », chez Joshua Whitehead. Cette expression désigne des réseaux différents mais ayant des liens de réciprocité et donc une action les uns sur les autres (influence).
- <sup>3</sup> « Personne, groupe de personnes, objet, lieu constituant une sorte d'univers en réduction sur le plan culturel, social ou idéologique. », CNRTL. Syn. : « Micro-société », Larousse en ligne. [NDLR]
- <sup>4</sup> Pour Massey, l'espace est une dimension sociale par essence, donc l'espace et les réseaux sont un peu synonymes.

Ces canaux stimulent des échanges incessants entre les réseaux et entre les pratiques – et pas uniquement entre les pratiques DIY – et ces échanges sont encore multipliés par les différents outils et médias : réseaux sociaux, plateformes d'écoute, sites web personnalisés, radios en ligne... Un exemple : pour le concert de Limpe Fuchs, Y\*\*\*, qui participait à l'organisation, avait triplé les moyens de communication avec des affiches, des sms et un post Instagram.

Certaines pratiques d'internet prolongent aussi l'environnement des musiques industrielles et post-industrielles : le mail art<sup>5</sup>, ou la pratique du postal, sont rendues encore plus faciles par Instagram, Facebook ou qu'importe. Au contraire si nous voulons éviter les frais de port il est possible de s'arranger directement avec un·e musicien·ne ou un·e patron·ne de label (par exemple sur Bandcamp). Voici une capture d'écran d'une conversation que j'ai eue avec Zad Kokar qui postait une story sur Instagram pour dire qu'il aurait des disques sur lui lors de ses prochaines pérégrinations, créant ainsi un autre réseau de diffusion et de vente. Tous ces réseaux sociaux permettent de transmettre non seulement du son, mais aussi des interrogations, des façons de réfléchir sur la musique, sur l'organisation, et autres.

Dans cette autre capture d'écran on voit que quelqu'un·e a partagé la photographie d'une page de livre où on peut lire une citation de Phil Niblock : « La musique change en fonction du volume de la diffusion. Le changement est particulièrement sensible dans les harmoniques aiguës, celles-ci générant des motifs plus riches lorsque le volume est très élevé. »

Je vous montre aussi les affiches de Félicité [Landrison] qui ont été placardées à Lyon, puis reprises en photo, puis diffusées sur les réseaux : la mise en abyme d'une pratique qui est à la fois « dans le dur » (dans le réel), et virtuelle. Toujours les deux. Ces pratiques « réelles » et numériques s'influencent, et le online devient une dimension supplémentaire

<sup>5</sup> Voir la trilogie de Hardt et Negri, *Empire* (2000), *Multitude* (2004) et *Commonwealth* (2009), qui théorise la nouvelle organisation multilatérale mondiale (relations internationales, etc.). Voir également l'édition de la conférence de Negri Travail vivant contre capital, qui se propose de repenser les liens entre économie et politique à l'ère capitaliste. [NDLR]

<sup>6</sup> En français « art postal ». Pleinement déployée dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, cette pratique artistique consiste à s'échanger des lettres qui à force de personnalisation deviennent de véritables trésors pour certaines et de jeux pour d'autres. [NDLR]

à se réapproprier. De la même façon qu'il y a une continuité entre les médias et les supports, le musical se prolonge dans d'autres pratiques pour former ce que Roman Jakobson appelle des « faisceaux intersémiotiques ».

### DIY+

Une matrice importante des musiques du *faire soi-même et ensemble* est le mouvement DIY, popularisé avec l'essor du punk, mais qui s'enracine aussi dans l'univers social et esthétique d'autres musiques antérieures ou contemporaines, comme les musiques industrielles, post-industrielles, bruitistes et *free*. Toutes ces musiques ont encore une influence sur les milieux du FSME par leurs approches de l'art : transgressives, radicales, holistiques, personnalisées et souvent anti-commerciales.

Il peut y avoir des continuations conceptuelles, sociales ou formelles entre ces cultures. Les communautés du FSME nous renvoient souvent à un esprit punk ou *free*, même si la musique n'en garde pas forcément de traces. Ces façons de faire sont héritées de l'observation, de la transmission interpersonnelle ou de la transmission médiatique, puis perpétuées ou réappropriées. Elles entrent en tension avec de nouvelles façons de faire (notamment digitales).

Ceci étant dit, je ne veux pas entrer dans la dichotomie qui mettrait une frontière étanche entre « le système » et « le DIY ». Le DIY s'étend dans le mainstream, et il y picore aussi tout ce qui lui fait envie. Je ne veux pas non plus donner l'impression que tous les *faire soi-même et ensemble musicaux* forment une seule entité ou qu'ils sont le fruit d'un seul héritage. Je vais plutôt essayer de mettre en évidence la pluralité fondamentale de ces pratiques, réseaux et situations.

### POPULARITÉ

Pour proposer une caractérisation générale de ces réseaux je parlerai du travail de réappropriation artisanale des processus musicaux, artistiques et vitaux qu'ils effectuent. Il s'agit là de tenter de se réapproprier ce que le capitalisme a externalisé. En ce qui concerne la musique jouer, enregistrer, écouter, éditer, organiser un concert ou organiser une tournée se font dans un même élan horizontal. Ce même élan amène les différentes acteur·ices à se construire une définition du musical en commun,

parce que ce sont les mêmes personnes qui assument des rôles différents (musicien·ne, organisateur·ice, bénévole) selon les situations. Elles se connaissent, s'écoulent, tournent et jouent ensemble, et leurs liens se tissent ainsi, à différents degrés. Cette musique en devient littéralement « populaire » : d'une communauté pour cette communauté.

**Agathe Plantey** Qu'est-ce que tu entends par « ce que le capitalisme a externalisé » ?

**LP** C'est à partir du moment où le musicien ou la musicienne n'est plus vue que comme quelqu'un·e qui fait de la musique, et n'est plus rattaché·e à la foule d'autres activités autour, qu'il y a « externalisation ».

**AP** Tu parles de toutes les activités qui gravitent autour de la composition en soi ?

**LP** Exactement. Le terme de « musiquer » est intéressant pour cela, parce qu'il apporte du dynamisme : le fait d'organiser un concert, d'éditer un disque, d'enregistrer, de faire des affiches, participe d'une certaine compréhension de la musique, et ce sont des actes musicaux. C'est aussi faire la musique. En relisant, c'est moins une « réappropriation » qu'une « appropriation » de ce qui a en fait toujours été externe dans le monde néolibéral. Dès qu'il y a eu de l'édition de disques, des enregistrements, ce n'était pas les musicien·nes qui s'occupaient de ça.

**AP** Du coup à partir de l'enregistrement ?

**LP** Ouais, dès l'entrée dans l'industrie.

**AP** Et quand tu parles d'une musique « littéralement populaire » qu'est-ce que tu veux dire ?

**LP** Le FSME replace la notion de « populaire » au milieu du « peuple » : la « popularité » n'est pas liée à une échelle massive de visibilité ou de diffusion de la musique, mais à un caractère artisanal — une musique « fabriquée », et à une circulation à travers l'entourage. C'est le peuple au sens de ceux qui nous entourent et dont nous faisons partie. Au contraire de la notion de musique « populaire » comme musique des masses, ici le

peuple n'est pas une masse impersonnelle mais plutôt une communauté à laquelle appartenir. C'est une musique populaire dans le sens où elle est faite à l'intérieur d'un peuple, par et pour les sien·nes.

## DÉCLOISONNEMENT DES GENRES

Les caractéristiques sonores des musiques du FSME (j'essaie d'éviter le terme « DIY » pour marquer une différenciation) sont difficiles à regrouper parce que ce sont des musiques du chevauchement : elles jouent « entre » les catégories, ou au contraire les juxtaposent. Pour les qualifier, la notion de multiplicité est donc essentielle. Elles sont différentes formellement mais marquées par des similarités, un « air de famille » (comme dit Wittgenstein<sup>7</sup>) qui peut être très diffus.

**AP** Qu'est-ce qui distingue la multiplicité dans le FSME de celle qu'on peut trouver dans les autres genres musicaux ? Il me semble que dans tous les genres, les morceaux peuvent être assez différents si on les prend individuellement.

**LP** Il y a pas longtemps j'ai revu les rushes d'un concert que j'avais organisé pour la sortie d'un CD. Six projets musicaux défilent sur scène et leurs dispositifs n'ont pas grand chose à voir : des gens jouent du Revox (un magnétophone à bande), un·e joue de la cornemuse, quelqu'un·e compose en superposant des boucles avec une guitare, un·e est sur ordinateur... Pourtant en écoutant chaque projet j'arrive à voir ce qui les lie (aussi parce que je connais ces personnes). Ça le fait sûrement pas qu'à moi, de pouvoir voir des trucs très différents et de sentir quand même ce qui les rapproche. Parfois c'est facile à mettre en mots, et parfois ça tient dans des choses très ténues, super difficiles à exprimer.

Je pense que ce n'est pas si différent dans les autres genres musicaux, mais que les « tenant·es » des autres genres vont avoir tendance à souligner les différences plutôt que les ressemblances entre les projets. Ce que les profanes trouvent très ressemblant, les connaisseur·euses arguent que ce n'est pas du tout la même chose : le *death* metal c'est pas du tout pareil que le metalcore, tu vois ?

<sup>7</sup> Voir dans son ouvrage *Tractatus logico-philosophicus* (première parution allemande en 1921).

**AP** Ah oui, ces tenant·es font plutôt la différence entre les styles alors que pendant le concert que tu as organisé, les projets musicaux avaient beau être très différents, les artistes se sont quand même regroupé·es dans la même soirée et sur le même CD.

**LP** Oui, parce que les affinités entre les artistes sont aussi sociales. Tu pars en tournée avec des gens dont la musique est peut-être différente de la tienne, mais avec qui tu te retrouves sur d'autres plans (amicaux...).

**AP** Avec cet exemple de concert je comprends mieux. Les musiques ont coexisté sans que personne ne cherche à précisément les différencier. Donc le fait d'inventer quasiment un genre par projet musical, ce qui arrive beaucoup à GZ et paraît de prime abord être une super-séparation ou une super-individualisation des musiques, ça empêche finalement d'établir des catégories. En évitant les catégories, on peut plus facilement faire cohabiter des styles différents. Donc ce qui paraissait tout séparer en petits genres individuels permet finalement de réunir (?)

**LP** C'est la technique de la surabondance : crouler sous les genres rend le genre caduque. Si au lieu de dire que tous ces groupes appartiennent au même ensemble «rock», tu dis que tu as «rock1» puis «rock2» puis «rockmachin» et «rocktruc», ça ne veut plus rien dire dans l'optique du genre musical (pensé au départ pour faciliter la vente de disques).

J'ai mis une petite affiche. On y voit deux descriptions de musiques écrites par un·e organisateur·ice d'événement. Le concert se passait pas loin de chez vous à l'Amicale du futur, et les descriptions données sont : «grand officier des sons tempérés» et «super-music *digger* dispersions denses». J'adore parce que quand on connaît les personnes ça nous parle, mais si on tombe sur ça sans les connaître on ne sait absolument pas de quelles musiques il s'agit.

Ces descriptions inventives illustrent une volonté de déplacer notre compréhension du musical. On peut tomber sur des caractérisations très singularisées ou au contraire beaucoup trop larges des projets, des jeux de mots, des clins d'œil, ou carrément pas de caractérisation du tout. On veut bousculer les genres, les étiquettes, les catégories, dans la musique mais aussi dans les autres sphères de la vie, et souligner leur artificialité aux yeux des acteur·ices.

**AP** Ce sont aussi parfois un peu des rébus : si on cherche vraiment à comprendre, on peut avoir une idée du style musical, parce que les noms croisent souvent d'autres noms de genres, des images, ou des sonorités.

**LP** On n'abolit pas complètement les genres, qui restent pratiques pour se repérer et pouvoir parler, mais on les modifie ou on les tourne en dérision, souvent avec beaucoup d'humour.

## SINGULARITÉ(S)

Ce qui est particulier dans ces réseaux, c'est que la multiplicité des musiques – qu'on peut retrouver ailleurs – reste ici *volontairement* non-unifiée. Les caractérisations trop singularisées ou trop larges et la surgenrification font partie d'un travail contre l'uniformisation d'un univers sonore qui serait associé au FSME. Cette multiplicité fondamentale se remarque en observant les bricolages à travers lesquels la singularité des pratiquant·es se met en forme. Je vais laisser tourner parce que c'est vraiment super beau. C'est un musicien qui joue sous le nom de SS Mylitta. Il a une pratique sous-tendue par une pauvreté matérielle, une précarité que je trouve riche de sens : dans ce concert-là notamment il utilise des écouteurs d'iPhone comme micro, qu'il machouille.

On a affaire à des pratiques musicales plurielles qui se rencontrent et se répondent. C'est un vaste faisceau de singularités que viennent traverser des communs<sup>8</sup>. Ces communs sont l'expérimentation, l'importance donnée à la situation d'écoute, la déspectacularisation du concert et la non starification des musicien·nes, le détournement d'objets, de sons, de genres et de formats, ou encore l'expression d'une fragilité. Chaque projet n'emprunte pas à tous ces communs, mais tous les projets se relient à travers au moins l'un d'entre eux.

**AP** Cette «singularité» de l'artiste ne se retrouve-t-elle pas partout ? Même dans les genres plus «pop», chaque projet musical reflète un moment, une époque, des technologies, mais aussi le timbre de la voix d'une personne, le vocabulaire d'un·e parolier·e, et le mélange unique que toutes ces données composent.

<sup>8</sup> Commun(s) : ce qui lie, fonde la communauté, l'entretient.

**LP** Oui c'est vrai, mais aussi parce que les musiques du FSMEM sont tout autant héritières du néolibéralisme occidental : comme les autres, et comme tout le monde, elles veulent témoigner de leur singularité.

Sauf qu'ici, la singularité est vue comme la possible libération de toutes et tous. C'est-à-dire que ce n'est pas une personne tellement singulière qu'elle devient « la » pop-star, mise au-dessus de la masse et qui canalise la masse, mais que plutôt tu as une foule de singularités. L'existence de cette foule de singularités crée une horizontalité. Il y a d'un côté une singularité verticale : une personne singulière qui s'adresse à une masse uniforme, et de l'autre une singularité horizontale : plein de personnes singulières. L'individualisme ambiant est peut-être conscientisé et utilisé pour construire dans l'horizontalité, plutôt que pour se démarquer et s'affirmer par rapport aux autres. C'est une singularité comme possibilité de faire communauté.

**AP** Ça me fait penser à l'anarchisme cette composition des individualités en ensemble social.

**LP** J'ai l'impression que c'était un peu le point aveugle de ma thèse depuis quatre ans [rires]. C'est une éthique libertaire oui.

**AP** C'est cette idée qu'être autonome et responsable de soi-même est une condition sine qua non pour entretenir une relation aux autres qui soit saine : partagée sur un pied d'égalité. Pas de bonne interdépendance sans que chaque personne soit reconnue dans son unicité, donc pas de communauté possible sans séparation, sans différence. Dans ce que tu décris même si ça reste théorique et qu'il y a des exceptions, il n'y a pas une singularité au-dessus du collectif mais plusieurs singularités rassemblées. La singularité peut alors devenir un trait partagé, ce que nous avons en commun, et finalement elle devient un point autour duquel nous pouvons nous réunir. C'est une singularité au contraire de l'idée d'irréconciliabilité, et qui contredit le discours établissant le consensus et la norme comme seuls moyens de cohabiter.

## EXPÉRIMENTATION, PHYSIQUE ET INGÉNIERIE SONORE

La question de l'expérimentation n'est pas une pratique monolithique mais elle constitue un champ très vaste. Elle nous permet de penser le rapport à l'altérité. Elle oscille toujours entre sédimentation et transformation. Je vous dirige sur cette question vers des auteur·ices comme Sarah Benhaïm, John Corbett, Peter Galison et Lorraine Daston, Donna Haraway ou John Dewey, qui nous permettent d'en saisir les nuances. J'étale un peu les lieux communs, mais c'est pour engager une discussion, on va voir si ça marche à un moment... [rires].

Les expérimentations sonores des musicien·nes reflètent leurs interprétations perceptives singulières. « Regardons-nous comme nous sommes toustes différent·es » : l'expression de l'altérité est un moyen de résister à l'homogénéisation. L'« autre » peut être une personne, mais le son est aussi conçu comme un corps, comme un agent extérieur. Certain·es acteur·ices réfléchissent et se documentent sur la physique du son. Les savoirs techniques nécessaires à la mise en espace du son sont réappropriés et réinjectés dans des compositions musicales, des bricolages d'instruments et de systèmes de diffusion, et dans de l'ingénierie sonore (plus ou moins fine).

La matière sonore peut être organisée en prévision d'une expérience d'écoute, pour créer par exemple des jeux d'attention ou des phénomènes psychoacoustiques, dans des lieux dont l'acoustique n'est souvent pas standardisée. Nous trouvons aussi des musiques qui jouent sur les durées et les répétitions, le volume sonore, la résonance dans l'espace, les sons continus et les phénomènes de battement, les émissions oto-acoustiques, ou plus simplement sur le détournement de formes et de formats.

Vincent Jehanno que l'on entend ici est un musicien parisien qui travaille notamment sur la musique électroacoustique, et qui utilise dans ce dispositif un objet assez connu des DJs qui est la CDJ. La musique électroacoustique est une musique qu'on peut penser un peu élitiste, et lui se la réapproprie en y intégrant un objet qui vient du DJing, un autre endroit musical.

**Anonyme** C'est quoi une CDJ?

**LP** C'est une platine pour CDs. Elles commencent à être utilisées en-dehors du DJ-ing mais sinon elles ont souvent été cantonnées à cette première utilisation, alors que ce sont des outils assez extraordinaires je trouve.

**AP** Qu'est-ce qui différencie cette « scène » de la scène électroacoustique comme on la trouve à la Maison de la Radio par exemple (Pierre Schaeffer etc.)? Je n'ai vu que deux acousmoniums<sup>9</sup> dans ma vie : à la Maison de la Radio et à GZ pendant Écoutes Périphériques, et leur présence dans ces deux endroits témoigne d'une certaine approche commune du son. Pourtant, là-bas, l'expérimentation peut être vue comme quelque chose d'élitiste, pratiquée par des « savant-es », et je crois que les acteur·ices des marges détestent tout ce qui relève de l'élitisme. Mais est-ce qu'il n'y a pas une symétrie entre ces scènes érigées en monuments et les scènes cachées du FSMEM? Elles seraient situées aux pôles opposés d'un axe défini par l'institution, selon la reconnaissance et la diffusion que celle-ci leur accorde, avec d'un côté l'obscurité dans laquelle se niche l'underground et de l'autre la lumière des projecteurs. Dans les deux cas il y a une forme d'expertise, une communauté de penseuses et d'artistes, des intérêts pour la recherche, pour l'approfondissement de la dimension physique du son et pour la technique, qui peuvent parfois rendre les musiques difficiles d'accès sans base théorique ou culturelle commune.

**LP** C'est élitiste et en même temps toutes les techniques électroacoustiques se retrouvent à fond dans le rap ou d'autres scènes aujourd'hui. Je pense que le fait d'expérimenter est propre au faire musical. Par contre que l'expérimentation soit la base c'est rare, c'est-à-dire qu'il y a peu de sédimentation : le but n'est pas de créer un corpus musical, mais toujours de remettre en jeu, de créer de nouvelles formes, de pousser plus loin les compréhensions de la musique. L'expérimentation est toujours réactualisée.

**AP** Elle ne se stabilise pas.

**LP** Elle reste dans la précarité.

<sup>9</sup> Un ensemble d'enceintes différentes sont réparties dans un espace pour diffuser une composition musicale spatialisée (un concert d'enceintes). [NDLR]

**AP** Dans cette communauté il y a des personnes qui lisent des bouquins assez ardues, qui aiment réfléchir la musique, intellectualiser...

**LP** J'ai l'impression de croiser tous types de personnes. De ne croiser en fait que des gens qui réfléchissent beaucoup, mais de manières différentes. Si le point commun est d'être curieux·ses, toutes ne sont pas forcément des théoricien·nes chevronné·es. Il y a des mangeur·euses de musique incroyables qui n'ont jamais fait d'études et des gens qui ont fait beaucoup d'études...

J'ai l'impression qu'on essaie de casser continuellement le piédestal, le monument, sauf pour quelques exceptions, comme Luc Ferrari, Elysia Crampton par exemple, quelques personnes comme ça qui font l'unanimité, mais il y a toujours des gens pour dire qu'elles aiment pas, et ça reste le critère principal, d'aimer ou pas.

Il y a aussi des pontes de l'électroacoustique qui viennent jouer dans des squats. Ce ne sont pas des chapelles closes. Il y a des mégalos dans l'underground et des gens supers dans l'institution. C'est au cas par cas, c'est ça qui est intéressant aussi, c'est selon les gens, pas selon des principes fixes, qu'on détermine son envie de travailler avec quelqu'un·e.

L'ombre et la lumière c'est très médiatique, c'est qui donne la lumière, qui garde la lumière pour soi ou la partage, qui veut prendre la lumière ou pas, qui est mis en lumière et qui est mis en ombre... Il y en a qui sont indifférent·es à être dedans ou dehors, qui sont dans le chevauchement, d'autres qui veulent radicalement rester dehors, t'as les chevaux de Troie qui veulent « tout niquer de l'intérieur » (ce qui me paraît à moi compliqué), tu vois, c'est des visions aussi.

**AP** Oui il y en a qui préfèrent être caché·es.

**LP** Et c'est aussi une stratégie parfois pour attirer la lumière...

**AP** Ce qui rend encore cette communauté difficile à circonscrire, parce que tu peux pas non plus la définir seulement par l'ombre.

## PRÉCARITÉ (POUR UNE «ESTHÉTIQUE PRÉCAIRE»?)

De ces bricolages musicaux personnels découle souvent la sensation d'une certaine fragilité, une rudimentarité, une «précarité» qui devient un trait esthétique. Non pas seulement une précarité financière même s'il y a aussi de ça, mais une précarité comme chose qui reste sur le fil, un «équilibre précaire», le fait de se mettre dans une situation où ça peut basculer... On est pas dans un cadre dans lequel il soit toujours assuré que «tout marche» : il y a souvent une espèce de mise en danger.

Cette précarité dans la musique se lie avec une précarité dans le vécu : une conception de la vie comme un processus précaire, et une compréhension du monde comme quelque chose de fragile et de changeant. À travers Fluxus ou John Cage, on peut dire que le monde quotidien et le monde musical sont intimement liés, qu'il n'y a pas de différence entre l'art et le vécu.

**AP** La dimension précaire dont tu parles m'évoque la notion de l'accident. Les accidents restent latents dans certaines compositions qui explorent les limites des instruments, jouent avec la potentialité de la coupure électrique ou avec l'imprévisibilité. On entend des rythmes irréguliers, «accidentés». S'il y a une correspondance entre la musique et le monde quotidien, cette dimension du risque me parle d'une certaine relation à la mort ou à la disparition : on frôle sans cesse leur présence-absence. La musique vient sur un plan plus «terrestre» que beaucoup d'autres qui vont toucher plutôt au désir de toute puissance ou à la volonté de contrôle sur les choses. Ici on redescend un peu dans notre finitude, dans une justesse liée à notre incarnation ; tout cela se lit aussi dans le rapport plus libre entretenu avec les instruments de musique à qui on laisse presque autant de place qu'aux interprètes.

**LP** Je sais pas si «terrestre» est le bon mot parce que c'est aussi très spirituel, mais c'est une façon d'habiter la musique et le monde. Si la musique parle de la vie, de quoi tu parles quand tu es sur une scène à Bercy ? Qu'est-ce que ta musique raconte ? Dans cette démesure-là, dans cette volonté de toute puissance, de quel monde et de quelle vie peux-tu parler ? Tu incarnes une quasi divinité en fait, quand tu fais ça.

## SITUATIONS MUSICALES 1/2 : L'ÉCOUTE DU CONCERT

Un autre trait commun à ces pratiques de la musique est l'importance centrale donnée à la «situation» de la musique. La situation est à la fois ce moment d'une possible transformation<sup>10</sup>, et l'ancrage du ou de la participante, sa manière d'habiter un environnement précis<sup>11</sup>. Cette situation se manifeste à travers des façons d'écouter, des matériaux musicaux inhabituels, des scénographies, ambiances et des dispositifs de concert (durée, type de diffusion du son).

Ce n'est pas uniquement la performance des musicien·nes qui importe, mais aussi l'expérience qu'en font les personnes en présence. L'écoute, la perception et la présence sont des processus participant du musical. Le concert traditionnel, qui s'articule autour d'un rapport posé entre acteur·ices et spectateur·ices, et d'une sonorisation frontale instaurant une écoute homogène et standardisée, n'est pas ici la forme unique. On trouve une diversité de formes dont certaines se rapprochent plus de la performance interactive et d'autres de l'écoute attentive et réflexive. Les acteur·ices présent·es s'y trouvent différemment engagé·es, et font de ce fait l'expérience physique de la diversité des musiques du faire soi-même et ensemble.

**AP** Si les auditeur·ices sont inclus·es dans la situation musicale, il n'y a presque pas de séparation entre les musicien·nes et le public. C'est ce que tu appelles la «déspectacularisation» de la musique.

**LP** J'essaie de ne plus utiliser le terme de «public» pour penser en termes de «participantes» ou «actant·es». On n'est pas dans la distance qui peut s'établir entre une star et son «public». Les gens en présence influent sur la musique, et surtout ielles sont souvent musicien·nes ou organisateur·ices,

<sup>10</sup> Guy Debord et Henri Lefebvre (situationnistes). Voir en particulier Henri Lefebvre, *Éléments de rythmanalyse et autres essais sur les temporalités: Introduction à la connaissance des rythmes*, Paris, Eterotopia coll. «Rhizome», 2019.

<sup>11</sup> C'est l'idée du savoir «situé», à voir chez Donna Haraway, «Savoir situés: question de la science dans le féminisme et privilège de la perspective partielle», in *Des singes, des cyborgs et des femmes: La réinvention de la nature*, Arles, Actes Sud, 2009.

ingénieur·euses, enregistreur·euses, donc en fait ielles participent toutes du musical. Une espèce d'horizontalité vient de ça aussi où tous les gens sont ou ont été acteur·ices.

**AP** Ah oui d'accord ! C'est aussi ce qui fait «peuple» du coup, ce point commun.

## SITUATIONS MUSICALES 2/2 : LA TOURNÉE

La tournée est une autre situation musicale pendant laquelle les relations entre le monde quotidien et celui de la musique apparaissent. L'organisation et le déroulement de l'itinérance mobilisent tout un agrégat d'acteur·ices du réseau. Il faut non seulement savoir où jouer, mais aussi où dormir. Se déplacer impose de mettre en place un parcours ergonomique et cohérent géographiquement, économiquement, affectivement, éthiquement et esthétiquement (si possible).

Les musicien·nes passent chez des entités diverses et amies, déjà visitées ou qui encouragent à la découverte de nouveaux endroits et de nouvelles personnes. Des historiques, des réseaux et des expériences se constituent et se consolident à ce moment-là. Les acteur·ices se forgent des représentations de la tournée et des façons de *faire musique* et de *faire ensemble* en commun, qui peuvent également occasionner de nouveaux projets musicaux.

En se croisant ces tournées dessinent peu à peu un espace de fêtes, de trajets, de concerts, d'hébergements difficiles, de rencontres et d'anecdotes souvent reconvoquées. Une «territorialité multi-située» prend forme, dans laquelle l'espace est appréhendé comme un processus formé par l'activité et l'affinité qui joignent les personnes. Il est évolutif, perpétuellement en train de se (re)faire.

Cette spatialité mobile n'est pas propre à la tournée mais imprègne tout le FSMEM. Réaliser une résidence, faire des centaines de kilomètres pour aller voir un concert précis ou enregistrer un disque, c'est une multiplication de déplacements. Ceux-ci engagent le corps et d'autres sont virtuels, mais tous développent une «constellation turbulente». Ma recherche n'est pas épargnée, puisqu'elle s'ancre dans cette trans-localité qui questionne l'idée du cadre géographique en ethnographie.

Ces photos montrent des lieux dans lesquels je retrouve des partenaires de musique qui s'intéressent à ma recherche et y participent, me donnent des choses à dire et me parlent de leur pratique. La première à GZ où on peut voir mon ami H\*\*\*. Là c'était à Bruxelles. Ici une photo au festival Échos de Le Saix en juin 2022. Il y a beaucoup à dire sur ce que ce festival produit sur l'écoute et sur la compréhension du musical : c'est un lieu ouvert (une vallée), où le but n'est pas d'aller voir les gens jouer mais de se déplacer le plus possible pour saisir des incarnations particulières de l'écho. Des trompes projettent le son. Et enfin celle-là montre une tournée et sa communauté éphémère, qui se crée puis vient se filer dans le temps.

**AP** Dans cette apparente trans-localité, est-ce qu'il n'y a pas des constantes ? Les objets musicaux sont-ils les mêmes que ceux de la vie quotidienne ? Y a-t-il une continuité, un écosystème cohérent entre les objets de la musique et ceux de la vie, et si oui comment pourrait-il être décrit ? Électronique, fait de câbles... de bois... quelles couleurs ? Des types de maisons ou de bâtiments qui se retrouvent ?

**LP** Il y a plusieurs cadres emboîtés, les États (France Suisse Belgique), les villes (déjà mentionnées), et tu peux encore resserrer sur des quartiers. J'utilise la notion de localité : un espace-temps situé, comme le concert ou la résidence, pour défier l'idée de «géographie». Ce sont des moments-situations, plus éphémères. Il n'y a pas de lieu qui est là de tout temps.

**AP** Non, mais ils se reproduisent. Ils disparaissent, mais ils se retrouvent ailleurs et ça va être un peu les mêmes agencements.

**LP** Oui mais c'est par les gens que ça se fait, et ça montre que l'espace est une dimension sociale. Tu peux effectivement avoir un lieu qui se déplace mais qui garde une essence similaire. Pour revenir à l'idée d'une typologie des endroits, je suis coincé parce que j'y ai jamais réfléchi. C'est l'idée de l'habitat peut-être qui revient, l'idée que l'espace est forcément quelque chose qui est habité, modelé par les gens. En l'habitant, on transforme cet «espace» en «endroit». Donc là effectivement il y a une typologie, parce que qu'est-ce que tu peux habiter ? Les endroits délaissés : ceux qui sont dans des interstices, dans des écarts, les endroits qui *permettent* d'être habités.

**AP** Oui entre les maisons à la campagne, les périphéries et les squats, c'est cette capacité à être envahie ou occupée qui se retrouve. Je pense qu'il y a même une typologie de matières. Les instruments, les vêtements, la vaisselle, tu vois ?

**LP** Alors ça c'est intéressant... ça touche à la question de la réappropriation. Là encore qu'est-ce que tu te réappropries ? Des choses qui ont déjà eu une existence. C'est souvent pas des choses neuves en fait. On ne peut se réapproprier que des choses qui ont déjà été utilisées.

**AP** Cette trans-localité m'évoque la polysémie du mot « culture » : si ça se déplace et se retrouve à différents endroits, c'est qu'un entretien commun donne aux choses la même « patine »...

**LP** Une tradition ? J'ai l'impression que ce FSMEM est une tentative de faire tradition au sein du néolibéralisme. Comme dit Fisher c'est une manière de « transpercer » le capitalisme, de se le réapproprier<sup>12</sup>. Et c'est pas revenir à un truc archaïque : c'est à partir des outils et des matières que nous fournit le capitalisme qu'on se refait une culture.

## HORIZONTALITÉ ET AUTO-GESTION

Deux notions importantes que j'ai déjà convoquées sous-tendent ces façons de faire la musique : l'horizontalité et l'auto-gestion. L'horizontalité est une égalité (théorique) qui permet à n'importe qui de faire sans trop se poser de questions sur sa légitimité, même si là on a évidemment un déséquilibre lié au genre, une problématique centrale et réfléchie. Cette horizontalité reste une tendance générale, pas une constante parfaite. C'est facile d'être horizontal quand t'es qu'avec des gens qui sont comme toi, mais la question se pose vraiment lorsqu'il y a de la diversité, et on doit beaucoup ces remises en question à toutes les personnes qui ne sont pas des hommes cis.

La deuxième notion est l'auto-gestion, qui n'est plus seulement « faire soi-même » mais aussi « se gérer soi-même ». Elle peut s'appliquer à l'individu-e comme au collectif. On pourrait parler d'autonomie, c'est une notion proche mais plus chargée politiquement (mouvance autonome).

<sup>12</sup> Voir Mark Fisher, *Désirs postcapitalistes*, Audimat Éditions, 2022.

L'auto-gestion est plastique et chaque individu-e ou réseau l'applique différemment. C'est une utopie concrète, à la fois irréalisable et déjà réalisée, qui reste en tension.

Ces principes d'organisation élargissent le champ du *faire musique* mais entraînent aussi parfois des conflits et des incompréhensions quasiment ontologiques. Si cela provoque des scissions, les divergences peuvent aboutir à de nouvelles branches du réseau, qui ne cessent de se redéfinir, de s'élargir et de se déplacer<sup>13</sup>. Ces conflits portent aussi les intervenant-es à modifier leur propre théorie de l'auto-gestion. C'est donc un peu une anti-idéologie parce qu'elle change au fur et à mesure des discussions et des expériences : elle s'adapte.

**Anonyme** J'ai une question, une réflexion et aussi des infos supplémentaires. Tu parlais du Diamant d'or, et on en parlait beaucoup avec des copain-es de Strasbourg où j'étudiais. C'était un environnement assez libre mais aussi, comme beaucoup de ces lieux-là dits « tiers-lieux » ou « lieux cachés », il y avait quand même une forte dominante hétéro, cis-gendre, mec, blanche... Depuis, une team de personnes queer a monté des drag shows et elles prennent largement part à la programmation maintenant. Mais vu que c'est quelque chose de très peu discuté (même dans ces cercles apparemment « protégés » de certaines violences, mais qui ne sont finalement pas du tout épargnés) je me demandais si toi, dans tes recherches, ou d'autres personnes venues à toi et issues d'autres groupes, lieux ou communautés, vous aviez essayé de questionner ce *faire soi-même ensemble* qui est un « ensemble » très réduit sur un entre-soi finalement, un entre-soi d'un certain type de public, comme il y a un entre-soi en école d'art par exemple (ou dans d'autres études) mais qui là en plus bat très fort ces questions d'identité, de genre etc. Voilà, c'est une question-réflexion.

**LP** Oui, les drag shows apportent un nouveau regard et un nouveau public et c'est même en partie grâce à eux que la municipalité essaie de préserver le lieu à présent. On voit une montée en puissance salutaire de personnes qui étaient invisibilisé-es.

<sup>13</sup> À nouveau l'idée du « réseau de réseaux » (ou « nexus ») de Whitehead (des réseaux différents mais ayant des liens de réciprocité, une action les uns sur les autres).

Je l'ai vu au Diamant mais aussi plus largement dans la musique. Il y a beaucoup plus de visibilité et d'interrogation sur la composition des groupes et des soirées : ne pas faire jouer que des gars blancs sur scène, ce qui était quand même clairement le cas jusqu'à présent. Une réflexion s'infiltré. Je l'ai eue moi-même dans ma pratique de musicien, j'ai senti ça à l'intérieur de mes propres groupes. On se posait pas la question. J'ai un groupe notamment qui s'appelle Dragon du Poitou, où on est cinq mecs et une fille [...]

**Anonyme** Elle fait la basse et le chant ?

**LP** Alors nous on fait un peu de tout, on change tout le temps [rires]. Elle nous a mis dans la gueule et à juste titre : « j'en ai marre d'être toute seule, avec que des couilles qui sont souvent bien bien lourds, donc est-ce que vous pouvez pas juste vous remettre en question ? » Et effectivement c'est super facile quand on est un homme de passer en mode « ouais on est tous ensemble, y'a aucun problème etc. » mais ces questionnements ont pris de l'ampleur, ils se sont infiltrés à tous les niveaux et on a pas pu, on peut plus s'en échapper, ce qui est vraiment super en fait, de pouvoir se réapproprié ça et que ce soit pas que « une histoire de femmes ou de personnes non cis ».

La question du genre, si on élargit un peu, moi j'aimerais considérer dans un même mouvement la question du genre musical et la question du genre *gender*. J'ai l'impression que c'est quelque chose de sous-jacent, mais qu'on est plus loquaces sur le *gender* parce que ce sont des questions qui touchent aux corps et aux sensibilités des personnes. Le genre musical est déconstruit continuellement, mais il reste quand même comme une relique, comme un artefact qu'on mobilise mais qui n'a plus vraiment de sens tout le temps. Les musiques que je vois sont des musiques qui essaient de s'échapper des questions de genre. Je sais pas si ça peut alimenter ta réflexion... Oui ?

**Anonyme** C'est au sujet de l'économie financière liée à tout ce que tu expliques depuis tout à l'heure. Le DIY vient aussi d'un manque d'argent ou de moyens parfois, et faire avec les moyens du bord c'est ce qui donne une certaine acoustique à une salle par exemple au Diamant d'or ou au GZ. Donc jusqu'à quel point l'économie pratiquée dans ces sphères-là transforme-t-elle et induit-elle les pratiques esthétiques qui y prennent racine ?

**LP** Je dirais pas mieux que ça. Ce sont des musiques qui articulent de la manière la plus simple et radicale possible économie et résultat esthétique. Même s'il y a des volontés de maximalisme parfois, on reste toujours — enfin, je déteste généraliser — mais souvent dans des musiques qui donnent à entendre ce qui est vécu. J'ai toujours en tête cette réflexion de John Cage de mise en lien du vécu (la vie quotidienne) avec la musique. Mon ressenti c'est carrément ça. C'est que ce sont des musiques qui transmettent un vécu et des expériences du monde.

**AP** Quel vécu ? Serait-il possible d'avoir un exemple de lien sons-vécu ? Avec une description de sons qui feraient écho à la vie singulière de son auteur·ice ? Je dis ça parce que Whitney Houston quand elle chante *I Will Always Love You* elle incarne vraiment son vécu de tristesse, non ?

**LP** Oui [rires]. Un exemple évident serait celui de Sara Lehad : elle fait du no-input, une noise très harsh, et elle théorise elle-même comment sa pratique musicale parle de son identité de femme amazigh<sup>14</sup> (elle fait un doctorat en composition et en musicologie). Ou encore SS Mylitta dont je parlais plus haut : il fait une musique avec peu de choses (les écouteurs d'iPhone de tout à l'heure) et ça touche à une philosophie de vie chez lui.

**Anonyme** Par rapport à ça justement, au fait que les moyens créent la musique et que la musique crée les moyens, quelle serait ta position par rapport à la récupération de ces scènes-là par des grosses institutions extrêmement problématiques du genre de la Bourse de commerce par exemple ? Parce qu'il y a toutes ces questions de contexte qui sont trop chouettes, d'écoute effectivement, qui sont liées à une pratique du soin d'une communauté, du soin de partager l'écoute ensemble, et ça va être bizarre dit comme ça, mais ces contextes sont aussi infiltrés par des personnes très intéressées mais qui ne sont pas du tout dans les mêmes économies etc.

<sup>14</sup> Voir ses travaux ici [[musidanse.univ-paris8.fr/sara-lehad](http://musidanse.univ-paris8.fr/sara-lehad)]. Elle a notamment organisé un séminaire et une exposition en collaboration avec la Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme d'Aix sur « Le silence amplifié : à l'écoute du matrimoine sonore » et « Les silences : témoignages du trauma colonial algérien ». [NDLR]

Anecdote : je me souviens d'une conversation lunaire où un mec me parlait des rades pourris et des soirées *cmptrmthmtcs* [*computer mathematics*], et il me disait que c'était dommage qu'il y ait pas plus de tunes dans ces scènes parce que la Bourse de commerce c'est quand même vachement bien [silence]. Bon ça revient à ma question : je sais qu'il y a des groupes et des artistes qui se positionnent radicalement contre toute potentielle récupération, en refusant par exemple certaines invitations. J'y repensais quand tu as parlé des liens entre le Diamant d'or et la municipalité : si c'est grâce aux drag shows que ces liens se tissent on pourrait y voir une récupération ou une tokénisation<sup>15</sup> de cette communauté afin que le lieu soit validé par les institutions...

**LP** Je comprends. J'ai deux points. Le premier c'est que des chevauchements il y en a toujours eu et il y en aura toujours, avec des institutions de toutes sortes... Certaines tournées passent par des festivals financés par des grands groupes *et* par des lieux autogérés. C'est une réalité complexe, on ne peut pas vraiment réduire tout un groupe à un seul positionnement. Mais les gens ne sont pas dupes pour autant. Le deuxième point, c'est qu'ielles ont besoin de bouffer, en fait. Il y a ça aussi.

C'est comme la conception de l'autogestion, chacun·e voit un peu midi à sa porte. Il y a des endroits où on va pouvoir se retrouver, et d'autres endroits où il y a des tensions énormes, et même des césures qui sont... ben voilà tu parles de la Bourse de commerce, je sais que jamais je mettrai un pied à la Bourse de commerce, mais ça n'empêche pas des gens de faire des choses là-bas. Je pense que c'est cette question de la singularité aussi, c'est-à-dire que si on prend vraiment le FSMEM comme une pluralité sur laquelle on ne peut pas transiger, donc une pluralité qui doit être comprise comme telle dans sa diversité, on a des pôles qui sont parfois assez éloignés, avec des gens qui ont peut-être l'impression de faire la même musique, alors qu'ielles font des choses totalement différentes.

J'aime bien utiliser le terme de chevauchement, c'est assez marquant la manière dont des choses qui étaient vues comme des objets très «populos», comme le rap par exemple, peuvent être là partout dans nos

<sup>15</sup> On parle de tokénisation lorsqu'un groupe fait un effort purement symbolique vers plus d'inclusivité, cet effort étant réalisé davantage pour pouvoir faire sa propre publicité que pour venir en aide aux minorités concernées. [NDLR]

musiques maintenant. C'est beau aussi d'avoir ces chevauchements avec des musiques qui avant étaient exclues des écoutes savantes ou même mainstream et du public le plus large, et je le vois un peu comme ça, ça montre qu'on peut faire des choses au final, qu'on peut avoir un impact. C'est à nous collectivement et individuellement de savoir poser les lignes, tout simplement. Les lignes de ce qu'on veut faire ou de ce qu'on ne veut pas faire. Il y a des gens qui ont tourné pendant 15-20 ans et qui ont été en galère, maintenant ils ont la possibilité d'avoir une intermittence : on va pas les blâmer. Mais je comprends totalement, c'est des tensions. Il n'y a pas de ligne idéologique stricte mais plutôt des frictions, qui sont plus ou moins porteuses, plus ou moins... Voilà, je sais pas si j'ai répondu.

**Anonyme** Non si, si.

**AP** Est-ce que le rap s'apparente au FSMEM quand il est produit dans des bandes de potes ?

**LP** Le FSMEM peut toucher tous les «genres», mais on le perd lorsqu'on quitte la multiplicité : lorsque ces genres ne sont joués que pour des gens qui écoutent ce genre-là. Une fois cette homogénéité atteinte, le FSMEM s'évapore.

**Anonyme** Tu parlais de deux choses, de l'intermittence de ces artistes-là et du fait qu'ielles doivent manger. Je voulais savoir ce que t'avais observé au fil de tes voyages, en termes de pratiques économiques pour les événements : est-ce qu'en général les artistes étaient rémunéré·es, ou est-ce que c'étaient des événements de soutien ? Par exemple à l'espace autogéré de Lausanne il n'y a que des soirées de soutien où les artistes ne sont jamais rémunéré·es, mais du coup en soutien à une cause, pour une asso. Ça dépend des lieux autogérés, le GZ, le Molodoï, le Diamant d'or... qu'est-ce que tu as observé ?

**LP** Alors en France c'est beaucoup plus compliqué qu'en Suisse. À part pour des soirées de soutien justement, il y a une rémunération minimum la plupart du temps. Dans mon expérience, la rémunération c'est 100 balles minimum. Après j'ai fait des concerts au Diamant où il y a personne dans la salle et tu fais 60 balles, c'est le jeu, tu sais que les gens t'arnaquent pas. C'est tes potes, ielles font la caisse devant

toi... D'autres fois tu joues à Bruxelles et tu sais pas pourquoi mais la salle est bondée et tu repars avec 700 euros. À GZ il y a eu la volonté à un moment de mettre en place une caisse pour pouvoir combler les concerts déficitaires ; il y a des tricks à trouver mais ça peut être compliqué. Ça dépend toujours d'où tu places ton curseur. Tu peux t'embrouiller sur les rémunérations, tu peux dire «là je trouve que tu me respectes pas» si tu vois que c'est carton plein au bar et qu'on te donne 30 balles, effectivement c'est pas possible. C'est pour ça que les affinités sont super importantes et à la base de ces pratiques de la musique : si tu vas jouer quelque part et que c'est abusé tu n'y retournes pas. Et les réseaux se font comme ça aussi.

**Anonyme** Et sur le prix libre est-ce que c'est homogénéisé ou...?

**LP** Non. Le prix libre ça reste quand même un gros étendard, mais il y a des «prix minimum» aussi. Par exemple à Paris le prix libre c'est infernal. À Lyon, Strasbourg ou Bruxelles c'est un peu plus respectueux, mais à Paris il m'est arrivé de faire des soirées avec des gens qui te mettent des boutons dans la caisse, tu te retrouves avec dix boutons à la fin de la soirée, ou des pièces rouges. Pour répondre à ta question le prix libre est quand même revendiqué, c'est un marqueur super fort de communauté. Mais il y a aussi des soirées à 5 euros, parce que les musicien·nes se sont déplacé·es, il faut payer l'essence, et 5 euros c'est pas non plus... les participant·es comprennent aussi qu'il faut payer et pouvoir rémunérer les artistes.

**Anonyme** Sur ces questions, as-tu été témoin de différents groupes de musique, différents lieux ou différents labels qui auraient essayé de mutualiser leurs moyens économiques ? Je pense à des mutuelles affinitaires qui font ça à Marseille ou Paris mais qui sont plutôt des mutuelles TPG [*transpédégouine*], et je sais que ça existe à certains endroits pour des plasticien·nes, mais as-tu déjà vu des tentatives de mise en commun des revenus dans ce cadre-là ?

**LP** C'est une bonne question mais je ne sais pas si je pourrais y répondre. Quelqu'une a-t-elle des idées ? Peut-être Victor ?

**Victor** Bonjour ! Alors peut-être pas de manière organisée mais je sais qu'à Marseille, du fait qu'il y a très peu d'infrastructures et de moyens, et beaucoup de gens, de générosité et d'entrelacement entre les diverses scènes, il y a de manière spontanée une entraide et une mise en commun du matériel, avec l'idée qu'on peut donner un prix libre. Je pense à des gens que je connais et que tu connais aussi [*Loïc*]. Donc de manière un peu informelle, ouais. D'une manière organique, spontanée et momentanée. À Paris aussi, je sais qu'à Noisy ielles le font beaucoup entre tous les squats pour se prêter le matériel. Sinon je sais pas. Il y a peut-être eu des tentatives, ça mériterait d'être développé en tout cas.

**LP** J'aurais dit la même chose. J'ai rien observé, outre les réseaux affinitaires on en revient là : tu prêtes aux gens que tu connais. Il y a peut-être un truc à Strasbourg pour les véhicules de tournée, qui offre la possibilité de prêter des camions à prix dérisoires. Sinon c'est comme d'habitude c'est des plans qu'on a dans le même réseau, on se prête le matos, on peut utiliser les mêmes studios, on se fait jouer, c'est tout le temps ça, c'est des réseaux qui marchent primordialement sur l'affinité.

**Anonyme** Tu viens de parler de lieux de production mutualisés, est-ce que t'en as observé ? On cite pas mal de lieux de «prestation» depuis tout à l'heure, de spectacle ou de soirée, mais est-ce que ces lieux se transforment en lieux de résidence ou de création la journée ?

**LP** Oui à GZ déjà. Dans les lieux que moi je fréquente, il y a toujours la possibilité je crois d'organiser quelque chose si tu en as envie, pourvu que l'espace soit libre. J'ai l'impression que s'il y a l'espace et que personne ne l'occupe, tu peux y aller. On est pas sur des règlements stricts du type «non, on fait pas ça là» : s'il y a les moyens de le faire, on peut trouver des arrangements.

## VIE-RECHERCHE

Ce qui a dû transparaître à travers ma présentation c'est la continuité entre le musical et le quotidien ainsi qu'entre les différentes pratiques artistiques et artisanales. H\*\*\* utilise dans *À l'Arrache*<sup>16</sup> la notion que je trouve incroyable de «vie-recherche»: une sensibilité et une singularité vont venir se consolider dans une ou plusieurs pratiques artistiques, mais aussi dans une manière de mener sa vie.

Le lien inter-disciplinaire le plus courant est celui entre le son et l'image. Les théories et les savoir-faire des arts plastiques et de la musique s'interpénètrent. Cela s'explique en partie par l'importance des formations artistiques et universitaires de nombreux-ses acteur-ices (pas toutes), et par une curiosité partagée qui entraîne la diffusion de références artistiques, musicales, universitaires ou militantes. Une espèce de tronc commun se constitue, un corpus sans cesse repartagé, remobilisé, rediscuté, à l'intérieur et en-dehors des institutions. Cette proximité sonore et visuelle s'explique aussi parce que le musical entraîne une production importante d'images : programmes, affiches, pochettes d'album, graffitis, souvent autoproduites également.

Un point que j'aimerais noter, un peu pour finir, est l'importance pour les acteur-ices de ces réseaux de construire une pluralité de savoirs, qu'ils soient personnels, techniques ou scientifiques, conçus dans une optique décloisonnée-horizontale, dans un milieu qui produit ses archives et son historiographie, ses références et son univers théorique, ses traductions, bref, sa pensée, et qui s'occupe également de sa production éditoriale. Voici une citation de H\*\*\* prise dans *À l'Arrache*, qui me touche beaucoup et que je trouve très juste à propos de nos pratiques :

*Quels hasards, rencontres et rassemblements ont permis tout cela ? • Communauté d'esprits, de goûts, inclinations dans les formes de nos vies. • Qu'est-ce qui fait commun entre toutes ces formes ? • Une musique qu'on ne peut saisir, quelque chose de dur à expliquer • Derrière chaque personne se cache un langage propre. [...] La Lyonnésie est un terme apparu pour rendre compte • d'un fonctionnement réticulaire et archipelagique. • Jaillissements*

<sup>16</sup> Sébastien Escande (dir.), *À l'Arrache. Lyon 1980-2020. Portraits et récits de la scène musicale underground*, Éditions Barbapop, 2020.

*musicaux, artistiques et politiques interdépendants. [...] Monde-gens, peu de gens, beaucoup de monde • Tout ce qui se passait et continue de se passer dans et autour. • Les courants atmosphériques des tournées, l'énergie des correspondances. Marquer cet espace autre qui se dessine • Personne n'aura plus à terme le moindre souvenir de ce qui s'est passé là • Cultures orales, le futur au hasard ou pas*<sup>17</sup>.

Je viens de vous faire un déroulé d'une heure, et je trouve que cette citation résume en quelques phrases tout ce que j'ai essayé de dire.

BIBLIOGRAPHIE  
(ET LA NOTION DE SCÈNE)

Pour clôturer je vais revenir rapidement sur un point technique : les ouvrages que j'ai mobilisés. Voici deux couvertures d'ouvrages faits par les Éditions des Mondes à faire : *Vivre, Expérimenter, Raconter, et Vivre avec le Trouble*, la traduction de Donna Haraway. Un autre travail important a été la traduction des textes de Mark Fisher par Audimat. Il y a aussi les deux bouquins que j'ai beaucoup cités de Sébastien Escande (éd.), *À l'Arrache* et *Underground Business* qui parle des économies et des façons de faire DIY et dans lequel on trouve cette citation :

*Après globalement, on est tous, au moment où on s'implique le plus, soit au chômage, soit au RSA, donc au final on est tous employés du ministère de la Culture*<sup>18</sup>.

L'ouvrage *Itinérance* d'Alban Mercier (un musicien qui joue sous le nom d'Officium) a les mêmes préoccupations que moi. Il y a beaucoup de travaux qui ne sont pas concurrents mais qui avancent dans le même sens, et essaient de réfléchir à ce que sont et ce que font nos pratiques et nos musiques. Utiliser ces bouquins-là m'amène à réévaluer tout un écosystème de notions qui sont notamment mobilisées par les *popular music studies* et par l'ethnomusicologie : la scène, la communauté, le genre, la performance ou encore l'expérimentation.

<sup>17</sup> Extrait de «Lyonnésie», dans *À l'Arrache*. op. cit., p. 330-332.

<sup>18</sup> Sébastien Escande (dir.), «Entretien avec l'équipe de l'Asile 404, novembre 2017», *Underground Business. Cahier d'enquêtes sur les cultures en marge*, Éditions Barbapop, 2019, p. 203-207.

Ce sont des notions essentielles mais un peu totalisantes, qui manquent parfois de saisir les dynamiques à l'œuvre dans le FSME. J'essaie de les nuancer, de montrer qu'elles sont ancrées dans une construction médiatique, mais qu'elles sont aussi évolutives. Le cas de la « scène » est intéressant parce qu'il s'agit d'une conception vernaculaire<sup>19</sup> : on l'utilise tout le temps, pour parler de nos propres pratiques, pour parler de tel endroit, de telle époque, pour saisir un peu un feeling. Mais c'est une conception qui n'est pas seulement vernaculaire, elle est aussi médiatique et analytique, forgée dans le journalisme et pas uniquement : elle fait des allers-retours entre la recherche scientifique, les médias et ce que mobilisent les gens pour penser.

Elle est intéressante pour désigner des affinités esthétiques et sociales, mais elle dissout un peu la spécificité de ces affinités, et c'est une notion qui empêche un peu de penser en-dehors d'elle-même. Pour dire simple, si on pense en termes de scènes, on peut tout mettre dedans, et ça nous empêche de penser le particulier. Il faut décrire plus précisément les pratiques pour pouvoir sortir de cette notion.

Les façons de faire dont j'ai parlé défient la notion de « scène ». Elles ne donnent pas lieu à une « famille » ou à un « mouvement » musical historique. Elles existent depuis un moment déjà mais ce sont des gens qui font des choses ensemble sans forcément penser une unité, sans avoir besoin de se réunir sous quelque chose. Il n'y a pas eu de réification (même si moi, en écrivant cette thèse, c'est un peu ce que je fais : je réifie en luttant contre cette réification).

La « scène » construit et instaure parfois un peu solidement des formes qui sont bien plus informelles et fines. On peut la nuancer en lui adjoignant des notions comme la « situation » ou la « localité », qu'on trouve notamment chez feu Bernard Stiegler. Si ça vous intéresse, allez écouter son séminaire de 2020 sur ces notions de localité, il va vraiment au fond des choses<sup>20</sup>. Il y a aussi la géographe Doreen Massey

<sup>19</sup> Notion dont la définition évolue selon l'endroit où elle est employée, parce qu'elle est étroitement liée à un contexte local particulier. Ici la « scène » ne renverra pas tout à fait aux mêmes réalités selon qu'elle soit utilisée dans un réseau ou dans un autre, pour parler de telles musiques ou telles autres. C'est une notion qui s'adapte. [NDLR]

<sup>20</sup> Séminaire Pharmakon, sous la direction de Bernard Stiegler, édition 2020, « Exorganologie III – Remondialisation, Localités et Modernité », consulté le 19/11/2024, [iri-ressources.org/collections/season-59.html]

qui propose une reconceptualisation de l'espace d'une manière un peu révolutionnaire, en y ajoutant une dimension sociale, et bien sûr Donna Haraway avec sa notion de « savoir situé » qui est une pierre angulaire.

Je pense que je vais m'arrêter là. Est-ce qu'on mettrait pas une vidéo pour finir en musique ? Quelque chose qui nous fasse plaisir, une petite bêtise. Ernesto avec son ami Thomas.

Merci beaucoup !