

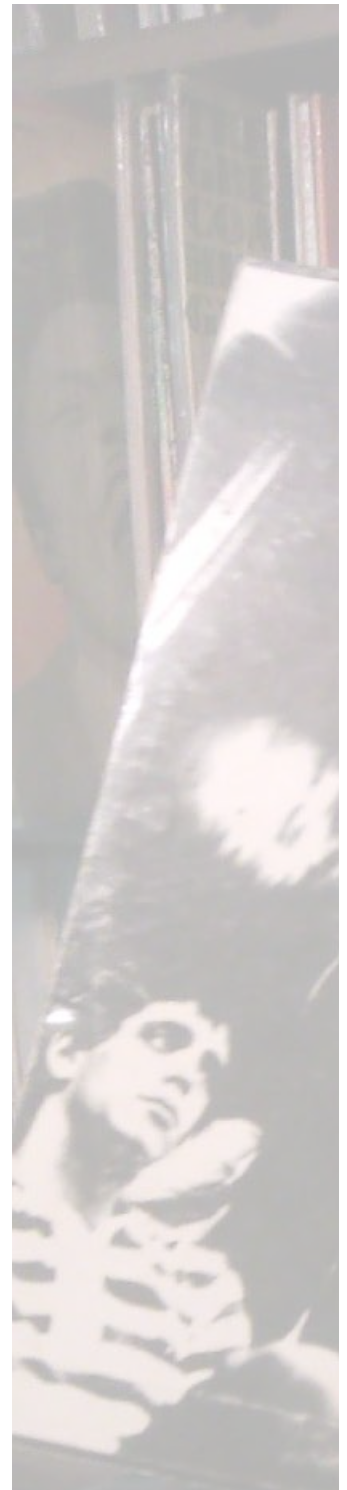
ENTRE ÉCOUTE RÉFLEXIVE, :|| IMMERSION SENSUELLE ET CONFRONTATION : LES AMATEURS À L'ÉPREUVE DE LA MUSIQUE NOISE

SARAH BENHAÏM

À partir d'entretiens réalisés auprès de discophiles de la scène parisienne, cet article vise à explorer l'univers musical et la singularité des goûts et des pratiques des auditeurs de noise, dans un cadre intime et souvent introspectif. Plusieurs dimensions liées à leurs appétences et leurs expériences sonores sont ici examinées, qu'il s'agisse de la quête d'intensité qui transparait au sein du parcours musical, des sensations éprouvées lors de la découverte de la noise, des préférences d'écoute en concert et sur support discographique, ou de la manière dont ils se livrent à des dispositions de confrontation et de jeu avec la musique. Leur qualité d'« amateurs » est placée au centre du propos car elle met en exergue la dimension active de la relation qui lie le sujet à l'objet de sa passion, de même qu'elle interroge de manière qualitative la réflexivité et la sensibilité mises en œuvre dans l'écoute et l'appréciation quotidienne de la musique noise.

INTRODUCTION

Lorsqu'il est question de musique, et plus généralement d'art, certaines thématiques reviennent systématiquement dès lors que l'on s'intéresse à la figure de l'auditeur : la passion, le goût, l'expérience, l'engagement, l'attachement et parfois le culte. À la fois acteur et produit de sa passion, l'auditeur n'est plus simplement un récepteur mais bien un *amateur*, au premier sens étymologique du terme (du latin *amator*, « celui qui aime »). La musique étant réputée pour être une forme artistique particulièrement populaire et effective – une puissance de saisie et d'atteinte pouvant se passer du langage – et faisant souvent l'objet d'appropriations identitaires, elle tisse avec l'amateur des relations privilégiées qu'il s'agira d'étudier tout au long de cet article. La musique noise¹ constitue ici le terrain d'écoute, dans une considération qui ne se limite pas à ses sous-genres les plus extrêmes mais qui englobe l'ensemble des formes bruitistes qu'elle peut recouvrir du point de vue de ses propres adeptes – qu'il s'agisse d'artistes cultes tels que Merzbow et Keiji Haino, d'acteurs confidentiels de la scène underground contemporaine, ou de certains groupes comme le Velvet Underground et Sonic Youth. Afin de placer les amateurs et leurs pratiques au centre de la réflexion, l'étude s'appuie sur de longs entretiens semi-directifs conduits auprès de cinq auditeurs de noise parisiens². Bien que la thématique finale de l'analyse aborde les pratiques d'écoute de la noise d'une manière plus générale, le choix des interlocuteurs découle d'une intention initiale d'enquêter sur les pratiques de collection de disques. Par conséquent, l'échantillon sélectionné est composé de discophiles particulièrement engagés dans leur passion musicale et reconnus comme tels par leurs pairs de la scène expérimentale locale. Cette orientation initiale a aussi une autre conséquence non négligeable, celle de



1 Née au tournant des années 1980, la musique noise se caractérise par un matériau principalement composé de bruits, le plus souvent organisés sous la forme d'un long *continuum* de nature improvisée et expérimentale. Les formations se revendiquant du genre utilisent un dispositif sonore étendu, qui inclut des sources acoustiques, électriques mais surtout électroniques.

2 Ces entretiens font partie d'une enquête ethnographique plus vaste menée à Paris, qui explore de nombreuses thématiques autour la scène noise du point de vue de l'étude de l'objet musical, mais surtout des pratiques et représentations culturelles qui l'encadrent.

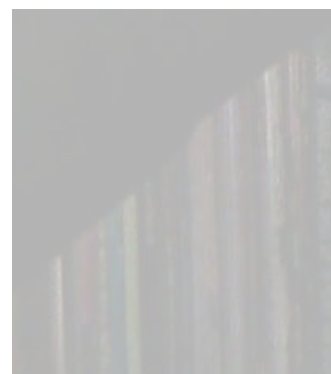
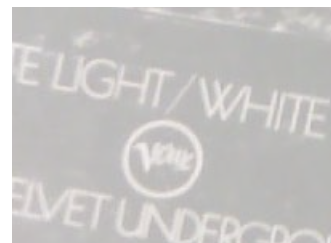


l'obtention d'un panel intégralement masculin, qui soutient une tendance commune dans l'univers de la collection de disques³. L'échantillon de discophiles n'est pourtant pas représentatif du pourcentage de femmes amatrices de noise : si elles sont généralement peu adeptes de l'écoute discographique du genre, les observations ethnographiques démontrent qu'elles sont en revanche significativement présentes lors des concerts (1/3 à 1/2 du public, ce qui est relativement élevé pour une subculture musicale). Ces entretiens ont été réalisés à domicile afin de pouvoir pénétrer dans l'univers personnel de l'amateur, observer sa manipulation des supports musicaux, l'écouter livrer ses anecdotes et partager ses goûts et ses découvertes sonores. L'environnement domestique semble en effet le plus approprié pour témoigner de la question introspective du ressenti recherchée dans cette enquête, des activités internes du goût et des sentiments, qui doivent être distinguées des expériences, tout aussi importantes, de partage collectif, d'interactions et de sociabilités qui ont lieu lors des manifestations musicales. Par ailleurs, le propos n'est pas focalisé sur les parcours de goût ni sur les initiations par les intermédiaires, des thématiques dont la richesse des questionnements et des éléments recueillis mériteraient un article à part. Le choix de ne pas étudier la composante sociale a été effectué dans une volonté de mettre en lumière de manière plus exhaustive et cohérente la dimension *interne* de la participation émotive, de l'attachement de l'amateur à l'œuvre. Il n'en demeure pas moins que les interactions sociales ont une importance fondamentale dans la construction et la révision du goût musical, de même que dans le partage de l'expérience avec autrui. Resituer brièvement les univers de goût des amateurs sera toutefois utile pour comprendre l'attraction suscitée par les musiques bruitistes, pourtant réputées difficiles d'accès et confidentielles. Accorder la pleine attention à « ce qui se passe » chez l'amateur, pour reprendre les objectifs pragmatiques classiques, nous amènera donc à nous attacher à divers cas d'expériences contextualisées : celle de la découverte de la noise, ses intérêts initiaux et les impressions qu'elle a suscitées chez les amateurs ; celle de ses modalités d'écoute quotidienne, pour comprendre ce que les enquêtés recherchent en termes de perception et de contenu musical sur support discographique et en *live* ; et enfin celle qui relève de la mise en scène de l'écoute, par le biais d'une exploration de leurs dispositions à l'expérience – la finalité de cette recherche visant à mettre en exergue le rôle actif de l'amateur, ainsi que la richesse des stratégies qu'il met en œuvre pour faire advenir ses propres expériences, sources de plaisir.

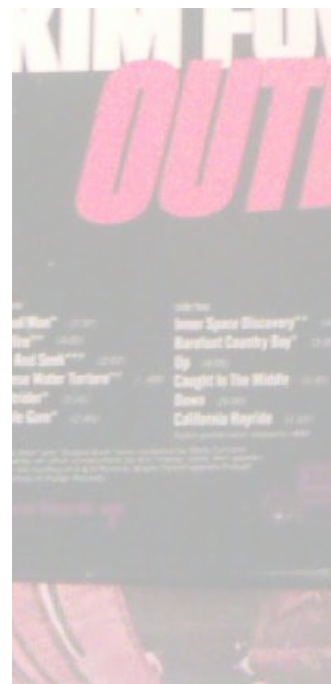
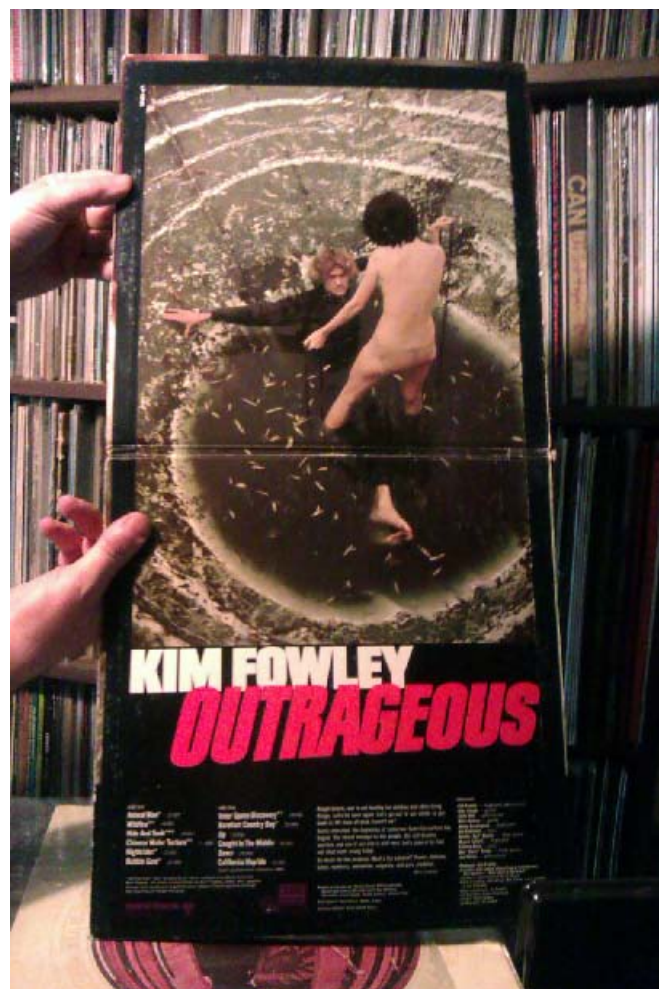
LAND OF THE RISING NOISE : DÉCOUVERTE ET DÉCLIC

Les cinq amateurs interrogés dans le cadre de l'enquête constituent des profils variés en ce qui concerne les origines et générations : Brian a 40 ans et a grandi aux Etats-Unis, il a émigré en Suisse pour ses études en cinéma, puis en France où il exerce actuellement le métier de caviste ; Maxime a 24 ans et travaille pour le festival de musiques expérimentales Sonic Protest, il est originaire de l'Oise et habite à Paris depuis ses études en hypokhâgne ;

3 Plusieurs travaux ont montré la prédominance masculine des pratiques de collection de disques, et notamment la valorisation de son discours social chez les hommes (Straw, 1997). Néanmoins, comme Shuker (2004) le souligne en citant les travaux de Pearce (1995, 1998) et de Belk (2001), il apparaît que ce sont en réalité les femmes qui collectionnent le plus, mais des objets qui appartiennent souvent à l'univers domestique, qui sont moins valorisés et peu reliés à des pratiques sociales.



JZ a 50 ans et occupe un emploi de magasinier à la BNF, il a vécu en Pologne jusqu'à la fin de ses études supérieures en littérature et français avant d'émigrer en France ; Olivier a 63 ans, il a arrêté l'école très jeune, occupé un emploi administratif et est aujourd'hui retraité en région parisienne ; enfin Pes a 47 ans et est sans emploi, il a vécu brièvement aux Pays-Bas avant de rejoindre Paris, où il réalise occasionnellement des films et termine un doctorat en cinéma. S'ils partagent aujourd'hui une passion commune pour les musiques expérimentales et fréquentent la même scène underground parisienne, leurs trajectoires de goût sont néanmoins singulières et indiquent, pour ce qui concerne l'adolescence, un bagage musical relativement diversifié : on découvre l'appétence de Brian pour le rock et le punk rock, et pour certains groupes ayant fait office de « déclic » comme Captain Beefheart ; la passion de Maxime pour le metal, la musique industrielle et le dark ambient ; les références pop et rock de JZ, telles que les Beatles, Bob Dylan et les Talking Heads ; le goût d'Olivier pour la musique classique moderne, le rock n'roll de Bo Diddley et Kim Fowley ; ainsi que l'attraction de Pes pour les musiques afro-américaines, couvrant des genres aussi divers que le blues, la funk et le dub. Des années plus tard, de très nombreuses références musicales se sont ajoutées à leur discothèque, faisant montre à la fois d'un répertoire très éclectique et d'un classement ultra-spécialisé : pop, folk, punk, jazz, musiques traditionnelles, metal, black metal, soul, expérimental, drone, post-punk, doom, blues, rock n'roll, garage, psyché, électroacoustique, musiques de film, post-rock, techno, weird, etc. ; de nombreux genres et sous-genres représentés auxquels s'ajoute parfois un classement par décennies ou par scènes locales, s'agissant de la noise contemporaine. La collection de disques témoigne en effet d'une construction identitaire et d'un parcours personnel de goût en reflétant les différentes périodes de vie des amateurs (Shuker, 2004). Au fil de leurs récits, agrémentés de la manipulation de ces supports discographiques parfois devenus vestiges de souvenirs, défilent en outre une multitude de références qui suggèrent une connaissance musicale pointue et encyclopédique du domaine : sont ainsi énoncés le nom des projets musicaux, les labels, les dates d'édition des disques, les origines géographiques et même certaines anecdotes sur les musicien-ne-s. Toutefois, malgré l'éclectisme de leur discothèque, un élément interpelle : de nombreuses références qui jalonnent leur parcours musical, qu'il s'agisse de musicien-ne-s désormais célèbres pour leur élargissement des horizons sonores ou d'artistes appartenant à des genres musicaux plus éloignés, partagent déjà des caractéristiques sonores ou discursives avec la noise telles que la distorsion, la dissonance, le *feedback*, l'improvisation et l'iconoclasme. Le vocabulaire que les enquêtés emploient pour définir ces œuvres laisse d'ailleurs entrevoir leur attraction initiale pour l'expérimentation et les sonorités bruitistes, à l'image des qualificatifs utilisés par Olivier : « *c'est absolument déchaîné niveau voix* », « *un son de guitare clinquante* », « *c'est la folie furieuse incarnée* », « *des sons pas possibles* », « *c'est inimitable comme son, on est dans un autre monde* », « *des sons hystériques, hoquetants* », « *il y a des trucs grattés qui glissent [...], c'est vraiment du son brut de décoffrage* », « *c'est costaud, c'est la torture* », « *c'est un son tranchant, pété, malade mental* »,



« avec violoncelle, bruits étranges, [...], c'est une bizarrerie totale », ou encore « un disque déjanté, décadent ». Son lexique exalté souligne le caractère intense, extrême et expérimental de ces sonorités pourtant issues d'œuvres de blues, de rock, de free jazz ou de musique classique. Un fil rouge relie donc les différentes musiques de sa discothèque, celui de l'intensité sonore, qui préfigure son intérêt tardif pour la noise. La curiosité des enquêtés à l'égard de ces sonorités, perçues comme inouïes et provocatrices, est en réalité le fruit d'une érudition qui sollicite de profondes connaissances des représentations de l'univers des musiques avant-gardistes, à la manière de ce que décrivent Bourdieu et Darbel à propos de l'avant-garde artistique :

[...] si les formes les plus novatrices de l'art ne se livrent d'abord qu'à quelques virtuoses [...], c'est qu'elles exigent l'aptitude à rompre avec tous les codes, à commencer évidemment par le code de l'existence quotidienne, et que cette aptitude s'acquiert à travers la fréquentation d'œuvres exigeant des codes différents et à travers l'expérience de l'histoire de l'art comme succession de ruptures avec les codes établis ; bref, l'aptitude à mettre en suspens tous les codes disponibles pour s'en remettre à l'œuvre même, dans ce qu'elle a de plus insolite au premier abord, suppose la maîtrise accomplie du code des codes qui règle l'application adéquate des différents codes sociaux objectivement exigés par l'ensemble des œuvres disponibles à un moment donné du temps.
(1969, p. 79)

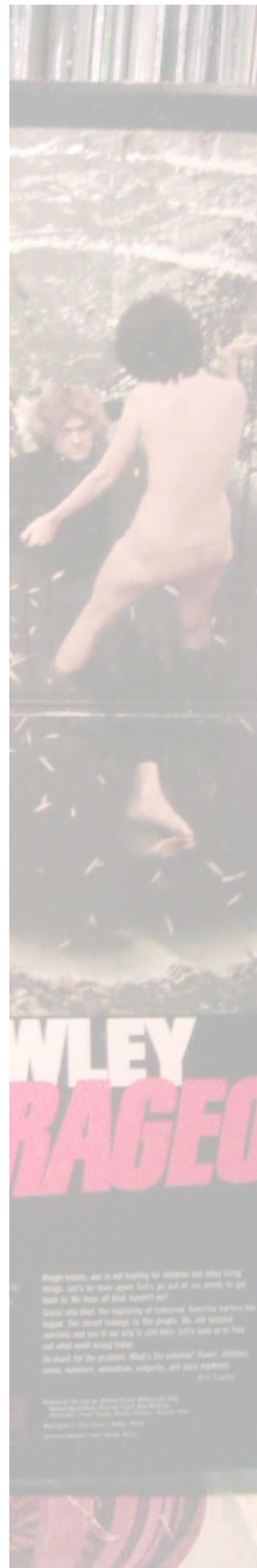
Cette mobilisation des codes avant-gardistes, qui exige une grande connaissance des différents genres musicaux et l'intériorisation d'une forme de radicalité musicale et culturelle, favorise la réception d'une musique expérimentale comme la noise. Afin de disposer des ressources nécessaires à la découverte du genre, les amateurs ont progressivement élaboré une recherche de ce qui « faisait bruit » dans le prolongement de leurs références musicales initiales, des connexions qui sont d'ailleurs rétrospectivement vécues comme « logiques ».

Je pense que toute cette musique étrange me préparait à accepter la noise, d'une certaine façon. Je crois que ça a été un enchaînement non voulu, une suite logique presque, où à chaque fois la musique était complètement déstructurée. Donc c'est facile de passer à de la dissonance totale. (Brian)

Ces univers musicaux à la cohérence d'abord subjective dans l'élaboration des liens et des proximités entre récits, postures artistiques et sonorités, fournissent donc un terreau propice à la première expérience de la noise qui agit alors comme un déclic, une rencontre, ainsi que le rapportent les quatre extraits d'entretien ci-dessous.

La grosse révélation en musique bruitiste, ça a quand même été Whitehouse. Jusque-là, quand j'écoutais de la musique industrielle ou du post-punk, c'était pas non plus le truc hyper violent que je cherchais. Et un jour à Dysphorie j'ai écouté Asceticists 2006, et là pffff, non mais j'ai juste halluciné... J'ai mis le truc et pww ça m'a explosé à la gueule, j'étais genre « putain mais c'est ce que je cherche depuis hyper longtemps en fait ». Et Whitehouse ça a été un truc qui m'a complètement obsédé. [...] Déjà il y avait une texture sonore qui était hyper agressive [...]. Et moi ça me plaisait bien ce côté structuré, massif, et pas qui part dans tous les sens. [...] Ouais le vrai souvenir [...] que j'ai eu c'est l'intensité du truc [...]. La voix du mec, [...] le fait que le son soit hyper violent et hyper maîtrisé [...], et qu'en même temps ce soit hyper beau. (Maxime)

Pour moi c'était [...] la compile Land of The Rising Noise que mon ami avait commandée. C'est ça, 1993. [...] Il y avait C.C.C.C., Merzbow, Keiji Haino et Hijokaidan. En fait c'est simple, c'est que je ne comprenais pas, je ne savais pas ce que c'était. Ça me fascinait. [...] Quand j'écoutais Hijokaidan, je fantasmais en me disant : « qu'est-ce que c'est que cette musique, ça semble tellement nihiliste ». [...] Avec des gens, quand on parlait de musique, je disais : « il y a un truc, je ne sais pas ce que c'est, mais écoute ça ! », et tout le monde : « mais qu'est-ce que c'est que ça ? Il y a un problème avec la stéréo ? C'est de la musique ? ». Donc voilà, c'était l'énigme. (Brian)



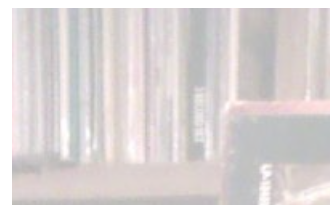
Le premier disque de noise [...] que j'ai eu, c'est le Velvet Underground. [...] « Sister Ray », il y a truc ultime en termes de pratique musicale, on sort de la structure, on est dans un truc totalement atonal [...]. On est dans une espèce de flux. C'était au-delà du punk d'un seul coup, je me suis dit. [...] Ils [la discothèque municipale] avaient une section intitulée « autres musiques », c'était le meilleur endroit où il y avait des trucs un peu expé, Keiji Haino... Je me disais, il y a des trucs vraiment bizarres, pour moi c'était nouveau. Je connaissais pas la japonaise⁴, même tout l'indus anglais des années 1980. [...] C'était radicalement différent et je voyais ça comme un truc ultime, oui. (Pes)

Les premiers disques que j'ai pu associer à la noise ont été les compilations Bananafish [...Sur la compilation Hey Drag City!], il y avait un morceau qui était vraiment hyper bizarre, super, hyper étrange, très différent du reste, un mec du nom de Alastair Galbraith. [...] Et Handful of Dust [...]. Je savais que c'était un projet solo de Bruce Russell, qui m'intriguait comme mec. J'avais écouté un album des Dead C qui m'avait fasciné et que j'avais pas tout de suite compris. C'était un son qui m'a totalement scotché. [...] C'était encore l'époque où j'étais assez fan de Sonic Youth, il y avait une connexion. [...] Sauf que quand j'écoutais Eusa Kills, ça n'avait rien à voir, c'était vraiment à part. Avec un son très spécifique, très rien à foutre d'une certaine manière, et en même temps avec une certaine efficacité dans l'intensité... Je sais pas, j'étais vraiment fasciné. (JZ)

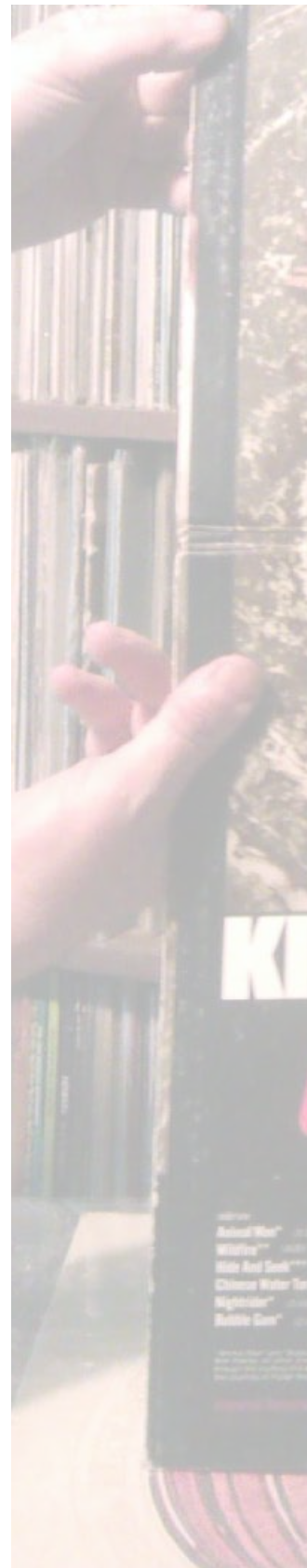
Les témoignages des enquêtés partagent de toute évidence de nombreux points communs au sujet de l'expérience sensorielle éprouvée à la première écoute de ces musiques bruitistes, que le lexique met en exergue : la remise en cause des codes musicaux conventionnels (« atonal », « flux », « massif », « sort de la structure », « au-delà du punk ») ; le côté obscur et insaisissable de cette musique (« nihiliste », « énigme », « bizarre », « nouveau », « radicalement différent », « hyper étrange », « différent du reste », « à part ») ; et enfin l'impact sur le sujet (« obsédé », « révélation », « fantasmatis », « fasciné », « halluciné », « intensité », « explosé », « agressive », « ultime », « hyper violent », « intrigant », « scotché »). Les souvenirs des enquêtés soulignent l'intensité de la perception et des sensations ressenties lors de la découverte de la noise, une musique qui se distingue de leur répertoire et leurs références en incarnant une forme d'aboutissement de leurs recherches, un certain jusqu'au-boutisme de la démarche sonore. Que le lexique employé soit fidèle ou non à la puissance de l'expérience ressentie, importe en réalité moins que l'impact qu'il atteste du point de vue de l'appréhension de leur récit identitaire, de leur trajectoire de goûts. À un niveau plus symbolique, la découverte de la noise et sa familiarisation s'accompagnent souvent d'une posture spécifique vis-à-vis des autres, ces auditeurs non passionnés, la famille et autres représentants de l'autorité chez qui cette musique suscite une réaction hostile ou réfractaire. Les récits des amateurs sont ponctués d'anecdotes qui rapportent ces résistances à l'égard de la noise et le sentiment de fierté ressenti de considérer cette musique en tant que musique, et non juste en tant que simple « bruit ».

Je pense que c'est naturel de faire quelque chose que le monde, les adultes, enfin l'establishment ou je ne sais pas quoi ne comprend pas. Évidemment il y a une joie énorme de faire chier le monde [...], de voir des parents et tout le monde dire : « Mais qu'est-ce que vous écoutez, vous êtes fous, c'est même pas de la musique ! » Ça vient renforcer la joie d'apprécier cette musique. (Brian)

Il y avait vraiment [...] un truc d'énergie qui me faisait énormément de bien à cette époque. Puis ça tombait pendant une période d'adolescence où t'es toujours dans une construction. J'ai pas eu vraiment d'opposition avec mes parents, mais plutôt avec les gens autour de moi, je les trouvais chiantes et pas très curieux quoi. Moi j'aimais bien pousser le truc aussi bien en littérature qu'en musique. [...] Et ouais, les gens disaient que c'était du bruit, et moi je trouvais ça très bien de comprendre que c'était pas du bruit, et qu'eux ne comprenaient rien. Il y avait aussi une espèce de posture comme ça, évidemment. (Maxime)



4 « Japanoise » (mot-valise composé des termes « Japan » et « noise ») désigne le courant japonais pionnier du genre noise, dont la figure la plus célèbre est Merzbow.



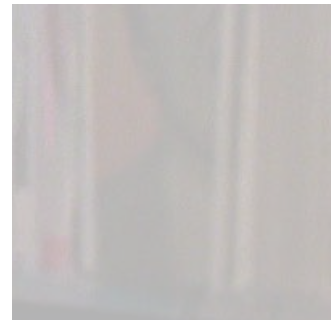
Au moment de la découverte du genre, les amateurs éprouvent une certaine satisfaction à l'idée de susciter la réaction, la noise n'étant plus seulement perçue comme une forme musicale novatrice, mais comme une forme de provocation sonore. Sans faire état de l'ensemble des réflexions ontologiques sur le bruit, il faut toutefois rappeler la perception négative dont il fait habituellement l'objet.

[...] *le bruit est souvent doublement désavoué, soit parce qu'il est exclu dès lors qu'il est perçu comme indésirable, excessif ou même immoral, soit parce que le sens commun de la perception du bruit comme sonore semble mener inexorablement au sens commun d'une compréhension du bruit comme quelque chose de simplement tapageur, inharmonieux, dissonant, discordant ou non-musical*⁵ [...] (Hainge, 2013, 146).

Le bruit étant d'autre part considéré comme un antagonisme universel, qui fait l'objet d'une relation dialectique avec la musique mais aussi avec la classification, la communication, le monde naturel et le consensus public (Novak, 2013, p. 229-230), il peut être le vecteur de positions idéologiques et identitaires importantes. Pes explique par exemple qu'à l'époque de ses quêtes bruitistes, il prenait plaisir à se démarquer des autres en cultivant un objet rare et préservé de la sphère « publique⁶ ». La distinction éprouvée par la singularisation est en effet une composante forte du goût dans la construction du parcours des amateurs, cette recherche de l'objet rare et exigeant étant semblable à celle que Wenceslas Lizé relève à propos des jazzophiles d'avant-garde :

Ce goût pour les formes les plus improvisées du jazz contemporain, qui affichent leur rupture avec le jazz de répertoire et frayent parfois avec la tradition musicale savante, renvoie au plaisir de l'expérience rare, à la découverte de l'inouï, mais aussi à l'intérêt pour des musiques difficiles aux sonorités parfois arides qui font l'objet de rejets analogues à ceux de l'art contemporain [...] (2009, p. 57)

En somme, les récits de ces premières expériences fournissent un certain nombre d'éléments utiles pour comprendre la manière paradoxale dont la noise a intégré le parcours de goût des enquêtés : à la fois dans une certaine continuité avec les goûts initiaux, la noise ayant naturellement trouvé sa place au sein d'une trajectoire caractérisée par une recherche d'intensité sonore et de singularisation identitaire ; à la fois dans une rupture avec les univers de référence originels, en incarnant une forme d'électrochoc sonore perçue comme inouïe et extrême. Il y a cependant peu de sens à rendre compte de l'expérience noise comme s'il ne s'agissait que d'une expérience pré-définie, figée, dont les codes et les agencements seraient identiques selon les amateurs, la diversité des contextes et des situations temporelles. L'expérience musicale implique, au-delà de son caractère multiple et chaque fois renouvelé, l'engagement de l'amateur et non une simple interaction ; une dimension active de l'expérience définie comme « *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, 1934 [2005], p. 43). Il semble donc nécessaire d'explorer, au-delà des intentions et intérêts préexistants à la première découverte de la noise, d'autres types d'expériences



5 « [...] noise is oftentimes doubly negated, either because it is rejected since perceived as undesirable, excessive or even unethical, or else because the common sense apprehension of noise as sonorous seems to lead inexorably to a common sense understanding of noise as merely something that is raucous, inharmonious, dissonant, discordant or unmusical [...] » Toutes les traductions qui figurent en citations ont été effectuées par les soins de l'auteur.

6 Celui-ci déclare : « *C'était ce plaisir un peu nécrophile [...]. Un côté je l'ai que pour moi, et pour moi tout seul. Avec cette idée que ce qui est unique est rare. Ce qui est rare ne peut pas être apprécié de tous. Quand c'est apprécié de tous ça devient public, et ce qui est public ne peut pas être de qualité* ». La notion de « public » renvoie d'une certaine manière à la notion de « mainstream », au sens d'industrie musicale ou de légitimité institutionnelle, contre laquelle s'érige la dimension underground de la noise.



d'écoute qui figurent ce qu'aiment et visent les amateurs. Au fond, leurs dispositions aux expériences dans ce qu'elles ont de pluriel et singulier.

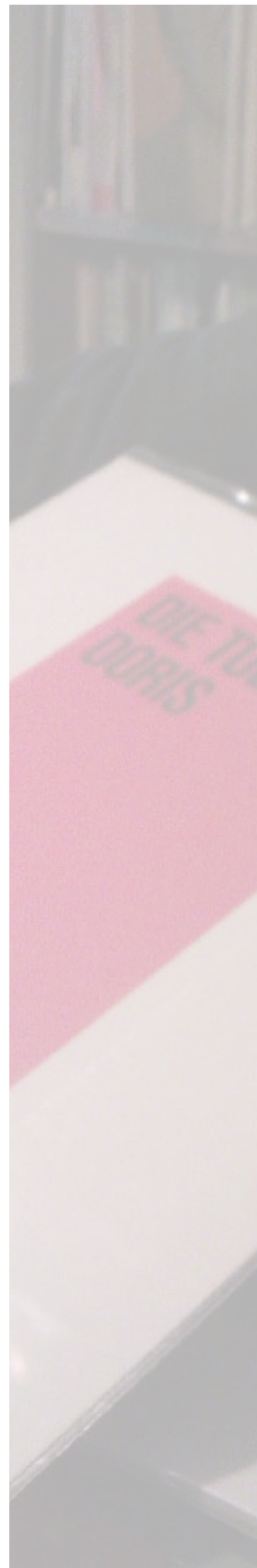
« DANS LE RIEN, ON PEUT D'UN SEUL COUP S'Y LOGER » : DIFFÉRENTES CARACTÉRISTIQUES SONORES POUR DIFFÉRENTS CADRES D'ÉCOUTE

À propos des conditions d'écoute de la noise, les entretiens font ressortir une tendance largement corroborée par les résultats des observations ethnographiques : le concert est considéré comme le dispositif de diffusion privilégié chez la majorité des amateurs, beaucoup n'en faisant jamais l'expérience sur support discographique. Ce phénomène s'explique par une écoute domestique souvent jugée inappropriée, qui pose des problèmes « d'endurance » et de « patience » liés à l'intensité et à la temporalité propres au genre. Pour les discophiles interrogés, le disque de noise est d'ailleurs fréquemment appréhendé comme un « document », une archive de session improvisée, à moins que l'œuvre arbore certaines caractéristiques distinctes de celles qui sont appréciées en situation de concert. C'est un point fondamental qui ressort de ces entretiens qualitatifs : il ne s'agit pas du même horizon d'attentes en termes d'expérience et de sélection musicale, selon que l'on se situe du côté de l'écoute discographique ou du *live*. Brian oppose par exemple les musiques noise adaptées au format du disque, qu'il considère comme des « puits », des musiques « riches » sur lesquelles il peut continuellement revenir, aux musiques noise « à vivre », « charnelles », qu'il trouve plus appropriées en concert. Son discours met ainsi en évidence deux formes d'expérience distinctes, la noise que l'on atteint par l'extériorité et la noise qui s'expérimente dans la fusion. JZ, dont la découverte du genre s'inscrit dans la continuité des musiques électroniques et électroacoustiques, confie l'attention qu'il porte à la richesse des sonorités :

Un disque qui m'intéresse, un bon album, c'est un truc où les ambiances, où les textures, où les humeurs, sont, du moins à la première écoute, surprenantes. [...] C'est vraiment ce terme de « cinéma pour l'oreille », qui est pertinent. [...] Un des trucs qui m'attirent dans la noise c'est pas seulement l'énergie live, c'est aussi écouter des trucs plus fins, avec des textures et de la diversité. Je ne suis pas très fan de la harsh noise ou la harsh noise wall. Ça peut me parler à petite dose dans le contexte d'un live, mais ça ne m'intéresse pas sur support chez moi. (JZ)

L'écoute du disque permet à l'amateur d'aménager son confort – qui pourrait, par ailleurs, être objectivement « inconfortable » – et d'établir avec la musique une relation respectueuse de son propre rythme. Pes privilégie l'écoute sur support en ce qu'elle lui permet une accroche différente de l'œuvre improvisée, dont la saisie est par essence et par son unicité plus éphémère encore que le caractère déjà évanescent de la musique. Plus que le *hic et nunc* du concert, il préfère se concentrer sur l'œuvre extériorisée, décontextualisée, sur l'imaginaire qu'elle développe au-delà de la manière dont elle a été réalisée. La réécoute, rendue possible par le support matérialisé, lui permet en outre d'évaluer la variété des sons et des approches.

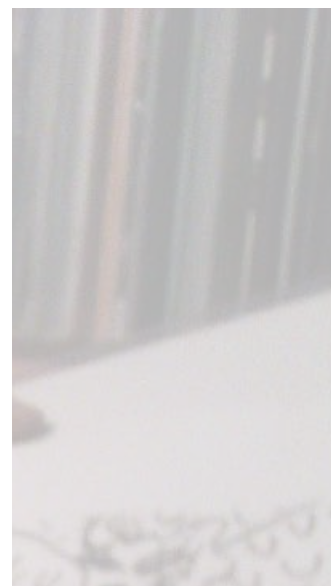
Les deux grandes tendances que j'ai découvertes au fur et à mesure de mes pérégrinations, c'est les musiciens du rien et ceux du tout. Ceux du tout étant ceux du côté dit du harsh noise, la saturation maximale, le son le plus fort, et ceux vers lesquels j'ai toujours été plus intéressé, ceux qui ne faisaient rien en musique, c'est-à-dire qu'il y a du son mais il n'y a rien à entendre. En tous cas pour la noise, [...] c'est la possibilité d'écouter un morceau pendant des années et continuer d'y découvrir des choses qui étaient pourtant déjà là [...], l'incroyable gamme de sons qui sont proposés. [...] L'abstraction c'est évident, [...] il y avait déjà ça en sous-main chez les Jamaïcains. [...] On pense souvent que les gens s'ennuient dans le dub, qu'ils se disent « Putain, le morceau il est long, il se passe rien, il y a juste le dondon dondon ! ». Mais dans le rien, on peut d'un seul coup s'y loger. (Pes)



A travers cette écoute « privée », l'amateur noue des relations intimes avec la musique, il se constitue progressivement en expert et s'attache aux moindres subtilités habituellement non perceptibles par le non-spécialiste. Selon Bessy et Chateauraynaud (1995), l'authenticité d'un objet n'est pas seulement évaluée par les réseaux et les représentations qui l'entourent, elle doit être *éprouvée* dans un premier temps puis mise en relation avec l'univers (devenu très familier) de références et de représentations auquel l'objet appartient. Au-delà de ces musiques du « rien » qui nécessitent plusieurs écoutes pour les appréhender, dans une forme d'attachement produite par un jeu d'apprivoisement – illustrée dans la formule de Pes : « *dans le rien, on peut d'un seul coup s'y loger* » –, l'expérience de la noise en concert est aussi l'occasion pour les amateurs d'agencer différemment leurs dispositions en fonction des conditions de réception, et non seulement en fonction de la nature de l'œuvre. L'appréciation et le vécu d'une expérience se construisent en effet en regard de sa temporalité et du cadre d'écoute, elle est « *inévitablement contextuelle dès lors qu'elle implique l'interaction d'un sujet acteur de l'expérience et d'un champ environnant, lesquels sont en perpétuelle évolution et affectés par leur interaction*⁷ » (Shusterman, 2000, p. 96). Les nombreuses caractéristiques qui co-produisent l'événement influencent les manières d'écouter, qui résonnent en retour chez l'amateur ; il peut notamment s'agir du format des *set*⁸, de l'espace de jeu, des conditions de diffusion, de l'authenticité perçue de la performance et des musicien-ne-s, qui peuvent contribuer à la valeur ajoutée du concert par rapport à l'écoute discographique.

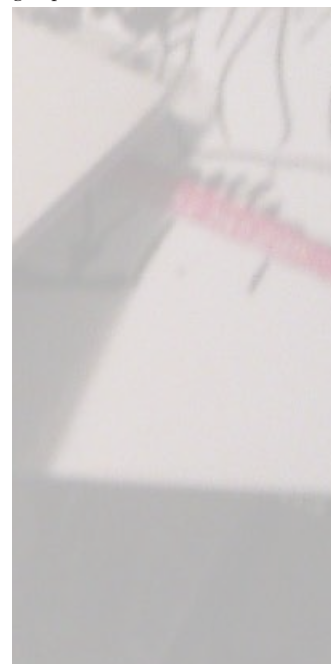
De toute façon pour moi, les musiques improvisées ou bruitistes, c'est le live qui compte. Les CD [...] me passionnent assez rarement. Voilà, c'est le dispositif du mec, le voir faire. [...] Plus la gestuelle. [...] Après j'aime bien quand les live sont courts aussi, en général passé 30 minutes je décroche. [...] Ouais il faut un volume fort. Mais ce que j'aime bien, c'est que dans le harsh noise wall par exemple, [...] les sons ne sont pas forcément suraigus ou super agressifs, il y a plus un côté crépitant qui est assez envoûtant. [...] Je préfère les trucs monolithiques ou qui développent une puissance sur le long terme. (Maxime)

La préférence pour les *set* de noise relativement courts est récurrente chez les amateurs. Il peut s'agir, comme dans le sous-genre harsh noise wall évoqué par Maxime, de la difficulté physique à tenir l'expérience sonore sur la longueur, en raison des hallucinations auditives provoquées par la masse statique ; mais il peut aussi s'agir d'un déséquilibre entre les tensions extrêmes et les phases exploratoires propres aux musiques improvisées, qui peut parfois susciter l'ennui. En plus de la gestion de la temporalité, des caractéristiques telles que le volume sonore, la dynamique et la nature des textures influent fortement sur la perception et alimentent une sensation d'immersion souvent recherchée par les auditeurs. Cette immersion est la conséquence d'une notion-clé au cœur de l'expérience *live*, mais plus particulièrement encore de la noise, la « physicalité » : l'auditeur éprouve le besoin de « sentir » la musique (Brian), de se sentir « pénétré » dans son corps et son « être » (Olivier). Les caractéristiques musicales de la noise paraissent naturellement correspondre à ces conditions de réception qui permettent le ressenti physique des vibrations corporelles et des atteintes sonores. Le corps dans son intégralité se prête au jeu de l'écoute de ces musiques décrites comme « charnelles ». Le concert est également l'occasion de tester l'authenticité des musicien-ne-s, la façon dont ils et elles transmettent leur musique. Dans le cas de la noise, et c'est une caractéristique majeure qui résulte à la fois du genre musical lui-même et des valeurs empruntées du précepte underground du « Do It Yourself⁹ », le professionnalisme et la technicité du jeu musical ne sont pas valorisés ; ils sont sinon rejetés, du moins suspects. L'authenticité se mesure à l'inverse dans l'imperfection, l'originalité et l'intensité de la performance, voire dans l'inaptitude (Hegarty¹⁰, 2007, p. 89), exemptes de maîtrise affichée et de conformisme musical.



7 « *Experience is inevitably contextual, since it involves the interaction of an experiencing subject and the environmenting field, both of which are in flux and are affected by their interaction.* »

8 Un *set* désigne une partie ininterrompue d'un concert : un groupe de musique peut faire plusieurs *set* (séparés par des pauses) lors d'une soirée, ou un concert peut être constitué de plusieurs *set*, chacun joué par un groupe différent.



9 Abrégé par le sigle « DIY », ce précepte accompagne les principes anticonsuméristes du mouvement punk depuis ses origines. Au-delà de sa visée démocratique, son idée concernant la musique est de montrer que la créativité n'est pas déterminée par la technique et qu'il est possible de jouer sans nécessairement posséder un bagage pédagogique.

10 Dans son ouvrage *Noise/Music. A History*, Paul Hegarty s'intéresse à la manière dont l'incompétence devient une source d'expérimentation musicale, en citant notamment pour exemple certains groupes de post-punk et de no-wave qui ont participé à ébranler la virtuosité valorisée au sein du rock.

Le live est très important, il est plus riche que dans d'autres formes de musique [...]. Jouer au sol c'est bon pour l'immersion, mais [...] il faut que la personne soit dedans à fond et fasse ça naturellement et sans calcul. Si c'est pur, c'est très bon. [...] Moi j'aime bien les gens qui sont hardcore, qui se jettent dans les autres à corps perdu, qui sont à risque. On sent qu'ils peuvent ne pas être tout à fait bons. [...] Dès que les gens ont une grosse production, ils deviennent chiants. Quand c'est trop bien, c'est pas bien. (Olivier)

Les propos d'Olivier attestent de l'importance de l'authenticité dans le jugement qualitatif d'un concert, en mettant en avant la « pureté » et l'intensité de musicien-ne-s qui osent quelque chose de novateur ou de personnel ; ainsi, un concert raté sera plus aisément excusé par maladresse et amateurisme, que par conformisme. L'appréciation de la musique est donc conditionnée par le cadre d'écoute au sens le plus large, incluant celui plus symbolique et esthétique d'un ensemble de codes supposés valider l'authenticité de la noise et cultiver une approche en phase avec ces représentations de l'underground.

« CE QUI VIENT AU MONDE POUR NE RIEN TROUBLER NE MÉRITE NI ÉGARDS NI PATIENCE »¹¹ : DISPOSITIONS INTERNES ET CONFRONTATIONS À L'ÉCOUTE

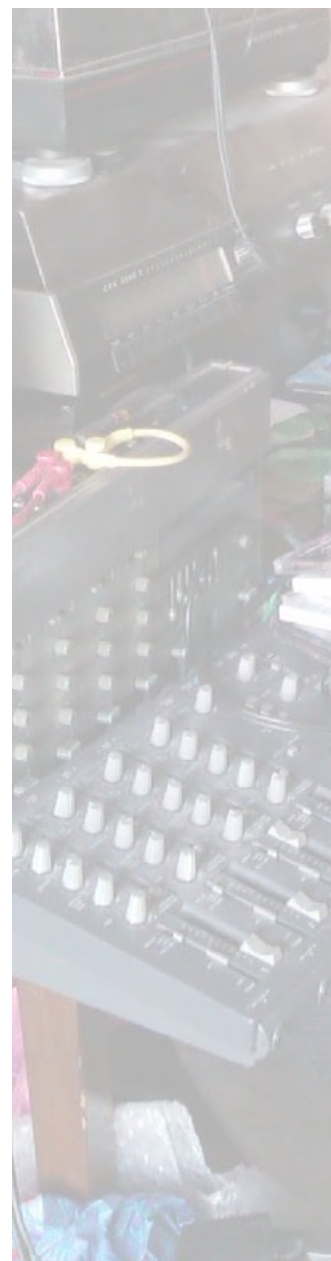
Après avoir exposé divers contextes, cadres et dispositifs d'écoute de la noise, il importe d'explorer la manière dont les amateurs font jeu de leur propre mise à disposition dans l'écoute musicale. Si la musique noise peut paraître relativement agressive pour les novices en raison des textures bruyantes, des timbres dissonants et des hauteurs extrêmes qu'elle emploie, jusqu'à parfois susciter une écoute douloureuse, elle est à l'évidence appréhendée de manière différente par le public familiarisé. Loin d'être anodine dans la façon même dont elle a été conçue, la noise se doit de provoquer une réaction, une sensation qui ne doit pas laisser indifférent-e. À l'instar de beaucoup d'amateurs et d'amatrices du genre, Olivier associe l'intensité de la musique au dérangement qu'elle procure lorsqu'on l'écoute.

Je veux percevoir le son dans des conditions inconfortables. [...] Je pense que dans le son et le goût pour la recherche sonore, il doit y avoir une forme d'inconfort, mais un inconfort qui est un plaisir. [...] Ou alors tu fais un truc consensuel, [...] mais au niveau créatif c'est l'ennui mortel. [...] Pour moi noise ça ne veut rien dire, ça veut dire du bruit. N'importe quelle musique peut être noise. [...] Ce qu'il faut, c'est qu'elles aient une intensité et une créativité dérangeantes. [...] Quand tu vois des magazines, noise ceci, noise cela, il y a tout ce qu'on veut comme musique, les plus molles possibles. [...] Mais qu'est-ce qu'il y a de noise, en dehors de faire un peu de bruit ? Mais est-ce que c'est vraiment du bruit, si ça ne dérange pas ? [...] L'intérêt quand on recherche le son, c'est qu'on a envie d'être dérangé. Dérangé avec plaisir ! [...] D'ailleurs pour moi la noise c'est pas simplement du son violent, ça peut être du silence. La noise c'est une intention. C'est une sorte de chose qui te pénètre à l'intérieur de toi, qui te vrille le cerveau et ta personne, sans avoir besoin de mettre beaucoup de son. Le beaucoup de son te plaque au sol, mais t'es pas dupe, tu le cherches, c'est un besoin, c'est une forme de tétanie, c'est un truc intense de ta personne. [...] Et t'as des trucs qu'arrivent, t'as un vertige de plaisir et tu penses que tu vas mourir en même temps. [...] Tu meurs pas, mais tu te dis je pourrais. Tu bascules à un moment donné, [...] et il y a un truc qui se passe mais tu sais pas, c'est un miracle. Et c'est réussi quand toi tu peux ressentir ces choses-là. (Olivier)

En plus de refléter une vision typique de l'underground, qui place l'innovation (voire la transgression) au cœur de la créativité, ces déclarations relient positivement le bruit au dérangement, puisque celui-ci devient une condition du plaisir. La noise, non plus considérée comme un genre musical mais comme une intention qui transcende les catégories, est ici appréhendée à travers sa capacité à créer l'inconfort, par le biais du malaise et de



11 Le titre fait ici référence au célèbre aphorisme de René Char, tiré de l'ouvrage *Fureur et Mystère* (1948).

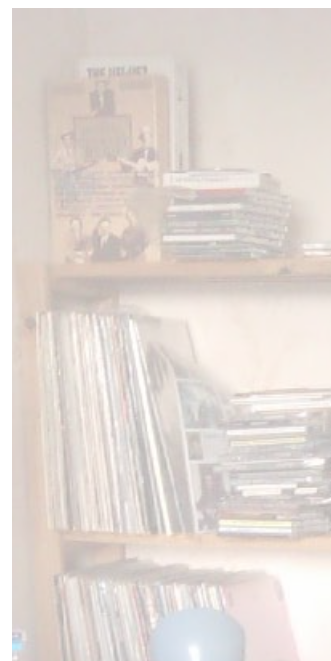


l'intensité qu'elle procure sur l'auditeur. L'exemple d'Olivier est particulièrement intéressant dans ce qu'il nous apprend sur le rôle actif de l'amateur : conjointement à ce qu'il recherche dans la musique elle-même, il cherche à s'abandonner dans l'expérience d'écoute ; il n'est pas submergé dans le flux sonore, il se laisse submerger de manière complice en dosant le contrôle et le lâcher-prise, dans une relation de sensualité. Il s'agit ici davantage d'une disposition qui relève de l'intention que d'une réception passive. L'abandon de soi dans l'expérience noise suggère une sortie du corps, illustrée par l'image mystique du vertige de plaisir, de la mort supposée et du miracle. En plus de mettre en lumière les processus de consommation active de l'amateur, qui se réapproprie les conditions d'écoute afin de créer sa propre expérience, ces dispositions nous offrent quelques éléments d'analyse sur la substance sonore elle-même. La genèse japonaise du genre nous rappelle que cette musique était au départ conçue dans une visée cathartique supposée permettre, selon Paul Hegarty, une physicalité « extatique » proche du masochisme :

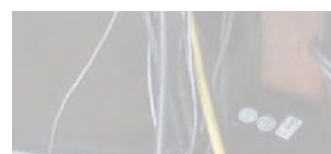
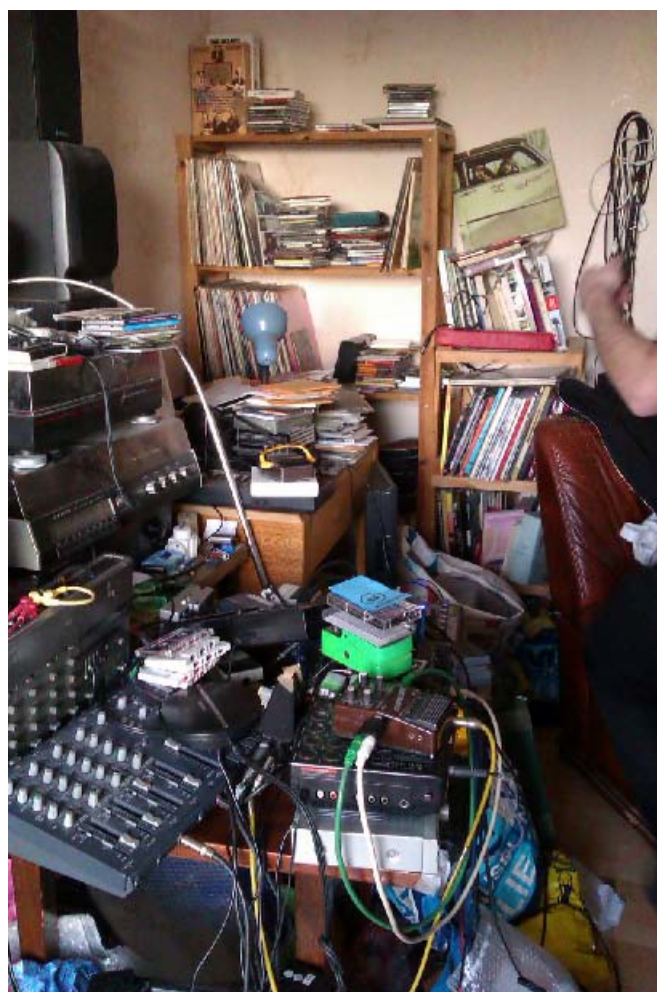
L'expérience de la noise a été pensée comme extatique [...], et c'est loin d'être faux. L'auditeur, lors d'une performance à fort volume, est arraché à son corps pour être renvoyé dans l'incarnation, immergé dans quelque chose de semblable à une consommation extatique du bruit¹². (2007, p. 147).

Cette réception cathartique renvoie aux performances au sein desquelles les musiciens s'accordent volontairement une part de non-contrôle vis-à-vis de leur dispositif sonore, dans une forme de « laisser-jouer » (Hegarty, 2007, p. 40). Si la prétendue absence de réflexivité intellectuelle revendiquée par les musiciens de japonaise serait à nuancer – notamment en regard de l'assimilation et la validation des codes subculturels comme condition à l'authenticité, qui font partie intégrante du cadre de l'expérience –, il est néanmoins certain que la noise est désirée transgressive et physiquement « pénétrante » par ses amateurs, des qualités qui sont à même de fournir le cadre approprié à l'expérience. Au-delà de ses propres caractéristiques aptes à créer l'inconfort, celle-ci nécessite aussi de la part de l'auditeur une disposition spécifique, qui accepte le jeu de l'intensité et s'offre à elle.

Les amateurs de noise semblent par ailleurs développer ces dispositions intentionnelles dans d'autres situations d'écoute que celles du concert. Se « heurter » à l'expérience sonore, se « confronter » à l'inouï et à des situations d'écoute déroutantes, peut également être un rituel que l'on s'impose, un défi que l'on se crée. L'observation de la discothèque de JZ est, par exemple, révélatrice de ses dispositions à l'écoute : contrairement à de nombreux collectionneurs, il choisit de ne pas classer ses disques ou très sommairement, au moyen de quelques classeurs désorganisés qui gisent de part et d'autre de son appartement. Ce système est très contraignant au quotidien car il lui est quasiment impossible d'accéder à la musique qu'il souhaite écouter sur le moment, mais il apprécie particulièrement redécouvrir les disques de sa collection à l'occasion de ces recherches vaines. L'état de frustration qu'il provoque de son plein gré lui permet en réalité de se confronter quotidiennement à de nouvelles situations d'écoute et de se surprendre. Or l'écoute d'une musique



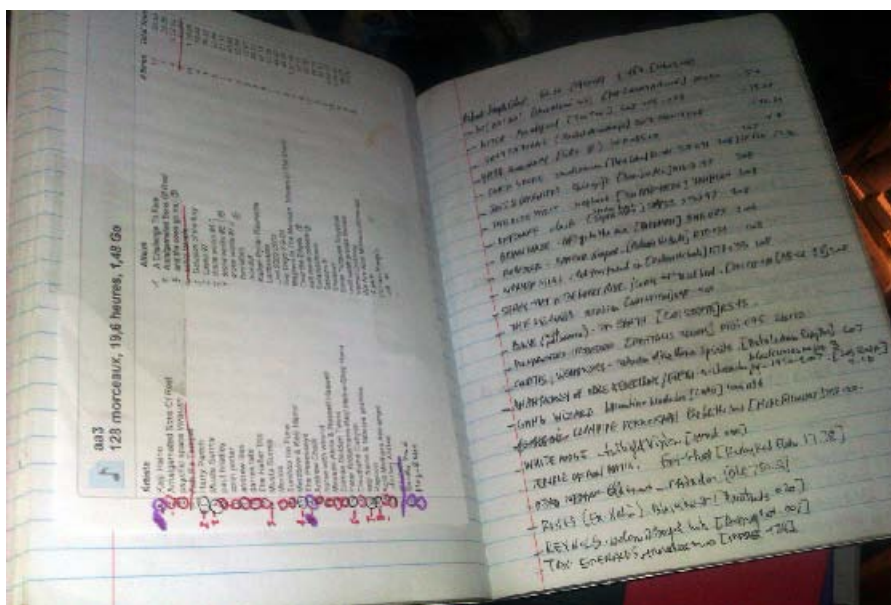
12 « The experience of noise has been thought of as ecstatic [...], and this is far from wrong. The listener at a loud noise event is taken out of the subject body to be dumped back into embodiment, lowered into something like ecstatic noise consumption. »



comme la noise n'est, semble-t-il, pas étrangère à la mise en pratique de ces expériences. L'amateur expert s'expose régulièrement à des performances de musiques expérimentales et improvisées, dont il est difficile voire impossible de prévoir le contenu. En ce qui concerne plus spécifiquement le support discographique, la difficulté de « saisir » des formes, des mélodies ou des rythmes répétitifs permet une redécouverte du matériau à chaque écoute, mais elle exige aussi une forme d'attention aiguisée, voire un effort de concentration de la part de l'auditeur en vue de discerner les divers événements sonores. Le témoignage de Maxime démontre combien le caractère abrupt et austère des musiques bruitistes peut provoquer chez le novice un effort laborieux d'écoute et d'appréciation.

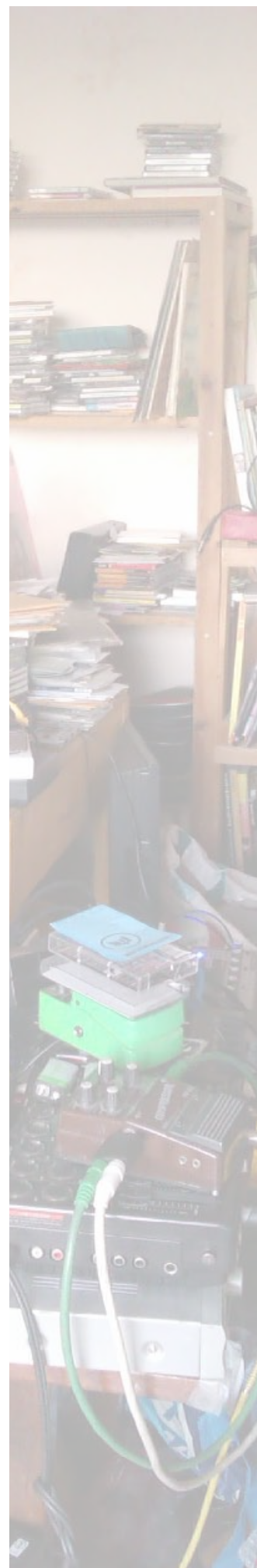
Le truc c'est que je me suis forcé à écouter des trucs comme ça quand j'étais plus jeune. Enfin Throbbing Gristle [...]. Parce que c'est quand même hyper difficile à écouter au final. [...] Après je ne me suis pas forcé pour tout, mais pour certains trucs que je savais cultes et hyper importants. En fait je voulais vraiment comprendre, donc j'ai écouté plein de fois et tout. [...] Par exemple, je sais que s'il y a un truc qu'au début j'ai pas trop aimé, mais que musicalement c'est super important et que ça a influencé plein de gens, je vais avoir tendance à l'écouter plein de fois, pour vraiment essayer de capter les éléments qui sont importants. (Maxime)

Cette contrainte d'écoute assortie d'une persévérance manifeste à vouloir « comprendre » la musique, même si elle est ici motivée par des enjeux d'érudition et sans doute de légitimité au sein de la scène musicale, est aussi



révélatrice d'une curiosité envers certaines musiques qui semblent à l'origine inaccessibles. Ces propos traduisent explicitement la disposition de l'amateur de noise à accepter que les « bruits » lui apparaissent comme de la musique, d'appréhender en substance de nouveaux critères d'appréciation peu communs dans l'expérience et le goût des musiques plus conventionnelles. Si cet acharnement à l'écoute d'une œuvre inconnue et aride est souvent une disposition plus sollicitée lors de l'apprentissage musical, les expériences de confrontation aux musiques bruitistes peuvent également prendre la forme de jeux et de rituels dans les situations d'écoute dès lors que l'oreille est devenue familiarisée, en jouant notamment de la frontière ténue entre bruits et musique.

[Je peux] rentrer dans un disque en écoutant que ça. Il m'arrive même [...] d'écouter un disque de noise tout en écoutant la radio. Je m'amuse aussi à faire des mix chez moi, pour moi [...]. J'ai une radio au-dessus de mon lit, je la mets au niveau des ondes courtes, ça me fait des espèces de drones et ça me donne un peu

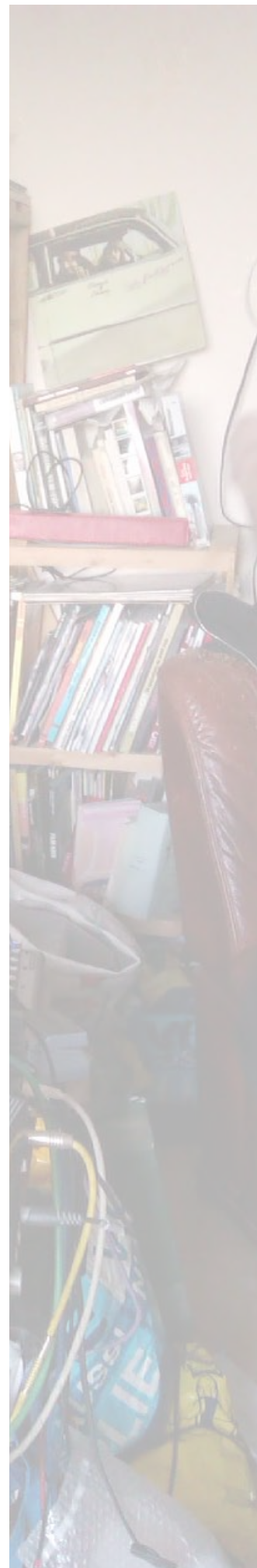


l'ambiance de la journée [...]. Une des musiques les plus extrêmes que j'écoute avec la harsh noise, c'est le black metal. Et le black metal, il y a vraiment eu des périodes où j'écoutais ça quand le jour se lève. [...] Bizarrement, quand les morceaux me plaisaient moins bien, j'aimais bien fermer le clapet, [...] donc les types s'époumonaient et je les mettais à un niveau pas très fort. [...] Ça, ça m'a toujours beaucoup amusé. (Pes)

Dans le même esprit de jeu envers sa propre perception et de détournement des conventions d'écoute, Brian évoque ses différentes manières d'écouter de la noise, dont celle de l'écouter parfois à bas volume. Son érudition au sujet des musiques expérimentales permettant d'égayer son récit de nombreuses références, il rapporte avec amusement les propos du performer Crank Sturgeon, qui déclarait préférer « écouter des disques de noise très bas, que ça devienne presque un bruit de fond où l'on entend quasiment rien » afin d'être plus attentif, ainsi que ceux du musicien Dylan Nyoukis qui confiait souvent écouter un disque « avec une petite chaîne de merde », lorsqu'il souhaitait l'explorer en profondeur. Ces contextes d'écoute qui mêlent les bruits ambiants à la musique bruitiste prennent la forme d'un jeu avec le dispositif, l'écoute musicale devenant elle-même le terrain d'expérimentation. Créer une confrontation avec le bruit, jouer de la frontière entre musique et non-musique, sont autant de situations qui révèlent une forme d'intériorisation des codes constitutifs de la noise : d'une part, dans ce que le genre musical interroge intrinsèquement, à travers son large spectre de bruits et sa forme étendue en un long *continuum* sonore ; d'autre part, dans la réappropriation de nouvelles situations d'écoute, de diverses expériences sonores inspirées des dispositifs et des performances *live* de nombreux musiciens du genre. Bien qu'elles soient singulières à chaque auditeur, et c'est l'objectif d'une étude de cas d'en témoigner, ces dispositions internes rendent compte de la remise en question de la musique tout autant que de l'écoute conventionnelle, par la mise en pratique de situations de confrontation, de frustration et d'abandon à l'égard du matériau sonore, qu'elles soient à visée ludique ou davantage empruntées d'enjeux identitaires.

CONCLUSION

L'observation des trajectoires et des pratiques singulières des amateurs de noise fournit donc de nombreux éléments concernant l'élaboration du goût musical et la manière dont la noise s'intègre dans une recherche souvent préexistante d'intensité et de transgression des codes musicaux conventionnels. Mais au-delà d'une simple posture, les dispositifs d'écoute des musiques bruitistes révèlent une mise en activité du goût, des manières de le cultiver quotidiennement, de même qu'ils fournissent une indication précieuse de ce que les auditeurs aiment et recherchent. Plusieurs régimes d'appréciation de la noise peuvent d'ailleurs se juxtaposer : d'une part, la recherche de physicalité, de sensualité et d'abandon de soi lors de l'écoute en *live*, d'autre part, l'attention portée à la richesse des textures sonores et au développement lors de l'écoute sur support. Ces manières d'aimer la musique ne se limitent pas à ce qu'impliquent les dispositifs, à l'écoute qu'ils pourraient éventuellement suggérer ou conditionner, puisque l'enquête montre que les amateurs suscitent ces situations de confrontation musicale même lorsque leur positionnement est ébranlé par la présence d'éléments perçus comme frustrants, inconfortables ou dérangeants. Véritables acteurs de l'écoute, ils s'approprient le matériau sonore de multiples façons, notamment en détournant le dispositif par des variations de volume ou des superpositions d'ambiances sonores, et jouent des conventions en mêlant le bruit au bruitisme. Le fait de porter attention aux contextes, aux appétences et aux dispositions des amateurs, qui constituent ensemble l'expérience noise, ouvre la voie à des manières d'appréhender la relation musique/sujet



au-delà du clivage classique séparant d'un côté l'esthétique, où l'œuvre est souvent analysée comme une entité autonome délogée de toute contextualisation et de tout système de représentations, et de l'autre la sociologie, dont la réception du sujet est parfois étudiée selon des rapports de passivité et au sein de laquelle l'objet de passion peut de surcroît être occulté. L'enquête démontre en effet qu'il s'agit de la recherche d'un inconfort, d'une frustration, d'une provocation ou d'un jeu avec les bruits, les explorations esthétiques et sensorielles de l'amateur de noise témoignent de sa propre force d'action. L'examen attentif des manières de faire invite ainsi à considérer la participation active de l'amateur à l'expérience, qui, « *loin d'être l'agent manipulé de forces qu'il ignore, [...] est en effet un virtuose de l'expérimentation esthétique, sociale, technique, corporelle et mentale* » (Hennion, 2009, p. 69) ; cette expérimentation multiforme étant d'autant plus importante que l'univers de références et de représentations avant-gardistes et subculturelles qui accompagne la musique noise tend à inciter l'amateur en ce sens, dans son appétence particulière pour l'innovation et l'autodidaxie incarnée par le désormais célèbre précepte : « Do It Yourself ».

BIBLIOGRAPHIE

- Belk Russell W.** 2001. *Collecting in a Consumer Society*. London : Routledge.
- Bessy Christian** et **Chateauraynaud Francis**. 1995. « Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception », *Politix*, n°31. P. 228-232.
- Bourdieu Pierre** et **Darbel Alain**. 1969. *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*. Paris : Les éditions de Minuit.
- Char René**. 1948. *Fureur et Mystère*. Paris : Gallimard.
- Dewey John**. 1934 [2005]. *L'Art comme expérience*. France : Publications de l'Université de Pau/Éditions Farrago.
- Hainge Greg**. 2013. *Noise Matters. Towards an Ontology of Noise*. New York/London : Bloomsbury.
- Hegarty Paul**. 2007. *Noise/Music. A History*. New York/London : Continuum.
- Hennion Antoine**. 2009. « Réflexivités. L'activité de l'amateur ». *Réseaux*, n°153. P. 55-78.
- Lizé Wenceslaz**. 2009. « La réception de la musique comme activité collective. Enquête ethnographique auprès des jazzophiles de premier rang ». In **Pecqueux Anthony** et **Roueff Olivier**, *Écologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale*, p. 49-83. Paris : Editions de l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales.
- Novak David**. 2013. *Japanese. Music at the Edge of Circulation*. Durham/London : Duke University Press.
- Pearce Susan**.
1995. *On Collecting: An Investigation into Collecting in the European Tradition*. London : Routledge.
1998. *Collecting in Contemporary Practice*. London : Sage Publications.
- Shuker Roy**. 2004. « Beyond the 'High Fidelity' Stereotype: Defining the (Contemporary) Record Collector ». *Popular Music*, n°3. P. 311-330.
- Shusterman Richard**. 2000. *Performing Live. Aesthetic Alternatives for the Ends of Art*. Ithaca and London : Cornell University Press.
- Straw Will**. 1997. « Sizing Up Record Collections. Gender and Connoisseurship in Rock Music Culture ». In **Whiteley Sheila**, *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, p. 3-16. London : Routledge.

Sarah Benhaïm est doctorante en musique et sciences sociales au CRAL/EHESS. Elle consacre sa thèse à la scène musicale noise, étudiée dans ses dimensions culturelle, sociologique, esthétique et musicologique, à partir d'une ethnographie parisienne. Elle est également secrétaire de rédaction de la revue *Transposition. Musique et sciences sociales*, et membre du projet ANR « Musimorphose » sur les pratiques musicales en régime numérique.

