

« Pour ceux qui m'entourent ».

Sur une performance de l'ensemble musical *France*.

Loïc Ponceau,
sous la direction de Katell Morand
et le tutorat de Gwendoline Torterat.

2018



Remerciements :

De nombreuses personnes ont contribué à ce présent mémoire, sur son versant écrit mais aussi filmique. Je tiens ici à les remercier.

À Katell Morand et Gwendoline Torterat, mes directrice et tutrice, pour leurs soutien et patience, relectures et corrections, conseils et gentillesse.

À Maïa Cordier, pour son infaillible soutien, chaque jour depuis maintenant deux ans. Ce projet n'aurait absolument pas pu arriver à son terme sans tes nombreuses relectures, ton aide à mettre en forme cartes et schémas ; tes talents de cadreuse et de monteuse, de Quinsac à Metz.

À Clémence Pogu, Marie Heyse, Stanislas Legrand, Alexandre Butlen, Arthur Tzatchev, ayant contribué, par leur participation aux différentes captations, à l'élaboration d'un ouvrage commun. Dans ce même élan, j'aimerais remercier Aurore Debret, Thibaut Langenais et Léo Puig, m'ayant aidé pour les questions de montage, quitte à visionner dans leur intégralité et dans une optique analytique des films parfois un peu abrupts.

À L'Unité de Recherche Spatio-Sonore de Californie Française pour son soutien et son aide logistique infaillible.

À mon ami Baptiste Lassaïgne, pour son inestimable savoir-faire, m'ayant permis de réaliser une projection d'une qualité impressionnante au *Satellite* d'Aubervilliers.

À Jérémie Sauvage, Yann Gourdon et Mathieu Tilly qui, au-delà des mots et de la malice, m'ont toujours accueilli et aidé dans mon entreprise, avec gentillesse et respect, sans jamais entraver ma réflexion ou mes fantaisies audiovisuelles.

Table des matières :

Table des illustrations.	p.2
Résumé. / Repères pour la lecture.	p.3
Introduction.	p.4
I.1 France, un ensemble musical contemporain.	p.17
<i>Aé ! Au-delà des musiciens...</i>	p.18
1.1.a Jérémie, Mathieu et Yann.	p.20
1.1.b Trois « individus » pour un « ensemble ».	p.27
1.1.c Réseaux : faire soi-même, faire ensemble.	p.31
I.2 Stase, mouvement et improvisation.	p.41
<i>Aé ! Sur la difficulté de cesser les concerts...</i>	p.42
1.2.a Esthétiques et Historiques.	p.43
1.2.b Mise en espace, mise en son.	p.53
1.2.c Techniques de jeu et improvisations.	p.63
II.1 La performance.	p.76
<i>Aé ! L'objet-performance.</i>	p.77
II.1.a Concert, processus, expérience : définir la performance.	p.83
II.1.b Contexte = expérience : localiser la performance.	p.89
II.1.c Unité et complexité : la notion d'ambiance.	p.94
II.2 Ontologie de la performance.	p.102
<i>Aé ! Phénoménographie ?</i>	p.103
II.2.a Superpositions.	p.105
II.2.b L'ivresse.	p.111
II.2.c Amitié, altérité, autonomie.	p.122
Conclusion.	p.130
Bibliographies, sources, webographie, discographie, vidéographie.	p.137
Annexes.	p.145

Table des illustrations :

<i>Jérémie. Photographie.</i>	p.21
<i>Mathieu. Photographie.</i>	p.23
<i>Yann. Photographie.</i>	p.25
<i>Triangle. Capture d'écran.</i>	p.61
<i>Triangle ? Capture d'écran.</i>	p.62
<i>Motif court (vielle). Schéma.</i>	p.74
<i>Motif long (vielle). Schéma.</i>	p.75
<i>centre, périphérie, bordure, horizontalité. Photographies.</i>	p.80
<i>Placements et déplacements. Schéma.</i>	p.81

Résumé. Mathieu Tilly (batterie), Yann Gourdon (vielle à roue) et Jérémie Sauvage (basse électrique) forment *France*, un ensemble musical singulier. Ces trois individus développent, depuis une quinzaine d'années, une forme musicale et scénographique particulière, centrée sur l'expérience et la perception individuelle, menant à des expériences enivrantes et désorientantes pour les personnes en présence. Concert après concert, ces expériences partagées, similaires et différentes, s'étendent de fait au-delà de la seule sphère musicale. Elles dessinent de multiples réseaux et des territoires, des esthétiques, des manières d'être et d'agir, un mode d'organisation et un rapport au monde, à ce et à ceux qui entourent, se fondant sur la prise en compte de l'altérité, l'autonomie des individus et l'importance de l'amitié entre eux-ci. Ce présent mémoire a une double nature. Il se compose en effet d'une analyse écrite mais aussi d'un triple objet audiovisuel, élaboré pour être projeté d'une manière spatialisée. Chaque film se centre sur un des musiciens, fait varier les échelles d'observation, tente de retracer dans la continuité de l'expérience un concert du groupe. Cet objet composite, résultat d'une importante réflexion méthodologique et épistémologique, tente de poser une double compréhension de la performance, analytique et ressentie ; résolument ethnographique, celui-ci pose l'ensemble musical comme échelle pertinente pour la recherche et la production de connaissance.

Mots clés : musique répétitive, vielle à roue, basse, batterie, performance, expérience, ambiance, perception, ontologie, ethnographie, phénoménographie, projection filmique, France, Occitanie.

Repères pour la lecture. Les cadres situés en marge du texte contiennent des indications permettant de lier le texte à des moments (plus ou moins précis) de chacun des films. Cette légende allie un symbole désignant les protagonistes (□ pour Jérémie ; ○ pour Mathieu ; Δ pour Yann ; ◇ pour l'équipe et la technique audiovisuelle, et x pour le public), un *timecode* (sous la forme 00:00) permettant de se repérer temporellement dans la vidéo et une teinte indiquant la vidéo concernée (rouge pour Yann, bleu pour Mathieu, vert pour Jérémie).

Introduction.

Il n'est pas encore minuit, et cela fait presque deux heures que nous nous trouvons à la maison de la Vallée, le complexe culturel communal de Luz-Saint-Sauveur. Dans une ou deux heures, le concert débutera dans la salle principale de ce bâtiment. Vaste et constituée en un réseau de voûtes de pierres arquées prenant appui sur des colonnes, celle-ci se déploie en son extrémité en un espace creusé, légèrement en contrebas, d'une hauteur conséquente. On peut observer, en levant les yeux, des bibliothèques accueillantes, s'empilant au-dessus des anses du plafond. L'accès à ces terrasses boisées s'effectue par un double escalier, en bois lui aussi, situé à l'entrée.

Mathieu, Yann et Jérémie sont arrivés une petite heure après nous. Après de sympathiques retrouvailles, nous les aidons à décharger le matériel, sortant de leur camion Renault Traffic blanc un peu usagé les différents éléments composant la batterie, les amplificateurs, la vielle à roue et la basse, chacune dans son étui. Puis, les trois musiciens s'installent tranquillement ; ils placent le matériel sur l'estrade située contre le mur de pierre blanc. Mathieu a assemblé sa batterie et boit un verre, assis sur une avancée rocheuse située à l'arrière-gauche de l'estrade. Ses deux comparses s'activent, instrument sanglé autour du buste pour Jérémie, et de la taille pour Yann. Faisant face à leur amplificateur (et pédales pour Yann), ils auscultent et règlent ces outils parfois un peu capricieux avec soin : ils tournent des potentiomètres et des clés d'accordage, poussent des *faders*. Une fois ce premier réglage effectué, Mathieu se place derrière sa batterie et le groupe joue quelques minutes, puis s'arrête. Les « balances », ne durent jamais vraiment longtemps avec eux. Comme d'habitude, ils refusent d'être « repris » par un matériel de sonorisation. Il faut tout de même attendre l'ingénieur du son de la salle, qui n'est toujours pas arrivé, afin de faire les choses dans les formes.

En parallèle de l'installation des musiciens, nous déployons le dispositif d'enregistrement audiovisuel. L'équipe effectuant la captation est légèrement différente de celle mobilisée au centre Pompidou. Elle est plus restreinte aussi : il n'y a ainsi plus quatre mais trois cadresurs. Arthur, Clémence et Marie n'ont en effet pas pu faire le déplacement. Stanislas a

accepté avec enthousiasme d'effectuer ce remplacement au pied levé ; je me retrouve, par la force des choses, moi aussi derrière la caméra ; Maïa est toujours présente, comme à Tours, comme à Paris. Alexandre reste, lui, en charge de l'enregistrement sonore. Une fois le matériel déballé, il se rend d'ailleurs compte qu'un élément nous manque : les *papillons*, ces fixations permettant d'accrocher les micros à leur pied. Je m'en veux de ne pas avoir passé plus sérieusement le matériel en revue avant de partir de Noiseau. Nous allons donc nous aussi devoir attendre l'ingénieur du son pour savoir si celui-ci peut nous dépanner matériellement.

Pour tromper l'attente, nous nous retrouvons tous dans une sorte de bureau secondaire, doté d'une aération réduite. Situé en retrait de l'espace du concert, son accès est bloqué par des paravents visant à restreindre le passage du public, pourtant encore absent. L'éclairage de cette pièce est brut : constitué de deux longues lampes de néon puissantes fixées au plafond, il tranche avec les multiples lumières tamisées de la salle principale. Dans une ambiance plutôt décontractée, nous buvons, discutons, fumons. Il y a de la bière bas de gamme et de *l'herbe* en quantité ; un peu de nourriture, un peu de jus de fruit. Assis sur une table, je me sens privilégié, dans cette loge d'artistes improvisée. Stanislas discute à bâton rompu avec Mathieu, ils semblent bien s'entendre ; il manque cependant un alcool un peu plus fort pour satisfaire les gens présents dans cette pièce. Par la bouche d'aération, nous écoutons, amusés, les feux d'artifice du 14 juillet.

L'ingénieur s'occupant du réglage du son et des lumières arrive enfin. Mathieu m'apprend que ce dernier n'est pas enchanté que le groupe se soit passé de son savoir-faire pour la sonorisation. Ils en ont l'habitude. Malheureusement pour lui, leur choix concernant l'éclairage ne lui donnera pas plus de travail : ils n'utiliseront que deux stroboscopes. Pendant l'intégralité du concert ? Oui, voilà ce que le groupe veut. Devant toutes les possibilités de couleur, de vitesse, d'effet qu'il a pu leur proposer, ils ne veulent que cet effet simple et hypnotique.

Il est maintenant plus de minuit. Quelques personnes sont présentes, en plus de l'équipe du festival, composée en grande partie de bénévoles. Elles sont éparpillées dans la salle, et restent à distance des musiciens. Quand le public en son entier arrivera, il faudra être en place. Je n'arrive pas

à me détendre, malgré tout ce que nous avons pu ingurgiter et inhaler : les bières se sont succédées, et nous avons peut-être un peu trop fumé. Je ne tiens pas en place et fais les cent pas, à la recherche de meilleurs endroits pour filmer et capter le son. Je monte et descends les escaliers en escaladant à chaque fois laborieusement la rambarde centrale : des panneaux d'affichage visant à bloquer l'accès au public ont ici aussi été mis en place. *France* s'est re placé sur la scène et s'apprête à effectuer à nouveau une balance en présence de l'ingénieur de la salle. Je n'arrête pas de parler, de poser des questions plus ou moins utiles, quitte à légèrement irriter Jérémie. Le ton se fait plus sec, rien de plus ; il a pris l'habitude de ma présence, je crois.

Ce second réglage collectif s'effectue encore une fois assez rapidement. Durant ce moment de jeu mais surtout après, l'ingénieur de la salle règle l'éclairage en adéquation avec les demandes du groupe ; je perds soudainement le peu d'assurance qu'il me restait. Le noir est complet, et n'est interrompu que par une lumière vive, toujours répétée, quasi-épileptique, imprégnant violemment le contour des choses dans l'oeil pour un court laps de temps. Tout semble discontinu, ralenti et fragmenté. Comment va-t-on filmer avec ce filtre hachant la vision et donc l'image ? Quel va être le rendu ? Va-t-on voir quelque chose ? Je n'en ai aucune idée. Durant les quelques jours de préparation passés à Luz, nous n'avons jamais envisagé cela. Je ne suis absolument plus rationnel et ai peur d'avoir parcouru tout ces kilomètres pour rien, d'avoir mal calculé mon coup en misant tout sur ce concert. Bien sur, il y a eu le concert au centre Pompidou : les images sont plutôt bonnes, mais tout le monde était assis, et la captation sonore était assez peu satisfaisante. C'était trop lisse, presque une situation de laboratoire. Rien de comparable avec les concerts de Quinsac ou de Chadron.

Il faut que cela marche. Stanislas expose notre situation à Mathieu ; bien que compatissant et doux, celui-ci n'envisage à aucun moment de changer de configuration lumineuse. Et de toute façon, il n'est en aucun cas question d'influer sur la performance. Maintenant seul devant son amplificateur, Yann continue de régler son matériel.

Depuis une demi-heure, de nouveaux arrivants investissent progressivement l'espace juste devant l'estrade. Alexandre a pu fixer les micros grâce aux *papillons* prêtés par l'ingénieur du son. Il se trouve à côté

de la régie, à gauche de Mathieu, qui s'installe tranquillement derrière sa batterie ; Stanislas est aussi à ses côtés, préparant tant bien que mal son appareil. Je monte encore une fois par l'escalier vérifier un enregistreur à l'étage, à côté de Maïa. Elle a disposé ses deux caméras : l'une, pointée sur Mathieu, l'autre cadrant plus large. Elle tente de me rassurer, mais rien n'y fait.

Jérémie enfile sa basse, et Yann sa vielle. Ils ne se tiendront pas sur l'estrade ; comme à chaque fois qu'ils le peuvent, ils se placent au milieu du public, face à Mathieu et à leur amplificateur. Ça va commencer. Je suis maintenant parmi les spectateurs, à côté de Yann, qui effectue des allers-retours sur l'estrade, pour ajuster le réglage de ses pédales et de son amplificateur. Une bonne partie des gens arrive directement du précédent concert, celui *des Massifs de Fleurs*, qui s'est déroulé à quelques centaines de mètres. Beaucoup semblent alcoolisés, pressés que le concert débute. Le fond sonore se compose d'un mélange de discussions, de quelques sifflements d'impatients et de bribes de vielle, dont le son émane par à-coup de l'amplificateur (Yann semble avoir des difficultés avec le microphone *piezo* captant le son de son instrument). Tout en buvant un verre, Jérémie et Mathieu discutent avec aisance et simplicité avec des connaissances ayant fait le déplacement dans les Pyrénées ; le concert pourrait commencer n'importe quand.

Les lumières tamisées, allumées jusqu'ici, s'éteignent. Les stroboscopes, placés derrière et à la gauche de Mathieu, démarrent. D'abord réglés sur une fréquence rapide, leur rythme ralentit assez vite. La lumière envahit l'oeil pour aussitôt s'en dégager. Il va falloir s'y habituer. La vielle et la basse se font sonorement plus présentes, mais toujours par à-coups ; le volume des conversations diminue significativement. Il ne reste que le bruit rose des amplificateurs. Un dernier sifflement, et ...

Notre dispositif rend les gens assez curieux, mais je ne le remarque qu'à peine. Plus rien ne dépasse de l'écran de ma caméra. J'ai le « ciné-oeil », comme dirait Dziga Vertov ; moi aussi, je commence ma performance.

Reprenons les choses dans l'ordre. Mon premier contact avec la musique de *France* date de la lecture d'un article paru à la mi-janvier 2015 sur *The Drone*, média web d'actualité musicale. Les références convoquées¹ par Oliver Lamm (l'auteur de l'article), les photos à l'esthétique particulière, transmettant une énergie, accrochèrent mon attention ; tout comme l'instrumentarium, assez atypique (basse, batterie... et vielle à roue). Je trouvais dans la musique, présentée à la fin de l'article *via* un lien *youtube*, une radicalité propre à certaines musiques rock et/ou expérimentales (*drone* et répétitive), qu'elles soient américaines ou européennes. J'entendais pour la première fois une de leurs longues pièces constituées de bourdons, de motifs mélodico-rythmiques apparaissant puis disparaissant, d'une section rythmique répétitive ne subissant apparemment que peu d'altérations. Conquis musicalement, je ne fis cependant pas l'effort d'écouter l'intégralité de la pièce. Pensant assez bien connaître les musiques répétitives, je savais que l'intérêt de celles-ci résidait dans l'écoute sur le temps long. Aucun besoin d'écouter intégralement cette pièce pour savoir ce qu'elle déploierait, me disais-je paradoxalement. Ce serait tout le temps la même chose, et différent à la fois.

J'ai bien souvent réécouté des enregistrements et visionné des vidéos de concert de *France*, durant la seconde moitié de cette année scolaire, la dernière de licence pour moi. C'est aussi durant cette période que mon obsession méthodologique pour la place de l'individu dans la recherche anthropologique, que je percevais alors comme éclipsée par la focalisation de la discipline sur le groupe social², se formalisa. Une phrase du sociologue Georg Simmel, issue d'un recueil de plusieurs de ses textes publié à titre posthume en 1981, et citée lors d'un de ses cours magistraux par Albert Piette, cristallisa ma pensée : « La nature peut nous apparaître comme si tout était lié ou comme si tout était séparé ». Dans cette phrase, je retrouvais l'unité de l'individu, sa condition d'être essentiellement solitaire, limité à sa simple enveloppe charnelle, mais cherchant constamment à se lier à l'autre, créant des ponts entre les esprits, entre les corps. La performance musicale me semblait être une mise en action concrète de ce paradoxe. En effet, le

1 John Fahey, *Faust*, La Monte Young, Tony Conrad ou *Neu !*, des artistes que nous retrouverons dans une partie ultérieure consacrée à l'esthétique du groupe (I.2.a).

2 A tort, d'ailleurs ; un article comme « The Individual in Musical Ethnography » (Rice et Ruskin, 2012) illustre avec habileté la place toujours grandissante d'une ethnomusicologie centrée sur l'« individu » et ce dès les années 1970, ainsi que sa diversité méthodologique et épistémologique.

musicien charge les sons de sens, celui de ses expériences et représentations, persuadé que celles-ci atteindront ses compagnons de jeu, espérant que ceux-ci « comprendront ». Qu'ils partageront son intériorité, même fugacement. Ethnomusicologiquement, ces réflexions prirent la forme d'un continuum dont les deux extrémités étaient des cas-limites, eux-mêmes illustrés par des exemples stéréotypés et idéalisés. D'une part, l'entité musicale perçue comme l'addition d'acteurs séparés, isolés³; de l'autre, comme un organisme supra-corporel⁴.

Le premier concert de France auquel j'assistais se déroula aux Instants Chavirés, à Montreuil, le 27 octobre 2015. En plus d'y établir un premier contact avec les membres du groupe (Yann Gourdon, Mathieu Tilly et Jérémie Sauvage), c'est lors de cette première expérience que je compris que je me *devais* d'effectuer mon travail de mémoire, l'année suivante, avec cet ensemble musical. J'avais l'impression que devant mes yeux prenait forme la citation de Simmel, que se matérialisaient les deux pôles de mon continuum. Tout était lié et séparé, en même temps : ils ne se regardaient quasiment pas et tournaient le dos au public, mais leur musique se présentait comme un monolithe insécable et addictif. Un élan commun, dans la gestuelle et l'énergie, semblait traverser momentanément un public cependant éclaté. Bien plus que les musiciens, c'était la matière sonore que nous semblions imiter. C'était bien « tout le temps la même chose et différent à la fois » ; mais la réalisation complète du matériau dans la performance rendait vivant ce qui avait été jusqu'à présent pour moi une évidence plus théorique que pratique. Elle permettait la création d'une expérience bien plus intense et singulière qu'une écoute détachée sur ordinateur. Il s'agissait là d'un « acte de perception », entraînant « tressaillement de l'organisme » et « émoi interne », et non plus de simple « reconnaissance », « l'application d'une esquisse sommaire comme un stencil à l'objet concerné » (Dewey, 2010 ; p.108-109).

3 Le dispositif imaginé par Gavin Bryars pour sa pièce *1, 2, 1-2-3-4* en est, pour moi, l'illustration la plus juste : « ils [les musiciens exécutant la pièce] portent tous des écouteurs reliés à des magnétophones à cassettes individuels, sur lesquels passe l'enregistrement d'une musique commerciale, de celle que l'on dit « d'ambiance ». Isolés les uns des autres, ils doivent tenter de reproduire d'oreille la partie correspondant à leur instrument respectif, tandis que leurs cassettes tournent à des vitesses différentes suivant l'état des piles. » (Caux, 2009 ; p.170).

4 L'exemple du Gamelan indonésien, orchestre-instrument perçu comme un tout et dont les instrumentistes ne peuvent jouer seuls, me semblait emblématique.

La performance. Ce « processus de construction, en *temps réel* » de la forme, « cette production d'un objet musical en situation, avec ses caractéristiques spécifiques : individus et contexte » (Olivier, 2004) ; c'est en grande partie à travers elle que *France* existe. C'est elle qui est au cœur de mes recherches. Une évidence que je mettrais du temps à comprendre. Le groupe musical, cette construction particulière, individuelle et collective, issue d'individus eux-mêmes particuliers, se lie à elle assez aisément. Cet ensemble composite (groupe musical et performance) me permet de « placer le musicien au cœur de la mise en forme de la musique » (Olivier, 2004) et l'individu au centre de la recherche (Tassin, 2005 ; Rice et Ruskin, 2012) en le liant à une de ses productions, mais aussi au groupe social plus large.

Le choix d'un ensemble musical comme cœur de cette étude découle donc de considérations esthétiques et scientifiques. Il y a aussi dans cette attirance pour *France* l'intuition d'une proximité difficile à caractériser entre ce qui est étudié et moi-même, formalisée bien après le début de cette recherche. Cette affinité s'exprime d'ailleurs au travers de certaines des références convoquées. Intellectuelles, esthétiques et artistiques, celles-ci nous sont communes, ou nous place du moins dans une sphère commune de compréhension. John Cage, *Can*, Alvin Lucier ou Jeanne Favret-Saada sont des figures peuplant autant mon monde que celui des trois musiciens, mon expérience ethnographique que la réflexion en découlant. La distanciation semble ici plus difficile que lors d'enquêtes où « l'autre » est plus concrètement « autre » : nous parlons en effet la même langue, habitons le même pays, sommes tous musiciens issu d'un girond alternatif en certains points similaires⁵. La proximité ne rend cependant pas l'altérité moins sensible, mais la déplace ; celle-ci se fait même plus profonde, car elle s'installe dans des détails et dévoile chez les individus une épaisseur à explorer, où les similarités et différences peuvent être nuancées avec plus de finesse.

5 Chacune de ces affirmations pourraient bien entendu être nuancée, voir tout bonnement contrée : nous nous comprenons évidemment, mais nos expressions, nos argots et même nos accents diffèrent grandement ; les territoires où nous évoluons aussi se distinguent dans leur morphologie et leur histoire ; mon expérience du réseau musical alternatif s'avère bien plus neuve que la leur, et d'ailleurs en partie liée à celle-ci.

Ce travail ethnomusicologique se base ainsi sur un double corpus. L'un, composé de l'ensemble des données ethnographiques récoltées au fil des concerts, des moments passés avec le groupe, sur disque ou encore sur internet ; l'autre, d'un ensemble de vidéo issu de la captation d'une performance effectuée dans une optique particulière. Réalisée avec trois cadreurs et à l'aide de quatre caméras, celle-ci vise à l'élaboration d'un triptyque filmique : chacune se centre sur un musicien, tout en le mettant en relation avec les autres et ce, dans la continuité de la performance. Un choix contraignant pour le monteur, car celui-ci ne peut pas rapprocher des images n'ayant pas été captées au même moment. Habilement intégrée, cette contrainte lui permet cependant de faire jaillir une multitude de détails. Il ne s'agit pas uniquement d'immerger le « spectateur » dans un *ersatz* de performance : autant se rendre à un concert du groupe. Il s'agit avant tout ici de faire comprendre par le ressenti ; de faire de la forme une productrice de connaissance, dans la même dynamique que l'écrit, mais d'une manière bien différente (Astruc, 1948).

Construction faisant s'additionner les points de vue et donc les individualités, ces trois films expriment une façon d'envisager la performance et les sciences ethnologiques comme collectives et collaboratives, physiquement ancrées et subjectives. À l'image comme à l'écrit, ces perspectives méthodologiquement et épistémologiquement fortes décentrent le chercheur, le situe au sein d'un espace plus vaste, sans pour autant diminuer sa position. C'est toujours une réflexion personnelle quand à l'objet étudié qui est exposée ; mais celle-ci est le fruit d'un savoir, de techniques et d'une expérience partagés. Dans son élaboration même, l'objet filmique apparaît comme un ouvrage commun, découlant d'un assemblage de visions complémentaires. Réduire cette polyphonie s'apparenterait pour moi à un appauvrissement : caméramans et monteurs sont ici des amis, des camarades de pratique et de réflexion ayant comme moi développé leur propre lien aux performances de *France*, mais aussi à Mathieu, Yann et Jérémie. Qu'ils aient œuvré à Luz-Saint Sauveur, avant ou après, aucun n'a simplement suivi les directives propres à la recherche. Dans ces situations, la méthodologie se fait à plusieurs, et nous tentons tous de nous adapter à ce qui est en train de se réaliser, de saisir ce qui nous accrochent l'oeil dans cette exploration. Les savoir-faire, mais aussi des considérations techniques,

scientifiques et esthétiques se mêlent et se confrontent, dans un même élan. Nous faisons là une expérience commune, un terrain à mon sens tout aussi enrichissant pour la recherche que l'ethnographie en elle-même.

Mais pourquoi ce choix d'un film, à la fois unique et multiple, comme l'un des piliers de mon analyse ? Avant tout pour coller aux formes musicales déployées par *France* durant ses performances. Un collage disparate de segments de concert ne m'aurait en aucun cas permis de rendre compte de ces – plus ou moins - longues pièces répétitives. Il me fallait donc m'inscrire dans la continuité tout en me déplaçant virtuellement dans l'espace afin de saisir les variations, l'implication et le retrait des acteurs de la situation. Dans son ouvrage de 1998 *Chant de Passion : au cœur d'une confrérie de Sardaigne*, Bernard Lortat-Jacob nous fournit un complément de réponse, en amenant une définition du rituel applicable à nos situations de concert :

« Dès lors, le rituel apparaît moins comme un acte que comme le résultat visible de multiples actes à travers lesquels l'histoire se (re)pense à chaque fois. De la même façon que les grains de sable versés dans un entonnoir finissent pas former une pyramide ayant toujours plus ou moins les mêmes proportions, il génère, à partir des mêmes ingrédients de départ, une forme *grosso modo* toujours semblable. L'aléatoire reste présent, mais l'expérience produite, et reconduite chaque année, n'en est pas moins soumise à diverses forces plus ou moins convergentes qui, en définitive, déterminent l'élaboration du matériau ».

Analyser avec précision une situation particulière (voir l'analyse pragmatique de Bernard Lortat-Jacob, réalisée en 2004), c'est postuler que celle-ci est à la fois unique et semblable à d'autres, se permettre de tirer le plus d'informations de celle-ci, en soulignant ses spécificités, en se donnant la possibilité de la rapprocher d'autres situations observées. Il ne s'agit cependant pas ici de poser l'intégralité de la production de France comme une suite d'éléments identiques, « semblables » ; si nous avons certes à faire à une « série » d'objets homogènes de par leurs provenances, aucun « modèle » idéal ne pourrait en être dégagé (Baudrillard, 1978)⁶. A la fois série et événement, répétition et « rupture

6 Pour plus de précisions sur ce rapport entre modèle et série, voir « Modèle et série » (pp. 200-217) dans Jean

déterminant un avant et un après », la performance s'inscrit donc dans un ensemble de temporalité diffuse, tout en restant forcément attachée au temps de son exécution (Olivier, 2004).

Le choix de la captation de Luz-Saint-Sauveur doit aussi être discuté. En effet, comme je l'avance dans l'accroche narrative de cette introduction, il y eu d'autres tentatives de captation vidéo effectuées en équipe, toujours selon ces modalités de continuité et de focalisation sur un musicien. Une première fut effectuée en plein jour, à Tours, mais à l'aide de seulement deux cadreurs et sans moi ; une seconde, réalisée dans de très bonnes conditions au centre Georges Pompidou de Paris, mais dont le rendu visuel ne m'apparaissait pas adéquat : l'élan commun caractéristique, unissant les participants (musiciens ou non) semblait faire défaut à cette performance ayant pris place au sein d'un événement organisé par France Culture. Nous nous trouvions face à un *spectacle*⁷, où une « une partie du monde se représente devant le monde » (Debord, 1992 ; §29). La sélection de ce concert pyrénéen s'avère avant tout pratique : il n'y avait qu'à cette date-là que je pouvais réunir de nouveau une équipe conséquente. La seconde raison fut esthétique : le festival se déroulant en été, dans les Pyrénées et en grande partie en plein air, je pariais alors sur un cadre fantastique pour ma captation. Ce n'est qu'après que j'appris que le concert se déroulait de nuit et en intérieur. Mais ce qui aurait pu être la plus grosse débâcle de mes recherches se transforma en une chance inouïe. En effet, l'utilisation de stroboscopes très puissants et fonctionnant sans interruption marque d'une manière indélébile la matière filmique ; elle permet aussi à celle-ci de devenir l'expression visuelle même de la matière musicale. Le travail de montage devenait bien plus difficile, mais aussi bien plus passionnant.

Baudrillard, *Le système des objets*. Gallimard, 1978.

7 Mon emploi des termes de spectacle ou de spectateur, tout comme mes références à l'oeuvre de Guy Debord, ne vise aucunement à souligner une position passive de l'auditeur, que la performance de *France* transcenderait dans un élan libérateur le portant vers l'action ; ceux-ci se rattachent avant tout pour moi à un mode scénographique particulier. Comme nous le verrons dans 1.2.b (« Mise en espace, mise en son »), être spectateur, c'est être présent, c'est percevoir, et donc agir. Ainsi, pour éviter les inconvénients lexiques et sémantiques de la dichotomie acteur/spectateur (par ailleurs brillamment étudiée dans l'ouvrage de 2008 de Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*), le choix a été fait d'utiliser le plus plus fréquemment possible le terme de participant, à mon sens plus neutre et ouvert.

La contrainte de la continuité, donc : la ligne temporelle ne peut être sectionnée, et il n'est pas possible de s'extraire de l'avancée de la performance⁸. Et si le déplacement temporel est proscrit, celui dans l'espace est rendu possible par l'utilisation de multiples caméras. Cette technique amène à une véritable exploration visuelle et auditive, où il nous faut tenter de garder le musicien observé « à l'œil » (et « à l'oreille »), sans occulter les autres participants. Car une multitude de détails, musicaux, gestuels, corporels ou encore matériels réside dans la performance filmée ; ceux-ci se révèlent au fil des visionnages, selon les choix de montage. L'objet-film est indépendant et possède sa propre grille de lecture. Souple, il permet à celui qui le visionne d'effectuer ses propres fouilles dans la performance, d'y perdre ses repères, d'y faire « bégayer ses sens », dans les limites imposées par les différents montages et cadrages. Il est dans le même temps fortement lié à l'écrit ; en rapprochant entre eux des éléments au sein même de la performance, observés lors d'autres concerts, mais aussi rapportés par les musiciens ou d'autres protagonistes, l'écrit analytique permet d'effectuer des bonds spatio-temporels, et donc d'agrémenter ce triple film d'une nouvelle dimension.

Mon analyse a donc une double nature. Celle-ci tient autant de l'analyse vidéographique (Qureshi, 1986) que du dépouillement, plus classique, de mes données ethnographiques. Baser mon analyse sur ces deux ensembles m'apporte plusieurs atouts. Tout d'abord, celui de pouvoir appréhender l'évolution conjointe et isolée de ces trois individus dans des situations fluides dépassant le cadre strictement musical⁹. Aussi, de percevoir les variations et les ressemblances entre les situations¹⁰ ; enfin, de voyager du groupe à l'individu en temps réel, de me permettre de considérer le détail et l'à-côté comme de possibles révélateurs (Piette, 2014). Penser et soigner la liaison entre vidéo et écrit est donc primordial. Tous deux participent au fond et à la forme, une construction permettant à cet objet

8 Une volonté par ailleurs mise à rude épreuve par les contraintes techniques. La limitation de durée de captation pour deux des quatre caméras, ou la simple impossibilité d'une totale synchronicité des cadreurs dans une situation visuellement aussi chaotique engendre des « trous » de présence, c'est-à-dire la disparition du musicien observé de l'image pendant des fois plusieurs dizaines de secondes. Assez épars et limités, ceux-ci demeurent des occasions de faire jaillir le sens, d'une manière détournée.

9 En effet, l'observation et la participation aux trajets entre les lieux de concerts, à l'installation et au rangement du matériel, aux moments d'attente, de discussion, de détente ou encore de festivité dans un contexte un peu plus privé m'ont permis de sortir du seul cadre du concert, parfois un peu restreint, pour pouvoir appréhender ces trois individus un peu plus entièrement.

10 En fonction des conditions de leur déroulement ; et c'est précisément là que se trouve l'intérêt d'observer un nombre assez élevé de performances, complément essentiel à la captation multimédia.

analytique d'être esthétiquement efficace. Comme je l'ai précédemment évoqué, la vidéo fonctionne en suivant la ligne temporelle, dans la continuité; inutile donc de suivre l'exact même chemin pour l'écrit. Ce dernier s'organisera ainsi selon un chemin de pensée plus réflexif, où les allers-retours spatio-temporels seront possibles. Et afin de lier les deux ensembles, le choix a été fait d'instaurer une légende alliant code couleur, symboles et *timecode*, présentée dans une marge réservée. Celle-ci permettra de rattacher des séquences vidéos plus ou moins longues et fournies au texte, sans faire dépendre l'un de l'autre. À travers cette liaison, il s'agit uniquement pour moi de mettre en relief ce qui m'apparaît pertinent pour cerner la performance, les traits plus ou moins saillants la caractérisant.

La question du mode de lecture, découlant directement de celui de la liaison des composantes de cet objet de recherche, est tout aussi important, quoique bien plus épineux. L'aborder en commençant par la vidéo ou l'écrit, c'est faire un saut dans l'inconnu excitant, mais perdre une partie du sens produit. Comme lire un ouvrage d'ethnomusicologie sans écouter la musique auquel se rattache l'écrit. Un aller-retour entre les deux médias semble possible ; ce mode de lecture amène cependant à la rupture de la continuité, composante fondamentale de cet objet ethnomusicologique. Ma recommandation relève malheureusement plus du fantasque que du réalisable : il s'agirait d'aborder les deux composantes de cet objet en même temps, et d'être donc doté de plus de deux globes oculaires. Ainsi, libre à chacun d'envisager cet ouvrage et cette vidéo comme bon lui semble, dans l'ordre le plus proche de sa sensibilité et de ses intérêts.

A travers cette analyse, c'est la réalité sensible de trois musiciens, un dispositif performatif et un processus de transformation tout autant existentiel que social qui tendent à être exploré. Car se demander ce que *France* performe, c'est tenter de comprendre comment ces trois musiciens agissent, ensemble et séparément ; ce qu'ils construisent et montrent ensemble, à, pour et avec ceux qui les entourent. C'est percevoir un mode ontologique à la fois vital et performatif, sans césure véritable, où une « continuité entre l'expérience esthétique et les processus normaux de l'existence » est établie (Dewey, 2010).

Cette exploration ethnomusicologique multimédia se déroulera sur deux grandes parties. La première me permettra de décrire l'« ensemble » que le groupe représente. Un ensemble fort, artistique, musical et autonome, ancré dans un réseau dense et actuel, à la fois étendu et resserré sur le plan géographique. Un ensemble dont la convergence d'action se fait dans la performance, objet au centre de cette étude. En établir les contours et les modalités de développement, c'est mettre en lumière ses protagonistes, rendre les éléments la constituant saillants. Aussi, chaque « pan » de la performance sera précédé d'un point méthodologique éclaircissant mes conceptions méthodologiques, épistémologiques et esthétiques sur l'ethnographie, l'écriture ou le montage filmique.

Si la performance se transforme sans cesse, elle transforme aussi ses participants et ce, sur différents niveaux. La seconde partie tentera ainsi de mettre à jour ces processus de transformation et en premier lieu ceux amenant à une modification du comportement des auditeurs et des musiciens. Le concept fondamental de transe (Rouget, 1990) sera ainsi discuté et mis en relief ; de-là sera forgé celui d'*ivresse*¹¹. Les performances du groupe semblent donc construire un nouveau régime ontologique, une façon d'être dans la situation corrélée à la façon d'être au monde des trois musiciens affectant la forme elle-même, modifiant la perception temporelle et rythmique des participants. Acte de résistance (et donc de transformation) musical, performatif, social et politique, la performance s'élabore et évolue en étant étroitement lié à la vie des musiciens la construisant.

11 Terme initialement employé par Yann.

France, un ensemble musical contemporain.

Percevoir dans sa totalité (physiologique, psychologique, sociale, historique ...) un individu est impossible. Si sa forme nous permet de le l'appréhender comme unifié, un être est bien souvent résumé à une somme d'images, à son rôle dans une situation donnée, sans tentative de le saisir entièrement. En effet les personnes, tout comme la réalité dont elles font partie, doivent être « fictionnalisés(es) afin d'être pensés(es) » (Rancière, 2001)¹³, intégrées par l'être humain (parfois aussi ethnologue) à un processus de taxinomie forcément réducteur. Pour le dire plus simplement, et à la manière de l'ethnomusicologue : il est ardu de voir au-delà du musicien porté en représentant de son *groupe* (musical et/ou social), et ce même si le temps passé avec lui nous amène à le faire sortir du cadre strictement musical. Tout nous fait revenir à notre recherche, et nous voyons dans ce « tout » des hypothèses à valider ou écarter.

Mes observations furent, dans un premier temps, effectuées majoritairement dans des situations de concerts. De ce fait, Yann, Mathieu et Jérémie incarnaient automatiquement à mes yeux les musiciens dont je devais disséquer les agissements ; je devais probablement incarner pour eux l'ethnographe cherchant à caler des structures toutes faites sur la moindre de leur action. Mais étaler le le temps de l'observation et en diversifier le contenu (c'est-à-dire réaliser une solide enquête) amène une transformation du récit ethnographique. Les individus (ethnographe compris) y apparaissent plus denses ; simples représentations, leur caractère parcellaire y est paradoxalement plus assumé. Le *terrain* devient une *autre chose* où les processus ayant trait à la recherche scientifique et à la « simple existence » se rejoignent¹⁴ ; où les frontières

12 Cette interjection ponctue assez fréquemment mes échanges par écrits avec Jérémie, Yann ou Mathieu, mais aussi certains de leurs proches. Placée en début ou en fin de texte, elle semble se rapprocher d'autres exclamations orales, telles que « yo » ou de « yeah », souvent transformé en « yé ». Dans cet écrit, *Aé !* marquera un court passage se focalisant sur un point méthodologique particulier.

13 Selon l'expression consacrée de Jacques Rancière. Pour lui, la fiction représente « les moyens utilisés par l'art pour construire un « système » d'actions représentées, de formes assemblées, et de signes intérieurement cohérents ».

14 « Il faut intégrer un sujet pour le comprendre, sinon une partie de tout cela t'échappera » : c'est à peu près en ces termes que Yann s'adressa à moi lors d'une discussion très intéressante s'étant déroulée à la suite d'un concert à Poitiers. Il y fit dans le même temps référence à l'ouvrage de Jeanne Favret-Saada, *Les mots, la mort, les sorts*. Celui-ci fut déterminant pour lui non seulement pour comprendre la sorcellerie dans le bocage mayennais mais aussi pour dans son appréhension des musiques auvergnates. Si je voulais comprendre, il fallait donc que je m'autorise à

séparant l' « objectif » et le « subjectif » s'estompent ; celles-ci se dévoilant alors en tant que constructions historiques, sociales et bel et bien subjectives (Daston & Galison, 2012).

Mon intérêt ici n'est pas d'établir une hagiographie figeant des personnes dans ma seule perception, ni de chercher dans leur passé une explication causale et totalisante de la performance, dégageant un faisceau de faits en expliquant chaque aspect. Il est évident que se placer dans une optique historique permet d'éclairer certains aspects de la performance, de densifier notre perception de celle-ci. Mais se baser uniquement sur des relations de cause à effet n'apporte pas un regard assez fin sur cet objet musical complexe. Il m'apparaît en effet bien plus intéressant de l'appréhender à la fois comme la source et le reflet d'une réalité particulière (Blacking, 1995)¹⁵. La performance est l'expression musicale, artistique et vitale de ceux qui la font tout autant qu'une force motrice la modelant dans un mouvement joint ; une entité rizhomique en perpétuelle évolution, une multiplicité dont l'historicité doit être prise en compte comme un facteur parmi d'autres.

Les prochaines pages sont donc une tentative de peindre succinctement, partiellement mais fidèlement la façon d'être au monde de ces hommes ainsi que leurs relations particulières et actuelles, s'étalant sur plus d'une décennie, à l'aide des éléments à ma disposition. Un processus s'insérant dans un « ensemble » plus étendu, un réseau dense et foisonnant, lui-même intimement lié aux performances du groupe *France*.

quitter ma position d'ethnologue me coupant par son essence même d'une partie de la performance. Outre son caractère assez taiseux, j'interprète aujourd'hui la lacune de parole persistante de Yann comme une expression de sa conviction dans le fait que je devaient « être pris » dans la performance pour la comprendre, et que toutes les paroles du monde ne changeraient pas cela.

15 « The function of music is to enhance in some way the quality of individual experience and human relationships ; its structures are reflections of patterns of human relations, and the value of a piece of music as music is inseparable from its value as an expression of human experience » (p.31).

Jérémie, Mathieu et Yann.

Avant de caractériser cet ensemble, il me faut décrire un à un les êtres le composant. Et pour cela, user « du portrait peint et photographique comme inspiration formelle et métaphorique » (Massard-Vincent, Camelin, Jungen, 2011) me semble être un procédé d'une grande richesse doublé d'un premier contact sensible avec ces trois personnes. Une photographie, une peinture, une description écrite, c'est le saisissement à chaque fois particulier d'une réalité au sein d'un cadre technique et esthétique défini ; un ensemble de représentations d'où l'anthropologue fait émerger la connaissance (Piette, 1992)¹⁶. Travaillant avec des artistes et donc « en situation de *sur-représentation* »¹⁷, ces portraits sont aussi pour moi une façon d'élargir une vision forcément très centrée sur le rôle de musicien/artiste/*performer*, caractéristique omniprésente dans un écrit portant sur la performance.

16 « La photographie n'est pas une copie stricte ou une imitation radicale du réel, créée grâce à la neutralité d'un appareil indépendamment de l'interprétation sélective du photographe. On le sait, ce n'est pas l'appareil qui prend les photos mais bien l'observateur photographe qui laisse échapper sa manière de percevoir et de construire le monde selon des déterminations subjectives mais aussi idéologiques, culturelles et encore techniques. Bref l'image n'est pas le réel » (page 5).

17 Une citation toujours issue de l'ouvrage collectif *Portrait*, et plus précisément de la contribution de Sophie Houdart sur l'architecte Kuma Kengo (pp. 105-118) : « S'intéresser à un architecte contemporain (cela vaudrait pour un artiste, même un scientifique), c'est travailler en situation de *sur-représentation* : les réalisations qu'il a conçues le représentent [...] » (page 108).



□ **Jérémie Sauvage, entretien. 3 Juin 2016, Bully.**

Sur cette photographie, Jérémie est dans le salon de sa maison, à Bully. Il y enfle des « méduses », ces sandales de plage transparentes. Il me semble décontracté, entouré de ses objets ; il sourit, sûrement parce que je ne cesse de parler, de prendre des photos, parce que nous buvons. Nous revenons alors de Grenoble, où *France* jouait la veille ; ne pouvant nous rendre à Paris pour le concert suivant en raison d'intempéries ayant fait déborder la Seine (la salle du *Petit Bain*, où devait se dérouler le concert, se trouve au bord du fleuve), il fut décidé de faire une pause. Celle-ci démarre par un agréable barbecue, le midi. Outre le groupe et moi-même, Juliette et Chloé, les compagnes de Mathieu et Jérémie, sont présentes. Nous discutons, buvons, prenons le soleil. Juliette et Mathieu s'éclipsent en fin de journée (ils habitent à trente minutes de là), me laissant seul avec Yann et Jérémie ; Chloé s'échappe assez rapidement et vaque à ses occupations (elle a un atelier de tissage au premier étage de la maison). Je profite de cette soirée pour essayer de mettre en place un entretien. Je pose des questions ; des réponses leurs font suite ; personne n'est à l'aise. Je prends quelques photos d'une qualité douteuse ; on se moque gentiment de mes « talents » de photographe. Finalement, nous jouons au *flipper* en buvant du pastis.

Jérémie est grand et maigre, et sa posture est haute. Ses épaules se remontent parfois, l'amenant à se courber légèrement vers l'avant, ce qui lui donne alors un aspect nonchalant. Ses mouvements sont souples et balancés, mais une nervosité sous-tend ses actions et se fait parfois plus visible. Il se bande alors, se montre plus vif.

Ses cheveux bruns sont parfois mi-longs, descendant sur le début de sa nuque ; c'est ainsi que je l'ai vu lors des premiers concerts. Cependant, sa chevelure sera pour moi toujours courte de quelques centimètres, se prolongeant en une paire de favoris courant jusque sous ses oreilles, et sa nuque dégagée. C'est ainsi que je l'ai pour l'instant le plus souvent vu. Ses yeux bleus clairs sont très expressifs : ils auscultent, s'ouvrent, jaugent, se plissent. Ses traits sont durs, saillants ; sa bouche rieuse couvre par intermittence une dentition blanche, charmeuse. Jérémie est malicieux et chaleureux.

Jérémie est élégant et soigne son habillement. Mais au-delà des éléments composant sa tenue, c'est sa manière de porter ces pièces parfois originales qui attire l'oeil. Cette paire de pantalons en *jean* bleu clair de coupe *droite* et toujours un peu grande, ceinturée d'une longue pièce de cuir marron, ornée d'une belle boucle ; cette chemise bleue, blanche et orange, dont les couleurs semblent délavées ; ce blouson de cuir à la fois vert et gris, frappé d'un écusson allemand. Il porte parfois un lourd bonnet noir tombant sur ses yeux, lui conférant une allure mystérieuse.

Il y a aussi tous ces tatouages éparpillés sur son corps, des lettres isolées et bien d'autres signes inscrits sur sa peau blanche : des planètes sur ses pieds, les trois points des libertaires sur ses mains, cette femme sur son torse.

Un accent du sud de la France se fait parfois sentir dans ses mots, et il en est de même pour Mathieu et Yann. Il est de Rhône-Alpes, d'Auvergne, d'Ardèche, de Haute-Loire ; de Grenoble, de Saint-Etienne, de Valence et de Bully ; de France, mais aussi des Etats-Unis.

Après ma décision de travailler avec son groupe, il est la première personne ayant répondu à mes e-mails, ainsi que mon premier interlocuteur lors du premier concert des Instants Chavirés.



○ **Mathieu Tilly, *sur la scène*. 2 Juin 2016, Grenoble.**

Ce soir, j'ai rejoint Yann, Mathieu et Jérémie à Grenoble afin de les voir jouer à *La Bobine*, une salle de Grenoble. Le bâtiment se situe en bordure d'un parc : au rez-de-chaussée, un bar-restaurant donnant sur une terrasse accueille les visiteurs ; les concerts se déroulent en sous-sol, en bas d'un escalier. C'est la première date d'une tournée assez modeste (Grenoble, Paris, Poitiers, puis Paris à nouveau) que nous effectuons ensemble. Sur la terrasse, où nous restons assez longtemps, Mathieu me présente Juliette, sa compagne, douce et amicale. Nous buvons, parlons, fumons. J'interroge Yann sur des banalités, mais c'est une discussion théorique et politique qui se lance. Je vois Jérémie parler avec des personnes qu'il semble connaître depuis longtemps : j'apprendrais plus tard que lui comme Yann sont originaires de la ville. Le groupe *Taulard*, lui aussi Grenoblois, joue en premier. Après son concert, nous descendons, tout en prenant le temps, dans « la salle » à proprement parler. Le concert va démarrer dans quelques minutes, et j'en profite pour prendre quelques photographies sans effectuer réellement de réglage. J'aime cette photographie car elle me rappelle un moment privilégié et convivial, mais aussi parce qu'elle pose Mathieu dans une dualité : d'apparence calme, il n'en reste pas moins dynamique et affable. Nous fumons sur scène ; ils règlent leur matériel, je règle le mien.

Les cheveux de Mathieu sont longs et descendent sur ses épaules. Décolorés, ils sont bruns aux racines pour arriver blonds sur les pointes. Au fil des mois, il est de moins en moins blond et de plus en plus brun. J'ai vu des photos où ses cheveux sont intégralement blonds ; d'autres où ceux-ci sont totalement bruns. Sur quelques photographies et vidéos, ses cheveux sont courts : je ne l'ai jamais vu coiffé ainsi.

Mathieu Tilly est assez grand et robuste. Un large sourcil brun lui barre le front et surmonte de petits et doux yeux. Sa peau est légèrement cuivrée et son visage s'orne toujours d'une barbe d'au moins quelques jours : je le perçois comme brut, élémentaire. En plus de son apparence, peut-être me le représentais-je ainsi de par sa qualité de batteur au sein de *France*, l'amenant à déployer durant les concerts une gestuelle identique et puissante sur une longue temporalité, tout en gardant une allure impassible, inébranlable. Il est drôle, discrètement expansif, immédiat. Il peut se taire, écouter calmement, faire fuser les bons mots ou lancer des pétards en pleine nuit sur des automobiles, au milieu d'un tunnel.

Tout comme Jérémie, il porte une attention particulière à son habillement ; et encore comme son ami, celui-ci fait écho à un monde « géographiquement et historiquement vague, mais symboliquement précis » (Saïd, 2015 ; p.555). Ses t-shirts sont souvent saillants et enserrant son torse et ses bras. Ses pantalons aussi serrent ses cuisses musculeuses, et tombent sur des *santiags* ou des mocassins en cuir tressé. A travers les pièces dont il(s) se vêt(ssen)t, je ressens les Etats-Unis, l'Inde, l'Allemagne, la France, la Jamaïque, l'Occitanie, et d'autres lieux dont je n'ai que des représentations ; des décennies passées et idéalisées de contestation, mais surtout un aujourd'hui où toutes ces années se fondent ; de la liberté, de la provocation, de la jeunesse, de la sensualité ; un ensemble synchrétique et corrosif, dévoilant « des alternatives de vie exotiques » (Clifford, 1981 ; p.549)¹⁸.

Mathieu est tatoueur et tatoué. Comme pour ses deux compagnons, je découvre à chacune de nos rencontres de nouveaux motifs sur son corps. Ses deux bras sont des enchainements de motifs divers : un aigle sur sa main gauche, suivi de manchettes de forme cerclant son avant-bras et remontant en illustrations plus éparses vers son épaule ; un serpent sur son bras droit, une carpe japonaise sur sa jambe.

18 La démarche du surréalisme ethnographique, étudiée par James Clifford dans son article de 1981 « On ethnographic Surrealism », trouve un écho non négligeable dans les façons d'être et de faire (artistiques ou non) des trois individus.



Δ Yann Gourdon, *dans les yeux*. 14 juillet 2016, Luz-Saint-Sauveur.

Nous sommes dans les Pyrénées, au cœur d'une magnifique vallée. Stanislas, Maïa, Alexandre et moi nous sommes déplacés à Luz Saint Sauveur afin d'effectuer une captation du concert de *France*. Celui-ci prend place au sein du festival *Jazz à Luz*, pourtant plus axé sur le jazz improvisé. J'ai réussi à obtenir des accréditations pour tout le festival, et nous restons ainsi plusieurs jours sur place. Cela fait un peu plus d'un mois depuis la tournée s'étant terminée par un concert capté au centre Pompidou. Je suis heureux de retrouver Jérémie, Yann et Mathieu, qui sont arrivés avec un peu de retard. Nerveux, aussi ; (« c'est ma dernière chance d'effectuer une bonne captation », pensais-je alors) cela les agace peut-être un peu. Cette photographie est une capture d'écran d'une vidéo prise par Stanislas durant l'installation du matériel et le réglage des amplificateurs. On y voit Yann, équipé de sa vielle, observer celui qui l'observe. Cette attitude, cette contre-observation parfois insistante et donc déstabilisante est pour moi caractéristique de Yann ; j'ai appris à ne plus m'en émouvoir, et à considérer cela comme un jeu, cherchant ou évitant son regard, quitte à parfois le surprendre par mon insistance, moi aussi.

Yann Gourdon m'impressionne, mais beaucoup moins aujourd'hui que lors de nos premières rencontres. Son silence surtout est intimidant ; Yann ne parle en effet pas beaucoup. C'est toutefois autre chose lorsqu'il boit : il peine à conserver son sérieux d'apparat ; il devient tactile et expansif, hausse la voix et se fait beaucoup plus bavard. J'ai mis du temps à le voir ainsi, tout comme j'ai mis du temps à le voir en dehors des concerts.

Ses yeux sont à la fois bleus et gris. Grands ouverts ou posés, ils fixent leur sujet directement ou le fuient, l'observant sans en avoir l'air. Yann observe énormément et son regard scrute, balaye, perce. Ce regard magnétique, souvent adjoint d'un sourire difficile à interpréter, c'est parfois la seule réponse à mes questions.

D'une taille moyenne, Yann est à la fois charpenté et fin. Ses cheveux sont châtain, légèrement bouclés et courts ; il arbore parfois une coupe au bol quasiment brutaliste. Son visage est juvénile, ses traits doux. Il s'habille toujours simplement, dû moins plus simplement que ses camarades.

Yann est toujours suspicieux vis-à-vis de mes travaux. Je peux faire ce que je veux, enregistrer, filmer, prendre des photos ; mais quel intérêt à cela ? Que vais-je donc trouver dans leurs performances ? A quoi bon ces dispositifs alambiqués ? Je ne veux pas leur « mettre des électrodes dans le cul, aussi » ? Suspicieux et défiant, il est aussi intéressé, au moins lors de nos dernières rencontres. Il me conseille et me corrige, lance des pistes ; il m'a même demandé de lui envoyer les films du concert de Luz Saint Sauveur.

Yann est un musicien, comme son père. Il est aussi artiste. Il s'intéresse aux musiques du Massif Central, anciennes ou non, aux arts sonores, aux musiques contemporaines d'Europe et des Amériques. Il habite au Puy-en Velay, a une femme et deux enfants.

Yann ne parle pas beaucoup.

Trois « individus » pour un « ensemble ».

Les membres du groupe *France* se rencontrent au débuts des années 2000, à l'Ecole Régionale des Beaux-Arts de Valence¹⁹, dans la Drôme ; c'est durant ces années qu'ils fondent le collectif artistique *lllllllll*²⁰. Étudiant ensemble dans une institution où règne une ambiance « libertaire »²¹, ils sont poussés par leurs professeurs à expérimenter le plus possible, sans se spécialiser, quitte à effectuer leur cursus sur un temps plus long (ce qu'ils ne feront cependant pas) : Mathieu l'effectuera en 3 ans, et obtiendra son DNAP (Diplôme Nationale d'Arts Plastiques) en 2006 ; Jérémie, engagé dans un cursus plus long de DNSEP (Diplôme Nationale Supérieur d'Expression Plastique), sortira diplômé en 2007. Yann entre dans l'école dans le but d'obtenir un certificat d'étude en arts plastique ; il n'y passera qu'une unique année, en 2004, en raison de sa trop grande focalisation sur le son. Si Yann et Jérémie collaborent dès 2004²², Mathieu ne semble se rapprocher du duo qu'une année plus tard. En effet, il n'apparaît dans le corpus des différents projets cités sur le site du collectif réunissant les trois artistes qu'à partir de 2005, au sein du groupe *Meurtr* qu'il forme avec son frère Nicolas, alors lui aussi étudiant à l'ERBA de Valence. Les trois individus « partagent l'affiche » (Jérémie et Yann au sein de *France*, Mathieu de *Meurtr*), c'est-à-dire une ambiance et un espace-temps particulier, mais sans pour autant jouer ensemble. Leur première collaboration effective est une expérimentation sonore en rapport à l'espace et l'architecture, *Zeintspielraum*, se déroulant à l'ERBA Valence le 13 janvier 2006. Leur première action conjointe musicale, effectuée en tant que groupe, prendra place quelque mois plus tard, le 24 juin 2006²³, sous la forme d'un concert de *France*.

C'est donc au sein d'un établissement des Beaux-Arts que l'ensemble composé par Yann Gourdon, Mathieu Tilly et Jérémie Sauvage se forme. En son

19 Établissement appartenant à l'Ecole Supérieur d'Art et Design de Grenoble-Valence.

20 Le site du collectif, www.lllllllll.fr, sera une source de renseignement très intéressante pour cette partie. En effet, celui-ci centralise de nombreux extraits vidéos et sonores, des affiches sérigraphiées ou encore des photographies, et jusqu'en 2014. Ces documents sont attachés à une chronologie fournie des actions du collectif, de ses débuts jusqu'à aujourd'hui. Le contenu de sites annexes en rapport avec les musiciens seront aussi utilisés.

21 Selon les mots de Mathieu.

22 Le site *bandcamp* de Yann nous donne accès à un enregistrement effectué en mars 2004 « dans un 'intermarché' en friche à Lorient (26) ».

23 Il y aura eu précédemment trois batteurs différents ayant joué au sein du groupe et ce, pour quatre concerts.

sein, ils y développent une pratique commune, notamment autour du travail du son en lien avec un environnement. L'intérêt pour cette corrélation apparaît comme un apport de Yann, dont la formation musicale, la réflexion et la pratique sont alors bien plus poussées. Et même s'ils sont tous deux musiciens, Jérémie et Mathieu semblent avant tout attirés aux Beaux-Arts par les arts graphiques. Cet intérêt développé conjointement pour la matière sonore prend la forme de concerts, de performances artistiques ou d'installations sonores souvent abruptes et aux noms plus ou moins évocateurs (ann. 5), se référant aux codes de la création contemporaine²⁴ tout en la « détournant »²⁵ : *Accordage, Acier et Feedback, Concert en Seat, Congélateur, Eis Blok, Exécution, Flammes et Matériaux Divers, Fuse & Gunpowder, ...* Ceux-ci prennent place dans des bars, des galeries, à l'école des Beaux-Arts, sur un terrain vague ou dans une voiture roulant sur un périphérique ; ils utilisent des micros, des instruments de musique, des amplificateurs, un bâtiment entier ou des explosifs. L'institution marque formellement leurs productions ; la réunion en collectif, la réalisation de pièces nommées se jouant des codes et liant habilement le fond et la forme, ou la création même de sites portfolios réunissant leurs œuvres en sont des exemples.

Au-delà de ces années de formation communes, dont la documentation reste tout de même parcellaire (car ne nous informant que sur une façon d'être ensemble artistique et performative), le site de leur collectif nous permet aussi de nous faire une idée, même sommaire, de la fréquence, la localisation et le contenu des performances esthétiques prenant place au sein de ce collectif. Une production importante, foisonnante et multiple, réunissant créations individuelles et collectives. Ce recensement nous permet aussi d'observer les géométries structurant les unions des membres du collectif dans la performance, notamment en observant les sources de celles-ci.

L'union artistique et performative de Mathieu, Jérémie et Yann s'incarne principalement en 2 entités : *Zeitspielraum* et *France*. Celles-ci représentent la majorité des performances recensées sur le site du collectif, c'est-à-dire plus de

24 Pour la création artistique contemporaine occidentale, donner un titre à une œuvre est en effet un double processus. Cette action l'intègre dans l'histoire de l'art par le jeu des références et des codes (Bourdieu, 1979), mais la lie aussi très concrètement au matériau même de l'œuvre (*concerto pour la main gauche / concert en Seat*).

25 Selon l'acceptation situationniste du terme : « le détournement ramène à la subversion les conclusions critiques passées qui ont été figées en vérités respectables, c'est-à-dire transformées en mensonge » (Debord 1992 ; §206).

140 performances. Si les expressions performatives *Zeitspielraum* sont restreintes (15 occurrences entre mai 2004 et octobre 2009) et impliquent souvent des tiers, celles de *France* regroupent plus de 120 concerts, s'étalant entre juin 2006 et aujourd'hui. Performativement, l'ensemble Jérémie-Yann-Mathieu se réalise donc en grande partie dans cette entité. La collaboration entre Jérémie et Mathieu apparaît comme la plus importante : on y dénombre plus de 70 performances entre 2008 et 2017, essentiellement des concerts effectués au sein de diverses formations plus ou moins pérennes (*Tanz Mein Herz*, *Zizi*, *Maîtres Fous*, *Golden Cup*, *Swastika*, *Omertà*). Les collaborations entre Yann et Jérémie (9 performances entre mars 2004 et novembre 2007) et Mathieu et Yann (2 performances dont un partage d'affiche, les 03 février 2008 et 31 janvier 2009) apparaissent, en comparaison, bien moins fournies. Enfin, les restitutions individuelles sont plus importantes pour Yann (35 représentations, dont 11 avec un tiers entre mars 2005 et juin 2014), devant Jérémie (17 représentations dont 2 avec un tiers entre février 2005 et mai 2014) et Mathieu (10 représentations dont 6 en collaboration avec un tiers entre mars 2006 et avril 2012). Nous pouvons ainsi voir se dessiner plusieurs tendances dans la configuration des performances, et notamment des individus y participant :

1. Le collectif *lllllllll* s'incarne principalement dans la réunion au sein d'un même projet des trois individus le constituant, c'est-à-dire Mathieu Tilly, Jérémie Sauvage et Yann Gourdon. Cette réunion prend bien souvent la forme du groupe musical *France*.

2. En dehors de cette incarnation à trois, Yann tend à performer seul quand Jérémie et Mathieu performement ensemble.

3. Les performances individuelles tiennent de l'expérimentation formellement plus libérée, quand les collaborations (à deux ou à trois) tendent vers le concert d'un ensemble musical « rock ».

Bien qu'assez sommaires²⁶, statistiques et purement spéculatives (au sens où elles restreignent au seul aspect participatif de la performance une relation multiple et dense au spectre large, s'étendant sur une dizaine d'année), ces interprétations nous permettent d'appréhender une configuration schématique de l'ensemble. Si les première et troisième affirmations confirment les performances du groupe *France* comme expression performative et musicale principale de l'ensemble, la seconde apporte un élément « nouveau » en la polarisation posant Jérémie et Mathieu d'un côté, Yann de l'autre.

Cette opposition se retrouve sur d'autres plans et à d'autres échelles : le collectif *la Nòvia* (auquel Yann appartient) et le label *Standard In-Fi* (créé et géré par Mathieu et Jérémie) ; leurs lieux de résidences actuels²⁷ ; l'instrumentarium, la basse (Jérémie) et la batterie (Mathieu) étant souvent associés dans les musiques actuelles alors que la vielle à roue (Yann), même amplifiée, y est bien plus rare ; la matière musicale même, au moins au sein de *France*, où Jérémie et Mathieu assurent le rôle de section rythmique répétitive, créant un canevas resserré, quand le jeu Yann, marqué à la fois par le déploiement de bourdons et de cellules mélodico-rythmiques diverses, s'envisage comme d'avantage autonome²⁸.

Le collectif apparaît comme une façon d'être, seul et avec les autres, se concrétisant en grande partie par la performance ; celle-ci modèle et est façonnée par l'individu dans un double mouvement lié. Il existe bien évidemment des relations « termes à termes » entre Mathieu, Jérémie et Yann, et l'on perçoit toujours *l'autre* en se focalisant sur un des pôles de cette équation : *la Novia* et *Standard In-Fi* collaborent sur plusieurs sorties discographiques, et le label de Jérémie et Mathieu ont produit des disques d'autres groupes de Yann ; le déménagement de Yann au Puy-en-Velay est suivi après peu de temps par celui de ses deux amis dans leurs lieux de résidence actuels ;

△○ 14:04 – 14:45
 △○ 40:11- 40:14
 △□ 34:08 - 34:25
 52:00-53:20
 □○△ 1:19:50 -
 1:20:19
 □○△ 01:20:19 -
 1:23:00

26 Une analyse plus fine des données présentées sur le site du collectif *llllllll* permettrait de remettre ces trois assertions dans une optique historique selon moi enrichissante. L'analyse purement statistique n'étant cependant pas mon but premier, je laisse à d'autre le soin d'effectuer celle-ci.

27 Environ trente kilomètres séparent Jérémie et Mathieu quand Yann est éloigné de ses deux camarades de plus de 100 kilomètres.

28 De par l'amplification de son instrument, Yann a la possibilité d'y adjoindre un dispositif multipliant ses « voix » et lui permettant ainsi de jouer *contre* et *avec* celles-ci, en plus du jeu avec ses deux autres camarades.

la matière musicale produite par Yann complète l'ossature rythmique élaboré par ses deux camarades. Il existe une multiplicité de relations entre ces individus, et une multitude des expressions de celles-ci : cette polarisation n'en est qu'un exemple.

Cette première vision d'un ensemble reste une esquisse, dessinée à l'aide de données de seconde main. Ce schéma, retranscrivant la période « des débuts » que je ne peux que reconstruire, m'apparaît forcément assez réduit et incomplet ; il me permet cependant de mettre en place certains éléments de configuration de l'ensemble. Si ces données ne peuvent pas tout et ne remplacent en rien mon expérience auprès d'eux, elles permettent, une fois liées à cette même expérience, de discerner la composition et l'étendue du réseau constitué par et autour de Mathieu, Yann et Jérémie. Une véritable prolongation de cet ensemble (on peut aussi penser cet ensemble comme une expression de ce réseau), nous permettant de la caractériser avec un peu plus d'acuité.

Réseaux : faire soi-même, faire ensemble.

« Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir. »

Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Mille Plateaux*.

En reprenant la liste assez exhaustive présentant les concerts / performances / représentations effectués par les trois artistes sur la période 2004/2017, nous pouvons déplacer notre regard sur les lieux où celles-ci ont été effectuées, mais aussi sur les autres individus²⁹ y ayant participé ; considérer les ressources audiovisuelles et photographiques regroupées ; nous pencher sur les liens présentés en fin du site web de *llllillll*, nous emmenant vers les environnements virtuels et esthétiques de différents labels, musiciens, artistes et artisans. En faisant cela, j'observe des occurrences, des croisements, des

29 S'il nous est possible de connaître les autres artistes participant à ces représentations, nous pouvons aussi dans une moindre mesure connaître certains participant non musiciens présents de par leurs dires, mes observations ou alors leur mention comme source d'une captation.

superpositions, des télescopages, des élargissements, des focalisations ; je vois resurgir des lieux, des ensembles, des personnes, des idées. Se pencher sur les réseaux³⁰ constitués par et dans lesquels s'intègrent Jérémie, Yann et Mathieu, c'est faire communiquer des territoires et des temporalités, rapprocher des individus et des collectifs ; c'est établir des cartes, au sens propre³¹ comme au figuré. L'apparente transparence du site du collectif *lllllilllll* (encore ici source importante de données) ne l'empêche pas d'être paradoxalement assez opaque. Profusion de personnes, profusion de groupes, profusion de lieux : lors de mes premières visites sur cette centrale de ressources, celle-ci m'apparaissait uniquement comme un agenda secret et minimaliste, où les formations musicales pointues fourmillaient. Ce n'est qu'au fil des concerts, des quelques voyages entre ces concerts, des rencontres et discussions que je suis devenu familier de cet entrelacs si particulier.

La « mise en carte » (ann. 4) des concerts et performances effectuées par Mathieu, Yann et Jérémie entre 2004 et 2017 laisse apparaître une myriade d'agglomérats de tailles diverses, s'étendant en grande partie sur la France et la Belgique ; on peut aussi observer quelques points éparpillés en Allemagne, aux Pays Bas, en Italie, en Angleterre, en Lituanie et en Espagne. Une première superposition fait se chevaucher la localisation des personnes que l'on connaît et les lieux où l'on joue ; il est d'ailleurs bien souvent difficile de savoir ce qui intervient en premier (on y joue donc on y connaît du monde, on y connaît du monde donc on y joue). Les villes de Grenoble, Valence, Saint-Etienne, Clermont-Ferrand et Lyon, forment évidemment un épicycle autour desquels s'organisent un bon nombre de performances, d'installations, de concerts. Ces pôles sont à la fois lieux d'origine et de résidence³², de formation, d'activités artistiques et musicales, de fêtes. Ce sont des places fortes des musiques indépendantes/alternatives³³, rock et expérimentales, détenant toutes des écoles supérieures dédiées à l'art ; on y rencontre des gens, présente ses travaux, donne

30 Musicaux et artistiques, amicaux ou encore familiaux et matrimoniaux.

31 Pour une navigation facilitée dans cette partie où un espace-temps relativement large et densément peuplé est en jeu, le choix a été fait d'insérer des cartes et leurs légendes, auxquelles sont adjoints des calques, mises en forme visuelles des données préalablement étudiées.

32 Tous ont habité Valence ; Jérémie Et Yann sont originaires de Grenoble ; Jérémie et Mathieu ont résidé à Saint-Etienne, Yann a Clermont-Ferrand. Et encore aujourd'hui, Jérémie et Mathieu habite tous deux à environ une heure de Lyon, Saint-Etienne et Clermont-Ferrand.

33 Tout comme Rennes, Bordeaux ou Marseille, villes où de nombreux concerts ont eu lieu.

des concerts, se réunit en collectif, met en place de nouveaux projets. Ce large territoire forme une matrice fondamentale pour l'ensemble³⁴ : c'est là que le réseau semble le plus solide, que le maillage est le plus dense, toujours augmenté par des passages répétés.

On observe ainsi nombre de ces points, plus ou moins importants, où se concentrent les concerts : Paris, le « centre » abordé par sa « périphérie »³⁵ vis-à-vis duquel on se distance formellement (façon de vivre, façon de conduire, de parler, ...) sans s'y opposer idéologiquement, où de nombreux proches résident ; la Belgique, et plus particulièrement Bruxelles³⁶ où l'« ambiance » des concerts et les fêtes leur faisant suite sont décrites comme mémorables ; Rennes, où Guillaume Borde (collaborateur au sein des *Zeitspielraum*, premier batteur de *France*) étudie et les invite fréquemment.... Le réseau s'étend ainsi au-delà de sa zone primaire au fil des années, s'élargissant avec la discographie³⁷. Il comporte de vieilles connaissances et de nouveaux individus qu'ils (ou qui les) contactent pour mettre en place la suite de concerts qui constituent la tournée³⁸ : un camarade et collaborateur présent à un concert, venant offrir le dernier vinyle édité, donner des nouvelles de la tournée à venir qu'il organise pour eux ; le cousin de l'un partant en tournée avec l'autre, un frère présent au concert et qui aide à élaborer un site web ; les amis ayant profité du voyage en camion pour voyager gratuitement, buvant dans les loges et déchargeant le matériel. Ils sont auditeurs, ingénieurs du son, frères, ami(e)s, organisateurs d'événements, musiciens (acolytes ou non), gérants de label, activistes, artistes, artisans, amants ; et assument bien souvent

34 Malgré l'élargissement du rayon d'action de Jérémie, Mathieu et Yann, ces villes de la région rhônalpine restent pourtant des lieux souvent visités par les trois musiciens : c'est là que le réseau est le plus dense, là qu'ils préfèrent jouer, comme me le confiait Jérémie.

35 Notons que la plupart des concerts effectués en région parisienne le sont en fait à Montreuil, aux *Instants Chavirés*, salle bien connue des amateurs de musiques expérimentales. Les concerts effectués à Paris *intra-muros* seront en fait assez tardifs ; le premier aura lieu en 2014, au studio campus.

36 Bruxelles attire depuis longtemps de nombreux musiciens, et notamment expérimentaux. C'est par exemple là-bas que réside Ernesto Gonzales, musicien au sein du groupe *Maître Fous* (avec Jérémie, Mathieu, David Vanzan et Virginia Genta) et *Kratum* (avec Mathieu). C'est aussi dans cette ville qu'est établi le label *Mental Groove*, ayant réalisé quatre éditions du live de *France* à l'Eglise de La Haye. La ville compte aussi de nombreux squats et salles de concerts : *Le Rumsteek*, *le Barlok*, *la Brasserie Atlas* ou encore les *Ateliers Claus*...

37 La discographie du groupe, composée principalement d'enregistrements *live*, comporte en germe cette extension géographique progressive.

38 A part pour quelques invitations ponctuelles, *France* ne se déplace pas pour effectuer un unique concert. Reliant les lieux de concert par eux-mêmes, ils préfèrent ainsi rentabiliser les déplacements et effectuent des *suites* de performance ; ils profitent aussi de cette réunion de l'ensemble, rendue parfois difficile par la myriade de projets occupant chacun d'eux. Il est possible de percevoir ces suites de concerts comme une « performance étendue » : trajet – retrouvailles d'avant le concert – concert – fête d'après le concert – trajet ... et ainsi de suite. Cette façon de fonctionner se retrouve avec d'autres ensembles musicaux auxquels appartiennent les trois musiciens.

plusieurs de ces rôles à la fois. Proches ou éloignés, ces individus fondent avec nos trois musiciens un ensemble étendu, où des historicités et des territoires se superposent en un réseau protéiforme, où l'autonomie et l'indépendance priment. De cet ensemble, il ne s'agit pas de donner une définition, mais plutôt de décrire sans figer. Pour le saisir, je reprendrais ici les mots de Felix-Marcel Castan dans sa réfutation de la possibilité de définir un art occitan (Castan, 1984 ; p.63), définissant dans le même temps une certaine contemporanéité :

« d'un rassemblement massif, sélectif et conflictuel émane une vision totalisante, une certitude expérimentale, au-delà de toute définition ».

Mon expérience de ce réseau est multiple. Mouvante, elle s'enrichit bien évidemment de l'évolution de mes relations (amicales, musicales, professionnelles) avec Yann, Jérémie et Mathieu, mais aussi d'avec une partie de leurs proches, devenus pour certains des amis et/ou collaborateurs. Schématiquement, cette expérience du réseau peut être ordonnée en trois ensembles :

1. **Observer les concerts** des groupes auxquels appartiennent Yann et/ou Jérémie et Mathieu (*France, Tanz Mein Herz, Duo Puech Gourdon, Maîtres Fous, Ultra Kanak...*). Lorsqu'un concert prenait place, je m'y rendais si possible ; à Paris, Nantes, Niort ou Chadron. Je ne voyais les musiciens que sur ce temps de la performance musicale : durant l'installation (je me débrouillais pour arriver assez tôt et les voir arriver à la salle) où j'aidais à décharger et mettre en place le matériel, discutais un peu ; durant le temps du concert, où je prenais des notes, des photos, enregistrais sonorement, filmais ; un peu après, pour re-discuter un temps. Ils me présentaient parfois quelques personnes, je les voyais parler avec d'autres, rien de plus. Ces observations de plus en plus participantes, centrées sur le concert se sont avérées (et s'avèrent toujours) très riches ; celles-ci me semblaient pourtant toujours trop courtes. Elles m'installaient aussi dans une position assez peu appréciable : celle de l'ethnographe venu se gorger de données pour ensuite disparaître³⁹. Mon expérience des concerts s'avère cependant aujourd'hui bien

39 Revenant cependant à chaque fois, je devenais une sorte de *running-joke*, l'ethnographe solitaire capable d'apparaître au fin fond de l'Auvergne ou dans la campagne Bordelaise.

différente des observations des débuts, plus intime et étendue.

2. « **Tourner** » avec eux sur **plusieurs concerts**, ce que je ne fis qu'une seule fois, entre le 2 et le 5 juin, période où nous reliâmes Grenoble, Poitiers et Paris, pour effectuer une suite de 4 concerts. Nous devions nous rendre deux fois à Paris : les conditions météorologiques nous amenèrent cependant à faire une pause à Bully, dans le Rhône. Cette expérience me permit de faire la route avec eux, et de combler la seule observation des concerts ; elle me permis aussi de me déplacer plus facilement pour effectuer certaines captations : lors du concert organisé par France Culture au sein du centre Pompidou, je pus ainsi rentrer avec toute une équipe de captation et du matériel sans aucune autorisation préalable. Cette accompagnement m'amena aussi à faire l'expérience d'une certaine matérialisation du réseau⁴⁰, à travers les routes empruntées avec leur camion pour se rendre aux concerts, cet entre-deux faisant partie intégrante de la « performance étendue », où l'on récupère de la veille et se repose en prévision du prochain concert ; où l'on écoute de la musique en fumant ; où l'on est *ensemble*, dans ce même véhicule chargé des souvenirs des déplacements passés.

3. **Organiser ensemble des événements**, auxquels je participe ou non. J'ai mis en place avec l'URSS,CF⁴¹ plusieurs événements impliquant les différents projets des trois musiciens : un concert à l'*Olympic Café* d'un groupe de Mathieu (*Ultra Kanak*, qu'il forme avec Pierre Bujau de *Tanz Mein Herz*) ; un autre, effectué en solo par Yann au *Satellite* d'Aubervilliers ; un dernier à venir, dans ce même lieu, d'un groupe comprenant Jérémie, Mathieu et plusieurs de leurs amis, *Zizi*. Lors du premier événement, je jouais avec ma propre formation à leurs côtés⁴² ; lors du second, je présentais dans de bonnes conditions le triple films résultant de cette recherche. Ces situations s'avèrent particulièrement intéressante en ce que je n'y étais pas qu'ethnomusicologue ni même ethnographe en observation participante, mais aussi (en fait : avant tout) musicien désireux de connaître (et d'intégrer) ce réseau d'association, de *squats*, de salles associatives, d'espaces autonomes, de résidences ouvertes. C'est d'ailleurs paradoxalement *via*

40 Une matérialisation que leur conduite, effectuée à l'aide d'une carte routière, rend encore plus tangible !

41 L'Unité de Recherche Spatio-Sonore de Californie Française, collectif transdisciplinaire et multimodal centré sur les sciences sociales et les arts, auquel j'appartiens.

42 Ce qui est aussi prévu pour le concert des mois prochains. Je reviendrais ultérieurement sur l'apport de mon expérience musicale pour la compréhension du ressenti musical des performances de *France*.

cette expérience plus professionnelle qu'ethnographique (en tout cas sur le papier) que ma connaissance du réseau prit un tournant significatif par le fait même que je pouvais maintenant prétendre à l'emprunter⁴³.

À la fois ethnographique, musicale, esthétique, politique et amicale, mon expérience de ce réseau m'apparaît fondamentale pour sa compréhension. Cependant, celle-ci reste tronquée au vue de la complexité de ces relations prenant place dans un espace-temps que je ne connais que très partiellement. Il me faut ainsi encore une fois revenir au site web de *llliiilll* afin de compléter l'image de cet ensemble se densifiant au fur et à mesure.

La section citée plus tôt et située en bout de déroulé du site *llliiilll* se révèle être aussi une bonne façon d'aborder ce réseau. Et bien que celle-ci soit datée (comme toute l'architecture du site en général qui tend à être obsolète), on y trouve d'intéressantes informations. Ainsi, cette section « LIENS » se segmente en suivant une taxinomie particulière. On y trouve 3 sous-ensembles : les « labels », les « musiciens » et les « artistes et artisans ». Celle-ci s'amorce par la mention de trois liens, situés en dehors des catégories et présentés dans cet ordre : « Standard In-Fi » (le site du label de Jérémie et Mathieu), « La Nòvia » (site du collectif dont Yann est un élément central) et « Yann Gourdon » (site personnel de Yann Gourdon). Posées comme une émanation directe des trois musiciens, ces entités apparaissent distinctes de *llliiilll* mais s'y superposent, densifiant les relations entre les trois individus à travers une multiplication des projets, formant un second ensemble plus large, plus touffu. Ainsi, l'introduction de ces trois objets (c'est-à-dire : les sites en eux mêmes) méritent que l'on s'attarde sur eux, ainsi que sur leurs sujets.

43 Bien évidemment, cette introduction dans un réseau n'est en aucun cas une connaissance de celui-ci, au sens où *France* et ses collaborateurs le connaissent, c'est à dire par l'*expérience*. Dans mon cas, il s'agit bien plus d'une prise de conscience et d'une actualisation de mon statut : je peux aider à organiser une tournée en mettant en place un concert - je deviens partie intégrante de ce réseau - on peut potentiellement m'aider à organiser une tournée.

La création de *Standard In-Fi* par Jérémie Sauvage et Mathieu Tilly semble coïncider avec les premiers enregistrements de *France*, datant de 2006. Contrairement à *lllllllll* ou à *La Nòvia*, son organisation se rapproche plus de celle d'un label et d'un studio graphique, s'arrêtant quasi-exclusivement à la production discographique. Les tirages de chaque sortie y sont limités, et si les premiers supports s'avéraient rudimentaires (CD-R et jaquette plastique), la conception de chaque objet est devenue de plus en plus soignée. Le site internet, qui apparaît comme une des matérialisation du label (outre les objets sonores en eux-même) se partage en deux entités : la « façade » (les sorties du label) et le « back door shop » (réservé à la distribution de *bootlegs* et de raretés). Une grande partie des sorties (par ailleurs toutes présentées par un texte en anglais) crédite Yann, Mathieu ou Jérémie comme participant (visuel ou sonore) ; on y compte par ailleurs dix-sept sorties de *France* (cassette/cd/vinyl), couvrant la période 2006-2016. En s'y baladant, on y croise des membres de *la Nòvia*⁴⁴ crédités en tant que graphiste, ingénieur du son et/ou comme musiciens⁴⁵ ; d'anciens camarades des Beaux-Arts⁴⁶, réalisant des *artworks* ou co-produisant des projets ; un collaborateur de Yann remplaçant Mathieu pour un concert⁴⁷ ; des amis de Saint-Etienne⁴⁸ et de Grenoble⁴⁹ ; de nombreux labels⁵⁰ situés un peu partout en Europe ; des artistes au statut mythique⁵¹. En bout de site se retrouve une section « label » étrangement semblable à celle présentée sur *lllllllll*. *La Nòvia* y apparaît évidemment en tête.

44 Qui co-édite et co-distribue un album du groupe *Toad* avec le label et en distribue deux autres en *backdoor shop*.

45 En tant que membre de *la Nòvia* ou non, d'ailleurs : Elodie Ortega, Nicolas Rouzier, Pierre-Vincent Fortunier, Guilhem Lacroux, Jacques Puech, Matèu Baudouin, Ernest Bergez, Basile Bremaud, Yvan Etienne et bien évidemment Yann Gourdon.

46 Ludovic Sauvage, Florence Giroud, Lionel Catelan ou Juliette Khawam, compagne de Mathieu avec qui ce dernier réalise les sangles de guitare fabriquées sous la marque *Maquis*, vendues sur le *backdoor shop*.

47 Le percussionniste Antez, que l'on retrouve à plusieurs reprises dans la liste des concerts présentée sur *lllllllll*, sur une cassette sortie sur le label *tomaturj*.

48 Pierre Bujeau, aujourd'hui guitariste au sein de *Tanz Mein Herz* et proche de *France*, rencontré par Jérémie et Mathieu alors qu'il était encore étudiant aux Beaux-Arts de Saint-Etienne et qu'eux même résidaient encore dans la ville.

49 Yann Berne, ami d'enfance de Jérémie Sauvage, présent sous son alias de *Docteurlamort*.

50 Il est par ailleurs notable que parmi les gérants de ces labels, certains jouent au sein du groupe avec les membres de *France*. Plusieurs exemples notables : Alexis Degrenier, gérant du label *drone sweet drone* (ayant réalisé une cassette de Yann) et musicien au sein de *Tanz Mein Herz* avec Mathieu et Jérémie, et d'un orchestre élargie de *la Nòvia* réalisant *In C* de Terry Riley ; Virginia Genta, du label *troglosound*, jouant avec Mathieu, Jérémie et David Vanzan au sein du groupe *Maîtres Fous*.

51 Dont les œuvres sont présentées sous la forme de *bootleg*, dans de très beaux emballages : Richard Pinhas, guitariste du groupe *Heldon* ; les groupes *space-rock* et *noise* *Spacemen 3*, *les Rallizez Dénudés* ou *Brainbombs* ; les rappeurs d'*I.M.P* ou *Too Short*, l'acteur Klaus Kinski. Je reviendrais ultérieurement sur la production du label, dont l'on peut déjà noter qu'elle affirme une esthétique et une manière d'agir pour ses deux auteurs.

La création de *la Nòvia* remonte aux alentours de 2009⁵². Son but est clairement celui d'un travail centré sur les musiques traditionnelles (notamment du Massif Central, mais pas uniquement) et expérimentales, dans une optique réflexive. La structure comprend 13 membres ; Yann y apparaît comme un élément important⁵³, participant à 10 des 16 projets recensés. Sa forme d'organisation est syncrétique : si elle se rapproche par certains aspects de celle de *llliiilll* (participation des groupes à des concerts et organisation d'événements), tout en étant bien plus institutionnelle dans sa présentation (au moins web : organigramme présentant les membres, mention de la composition du bureau et du soutien de la DRAC Auvergne Rhône-Alpes ou du département de Haute-Loire), elle permet aussi au collectif d'enregistrer et de vendre sa production discographique, centrée uniquement sur des sorties de groupes du collectif. Là encore, un espace⁵⁴ sur le site est dédié aux « liens », renvoyant vers les sites web de proches.

Yann Gourdon

Le site de Yann Gourdon est le seul site individuel d'un membre du collectif présenté sur le site de *llliiilll*. Assez sobre, celui-ci présente les différents projets du musiciens, son parcours, la diversité de sa pratique et l'environnement théorique au sein duquel celle-ci prend place. Ce site apparaît bien plus comme celui d'un « artiste » sonore⁵⁵ que d'un « artisan »⁵⁶ ; et même si la séparation est bien atténuée dans la taxinomie de la section lien, où « artistes » et « artisans » font partis du même ensemble, deux termes sont tout de même utilisés. Il est indéniable que tous, « artisans », « artistes » et musiciens sont de fait, des créateurs ; mais dans les contextes de ces sites, ce mot dénote une réalité particulière : celle d'une pratique de l'art contemporain, où la théorie se doit d'être

52 Date de l'installation de Yann au Puy-en-Velay avec sa femme Élodie Ortega.

53 Ce collectif apparaît pour Yann comme une expression privilégiée de son intérêt pour les musiques traditionnelles, bien que ce dernier considère sa pratique comme une continuité sans mélange.

54 <http://www.la-novia.fr/liens.html>

55 C'est d'ailleurs ainsi que se caractérise Yann sur ce site : « musicien, compositeur et artiste sonore ».

56 Section dans laquelle je rangerais par exemple celui du site de l'atelier graphique de Mathieu, *Druidhigh visuals* : <http://druidhigh-visuals.com/>

explicitée et rendue visible, mise en forme⁵⁷. L'on observe donc un ensemble de représentations l'inscrivant dans une réalité différente de celle du label, du studio de création graphique, de l'artisan ou du collectif de musiciens. Il est à noter que l'ancienne version de ce site (active jusque dans le courant de l'année 2017) comportait une section « liens » aujourd'hui disparue, où les proches étaient rendus visibles. Celle-ci comportait aussi les pages internet de plusieurs compositeurs expérimentaux américains, encore en activité (ou vivant) ou non, tel que Alvin Lucier, Phill Niblock ou Max Neuhaus : un pont non négligeable et significatif tendu vers des influences souvent citées...

Mentionner le site internet d'amis, de partenaires ou de « maîtres » dans une section réservée n'est pas un procédé extraordinaire. Il est le dessin schématique d'un réseau, une première porte d'entrée vers celui-ci. Il s'agit aussi d'autre chose : faire résonner différents projets (auxquels on est plus ou moins affilié), leur donner de la visibilité, aider ses amis, bref exister par soi-même et avec les autres. Ici aussi, il s'agit des traces d'une fondamentale amicalité, force de ceux qui construisent, enregistrent, « tournent », organisent, sérigraphient, montent et démontent du matériel, boivent et jouent ensemble mais avant tout par eux-même, dans un processus de « décentralisation en acte ». En effet, les considérations du sociologue Fabien Hein sur « le régime d'engagement DIY » (« Do It Yourself ») à l'oeuvre dans le mouvement punk se retrouvent en partie ici. L'autodétermination conduit ainsi « progressivement, en situation, à l'autoproduction des compétences, des structures, des réseaux et des oeuvres » (Hein, 2012 ; p.108) ; les activités et les collaborations se multiplient (sérigraphie d'affiche, réalisation d'*artwork* de pochette, enregistrement/édition/distribution de la musique, transport des musiciens et du matériel, ...), dans un processus d'*empowerment* émancipateur. C'est ici l'expérience qui prime, et celle-ci devient quasiment une fin en soi : elle permet de jouer, d'entretenir et d'élargir son réseau, de créer et ainsi de suite...

Aborder l'ensemble à la fois comme la réunion limitée de 3 individualités mais aussi comme un réseau dense et multiple nous permet d'envisager plus pleinement la performance et le cadre dans lequel celle-ci s'installe. Une

57 Voir <http://ygourdon.net/about.php>.

performance qui, de par sa multiplicité et son caractère central pour la compréhension de cet ensemble (Yann, Mathieu et Jérémie, bien sûr, dont *France* est la dernière incarnation ; mais aussi leurs proches, collaborateurs et participants aux concerts dans une certaine mesure), peut être considéré comme un fait social total (Mauss, 2002) de la même manière dont Daniel Tassin caractérise le *rock*⁵⁸. Au delà des musiciens, se pencher sur les performances de ces trois individus c'est s'intéresser à un mode d'existence et d'être ensemble plus large, impliquant de nombreux protagonistes, dont elles ne sont ni les causes ni les conséquences, mais bien une composante. Le réseau peut donc être considéré comme un aspect de la performance, où un « savoir performatif » est transmis (Schechner dans *Communications*, 2013 ; p. 126) : des contacts et des adresses y circulent, mais aussi des pratiques de mise en place et de réglage du matériel, de placement des corps, des formes musicales, un corpus d'influences diverses, qu'elles soient musicales, littéraires, plastiques, anthropologiques ou politiques.

Cet ensemble esthétique vaste, nous pouvons le considérer comme une faculté individuelle et partagée, une forme aux frontières mouvantes. Dans un circuit de diffusion sans véritable sens de circulation définis, les objets, les institutions et les individus se mêlent et s'affectent : les performances de *France* et certains groupes de leurs camarades, auxquels ils participent ou non ; les enregistrements de ces concerts, le catalogue discographique de *Standard In-Fi* ou des labels amis, leurs disques et *mixtapes*⁵⁹ personnelles ; les conservatoires, les écoles des Beaux-Arts, les lycées, où des références circulent entre les élèves, et les professeurs... Nous le percevons dès à présent ici : *France* et son réseau ne peuvent être résumés à un courant musical, à une communauté géographique, à une scène. Ces termes ne recouvrent que partiellement l'entièreté de ces agglomérats artistiques et relationnels denses, à la fois diffus et géographiquement / historiquement situés ; ils manquent en fait toujours de profondeur pour caractériser la multi-modalité de ces réseaux où l'on partage des historicités et des esthétiques plus ou moins diffuses, des façons de faire, des façons d'être.

58 « L'engagement dans le rock correspond à une quête dans laquelle les musiciens et les groupes tentent d'inventer un espace social pour chercher collectivement à exister par eux même ; cette *utopie concrète* contribue à l'émergence d'un collectif où les musiciens tentent de vivre ensemble une expérience singulière » (Tassin, 2004 ; p.127).

59 Qu'ils peuvent jouer lors de fêtes privées, en prenant le nom de *Dj Mix* et *Frelon Man* !

Stase, mouvement et improvisation.

Aé !

Sur la difficulté de cesser les concerts...

Étudier la/les performance(s) d'un ensemble musical comme une totalité à la fois autonome et liée à ses exécutants s'apparente à une fuite en avant. Arpenter un objet audiovisuel pluriel et différentes salles de concerts, c'est se plonger dans des explorations grisantes, difficiles à clôturer. Et après avoir assisté à un peu moins d'une vingtaine de concerts de *France* et d'autres projets de Mathieu, Yann et Jérémie, mon plaisir ne tarit pas. Effectuer cette enquête sur le temps long est une décision tout autant studieuse que personnelle, où se mêlent plusieurs volontés : celle de vivre des expériences musicales toujours intenses et fascinantes ; ausculter, parcourir et tenter de comprendre une façon d'agir personnelle et partagée ; retrouver des individus et un monde que je considère maintenant, peut-être présomptueusement, comme une part de ma vie.

Je juge la première période de mes observations (entre le 04 décembre 2015 et le 14 juillet 2016) comme assez pauvre en données, hormis les captations du centre Pompidou et de Luz-Saint Sauveur. Cet enchaînement multi-situé d'observations et de captations criblées de trous, de déplacements et d'en fait assez peu de mots m'a cependant amené à concevoir l'étendue que représente l'étude de la performance, ouvrage aussi passionnant que gigantesque. L'analyse d'une unique performance sous toutes ses coutures semble se suffire à elle-même. Je pris la décision de prendre une année supplémentaire afin d'excaver et de monter mes films, d'écrire, mais aussi d'effectuer un stage dans un centre d'art, une expérience professionnalisante me permettant d'approcher le milieu des Beaux-Arts. Si les fêtes, organisations de concert, rencontres et autres aventures furent plus abondantes sur cette seconde partie de mon enquête (entre les mois d'octobre 2016 et 2017), je n'assistais sur cette période qu'à peu de concerts de *France*. Les trois derniers me donnèrent la possibilité d'assister à une nouvelle pièce, en cinq temps ; j'y étais aussi moins contraint par ma qualité d'ethnographe. C'est finalement à Metz que se posa la borne finale de mes observations, lors d'un concert mémorable : aussi ivre que les musiciens et muni d'un stroboscope placé sur la tête, j'y influençais plus que de raison la performance, prenant alors la place d'un acteur à part entière.

Esthétiques et Historiques.

Nous avons, dès les premières lignes de l'introduction de ce mémoire, introduit les concepts de liaison et de séparation. Issus d'une citation de Georg Simmel (« La nature peut nous apparaître comme si tout était lié ou comme si tout était séparé »), ces notions caractérisent selon moi la mise en rapport des différents éléments de la performance (participants, objets musicaux ou non, espace de jeu, émissions lumineuses et sonores, amplifiées et réverbérées) par les individus y participant. La liaison serait donc une assimilation du monde à un ensemble cohérent et harmonieux, dont les différents paramètres s'unifieraient dans la situation ; la séparation, quant à elle, retranscrirait une fondamentale scission entre (et au sein même de) ces éléments, et donc la dense complexité de cette même situation, bien plus que son unité formelle. Ce couple (liaison et séparation) semble par ailleurs caractériser assez généralement l'expérience humaine, où une forme unique est dégagée par l'individu afin de donner une cohérence à un vécu constitué d'éléments épars. Au sein des performances de *France*, cette association structurante s'avère mise en forme dans son matériau même. Elle s'illustre ainsi dans l'organologie, la construction du son, la place centrale de l'écoute (et donc de l'individu) dans l'appréhension même du concert, mais surtout dans l'articulation, sur le plan musical, entre stase et mouvement, entre bourdons et répétitions. Cette construction de la performance semble trouver ses fondements dans plusieurs lignées musicales et conceptuelles bien souvent contestataires. Sans ériger celles-ci en influences uniques du groupe, elles me semblent permettre de saisir plus justement l'univers esthétique élaboré par Jérémie, Mathieu et Yann.

- **La « nouvelle musique » américaine.** Ce courant musical contemporain et hétéroclite prend ses racines aux États-Unis dans les années 1960. Se construisant en opposition au sérialisme européen⁶⁰, il s'axe en grande partie sur un retour à la tonalité et une focalisation sur l'aspect rythmique, que ce soit pour le renforcer ou l'annihiler. Réunissant de multiples tendances, cette musique minimaliste américaine se développe en deux mouvements intrinsèquement liés :

⁶⁰ Initiée aux débuts des années 1920 par Arnold Schönberg, la musique sérielle est une technique compositionnelle se basant sur l'utilisation en séries d'éléments musicaux, la non-répétition et une tendance à l'atonalité.

les musiques *drone*⁶¹ (dissolution du rythme mesuré au profit d'une stase) et répétitives (focalisation sur la périodicité rythmique). Lors de leurs études aux Beaux-Arts, les trois musiciens ont expérimenté autour du rythme, de l'espace, de l'écoute et de l'accordage, réinterprété des œuvres de certains des compositeurs de ce courant, tel qu'Alvin Lucier ou Terry Riley ; sur l'ancien site de Yann, des liens pointaient vers les sites de Max Nehaus ou Phill Niblock (ayant par ailleurs travaillé avec Yvan Etienne de *la Nòvia*), des musiciens américains ayant travaillé avec les drones, voire avec la vielle à roue. Par leurs productions musicales, ceux-ci marquent de nombreuses générations de musiciens, et non uniquement les adeptes d'une recherche musicale poussée, dépassant dans certaines réalisations la dichotomie entre musique savante et populaire. Par leurs pensées théoriques, ils permettent une certaine ouverture des conceptions sur la place du musicien et des dispositifs de production sonore. Ils amènent aussi un élargissement des conceptions musicales héritées de la musique classique, s'intéressant à un territoire dépassant la seule aire occidentale, pour travailler avec des éléments issus de certaines cultures indiennes (Terry Riley et son apprentissage de la musique classique indienne hindoustanie auprès de Pandit Prân Nath), africaines (la pièce *Drumming* de Steve Reich, datant de 1971, résultat d'un voyage au Ghana), asiatiques (John Cage et son utilisation du *Yi Jing*, le « livre des changement » chinois) ou nord-américaines (Louis Thomas Hardin alias *Moondog* et son utilisation des rythmes amérindien allié à une maîtrise de la technique du contrepoint ; Henry Flynt et sa réinterprétation bruitiste et déstructurée de la musique des Appalaches), tout comme une partie de la musique (plus ou moins) populaire de cette époque⁶². L'influence des musiques populaires américaines de la seconde moitié du XXème siècle se fait d'ailleurs assez évidente pour *France* comme pour ses membres pris individuellement : *rock'n'roll*, *funk*, *reggae* ou *rap* (dont Jérémie possède une kyrielle d'enregistrements) se font ainsi ressentir dans les productions du groupes, et notamment dans la construction des cellules rythmiques.

61 Bien que le *drone* (la traduction anglaise du terme « bourdon ») soit utilisé comme procédé technique dans de nombreuses musiques à travers le monde et depuis un temps considérable, son érection en courant musical dans le monde occidental date du début des années 1960, notamment aux Etats-Unis par le compositeur La Monte Young.

62 Au-delà de l'idée d'un courant les unissant, c'est aussi en tant qu'individualité produisant des œuvres personnelles, souvent à la marge, que certains de ces musiciens apparaissent intéressants. Encore ici, mentionnons Louis Thomas Hardin, musicien rue à New-York quasiment toute sa vie, reconnu en Europe dans les dernières années de celle-ci, ou John Fahey, musicien et collecteur aujourd'hui redécouvert, dont la pratique se basait autant sur les musiques américaines (*blues*, *folk*, musiques brésiliennes) que sur une recherche musicale bien plus abrupte et concrète.

- **Le krautrock**. littéralement : « rock-choucroute ». Le *krautrock* est un style très éclectique, mêlant musiques rock, classique, expérimentations en tout genre, jazz et psychédéisme. Reprenant l'explosion des formes propres aux musiques dites *free*, ce style au patrimoine culturel fort prospère encore aujourd'hui, et non uniquement en Allemagne. Bien souvent marquées par des rythmiques dites *motorik*⁶³ et répétitives, de nombreuses compositions *krautrock* s'appuient aussi sur des bourdons, lui valant alors l'appellation de *kosmische musik*, de musique cosmique. On y retrouve bien souvent l'utilisation de formes musicales longues, laissant place aux développements et progressions. Le *krautrock* se trouve fortement lié aux musiques américaines, que celles-ci soient savantes ou non. Tout comme les minimalistes américains, ces jeunes musiciens allemands⁶⁴ s'opposent à la « vieille garde musicale européenne » ; mais là où les minimalistes ont pour but de réaliser une musique absolument américaine, se construisant autour de ses propres préoccupations, pour la première génération d'allemands n'ayant pas pris part à la guerre, il s'agit de construire une musique se voulant réaction politique, générationnelle et artistique vis-à-vis du monde de leurs aînés. Musicalement, les musiciens *kraut* profitent de l'import de musiques américaines (*blues*, *rock'n'roll*, musiques minimalistes, *funk*, *jazz* et musiques psychédéliques) corrélés à la présence de troupes d'occupation américaines dans le pays, mais s'ouvrent aussi à de nombreuses musiques extra-européennes. Cette autre « nouvelle musique », autour de laquelle se développe un cosmos esthétique, politique et social, les allemands l'adaptent et la transforment pour en faire un outil de contestation puissant. Un musicien comme Tony Conrad, contributeur primordial aux arts expérimentaux américains, est un exemple éloquent de ce lien unissant musiques américaines et *krautrock* allemand, mais aussi de l'influence de cette réappropriation des musiques américaines par *France*⁶⁵. En 1972, celui qui côtoya musicalement La Monte Young et les membres du *Velvet Underground*,

63 Terme originellement à l'origine accolé aux rythmiques des œuvres du compositeur allemand Paul Hindemith. Bien que signifiant littéralement « motricité », ce terme est utilisé par la critique musicale dans les années 1970, afin de décrire les *ostinato* hypnotique et « autoroutier », bien souvent binaire, utilisés par une frange de la musique *krautrock*.

64 Citons pour l'exemple : Manuel Göttsching et Klaus Schultze (*Ash Ra Tempel*) ; Conny Plank (ingénieur du son novateur et artisan du son *krautrock*), Hans-Joachim Roedelius et Dieter Moebius (*Cluster*) ; Klaus Dinger et Michael Rother (*Neu!*).

65 Le groupe colonais *Can*, ayant personnellement expérimenté le sérialisme (en la personne de Karlheinz Stockhausen, professeur de plusieurs de ses membres), la rupture d'avec celui-ci et le rapprochement avec les musiques américaines (en recontrant Terry Riley et le *Velvet Underground*), et dont les formes déployées se rapprochent souvent de celles de *France*, ou encore *Neu !*, avec un morceau comme *Hallogallo*, paru en 1972, peuvent aussi être cités à titre d'exemples de la forte influence musicale et esthétique de ce mouvement sur l'ensemble méridional.

réalise avec le groupe allemand *Faust* un album nommé *Outside the Dream Syndicate* ; en juin 2005, *France* (sans Mathieu mais avec Guillaume Borde à la batterie) interprètent pour un de leur premier concert la face A de ce disque, « From the Side of Man and Womankind », faisant se dérouler des rythmiques répétitives et un drone initialement réalisé au violon (ann. 3).

- **Musiques traditionnelles et enregistrements ethnographiques.** Tout comme les minimalistes américains ou les musiciens *kraut*, *France* propose un dépassement de la césure entre musique populaire et savante. L'intérêt pour les musiques traditionnelles, qu'elles soient du Massif Central ou d'ailleurs, me semble du même ordre que celui porté aux musiques expérimentales américaines et au *krautrock*. Celui-ci réside, il me semble, dans une appréhension horizontale de ces musiques : toutes expriment un rapport au monde (au son, à l'espace, au rythme) de ses protagonistes, forment une pratique esthétique ancrée historiquement et sont donc considérées avec un même regard ethnographique. Si Yann pratique un répertoire et peut mettre en œuvre des formes plus traditionnelles (le « bal trad' ») au sein de *La Nòvia*, cette expérience nourrit bien évidemment son jeu instrumental au sein de *France* et le dispositif déployé par le groupe ; cela n'implique cependant en aucun cas une identification des différentes pratiques. En ce sens, *France* n'est pas un ensemble de musique traditionnelle ; et si l'on veut le caractériser en tant que tel, ce n'est que dans la mesure où ils prolongent les volontés de certaines musiques expérimentales de dépasser le savant et le populaire, en tant qu'explorateur visant à synthétiser des sons, des pensées et des esthétiques d'espaces et de temps différents. À travers les catalogues de *La Nòvia* et de *Standard In-Fi*, mais aussi leurs goûts musicaux, ils expriment cette mise à plat du temporel et du spatial. Réinterpréter divers répertoires⁶⁶ et créer des pièces, faire se côtoyer différentes générations de musiciens, écouter, partager⁶⁷ et éditer différents styles de musique (rap, reggae, rock, *noise*, funk, théâtre, musiques électroniques, expérimentales ou rituelles) d'époques et d'espaces géographiques différents (*bootleg* de musiques marocaine, mauritanienne, japonaise, jamaïcaine ou américaine, réalisés par eux-mêmes ou des tiers) : tout cela participe à la création d'un même ensemble esthétique, où se

66 Allant des musiques des monts d'Auvergne à la pièce minimaliste *In C* de Terry Riley pour *La Nòvia*.

67 La chaîne youtube de Jérémie (<https://www.youtube.com/user/HODVIDS/videos>) permet d'établir un tour d'horizon de goûts musicaux plus ou moins partagés par les trois musiciens.

mêlent sonorités intenses, mises en son brutes, formats non standardisés et explorations rythmiques. Jérémie et Mathieu, au sein d'un ensemble comme *Maîtres Fous* (ann. 2), alliant improvisation, formes libres et un instrumentarium très hétéroclite (bonbonnes de gaz, percussions du monde entier, synthétiseurs, saxophone, etc ...) incarnent cette vision d'une musique ethnographiquement surréaliste⁶⁸, à l'esthétique temporellement et géographiquement vaporeuse.

- **Les musiques extrêmes.** Tout comme le *krautrock*, les musiques extrêmes se veulent contestataires. Esthétiquement avant tout : il s'agit de prendre les standards du « beau » musical et de les tordre (voire de les concasser totalement) dans un but de provocation et de libération cathartique, d'émancipation et/ou de recherche sonore. Cette musique - parfois à la frontière de la musique - est multiple : certains y travaillent le son comme une texture, une matière dont il faut explorer les propriétés ; d'autres, à un volume élevé, délivrent de puissants flots en suivant des formes musicales plus ou moins connues. Cette radicalité esthétique, franche césure d'avec une musique plus standardisée, est autant musicale que politique ; comme a pu me le présenter Jérémie, cette musique « retourne la tête » : par sa violence formelle (musique et/ou paroles, iconographie), elle cherche à déstabiliser, à faire réagir l'auditeur, littéralement (son puissant, saturé, utilisation de fréquences suraiguës) et/ou métaphoriquement (scénographies provocantes, paroles politisées/absurdes/ultraviolentes). Ces aspects se retrouvent dans la performance de *France* même⁶⁹, dans certains de ses enregistrements effectués *in situ*, avec « les moyens du bord » (son saturé et compressé), dans la sonorité sauvage de la vielle, mais aussi dans le comportement des musiciens, atteignant une ivresse souvent notable. Dans le catalogue même de *Standard In-Fi*, le bruit apparaît comme un vecteur esthétique, une position théorique et ontologique forte⁷⁰. Qu'il soit produit intentionnellement ou non, garder le bruit c'est afficher la vitalité de la musique performée, son

68 En ce qu'elle se place comme « l'analyse corrosive d'une la réalité identifiée comme locale et artificielle » (Clifford, 1981 ; p.549).

69 Le son comme entité physique puissante, difficile à contrôler, impactant directement l'auditeur ; l'utilisation de stroboscopes (trop) intense ; l'ivresse excessive des musiciens ; le recours à une iconographie provocante, tel que la *svastika*, à la fois symbole de violence (nazisme) et de paix (hindouisme, jainisme).

70 « Au delà d'elles (les oreilles), il y a le pouvoir de discrimination qui, parmi d'autres actions confuses, démontre faiblement (abstraction), établit inefficacement pour ne pas souffrir d'altération (l'« oeuvre »), et protège maladroitement de l'interruption (musée, salle de concert) ce qui jaillit, élastique, spontané, revenant de l'au-delà de ce pouvoir qui est fluide, fécond, relié, obscur (vous ne serez jamais capable de donner un compte rendu satisfaisant, y compris à vous même, de ce qui s'est passé. » (Cage, 2003 ; p.16).

ancrage dans une réalité dont ces bruits sont le résidu. Les références du label comprennent ainsi certains noms importants de la musique *noise*, tel que le groupe japonais *Les Rallizes Dénudés*⁷¹ (quatre *bootlegs* différents!), ou encore le groupe suédois *Brainbombs*, dont les paroles extrêmes, tout comme le jeu de trompette débraillé du chanteur, sont assurément une marque de provocation.

- **L e *Do It Yourself*.** Exaltation du faire soi-même, le *DIY* se veut grandement corrélé aux mouvements punk et *hardcore*, notamment sur le plan musical. L'épure et la relative simplicité propres à ces musiques se retrouvent d'ailleurs autant dans la forme et le matériau musical que dans l'instrumentarium déployés par *France* (où la vielle à roue a cependant remplacé la guitare)⁷², véritable appel aux auditeurs assistant aux performances à faire à leur tour. Le *do it yourself* ne peut cependant pas être réduit à des courants musicaux, et de nombreux groupes à l'esthétique plus ou moins éloignée des musiques rock, punk, voir amplifiées s'en réclament ; ce sont des constellations de salles, de musiciens, de collectifs et de labels marqués par un besoin de faire en autonomie, pour le plaisir et dans l'urgence, et non dans une optique purement commerciale. Du fait de sa proximité avec des pensées politiques autonomistes, individualistes et/ou anarchistes, le *DIY* infiltre entièrement le champ du musical pour celui qui applique ses maximes (comme nous l'avons précédemment évoqué), mais teinte aussi forcément les autres aspects de sa vie. Cette pensée sous-tend ainsi vigoureusement la pratique de *France* : cette façon de faire plus ou moins « à l'arrache » (comme je l'ai souvent entendu) et par soi se retrouve dans l'élaboration de disques et de visuels, dans le déroulement des tournées et des performances, mais aussi dans le fait de partager musiques et compétences dans un moment lui-même partagé, même si celui-ci n'est pas rentable ou même à proprement parler *DIY*. Faire soi-même n'est cependant pas synonyme d'amateurisme ou d'inconséquence : il y a un savoir-faire individuel et collectif dense, empirique et

71 Construite autour de boucles de *feedback* intenses se déployant jusqu'à l'extrême, la musique des *Rallize Dénudés* est très influencée par la musique américaine des années 1960 et 1970, et notamment le *Velvet Underground*, autre groupe symbole de la déconstruction de la césure entre musique savantes et musiques populaires opérant dans les années 1960 aux Etats-Unis. Marqué à l'extrême gauche, affilié à l'armée rouge japonaise, ce groupe mythique est le représentant d'une scène *noise* japonaise assez similaire de par son histoire à celle du *krautrock* allemand : marquée de l'occupation américaine sur l'instrumentarium et le matériau musical, cette scène fortement contestataire est encore une source d'inspiration au Japon mais aussi au niveau international.

72 Il faut cependant différencier la place de la vielle à roue par rapport à des instruments comme la batterie et la basse dans les représentations musicales collectives ; ces deux derniers instruments, bien plus souvent usités, apparaissent bien plus accessibles techniquement que l'instrument manié par Yann, plus rare et confidentiel.

théorique sans être forcément démonstratif, découlant bien sûr de leurs influences et d'apprentissages différenciés, mais aussi d'une expérience personnelle inscrivant ce « faire soi-même » comme un élément esthétique primordial mais diffus du groupe.

Si ériger des courants peut nous permettre de pénétrer schématiquement l'univers diffusément référencé de *France*, nous plonger dans leurs autres projets amène à un élargissement concret de cet agrégat d'influences, et leur déclinaison au sein d'ensembles composés avec d'autres personnes. Avec *Maîtres Fous*, *Omertà*, *Duo PuechGourdon*, *Tanz Mein Herz*, *Frêne* ou *Ultra Kanak*, Jérémie, Yann et Mathieu développent des considérations présentes chez *France*, d'une manière plus ou moins analogue. Recherche d'une intensité à travers le ton soutenu et la répétition, expérimentations sur les formes musicales et scéniques, sur la texture, l'étendue du spectre sonore et le rapport à l'espace : ces caractéristiques se retrouvent bien souvent dans les projets auxquels participent les trois individus, de manière plus ou moins appuyée. Selon les ensembles, les musiciens, les instruments et les influences varient, suivant des modalités tout autant musicales que personnelles. À ce titre, certains concerts observés sont assez révélateurs. Au *Lieu Unique* de Nantes, lors d'une soirée organisée par le collectif *La Souterraine*, Yann, Mathieu et Jérémie évoluaient dans deux formations différentes (le premier au sein du *Duo PuechGourdon*, au côté de Jacques Puech ; les deux autres au sein de *Tanz Mein Herz*) ; s'y exprimait à la fois la continuité d'une pratique artistique personnelle et la singularité représentée par un ensemble d'individus.

Alliant chant français et occitan, battue de pieds amplifiée et accordée, cabrette et vielle à roue, le *Duo PuechGourdon*, projet du collectif *la Nòvia*, s'inscrit dans la continuation d'une musique traditionnelle du Massif Central et d'une certaine méridionalité⁷³. Dans les pièces déroulées, créations ou réinterprétation d'un répertoire, le jeu de Yann se fait plus rythmique et « mesuré »⁷⁴ ; complétant les motifs du cabrettaire, son jeu mélodique se fait plus

73 Yann Gourdon rencontre Jacques Puech vers 2009, lors de son installation au Puy-en-Velay. Ce musicien traditionnel proche de l'Agence des Musiques des Territoires d'Auvergne, apparaît comme l'un des introducteurs du vielliste vers cette musique, son répertoire issues de collectages, la forme du bal, ses problématiques.

74 Au sens où il s'intègre plus dans la mesure, mais aussi dans son attitude : contrairement aux concerts de *France* où

distinct et sa virtuosité se révèle plus facilement qu'au sein de *France*, où il est parfois difficile de distinguer ce que le vielliste joue. Assis sur scène, face au public, Yann et Jacques déroulent une musique résolument dansante. Le matériau sonore y est puissant et dense, rythmique, composé de bourdons et de motifs s'entremêlant, créant des battements⁷⁵ et des tensions tonales. Les amis présents dans la salle (en grande partie les membres de *Tanz Mein Herz*, aussi membres de *La Nòvia*) crient, dansent, sifflent. À ce duo fait donc suite *Tanz Mein Herz*, grand ensemble aujourd'hui composé de 7 musiciens maniant un instrumentarium fourni⁷⁶. Face à un empilement d'amplificateurs impressionnant, les musiciens tournent le dos au public : on retrouve Mathieu derrière la batterie et des générateurs de fréquences ; Jérémie joue de la basse, mais aussi de la guitare et du *lapsteel*. Le groupe déroule plusieurs pièces, et celles-ci atteignent souvent la vingtaine de minutes. Conjuguant répétition d'un même motif rythmique, improvisations et alliance de bourdons pour faire croître ses pièces en intensité, *Tanz Mein Herz* développe des considérations présentes dans la musique de *France* mais d'une manière plus douce. Les influences psychédéliques de certaines musiques américaines et du *krautrock* sont ici assez remarquables.

Pour *Tanz Mein Herz* et le *Duo PuechGourdon* comme pour *France*, il serait évidemment erroné d'affirmer que changer les caractéristiques formelles d'une pièce ne change rien, que chaque ensemble produirait sensiblement la même musique. Avant d'influer sur l'ambiance de la situation de concert, changer ces paramètres (durée, métrique, cellule rythmique, tonalité, tempo), tout comme changer la composition de l'ensemble musical, c'est évidemment faire changer la pièce, mais aussi faire dévier sa cosmogonie. En se plongeant dans l'ensemble des matériaux du groupe à notre disposition (enregistrements distribués et privés, vidéos *youtube*, bootleg ; voir ann. 3), c'est une performance étendue et éparse englobant toute la production du groupe dont les contours sont dessinés. Toujours incomplète⁷⁷, cette construction artificielle nous permet cependant de saisir des

il peut se montrer déchainé, il est là bien plus calme.

75 Le battement est la création d'une nouvelle onde sonore résultante de l'addition de deux ondes de fréquence différente. La fréquence de cette onde-battement est égale à la soustraction des deux ondes primaires.

76 *Tanz Mein Herz* a existé dans plusieurs incarnation dont une, assez précoce et réduite, comptait Yann. Voir l'annéxe 5 pour un inventaire des membres de ce groupe.

77 Il y a bien évidemment des concerts non documentés, mais aussi des enregistrements tronqués. Et inutile d'aborder une fois encore l'aspect forcément lacunaire d'une captation comparée à l'expérience de la performance, elle-même fragmentaire...

cassures, des continuités, des évolutions, d'établir des rapprochements sinon impossibles.

Entre 2005⁷⁸ et 2008, la production du groupe est marquée par des explorations harmoniques et rythmiques, formelles et texturales. Les pièces sont de longueurs variables, mais restent relativement courtes. Elles apparaissent moins monolithiques : il y a des brisures dans la trame, des modulations rythmiques et tonales nombreuses, des arrêts et des relances. L'effort physique que représente la performance⁷⁹ est ici palpable, et se trouve fortement corrélé à l'idée de célérité : celle du tempo, du cycle de la manivelle maniée par Yann, de l'étendue des concerts mais aussi de la période des fréquences déployées (incursions bien plus fréquentes et appuyées de la vielle dans les fréquences aigües). Le vielliste sculpte alors la matière issue de son instrument bien plus brutalement, à l'aide d'un jeu spectaculaire, bruitiste et riche en modulations. Tout comme les performances qu'ils captent, les enregistrements de cette période sont dans l'ensemble bien plus bruts et intenses : les disques *Décharge à Brest* et *La même couleur de peau*, datant tous deux de février 2008, en sont un exemple flagrant.

Mon accès aux premiers concerts de *France* effectué avec Mathieu se fit *via* un couple d'enregistrements de concerts similaires mais réalisés dans des conditions différentes : *Radiotaped Live C-F* et *Untitled06*, datant de novembre 2006. Portant sur deux concerts effectués avec un jour de décalage, ces deux objets présentent en fait deux pièces se développant sur une cellule composée de cinq croches. Les conditions de leurs réalisations et d'enregistrements varient : capté en direct avec des auditeurs, le premier propose une production brute ; enregistrée sans auditeur et « préparée » en aval, le second est plus propre. Ces enregistrements pourtant assez courts (33 minutes pour le premier, 22 minutes pour le second) se démarquent des autres de la même période par un élargissement des spectres sonores de la basse et de la vielle, une convergence des instrumentistes dans l'élaboration de ce même spectre et la construction de

78 Je choisis ici de distordre légèrement le cadre de mon ensemble en incorporant les enregistrements de deux concerts effectués sans Mathieu, *Valence Violence* et *Do Voodoo*. Présentées comme des pièces de *France* (la première m'a été fournie par Mathieu, la seconde par Guillaume Borde), ces préquelles nous permettent d'élargir notre vision de la production du groupe.

79 Deux vidéos captées durant cette période au *Thunderbird*, une salle stéphanoise, illustrent cet aspect. Disponible sur la plateforme *youtube*, celles-ci sont recensées dans la webographie.

l'élément rythmique⁸⁰, mais aussi les prémisses d'une prise en compte de l'intensité comme une totalité comprenant une multitude de paramètres (notamment l'épaisseur du son), s'envisageant au-delà de la seule vitesse et de l'effort physique. La fin de l'année 2008 et l'année 2009 sont encore marquées par des expérimentations sur la forme, notamment rythmique. On entend dans ces enregistrements, de nombreux jeux de décalage rythmique et de transposition de partie, d'instrument à instrument et/ou d'une performance à une autre⁸¹. Il est notable que cette période s'ouvre par une performance mettant en œuvre le schéma rythmique que je retrouverai durant une grande partie de mes observations : une cellule en quatre temps à la vitesse plus modérée (environ 100 bpm), marquée par des appuis de grosse caisse et de caisse claire et un débit à la charleston (ann. 3, figures 19 à 37).

Dans l'exploration du matériau à ma disposition, je retrouve cette cellule en juin 2014⁸², dans l'enregistrement d'un concert effectué à Paris. Une cellule sans cesse retrouvée (jusqu'en novembre 2016), au point de croire que celle-ci constituait l'unique base rythmique jamais mise en œuvre par le groupe. Ces pièces, dont la durée se stabilise autour d'une heure, développent une intensité différente, tout comme nous le laissent présager les deux enregistrements de 2006 : tension rythmique, densité du son, variation de la vitesse de rotation de la vielle sont des expressions de son incarnation. Ces pièces, dont une partie fonde mon expérience ethnographique, sont aussi marquées par une certaine porosité entre elles : je retrouve ainsi des mélodies, des motifs et des placements rythmiques d'une pièce sur l'autre. Enfin, 2017 est l'année d'une mutation de cette cellule vers un schéma hybride en cinq temps (ann. 3, figures 38 à 41), développant des similitudes avec les pièces précédentes, mais avec un placement rythmique différent.

80 Bien plus que dans les premiers enregistrement effectués sans Mathieu, me semble-t-il.

81 Les enregistrements distribués des concerts de cette période comme *La même couleur de peau* (2008), *Do Den Haag Church* (2008), *Pau* et *Occitanie* (2009) ou les vidéos présentent sur *youtube* (ann. 3 et webographie) mettent en lumière certaines de ces pratiques.

82 On trouve en fait des trace de cette cellule dans des enregistrements datant de 2013 : *Electric Zoï*, enregistré à la Bourse du Travail de Saint-Etienne, et *France à Tarnac*, enregistré à Tarnac lors d'un concert à Radio Vassivière. Aussi, avant cette longue période « quatre temps », une stabilisation sur un motif rapide en 3 temps est observable, sur l'année 2011. Enfin, notons le manque de donnée pour les années 2010 et 2012, s'expliquant en partie par la faible densité de concert donné par le groupe (1 en 2010, 4 en 2012). Se reporter à la troisième annexe des descriptions de ces pièces, mises en lien avec des transcriptions.

Plutôt qu'une segmentation en période, cette « supra-performance » du groupe nous permet d'envisager sa production comme un flux hétérogène, ne devant pas être envisagé uniquement sous le prisme historique. Son matériau musical et la production des enregistrements de celui-ci se constitue de ruptures et de continuités formelles, dont certaines défient la proximité où l'éloignement temporel des pièces. Processus de permanence et de transformation se côtoient et se lient dans cette profusion de captation, nous permettant de comprendre la production de *France* comme une totalité historique (profusion et non fusion des éléments) où chaque disque, vidéo diffusée sur internet et souvenir de concert s'influencent mutuellement et se font écho.

Mise en espace, mise en son.

L'espace est le premier des objets pour *France*. Je les ai souvent entendus affirmer que les qualités acoustiques d'un lieu priment sur tout le reste ; qu'un endroit qui « sonne » est souvent beau ; que le lieu est un élément indissociable du son⁸³, ou encore que les matériaux⁸⁴ constituant un espace sont déterminants. Il s'agit donc de réussir à faire « sonner » le lieu du concert, à le révéler par le son en prenant en compte ses différentes caractéristiques : matériau de construction, dimensions ou encore jauge. Et pour cela, les trois musiciens n'hésitent pas à tordre le cadre formel du concert : aucun besoin de « repiquer » les amplificateurs si cela n'est pas nécessaire ; ne pas jouer forcément sur une scène pour préférer un placement de plain-pied, au niveau du public, afin que le même son se déverse sur tout le monde ; changer de lieu quand l'acoustique paraît vraiment hors de propos⁸⁵. La mise en forme du son est toujours une expérimentation en fonction de l'espace ; la mise en espace en est une en fonction de la perception sonore. Pour qu'un lieu puisse sonner et que ses qualités puissent se faire entendre, il faut que du son soit diffusé en son sein. Et c'est là qu'intervient la première mise en

83 Enregistrer un concert en « sortie de table » (comprendre : brancher un enregistreur sur une table de mixage) est un non-sens pour les trois musiciens, dont j'ai souvent pu observer les réactions catégoriques face à une telle pratique : si l'on peut entendre le son de la salle, l'enregistrement ne vaudra même pas la peine d'être écouté.

84 En effet les matériaux, dont les coefficients d'absorption diffèrent, jouent sur le temps de réverbération du son au sein d'un espace, tout comme la surface ou le volume de ce même espace.

85 Comme au festival *Less Playboy is more Cow-boy* à Poitiers, où ils demanderont assez simplement à jouer en extérieur et non pas dans la salle initialement prévue (une salle matée, empêchant le son de se réverbérer).

espace : celle du matériel⁸⁶. Commençons donc par faire un inventaire de cet ensemble hétéroclite, en nous intéressant à chaque musicien :

- Entre octobre 2015 et le printemps 2017, la batterie de Mathieu conserve une configuration stable : dotée d'une grosse caisse relativement petite, d'une caisse claire et de deux toms (aiguë et médium), elle s'agrémente d'une cymbale et d'un charleston surmonté d'un tambourin, fixé à l'aide d'une vis modulable. Depuis 2006 cependant, Mathieu a expérimenté plusieurs agencements de son set de percussions, rajoutant une cymbale ou/et un tom basse, retirant parfois tous les toms pour ne garder que la grosse caisse, la caisse claire, une ou deux cymbales et un tambourin. Son choix d'accessoires de percussions est variable mais assez limité : j'ai ainsi pu le voir utiliser des baguettes standards à l'attaque prononcée ou des mailloches recouvertes de feutres cotonneux, produisant un son plus enveloppant. Lors de la première partie de mon enquête, je ne l'ai vu jouer dans une configuration différente que lors de deux concerts, à Poitiers et au Centre Pompidou de Paris. L'agencement de la batterie restait identique, mais des micros y avait été ajoutés ; reliés à une table de mixage elle-même reliée à un amplificateur placé devant sa grosse caisse (ann. 6), ils décuplaient la puissance de frappe du percussionniste, lui apportant par la même occasion une texture particulière. La configuration de son instrument change une dernière fois durant mon enquête : courant 2017, lorsque la pièce se modifie pour se baser sur un schéma à cinq temps, le tom basse remplace alors le tom medium.

- Appartenant à la famille des instruments à cordes frottées (un archet circulaire actionné par une manivelle amène les cordes à rentrer en vibration), la vielle à roue (ann. 6) trouve ses origines en Europe de l'Ouest, vers le neuvième siècle. Ses cordes se divisent en trois ensembles : les *bourdons*, trois cordes fixes qui effectuent un accompagnement continu non modulé ; les *chanterelles* reposant sur un chevalet mobile, passent dans un clavier composé de pièces de bois (les *sauteraux*), déterminant la section de

86 Notons une mise en espace préalable : celle intervenant au sein du camion du groupe, où les amplificateurs et les instruments côtoient les hommes dans une ergonomie assez impressionnante.

la corde entrant en vibration, et permettent de jouer la mélodie ; la *trompette* (une corde quadruplée sur la vielle de Yann), reposant sur le *chien* (un chevalet mobile) et permettant d'obtenir un grésillement sur lequel l'instrumentiste peut jouer en faisant varier l'attaque de son poignet sur la manivelle⁸⁷ ; les cordes sympathiques (ici présentes en deux jeux), non jouées, entrent en vibration au son de certaines fréquences. La vielle de Yann est de facture moderne⁸⁸ : elle possède plus de *chanterelles* et peut être électrifiée grâce à une cellule *piezo* reliée à une entrée jack, placée proche du chevalet. Depuis peu, il a opté pour une vielle dont la manivelle tourne toute seule, électriquement (ce qui ne l'empêche pas de la tourner quand même). Le système d'amplification le plus fréquemment utilisé par Yann comprend un amplificateur spécifique : un modèle fonctionnant à lampe de marque *Fender*, modèle *deluxe reverb*. Yann possède plusieurs pédales d'effet et une table de mixage à 4 canaux lui permettant de construire et d'envoyer une matière sonore différente pour chaque amplificateur. Il expérimente et modifie parfois son installation, réduisant le nombre de pédales ou ajoutant un amplificateur⁸⁹.

- Le dispositif technique de Jérémie apparaît en premier lieu bien plus épuré que celui de Yann : il comporte son instrument (une guitare basse électrique), un module d'amplification et d'égalisation⁹⁰ (de la marque *musique industrie*, modèle *trafic 915* ; ann. 6) relié à une enceinte imposante dotée de deux haut-parleurs. Celle-ci est parfois supplée (ou remplacée) d'une seconde enceinte dotée de 4 pavillons. À Luz-Saint-Sauveur, Jérémie utilise un amplificateur pour guitare de marque *Fender* en tant que module d'amplification ; assez semblable à celui utilisé par Yann, il remplace l'habituelle « tête d'ampli », présentant des signes de défaillance.

87 Une technique souvent appelée « jouer sur le gras du chien ».

88 Elle résulte des travaux en lutherie autour de l'instrument depuis plus de trente ans.

89 Ce qu'il fait souvent, mais lors de ses représentations en solo. Avec *France*, j'ai pu cependant le voir, Au pavillon Grappelli de Niort, augmenté son système d'amplification d'un appareil de marque *AER*, compact et au son plus neutre, notamment utilisé dans les musiques jazz.

90 Comportant un double réglage : 9 canaux de fréquence (en Hz : 40, 80, 300, 700, 1200, 2000, 4000, 7000, 14000) réglable *via* un nombre équivalent de *fader* (faisant varier sur le volume en dB) ; un ensemble de potentiomètres permettant de régler les basses, les médiums, les aigus, et le volume.

○ 14:03 – 15:50

□ 20:00 – 21:00
01:08:58 –
01:09:51

△ 44:50 – 47:04
58:56 – 1:00:44

On voit ici que deux catégories sont à différencier : les instruments de musique, avec lesquels les instrumentistes font corps, et les amplificateurs, permettant de faire entendre les sons des premiers et en fonction desquels les musiciens se placent⁹¹. Dans son ouvrage *Le système des objets*, Jean Baudrillard pose l'agencement des « objets » comme reflet des relations entre les individus. Considérer l'agencement des objets et des corps nous permet ainsi de saisir la volonté investie dans une telle disposition, mais aussi les rapports entre ceux ayant effectué – ou non – cette disposition. Les amplificateurs sont placés sur un même plan que Mathieu, et parfois derrière lui ; ceux de Yann, bien souvent empilés (l'amplificateur à lampe au dessus de l'AER), à sa droite ; celui de Jérémie à sa gauche. Cette disposition met en lumière une proximité délayée de Yann et Jérémie avec Mathieu par le biais de leur matériel. Mathieu qui, de par la nature de son instrument ne peut se déplacer, et ne regarde quasiment pas ses camarades instrumentistes, obtient grâce aux amplificateurs une proximité avec Jérémie et Yann semblable à celle que le bassiste et le vielliste partagent au sein de l'espace de jeu. Chacun fait face à son amplificateur, ou se trouve au moins dans son champ d'émission. Installés dans une position triangulaire les uns par rapport aux autres, ils sont au même niveau que les autres auditeurs dès que possible – et même avec eux, en ce qui concerne Jérémie et Yann.

Le matériel en lui-même - ainsi que son réglage - nous informe aussi sur la mise en forme du son en tant que construction. Le son d'une cymbale, d'une pédale d'effet, d'un amplificateur est toujours teinté, et chaque modèle a ses caractéristiques propres. Choisir et régler son matériel, en fonction d'un espace et des autres musiciens, mais aussi d'un ensemble d'autres variables ayant trait au contexte, c'est donc déjà une façon de modeler le flux sonore. Revenons ici sur le matériel de chaque instrumentiste, en le considérant non plus uniquement technologiquement, mais aussi *via* sa production sonore :

91 On pourrait aussi évoquer les housses de rangement du matériel, signes du lien entre le musicien et son matériel. Ainsi, Yann range sa vielle dans un étui résistant et le reste de son matériel dans un sac ; Jérémie a un étui « en dur » pour sa basse ; Mathieu, lui, ne possède pas d'étui pour les tambours de sa batterie, mais place tous ses pieds et fixations métalliques dans d'anciennes caisses militaires – destinées au rangement d'explosifs - ayant appartenues à son père.

- Les sonorités d'une batterie résultent en grande partie de la taille de ses futs et cymbales, de la qualité des matériaux composant ces éléments et de leurs réglages. Standard, la batterie de Mathieu est configurée d'une manière assez simple afin de déployer un son multiple sous son jeu puissant : à la fois mat et ample, les fréquences médium de ses toms se confondent avec celles s'échappant de l'amplificateur de Jérémie, tout en permettant de concrétiser une cellule rythmique simple, dont chaque unité se succédant différent sonorement. Charleston/tambourin et cymbale se distinguent quant à eux dans les fréquences hautes. Selon les concerts, Mathieu active ou non le « timbre » de sa caisse claire, bruiteur gommant les fréquences harmoniques et différenciant encore un peu plus ce tambour des autres toms.

- Jérémie règle son « son » de basse électrique en accentuant les fréquences médiums (basses et hautes) de son module d'amplification et d'égalisation, tout en en réduisant nettement les fréquences basses et aiguës (ann. 6). Un réglage donnant un aspect assez « diffus » au son de l'instrument. Là encore, soulignons que le son de Jérémie peut significativement varier selon les lieux où se déroulent les concerts : même si l'accentuation des fréquences médiums est assez caractéristique, le lieu et la situation détermineront le réglage général du son.

- Yann utilise ses pédales d'effet⁹² et règle son dispositif (table de mixage 4 canaux et un ou deux amplificateurs) de manière à créer un flux dense et multiple (là aussi concentré dans les fréquences médiums), où stase et motifs mélodico-rythmiques se mélangent et se détachent tour à tour. De par ses modes de jeux, la vielle fragmente intrinsèquement le son (bourdon, mélodie jouée, sons résultant des cordes sympathiques) : Yann décuple par son dispositif, ces fragmentations. Il est à souligner que la vielle peut aussi être modifiée, « préparée »⁹³. Au concert de Poitiers, Yann insère ainsi une pièce de bois entre les cordes de *bourdons* (ann. 6).

92 L'effet *freeze* figeant momentanément le signal sonore ; l'égalisation paramétrique permettant de polariser le spectre sonore autour d'une arrête fréquentielle ; l'effet de *delay* répliquant et délayant le signal sonore.

93 La technique de « préparation » d'un instrument, visant à altérer ses sonorités en modifiant son organologie à été élaboré par John Cage, qui l'a en premier appliqué au piano, notamment en insérant des objets dans les cordes de celui-ci.

Nous percevons dès à présent l'existence d'un savoir partagé concernant les caractéristiques et la mise en forme du sonore. Ces ressources seront utilisées différemment selon le but de celui qui y fait appel. Mathieu, Jérémie et Yann visent à amorcer un processus dans un espace, en fait de le transformer, d'aller tordre les normes sonores, scénographiques, sociales le constituant. L'ingénieur du son quant à lui est en charge du sonore dans un espace de concert institué : son but est donc de faire correspondre le concert à différents cadres formels, dont celui de son lieu d'exercice. Cette divergence peut-être source de tension, que les musiciens soient repiqués ou non. Dans le premier cas, *France* agit en autonomie, ce qui est assez mal vu par celui qui est en charge du sonore, car celui-ci n'a aucun moyen d'agir sur le volume ou l'étendue du spectre sonore (à part de venir toucher directement l'amplificateur du musicien, ce qu'aucun ne se risque à faire). Dans le second cas, la construction du son se doit d'être à la croisée des exigences des deux parties (l'administration de la salle *via* l'ingénieur, et le groupe) : un processus se déroulant avec plus ou moins de facilité selon la qualité de la salle (musée, théâtre, salle de concert, MJC, squat, SMAC), le contexte de jeu et évidemment l'ingénieur du son (en tant que professionnel mais aussi qu'individu). Les ingénieurs du son ne sont ainsi pas perçus systématiquement comme des antagonistes, et il arrive que la pratique des trois musiciens croise celle de certains techniciens. Il est aussi à noter que lors de concerts effectués dans des conditions particulières, et notamment dans des salles aux jauges assez importantes, les trois musiciens mobilise un ingénieur du son spécifique (sans que celui-ci soit un technicien attitré), bien souvent un ami familier des spécificités du groupe, avec qui ceux-ci ont déjà travaillé. Capable de retransmettre la complexité de leur spectre sonore sans le standardiser, cet individu fait office de lien entre les organisateurs du concert et le groupe.

Que les amplificateurs soient reliés à la sonorisation de la salle ou non (et donc que les ingénieurs du son soient impliqués ou non), le volume de ceux-ci est toujours conséquent et les trois instrumentistes jouent sans *retours*, ces enceintes réservées aux musiciens. C'est donc une musique issue d'un même ensemble de sources sonores qui se déverse sur les personnes présentes. Cette mise en espace du matériel par rapport au corps exprime une volonté de proximité et de physicalité du son : il faut que tous puissent le ressentir, directement (Yann : « y'a

pas de secrets, il faut jouer à l'ampli »). Cette mise en son particulière, bien différente de celle des SMAC⁹⁴ et autres salles plus conventionnelles (où l'espace a été élaboré et sonorisé afin que le son soit le même partout), a un impact direct sur l'écoute. Quand un auditeur bouge (musicien ou non), son écoute (mais aussi celle de ceux qui l'entourent) change alors sensiblement. « Faire soi-même, faire ensemble » : cette maxime *DIY* semble ici aussi s'appliquer, tant dans la construction du sonore que dans sa perception. Il n'y a pas de point d'écoute privilégié⁹⁵, mais une pluralité de centres d'écoute, au sein de situations où les musiciens sont une composante importante, mais non l'unique. Confronté à un spectre fréquentiel étendu bien que concentré dans les fréquences mediums, l'auditeur entend comme le musicien entend, et non ce qu'il entend⁹⁶.

En préférant une disposition des individus dans la performance « à égalité » à l'habituelle scénographie frontale et surélevée, *France* transforme le processus d'identification verticale des personnes à un symbole essentialisé (le groupe virtuose) en une identification horizontale entre pairs. Les protagonistes musicaux ne sont pas installés en « vedettes, représentation spectaculaire de l'homme vivant » (Debord, 1992 ; §60) glorifiée par la scénographie, tout comme les auditeurs ne sont pas de simples « spectateurs ». Nous n'avancions pas que les musiciens, autour de qui la situation prend forme, n'ont pas un statut particulier au sein de la performance : porteurs d'un certain savoir faire, ils polarisent les regards et les déplacements, voire les présences ; ils ne s'installent pas pour autant, dans le temps du concert comme dans les moments annexes, dans une position d'inaccessibilité. L'horizontalité scénographique observée ici se retrouve par ailleurs fréquemment dans les mouvements musicaux marqués par la culture *do it yourself* : du punk *hardcore* instaurant un chaos scénographique aux *free-parties* effaçant la place même du musicien, il y a une multitude de façons d'égaliser spatialement (et sonorement!) les présences sans pour autant les uniformiser. Des

94 Salles de Musiques Actuelles.

95 Il est évident que les lois régissant le rayonnement du son (sur un continuum : omnidirectionnalité des fréquences basses, directionnalité restreinte des aiguës) et les rapports intensité sonore/distance (perte de 6B de l'intensité sonore à chaque fois que la distance séparant le référentiel de la source sonore est doublée) sont ici à prendre en compte : plus on sera proche des amplificateurs et plus le son sera « plein » (de fréquences) et intense. Cependant, se placer plus loin permet aussi de développer une expérience particulière de la situation : par exemple percevoir plus distinctement la réverbération d'une salle à travers les réflexions du son.

96 Tous les individus percevant de manière différentes, il est impossible d'entendre comme quelqu'un d'autre ; cependant, la mise en son et la scénographie permettent à tous les auditeurs d'être confrontés au même système sonore et donc de théoriquement entendre comme le musicien.

échos de ces mises en espace et en son se font d'ailleurs sensibles chez des contemporains des trois musiciens, musicalement, amicalement, géographiquement et parfois même familialement proches. S'il est évident que ces individus ont pu se nourrir - et se nourrissent encore - d'influences (musicales, scénographiques ou conceptuelles) souvent analogues, leurs productions respectives s'influencent aussi les unes et les autres. Des objets musicaux comme *Ratcharmer* (Charles Capelle, cousin de Jérémie) ou *MEGABASS* (Pierre Bujeau, guitariste au sein de *Tanz Mein Herz*, *Zizi* ou *Ultra Kanak*) illustrent cette diffusion constellée de caractéristiques partagées. Nous retrouvons dans ces deux projets des éléments saillants, présents dans les performances de *France*, mais aussi au sein d'autres projets de Jérémie, Yann et Mathieu.

Tous deux utilisent ainsi des dispositifs instrumentaux assez simples mais distincts : une guitare et un amplificateur pour Pierre ; une guitare, une boîte à rythme minimaliste, un clavier réalisant un bourdon, quelques pédales d'effet et un amplificateur pour Charles. Celui-ci recrée quasi mimétiquement (cellule rythmique *motorik* répétée, bourdon, improvisation mélodico-rythmique) un ensemble instrumental proche de celui de *France* ; Pierre, avec un dispositif encore plus réduit, centralise dans son seul jeu répétition et mouvement, faisant de la somme des fréquences perçues un point d'ancrage plus ou moins tangible, dont il s'écarte à travers certaines modulations de son jeu. Les mises en son aussi se ressemblent : impliquant un amplificateur de guitare repiqué ou non (« il faut jouer à l'ampli ! »), elles ouvrent le spectre fréquentiel et se basent sur une volonté de mise en résonance de l'espace dans lequel la pièce est jouée⁹⁷, de création de phénomènes acoustiques (battements) ; en cela, elles permettent à la performance de s'attacher à son lieu d'exécution. Enfin, cet ancrage s'observe évidemment scénographiquement : Pierre comme Charles jouent parmi les personnes présentes, à proximité de leur amplificateur.

97 Le dispositif de Pierre semble plus marqué par la spatialité du lieu de déroulement de la performance : n'évoluant qu'avec une simple guitare, c'est l'avancée ininterrompue de la pièce et l'empilement des fréquences (émises premièrement par l'amplificateur et réverbérées) qui permet d'emplir sonorement l'espace.



Triangle. 19 mars 2016. Pavillon Grappelli, Niort.

Centrée sur les trois musiciens, cette photographie ne laisse apparaître aucun auditeur. Mathieu, Yann et Jérémie n'y partagent aucun regard ; concentrés sur leur instrument, ils sont placés dans cette position de triangle spécifique, où chacun possède ses deux camarades (décalé par un amplificateur ou non) dans un angle aigu de perception.



Triangle ? 15 Juillet 2016. Maison de la Vallée, Luz Saint Sauveur.

Contrairement à la précédente photographie, cette image regorge d'individus. Cette capture d'écran tirée du film accompagnant cet écrit pose les auditeurs en protagonistes, et nous ne percevons les musiciens que par fragments. En observant les corps et les regards, on peut voir une foule d'attitude (exultation, écoute attentive, circonspection, joie) et différents pôles d'attractions. Ce n'est plus un triangle auquel nous avons ici à faire, mais une forme plus complexe, spatialement plus étalée, se rapprochant du rizhome.

Techniques de jeu et improvisations.

Agir ensemble, c'est « exprimer une certaine manière d'exister » (Merleau Ponty, 1938 ; p.38-39) pour l'individu. C'est, concrètement, développer au fil du temps une façon d'être ensemble qui est plus que l'addition des comportements d'individus. Pour un ensemble musical, cela se traduit par un ensemble de techniques produisant et épousant à la fois⁹⁸ les contours de la forme musicale et performative : technique de jeu instrumental, manière de se tenir et de tenir son instrument, de se mouvoir, d'appréhender le son dans l'espace et le temps, formellement et conceptuellement. Les quatorze années caractérisant l'ensemble *France* (tout comme celui, non uniquement musical Mathieu-Jérémie-Yann) sont donc marquées par l'établissement et l'évolution de manières de faire propres à ces musiciens, à la fois apport de l'individu et création résultant des performances de l'ensemble. Ces différentes pratiques instrumentales sont intrinsèquement liées aux caractéristiques de la pièce musicale qu'elles fondent et dont elles découlent dans le même temps ; elles visent à maintenir ce monolithe sonorement conséquent et resserré, tout en soulignant sa constante évolution. Ces techniques permettent aussi la création d'un matériau suffisamment dense pour que l'écoute soit rendue active⁹⁹ et donc possiblement transformée, car percevoir et jouer autrement sont deux actions forcément corrélés¹⁰⁰.

La pièce musicale, dans sa forme même, entraîne un « percevoir autrement ». Cette forme, indivisée et répétitive, d'une durée non calibrée mais en générale égale à une heure¹⁰¹, installe une temporalité distendue (difficulté systématique d'évaluer la durée du concert) au sein d'une situation fluide et unie.

Cycle après cycle, la forme réitérative, quand elle « ne change rien dans l'objet qui

98 Bien que les techniques de jeu soient préalables à la forme musicale, il est possible de considérer l'accumulation des performances comme un objet abstrait s'étoffant à chaque nouvelle performance et ayant en retour une influence sur les façons de faire des musiciens.

99 Ecouter est bien entendu un procédé dynamique. L'ouïe, considérée comme moins mise en valeur que la vue, est installée dans une passivité en faisant un sens à reconquérir. Pour rendre l'écoute « active », l'auditeur devrait ainsi s'extirper des milieux sonores appauvris lui étant imposés, afin de réinvestir cette faculté dans toute sa potentialité. Cette conception de l'écoute, présente dans les milieux musiciens ou ceux des arts sonores, irrigue un entretien réalisé en 2009, où dialoguent Elodie Ortega, Jérémie Sauvage et Yann Gourdon ; ce dernier affiche même cette réflexion comme la base même de ses travaux.

100 « Pour percevoir, un spectateur doit créer sa propre expérience qui, une fois créée, doit inclure des relations comparables à celles qui ont été éprouvées par l'auteur de l'oeuvre » (Dewey, 2010 ; p.110).

101 Cette façon de moduler la durée de la pièce en fonction d'un ressenti apparaît déjà comme une improvisation importante des musiciens.

se répète, change quelque chose dans l'esprit qui la contemple » (David Hume dans Caux, 2009 ; p.61). Il est cependant erroné d'avancer que rien dans l'objet ne change : lui-même se trouve modifié, car celui qui le contemple est celui qui l'élabore, le réplique. Le matériau musical est donc soumis, dans son élaboration même, à la perception des musiciens en train de le réaliser. Au fur et à mesure que la performance progresse, le jeu instrumental et la perception sont influencés par ce retour du semblable, dans un processus de *feedback* sonore et sensoriel. L'hétérogénéité du sonore se fait paradoxalement de plus en plus sensible : l'effet de la modulation d'une note de basse ou dans le cycle rythmique de la manivelle, de l'émergence d'une nouvelle mélodie, d'un battement fréquentiel se tuilant rythmiquement avec le schéma dominant ou d'un simple coup de cymbale se trouvent décuplés.

En plus d'unifier le son au sein d'un espace créé de fait, jouer à un volume élevé permet de déplacer l'acte de perception, d'augmenter sa portée. Le corps entier devient récepteur, et tout geste ou déplacement du participant, dansé ou non, influence sa perception sonore. Un claquement de pied, une rotation de bassin, un mouvement de tête ou un pas de côté peuvent amplifier ou diminuer le ressenti d'une fréquence, faire émerger un battement, rendre sensible des réverbérations. En cherchant à faire ressentir « *via* le corps »¹⁰², *France* amène l'auditeur à rentrer dans le son (ou à le fuir). Ce caractère immersif est rendu possible par la qualité statique de la musique de *France*. Une stase qui se retrouve autant dans la répétition (stase à force de répétition) que dans les bourdons de la vielle (répétition rythmique dans la rotation de la manivelle et des fréquences produites). Cette stase enveloppante, rythmique et harmonique, diffusée à une puissance sonore conséquente, influence donc le placement des corps et le ressenti des participants ; dans la tenue de leur instrument comme dans leur déplacement, les musiciens font d'ailleurs preuve de façons de faire toute personnelles, alliant contraintes formelles de la pièce musicale et organologiques de

▲ 18:30-20:40

29:51 – 32:20

35:22 - 36:06

49:45 – 50:50

29:50 – 31:20

¹⁰²Toujours dans cet entretien daté de 2009 entre les deux musiciens et Elodie Ortega : « Dans des concerts comme *France* ou le *Gliss de vielle*, qui ne font pas appel à la danse, le volume sonore vient palier à cette nécessité d'être submergé et de se perdre dans le son, permettant un accès à l'auditeur vers un autre type d'écoute, via le corps. »

l'instrument (l'oscillation du corps induite par la rotation de la roue), technique de jeu et niveau d'intoxication.

La Monte Young, précurseur reconnu du mouvement *drone*, corrèle la précision de l'accord entre les sons à l'appréciation et à la durée d'écoute de ceux-ci¹⁰³. *France* utilise aussi les possibilités de l'accordage, mais dans une optique différente : si une tonalité polarise la pièce développée dans sa structure (ann. 3), s'écarter de celle-ci, dépasser son cadre harmonique, c'est faire entendre une profusion de battement et de vie ; c'est aussi se permettre d'y revenir. L'oscillation entre concordance et écart se retrouve dans l'harmonie et la rythmique, et est mise en place par les musiciens à travers divers procédés. Sans qu'à travers lui une justesse absolue ne soit recherchée, l'accordage est ici un procédé technique permettant d'unifier, de créer des points de contact et des écarts sonores. Il met en lumière un point essentiel : la tonalité et la justesse importent bien moins que le son en tant que matériau détenant ses propriétés. Plus que des règles tonales et harmoniques, c'est plutôt la variation de l'écart et/ou la jonction avec la stase qui compte.

L'accordage est ainsi appliqué à l'instrument seul, mais aussi aux instruments les uns par rapport aux autres. Yann accorde principalement son instrument sur un rapport de quinte, utilisant aussi la quarte et l'octave ; en accordant ses peaux, Mathieu cherche une tessiture et une hauteur commune avec la basse ; Jérémie et Yann (pour ses bourdons) se basent sur des rapports d'unisson, de quinte et d'octave dans leurs jeux, intervalles présents dans la majorité des pièces considérées. L'accordage de la vielle et de la basse peuvent également être modifiés durant la pièce afin de déborder de la note référente. Ce procédé amène à la création de battements parfois importants, mais aussi d'effet psycho-acoustique : en effet, moduler une note ayant été tenue pendant près de 50 minutes (notamment pour la basse, souvent en fin de morceau) s'avère d'une efficacité redoutable sur l'auditoire, dont on change avec simplicité l'un des paramètres

△ 45:00 – 51:00

103 « De cette justesse dépend largement l'état émotionnel que peut créer la musique. Comme je l'ai déjà dit : la justesse du réglage de l'accord est fonction du temps (et il sera possible d'écouter d'autant plus longtemps des ton que ceux ci seront bien accordés). » (Caux, 2009 ; p.87).

centraux de l'expérience.

Les techniques de jeu peuvent donc être perçues en deux ensembles : celles visant à maintenir la stase, le semblable, le répétitif, et celles visant à y introduire une évolution, à le moduler. Complémentaires et même indissociables, elles sont mises en œuvre dans un procédé d'improvisation assez particulier. Ce terme d'improvisation, précédemment employé, mérite que l'on s'attarde à son examen. Les productions sonores du groupe, ne semblent justement pas laisser de place à l'improvisation à proprement parler. Il serait facile de dire, en prenant les standards contemporains de la pratique (notamment d'une partie des musiques actuelles occidentales)¹⁰⁴ que ces improvisations n'en sont pas, car c'est « toujours la même chose »; mais c'est dans cette façon de réaliser « toujours la même chose » différemment¹⁰⁵ que se trouve cette improvisation. Si l'improvisation peut être vue comme l'expression d'une transgression d'un ordre établi (Jean During, dans Bernard Lortat-Jacob 1987), alors *France* apparaît comme une transgression de la transgression : car en performant, ils vont à l'encontre de ce que représente l'improvisation pour des traditions musicales telles que le jazz ou les musiques dites improvisées, elles-mêmes en grande partie construites sur l'improvisation¹⁰⁶. Un nouveau rapprochement avec le *krautrock*, et notamment avec *Can*, groupe précédemment évoqué, s'avère ici intéressant. Le journaliste Guillaume Ollendorff, dans son article dressant un portrait du groupe allemand pour l'éphémère revue *Musique(s)* (2014), saisit d'ailleurs assez justement cette alliance des processus de stase et d'évolution comme improvisation :

« Qu'il soit jazz ou « classique », le refus absolu de toute forme n'est finalement rien d'autre qu'un formalisme impitoyable. Il n'y a alors de nouvelle voie musicale que dans la spontanéité ET la répétition. Car il n'y a pas de gestalt sans répétition, pas de forme sans un motif, un cadre, un trait, une ligne. Le rock propose quelque chose d'approchant. »

104 Sur cela, voir l'article de Mathieu Saladin paru en 2002, « Processus de création dans l'improvisation ».

105 Du plus subtil au plus évident : changement de tonalité, de matériel (pédales, amplificateurs, tambours), de réglage de ce même matériel, de tempo, de *groove* (un autre terme sur lequel se pencher), voire de métrique.

106 Ce positionnement se fait en fait assez discret chez *France* ; cette affirmation se fonde donc surtout sur des références (souvent humoristiques) à des formes plus classiques basées sur l'improvisation effectuées au sein d'autres ensembles musicaux dont les trois musiciens font partis. Lors de plusieurs concerts de *Tanz Mein Herz* par exemple, les musiciens se concertaient ostensiblement avant de démarrer, certains mimant un décompte typique des musiques jazz (en claquant des doigts sur le 2 et le 4 : « et un... deux... et un, deux, trois, quatre... ») avant de démarrer un morceau de plusieurs dizaines de minutes ne comptant en fait que très peu d'improvisations.

Au-delà de la forme, c'est la combinaison de deux élans que les trois musiciens ré-explorent sans cesse, individuellement et collectivement. La forme, dans son incarnation musicale et performative, joint ainsi ces deux forces. Les motifs de la section rythmique se répètent, la manivelle de la vielle est tournée, les concerts se font écho dans leur matière musicale et leur scénographie ; tout ces éléments se combinent pourtant toujours différemment dans une performance où la possibilité d'un écart dans le déroulement de la pièce musical ou de la situation elle-même est primordial.

Le jeu de la vielle à roue est le plus visiblement marqué par cette connexion entre les notions de liaison et d'écart. La rotation de la manivelle, amenant à la rotation de la roue de l'instrument, permet déjà à Yann d'improviser en jouant sur cette liaison. Ininterrompu, ce mouvement circulaire et cyclique inscrit corporellement le semblable (mais aussi l'écart) chez l'instrumentiste. Il en est de même pour Mathieu et Jérémie, dont les corps sont entièrement investis dans l'acte instrumental et la performance. Plus ou moins amples et étendus (la basse ne mobilise que les doigts, quand la batterie demande l'utilisation des quatre membres), ces gestes sont alimentés par la matière musicale et accaparent le corps entier dans un effet de *feedback* captivant. La tête baissée, concentré sur son instrument, (presque) rien ne semble, en apparence, faire dévier le batteur de la cellule rythmique développée. Plus volatile, le bassiste ne se déplace pourtant quasiment pas de son point d'ancrage spatial, battant du pied le débit rythmique qu'il effectue, élevant son instrument jusqu'à y poser sa tête dodelinante pour y « cueillir » plusieurs notes à la fois.

△ 21:10 – 22:43

58:00 – 1:00:00

□ 34:00 - 35:40

○△ 40:03 – 40:12

△ 36:06 – 36:42

55:36 - 1:02:45

Revenons cependant à la rotation de la manivelle (et de la roue) de la vielle. Ce mouvement rotatif et rythmique, vecteur de stase, permet aussi de glisser hors de la répétition. En faisant varier la vitesse de rotation (accélération et ralentissement), en découpant le cycle avec des à-coups de manivelle¹⁰⁷ et en actionnant ses *sauteraux*, Yann fait surgir une myriade de motifs, s'insérant et se décrochant de la cellule

¹⁰⁷Pour jouer sur les *trompettes*, et donc « sur le gras du chien ».

rythmique. Ces figures varient considérablement selon les pièces, ou du moins selon les périodes considérées. Il m'apparaît difficile d'en dresser un catalogue exhaustif complet. Nous pouvons cependant dresser deux catégories permettant de les appréhender (un peu schématiquement, certes) dans leur diversité :

- les motifs courts jouant sur la rythmique.

Inlassablement répétés, ils cisèlent les bourdons en noires, croches, triolets et même double croches ; ils s'insèrent bien souvent dans le débit déroulé par la section rythmique. Fruit d'un jeu de découpage dans le cycle de la manivelle, de la collusion de résidus d'un effet de *delay* ou du maniement des *sautereaux*, ces cellules mélodiquement assez restreintes sont continuellement modulées par Yann. Le vielliste y ajoute et soustrait des notes, en module le tempo et le découpage rythmique ; des décalages et des inversions émergent de ces procédés, modifiant le ressenti de l'élément rythmique mais aussi la perception de la construction mélodique. Ces courts motifs sont un moyen de resserrer la stase, de faire s'asseoir un peu l'emprise de celle-ci tout en formulant des dérapages emportant musiciens et auditeurs.

△ 14:15 – 23:15

△ 28:57 – 29:10

△ 36:35 – 42:40

△ 49:35 – 58:30

- les phrases mélodiques plus longues.

Les mélodies longues sont bien plus rares que les courts motifs. Les deux peuvent cependant s'entrelacer, ou les premières émerger des secondes. Dans un souci de concision (considérant la richesse et la diversité des pièces à disposition), je me concentrerais sur une mélodie présente dans plusieurs des performances auxquelles j'ai pu assister. Comme je l'évoquais précédemment, cette mélodie – développée autour d'un axe mélodique si - do # - ré # (la pièce de Luz Saint-Sauveur se déroule autour des pôles tonaux sol #, la et mi) – apparaît à de nombreuses reprises (à Niort, au Centre Pompidou, à Grenoble et même quelque peu modifiée dans la pièce en cinq temps, à Metz) et dans de nombreuses incarnations ; son apparition est souvent la marque d'une intensité accrue dans la performance, au moins pour le musicien. Délignée du canevas rythmique, elle se pose sur celui-ci tout en le

△ 29:10 – 29:45

△ 01:11:45 –
01:14:15

complétant. J'ai pu entendre lors des derniers concerts observés (les pièces en cinq temps) différentes mélodies, dont l'exécution déliée les rendait similaires à celles observées pendant le reste de mon enquête.

La technique de *glissando* ne peut être réalisée par la pression d'un *sautereau* fixe. Yann doit, pour la mettre en œuvre, former une pince avec ses doigts et faire varier la longueur vibrante d'une corde¹⁰⁸ ; il peut aussi désaccorder manuellement les chevilles de son instrument. Comme l'accordage, permettant de créer des écarts harmoniques et donc un flou tonal, le *glissando*, exploité par Yann dans son improvisation et dans certains cas par Jérémie, permet de déborder de la tonalité, de multiplier les jonctions entre différentes modalités (tonalité, sonorité, tessiture). Assez peu présent à Luz Saint-Sauveur (bien qu'un net « désaccordage » soit, comme souvent, perceptible entre le début et la fin de la pièce), cette technique sur laquelle Yann a pu centrer des compositions (*gliss pour vielle à roue*) se retrouve dans de nombreux enregistrements. Elle se fait notamment très sensible dans la paire de performances enregistrée à Clermont-Ferrand en 2006 : au-delà du jeu de la vielle, les pièces se déroulent comme de lentes glissades tonales dans lesquelles la vielle et la basse s'accompagnent.

Δ 10:00 – 24:45

Ré-affirmons enfin l'importance primordiale des pédales d'effets et des amplificateurs dans l'élaboration du matériau sonore et musical avant mais aussi pendant le concert. Comme nous l'avons précédemment vu, les amplificateurs permettent la création d'un son lié, puissant et électrique ; d'aller jusqu'au larsen, d'accéder aux « bruits »¹⁰⁹. Bien que la configuration des modules d'effets de Yann soit souvent différente, les pédales utilisées intensifient toujours, par extension, ses techniques de jeu. La pédale de *delay* permet par exemple une démultiplication et un tuilage des motifs de vielle, amenant à la création de nouveaux éléments, mélodies et battements ;

Δ 2:48 – 3:11

5:40 – 5:48

13:52 – 14:31

32:42 – 33:19

47:00 – 50:25

à partir 52:00

108 Technique qui, lorsque la pince de l'instrumentiste ne se déplace pas sur la corde saisie, permet de faire surgir une fréquence élevée, proche d'un larsen. Le passage du concert de Luz Saint Sauveur relevé dans la marge pointe par ailleurs une modulation de sol vers sol #.

109 Si cet accès à l'intensité *noise* dans la texture sonore exprimée par l'amplificateur se fait surtout sentir du côté de la vielle, j'ai pu entendre Jérémie s'adonner à de pareils accès bruitistes, notamment à la fin du concert observé à Metz.

celle de *freeze* (absente lors de ma captation dans les Pyrénées), de « geler » un moment de jeu, de créer un drone avec cet instantané tout en continuant à jouer ; l'équaliseur paramétrique, de sélectionner une tranche de fréquence ; une pédale de volume, de gérer la proportion d'un effet ou d'un ensemble fréquentiel.

Si l'improvisation musicale la plus audible reste celle de Yann, la marge de manœuvre laissée à Jérémie et Mathieu semble au premier abord beaucoup plus fine, par la nature même de leurs instruments et des pièces jouées. Les deux musiciens composent une section rythmiquement simple, tellurique et imparable, et semble devoir conserver une même dynamique sur l'ensemble du concert. En observant plus en détail, on voit cependant des variations dans leur jeu, des brisures dans la continuité, des modulation dans l'intensité. C'est donc dans la manière de maintenir cette dynamique tout en variant le *groove*, cet « effet rythmique du rythme » (Sauvanet, 1997 ; p.5), de créer des ressentis rythmiques différents que réside en grande partie leur improvisation. Comme pour Yann, c'est un couplage entre stase et mouvement qui est ici en jeu.

Le jeu de Mathieu apparaît comme le plus monolithique¹¹⁰ et métronomique ; celui-ci n'est pourtant pas exempt de modulations et de variations. À coup de cymbale (quand son dispositif en détient une), en cessant de battre du pied la charleston ou en doublant un coup de caisse claire (à la noire ou à la croche), celui-ci rompt la stase, marque une reprise d'intensité dans la pièce. En nous attardant sur la performance de Luz Saint-Sauveur, il est intéressant de noter qu'une partie des marquages à la cymbale interviennent après un arrêt de jeu de Mathieu. En effet, le batteur s'arrête (totalement ou partiellement) à plusieurs reprises lors de ce concert, notamment dans le but de replacer sa batterie, rendue mouvante sur la surface de l'estrade. Ces apparentes maladresses sont bien accidentelles ; elles n'agissent cependant pas en tant que brisures du *spectacle*, mais bien de fluctuations de la situation. Personne ne semble d'ailleurs s'émouvoir de ces arrêts plus que de

○ 29:44 – 29:50
40:03 -40:14
58:10 – 58:32
1:16:48

¹¹⁰ Au moins pour la période de mon enquête ; durant les premières années du groupes (notamment jusqu'en 2008), certaines pièces, bien plus rapides voyaient Mathieu développer un jeu bien plus soumis aux variations.

□ 30:25 – 31:10

50:55 – 54:35

△ 31:22 – 34:25

39:10 – 39:37

52:10 – 52:26

raison, si ce n'est fugacement Yann, portant à ces moments de rares regards vers son camarade. Ces variations, finalement intégrées au musical, se retrouvent par ailleurs chez Jérémie, qui s'arrête parfois partiellement de jouer pour se reposer, boire, allumer une cigarette ou discuter ; ou chez Yann, dont l'implication dans la situation varie jusqu'à d'évidentes sorties.

○ 44:00 – 52:30

○ 54:00 – 1:05:45

La précision du canevas rythmique et le placement des appuis en son sein est une technique importante de la section rythmique permettant de faire tenir rythmiquement la pièce, de la faire varier assez finement. Tendre le rythme en se plaçant dans le « fond du temps » ou justement « en avant » de celui-ci ; ralentir ou accélérer, dans des temporalités différentes, intentionnellement ou non¹¹¹ : ces procédés participent à des mouvements de dilatation et de contraction du rythme, permettant de le moduler tout en le laissant inchangé. Des modulations s'inscrivant ici encore dans le corps des musiciens : en jouant sur la souplesse de sa battue au pied du charleston, Mathieu modifie non seulement l'amplitude de ses gestes, le placement des autres instrumentistes dans la cellule¹¹² mais aussi le ressenti des auditeurs. Ces mises en place discrètes se rendent perceptibles à travers des écoutes complètes de la pièce de Luz Saint Sauveur ; elles teintent par ailleurs d'une manière remarquable une pièce effectuée un mois plus tôt, à Grenoble, où l'on devine des oscillations dans la division du débit de sa battue, dessinant un motif bien particulier dans les simples croches battues au pied. Ici, pas de « rock noir » ni « funk blanc »¹¹³, ces expressions journalistiques (réductrices et légèrement

111 Il y a la mobilité rythmique de Mathieu, le plus souvent assez faible si l'on considère une pièce dans son ensemble. Les fluctuations de célérité dans le maniement de la manivelle par Yann présentent une autre forme de variation du tempo ; celles-ci mènent à une déformation dans la régularité du cycle de la vielle, transformant le cercle (sensation d'égalité segments du cycle rythmique) en une forme plus ovoïde (sensation de polarisation de ce même cycle). Cette idée d'« ovoïdité » du rythme est par ailleurs abordée bien plus en profondeur qu'ici par Jean During dans son article détaillée sur certaines rythmiques baloutche, « rythmes ovoïdes et quadrature du cycle », datant de 1997.

112 Ce phénomène peut s'observer chez les autres musiciens. Jérémie et Yann, en modifiant leur débit, motif ou placement peuvent ainsi amener leurs camarades à ressentir différemment le *groove*, et donc à possiblement se placer différemment à leur tour.

113 Le choix de ces deux exemples est une illustration assez criante de cette tendance à la racialisation des *grooves*. Si « funk blanc » caractérise un ressenti rythmique resserré et nerveux, souvent une adaptation rock d'une cellule funk, par exemple certaines pièces du courant post-punk ou *krautrock*, le terme de « rock noir » en serait le miroir : l'application d'un ressenti « noir » à des musiques « blanches » (le rock des groupes *Parliament* ou *Funkadelic*, le punk hardcore des *Bad Brains*, le rap samplant à ses débuts la musique du groupe allemand *kraftwerk*).

racialistes) permettant de caractériser en les stéréotypant des mises en rythme particulières, des esthétiques et/ou des ensembles musicaux, mais de multiples *grooves*, plus ou moins sensibles et voulus, évoluant à l'intérieur et entre les pièces.

Composant un territoire harmonique et rythmique faussement fixe, la basse s'illustre au sein de *France* à la fois comme élément fondamental de la section rythmique, mais aussi en tant que point d'ancrage tonal pour la vielle. Son jeu met d'ailleurs en valeur ce rôle de liant musical ambivalent ; il peut être caractérisé par différentes techniques de jeu (« en buté » ou en *picking*), de tenues de l'instrument (basse et tendant à l'horizontalité ; haute, décollée du torse et tendant à la verticalité)¹¹⁴ et de positionnement de la main droite (plus ou moins éloignée des micros). Le jeu « en buté » (ann. 1) est la technique la plus répandue pour la basse électrique : souvent corrélée avec un positionnement de la main droite rapprochée des micros, cette pratique rend plus présent le son de l'attaque du doigt sur la corde, et donne un aspect plus « percussif » au jeu de Jérémie. Elle permet de marquer fortement des points du schéma rythmique, d'effectuer des relances d'intensité. La technique de *picking* est bien différente : le bassiste y manipule plusieurs cordes simultanément en actionnant indépendamment les doigts de sa main droite. Placés ici loin des micros et donc plus en avant sur le manche (allant jusqu'à rejoindre l'autre main), la présence de ceux-ci s'efface. Cette façon de jouer (en *picking* et éloigné des micros) rend ainsi sensible des harmoniques, en réduit d'autres et change par là même la morphologie de la cellule rythmique tout en créant des points de fusion avec le flux sonore de la vielle.

□ 9:35 – 10:49

24:30 – 25:25

32:30 – 36:00

50:24 – 51:45

57:30 – 1:00:39

1:04:30 – 01:05:30

1:08:35 – 01:09:00

1:13:00 – 1:14:30

□ 18:50 – 23:35

50:30 – 54:20

Jouer en buté ou en *picking* amène ainsi des consolidations différentes des points d'appuis rythmiques et harmoniques et ce dans différentes tessitures. Mettre l'accent sur un temps ou un contre-temps, intégrer une note avec plus ou moins de régularité et de vigueur,

¹¹⁴ Jérémie portant sa basse toujours haut sur son buste, l'horizontalité de son instrument reste toujours relative.

amoindrir une fréquence ou accentuer plusieurs croches : ces différentes techniques se répondent et accordent à Jérémie une occasion de nuancer le ressenti rythmique et harmonique de la pièce, dans un même mouvement.

Deux autres pratiques de modulation tonale caractérisent le jeu de Jérémie : le *glissando* et le désaccordage à la clé, évoquées précédemment chez Yann. Si l'organologie de son instrument l'amène à mettre en œuvre le désaccordage de la même façon que Yann, il effectue différemment le *glissando*, passant fluidement et précisément d'une note à l'autre par le seul glissement de son doigt sur le manche. Cette technique est souvent utilisée comme une relance dans l'intensité (baisse d'un demi-ton ou d'un ton sur quelques croches, puis retour sur le pôle tonal), et donc couplé avec un appui rythmique de la batterie comme un coup de cymbale. La technique de désaccordage, analogue à celle de Yann, est cependant utilisée bien plus rarement et spécifiquement. Quand elle est employée, celle-ci l'est dans les dernières minutes ou instants d'une pièce, comme un signal de fin ; il m'est cependant arrivé de voir le bassiste se ré-accorder et repartir dans une pièce après avoir effectué un tel appel.

C'est la construction d'un matériau sonore à la fois statique et mouvementé, uni et multiple que visent ces diverses techniques (mise en espace, mise en son, jeu instrumentale). Celles-ci ne constituent cependant pas un corpus figé, et doivent être appréhendées en corrélation aux situations dans lesquelles elles se déploient.

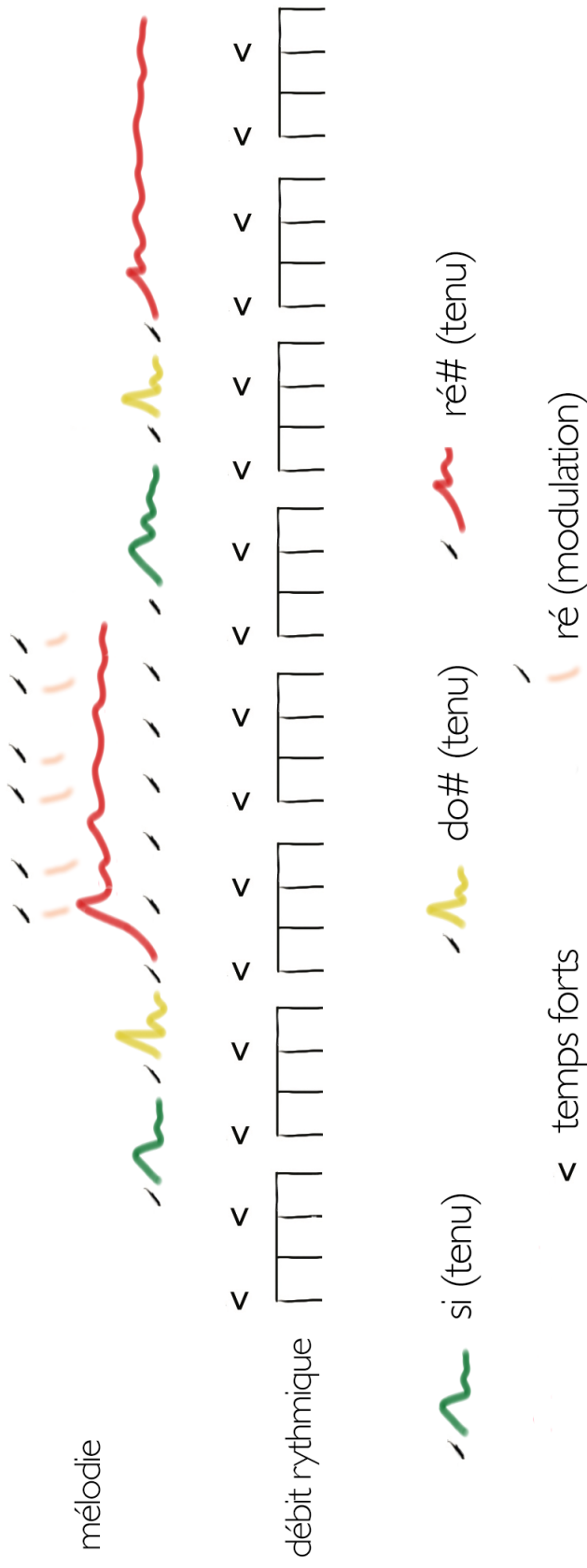
Motif court. Cellule schématique.

accent précédé d'un jeu
sur le « gras du chien ».

la → sol #
sol → fa #

Mélodie réalisée
sur les chanterelles.
Glissement harmonique
progressif sur les vingt
premières minutes de la pièce.

Motif long. Cellule schématique.



La performance.

Aé !

Le film, objet-performance.

Tout comme l'écrit, le film est un média de l'ethnologie. De par le caractère hautement signifiant de l'image, bien entendu ; mais aussi en tant qu'objet-performance, permettant non pas de re-jouer le concert mais de faire ressentir, de transformer une expérience esthétique forte en une somme de connaissances anthropologiques¹¹⁵. L'image nous permet d'être « cohérent dans l'incohérence » (des mots prêtés à Jean Rouch), de donner forme à une intuition dans le processus de son élaboration¹¹⁶ (pendant : ce que le cadreur filme ; après : montage, étalonnage, création de superpositions et jeux de cadres) et dans la scénographie de sa diffusion (nombre d'écrans utilisés, leur disposition). L'image est signifiante, et dans le même temps au dessus de toute théorisation voulant figer cette signification : une fois diffusée, celle-ci circule, est débattue, invalidée, transformée, augmentée, modifie (voir invente) un vécu *a posteriori*. Cette construction sur le long terme, en perpétuelle évolution¹¹⁷, où différents acteurs (cadreurs, techniciens, camarades du collectif, collaborateurs intéressés pour une projection et bien évidemment les musiciens filmés) interviennent, transforme cet « objet mythique », ce « phantasme d'un cœur de réalité [...] - phantasme de la projection d'un détail qui soit l'équivalent du moi et autour duquel s'organise le reste du monde » (Baudrillard, 2012 ; p.112), très personnel, en un objet concret et partagé.

Dans la réalisation comme dans le montage, les visions s'ajoutent, se croisent et se superposent. Malgré un objectif commun défini, nous

115 Un film comme *Coupé/Décalé* de l'artiste Camille Henrot, illustre les possibilités scientifiques données par le film expérimental, mais aussi les potentialités artistiques des sciences sociales. Dédicé à un rite de passage de l'archipel Vanuatu, cette œuvre visuelle questionne dans sa mise en forme les représentations de différentes formes culturelles, mélanésienne ou occidentale.

116 Le concept assez touffu et complexe de *ciné-transe*, élaboré par Jean Rouch de manière éparse, cerne assez justement cette symbiose du chercheur-cinéaste avec ce qu'il filme sur le moment, mais aussi ce qu'il édite au moment du montage.

117 Je n'ai cessé de réviser les montages des trois films durant les deux années qu'a duré l'élaboration de mon mémoire.

n'appréhendons pas ces performances de la même façon selon nos formations, nos subjectivités, nos expériences. À Luz Saint-Sauveur, par exemple : Stanislas, technicien audiovisuel diplômé qui assistait pour la première fois à un concert du groupe, cherchait ainsi une stabilité et une précision dans l'image forcément déformée par les stroboscopes ; Maïa, m'accompagnant depuis le début de l'enquête¹¹⁸, saisisait le concert comme un ensemble dont l'étendue dépasse les seuls musiciens ; Alexandre, musicien professionnel chargé de capter le son (tout comme au centre Pompidou) et sensibilisé aux mises en son particulières du groupe ; enfin moi-même, au centre de l'enquête et de la situation, caméra mobile à la main, forcément bien plus impliqué dans le déroulement de la performance et sensible aux détails. De la même façon, le processus de montage dénote de cette jonction d'individualités. Après plusieurs montages réalisés seul, d'autres membres d'URSS,CF m'ont aidé à retravailler esthétiquement le matériau audiovisuel, tout en prenant en compte ses fondements ethnologiques.

Ce film est à la croisée d'une situation particulière et d'un dispositif de captation audiovisuel, où se mêlent des personnes et des objets. Une situation à laquelle nous étions à la fois intégrés et détachés, de par notre position de techniciens. L'image se construit dans une instantanéité distante ; elle est cependant le fruit de considérations élaborées en amont, de choix esthétiques et scientifiques, de contraintes techniques et économiques. D'un dispositif de captation comprenant divers objets (2 caméras mini-dv, 2 appareils photographiques de type *reflex*, 1 table de mixage, 3 micros et 2 enregistreurs portables) résulte un assemblage hétéroclite mais chargé de sens. Faire cohabiter plusieurs grains visuels et sonores, c'est mettre à jour les différents procédés de construction d'une image et d'un son impliqués par un appareil technique ; une captation n'est jamais neutre, tout comme la perception d'un individu, surtout au sein des performances de *France*. Coupler ces instruments, c'est assembler des subjectivités.

◇ 22:43 – 26:19

◇ 33:49 – 36:58

◇ 37:54 – 41:42

118 Elle aura filmé, entre fin 2015 et fin 2017, 7 concerts du groupe, dans différentes configurations.

◇ 27:48 – 29:14

◇ 54:04 – 58:28

◇ 2:22 – 3:46

01:05:30 –
01:08:08

Différentes techniques, différentes significations, différentes esthétiques. Prenons l'exemple des caméras : les appareils *reflex* construisent un rendu audiovisuel d'une « propreté » supérieure à celle des caméscopes *mini-dv*, objets hybrides, numériques et à bandes, effectuant des captations bien plus brouillonnes. Dans leur utilisation même, les deux appareils se démarquent : les *reflex* impliquent un geste emprunt de stabilité (plus lourd, plus coûteux, plus professionnel), quand les caméscopes portatifs sont par essence mobiles. Cette opposition formelle (propreté et stabilité / brouille et mouvement) ne peut pas uniquement cataloguer un matériel dont l'utilisation dépasse ses seules caractéristiques techniques. La mobilité d'un appareil ou la propreté de son image sont relatives et dépendent du contexte ; et dans une situation où l'intensité lumineuse et sonore est à son comble, le rendu audiovisuel devient une expérience quasi synesthésique (le grain, le flou, le son). Dotée d'un compresseur unissant le flux sonore, permettant une maniabilité accrue et donc de transmettre dans une certaine mesure l'expérience du cadreur-auditeur, la *mini-dv* construit ici une esthétique du « maintenant » et du « proche ». En comparaison, le *reflex* semble poser ici une distance vis-à-vis du sujet filmé, une esthétique « lointaine » mais pas forcément immobile, permettant une capture détaillée et élargie de la situation.



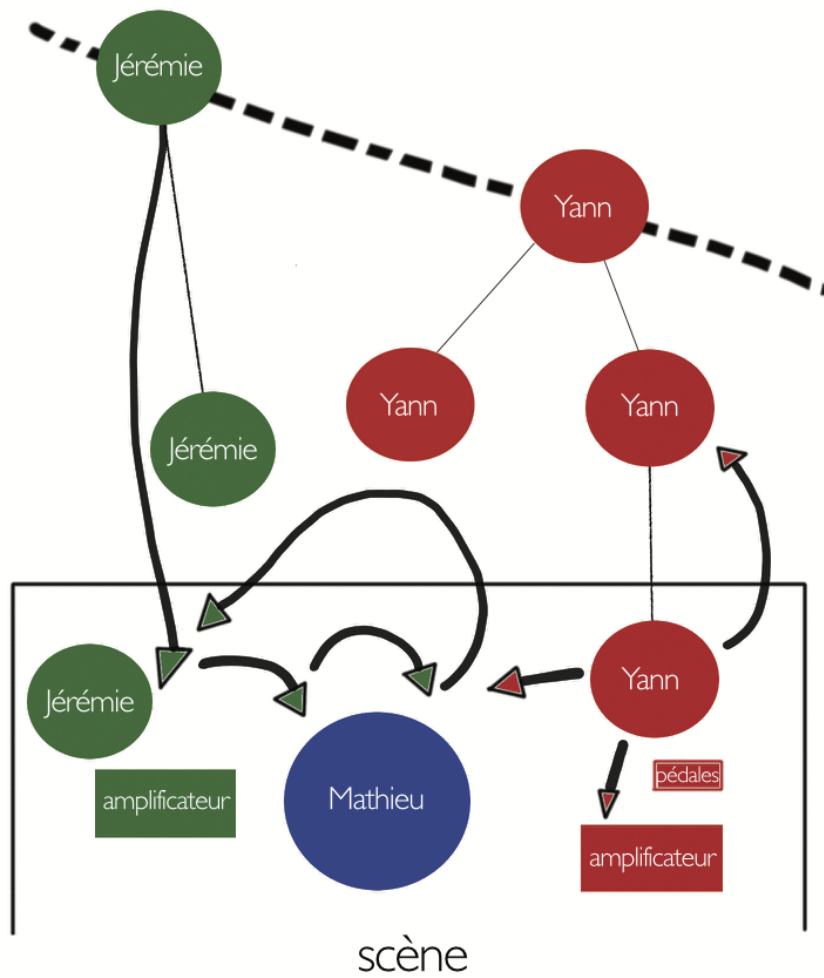
Où l'on voit différents placements : centre, périphérie, bordure, horizontalité.

15 Juillet 2016. Maison de la Vallée, Luz Saint Sauveur.

Ces deux images sont des captures d'écran issues de matériaux captés par la caméra maniée par Maïa, placée au premier étage de la salle. Yann et Jérémie y apparaissent en bordure d'un cercle constitué autour d'eux, puis au sein d'un agrégat bien plus éclaté. Dans la seconde configuration, l'espace apparaît approprié par les auditeurs qui, tout en gardant les musiciens comme pôles d'attraction remarquables, instaurent alors une certaine horizontalité dans leur placement.

Placements et déplacements.

Exemple d'un concert à Grenoble (La Bobine, Juin 2016)



--- zone de friction avec les auditeurs

● placement des musiciens

— déplacements fréquents sur toute la durée du concert

➔ déplacements finaux entre 1h02 et 1h30

Concert, processus, expérience : définir la performance.

« En posture de périphérie pleinement assumée, la relation au centre s'inverse, la conscience de totalité l'emporte sur l'accident. »

Felix-Marcel Castan, *Manifeste multiculturel (et anti-régionaliste)*.

Depuis le début de cet écrit, un léger brouillard a été maintenu plus ou moins volontairement autour de la notion polysémique de performance. À la fois terme descriptif et concept analytique, son utilisation est donc au sein de cette étude rendue complexe. Ici, le discours des musiciens, celui des théoriciens mais aussi le mien se fondent en une masse dont il devient difficile de comprendre les intrications. Ces paroles, écrits et idées appartiennent tous autant à mon terrain qu'à mon analyse, et doivent selon moi être traités avec une méthodologie particulière¹¹⁹. Evoluant ici dans le cadre d'une recherche universitaire, il m'apparaît cependant important de revenir d'une manière concise sur la notion de performance dans l'optique de la discipline concernée. Outre l'apport d'Emmanuelle Olivier (liant inextricablement contexte et performance) précédemment citée, Regula Qureshi apparaît comme une autre référence incontournable, notamment *via* son ouvrage se penchant sur la performance du *qawwali* (1986), musique soufie de la péninsule indienne. Dans cet écrit, l'auteure déroule une vision de la performance comme concept contextuellement dynamique (entre les éléments culturels pertinents et le contexte immédiat de la performance) mais aussi comme processus. Elle y développe également une méthodologie qui fut une inspiration précoce pour mes travaux, notamment dans l'emploi de l'outil audiovisuel et sa mise en relation avec l'analyse ethnomusicologique. L'interdisciplinarité de ces études performatives¹²⁰ m'amenèrent, dans un mouvement de circularité assez étonnant, à assumer une vision de la performance comme objet protéiforme, permettant à la fois de consolider mon univers analytique et épistémologique, de décrire une pratique

119 Bien que risquée, cette confusion me semble bénéfique en ce qu'elle met à jour la fluidité et la porosité du processus d'élaboration de la pensée scientifique. Je ne m'attribue en aucun cas les mots (et ne met pas les miens dans la bouche) d'un autre ; mais conserver un certain flou permet de mettre en forme cette circulation de la pensée.

120 Bien qu'axé sur la question musicale (et notamment sur l'improvisation), l'ouvrage collectif de Bruno Nettl et Melinda Russel, *In the course of performance*, en déroulant une multitude d'approches, pose de fait une certaine plasticité du concept m'ayant amené à considérer les *performance studies* au delà de la seule ethnomusicologie.

indigène mais aussi de caractériser la dimension en partie artistique de cette étude (Müller, Pasqualino et Schneider et Montazami dans Müller, Pasqualino et Schneider, 2017 ; p.5-15 et p.111-126)¹²¹.

L'aspect global et diffus de la performance s'attache donc à différentes pratiques et à la langue même, où le terme tend à occulter (en anglais et en français) un ensemble d'autres formules tout aussi importantes. La performance peut ainsi se référer à une production humaine effectuée *in situ* (une lecture, un banquet, un concert, une cérémonie religieuse), mais aussi à son éventuelle captation et rediffusion dans différents cadres (le saisissement photographique, audiovisuel ou mémoriel de cette même production, modifiée puis re-jouée ou diffusée). Elle désigne un type de production artistique occidentale contemporaine, est parfois synonyme de concert (et donc musicalement connotée) ou de représentation, expression portant en elle la segmentation entre celui qui représente et celui qui assiste à ce qui est représenté. La performance peut impliquer différentes temporalités (la performance physique et en fait assez réduite du concert, mais aussi la « performance étendue » que représente la tournée et ses à-côtés) et transformations (de son matériau, de « l'être et la conscience » de ses différents protagonistes ; Schechner, 2013 ; p.2), d'où découle l'idée de processus ; dans tous les cas, la performance est une expérience, impliquant un vécu humain et permettant donc de placer l'individu au centre du discours. Ces différents termes et conceptions ne sont pas antithétiques ou exclusifs, mais bien complémentaires et constitutifs de la performance ; ils permettent de toucher à différents aspects et moments de celle-ci avec plus d'acuité. Tout en posant les bases formelles de la performance de *France*, nous enrichissons donc dans cette partie notre lexique de termes tels que « concert », « théâtre », « processus », « représentation » ou « expérience » afin de donner plus de profondeur à cette entité maintes fois évoquée.

121 Bien que deux chapitres seulement ait été choisi, cet ouvrage met à mon sens assez éloquentement en relief la richesse et les possibilités découlant du « tournant artistique » (p.10) de la discipline anthropologique, permettant un élargissement du concept de performance comme objet à la fois analytique, épistémologique, artistique et esthétique. Si cet ouvrage permet d'accéder aux connexions entre disciplines anthropologique et artistique du côté des anthropologues, un ouvrage comme *Intense Proximité*, réalisé dans le contexte de la Triennale de Paris, permet de saisir l'apport des sciences sociales à l'art contemporain (Bouteloup et al., 2012).

Démarrons avec les quelques bases posées jusqu'ici à propos des performances de *France*. Celles-ci sont musicales, ou du moins construites autour du son ; cette production sonore, c'est en grande partie celle d'un groupe formé par Yann, Jérémie et Mathieu, respectivement vielliste, bassiste et batteur ; ces trois musiciens jouent à un moment donné et en un lieu donné, ce qui permet à des individus de venir les écouter. Le cœur de la performance resserrée, centré sur le matériau musical, c'est le concert, cadre bien connu. Si le concert ne considère que l'intervalle de la performance musicale effectuée publiquement, la performance resserrée se veut un cadre plus large, considérant l'arrivée des musiciens, l'installation et les « balances », le concert, le rangement et l'éventuelle fête clôturant la soirée. Dans un entretien datant de 2009 (et disponible sur son site personnel) effectué avec Jérémie et Elodie Ortega, Yann affiche d'ailleurs son attachement à cette forme, tout en en donnant sa définition :

« Je reste plutôt attaché à l'idée de concert, qui implique un début et une fin, un intervalle de temps dans lequel l'auditeur fait le choix d'écouter, même si le son était là avant et qu'il continue après. Mais dans le cadre de mes travaux le concert est toujours lié au lieu dans lequel il est donné. Le lieu est un élément indissociable du son. »

Dès les bornes spatio-temporelles du concert posées (le concert implique « un début et une fin, un intervalle »), Yann les distord directement (« le son était là avant et [...] continue après ») tout en appuyant la place et la perception de l'auditeur. Cette vision du concert comme cadre temporellement marqué, choisi et non subi se retrouve par ailleurs dans la mise en scène du début et de la fin des pièces du groupe. Celles-ci démarrent apparemment sans réel avertissement, mais suivent un *pattern* particulier. Yann règle le son de sa vielle et ses effets, et notamment du *delay* dont on entend les répliques juste avant que Mathieu s'élance. Une fois ce dernier lancé (*a priori* sur le tempo induit par le *delay*), Yann et Jérémie entrent assez rapidement à leur tour, mais avec un léger décalage (Yann avant Jérémie). En fin de pièce, Jérémie s'arrête en premier, se rapprochant de Mathieu tout en jouant pour déposer sa basse à côté de son amplificateur, et se place en périphérie ; Mathieu cesse à son tour, après un temps plus ou moins

△ 00-00 – 3:15

△ 1:19-2:19

○ 00:00 – 2:22

□ 00:00 – 2:25

□ 01:19:20 –
01:21:48

○ 01:20:18–
01:21:48

△ 01:19:30 –
01:21:35

long, et va rejoindre (ou non) Jérémie ; laissé seul, Yann clôture la pièce en éteignant son amplificateur et non en arrêtant de tourner la manivelle de sa vielle. L'influence de la pensée du théoricien et musicien américain John Cage apparaît ici prégnante¹²². Sous son rayonnement, le concert ne peut plus être entièrement circonscrit, et ses frontières semblent poreuses. De ce fait, il s'avère intéressant de rapprocher ce dernier de la notion de théâtre, centrale dans la pensée de Cage :

« L'action en rapport est théâtrale (la musique [séparation imaginaire de l'écoute d'avec les autres sens] n'existe pas), inclusive et intentionnellement non délibérée. Le théâtre est continuellement en train de devenir ce qu'il devient ; chaque être humain est au meilleur endroit pour le recevoir » (Cage, 2003).

Le concert, c'est la performance prise dans son aspect sonore. Une situation formellement cadrée¹²³, mais dont le caractère total, « théâtral » et donc sensiblement entier ne peut être écarté¹²⁴. Cage introduit avec le théâtre deux autres aspects intéressants de la performance : celle-ci est un processus (« le théâtre est continuellement en train de devenir ce qu'il devient ») impliquant un participant vivant une expérience (« chaque être humain est au meilleur endroit pour le recevoir ») selon un régime sensoriel et perceptuel lui étant propre (Rancière, 2008 ; p.64-66) ; une expérience où les notions d'activité et de passivité se neutralisent (*ibid*). La performance de *France* comme processus, donc ; elle s'applique à l'environnement dans son ensemble¹²⁵, avec pour seule limite la perception (un mur ou un corps ne peut pas refléter un son si ce dernier ne l'atteint

122 Durant une discussion portant sur la théorie, Yann m'affirma par ailleurs son intérêt pour le travail de ce compositeur, et notamment ses écrits théoriques, mélangeant la forme et le fond d'une manière souvent efficace. J'utiliserai donc un ouvrage important du théoricien, *Silence*, compilation de ses conférences et écrits, paru en 2003.

123 Il y a un début, une fin, des organisateurs ayant choisi un lieu, un ordre de passage des groupes, etc.

124 Le journaliste Daniel Caux, dans un article (« Qui est John Cage ? ») issu d'un recueil de ses écrits (*Le silence, les couleurs du prisme & la mécanique du temps qui passe*) paru en 2009, saisit d'ailleurs assez finement les implications de cette notion : « On a beaucoup parlé de théâtre à propos de Cage et il convient de dissiper un malentendu : son propos n'est nullement, comme on le croit trop souvent, de « théâtraliser » la musique. Il s'agit plutôt de faire prendre conscience de la diversité des éléments qui peuvent se trouver réunis en un lieu et un temps donné. Si une telle réunion a toujours existé - par exemple, lors d'un concert – la prise de conscience lui donnera une valeur nouvelle. C'est ainsi que, pour Cage, la totalité des événements prévus ou imprévus que nos sens percevront pendant la durée de l'oeuvre fera partie de celle-ci. » (p.38).

125 Toujours sur le site de Yann, il est possible de lire : « Il n'est pas ici question d'un événement entre des spectateurs et un musicien, il s'agit de soumettre un espace à un processus, loi causale progressive et mécanique dépendant ni de l'interprète ni du compositeur. Si le compositeur décide du processus et que l'interprète le déclenche, le processus lui ne considère que l'environnement dans son ensemble. »

pas) et donc la possibilité d'action. En élargissant le cadre temporel, il est possible de considérer un macro-processus, où les concerts s'affectent les uns les autres, dans le matériau sonore (je retrouve une mélodie d'un concert sur l'autre, parfois avec presque un an de différence), mais aussi au niveau de la « performance étendue ». Un concert éprouvant et une fête ayant couru jusque tard dans la nuit impactera par exemple l'état physique des musiciens le lendemain (heure de leur départ pour le concert suivant, temps de conduite, humeur) et donc le déroulement du concert (heure d'arrivée sur le lieu du concert, assiduité, début du concert). La performance peut donc être assimilée à un ensemble de processus créant une zone, « un terrain de jeu temporaire (*zeitspielraum*) »¹²⁶ où les rapports entre les individus et le monde se trouvent modifiés.

La performance comme concert, comme théâtre, comme processus mais aussi comme expérience. Intense, esthétique et avant tout située (un individu ne perçoit pas la même chose selon son placement spatial et celui des autres durant le concert auquel il est venu assister), la notion d'expérience permet d'aborder la performance sous l'angle de l'individu, de son ressenti, de sa perception, de ses interactions et relations avec les autres. L'expérience est ce qui fait du concert l'expression première de la musique de *France* (même si l'enregistrement permet lui aussi, dans une certaine mesure, d'expérimenter sur la perception *via* les dispositifs de captation¹²⁷).

« L'expérience est le résultat, le signe et la récompense de cette interaction entre l'organisme et l'environnement qui, lorsqu'elle est menée à son terme, est une transformation de l'interaction en participation et en communication. » (Dewey, 2010 ; p.60).

Pour John Dewey, l'expérience implique « interaction », puis « participation » et « communication » dans son incarnation la plus

126 Cette formulation est issue d'un texte d'Elodie Ortega à propos du travail de son mari (Ortega, 2010). Aucune segmentation n'y est faite entre auditeurs et musiciens, tous réunis au sein d'un espace ; il est à noter que le rapprochement des expressions « zone » et « terrain de jeu temporaire » nous rappelle le concept de « Zone Autonome Temporaire », développé par l'écrivain anarchiste Hakim Bey au sein d'un texte du même nom, paru en 1997 (texte intégral : <http://www.lyber-eclat.net/lyber/taz.html>).

127 « L'enregistrement est forcément faux » me dira Yann, pour appuyer son aspect forcément parcellaire. À Luz-Saint-Sauveur, Jérémie m'enjoint à pousser plus en avant mes expérimentations sur la captation afin de faire se confondre l'expérience de celui qui enregistre et celui qui écoute.

x 21:17 – 22:43

xΔ 41:25 – 41- 31

Δ x○ 54:41

x 58 :33 – 58 :38

entière. En considérant la performance à la fois comme une co-construction des protagonistes et processus dynamique affectant ces mêmes protagonistes (humains ou non), il devient évident que celle-ci implique une communication. Discussions, déplacements, regards, émissions des amplificateurs, danses, chutes, exclamations, rires : tout ici y participe. Cette mention d'un tout-communication n'est pas sans rappeler le « modèle orchestral » d'Yves Winkin, développé dans son ouvrage *La Nouvelle Communication*¹²⁸ (Winkin, 1981). En plus de donner toute sa profondeur au concept d'expérience développé par Dewey, cette vision de la communication évite l'écueil d'une compartimentation et d'un aplanissement du réel. Elle me semble aussi dépeindre assez justement les situations particulières des performances du groupe où, bien qu'une densité sensorielle importante (saturation de son, parfois de lumière et du toucher) soit déployée, les protagonistes participent à une expérience commune.

xΔ 10:56 – 13:18

31:22 – 32:22

58:41 – 01:02:00

Bien évidemment, on peut m'objecter que les musiciens font ici office de chef d'orchestre, de par le fait même que la situation se crée autour de leur musique ; mais s'ils sont la cause de la situation, ils n'en sont pas l'unique constituante. La « zone temporaire » qu'est le concert apparaît comme un environnement inclusif, multiple et décentralisé, où les musiciens sont à la fois au centre et à la marge du dispositif (de par leur positionnement, leur implication, l'attention leur étant portée), mais aussi de la situation.

128 « Un système à multiples canaux auquel l'acteur social participe à tout instant, qu'il le veuille ou non ; par ses gestes, son regard, son silence, sinon son absence... En sa qualité de membre d'une certaine culture, il fait partie de la communication, comme le musicien fait partie de l'orchestre. Mais, dans ce vaste orchestre culturel, il n'y a ni chef, ni partition » (pp.7-8).

Contexte¹²⁹ = expérience : localiser la performance.

« Je ne prétends rien, Tiennet ; mais je te dis que la chanson, la liberté, les beaux pays sauvages, la vivacité des esprits, et, si tu veux aussi, l'art de faire fortune sans devenir bête, tout ça se tient comme les doigts de la main [...]. »

George Sand, *Les Maîtres Sonneurs*.

Mon ethnographie aura duré un peu plus de deux ans. Entre le 27 octobre 2015 et le 18 novembre 2017, j'ai ainsi pu observer différentes performances musicales, prenant place dans différents lieux et convoquant différentes personnes. J'ai vécu de multiples expériences, prenant lieu dans des environnements particuliers, plus ou moins liés, auxquels Yann, Mathieu et Jérémie amenaient une cohérence, bien souvent par le simple fait qu'ils réunissaient une partie des personnes présentes, en tant que groupe ou individus. Dans ces espaces où, concert après concert, je me repérais de mieux en mieux, ces trois musiciens incarnaient des points de référence ; mais la conduite de ceux-ci variaient sensiblement, sans pour autant changer du tout au tout, selon où ils se trouvaient, à quel moment et avec qui. Les différences observées (directement ou non) entre certaines performances, dans l'attitude des musiciens et des auditeurs comme dans le matériau musical, ne peuvent être réduites à un faisceau de liens de causalité directement observables. Certains éléments sont compris tardivement ; d'autres restent forcément invisibles, car rattachés à des ressentis. Il y a là un cosmos hétéroclite à pénétrer, composé de lieux plus ou moins institutionnels et établis, de collectifs, d'individus, de références permettant de discerner avec acuité des façons d'être au monde, tout autant musicales que quotidiennes.

À travers cette diversité de configurations situationnelles dans lesquelles les concerts prenaient place, j'observais des dynamiques parfois voisines, que je liais instinctivement à des éléments factuels observés *in situ* (la présence de telle personne, tel placement, telle lumière) ; une causalité nécessaire mais toujours

¹²⁹ Bien que s'attachant à l'élément linguistique, le premier chapitre de l'ouvrage de Sandra Bornand et Cécile Leguy (p.16-30 ; Bornand et Leguy, 2013) détaille admirablement l'historique, les développements et difficultés liés au concept de contexte en anthropologie.

dépassée, quand on considère la quasi-infinité des éléments fondant et construisant la situation. Il y a évidemment l'intuition (préalable, mais pas toujours vérifiée) que certaines situations seront plus propices à l'émergence d'un concert remarquable ; mais le fait que de nombreux amis soient présents, la promesse d'un taux d'alcoolémie élevé ou une acoustique marquée ne peuvent suffire à définir une performance comme particulière. Il y a dans le moment de la performance, qui se nourrit d'une histoire collective, des déroulements toujours imprévisibles ; et c'est en fait la combinaison qui fait la singularité et la qualité de la situation. « Quand l'accordage entre musiciens et danseurs se produit, c'est quelque chose qui nous dépasse » : cette formulation de Yann¹³⁰ à propos du bal traditionnel, nous pourrions la reprendre et l'appliquer à la performance de *France* dans son ensemble. L'« accordage » des éléments de la situation repose en effet sur une complexité inaccessible, et produit de l'imprévisible, « quelque chose qui nous dépasse ».

Dans quelle ville joue-t-on aujourd'hui, et dans quel lieu ; quelles sont les caractéristiques acoustiques de celui-ci ; qui le gère, qui sera présent ; y-a-t-on déjà joué, avec qui joue-t-on ; y-a-t-il un ingénieur du son ; est-on rémunéré ; que boit-on, que fait-on après le concert : ces paramètres, dont la liste peut toujours être élargie, ancrent et localisent la performance dans le monde. Ils touchent à tous les champs, se combinent et s'influencent les uns les autres pour construire une totalité que nous désignons ici comme « le contexte ». Cette notion est sans cesse mobilisée par les anthropologues, mais l'intérêt analytique lui étant porté reste cependant limité en dehors des études linguistiques. Ces caractéristiques environnantes, perçues comme statiques, s'entremêlent pour le chercheur au sein de situations et de phénomènes que celui-ci perçoit et interprète ; si ce processus d'exégèse *in situ* et continu, commun à l'anthropologue et aux « enquêtés » est bien dynamique, il n'est cependant pas compris comme appartenant à ce même contexte. Le contexte peut donc être vu comme une notion hautement subjective, dynamique et active, impliquant une mise en relation d'événements, de perceptions, d'actions, d'événements, d'histoires et d'Histoires (Dilley, 1999 dans Bornand et Leguy, 2013 ; p.23-26).

130 Emise lors de son intervention conjointe avec Yvan Etienne lors du colloque *Transe(s)*, organisé à la Haute Ecole des Arts du Rhin par Joachim Montessuis et Philippe Lepeut entre le 12 et 16 novembre 2012. Une vidéo, maintenant retiré du net, captait cette conversation assez riche dans son intégralité.

Le contexte se situe à une croisée. C'est ce que créent ces trois musiciens, collectivement et individuellement, en évoluant à travers des espaces et des temporalités multiples ; c'est l'enlacement d'une multitude de contextes, agissant à différentes échelles, un ensemble de protagonistes à la présence plus ou moins sensible, dont les historicités s'emmêlent à celles de Jérémie, Mathieu et Yann avec plus ou moins de vigueur. Cette totalité diffuse¹³¹, confirmation synthétique d'une situation déjà existante¹³² constitue la performance à égalité avec ce que les musiciens déploient musicalement. Cette position théorique est au centre des travaux issus du champ des *performance studies* : toute pratique est une performance effectuée dans un contexte particulier. Elle pose, dans une optique analytique, ces deux ensembles (matériau et contexte) comme inséparables. Elle se retrouve aussi dans la façon dont les trois musiciens appréhendent leur pratique. Yann m'a par exemple plusieurs fois assuré l'importance de la situation¹³³ dans lequel se déroule un concert, l'appuyant pour la rendre aussi (voire plus) importante que la musique ; de même, une performance remarquable sera évoquée avant tout par son contexte, parfois avec de nombreux détails (un exercice auquel Mathieu excelle, et que Jérémie ne se refuse pas non plus), quand le musical sera en fait caractérisé avec assez peu de précisions.

Le contexte se matérialise en une foule de détails auxquels nous prêtons plus ou moins d'attention. C'est en fait un ensemble de signes que nous rattachons à des lieux, des personnes, des ensembles musicaux, des moments. Cette profusion se fait néanmoins bien plus sensible dans les captations vidéo. Les observations, écoutes, discussions et visionnages se succédant, des gestes se font sensibles, des personnes apparaissent (non qu'ils n'étaient pas présents ; mais je les connais maintenant), des paroles deviennent intelligibles. C'est là un des intérêts premiers de la captation audiovisuelle : saisir une situation sous un certain angle et à un certain moment, tout en ayant la possibilité d'y revenir ultérieurement en ayant, par l'enquête, élargi sa compréhension du (des) contexte(s). Au cours de mes nombreux visionnages de la captation audiovisuelle de Luz-Saint-Sauveur,

131 Nous retrouverons cette sensation de totalité dans la prochaine partie ayant trait à l'ambiance, fortement liée au contexte.

132 John Blacking, « Expressing Human Experience through Music ». *Music, Culture and Experience*, p36 : « The best that it [*la performance*] can do is to confirm situation that already exist ».

133 « Les situation sont ce à quoi des sujets s'ajustent *via* les définitions qu'ils en donnent ». (de Formel et Quéré, 1999 dans p.20 ; Bornand et Leguy, 2013 ; p.10).

j'ai pu observer ce phénomène de construction¹³⁴ du contexte, combinant observations directes et *a posteriori*, suppositions, rapprochements et fausses pistes.

L'heure tardive de programmation d'un concert (le dernier ce soir-là, et le seul en juillet pour le groupe) se déroulant au sein d'un festival de jazz expérimental établi, destiné à un public *a priori* assez différent de celui de *France* ; la présence du directeur du festival, perplexe face à cette scénographie lumineuse, d'un ingénieur son/lumière, de connaissances des Pyrénées ou d'un peu plus loin, d'amis venus de Notre-Dame-des-Landes ; l'apparente ivresse d'une partie des auditeurs à leur arrivée, originaires de la région ou même du village, et possédant donc un passif relationnel ; ma présence, celle de Maïa, Stanislas et Alexandre, ayant partagé avec les musiciens drogue et boissons alcoolisées (pas en quantité suffisante, selon ces derniers) ; les libertés prises avec la loi Evin tout au long du concert, dans cette bâtisse de pierre, de craie et de bois, reflétant particulièrement le son : ces quelques paramètres ont par exemple participé à l'élaboration du cadre contextuel de la performance de Luz-Saint-Sauveur, sans en figer le déroulement.

Nous avons préalablement établi la mise en forme du concert chez *France* comme une improvisation. Celle-ci est, de toute évidence, éminemment contextuelle, et s'étend au delà du seul matériau musical (volume sonore, durée de la pièce, motifs mélodiques, réverbérations, ...) et imprègne l'ensemble de la performance. Il s'agit là d'une façon de modeler, déformer, construire et interagir dynamiquement avec un contexte s'élaborant au fur et à mesure. L'improvisation est une pratique commune aux hommes dans leur manière d'appréhender le monde ; elle se fait bien plus visible dans les agissements des trois musiciens. Il y a, dans cette façon de toujours s'adapter, de broder sur le moment avec aisance¹³⁵, de construire *avec* et *contre* les autres des performances musicales à la fois

134 Sur le caractère artificiel et mouvant de la notion de contexte, voir « La notion de contexte en sciences sociales. Utilité d'une notion floue » (Lahire, 1996 ; p.390-395).

135 Cette pratique s'avère assez frappante à l'oral, notamment dans leur façon de raconter des histoires ou de transformer la réalité, avec un potentiel comique souvent très important. Ils m'ont par exemple souvent transmis de fausses informations avec une assurance déconcertante : « Le CNRS ? Jamais entendu parler », m'assurait Jérémie lors d'une de nos premières rencontres ; quelques mois plus tard, il m'affirma le plus sérieusement du monde qu'une sangle en cuir – en réalité réalisée par Mathieu – avait été élaborée par sa grand-mère. De même, Mathieu m'enjoignit, après un concert, de récupérer un tapis qui appartenait en fait à la salle de concert : quand l'organisation s'en aperçut, il rétorqua simplement un « ok » jovial, sans aucune trace de gêne.

similaires et imprévisibles, une malice et une fraîcheur surprenante. Dans son texte « Processus de création de l'improvisation », Mathieu Saladin met en lumière cette importance du contexte pour celui qui improvise musicalement ; et si ses propos se rattachent à un certain type d'improvisation issue des musiques jazz, ceux-ci adhèrent plutôt bien à la pratique des trois musiciens, où l'on « expérience » la situation comme une totalité théâtrale (au sens de John Cage), protéiforme et évolutive :

« L'improvisateur, à l'instant du jeu, est habité par les autres, il n'est pas en mesure de maîtriser une totalité, il ne peut que réagir. Il est résolument dans l'expérience, il est en perpétuelle construction, enfin il n'est pas censé évoluer dans un souci de production. » (p.13)

Mon enquête me semble ainsi pleine de ces moments fugaces et presque anodins où ces musiciens s'adaptent avec une aisance impressionnante à ce qui était en train de se faire. Sans être « en mesure de maîtriser une totalité », ils en courbent certains pans avec plus ou moins de fluidité, selon la rigidité du cadre contextuel.

La notion d'expérience, implicite au concept de performance, se retrouve bien évidemment quand on aborde celui-ci par son versant contextuel. La performance est un contexte, et donc une expérience, où de nombreux paramètres convergent dans un « essai » plus ou moins réussi (Olivier, 2004)¹³⁶. L'intérêt ne se situe cependant pas dans la réussite ou l'échec, mais dans le fait d'avoir « essayé » et vécu quelque chose (ici les deux sens de l'expérience se rejoignent). Le concert peut ainsi se rapprocher d'un « spectacle », comme lors des concerts du centre Pompidou ou des *Transmusicales* de Rennes, « toute expérience est bonne à prendre », comme l'assure Yann. Il est cependant évident que, rétrospectivement, les trois musiciens comme leurs auditeurs assidus comparent, jugent, classent, ont leurs préférences ; un événement se déroulant dans un espace particulier¹³⁷, se rattachant à de précédentes performances remarquables dans une temporalité plus ou moins distendue¹³⁸ (les jours précédents pour une tournée,

136 « On rejoint là la question de la performance comme expérience au sens étymologique d'« essai », où les musiciens se trouvent face à un champ des possibles qu'ils explorent en fonction de leurs compétences, mais aussi de leur connivence avec les autres musiciens, et du contexte. » (p.65).

137 Visuellement et acoustiquement.

138 Et complexe : le concert du *Chato Gravos*, à Quinsac, organisé par des membres du label des *Potagers Natures* en

parfois plusieurs années auparavant) sera d'autant plus remarquable, remémorée et efficace dans les processus mis en œuvre en son sein. Il n'y a pas de modèle de concert à réitérer, mais bien un contexte qu'il faut à la fois construire et prendre comme il vient.

Il semble difficile de poser une définition exclusive du contexte, sur les plans vernaculaire et scientifique (comme tendent à le faire certains chercheurs), tant celui-ci s'avère aussi mouvant que « flou » (Lahire, 1996 ; p.390), et dépasse la perception d'un seul individu ; et comme pour la performance précédemment évoquée, les deux champs se croisent et se nourrissent assez fluidement. Comme je ne cesse de le répéter ici, l'étendue de « ce qui vient avec le texte » est vaste et ne peut en fait être séparé de ce même « texte » ; ses limites semblent en fait celles de la perception et de l'interprétation, qu'elles soient celles d'un ou plusieurs individus et/ou matériel de captation¹³⁹.

Unité et complexité : la notion d'ambiance.

Deux mises en forme du concert se retrouvent ici en tension : l'une, que je nomme décentralisée, héritière d'une certaine pensée théorique et artistique (John Cage et aussi le mouvement *Fluxus*, les *happenings* des années 1960) mais aussi des scénographies dont celle-ci s'est nourri (musiques, danses et théâtres traditionnels) et qu'elle a engendrée (art contemporain, musiques *punk*, *hardcore*, *techno*, ...), où la musique n'est qu'une partie de la situation (« Le théâtre est continuellement en train de devenir ce qu'il devient ; chaque être humain est au meilleur endroit pour le recevoir ») ; l'autre, plus répandue dans la sphère socio-culturelle des musiques actuelles « grand public », où le groupe musical est placé au centre de la performance, dans une mise en scène « spectaculaire » et fondé sur une séparation. « La séparation est l'alpha et l'oméga du spectacle », écrit Guy Debord dans *La Société du Spectacle* (§25, 1992) ; un *spectacle* que l'on tente ici

décembre 2015, illustre cette complexité contextuelle, comprenant un nombre infini de paramètres. Ce concert peut ainsi être rattaché à différents concerts donnés dans la région (*ann.* 4), mais aussi à un disque paru sur le label en 2011 (*Untitled*), enregistré en 2006 à Clermont-Ferrand.

¹³⁹ Sur le plan perceptif et interprétatif, êtres humains, caméras et micros ne peuvent être mis à égalité ; cependant, tous disposent de capacités propres et différenciées.

d'évacuer à travers une scénographie rendant caduques les habituelles segmentations (musiciens face aux spectateurs / musiciens et auditeurs face aux amplificateurs) mais sans pour autant vider la situation de sa complexité.

Cette tension entre deux formes de concert (décentralisé / spectaculaire) apparaît presque toujours tangible ; mais lors du déroulement de certaines performances (observées de visu ou non), celle-ci semble être à son paroxysme¹⁴⁰. Au festival des *Transmusicales* de Rennes (2015), les trois musiciens jouent au milieu de la nuit, sur une scène immense (et sont donc forcément « repiqués »), à plusieurs mètres des auditeurs ; mis en avant par un éclairage puissant, il jouent tout de même de dos, dans cette fameuse formation triangulaire, proches les uns des autres. Ce concert, assez spectaculaire, peut par ailleurs être rapproché de celui effectué au Centre Pompidou, où les auditeurs, assis dans des sièges et plongés dans le noir, sont littéralement installés en position de spectateurs, dans cette salle destinée à la projection cinématographique. Une situation qu'ici encore, le positionnement dos au public ne semble pas rendre moins étrange. La scénographie de ces concerts pose une segmentation appuyée (musiciens debout / spectateurs assis ; musiciens sur une scène haute, séparée du public par une fosse sécurisée ; musiciens éclairés / public dans le noir) entre les musiciens et les auditeurs, là où les trois musiciens mettent habituellement en place des dispositifs où « l'ambiance est la même partout »¹⁴¹. Le concert de Luz-Saint-Sauveur où les stroboscopes rythment et altèrent la vision de tous, sans exception ; celui de Niort, où les lumières sont restées allumées durant toute la durée du concert ; ou encore celui du *Chato Gravos* à Quinsac, créant un véritable contraste avec les *Transmusicales* qu'il précède d'un jour : la proximité des musiciens et des auditeurs s'y réduisait à néant, les corps se chevauchant dans le même espace.

Dans ces espaces où les segmentations peuvent être au minimum atténuées et les scénographies ouvertes, les performances de *France* semblent trouver une expression particulière. Non pas que les concerts du Centre Pompidou ou des *Transmusicales* soient ratés ; mais qu'à travers cette séparation prononcée des

140 Sans que cela soit forcément vu négativement, par ailleurs ; « une expérience est une expérience ; c'est toujours bien de jouer », selon l'expression de Yann.

141 « C'est mieux quand l'ambiance est la même pour tout le monde » ; c'est ainsi que Jérémie s'adressa à un auditeur, après un concert à Niort, qui lui demandait si le fait d'avoir laissé les lumières allumées les gênait.

musiciens et des auditeurs dans le concert (et au-delà ; dans ces événements, les rencontres entre ces différents protagonistes sont moins évidentes), quelque chose se perd¹⁴². Qui va à un concert se rend bien compte que les artistes, l'ingénieur son et lumière, les organisateurs du concert participent¹⁴³ à la construction d'un objet à l'esthétique particulière, que les spectateurs perçoivent et auquel ils participent par leur présence. Nous le percevons déjà ici en filigrane : le matériau sonore d'un concert de *France* ne nous permet pas à lui seul de juger de la qualité de ce concert, et encore moins de celui de la performance l'englobant. L'exploitation de l'ambiance, de ce contexte de jeu est central pour le groupe, dans la constitution et l'appréciation de la performance. Mais justement, qu'est ce que l'« ambiance », notion souvent usitée mais si peu explicitée ?

Mathieu, Jérémie et Yann ont en fait assez rarement usité le terme d'« ambiance » en ma présence ; et quand l'un des musiciens le faisait, il l'associait alors souvent au « contexte ». Si ces deux concepts (ambiance et contexte) apparaissent rapprochés dans l'optique vernaculaire, le premier semble cependant offrir une extension du second sur les plans de l'expérience partagée, du sensoriel, de l'esthétique. Dans son article « Petite archéologie de la notion d'ambiance », Jean-Paul Thibaud nous éclaire sur cette notion floue. L'ambiance, c'est la jonction d'un univers sensoriel multimodal et complexe en un objet qui « environne l'homme et les choses », expérimentée vitale par le sujet. Impliquant une perception de la situation comme objet entier (non fragmenté), elle est à la fois « co-présence de l'individu et des objets » de la situation, expérience synesthésique (au sens de sensoriellement multimodale) de cette dernière, et création en perpétuelle évolution, où la perception importe autant que ce qui est perçu. Mise en lien avec le concept de communication orchestrale précédemment évoquée, la notion d'ambiance nous fait envisager la situation de concert comme un espace dense, où cohabitent des individus et des objets, des ondes sonores et lumineuses, des régimes perceptifs, différents matériaux, des corps architecturaux ...

142 Ou au moins se transforme : au Centre Pompidou, j'observais avec étonnement qu'une partie importante des auditeurs s'était mis à somnoler ou même endormi pendant le déroulement de la pièce.

143 Plus ou moins ensemble, les goûts et représentations de ce qu'est un bon concert variant selon les corps de métiers et les individus...

Pour résumer, l'ambiance exprime l'unité perçue d'une situation complexe ; tenter de la cerner, c'est « saisir ce qui échappe à toute objectivation et thématization, ce qui relève de l'expérience anté-prédicative du monde » (Thibaud, 2012 ; p.162) ; elle est cet « espace affectif » dans lequel l'individu évolue, toujours corrélé à « l'espace fonctionnel » des objets, où ces derniers importent en eux-mêmes, les uns par rapport aux autres et par rapport au sujet les percevant.

Ces ambiances perçues, je n'ai que deux outils pour les détailler : mon expérience très subjective et parcellaire de ces concerts, et les différentes captations audiovisuelles de ceux-ci, tout aussi subjectives et parcellaires (de par le matériel utilisé, les différentes techniques et choix esthétiques effectués par les cadresurs). De ces deux ensembles, je peux tirer des récits se rapprochant du mode phénoménographique, et tenter de rendre l'ambiance dans son caractère entier (ce que tente de faire le film joint à cet écrit). Je peux aussi rapprocher ces multiples expériences et captations pour en tirer des traits scénographiques saillants, participant à la constitution de l'ambiance et donc dans une certaine mesure à la qualité du concert (et de la performance). Au lieu de m'attacher à la tâche pharaonique et absurde d'une description généralisante de l'ambiance des performances de *France*, mieux vaut en souligner les éléments redondants, tout en évitant d'ériger ceux-ci en essence scénographique et contextuelle du concert réussi (d'autant que mon expérience reste somme toute limitée). Repartons donc de la matière ethnographique (voir vidéographique) afin de mettre en évidence ces points. Toutes les situations auxquelles j'ai pu participer, au moins dans un premier temps, ont un point commun assez évident : elles se structurent autour de concerts où Mathieu, Jérémie et Yann jouent. Il est donc évident que la musique joue un rôle central dans la constitution de l'ambiance.

L'ambiance, c'est ce qui « environne », ce qui « entoure ». Ici, le son enveloppe effectivement l'auditeur : de par la mise en espace (des corps et du matériel) et la mise en forme du son (non ségrégation dans l'écoute, volume élevé), comme nous l'avons précédemment vu ; mais aussi dans la forme et la matière musicale même. Le concert est une forme temporelle autant qu'une forme musicale et esthétique, répondant à des standards différents selon les genres musicaux

X 14:40 – 16:50

21:17-22:43

▲ 31:20 – 32:30

1:01:23 – 01:02:47

01:09:10 –
01:11:55

déployés en son sein. Et cette forme peut être plus ou moins standardisée. *France* ne présente pas un ensemble de chansons se succédant les unes après les autres, où différents mouvements séparés par un entracte¹⁴⁴, mais une unique pièce. Monolithique et improvisée, sa longueur est variable ; son déroulement s'appuie à la fois sur le drone de la vielle à roue et sur une section rythmique solidement ancrée, hautement répétitive et au premier abord assez peu altérée. Ces deux éléments, à la fois vecteur de mouvement et de stase, installent un cadre formel puissant, une toile de fond rythmant la perception et la gestuelle des participants : si l'alliance de la basse et de la batterie induit une stase à force de répétition, la vielle à roue est productrice d'une stase dont le caractère répétitif est lui aussi révélé au fil de la situation¹⁴⁵.

Ce matériau musical singulier se déverse, nous l'avons vu, sur tous de la même façon (nous subissons tous le rayonnement de la même source sonore, sur le même plan spatial), engendrant une autonomie des participants dans l'écoute, les déplacements, mais aussi dans le rapport à celui qui produit la musique. Cette autonomie vis-à-vis du musicien est augmentée par le dispositif lumineux, visant non seulement à unifier l'ambiance (« c'est mieux quand c'est la même ambiance partout ») mais aussi à empêcher une focalisation visuelle sur les musiciens. Ainsi, laisser les lumières allumées ou utiliser de puissants stroboscopes (dont ils possèdent par ailleurs deux modules, qu'ils emportent parfois dans leur camion) participent de la même intention d'immersion de l'individu dans une situation à l'ambiance unifiée : une même forme, un même espace, une même musique et une même lumière, pour tous. L'unité (de la forme) ne découle pas ici de la complexité (du matériau) : il y a un lien souple, dynamique et transversal¹⁴⁶ entre ces deux notions structurant selon moi l'ambiance de ces performances. L'unité de la forme spatio-temporelle et musicale permet, sur le temps long, de rendre perceptible les

144 Il m'apparaît très intéressant de noter que les trois musiciens réalisaient auparavant une césure au milieu de la pièce, afin de pouvoir reprendre des forces ; assez étonnement cependant, cette coupure ne semblait pas altérer l'ambiance de la situation.

145 Il est d'abord difficile de percevoir le rythme dans le son de la vielle ; mais mis en lien avec les mouvements de Yann et les lignes mélodiques déployées, le caractère hautement rythmique de cette stase – résultante d'un geste circulaire ! - apparaît assez évident.

146 Il eut été plus logique de coupler unité à multiplicité, et simplicité et à complexité ; mais en créant ici un hybride, notre champ de réflexion s'élargit au delà des deux seuls couples précédemment évoqués.

modulations rythmiques et les différentes strates composant le flux de la vielle, de saisir la moindre variation ; dans le même temps, ce matériau participe, dans sa construction même, à la constitution d'un flux sonore dense et uni.

○x 58:10 – 58 :45

Δ 31:15 – 31:40

L'utilisation du terme « sonore » n'est pas aléatoire. Tout participe au sonore, et pas seulement la production musicale du groupe se déversant depuis les amplificateurs et la batterie. Dans un bref et très instructif article sur la performance dans le mouvement *free party*¹⁴⁷, Guillaume Kosmicki nous informe qu'au sein de ces événements, « la performance est vraiment collective, car les cris du public peuvent pleinement être pris comme des éléments musicaux constitutifs de l'événement sonore dans son ensemble. Ils accompagnent les climax, les enrichissent, les stimulent, les suscitent parfois » (Kosmicki, 2008). Les mêmes phénomènes me semblent être à l'oeuvre au sein des performances du groupe, du moins quand l'ambiance (comprendre : la situation telle qu'expérimentée par l'individu dans son entièreté) permet à l'auditeur de percevoir – et de concevoir – un élément sonore non produit par les musiciens sur le même plan que le musical. Cris d'un individu et fréquences aiguës de la vielle à roue peuvent donc être confondu et se confondre, assimilés les uns aux autres. Il en résulte pour l'auditeur une incertitude déstabilisante en ce qu'elle lui remémore la matérialité du son dans l'espace, mais aussi de l'hétérogénéité de la situation. D'où provient ce son, s'écartant du flux sonore tout en gardant une cohérence avec lui ? Les musiciens sont devant moi, et il semble pourtant provenir de l'arrière de la salle. Serait-ce la marque de l'acoustique particulière de la salle, d'une sympathie du lieu pour certaines fréquences ? Ne serait-ce pas plutôt cet individu, donnant théâtralement de sa voix ?

Autant conceptuellement que matériellement, la construction du musical est ici un enjeu emprunt de finesse ; il est un espace d'expérimentation, mais aussi de développement d'un savoir empirique non figé, toujours mis en rapport avec la

147 Kosmicki, Guillaume. « Transe, musique, liberté, autogestion ». *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 21, 35-49. Paris, 2008. Dans cet écrit, l'ethnomusicologue pose de nombreuses observations sur l'espace, la mise en espace et la mise en son trouvant un écho non négligeable dans les performances de *France*.

situation singulière (espace physique et affectif, contexte). Il ne s'agit pas de développer un savoir technologique transférable et fonctionnel (à l'image de la pratique de certains ingénieurs du son), mais un ensemble de techniques particulières¹⁴⁸ visant à mettre en place une ambiance. Le son par exemple, ne doit pas être traité instrument par instrument, mais directement comme un tout (Mathieu : « le son est vachement malléable »). L'exploitation poussée des fréquences medium (en aucun cas synonyme de purge du reste du spectre) dans le réglage du son, le jeu et l'accordage instrumental¹⁴⁹ tient de cette même volonté d'une jonction du sonore dans un même mouvement. Lors d'un concert au *Chinois*, salle de concert de Montreuil où le son du groupe était repris, Jérémie se confronta (encore) à l'ingénieur du son afin que celui-ci ne reprenne pas son son avec trop de précision : « Il ne faut pas que l'on sente le son de mes doigts », lui dit-il. L'enjeu n'est pas de faire ressortir les musiciens comme individualité à tout prix. Si l'inventaire organologique¹⁵⁰ illustre une différenciation « timbrale » et sonore non discutable, il existe cependant des points de contact, du mélange, des entrelacements entre les productions sonores de chacun de ces instruments. Des points que l'on tente ici d'augmenter, et non d'atténuer.

Le choix de l'instrument, de l'amplificateur, l'ajout de pédales d'effet mais aussi le réglage de ces différents éléments : tous ces paramètres, permettant de teinter le son d'un instrument et/ou de modifier sa production sonore, sont sujets à l'expérimentation. Modifiés selon l'espace, le contexte et l'envie, ils agissent sur la matière musicale, qui modifie dans le même temps la situation et son ambiance. D'autres éléments, telles que les techniques de jeu et d'accordage instrumental (jeu de la basse en *picking*, accordage spécifique, permettant d'augmenter la richesse harmonique et de créer des phénomènes de battement) le tempo, la métrique¹⁵¹ ou la durée de la pièce visent à jouer sur ces rapports entre unité et complexité au cœur de l'ambiance. Les modifier, c'est donc aussi modifier formellement et/ou

148 Sur le rapport entre technologie et techniques, un segment de l'ouvrage *A nos amis* du Comité Invisible, très diffusé dans les milieux autonomistes, apporte une analyse intéressante du sujet : « Techniques contre Technologies » (pages 122-131).

149 Effectués les uns par rapport aux autres et non par rapport à un référentiel.

150 Des cordes frottées (vielle) ou légèrement pincées voir effleurées (basse électrique) et un ensemble de membranophones et d'idiophones (batterie).

151 Voir le mélange des métriques : les improvisations de la vielle jouant « avec » et « contre » la section rythmique, dans des jeux de décalages ; le chevauchement, dans certaines pièces, d'une partie de basse en 3 temps et de batterie en 4 temps.

structurellement la pièce, et donc la situation¹⁵², et forcément l'ambiance. Ainsi, deux pôles, constructions théoriques exprimant des pluralités fragmentées, se développant conjointement, me semblent polariser la performance comme perçue par *France*. L'un comme un ensemble exprimant la liaison, l'autre la séparation :

- **unité / liaison / proximité / égalité / association / stase.** Unité spatio-temporelle de la situation de concert ; unité de l'ambiance lumineuse ; unité de la forme musicale (bourdon, section rythmique répétitive avec peu d'altération) ; unité de l'expérience vécue par l'individu ; accordage des musiciens les uns par rapport aux autres ; jonction du sonore dans les fréquences médiums ; égalité des participants face au système de diffusion sonore ; liaison des corps par le geste (imitation de la matière musicale).

- **complexité / fragmentation / séparation / différence / autonomie / mouvement¹⁵³.** Multiplicité de la performance (resserrée et étendue : différent lieux, associés à différents moments) ; liberté de mouvement des musiciens et des auditeurs (dans et hors concert) ; complexité sensorielle ; complexité du spectre sonore ; répétitivité modulée des motifs de vielle ; possible fragmentation de la matière lumineuse (stroboscope) ; densité du matériau musical ; phénomène de battement ; disjonction du sonore dans les fréquences basses et aiguës ; possible modulations tonales ; superposition des tonalités ; décentralisation de l'écoute ; possibilité de créer sa temporalité du concert selon son implication.

152 On ne se mouvera (corporellement et musicalement) pas de la même façon au début ou à la fin d'une performance où se déroule une pièce lente ou rapide, longue ou courte, structurée en 3 temps, 4 temps ou 5 temps (*ann.* 3).

153 Le terme de mouvement, utilisé à de nombreuses reprises, détient une polysémie qu'il me semble important de garder à l'esprit durant toute la lecture de cet écrit. Le mouvement se rapporte en effet autant au champ du musical qu'à celui de la gestuelle ; et de fait, bien que dans le premier cas celui-ci se conçoive sur un plan « plus virtuel que réel » (« les séquences tonales, phrases mélodiques, crescendos, créant temporellement l'illusion du mouvement », contrairement au geste « réellement » effectué), les ressentis du mouvement musical et corporel s'appuient sur une base commune de perception (Becker, 2010 ; p.40).

Ontologie de la performance.

Aé !
Phénoménographie ?

Suffit-il de dire que l'on fait de la phénoménographie pour que cela soit vrai ? C'est la situation dans laquelle je me suis trouvé pendant assez longtemps. La définition de l'anthropologue Albert Piette, posée dans son ouvrage *Contre le relationnisme : lettre aux anthropologues* (2014) m'a dans un premier temps servie de ligne directrice méthodologique et épistémologique ; aujourd'hui, elle m'apparaît plus comme un ensemble souple de ressources dans lequel puiser :

« Qu'est-ce donc que la phénoménographie ? Un premier repérage peut consister d'une part en une mise à plat de ce qui peut exister dans une situation ou un contexte, et d'autre part en un regard polyfocal qui remarque une hiérarchisation entre des enjeux de sens. C'est alors que le véritable travail d'observation commence, par une focalisation sur des êtres humains, leurs actions, leurs gestes et leurs états d'esprit, mais pris séparément et suivis de situation en situation. Cette observation vise à ne pas d'emblée éliminer les éléments secondaires, périphériques ou non pertinents. Par le fait même, elle tend à repérer dans les présences humaines le plus de détails possibles, en particulier l'association d'un élément à son contraire. Selon les objectifs de l'anthropologue, l'observation combine la continuité de l'existence et des modes de présence avec des focalisations détaillées sur des instants particuliers et des zooms plus larges pour saisir la continuité des situations. C'est un équilibre entre zooms plus ou moins éloignés et plus ou moins rapprochés qui est recherché, afin d'écrire l'existence, et pas seulement une activité, une situation, un événement. » (p.76)

Une observation dans la continuité d'une situation, centrée sur des individus et attentive à tout ce qui les entoure : je retrouvais dans la phénoménographie des lignes directrices pour ma propre pratique. Allier à l'outil audiovisuel, elle me permet de souligner dans la performance musicale de *France* la finesse de ce qui est en train de se faire, se reflétant dans une infinité de détails. La continuité de la situation et le caractère individuel de l'expérience de celle-ci sont des éléments centraux au sein de ce que Jérémie, Yann et Mathieu développent ensemble musicalement. La phénoménographie me permet donc d'explorer ces champs à la fois comme cadre et matière ; de construire une

méthodologie particulière pour l'écrit comme le film, mais aussi de mobiliser des ressources au sein de mon analyse (voir partie suivante). La minutie et le fort cadre protocolaire de cette méthode me font cependant clairement défaut : là où j'improvise, il me faudrait prévoir ; là où je m'implique, il me faudrait me détacher. Ma phénoménographie est une improvisation, où l'existence de celui qui filme colore celle de celui qui est filmé.

Superpositions.

Des sons, des individus, des gestes et des formes s'agréant en une totalité perçue à la fois comme liée et séparée : cette représentation fonctionne pour moi à la manière d'une intuition révélatrice dans la compréhension des enjeux de la performance musicale. Une tension perpétuelle et diffuse dont les traces se retrouvent dans l'objet performatif et dans ceux qui l'éprouvent ; la performance semble se composer d'un ensemble de superpositions résonnant d'une multitude de façons avec la formule de Georg Simmel maintes fois amenée dans cet écrit. Si la performance est une totalité, alors ce « tout » est « entièrement » marqué par ces phénomènes, sur les plans temporel (dilatation et contraction du ressenti temporel), chorégraphique (immobilité, répétitivité, singularité du geste), musical (volonté d'unicité du spectre sonore et de non-différenciation des instruments, répétitivité appuyée / « sorties » individuelles : improvisations, larsens de vielle, changement de note à la basse, coup de cymbale) et scénographique (tous les participants dans un espace spatialement uni, mais polarisé autour des musiciens). Cette vision d'un objet tendu entre deux pôles est évidemment une construction théorique ; cependant, celle-ci semble trouver un écho favorable dans les conceptions même de Yann. Lors d'une discussion faisant suite à un concert à Poitiers, celui-ci m'entretint fugacement de l'influence des œuvres musicales et des écrits de John Cage (notamment de ses conférences retranscrites¹⁵⁴) sur sa propre compréhension de la forme musicale. L'intérêt de Yann semblait se porter surtout sur la construction de ces objets où l'on se perd progressivement ; « quand le fond devient la forme », selon sa propre formule. Cette expression peut potentiellement caractériser toute œuvre d'art ; elle me marqua pourtant en ce qu'elle soulignait ce que je retrouvais sans cesse dans la performance du groupe, à savoir le chevauchement d'éléments divers¹⁵⁵.

154 *Silence* (Cage, 2003) regorge de textes faits pour être dits dont le matériau, la mise en page et le déroulé apparaissent dans un premier temps épars, pour progressivement se lier, amenant donc l'auditeur/lecteur à une compréhension transversale de ce qui est dit/lu. Au sein de cet ouvrage-compilation, « composition comme processus » (pp.21-62), « conférence sur rien » (pp.120-138) et « conférence sur quelque chose » (pp.139-156), ou encore « 45' pour un orateur » (pp.157-203) illustre assez explicitement ce procédé central au sein de la pratique du musicien américain, ayant nourri la pratique contemporaine de l'art occidental d'une bonne partie du XXème siècle, et notamment la discipline performative. Ses œuvres musicales, dont la mise en forme questionnent souvent ses propres limites, s'inscrivent bien évidemment dans la même dynamique : *4'33* (1952), *Bird Cage* (1972) ou *Organ²/ASLSP* (1987) en sont des exemples éloquents.

155 Voir fin de la partie précédente.

Il m'apparaît judicieux, afin de mieux saisir la façon dont ces corps¹⁵⁶, processus et concepts s'articulent, d'effectuer moi-même une superposition, mais d'ordre méthodologique, afin de comprendre comment ce chevauchement du fond et de la forme peut se retrouver à la fois dans la performance et au-delà, mais aussi chez différents auteurs. Ce lien unissant fond et forme doit être interrogé en ce qu'il détermine la place de celui qui crée, de celui qui perçoit ce qui est créé, mais aussi de ces actions (création et perception) dans l'élaboration même de cette liaison. John Dewey, dans *L'art comme expérience* (première parution en 1934), a exploré l'anatomie conceptuelle de l'expérience artistique et notamment le caractère multiple et complexe de celle-ci. L'artiste occupe bien évidemment une place centrale dans les conceptions du philosophe (assez proches de celles de John Cage, notamment dans l'idée d'une continuité de l'art et de la vie) ; cette figure s'avère intéressante en ce qu'elle caractérise un créateur¹⁵⁷, dont les liens à ce qu'il produit s'avèrent aussi souples que solides, diffus dans l'existence¹⁵⁸. Des liens toujours recréés par celui qui expérimente l'oeuvre, dont l'expérience spécifique est parallèle à celle de celui qui l'élabore¹⁵⁹. Dans *La distinction : critique sociale du jugement* (1979), Pierre Bourdieu segmente l'expérience en couches de sens forcément corrélées à la connaissance du récepteur des codes spécifiques de l'oeuvre :

« Le spectateur dépourvu du code spécifique se sent submergé, " noyé ", devant ce qui lui apparaît comme un chaos de sons et de rythmiques, de couleurs et de lignes sans rime ni raison. Faute d'avoir appris à adopter la disposition adéquate, il s'en tient à ce que Panofsky appelle les " propriétés sensibles " [...]. On ne peut en effet passer de " la couche primaire du sens que nous pouvons pénétrer sur la base de notre expérience existentielle " à " la couche des sens secondaires ", c'est-à-dire la " région du sens du signifié ", que si l'on possède les concepts qui, dépassant les propriétés sensibles, saisissent les caractéristiques proprement stylistiques de l'oeuvre » (Bourdieu, 1979 ; p.11).

156 Humains ou non ; sonores et architecturaux ; perçus et vécus ; immobiles et en mouvements ...

157 Voir la section « Yann Gourdon » dans I.I.c

158 « Il est absurde de demander ce qu'un artiste voulait « réellement » dire en faisant ce qu'il a fait : il y trouverait lui-même différents sens à différents jours et à différents moments et à différentes étapes de son propre développement » (Dewey, 2010 ; p.192).

159 « En effet, pour percevoir, un spectateur doit créer sa propre expérience qui, une fois créée, doit inclure des relations comparables à celles qui ont été éprouvées par l'auteur de l'oeuvre. Celles-ci ne sont pas littéralement semblables. Mais avec la personnes qui perçoit, comme avec l'artiste, il doit y avoir un agencement des éléments de l'ensemble qui est, dans sa forme générale mais non dans le détail, identique au processus d'organisation expérimenté de manière consciente par le créateur de l'oeuvre. » (Dewey, 2010 ; p.110).

Il apparaît évident que cette citation peut être nuancée¹⁶⁰ (déjà par le fait que concevoir la signification comme un empilement segmenté de couches s'avère discutable). Celle-ci nous permet cependant de mettre en avant l'importance des propriétés sensibles au sein des performances de *France*, de cette « couche primaire du sens ». Il n'est pas question de nier « la couche secondaire de sens » ; nous l'avons vu, il existe un corpus esthétique, conceptuel et théorique partagé par les musiciens et les auditeurs, mobilisé différemment selon les individus. Cependant, ces « codes spécifiques » à l'œuvre semblent se dissoudre pour laisser l'expérience sensible être le premier facteur de sens¹⁶¹. Cette jonction de la sensorialité et de la signification est ce que Bourdieu dépeint quelques pages plus loin comme la base d'une « esthétique populaire », selon lui fondée sur « l'affirmation d'une continuité de l'art et de la vie » impliquant « la subordination de la forme à la fonction » (p.15). Ainsi, plutôt qu'une subordination, je pense plus judicieux de poser une continuité entre les notions de forme et de sens, me permettant de faire correspondre la diversité du sensible à celle du sens, mais aussi d'établir un parallèle avec le continuum processus vitaux / processus artistiques fondamental chez John Dewey comme chez John Cage.

Je me suis plongé, dans une précédente partie, sur le matériau musical afin d'appréhender les techniques menant à son élaboration. Le musical, dans sa construction, incarne et entraîne une transformation du ressenti de la composante temporelle. Ces cellules toujours répétées, hautement rythmiques et réalisées sur le temps long, ponctuées d'écarts et de modulations plus ou moins discrètes, installent un moment particulier, organisé autour de la perception de ces mêmes cellules et régissant tous les événements annexes. Pierre Sauvanet, dans son article « l'ethnomusicologue et le philosophe : quand ils se rencontrent sur le phénomène " rythme " » cerne assez justement la particularité de ces situations rythmiques :

160 Contrairement à Bourdieu faisant s'empiler des couches de sens, John Dewey pose lui justement une certaine horizontalité exprimant la multimodalité de la signification : « Si toutes les significations pouvaient être adéquatement exprimées par des mots, les arts de la peinture et de la musique n'existeraient pas. Il y a des valeurs et des sens qui ne peuvent être exprimés que par des propriétés immédiatement visibles et audibles, et le fait de demander ce qu'elles signifient, en d'autres termes, de demander à ce qu'elles soient rendues par des mots, revient à nier leur nature spécifique » (Dewey, 2010 ; p.140).

161 Contrairement aux affirmations de Pierre Bourdieu effectuées quelques paragraphes plus tôt : « l'oeuvre d'art ne prend un sens et ne revêt un intérêt que pour celui qui est pourvu du code selon lequel elle est codée » (Bourdieu, 1979 ; p.11).

« N'importe quel musicien, mais aussi n'importe quel auditeur, sait bien qu'il y a un moment où le rythme « prend », parce que, d'une manière ou d'une autre, il le prend. Ce moment de prise de possession (sans parler ici de transe, ce qui est un autre problème) est extrêmement difficile à cerner de façon rationnelle ; [...] toujours est-il que ce moment existe, et que l'existence même d'un seuil rythmique [...] permet de ne pas oublier la dimension et l'inscription profondément sensible, corporelle, du phénomène rythmique » (p.5 ; Sauvanet, 1997).

Le phénomène décrit ici ne peut simplement être mis en lumière par des explorations ethnographiques ou vidéographiques, mais par une étude du ressenti. Ce moment où tout dans la situation devient rythmique et harmonique (cri ou fréquence ?) n'est que ressenti. Cette « prise » du rythme arrive toujours par surprise. Soudainement, tout se lie pour celui qui fait une expérience intense de ce moment¹⁶² : ses gestes et déplacements, ceux des individus l'entourant, la cadence lumineuse, les parties instrumentales et leurs réflexions réverbérées sont perçus comme un ensemble d'objets distincts dont l'homogénéité fait la particularité. Danser en suivant le rythme linéaire de la section rythmique, tenter de briser cette litanie, suivre les battements produits par la vielle, s'immobiliser pour imiter cette stase ou se déplacer pour déposer son manteau participe ainsi d'un même flux toujours marqué par l'union et la séparation.

△ 01:10:04 –
01:11:07

Il y a donc là aussi une tension : la performance, qu'elle soit « resserrée » ou « étendue », s'organise entièrement autour du temps musical, cette situation particulière ; cette dernière reste cependant une expérience pour les musiciens l'instiguant, ne marquant pas scénographiquement outre mesure ce moment ; pourtant, l'auditeur, une fois qu'il est « pris », ne peut nier la particularité de ce même moment, au moins au niveau de son ressenti. Cette tension peut être éclaircie – là encore, à l'aide d'un auteur – ici l'ethnomusicologue John Blacking. Celui-ci pose une différence entre le « temps actuel », celui de tous les jours,

162 On retrouve chez John Dewey l'appréhension du temps de l'expérience complète (à fort potentiel esthétique et donc artistique) comme celui d'un d'un espace intense, vitalement puissant : « L'expérience, lorsqu'elle atteint le degré auquel elle est véritablement expérience, est une forme de vitalité plus intense.[...] A son plus haut degré, elle est synonyme d'interpénétration totale du soi avec le monde des objets et des événements » (p.54 ; Dewey, 2010).

auquel on prête peu attention et le « temps virtuel » de l'expérience musicale¹⁶³, auquel serait attaché une prise de conscience intense du soi et de l'environnement¹⁶⁴ ; un temps particulier où la qualité de l'expérience vécue prime sur la longueur que celle-ci prend dans le temps. La forme musicale déroulée par *France*, longue et répétitive, semble incarner la superposition des deux temporalités décrites par Blacking ; non uniquement en elle-même, mais aussi dans la façon dont elle est vécue par des auditeurs familiers de formats musicaux bien plus courts. C'est parce que l'on éprouve la forme dans son implacable répétitivité, que durant le concert, le temps peut paraître « long », que l'on peut paradoxalement à la fois se détacher et saisir plus pleinement les nuances de cette même forme et du matériau qu'elle déroule¹⁶⁵. Il est d'ailleurs fréquent qu'à l'issue des concerts, les auditeurs se demandent combien de temps celui-ci a duré, sans pouvoir en déterminer l'étendue (bien que celle-ci se situe souvent aux alentours d'une heure). A la manière des minimalistes américains, *France* vise dans sa performance à une réappropriation du temporel s'exprimant dans la forme musicale, d'un réinvestissement de sa réalité sensible non dans sa mesure mais dans son ressenti : les musiciens jouent tant qu'ils le peuvent, s'arrêtent quand ils « sentent » que c'est le moment (qui advient parfois soudainement pour la section rythmique). Il n'est cependant en aucun cas affirmé qu'une équivalence des temporalités (et des espaces) serait recherché dans la performance, car pour se superposer, créer des interstices et des écarts, temps « actuel » et « virtuel » doivent ainsi être considérés comme intrinsèquement distincts.

Les concepts d' « actualité » et de « virtualité » de la dimension temporelle développés par Blacking impliquent un ressenti, une expérience personnelle ; l'on retrouve donc ici une similarité avec la façon dont nous avons considéré la notion d'ambiance, elle aussi constitué autour d'un vécu individuel. Si nous nous

163 « We may say that ordinary daily experience takes place in a world of actual time. The essential quality of music is its power to create another world of virtual time » (p.34 ; Blacking, 1995).

164 « a state (...) in which people become keenly aware of their being, of the other self within themselves and other human beings, and of their relationships with the world around them. There is freedom from the restrictions of actual time : we often experience greater intensity of living when our normal time values are upset, so that we appreciate the quality rather than the length of time spent doing something. The virtual time of music may help to generate such experience » (p.34 ; Blacking, 1995).

165 Une citation de John Cage cerne assez justement ce chevauchement des temps actuel et virtuel au sein de la forme longue : « Dans le zen on dit : si quelque chose est ennuyeux au bout de deux minutes, il faut l'essayer pendant quatre minutes. Si c'est encore ennuyeux, il faut l'essayer pendant huit, seize, trente-deux minutes et ainsi de suite. Finalement, on découvrira que ce n'est pas ennuyeux du tout, mais très intéressant » (Cage, 2003 ; p.103).

penchons à nouveau sur le texte de Jean-Paul Thibaud précédemment examiné (Thibaud, 2012 dans « Unité et complexité : la notion d'ambiance »), deux concepts résonnent étonnamment avec nos considérations passées : la syntonie et la schizoïdie. Empruntés au psychopathe Eugène Minkowski, ces deux termes désigneraient « deux fonctions complémentaires de la vie humaine » :

« La syntonie désigne le principe qui nous permet de « vibrer à l'unisson avec l'ambiance », elle assure le contact vital avec la réalité et renvoie au sentiment d'harmonie avec le monde ». La schizoïdie, au contraire, désigne la faculté de « nous détacher de cette même ambiance », elle procède de l'élan personnel, permet d'affirmer le moi, de donner sens et direction à l'avenir » (Minkowski, 1995 dans Thibaud, 2012 ; p.160-161).

Mobilisées dans une optique psychiatrique et sous une forte influence phénoménologique, syntonie et schizoïdie interrogent l'espace-temps qu'est la situation telle qu'expérimentée par l'individu. En ce qu'ils mettent à jour une tension dans l'expérience individuelle de la performance et interrogent ses qualités en tant que situation, ces deux concepts me semblent complémentaires de ceux de d'actualité et de virtualité du temps, de liaison et de séparation du monde, de statisme et de mouvement du musical ou encore d'expansion et de repli du moi. Toutes caractérisent une tension portant sur la continuité même de la situation en tant qu'expérience musicale mais aussi existentielle imprégnant la mise en forme du concert mais aussi l'existence même de ses instigateurs. Ces différentes superpositions sont des constructions en ce qu'elles agrègent des observations, des réflexions et des paroles d'origines éparses. J'aurais ainsi pu nommer cette partie « rencontre » ou « dissensus »¹⁶⁶ et mobiliser d'avantage de ressources bibliographiques : mon intérêt reste ici la mise en lumière de l'infinité des régimes de perception et de sensorialité mobilisable pour comprendre sous un angle toujours particulier la performance. Au-delà de leur artificialité, ces tuilages mettent en avant une intuition depuis toujours éprouvée quant à la production de Jérémie, Yann et Mathieu, à savoir que c'est en grande partie dans ce qui se superpose que réside ce qui désoriente, enivre et transforme.

166 « Ce que dissensus veut dire, c'est une organisation du sensible où il n'y a ni réalité cachée sous les apparences, ni régime unique de présentation et d'interprétation du donné imposant à tous son évidence. C'est que toute situation est susceptible d'être fendue en son intérieur, reconfigurée sous un autre régime de perception et de signification », (p.55 ; Rancière, 2008).

L'ivresse.

« L'ivresse comme irruption triomphale de la plante en nous. »

Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Mille Plateaux*.

Le ressenti individuel est au centre de l'objet performatif tel que mis en forme par *France*. Afin d'atteindre cette expérience sensorielle spatio-temporellement ancrée, essentiellement inaccessible dans sa complexité à tout autre qu'à celui qui la vit, trois méthodes s'offraient à moi : obtenir des discours sur ce ressenti, observer des individus en train de ressentir, faire l'expérience de ce ressenti par moi-même. J'ai donc usé de ces trois techniques mais en des proportions bien différentes. Mon enquête ethnographique n'a jamais abouti en un déferlement de paroles, du moins sur la performance en elle-même. Pour les musiciens comme pour moi, il semblait y avoir une difficulté à discourir formellement sur un objet re-confectionné à chacune de nos rencontres. Avec Yann, Mathieu et Jérémie comme avec les auditeurs, je n'ai donc pas basé ma recherche sur des entrevues systématiques, préférant les discussions informelles jouxtant les concerts et les fêtes. Sur la question du ressenti, ma seule informatrice ponctuelle fut Stéphanie, rencontrée lors d'un concert à Niort. Avec elle (et son mari) comme avec des amis ou d'autres personnes rencontrées, j'ai souvent parlé de ce qui se passait au sein de la performance ; Stéphanie est cependant la seule à avoir réalisé, à ma demande, un retour écrit de son ressenti d'un concert. Unique au sein de cette recherche, ce compte-rendu d'expérience m'apparaît assez représentatif, en certains points, des discours réalisés sur leur expérience par les auditeurs eux-mêmes :

« Chaque concert de France est un moment propice à l'introspection de par son expérience transcendante. [...] Les garçons jouent habituellement de dos, dans une certaine pénombre, renforçant clairement l'intensité du moment, car il est question de moment, d'expérience et non de "banal" concert. Quelque chose se joue, mais on ne voit - ni ne sait - vraiment par qui et comment. La seule fois où je les ai vus en pleine lumière (Niort, tu étais là), c'était pour ma part très perturbant. J'ai passé une partie de mon concert à les prendre en photo, j'avais l'impression que quelque chose m'était révélé et qu'il fallait impérativement l'immortaliser. Je suis

du coup moins rentrée dans le concert que les autres fois. J'étais aussi très intéressée de voir le public, de les regarder vivre cette expérience qui n'est clairement pas digeste pour tous. Ce qui m'amène à parler de performance. 1h / 1h30 sur un seul titre, c'est complètement fou!! On est quand même sur une composition super répétitive (c'est l'idée), mais elle est finalement nuancée d'accélération, d'effets... qui ne peuvent être perçues qu'en se laissant complètement aller, qu'en rentrant complètement dans la musique. C'est donc une performance pour eux 3, comme pour le public. C'est du jusqu'au bout'isme. Comme tous les genres artistiques en marge, il est tout bonnement impossible d'y entrer de but en blanc, c'est au préalable un travail d'éducation auditive. Mais si tu arrives à prendre du plaisir jusque là, l'expérience *France* est l'une des plus fortes, authentiques (= qui a du sens) et hypnotisantes qu'il est possible de vivre. »

La production orale ou écrite qu'est le discours s'avère distincte de l'expérience vécue ; celle-ci nous renseigne tout de même sur ce qui est vécu, jusque dans sa forme même. Il est ainsi intéressant de noter que ce discours ne semble jamais porter sur la performance comme support du ressenti, mais bien sur une totalité (performance et ressenti) dont on peine à délimiter les contours. Préalablement à cette réponse, j'avais demandé à Stéphanie de décrire son ressenti de la manière qu'elle le souhaitait : celle-ci l'a automatiquement lié à une scénographie, une musique et un environnement. En utilisant souvent des métaphores ayant trait au déplacement (voyage, dérapage, départ, ascension, ...) l'auditeur caractérise donc autant ce qui se passe à l'intérieur qu'autour de lui. La performance apparaît comme un enchevêtrement de processus auxquels le ressenti de l'auditeur se trouve lié ; et au sein de ce rizhome où un environnement et une intériorité se joignent, des transformations surviennent : tout se tend, s'étend, se tuit, se lie et se sépare. L'expérience de la performance des musiciens diffère évidemment de celle des auditeurs. Là où ces derniers ne sont que *musiqués*, les premiers s'avèrent à la fois *musiquants* et *musiqués* (nous reviendrons ultérieurement sur les enjeux de ce double rôle) ; il est donc cohérent que leurs mots aussi s'organisent et se diffusent différemment :

Yann : Effectivement, tous les sens de la perception sont concernés... Je me souviens du dernier concert de *France* : je me trouvais dans une zone de forte pression sonore et j'avais face à moi un projecteur qui diffusait une lumière blanche

très vive. J'ai fermé les yeux, seulement j'avais toujours ce flux de lumière et de son qui venait en moi, à ce moment là j'ai eu la sensation d'entendre le son par les yeux ! Mes sens se sont comme mélangés, ma perception s'est trouvée transformée. Dans ce cas là et pour le *Gliss de vielle* aussi, c'est le volume sonore élevé, saturant l'espace, qui permet d'accéder à ce glissement de la perception. [...] Il y a encore une autre forme d'écoute qui permet d'accéder à ce bégaiement de nos sens. C'est la danse, que je côtoie et pratique par la musique traditionnelle.

Jérémie : Le volume du son a à voir avec l'attention de l'auditeur, le danseur n'a pas besoin d'avoir un volume élevé car la musique le traverse, il baigne dedans car il se déplace en fonction d'elle, à travers elle, c'est un repère pour lui et non l'unique moyen d'accéder à une écoute, la musique représente la moitié du bal, la danse l'autre moitié. Dans des concerts comme *France* ou le *Gliss de vielle*, qui ne font pas appel à la danse, le volume sonore vient palier à cette nécessité d'être submergé et de se perdre dans le son, permettant un accès à l'auditeur vers un autre type d'écoute, via le corps. [...]

Bien que bref, cet échange extrait d'un entretien datant de 2009 (précédemment cité) entre Jérémie, Elodie Ortega et Yann peut être rapproché en de nombreux points du discours de Stéphanie. L'intérieur de l'individu et ce qui l'entoure se trouvent aussi ici mis en rapport, au sein d'un discours englobant l'ensemble des performances de *France* et autant d'expériences. Effectuée sans Mathieu et résolument centrée sur la pratique de Yann dans sa diversité, cette discussion mise en forme par écrit est aussi intéressante en ce qu'elle provient des musiciens eux-mêmes et apporte un éclairage particulier sur le ressenti en situation. Jérémie, Mathieu et Yann ne se considèrent pas comme les seuls individus autorisés à discourir sur ce qui se passe au sein de la performance ; une fois en cours, la performance n'appartient plus à personne. Dans le même temps, il y a aussi une méfiance quant au discours en lui-même : que ce soit le leur, figé ou déformé par des intervieweurs, érigé en parole d'évangile ou celui d'autres les enfermant dans des cadres désépaississant la totalité d'une ambiance et d'un vécu¹⁶⁷. Le discours s'insère ainsi dans un espace en friction : celui-ci peut être

167 La simplification d'événements complexes est un des propres du journalisme, phénomène difficile à accepter pour nombre de musiciens. Un article paru dans la revue *Gonzai* (ici disponible en version web abrégée: <http://gonzai.com/metamorfosi-de-france-est-le-sursaut-republicain-quil-te-faut/>) me fut présenté par les musiciens, de manière virulente, comme un exemple de la grande simplification

émis par n'importe qui, sans réel contrôle ; sa qualité et sa pertinence importe, notamment quand sa diffusion peut se faire importante ; trop s'en encombrer, c'est imposer une vision et s'accaparer fictivement la réalité d'une performance s'axant sur l'expérience sensible des individus. Cette double optique tend donc à faire du discours un medium paradoxal dans la restitution du ressenti.

Le terme de transe est le plus facilement amené par ceux qui tentent de poser des mots sur l'intensité ressentie lors d'une performance de *France*, sûrement car il est communément utilisé pour associer un événement et un ensemble de sensations. On le relève d'ailleurs souvent dans des articles journalistiques, dans des descriptions réalisées par des organisateurs à l'occasion d'un concert, mais aussi dans la bouche même de certains auditeurs assistant à ces mêmes concerts (Stéphanie utilise d'ailleurs le terme « transcendantal »). Faire référence à ce terme apparaît cependant problématique : les musiciens eux-mêmes le rejettent en ce qu'il se rattache à un imaginaire trop diffus et efface la singularité d'une écoute, d'une pratique et de processus à l'oeuvre. L'emploi ou non du terme de transe se révèle même être un point de compréhension de leur production¹⁶⁸ : l'employer, c'est créer des taxinomies trop larges, regrouper au sein d'un même flux des phénomènes divers, diminuer la spécificité de formes musicales, artistiques ou rituelles particulières ; bref, utiliser un mot-valise vidé de son sens au fil du temps.

Il est évident qu'en ethnomusicologie, la transe recouvre un concept important, auquel des auteurs aussi emblématiques que Gilbert Rouget, Judith Becker ou même Ruth Herbert ont contribué à donner une profondeur et une importance remarquable (Becker, 2004 ; Herbert, 2011 ; Rouget, 1990) ; celui-ci me semble cependant difficile à mettre en oeuvre au sein de cette recherche. En m'autorisant une utilisation de certains termes rattachés à son champ d'étude, tels que *musiquant*¹⁶⁹ et *musiqué*¹⁷⁰ (selon la terminologie de Gilbert Rouget), je lui préférerais un terme vernaculaire souvent utilisé par Yann : celui d'ivresse, saisissant assez finement plusieurs réalités de la performance. Car ivres, musiciens

168 J'ai souvent observé la virulence avec laquelle les musiciens peuvent contrer les personnes utilisant le terme de transe à leur égard ; ici encore, l'intervention de Yann lors du colloque *Transe(s)* (novembre 2012, Strasbourg) est un exemple intéressant de ce positionnement.

169 Celui qui est en action musical.

170 Le sujet affecté de l'action musicale.

comme auditeurs le sont souvent dans ces moments : de sons continus, de cellules rythmiques répétées, d'alcool et possiblement de lumières aveuglantes. Ces diverses saturations entraînent effectivement une modification progressive du ressenti et du comportement des individus en présence, mais aussi de la performance dans ses différentes composantes.

L'emploi d'un tel terme n'est cependant pas neutre et souligne la place centrale de l'alcool mais aussi d'autres substances dans ces situations. Leur usage dépasse le seul cadre du concert : on boit ou fume avant pour être dans un certain état durant, mais aussi après le concert, parfois jusqu'au lendemain, et les effets se font souvent encore sentir jusqu'au prochain concert. Ce régime d'ivresse amène ainsi à une transformation de plus en plus appuyée de l'état des musiciens avec l'avancée de la performance étendue, polarisée par les moments musicaux. Sur le plan perceptif, les effets de l'altération alcoolique résonnent avec ceux que produisent la performance (resserrée et étendue) et les complètent même, l'état d'ivresse permettant de rentrer plus aisément dans la performance.

Qu'importe leur nombre et leur provenance : les mots semblent difficilement adhérer à ce que l'auditeur ou le musicien ressent. Au-delà des discours, il y a une réalité expérimentée de diverses façon, que l'observation peut s'avérer plus apte à saisir. Face à cet environnement sensoriel saturé, j'ai pu observer plusieurs comportements, bien souvent corrélés au taux d'alcoolémie et aux affinités avec les individus en présence, la musique et la situation plus entièrement. La gestuelle des individus peut par exemple se comprendre comme l'expression d'une intensité vécue, dans son expansivité comme dans son économie. Un déplacement, une danse prenant successivement appui sur différemment éléments¹⁷¹, un balancement ou une ondulation du corps, un marquage rythmique au pied, une perte d'équilibre mais aussi l'installation d'une progressive stase corporelle sont autant d'indices qui, couplés les uns avec les

○ 2:22 – 01:20:19

✗ 17:35 – 18:30

01:16:05 –
01:17:30

△ 17:08 – 21:07

31:24 – 31:46

35:25 – 37:10

56:50 – 58:50

01:01:30 –
01:02:47

□△x 55:15 –
56:06

□ 1:12:49 –
1:14:30

△x 31:22 - 32:32

34:08 - 34:25

39:10 – 39:37

52:10 – 52:26

54:40 – 01:01:20

□ 34:00 – 36:00

58:30 – 59:20

01:12:40 –
01:14:30

x 53:22 – 56:10

¹⁷¹ Débit lumineux, cellule rythmique du couple basse/batterie, phrase de vielle, réflexion sonore, battement.

autres illustrent l'ancrage corporel des participants dans la performance.

Ce second niveau comportemental, plus abstrait, s'avère plus difficile à déceler, et son observation implique la prise en compte de l'expérience de celui qui observe. Ces additions d'attitudes, d'expressions, de mouvements ou encore de gestes se rapprochent de façons d'être et d'agir dans la performance, et font donc partie intégrante de celle-ci. Nous pouvons schématiquement dégager quatre tendances de conduite au sein du concert : se forcer à rester malgré la difficulté de l'expérience ; partir car l'expérience est rejetée ; se centrer sur soi ; faire corps avec les autres. Ces comportements diffus s'articulent de plusieurs manières, sans être exclusifs (à l'exception peut-être du second, qui est aussi propre aux auditeurs non-musiciens). Les deux dernières attitudes cependant, bien plus ancrées dans un environnement sensoriellement saturé les stimulant, occupent une position particulière en ce qu'elles semblent s'attirer et se succéder, joignant stase corporelle et mouvements jusqu'à installer l'auditeur dans un nouvel état. L'ivresse peut donc se comprendre comme l'articulation fluide de l'intériorité et de l'extériorité pour l'individu, mais aussi d'une brouille au sein de ces deux ensembles : les sens « bégayent », la temporalité et la spatialité se distendent, le son réfléchi se fond avec celui émis, les réflexions spéculaires avec les diffuses, les musiquant avec les musiqués.

Ces états, comportements et réactions de confusion où les sens « bégayent », où une « désorientation spatiale » et un « déséquilibre physiologique » (Rouget, 1990 ; p.524-525) se font sentir ne surgissent pas du néant : ils sont la réponse à une incorporation sensorielle et culturelle de la performance¹⁷². L'importante intensité sonore (permettant « d'être submergé », de « se perdre », d'atteindre une écoute « par le corps », selon les mots de Jérémie cités précédemment), l'étendue tout aussi ample du spectre harmonique, la répétitivité de la section rythmique, l'alternance entre courts motifs répétés sans cesse et improvisations plus libre de forme à la vielle, le réglage du des

172 Deux échelles d'incorporation, cités par Stéphanie dans le discours présenté il y a quelques pages, sont ici à nuancer : celle du concert, auquel on s'acclimate (« rentrer complètement dans la musique ») et celle d'un univers esthétique aux nombreuses ramifications auquel il faut se familiariser (« il est tout bonnement impossible d'y entrer de but en blanc, c'est au préalable un travail d'éducation auditive »).

amplificateurs (et des pédales d'effets) construisant de multiples strates sonores : ces différents procédés, techniques de jeu et de mise en son entraîne la création d'une profusion d'éléments imbriqués dont la richesse n'est plus apte à être perceptivement décomposée (Kosmicki, 2008 ; p.43). Impliquant une forte stimulation sensorielle, elles permettent de modifier la perception du monde par le son, ce qu'Alfred Gell désigne par l'expression de « techniques sonores d'enchantement » (à partir de Gell, 1988). La variété de ces « techniques d'enivrement » dépasse cependant la seule sphère du son, et sont aussi visuelles et scénographiques.

L'appréhension du spatial et du temporel se modifie ainsi, comme nous l'avons plusieurs fois évoqué. S'il s'avère difficile d'observer extérieurement cette transformation sur le plan temporel, la modification progressive de la perception spatiale des participants est bien plus visible. Ici, les personnes s'assoient sur la scène, se rapprochent des musiciens, s'approprient l'espace qui les entourent ; de même, les musiciens se frottent aux auditeurs, leur parlent, les bousculent. Yann est celui qui tente le plus ostensiblement de tordre la séparation tenace séparant les musiciens et les auditeurs : en élargissement l'amplitude de ses déplacements (et en chancelant sous l'effet de l'ivresse), il dé-structure le cercle formé autour de lui et s'extraît du rôle de centre d'attention pour rendre l'espace horizontal et ouvert à tous. Cette appréhension particulière de l'espace de jeu fait écho à des scénographies développées dans les milieux *DIY* et punks précédemment évoqués : proximité spatiale et sociale se répondent alors, nous indiquant à *minima* une affinité des individus en présence quant à ce qui est en train de se faire.

Δ 9:30
 □ 27:50

 X 7:23 – 10:56
 X○ 40:53
 ΔX 29:51 – 32:20

 X 14:40-16:50
 18:06-18:25
 21:17 – 22:43

Observer des gestes et des comportements, tout comme recueillir des paroles, peut donc permettre de mettre en rapport, dans une certaine mesure, l'environnement performatif et l'intériorité de ses participants. L'observation reste cependant une méthode trompeuse dans la compréhension de l'ivresse : en extrayant des actes observés de l'histoire de ceux qui les expriment, des généralités se dégagent d'éléments certes communs (danser, fermer les yeux,

s'immobiliser) mais porteurs pour chacun non seulement d'un référentiel d'intensité ressenti différent, mais aussi d'une signification différente. Expérimenter par soi-même apporte une saveur au ressenti, une profondeur qu'un compte rendu d'expérience ou des observations ont du mal à produire. Afin d'accéder à la qualité de ce ressenti, l'ethnographe doit donc pouvoir se muter en simple auditeur et participer entièrement à la situation, que celle-ci soit un concert ou l'écoute d'un objet discographique. Une distanciation postérieure est évidemment primordiale ; celle-ci ne doit cependant en aucun cas amener à une objectivation de l'expérience vécue (Tassin, 2005), mais à un rapprochement de celle-ci de propos recueillis, de fait observés. La force de cette implication sensible tient justement dans l'appui de la subjectivité comme source pertinente (et dans les cadres des performances de *France*, justifiée) de données pour comprendre la performance.

Le développement de certains concepts de cette étude (tels que la liaison et la séparation) s'appuie donc sur mes multiples expériences de la performance. Ivre d'alcool et de drogue ou non, j'ai vécu la performance de diverses manières, et ai été happé avec une intensité variable selon les (et au sein d'un même) concerts. La double nature de l'objet performatif (hétérogénéité des composantes, unité de la forme) se fait plus sensible lorsque mon implication est la plus importante. L'appréhension de cet état de fait s'apparente à une soudaine sensation de complétude, de complexité, d'instantanéité¹⁷³ quant à ce qui est vécu : comme le rythme ou l'alcool, l'ivresse de la performance saisit fluidement mais subitement, parfois dans les derniers moments d'un concert. Lors de cette prise de l'individu par ce qui l'entoure, le caractère fragmentée de la situation, la pluralité du matériau de celle-ci se fait sensible, tout autant que son unité formelle, résultante de l'expérience individuelle (cf. II.2.a). Percevoir ces différents paramètres m'amènent à les mettre en rapport, à les connecter tout en les considérant séparés.

Ces écarts et contacts entre les composants de la performance (frictions fréquentielles, synchronicité et décalages rythmiques entre les stroboscopes et la musique, coordination des danseurs) trouve un écho dans ce que je ressens : des

¹⁷³L'oscillation entre ce que Guillaume Kosmicki nomme une « cristallisation du temps » (Kosmicki, 2008 ; p.42), due à la « répétition rythmique immuable » et une dilatation de celle-ci *via* des techniques de jeu (changement de *groove*, motif à la mesure incertaine, arrêts).

sons de hauteurs et textures diverses me parviennent de différentes sources, mais possèdent une cohérence formelle ; des vibrations ressenties corporellement divergent de celles entendues mais les complètent ; la saturation perceptive et possiblement alcoolique à laquelle je suis soumis m'intègre entièrement à la situation et m'amène à me recentrer sur mon intériorité. La manière d'exprimer mon ressenti est elle aussi marquée par une certaine fluctuation : je fixe un point aléatoire, clos mes yeux, danse, me plie en deux, discute, me déplace, titube, chante, détends mon visage, m'immobilise. Cette méthode se basant sur mon ressenti met en lumière des éléments se rapprochant de ceux rapportés et observés chez les autres. Dans des situations donnant autant d'importance à la perception individuelle, il m'apparaît difficile de poser une séparation étanche entre mes différentes expériences. Ais-je donné autant d'importance à ces processus parce que mon expérience de la performance les avait souligné, ou l'observation de ces même processus a-t-elle progressivement teinté mon ressenti ? N'étant ni omniscient, ni totalement objectif, il me semble résider là une limite indéniable à ma méthode.

Après le ressenti des auditeurs (dont je faisais partie), une seconde expérience reste à aborder, celle des musiciens. J'ai fait le choix, autant artistique que scientifique, d'orienter ma pratique musicale en ré-exploitant certains éléments des performances de *France perçus* comme fondamentaux¹⁷⁴, et notamment avec mon groupe (*Dragon du Poitou*) où j'officie majoritairement en tant que percussionniste. Cette activité me permet de développer une expérience parallèle (mais non analogue) à celle développée ensemble par Mathieu, Jérémie et Yann. Particulière, celle-ci ne me permet pas d'atteindre le ressenti des instrumentistes, « encore plus » inaccessible que celui des auditeurs (qu'est-ce que jouer de la vielle pendant une heure, souvent ivre, au contact des participants et avec les mêmes acolytes, depuis 14 ans ?), mais m'amène à saisir certaines évolutions perceptives, mentales ou corporelles (au moins pour Mathieu).

De fait, le ressenti des musiquants me semble similaire à celui des musiqués, à un détail près : eux aussi sont affectés par ce qui se déroule ; mais ce

¹⁷⁴ La réalisation d'une pièce unique ou de plusieurs longues pièces centrées sur la répétition, la mise en place d'une scénographie gommant les séparations, la construction d'une mise en son non standardisée et spatialisée ...

sont eux qui déroulent ce qui affecte. Performer et être dans le même temps soumis au matériau de cette performance amène donc à un processus d'entraînement vers l'avant de la performance, semblable à une courroie autonome. Les deux faces de l'expérience s'alimentent d'une manière de plus en plus importante, dans un processus de *feedback* où la complexité de la situation que l'on participe en grande partie à construire évolue sans pouvoir être entièrement prévisible. Que l'instrumentiste ancre son jeu dans la répétition ou qu'il le module, il agit ainsi sur la pièce musicale, sur le corps des individus en présence, mais aussi sur son propre corps. Cela ne veut cependant pas dire qu'il peut entièrement diriger son ivresse et planifier son évolution ; le nombre de paramètres de la performance, et au premier lieu celui de la complexité d'une mise en son et une scénographie liées à un espace et donc à une acoustique, ne peuvent permettre aux instrumentistes d'entièrement contrôler ce qui se déroule. Au mieux guide-t-il cet enivrement, tout en se laissant surprendre par la réponse instrumentale de ses camarades de jeu, les réactions des auditeurs, les réflexions de la salle, mais aussi ses propres sensations.

Outre les interactions entre les musiciens et la matière musicale, penser la performance comme un ensemble de processus d'entraînement (synchronisation mutuelle d'objets rythmiques différents ; Clayton, Sager et Will, 2005 ; p.19-22) nous permet par ailleurs de questionner l'efficacité physiologique du matériau sonore en lui-même, mais aussi de comprendre les concepts de liaison et de séparation comme synchronisations¹⁷⁵ progressives, successives (quand de nouveaux modèles rythmiques surgissent) et enivrantes pour l'individu percevant une profusion de schémas rythmiques plus ou moins corrélés. L'entraînement caractérise ainsi un ensemble d'éléments très divers dont l'incidence sur les auditeurs et entre eux varie selon leur nature même : la gestuelle particulière des musiciens mais aussi des autres participants faisant apparaître différentes interprétations du rythme (battue au pied d'un auditeur, de Jérémie ou de Mathieu) ; la matière musicale émise par les amplificateurs puis réverbérée par la salle ; la cellule développée par la section rythmique, le cycle de la manivelle de la vielle à roue ou le débit des stroboscopes ; la rencontre des fréquences

175 Et désynchronisations : je me déplace et perçois différemment un motif rythmique, amenant les autres motifs dans un nouveau processus d'entraînement.

produites, d'où résultent des battements ; la forme même, imposant une temporalité particulière et qu'il faut appréhender au fur et à mesure. Le matériau musical apparaît donc efficace non en ce qu'il est musical, mais parce qu'il est l'élément le plus sensiblement rythmique de la situation. Il y a là une asymétrie évidente : les auditeurs se synchronisent sur les schémas rythmiques logés au sein du matériau musical et de la gestuelle des musiciens l'élaborant (eux-mêmes affectés par ce qu'ils produisent) ; en retour, la gestuelle des auditeurs aura une incidence *a priori* plus réduite, même s'il ne s'agirait pas de réduire la scénographie horizontale amenant les *grooves* des différents participants à se rencontrer. Cependant, la profusion au sein du musical et le caractère toujours individuel (bien que culturellement marqué ; *ibid* ; p.14-16) de l'entraînement amènera à des synchronisations distinctes, notamment exprimées par des gestuelles dansées différentes, mais aussi par une appréhension différenciée de la morphologie même de la pièce (*ibid* ; p.6).

L'expérience sensible individuelle est la base même de ce que *France* élabore ; et dans ce même mouvement où la performance nous altère, notre altérité modifie la performance. Les ivresses vécues et/ou observées lors de ces diverses expériences sont rapprochées, discutées, remémorées par l'ethnographe, l'auditeur et le musicien ; chacune possède une saveur particulière, inscrite dans une situation que chacun de ses participants rattache à son propre vécu. La performance n'est ainsi pas le simple vecteur d'un message incorporé par ses acteurs : elle est la transformation même. Une façon d'être ensemble mouvante et en tension, au-delà du concert. Une transformation agissant non comme révélation, mais comme émancipation, ne se déversant pas de la performance vers ses participants, mais opérant à partir de leur singularité, à partir de laquelle ceux-ci tracent leur « chemin propre » (Rancière, 2008 ; p.23)¹⁷⁶.

176 « Le pouvoir commun aux spectateurs ne tient pas à leur qualité de membres d'un corps collectif ou à quelque forme spécifique d'interactivité. C'est le pouvoir qu'a chacun ou chacune de traduire à sa manière ce qu'il ou elle perçoit, de le lier à l'aventure intellectuelle singulière qui les rend semblables à tout autre pour autant que cette aventure ne ressemble à aucune autre. [...] Ce que nos performances vérifient – qu'il s'agisse d'enseigner ou de jouer, de parler, d'écrire, de faire de l'art ou de le regarder – n'est pas notre participation à un pouvoir incarné dans la communauté. C'est la capacité des anonymes, la capacité qui fait chacun(e) égal(e) à tout(e) autre. Cette capacité s'exerce à travers des distances irréductibles, elle s'exerce par un jeu imprévisible d'associations et de dissociations. »

Autonomie, altérité, amitié.

« Le réel est ce qui résiste. »

Comité Invisible, *À nos Amis*.

Frictions entre les sons, entre les individus, entre les modes d'organisation et entre les perceptions. La performance transforme les lieux et les individus, de différentes manières. Elle est une résistance : non un positionnement conflictuel contre, mais une dynamique mettant en contact des individualités, des matériaux, des corps, des objets et des groupes s'influençant et se transformant les uns les autres au sein d'une même situation. Celle-ci génère son cadre, sa performance, sa pièce musicale, ses rencontres, son ambiance. Un festival, un squat, un espace autogéré, une habitation ou une salle subventionnée produiront ainsi des situations de jeu différentes : configuration spatiale, contraintes sonores et horaires, *deals* financiers¹⁷⁷, programmation, public mobilisé et tout simplement affinité entre les individus en présence. Les performances de *France* tendent à bousculer les cadres de par leur constitution : la scène y est dépassée, les limitations sonores outrepassées, les prévisions horaires rendues caduques. En fonction de ces différents points, « déborder du cadre » (aller jouer avec les limites sonores, horaires, alcooliques ou encore de la bienséance et de la correction...) n'aura ni la même signification, ni les mêmes enjeux.

Tordre le cadre de « la salle de concert » se fait en communiquant avec les individus la composant et la rendant tangible, que ceux-ci soient connus de longue date ou rencontrés sur le moment. Ce sont donc les relations avec les organisateurs de l'événement (mais aussi les autres acteurs de celui-ci : possibles autres musiciens programmés, ingénieur du son et régisseur, personnes venues assister au concert) qui définissent ce qui peut se faire ou non, mais aussi à quel point ce qui ne peut pas se faire peut quand même l'être (fumer à l'intérieur, se battre, prendre de la drogue, se dénuder, mettre en place une scénographie

¹⁷⁷ Un facteur évidemment pris en compte quand un concert est accepté ou non, mais aussi dans l'élaboration d'une tournée, où les concerts les mieux rémunérés (souvent dans des salles installées, institutionnelles ou réputées) permettent d'accepter d'autres événements bien moins rémunérés (souvent organisés par des amis).

dangereuse). Une salle comme les *Instants Chavirés* (tenue par des amateurs de musiques expérimentales à destination d'un public de pairs), bien que subventionnée, ne posera pas de limite sonore et sera assez souple sur les horaires ; en opposition, certains squats se verront bien plus stricts sur les mêmes questions. Une fois le concert débuté, le cadre de la situation se modifie encore pour apparaître un peu plus autonome. Une rupture se crée *de facto* avec le début du musical, que les individus incarnant le lieu auront bien du mal à tordre en retour : à Luz Saint-Sauveur, la volonté du directeur du festival alors présent ne fit pas cesser le jeu de lumière intense des stroboscopes ; de même, les ingénieurs du son se trouvent bien en peine d'imposer leur contrôle sur une masse sonore n'étant pas connectée à leur dispositif. À l'inverse, un cadre trop prégnant et en décalage avec l'esthétique et les conceptions du groupe peine à générer une performance cohérente et intéressante (pour le groupe). Ainsi, le concert effectué à la Villette Sonique en mai 2017 et dont la scénographie fut réalisée par le *collectif Sin* est remémoré par les musiciens et leurs proches comme étant de piètre qualité : bien que positionné au centre de l'espace et des participants, le groupe voyait projeté derrière lui des images issues de documentaires divers sur la transe (dispositif assez peu judicieux si l'on se rapporte à leur réflexion sur cette notion).

Il y a dans ces situations la connexion d'éléments résolument hétérogènes saisissant une façon d'agir au-delà du musical et du performatif ; un mode d'organisation où une convergence dans l'action, la perception, la pensée n'est pas recherchée ; il y a là une façon de vivre la situation en acte, de s'y rencontrer, éminemment politique et signifiante (Comité Invisible, 2017 ; p.60)¹⁷⁸. Œuvrer pour et avec ceux (et ce) qui entourent, et non dans une optique démocratique à la portée universelle¹⁷⁹, vaporeuse et abstraite ; ne pas ériger le squat en cadre exclusif de la performance, malgré les affinités, et voir dans toute occasion la possibilité de « déborder », de construire une situation inédite et intéressante ; se méfier de tout ce (et ceux) qui pourrait réduire la densité d'une pensée, restreindre

178 « Est politique tout ce qui a trait à la rencontre, au frottement ou au conflit entre formes de vie, entre régimes de perception, entre sensibilités, entre mondes *dès lors que ce contact atteint un certain seuil d'intensité*. Le franchissement de ce seuil se signale immédiatement par ses effets : des lignes de front se tracent, des amitiés et des inimitiés s'affirment, la surface uniforme du social se craquelle, il y a morcellement de ce qui était faussement uni et communications souterraines entre les différents fragments qui naissent de là ».

179 Un parallèle saisissant peut selon moi être tracé entre cette idée de démocratie déconnectée car trop large (elle aussi issue d'une discussion avec Yann) et les discussions préalables sur la notion de transe. Dans les deux cas, ce qui importe c'est ce qui prend sens ici et maintenant, ce qui est le plus efficace et tangible.

une action (« gauchistes », ingénieurs du son, journalistes ou ethnomusicologues) ; ne pas rejeter la politique dans son ensemble (« tous pourris ! »), mais n'y apporter simplement aucun intérêt, réduire ce champ à une donnée n'ayant aucune incidence sur ce qui est vécu : tout cela participe d'une même ligne, celle d'un groupe (musical, social et humain) tentant en permanence de questionner et distendre les cadres pré-établis rencontrés, afin de penser et d'agir en fonction de ce qui est vécu et ressenti, seul et avec les autres. C'est une nouvelle dimension de la résistance, effective au sein même de l'individu ; une façon d'éprouver la performance et le monde ; la tentative de démarrer de sa propre désorientation, de sa présence et de ses expériences quotidiennes plutôt que de dogmes, doctrines et abstractions contraignantes (Dieu, l'Humanisme, les normes sonores, ...) ¹⁸⁰.

L'hétérogénéité du contenu de la performance peut donc être liée à un certain mode d'organisation (F-M Castan, 1984 ; p.17)¹⁸¹. Félix-Marcel Castan, précédemment convoqué, s'avère être ici une référence intéressante à mobiliser. La découverte de cet intellectuel occitan fut pour moi fortuite¹⁸² ; cependant, son œuvre trouvait dans les agissements de Jérémie, Mathieu et Yann, mais aussi dans ma propre pratique, de saisissantes réverbérations. La puissance première de la pensée de cet historien réside en ce qu'il installe une Occitanie ouverte, culturelle avant tout, décentralisée, aux frontières poreuses bien qu'ancrées territorialement. L'altérité et l'autonomie en sont selon lui des notions fondatrices et fondamentales (F-M Castan, 1984 ; p.29)¹⁸³ ; la confrontation, la contradiction, l'affrontement et la friction, des moteurs. L'Occitanie n'irrigue pas d'une manière abondante mes recherches : si j'ai pu observer plusieurs fois une croix occitane autour du cou de Mathieu ou orner une pochette d'un disque du groupe, entendre Ernest Bergez ou Jacques Puech chanter en occitan, observer des relations entre *France* ou leurs

180 Cette vision de l'homme affranchi de toute coercition de puissances supérieures irrigue la pensée anarchiste individualiste : citons l'ouvrage de Max Stirner, *L'Unique et sa propriété* (2002), ou encore la notion d'anarchisme ontologique développée par Hakim Bey dans *L'art du Chaos* (2000).

181 « A la question de la spécificité, substituer la question de la pluralité des centres, de la pluralité des tendances à l'intérieur des centres, de la pluralité des disciplines à l'intérieur des systèmes... Question de fonctionnement. Le contenu sera considéré du point de vue du fonctionnement ».

182 Celle-ci se fit indirectement, au détour d'un entretien entre un membre de mon collectif et Ernest Bergez, musicien actif sous le nom de *Sourdure*, membre de nombreux ensembles dont *Tanz Mein Herz*, ainsi que du collectif *La Nòvia*.

183 « L'Occitanie se définit d'emblée comme étrangère au système des nations, étrangère au système des royaumes même. Sa culture perdrait son sens si elle était interprétée suivant un critère narcissique : la pensée d'Oc est toute entière tournée vers autrui, c'est sa grandeur ».

proches avec des entités occitanes (le label *Pagans*) ou même relever la présence de *France* dans un ouvrage recensant les musiques de ce territoire (Martel et Saisset, 2016), ces indices apparaissaient assez maigres pour m'amener à décréter un groupe, ses membres et son entourage comme intégralement occitans. La lecture de Félix-Marcel Castan m'a cependant amené à ré-évaluer la question occitane en considérant l'ancrage territorial des trois musiciens, rapporté à leur(s) histoire(s), réseau(x), organisation(s) et déplacement(s) comme la marque d'un occitanisme vécu concret, fruit de l'expérience sans être forcément revendiqué ou théorisé. Ayant résidé, étudié et joué à l'intérieur (Grenoble, Clermont-Ferrand, Le Puy-en-Velay, Valence, Haute-Loire) et aux limites (Saint-Étienne) de l'espace occitan historique, il est concevable que Jérémie, Yann et Mathieu aient développé une façon d'agir en cohérence avec ce même espace, sans pour autant s'y enfermer :

« Nous croyons en revanche à des réseaux, à des systèmes, à des chaînes relationnelles qui déterminent des courants créatifs et des dysfonctionnements, par lesquels se définissent des situations et des conglomérats qu'il est parfaitement légitime de qualifier d'occitans, qu'elles qu'en soient la mobilité et les formes imprévisibles » (F-M Castan, 1984 ; p.65).

La pensée de Félix-Marcel Castan se développe comme résolument décentralisatrice ; cette conception d'une Occitanie culturelle, anti-régionaliste et périphérique, force de friction permettant de remettre en cause et de questionner le modèle centralisé dépasse en effet le seul critère géographique ; c'est une périodionalité qui n'est plus seulement au Sud, une Occitanie élargie, non marquée par ses frontières, mais par ses connexions. S'élabore alors un nouveau mode d'organisation autonome se concrétisant dans des initiatives, des actes, des rencontres et des événements parfois ponctuels, parfois réitérés. Il n'y a pas un seul réseau à emprunter, et toute occasion doit être saisie. Il ne s'agit pas de créer des relations dans un but tactique, d'organiser le monde de l'extérieur, d'évoluer selon un cadre rigide, mais de partir de ces relations, ce qui est vécu, de s'appuyer sur ce qui est ancré (et non du local), proche (non uniquement spatialement, mais aussi par affinité) pour faire émerger des situations décentralisées (Comité invisible, 2014 ; p.166) produisant des expériences particulières tout en

débordement (légalité, temporalité, scénographie).

Les notions de résistance et de transformation peuvent s'articuler d'une infinité de manières, produire une infinité de significations : ce jeu d'association polysémique se retrouve au sein de la performance, dans son élaboration et son déroulement même. Théoriquement, les notions de transformation et de résistance se trouvent bien souvent liées au point qu'il s'avère parfois difficile de les disjoindre. Nous les retrouvons notamment au sein de la logique dialectique, où les transformations forment un enchevêtrement dynamique de processus en tension (Dewey, 2010 ; p.47)¹⁸⁴. Le rapport entre les différentes constructions théoriques de cet écrit (voir II.I.c : unité et complexité, liaison et séparation, stase et mouvement, ...) semble converger dans cette optique. Mais une autre logique peut être employée pour caractériser la diversité des éléments constitutifs de la performance (étendue et resserrée) et saisir les associations au sein de ces mêmes constructions. C'est ce que Michel Foucault nomme la « logique stratégique »¹⁸⁵ : la communication du différent, et donc la sauvegarde du spécifique. Le lien entre résistance et transformation y apparaît bien moins mécanique et frontal, mais tout aussi organique. Dans cette optique, la transformation n'est pas une résolution des contraires dans un ensemble homogène, mais l'existence même de la pluralité, qui est aussi de fait, une résistance. On perçoit ici la friction nécessaire entre deux logiques (dialectique : lutter *contre* / stratégique : faire *avec*), imprégnant à différents niveaux les productions, réseaux et façons d'agir de Jérémie, Yann et Mathieu. Pour que l'hétérogène se forme, pour qu'il y ait fragmentation, il faut qu'il y ait union préalable, et inversement.

Dans un jeu de renversement, il m'apparaît ici intéressant de fragmenter (sans l'invalider) le terme de résistance en un triptyque lexical : autonomie, altérité, amitié. Ce basculement affecte aussi la notion de transformation : celle-ci ne révèle pas aux participants (ni à l'ethnographe...) d'une manière uniforme, mais émancipe et « brouille les frontières » (Rancière, 2008 ; p.26)¹⁸⁶ ; elle devient,

184 « On parvient à la forme toutes les fois qu'un équilibre stable, bien que mouvant, est atteint. Les transformations sont imbriquées les unes dans les autres et se soutiennent mutuellement. Là où cette cohérence existe, on trouve aussi la résistance ».

185 Cette notion, issue d'une conférence donnée au Collège de France, est citée dans (Comité Invisible, 2017 ; p.229).

186 « C'est cela que signifie le mot d'émancipation : le brouillage de la frontière entre ceux qui agissent et ceux qui

pour tous les individus en présence (qu'ils soient musiciens, auditeurs ou ethnographes), la capacité de se forger « un corps nouveau pour vivre ici et maintenant dans un nouveau monde sensible » (*id.* ; p.49). Ces évolutions lexicales et sémantiques soulignent un mode de fonctionnement singulier : agir pour soi, comprendre et percevoir avec le prisme de sa propre expérience tout en prenant l'autre en compte dans une présence au monde concrète, « réelle » ; de là s'y frotter, et se découvrir un ami ou un antagoniste. C'est là que réside selon moi l'efficacité de la performance, si difficile à cerner. Celle-ci ne transmet pas de message, ne fournit pas de modèle à suivre, de comportement à incorporer, n'amène pas à la découverte d'un monde caché derrière les représentations ; elle est un dispositif consistant d'abord « en disposition des corps, en découpage d'espaces et de temps singuliers qui définissent des manières d'être ensemble ou séparés, en face de ou au milieu de, dedans ou dehors, proches ou distants » (*id.* ; p.61). Mathieu, Jérémie et Yann ne cherchent pas à transformer le monde en levant un voile, à amener à une prise de conscience des personnes en présence, d'où découlerait par la suite une décision d'action ; ils posent un « monde sensible » en tension avec d'autres mondes sensibles, amenant à des configurations toujours distinctes des situations (*id.* ; p.74)¹⁸⁷.

Interpréter la performance à l'aune de ces reconfigurations conceptuelles nous permet donc d'élargir notre compréhension de celle-ci sans pour autant en faire une vérité intangible se logeant derrière les apparences. L'importance donnée à l'espace par exemple, dont on ne contrôle pas l'acoustique (où « quelque chose nous dépasse ») fait du sonore une composante autonome¹⁸⁸, enserrée par ses compléments d'amitié (les sons se fondent ensemble dans la texture, ont des affinités fréquentielles) et d'altérité (dissonances, frictions) ; le phénomène de battement pourrait ainsi être saisi comme un point de connexion de ces trois notions sur le plan musical (une nouvelle forme fréquentielle, composée de différentes fréquences se joignant en certains points). Le champ du musical permet aussi de saisir concrètement la différence entre révélation et émancipation,

regardent, entre individus et membres d'un corps collectif ».

187 « On ne passe pas de la vision d'un spectacle à une compréhension du monde et d'une compréhension intellectuelle à une décision d'action. On passe d'un monde sensible à un autre monde sensible qui définit d'autres tolérances et intolérances, d'autres capacités et incapacités ».

188 En demandant à Yann si mes nombreux enregistrements le gênaient, celui-ci me répondit qu'une fois le son produit, celui-ci ne lui appartenait plus, que chacun pouvait se l'approprier et en faire son interprétation.

tout en nuancant cette segmentation. Si nous avons préalablement mis en lumière le rôle fondamental de la perception et de l'interprétation individuelle dans la conception même du musical chez *France*, marquant un mouvement d'intériorité (ressenti par l'auditeur et possiblement extériorisé), il est important de rappeler que les techniques de production du musical, de mise en scène ou encore d'appréhension du temporel donnant à la performance sa forme partent des musiciens pour atteindre les auditeurs¹⁸⁹.

Le temporel apparaît lui aussi un point concentrant ces considérations. Il n'est pas un élément à gérer, mais à éprouver ; se le réapproprier, c'est sortir du « temps-marchandise » (Debord, 1992 ; p.94-101). Ne pas mesurer le temps que dure un concert, profiter du voyage pour aller de l'un à l'autre quitte à avoir un retard conséquent, déborder les emplois du temps imposant des moments de balances, des horaires de début de concert, laisser chacun se forger sa performance en l'appréhendant dans sa totalité ou partiellement¹⁹⁰ : tout cela participe à une réappropriation concrète du temporel, dimension tendant à être segmentée par le monde du travail, mais aussi du spectacle. De même, les relations n'apparaissent pas compartimentées : les ami(e)s sont des collègues de projets et de labels, des camarades de jeu (musical ou non), des voisin(e)s, d'ancien(ne)s amant(e)s. Tout se mêle et s'influence, est conçu comme tel ; la diffusion et la modification des scénographies, des formes musicales et des techniques, suivant l'évolution des configurations relationnelles, peuvent d'ailleurs aussi s'envisager sous ce prisme. Dans la façon dont on échange et construit ensemble, l'autre est un égal *a priori* autonome, possiblement un allié, apte à saisir avec une vision personnelle ce qui est élaboré, en rapport ou non avec la performance. Dans une création impliquant plusieurs entités, Jérémie se pose en égal des autres, même s'il est un des créateurs de la musique distribuée¹⁹¹. Le goût de tous est pris en compte, à un niveau équivalent ; une incompatibilité esthétique

189 Là encore, une différenciation est possible entre les instrumentistes : la vielle à roue, de par son organologie, ses techniques de jeu et la virtuosité de Yann apparaît bien plus distante et extérieure, quand le couple basse / batterie développe un jeu apparemment plus simple et prévisible peut être anticipé, incorporé et approprié plus aisément.

190 Lorsqu'à l'occasion d'un concert effectué à Grenoble, j'annonce à Mathieu que de nombreuses personnes ont quitté la salle (comme lors de nombreuses performances), celui-ci ne semble ni surpris ni gêné ; selon lui, tout le monde n'apprécie pas leur performance sur la même durée, et cette diversité de ressenti engendre différentes configurations, toutes intéressantes.

191 Comme j'ai pu l'observer pour la création d'un objet discographique engageant les labels *Standard In-Fi* et *Desastre Records*, ainsi que mon collectif *URSS,CF*.

ou de fonctionnement tenace mènera en revanche assez vite à une franche confrontation¹⁹².

Ces exemples, bien qu'instructifs, ne cernent que partiellement des situations diverses et complexes. Leurs expériences communes, les trois musiciens ne les vivent pas d'une manière uniforme ; et ces expériences communes se nourrissent d'expériences vécues au sein d'autres ensembles, se réduisant parfois à l'individu seul. Autonomie, altérité, amitié ou émancipation ne sont pas des préceptes de vie énoncés et appliqués rigoureusement, mais bien plus des teintes et des luminosités diffuses, dont les saturations et intensités s'appliquent en de nombreuses combinaisons à des façons d'être, des façons d'agir, des expériences et des mémoires. En ce qu'elle est autant performative (et donc musicale, visuelle, scénographique, sonore ...) que vitale, vécue bien plus que théorisée, la résistance m'apparaît comme un élément central de l'ontologie des trois musiciens. Elle est une tension à l'intensité variable au sein de l'expérience pour ses protagonistes, s'exprimant également dans des manières de faire la musique, de partager sa boisson, de discuter, d'investir des lieux, mais aussi de conduire vite. Faire du concert un moment où les sensibilités, les corps et les fréquences se rencontrent, comme dans tant d'autres situations, n'a été possible qu'en m'appuyant sur mon ressenti et mes observations dans la continuité d'une performance, mais aussi de l'expérience plus large qu'est l'ethnographie.

192 Lors d'une discussion récente, Jérémie me contait comment le mixage d'un disque de *Tanz Mein Herz*, effectué avec un tiers, s'étirant dans le temps et re-commencé plusieurs fois, était devenu un conflit ouvert entre lui et cette personne. Le considérant de mauvaise facture, il laisse encore aujourd'hui les autres membres du groupe s'en occuper, tout en refusant de voir son nom associé à cette production.

Conclusion.

Les lumières se rallument, mais Yann n'a toujours pas fini de jouer ; Jérémie et Mathieu se sont arrêtés, eux. La manivelle tourne, l'amplificateur produit un intense flot sonore, puis s'éteint sous l'action du vielliste. Un court silence alors, et des sifflements, des applaudissements, des cris. Maïa et moi déposons pour notre part ces lourds stroboscopes, cette caméra (qui continue de filmer) et cet enregistreur à bande Nagra E nous alourdissant depuis presque une heure. Nous sortons assez vite de la salle pour rejoindre un l'espace dont les portes vitrées sont occultées par des rideaux. Cette pièce est apparemment réservée aux musiciens ; nous y avons pris assez vite nos quartiers (dès que Jérémie, Yann et Mathieu sont sortis des vraies loges pour nous rejoindre), y entreposons nos affaires et nous y reposons fréquemment.

Cela fait deux jours de suite que nous enregistrons des concerts de *France*, mais aussi d'*Up-Tight*, groupe japonais effectuant avec le trio une tournée commune et dont la venue en France est un événement. Nous étions hier à Montreuil, et sommes ce soir à Metz, après une courte nuit et un trajet bus réservé en dernière minute, le matin même. C'est Vincent Marguery, collaborateur fréquent de *France* et des autres projets des trois musiciens, qui a fait venir *Up-Tight* en France (un long projet à mettre en place) et organise la tournée ; très gentiment, il nous a proposé d'inscrire notre nom sur la liste des invités afin que nous ne payions pas l'entrée du festival. C'est ensemble que nous avons décidé, *via* nos entités respectives (*Desastre* pour lui, *URSS,CF* pour Maïa et moi) d'enregistrer ce que nous pouvions avec différemment appareils ce soir ; nous verrons par la suite ce que nous pourrons en faire. Le concert, programmé au sein du festival *Musique Volantes*, s'est déroulé dans le caveau des Trinitaires, une SMAC située dans un ancien couvent carmélite. Cette salle ressemble sur plusieurs points étonnamment à celle de Luz Saint Sauveur : là aussi des voutes de pierres et des colonnes, un espace placé en contrebas d'escaliers. Le plafond y est cependant plus bas, et se constitue en une seule voute au dessus de la zone de jeu (comprenant la scène) construite toute en longueur et se terminant par des gradins.

Je suis fatigué mais heureux. Heureux d'avoir pu me détacher des contraintes du raisonnable, de ne pas avoir pensé au travail qui reprendra demain ou à d'éventuels travaux en retard à rendre pour la faculté, bref, de ne m'être pas posé trop de questions ; de pouvoir revoir plus longuement mes amis, d'entendre encore cette musique, de sentir cette montée sans fin et cathartique. Je suis fier aussi : Jérémie nous a proposé de manier les stroboscopes (ce que je n'aurais jamais fait de moi même) habituellement laissés statiques. Prenant mon rôle très à cœur, je faisais varier l'intensité et la vitesse des flashes produits par ce module (placé sur mon épaule, puis sur ma tête) et le pointais directement sur des auditeurs ou les musiciens. Maïa faisait de même, ce qui produisait de luxuriantes polyrythmies visuelles, d'impressionnants cisèlements, des jeux d'ombre et de profondeur. Il ne s'agissait alors plus d'être un ethnographe ou un technicien tout en discrétion, masquant sa présence ; nous nous faisions même le plus visible possible, déstabilisant les participants et affectant une performance que nous captions dans le même temps. Cette présence assurée l'était même un peu trop, à certains moments : en m'allongeant sur la scène afin de pointer la lumière vers le plafond, je débranchais, accidentellement mais à de multiples reprises, le câble *jack* reliant la basse de Jérémie à son amplificateur.

C'est drôle : nous sommes en novembre 2017 et cela fait, à quelques semaines prêt, deux ans qu'a débuté cette enquête. Je prend, ce soir, la décision d'en marquer la fin symbolique en captant un dernier concert, d'une manière cependant bien différente des autres captations. À Part *France* et *Up-Tight*, nous ne voyons aucun autre concert du festival. Nous restons à discuter de toute et de rien, et rions beaucoup ; Maïa est quasiment allongée sur le bar ; je bois beaucoup de whisky et, vu la couleur de ses dents, Yann beaucoup de vin ; nous fumons à l'intérieur, dans cet espace retiré, où trônent plusieurs canapés et fauteuils, des chaises empilés et deux réfrigérateurs remplis de boissons.

Les concerts sont terminés et la salle ferme maintenant : il nous faut partir. Vincent a raccompagné les trois musiciens d'*Up-Tight* à l'hôtel il y a un petit moment. Nous nous apprêtons donc à tenter de rejoindre ce même hôtel, où les garçons ont une chambre réservée par le festival. Nous allons nous élancer au hasard mais sommes vite rejoint par une bénévoles du festival, tout aussi ivre que nous, s'octroyant le rôle de guide.

Arrivés à l'hôtel après un long et bruyant périple dans les rues de Metz, nous nous trouvons face à un personnel d'accueil nous annonçant des tarifs qui me semblent exorbitants (en fait absolument normaux pour une chambre d'hôtel dans un *Novotel*). Jérémie, Yann et Mathieu ont déjà leur chambre. Maïa et moi avons plusieurs choix ; trouver un autre hôtel, errer toute la nuit, occuper la chambre de nos compagnons ou payer pour notre propre chambre : ne voulant pas déranger outre mesure des musiciens en tournée, j'opte pour cette dernière option. Il est déjà 3h du matin, et nous devons prendre notre bus nous ramenant vers Paris dans quelques heures maintenant ; nous n'allons cependant pas directement nous coucher et nous installons (Maïa, la guide Géraldine, Mathieu, Yann, Jérémie, et moi) dans la chambre des garçons. L'ambiance est détendue et nous continuons de boire ; je ne reste cependant pas éveillé bien longtemps et m'étend de tout mon long sur le premier lit que je trouve, sans ôter mes chaussures. Précautionneuse, Maïa me guide dans notre chambre, puis rejoint la bande. Je m'endors à peine et entend. Je décroche avec grand peine pour entendre la voix de Jérémie articulant à peine entre deux rires ; je raccroche. La scène se reproduit plusieurs fois, avec à chaque fois un interlocuteur différent. Je m'énerve et les insulte, à chaque fois. Il n'y a plus d'enquête, de *France*, de *gin tonic* ou de svastika qui tienne ; tout cela se termine, ou plutôt démarre à nouveau. Je m'endors pour de bon, un sourire aux lèvres pour quelques heures.

Qui sont Yann Gourdon, Mathieu Tilly et Jérémie Sauvage ? Cette question ouverte trouve, au sein de ce travail ethnographique, une réponse non dans un dévoilement exclusivement biographique, mais dans une expérience partagée. Ils y sont ce qu'ils font, mais aussi ce que je donne à voir de ces faits ; ce qu'ils racontent et affichent ; mes propres actions dans le cadre de cette enquête, mais aussi en dehors. C'est en ce qu'elle fait résonner des expériences et des existences, de manière parfois pertinente, parfois fantasmée, qu'une ethnographie est toujours une particularité épistémologique, plus ou moins affirmée et mise en forme ; en ce qu'elle, intuitivement, se lie à ses expériences passées, mais participe aussi à la construction d'un vécu dépassant son seul cadre. Mettre en lumière cette caractéristique fondamentale de la recherche de terrain peut apparaître autocentrée ; elle est selon moi la simple marque d'une honnêteté scientifique, bien plus saine qu'une dissolution de l'enquêteur dans son sujet.

Cette recherche est la tentative d'une exploration plastique et resserrée adoptant, dans ses déploiements théoriques et formelles, les lignes de son objet ; c'est selon moi là son apport. C'est une façon d'appréhender l'ensemble musical à un moment particulier, non en ce qu'il est représentatif d'une *scène* (concept à l'intérêt à mon avis limité, car purgeant des modes d'organisation spécifiques au profit d'une abstraction générique, bien plus utile pour vendre des journaux et des disques que pour faire des sciences sociales), mais en tant que construction spécifique. Cette réunion d'individualités en évolution est aussi la jonction de façons d'être et d'agir, séparément, ensemble et avec d'autres, dans la performance et au-delà, qui croisent, influencent, contredisent celles d'autres individus et ensembles, musicaux ou non. Les replis de l'histoire de *France* et de chacun de ses membres, les installant autant en individus singuliers que similaires à leurs contemporains, participent à inscrire le groupe dans un objet plus large (mais pas forcément plus dense) géographiquement, historiquement et socialement.

Cette optique méthodologique (la recherche du général dans le particulier) est évidemment pertinente et potentiellement riche en connaissance, et même obligatoire sur certains points : il faut parfois changer de focale méthodologique et théorique (voir laisser le hasard des lectures agir) pour effectuer des rapprochements sinon impossibles. Une ethnographie digne d'intérêt en elle-même

et non en tant qu'objet obligatoirement destiné à être élargi me semble cependant tout autant primordiale. Cette échelle où se rencontrent des corps, des objets, des sons, des esthétiques, des discours et des pensées nous renseigne sur l'individu social et existentiel en elle-même ; c'est à nous, ethnographes ayant côtoyé ces rencontres, de les transmettre de notre mieux. Les réseaux de Yann, Mathieu et Jérémie sont larges et il y a, au sein de leur(s) ensemble(s), déjà tant de matière. Une prise en compte plus ample de ceux-ci dans leur diversité et sur une temporalité plus longue serait déjà un élargissement selon moi important.

Continuité phénoménographique, densité ethnographique, à moins que ce ne soit le contraire ? Cela importe peu ; il est en tout cas sûr que la prise en compte de ces deux paramètres, résultant pour moi de la mise en relation de ces deux méthodes, amènent à percevoir des particularités et des similitudes entre des vécus, des agissements, des individus. Arpenter ces performances, par la description et l'analyse écrite, le montage et la projection audiovisuelle, c'est capter, tenter de comprendre et re-jouer des ontologies (façons d'être, d'agir, d'exister) propre à des individus et à un ensemble pluriel. Les portraits photographiques et descriptifs, excavations de leurs travaux (passées et présents, effectués seules et à plusieurs) et études des réseaux où ces travaux étaient pensés, construits, joués et re-joués, édités et transmis (forcément liés à des réseaux adjacents et non forcément artistiques et musicaux) participent de cette même tentative de saisissements et de mises en forme par l'ethnographe d'existences fluides.

Les performances développées par *France* ne sont, dans leurs formes, ni uniques ni nouvelles. La cohérence de celles-ci sur le temps long, mais aussi le mode d'organisation dans lequel elles s'insèrent me semble aujourd'hui plus remarquable que la musique produite elle-même. Ce « pour ceux qui m'entourent » (là encore extrapolation : une citation pour caractériser une ontologie !), je le sens autant attablé silencieusement avec Yann que présent avec 15 autres personnes dans un camion ne pouvant en contenir que 9 ; dans les actions concrètes, mais aussi l'imaginaire que les Zones à Défendre de Notre Dame des Landes ou de Bure, les squats en tout genre ou encore le *Magasin Général* de Tarnac déploient aujourd'hui. Cette montée en puissance, non plus de mouvements anarchistes ou

autonomistes comme dans la décennie 1980, mais d'individus s'inspirant de ceux-ci pour créer et construire leurs existence se fait d'autant plus sensible qu'elle est bien plus visible et partagée que par le passé. Horizontalement, des individus aux expériences disparates communiquent, s'affirment et construisent.

Bien que prolongeant une historicité propre, la performance est un *maintenant* à expérimenter. C'est là sa radicalité. Non un « soyez comme-ci, rappelez vous, changeons cela, voyez vos conditions, libérez vous » révélé par des musiciens à des masses incultes, mais l'affirmation d'une présence, de fait commune ; un « je suis maintenant ici, comme toi, comme d'autres ». Elle n'est pas une équation à résoudre, ni une formule dont l'application produirait à chaque fois les mêmes effets ; c'est l'alliance de formes musicales et scénographiques, de configurations spatiales, temporelles et sonores produisant des processus similaires mais dont l'issue n'est jamais assurée. La situation n'est jamais pré-établie ni acquise pour tous ses participants, et ses détournements sont ce qui la rend intéressante.

Si cette recherche est aujourd'hui terminée, ses effets s'en feront sentir longtemps dans ma vie personnelle et professionnelle : j'organise maintenant de nombreux concerts et projections, pars en tournée, enregistre continuellement, ait débuté un fond ethnographique web en accès libre, édité des disques et des dvd avec Mathieu, Jérémie et Yann, mais aussi avec de nombreuses personnes rencontrées durant ces deux très denses années. Cette expérience a modifié ma perception du musical, a fortement influencé ma propre production (musicale ou non) et m'a amené à comprendre l'acte de création, qu'il soit ethnographique ou artistique, comme une entreprise totale nous amenant à comprendre le monde non à distance, mais bien comme une force agissante.

« Congédier les fantasmes du verbe fait chair [...], savoir que les mots sont seulement des mots et les spectacles seulement des spectacles peut nous aider à mieux comprendre comment les mots et les images, les histoires et les performances peuvent changer quelque chose au monde où nous vivons » (Rancière, 2008 ; p.29). Là se résout une lacune de mots, mais aussi une vision révélée de la performance paradoxalement émancipatrice ; en partant de

références et citations philosophiques, artistiques ou ethnomusicologiques, d'observations et d'expériences, des interprétations se forment pour dire quelque chose de la performance et non pour lui faire dire quelque chose. John Cage l'a formulé dans des mots différents de ceux de Jacques Rancière : « Nouvelle musique : nouvelle écoute. Non pas la tentative de comprendre quelque chose qui est dit, car, si quelque chose était dit, les sons auraient la forme de mots » (Cage, 2003 ; p.12).