
DIY et *hacking* dans la musique noise. Une expérimentation bricoleuse du dispositif de jeu

DIY and Hacking in Noise Music : Tampering With Performance Devices

Sarah Benhaïm



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/7230>

DOI : [10.4000/volume.7230](https://doi.org/10.4000/volume.7230)

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 5 décembre 2019

Pagination : 17-35

ISBN : 978-2-913169-60-9

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Sarah Benhaïm, « *DIY et *hacking* dans la musique noise. Une expérimentation bricoleuse du dispositif de jeu* », *Volume !* [En ligne], 16 : 1 | 2019, mis en ligne le 01 janvier 2022, consulté le 08 janvier 2022.

URL : <http://journals.openedition.org/volume/7230> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.7230>

DIY et hacking dans la musique noise. Une expérimentation bricoleuse du dispositif de jeu

Par Sarah Benhaïm (CRAL/EHESS)

Résumé : Depuis sa genèse à la fin des années 1970, la musique noise se distingue par des pratiques instrumentales étroitement liées à une culture d'expérimentation alternative. Parmi elles, le hacking et le *DIY* teintent en profondeur les manières de composer le dispositif de jeu en plus de gouverner les rapports d'apprentissage et de transmission qui structurent éthiquement et économiquement le genre. Pour rendre compte de la manière dont intervient le hacking dans la noise, l'article explore successivement les pratiques amateurs qui s'apparentent au bricolage, au détournement et à la conception électronique d'instruments. Si ces manières de faire sont empreintes d'autodidaxie et participent à reconfigurer la figure du musicien en déplaçant la compétence instrumentale conventionnelle vers le bricolage et l'ingénierie, elles se transmettent aussi par le biais de ressources mutualisées au sein d'ateliers ou par l'intermédiaire d'une communauté internet associée à l'*open source*. Dans ces lieux de partages et au cœur des gestes bricoleurs se loge, en correspondance étroite à l'éthique hacker et au précepte *DIY* qui structure l'éthos de la noise, une approche anti-consumériste de l'instrumentation qui

défend également l'autonomie des pratiques, l'accessibilité du savoir et la sérendipité bruitiste.

Mots-clés : musique noise / expérimentation / *DIY* / hacking / bricolage / électronique

Abstract: Since the genre's birth in the 1970s, noise music's instrumental practices have stemmed from an alternative experimental culture. Among these practices, hacking and DIY cultures deeply influence its performance apparatus, while determining the learning and transmission processes that structure noise music economically and ethically. In order to appreciate the way hacking operates within this genre, this paper will successively explore amateur practices that craft, misuse and patch-up electronic instruments. On the one hand, these self-taught practices contribute to a shift from individual music skills to engineering and DIY crafting. On the other hand, they depend on a circulation of knowledge made possible by collective workshops or online communities associated with the open source movement. Responding to the hacker ethics, these spaces of sharing and DIY practices have fostered an anti-consumerist approach that supports practical autonomy, knowledge accessibility and noise serendipity.

Keywords: noise music / experimentation / *DIY* / hacking / electronics

La musique noise se trouve, depuis ses premières productions et improvisations bruitistes à la fin des années 1970, étroitement associée à un large éventail de gestes caractérisés par l'expérimentation ¹ et par l'éthos

1 On ne peut connaître l'issue de l'expérimentation qu'au moment où on la met en œuvre : ainsi théorisée par John Cage, l'expérimentation en musique a souvent été envisagée comme questionnement, à l'encontre de l'adhésion aux lois érigées par la tradition musicale occidentale. Ce concept, pensé selon cette figure majeure de l'histoire musicale dans une proximité étroite à celui de l'indétermination,

du *Do it Yourself (DIY)*. Si du point de vue de l'expérimentation instrumentale, une filiation esthétique plus établie peut être esquissée dans le sillage de nombreux artistes d'avant-garde, qu'il s'agisse par exemple de Luigi Russolo, de John Cage, de Harry Partch, de La Monte Young ou de Christian Marclay, les inventions et les mésusages instrumentaux qui caractérisent la nature de son jeu et de son instrumentation s'insèrent aussi dans une tradition du *DIY* qui associe activité manuelle créative et distanciation éthique à l'égard des performances technologiques.

Dès ses premières occurrences, le *DIY* s'inscrit en effet dans une généalogie profondément manuelle : selon Steve Waksman (2004), cette expression employée dès 1912 dans des périodiques tels que

fait en réalité l'objet d'un usage pluriel. Outre les filiations généalogiques – depuis l'expérimentation romanesque de Zola à l'exploration de la tradition expérimentale américaine – retracées par certains auteurs tels que Davis Nicholls et William Brooks, une autre version influente du concept a été popularisée depuis la France par le biais du travail de Pierre Schaeffer. Matthieu Saladin expose la pluralité des approches de l'expérimentation, anciennes comme contemporaines, questionnées dans leur rapport ambivalent à la modernité : « [...] alors qu'une certaine tradition expérimentale réclame le retrait de l'individu dans son projet, d'autres formes visent l'expérience des limites, aussi bien chez les musiciens que chez les auditeurs, ou encore s'attachent à interroger les rapports au collectif. Mais les ambitions de l'expérimentation se retrouvent encore historiquement dans le vœu de troubler les frontières entre l'art et la vie – sinon entre les arts (dimension intermédiaire) –, d'investir les possibilités offertes par les nouvelles technologies, tout comme dans la volonté de questionner leur domination et d'en exploiter les failles. » (2012 : 10-12) Étroitement liée à certaines des approches ici énoncées, l'expérimentation caractéristique de la musique noise associe le jeu librement improvisé, la place fondamentale consacrée au bruit ainsi que la sérendipité provoquée par les connectiques, comme nous l'observerons au long de cet article.

Suburban Life Magazine fait œuvre d'injonction, principalement adressée aux hommes résidant dans les banlieues américaines au tournant du xx^e siècle, à individualiser eux-mêmes leur habitat plutôt qu'à déléguer le travail manuel aux professionnels. Pour ce qui concerne ses origines musicales, Fabien Hein (2012 : 49) les attribue au skiffle, ce genre américain des années 1920-1930 empreint de blues, de jazz et de country, qui se distingue par des pratiques de détournement d'objets bon marché et d'ustensiles ménagers. La dimension bricolée de l'instrumentation s'accompagne alors, par son accessibilité, d'une démocratisation de la pratique musicale chez les jeunes amateurs. Mais plus célèbre est sans doute l'appropriation du *DIY* par le mouvement punk dès le milieu des années 1970 : celui-ci s'inscrit dans une entreprise globale qui vise à acquérir une plus grande autonomie dans les pratiques de jeu par l'incitation à créer sans apprentissage instrumental préalable – c'est ici la simplicité des formes musicales et l'accessibilité des instruments fabriqués en série qui en sont le support –, mais aussi à travers les pratiques autonomes de production et de diffusion des concerts et des labels. C'est au sein de cet héritage qui encourage à travailler dans la proximité, dans la multiplicité et dans la simplicité à l'aide de ressources quotidiennes et accessibles, que s'inscrivent la musique noise et les pratiques sociales qui lui sont associées.

Dérivée d'une production musicale étroitement liée à des milieux d'inspiration libertaire contemporains du punk, qu'il s'agisse de l'aspiration anarchiste des expérimentateurs de la côte Ouest états-unienne réunis dans le collectif LAFMS ou de l'approche plus nihiliste et autonome de la musique industrielle européenne, la noise est depuis

ses prémices marquée par un environnement culturel qui, tout en défendant une économie alternative basée sur une activité d'auto-organisation de concerts et d'autoproduction discographique (Benhaïm, 2019), revendique parallèlement une liberté d'expérimentation bruitiste qui vise à favoriser l'expressivité potentielle de chaque individu en brouillant les frontières entre artistes et non-artistes. Elle est aussi influencée par leurs pratiques musicales qui, au-delà d'une caractérisation immédiate par le recours au bruit, à l'improvisation et au collage sonore, se fondent sur des bricolages instrumentaux – quand paradoxalement, le précepte *DIY* ne s'applique pas à ce domaine dans le mouvement punk.

Ainsi observe-t-on dans la noise une intrication globale des ressources créatives et économiques qui relèvent du *DIY* et se revendiquent d'une autonomie et d'une autodidaxie non sans lien avec l'éthique hacker, qui défend pour sa part la « volonté de créer et de partager en se défaisant des contraintes imposées par le marché, la rentabilité, le droit de propriété » (Lallement, 2015 : 12). Les pratiques et les manières de faire sont de ce point de vue le point de jonction le plus manifeste : au sein de l'éventail des gestes instrumentaux relatifs à l'expérimentation bruitiste – bidouiller, détourner, bricoler, une terminologie qui a d'ailleurs pour particularité de s'appliquer aux pratiques de jeu autant qu'à la conception personnalisée du dispositif instrumental – se trouve ainsi une forme de hacking non pas pris au sens plus restreint de « piratage » apparenté au monde informatique, mais redéfini à l'aune des pratiques *DIY* dans une optique bricoleuse, *low-tech* et imprégnée des principes de recyclage et d'apprentissage autonome. En plus de constituer une instrumentation

ouverte dont les sources sonores sont le plus souvent multiples et hybrides – des synthétiseurs aux tables de mixage, des instruments conventionnels aux objets percussifs amplifiés, des lecteurs cassettes aux *loopers* –, le dispositif noise est le fruit de connectiques personnalisées, souvent agencées à partir de diverses pédales d'effet, qui œuvrent en tant que médiations d'une circulation sonore bruiteuse, transformée et amplifiée. Nous le verrons, l'ouverture du spectre sonore au monde des bruits implique souvent pour les artistes de fabriquer ou détourner leurs instruments, de jouer avec des matériaux défectueux, obsolètes ou habituellement déconsidérés, afin que l'environnement sonore soit l'objet d'une circulation qui puisse inclure des bruits conventionnellement considérés comme parasites. À partir des résultats d'une enquête menée auprès de praticiens et praticiennes de la scène underground parisienne, il s'agira en définitive de proposer par le biais de cet article une étude de ces pratiques instrumentales à la lumière de l'expérimentation musicienne et du précepte du *DIY*, depuis le bricolage individuel personnalisé aux ressorts communautaires du « faire » électronique.

Le hacking comme bricolage : recyclage, détournement et *circuit-bending*

Si le hacking peut renvoyer à des techniques qui mobilisent le plus souvent l'informatique et œuvrent à se concentrer sur l'exploitation des vulnérabilités, en particulier



Figure 1 : Dispositif instrumental d'Arnaud Rivière. © Juan Saez.

en termes de sécurité, il peut aussi être conçu de manière plus vaste dans un cadre créatif associé à la mouvance *DIY* – pensons à l'exemple populaire du « Ikea Hack ». Il s'agit pour ce type de pratiques de bricoler et de détourner des objets afin de leur faire assurer d'autres fonctions que celles pour lesquelles ils étaient destinés au départ. Le terme français de « bidouille », consonnant avec la première acception du hacking comme d'une expérimentation étroitement liée au plaisir et à l'innovation, est d'ailleurs intimement liée à la notion de bricolage. La musique est un domaine privilégié de cette bidouille bricoleuse, dont l'improvisateur Arnaud Rivière ² fournit un témoignage détaillé.

« J'ai pas mal bricolé en cherchant un instrumentarium adapté à ce que j'avais envie de faire [...]. Je suis resté avec cette table de mixage préparée, vu que j'avais pas les moyens de m'offrir un synthétiseur analogique. Donc vraiment une sorte de synthétiseur du pauvre. [...] j'ai réduit cet outillage-là avec quelques capteurs en plus. [...] Et je suis tombé dans une brocante sur un petit tourne-disque. [...] Aujourd'hui je joue soit avec la batterie électronique bricolée – [...], il y a cinq pads un peu mal foutus [...] – puis je la passe dans une mixette numérique, donc de la distorsion numérique qui a un grain assez particulier. [...] Soit il y a le tourne-disque qui devient un instrument complet une fois placé dans une caisse en métal, car ça fait caisse de résonance. [...] une fois que j'ai pété trois ou quatre fois les bras en plastique et que je me suis construit des bras en aluminium dessus, j'ai pu coller d'autres capteurs et faire passer le circuit différemment dans la carte de pré-amplification. [...] L'électrophone avec la table de mixage me permettent de mélanger les sources mais aussi d'avoir ces histoires de *feedback*. Il y a des tiges de métal qui sont dans certains *input* dans lesquels je mets de l'électricité et qui du coup permettent une sorte de synthèse sonore abstraite; trois capteurs; et j'ai un circuit de traitement qui fait de l'*equalization* et de la

² Âgé de 36 ans au moment de l'enquête, le musicien et graphiste Arnaud Rivière est aussi co-organisateur actif du festival Sonic Protest.



Figure 2 : Dispositif instrumental d'Arnaud Rivière. © Magouka.

16
1

distorsion. C'est vraiment très rudimentaire. [...] Comme il y a un truc électrique sur la table de mixage, je rajoutais 48V en plus parce que je trouvais ça rigolo, ça faisait des matières sonores. Sauf que ça a fait cramer les tables de mixage et je me prenais des châtaignes dans les dents. Mais non je n'ai pas de connaissance technique, je sais pas que tel composant et tel composant on les met ensemble [...]. En termes de fabrication, je préfère prendre des trucs et les modifier pour mon usage. Ça c'est pas compliqué, il y a pas besoin de pré-requis technique pour y arriver. C'est plus du bricolage que de la construction. »

Cet extrait d'entretien rend compte de cette intrication entre expérimentation et hacking à travers le bricolage généralisé du dispositif, dont les éléments sont ici recyclés et réparés par le musicien lui-même lorsqu'ils ne sont pas tout bonnement détournés de leur fonction première. Comme l'analysent Odin et Thuderoz,

« "Bricoler" qualifie à la fois, et la réutilisation d'objets usagés – ou la combinaison réversible d'un stock limité

d'outils et de matières –, et une probable débrouillardise, une capacité à "faire du neuf avec du vieux" (2010 : 7). [...] Le bricoleur est un adepte de la flexibilité fonctionnelle; il lit l'objet, non dans son état présent, mais dans son état possible. Il conserve cette chose pour qu'elle devienne, peut-être, autre chose (2010, 15). »

Cette capacité créative à entrevoir le détournement des fonctionnalités d'un objet ouvre pour la musique un univers de potentialités qui permet au bricolage d'*œuvrer* en recyclage. Beaucoup d'artistes de noise privilégient l'achat de matériel d'occasion ou parcourent les brocantes à la recherche du moindre objet potentiellement utilisable à des fins musicales, notamment des petits claviers pour enfants. Une flexibilité bricoleuse qui résonne étroitement avec le glanage, ainsi que le souligne cette formule du musicien : « je fais ça un peu selon ce que je trouve. » Les ressorts de ce hacking renvoient directement à la question de la *low-tech* et de l'alternative choisie en termes de choix technologique : une

part considérable de la genèse du dispositif découle en effet du contournement des coûts que suscite l'acquisition d'un synthétiseur analogique et d'une batterie. Une table de mixage préparée devient alors le « synthétiseur du pauvre » et les cinq pads « un peu mal foutus » adoptent les fonctionnalités d'une batterie. La généalogie du dispositif, qui demande de porter attention à la construction progressive de réponses et d'astuces aux problématiques matérielles ainsi qu'à l'ingéniosité bricoleuse qu'elle sous-tend, révèle une approche *low-tech* qui consiste à reprendre les fonctionnalités d'instruments industriels et professionnellement manufacturés en rendant le dispositif unique et personnalisé. En d'autres termes, il s'agit ici de faire preuve de capacité à innover en expérimentant avec les objets, tour à tour transformés, combinés, détournés et créés à partir de rien ; une pratique qui s'apparente aux « contournements créatifs ³ » décrits par le sociologue Morgan Meyer (2012) au sujet de la « biologie de garage ». Ces « façons inventives de travailler sans matériaux conventionnels et coûteux » (Meyer, 2012 : 319) sont en effet dans la noise une signature puissante de l'élaboration du dispositif de jeu, qui aspire à l'ingéniosité, à la créativité et à l'autonomie caractéristique de l'éthos *DIT*, tout en démystifiant les conventions de la pratique musicienne.

Si le détournement bricoleur des médiums de lecture et d'enregistrement traduit déjà l'idée d'un mésusage possible des outils à des fins musicales, la pratique du *circuit-bending* constitue elle aussi un élément phare des musiques bruitistes en s'apparentant au hacking à travers l'exploitation des failles

matérielles de l'objet. Elle consiste, pour générer de nouveaux sons, à court-circuiter des instruments électroniques de faible tension électrique ; un matériel qui relève souvent du *hardware* analogique, réputé pour être plus aisément manipulable et intuitif pour les novices.

Evil Moisture ⁴, qui expérimente depuis 26 ans à partir d'un dispositif évolutif composé d'un bric-à-brac de machines, est l'un des pionniers de cette pratique. Fasciné depuis l'enfance par l'archétype du scientifique fou et du laboratoire expérimental, son univers teinté de *gore*, de monstruosité et de pornographie s'accompagne d'une pluralité de techniques de collage, de bandes, d'enregistrements mais aussi de nombreuses manipulations d'interrupteurs, de *switches* et de circuits électroniques. « Vraiment, je n'y connais rien là-dedans, j'ai de la chance et c'est tout », me confie-t-il, tandis qu'il précise avoir malgré tout tenté d'apprendre en 1990 quelques bases en électronique à l'aide d'ouvrages spécialisés. Le musicien Popol Gluant ⁵ déclare pour sa part :

« J'ai déjà désossé un lecteur cassette, ça marchait très bien. Juste par la position des doigts, les circuits produisaient des bruits. Avec une cassette, ça distordait le son. J'enlevais les vis et j'ouvrais la boîte en plastique. C'étaient des sons assez puissants, assez gras, avec du corps. [...] Je n'ai aucune base technique. Ça m'intéresserait mais je suis trop feignant, trop de bases techniques... Je me suis déjà pris du jus, faut pas le sortir totalement de la carcasse, faut pas toucher certains endroits, il faut être prudent. »

4 Anglais d'origine, Andy Bolus s'est d'abord illustré à Londres avant d'arriver à Paris et d'occuper le célèbre squat de La Miroiterie, actif de 2000 à 2012.

5 Âgé de 30 ans au moment de l'enquête, Hendrik vit de ses dessins et des minimas sociaux.

³ Cette expression (« *creative workarounds* ») est empruntée à Heidi Ledford.

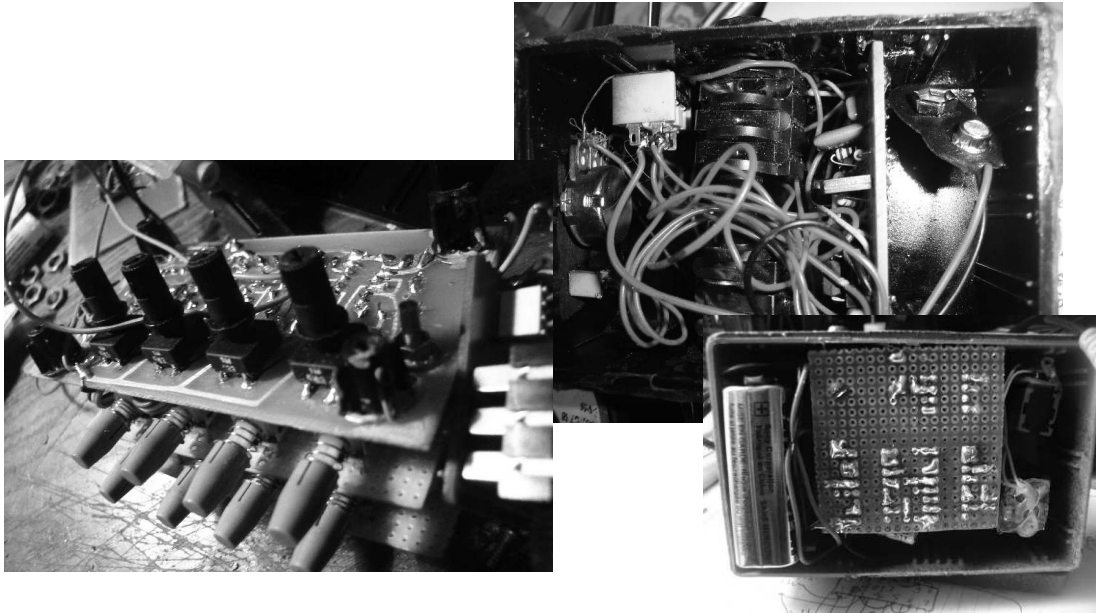


Figure 3 : Appareils bendés et *DIY* d'Evil Moisture. Photographies libres de droit (prises par le musicien lui-même, partagées sur son site internet et communiquées ici avec son accord).

De nombreux liens peuvent être esquissés entre les pratiques de bricolage précédemment exposées et le *circuit-bending*. D'une part, parce que se manifestent également un recyclage massif des interrupteurs et potentiomètres utilisés, ainsi qu'une forme d'assemblage astucieux des divers boîtiers ; d'autre part, parce qu'une dimension amateur⁶

puissante imprègne les récits et genèses des gestes et des dispositifs.

6 Il faut reconnaître l'équivocité de la notion d'« amateur » qui, dans une qualification péjorative pensée à l'opposé de la rigueur attachée au professionnalisme, est souvent associée à l'incompétence. Selon Antoine Hennion, la figure de l'amateur entretient pourtant une réelle réflexivité sur ses pratiques, ses goûts et ses « attachements » – un terme utilisé pour les relations et les expériences, qui suppose de rompre l'opposition entre ce qui vient de l'extérieur et l'interaction en insistant sur la capacité à co-produire (2004). Plus généralement, le courant pragmatique de la sociologie a apporté

de nombreuses nuances à la disqualification de l'amateur dans le sens commun, en réhabilitant notamment le rôle actif de cette figure à travers un « faire » qui repose sur des médiations avec des instruments, des communautés, des confrontations et des passions. Olivier Assouly écrit ainsi, au sein d'un ouvrage collectif qui vise à dresser un portrait complexe de l'amateur, entre production et consommation : « À la différence du connaisseur qui exerce son jugement en fonction d'une qualification que sanctionnent expressément des connaissances, notamment à l'instar de l'expert, l'amateur cultive son dilettantisme. Il ne s'autorise qu'en vertu de lui-même, au fil d'une construction du savoir qui échapperait aux itinéraires scolaire et académique. Il aime les objets, non pas en théorie, pas davantage sous la forme de représentations, mais dans des expériences répétées et différenciées qui sont autant d'entraînements et d'exercices, voire de bricolages [...]. » (2010 : 9-10)

Si Arnaud Rivière reconnaît à plusieurs reprises que le bricolage auquel il procède ne suppose aucune connaissance théorique ni aucun pré-requis technique, il exemplifie de manière emblématique une figure de musicien-bricoleur plus ambivalente. Contrairement à certaines représentations du sens commun qui tendent à concevoir le hacker comme un génie expert de techniques obscures, ce type de pratiques, commun dans les musiques noise et improvisées, relève d'une démarche ludique et amateur entièrement tournée vers l'expérimentation. Cela suppose de passer par un apprentissage composé d'erreurs, de risques mais aussi de trouvailles : si les aventures malheureuses du musicien avec l'électricité ont eu pour conséquence d'abîmer le matériel et de provoquer des décharges, elles ont dans le même temps été la source de nouvelles sonorités, résultant d'une recherche propre à la démarche expérimentale du musicien.

Comme le suggèrent Popol Gluant et Evil Moisture, la « chance » semble en outre largement intervenir dans la pratique du *circuit-bending*, puisque demeure le risque que les courts-circuits grillent l'appareil ; mais ici aussi, l'expérience et la connaissance intuitive sont bien ce qui permet d'identifier plus précisément les endroits où réaliser les courts-circuits et couper les fils. Même si la pratique n'est pas exempte de risques, le jeu repose en effet sur une expérimentation « hackeuse » qui fait acte, au travers du geste, du processus de recherche lui-même. Comme le montre par ailleurs l'expérience de ces musiciens, qui partagent occasionnellement leurs connaissances à l'occasion d'ateliers, l'expérimentation autodidacte du bricolage et de l'électricité

implique de progressivement gagner en habileté jusqu'à intégrer des bases en électronique et des savoir-faire spécifiques. En somme, le hacking de bricolage et de détournement, s'il est pleinement associé à la culture amateur revendiquée par les musiques *DIT*, constitue parallèlement une voie d'apprentissage expérimentale et autodidacte qui, nous le verrons, complexifie la notion de compétence.

Le circuit court du court-circuit. Le *DIT* comme apprentissage et partage des ressources

Tandis que beaucoup procèdent par tâtonnement lorsqu'il s'agit de modifier et de détourner les éléments de leur dispositif, d'autres décident de se lancer dans l'aventure de la fabrication intégrale d'un synthétiseur ou d'un générateur de sons. La motivation initiale résulte souvent d'une curiosité que suscite l'univers de l'électronique et de ses potentialités sonores, en résonance avec l'attrait que porte la noise envers la singularité des textures bruitistes. À la différence du hacking bricoleur évoqué précédemment, la fabrication *DIT* de machines électroniques exige de passer par un apprentissage plus technique et de faire usage de patience, ce qui ne correspond pas à l'ensemble des profils, bien que la pratique soit répandue. Ne disposant en amont d'aucune compétence en électronique – les électroniciens

et électroniciennes de formation étant rares au sein de la scène noise, sinon absents – les artistes font la démarche d'apprendre les bases techniques de manière autodidacte en consultant les ouvrages spécialisés et les forums Internet liés à la communauté « *DIY* hardware ».

« Je me lance dans le *DIY*, je fais des modules pour mon système modulaire. J'achète des circuits imprimés sur Internet, parce que je ne suis pas assez bon électronicien, puis j'achète ailleurs tous les composants électroniques. Je soude et je branche. Je choisis et je regarde sur Internet, où il y a une grosse communauté *DIY* [...] : ils font leurs propres systèmes modulaires, il y en a qui ont des murs entiers de trucs qu'ils ont fait eux-mêmes. Et comme c'est une communauté *DIY*, ils aiment faire partager ce qu'ils ont fait. » (Fred Nipi ⁷)

« J'ai une formation scientifique mais je n'avais aucune base en électronique avant de commencer à bidouiller. En gros, je n'avais pas touché un fer à souder depuis le collège en cours de techno. Pour démarrer, j'ai fouillé sur Internet, sur le forum Electro-Music. J'ai acheté, en 2012 ou 2013 [...] le bouquin *Homemade Electronic Music* de Nicolas Collins. J'ai la deuxième édition et ça reste une bible, de par la concentration d'idées [...] et la pédagogie. J'ai téléchargé des PDF et des schémas à gogo... Le pas décisif, c'est lorsque tu achètes pour la première fois des composants et surtout une plaque d'expérimentation sans soudure. Là tu démarres un rituel infini d'essais/erreurs au kilomètre et tu avances petit à petit. Sans pour autant toujours savoir comment ça fonctionne, mais bon, tant que ça te plaît, c'est accessoire. Le fait d'avoir fait de l'informatique a par contre sûrement été utile lorsque j'ai commencé à développer des

modules sous Arduino ⁸, vu que ça reste basé sur une puce programmable. » (Fusiller ⁹)

Cet élan en faveur de l'apprentissage autodidacte s'inscrit dans un mouvement contemporain et global de démocratisation des compétences étroitement lié aux nouvelles possibilités offertes par Internet et les technologies numériques. Patrice Flichy (2010 : 10-11) déclare ainsi :

« La démocratisation des compétences repose d'abord sur l'accroissement du niveau moyen de connaissances (dû notamment à l'allongement de la scolarité) et sur la possibilité offerte par Internet de faire circuler les savoirs, de livrer son opinion à un public plus vaste. L'amateur qui apparaît aujourd'hui à la faveur des techniques numériques y ajoute la volonté d'acquérir et d'améliorer des compétences dans tel ou tel domaine. Il ne cherche pas à se substituer à l'expert professionnel ni même agir comme un professionnel ; il développe plutôt une « expertise ordinaire », acquise par l'expérience, qui lui permet de réaliser, pendant son temps libre, des activités qu'il aime et qu'il a choisies [...]. Son expertise est acquise peu à peu, jour après jour, par la pratique et l'expérience. »

Cette « expertise ordinaire » acquise par l'expérience est aussi tributaire de ces alternatives à la formation scolaire et professionnelle que constituent les guides *DIY*, ces

8 Arduino est une plateforme électronique sur laquelle se trouve un microcontrôleur programmable en langage C++. Elle peut être utilisée pour l'élaboration d'objets interactifs indépendants ou être reliée à un ordinateur en communication avec des logiciels tels que Max/MSP ou SuperCollider. Le design matériel et le schéma des cartes sont distribués sous licence libre.

9 Âgé de 32 ans au moment de l'enquête, Jo Tanz est acousticien et dirige un label *DIY* de musique expérimentale.

7 Âgé de 41 ans au moment de l'enquête, Fred vit de sa profession de technicien au CNAM.

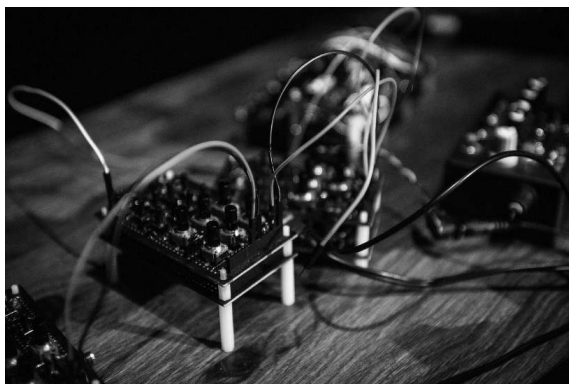
« ressources pour développer l'autonomie de la communauté et favoriser l'entraide entre ses membres » (Hein, 2012 : 78), qui permettent aux novices de pouvoir, s'ils le désirent, suivre des schémas en vue de réaliser quelques modèles-types. Internet fournit en effet un espace ouvert où la médiation s'élabore de manière alternative, par la mise à disposition en accès libre des schémas nécessaires à l'élaboration d'un instrument électronique, ainsi que par les forums spécialisés où experts et passionnés répondent aux questions pratiques des novices. Les internautes y vulgarisent les fondamentaux techniques nécessaires à la compréhension de l'électronique et expliquent les subtilités de leurs propres réalisations. Comme l'écrit Meyer (2012), ce modèle de co-production du savoir permet des collaborations entre spécialistes et profanes qui interrogent l'exclusivité de l'engagement dans les travaux de recherche des seuls experts. L'éthique associée à la culture *DIY* défend en effet une horizontalité des savoirs et des pratiques qui ne peut se manifester que par l'autonomisation de l'individu, ce qui explique l'ensemble des dispositifs mis en place par la communauté pour encourager l'autodidaxie. Souvent plébiscitée comme étant un lieu démocratique d'échange de connaissances, l'électronique *DIY* entretient de nombreuses porosités avec le domaine de l'*open source*, en particulier, si l'on se réfère à la définition proposée par Crémer & Gaudeul (2004), à travers les principes non-négociables d'ouverture, de modification, de libre circulation et distribution des biens¹⁰. Plus encore, ces manières de

faire ont pris une ampleur considérable avec le mouvement *open science*, qui, écrit Michel Lallement au sujet d'un laboratoire de biologie communautaire, vise à « ouvrir la boîte noire des savoirs » et à « travailler à la prospérité pour tous sur la base de technologies distribuées et décentralisées », qui doivent être modifiables selon le besoin des utilisateurs (2015 : 390). Il s'agit donc ici du collectif, constitué d'un réseau communautaire poreux composé de *makers*, d'artistes et de libristes, qui a pour vocation d'encourager les initiatives individuelles qui s'inscrivent elles-mêmes et en retour au cœur d'un réseau qui revendique ou valorise l'éthique portée par le *DIY*.

En outre, les amateur-e-s de musiques bruitistes organisent et fréquentent ponctuellement des ateliers didactiques qui visent à transmettre savoirs et techniques pour fabriquer des instruments ou s'initier au *circuit-bending*. Le phénomène s'est notamment développé à partir des années 2010, au moment où des initiatives parisiennes telles que le projet Lutherie Urbaine de Thierry Madiot ou les ateliers organisés à la librairie Monte-en-l'Air, au squat de la Miroiterie et au lycée autogéré ont vu le jour. Il en va de même pour l'association BrutPop, qui développe à l'échelle nationale des ateliers de pratique et de création d'instruments avec un public autiste ou en situation de handicap psychique. La salle montreuilloise des Instants Chavirés, spécialisée dans la diffusion des musiques expérimentales, est

commune dans l'univers de l'électronique *DIY*. La logique repose sur le fait d'apporter au plus grand nombre des ressources techniques et scientifiques fondamentales (plans, schémas et modules standards) à des fins d'appropriation et de modification, selon une visée émancipatoire individuelle et collective.

10 Bien que cela puisse paraître paradoxal d'un point de vue extérieur, l'éthique *open source* n'est pas incompatible avec la recherche de personnalisation individuelle de l'instrumentation,



Figures 4 et 5 : Synthétiseurs *DIY* de Fusiller, © Sonic Protest (4 avril 2015, Centre Barbara FGO, Paris).

également à l'initiative de nombreux ateliers *DIY* ayant donné lieu à des restitutions sous forme d'improvisations sonores collectives et même parfois à des créations de groupes plus pérennes, tel que Le bruit vient de la cuisine, à la suite des ateliers du Système B. Si la fréquentation de fablabs ne fait que peu partie de leurs pratiques, ces ateliers véhiculent, à leur image, « les principes de partage de connaissances, d'accès et de mise en commun [qui] sont souvent compris comme des valeurs transposables à tous les champs de l'activité humaine » (Bosqué, 2015 : 66), dont l'univers musical ne constitue ici qu'une variante de ce mouvement social croissant.

Par ailleurs, l'intérêt économique de ces initiatives, s'il ne constitue pas la première motivation, ne doit pas être minimisé : au-delà de la valorisation du recyclage, la fabrication *DIY* d'un instrument électronique constitue une alternative économique substantielle au regard des solutions industrielles.

« Le *DIY*, c'est aussi un moyen de faire des économies par rapport au prix des instruments de musique et puis

d'évoluer : donc là, un mois j'achète les circuits imprimés, un mois les composants électroniques, puis un autre mois tous les boutons... Ça fait une sorte de crédit ! C'est intéressant de faire soi-même son instrument. Puis on ne dépend pas des grands fabricants... » (Fred Nipi)

« Il faut avouer que d'un point de vue économique, ça me semblait plus cohérent. En fait, tout me paraissait cher en comparaison de l'usage que je risquais d'en faire. Par exemple, ma table de mixage est une entrée de gamme donc je n'ai eu aucun scrupule à lui faire subir très rapidement des larsens de table. Mais si j'ai un Moog à 2 000 € dans les mains, hors de question de risquer de cramer la bête ! Pareil pour les modifications potentielles. Une fois qu'on s'est un peu penché sur ce qu'il y a à l'intérieur des machines, on s'aperçoit que la valeur réelle des composants de certains synthétiseurs, générateurs ou effets, est bien inférieure au prix de vente. Vraiment bien inférieure. Et ça n'est pas toujours justifié. » (Fusiller)

Les témoignages soulignent l'intérêt économique de la démarche *DIY*, qui permet d'acheter les composants selon les besoins réels sans la marge de bénéfices réalisée par les grands groupes puis par les revendeurs, rendant le prix des synthétiseurs plus

accessible qu'à l'accoutumée. L'acquisition des compétences est donc vécue à la fois comme une réappropriation des ressources et comme un enjeu économique considérable qui a pour effet de limiter au maximum le nombre d'intermédiaires. Cette démarche anti-consumériste proche de l'idée de circuit court résonne ainsi étroitement avec l'éthos du *DIT*, puisqu'il s'agit en réalité d'encourager les individus à autonomiser leur pratique et à s'émanciper au maximum des transactions et des relations de dépendance à l'égard du marché des instruments de musique.

Singularisation et sérendipité du dispositif. De nouveaux horizons de jeu

En incitant les individus à confectionner et à hacker leurs instruments, le *DIT* donne lieu à une pléthore de manières de faire individualisées qui rompent avec l'uniformité supposée de l'industrie de la musique. Comme l'exemplifie le témoignage précédent, la valeur matérielle des instruments est en premier lieu reconsidérée : en utilisant du matériel bas de gamme, les artistes peuvent les détourner de manière plus décomplexée, ou les utiliser comme base du travail bricoleur. Il apparaît ainsi que le modèle de l'instrument de musique de belle facture ou de marque réputée est ici désacralisé au profit d'une valorisation de l'hybridité et de l'accessibilité économique,

l'instrument-augmenté devenant le lieu même d'expérimentations. Plus globalement, dans un tel paradigme, les propriétés et les formes instrumentales industrielles ne sont plus des standards déterminants. Personnalisée selon les aspirations musicales de chaque artiste, la confection électronique *DIT* est en effet appréhendée comme un gage de liberté quant aux choix des effets, des textures et des combinaisons sonores à adopter. Un enthousiasme exprimé, par exemple, par Aaron Dilloway dans une interview parue dans le fanzine *Special Interests*, au sujet d'une machine réalisée par l'un de ses amis.

« Je n'ai pas la capacité ni la patience de modifier moi-même mon matériel, mais je suis assez chanceux d'avoir quelques amis qui sont très forts dans ce genre de chose et qui m'ont aidé à réaliser certaines de mes idées. En ce moment mon pote Bbob Drake travaille pour moi sur un magnétophone à bandes auquel j'ai rêvé ces dix dernières années. J'ai élaboré des plans, discuté avec lui sur ce que je voulais et avais besoin de faire, puis il m'a montré ce qui était possible avec les outils avec lesquels on travaille. Lorsque cette machine sera terminée, je serai capable de créer le travail de bande en live le plus taré que j'ai jamais fait. » (Aspa, 2010 : 44)

L'originalité des sons ou des fonctionnalités allant souvent de pair avec la singularité de l'instrumentarium, la perspective de jouer avec une machine personnalisée amène des horizons de jeu appréhendés comme inédits, au moins en termes d'expérience individuelle.

De plus, lorsque la relative « maîtrise » du fonctionnement électronique permet de réaliser des tests en dehors des schémas prédéfinis, la fabrication autonome permet d'obtenir un résultat souvent inattendu mais apprécié des adeptes de l'improvisation.

« Lorsqu'on fabrique soi-même quelque chose, à part si on suit un plan précis, le résultat se situe [...] rarement là où on se dirigeait au départ. On se retrouve toujours avec des modes de jeu ou des sonorités qu'on ne cherchait pas. [...] Après on va pas se leurrer, des professionnels ont certainement déjà découvert toutes ces pseudo-innovations empiriques par le passé. Et ils les ont même sûrement souvent intégrées à leurs produits. Mais bon quand tu trouves ça dans ton salon, tu as au moins le plaisir d'être surpris ! Et puis lorsque tu trouves un son assez sale ou un mode de jeu ingérable, tu le conserves plus volontairement que si tu devais rendre des comptes au PDG de Korg. Lorsque je développe une machine, il y a aussi un moment où je me retrouve à considérer les aspects ergonomiques. [...] Est-ce que je veux réduire la taille, pouvoir faire en sorte de faire communiquer mes modules entre eux, fermer le design ou le conserver plus ou moins modulable, etc. [...] Donc tu te retrouves encore face au côté aléatoire de l'amateurisme total, contraint à des utilisations détournées ou finalement différentes de l'idée initiale. [...] On peut dire que ça fait partie du charme de la chose, même si parfois ces restrictions à moitié volontaires peuvent devenir assez problématiques ou contraignantes. [...] Et là j'avoue que fabriquer ses machines présente un avantage non négligeable. Parce que ça reste souvent bien plus facile de modifier ou de mettre à jour quelque chose que l'on a développé soi-même, surtout sous Arduino. » (Fusiller)

Ce sentiment d'émancipation à l'égard du matériel fabriqué en masse – « pas besoin de rendre des comptes à Korg » – tient au libre choix de fonctionnalités qui peuvent diverger de ceux que mettent en œuvre les industriels, même si ces derniers, loin de tous demeurer indifférents à ce mouvement hacker, se sont parfois adaptés à la demande en « ouvrant » davantage leurs machines ¹¹.

La compréhension électronique et ergonomique de l'objet favorise en effet un débridage des possibilités techniques et d'éventuelles modifications par l'artiste selon sa propre logique de création – la nature bruitiste de certains sons ainsi que les modes de jeu incontrôlables étant, dans le cas de la musique noise, plus volontiers choisis.

Ce type d'expérimentation mené autour des circuits imprimés, qui se nourrit d'astuces partagées et de savoir ésotérique, s'insère dans la continuité d'une histoire plus vaste des pratiques sociales liées au bricolage qu'exemplifie d'ailleurs de manière significative le concept de « débridage » : peu importe l'objet industriel sur lequel il s'applique et l'univers social auquel il se rapporte – pensons par exemple au bricolage des motos que rapporte avec passion Matthew Crawford (2010) –, il existe une proximité entre ces pratiques qui renvoie à une sociologie du bricolage entre soi et à l'échange de savoir-faire. La quête d'autonomisation individuelle, emblématique du principe du *DIY*, se manifeste effectivement par le biais d'une capacité d'action dans l'apprentissage qui n'est pas sans lien, dans l'électronique comme dans d'autres secteurs, avec la singularisation et l'optimisation. À l'instar

ouvert ses machines de façon à ce qu'elles puissent être hackées. Tandis que ce choix pourrait à première vue sembler paradoxal, il s'agit en réalité de prendre acte de pratiques *DIY* de plus en plus répandues pour s'insérer sur ce nouveau marché et rattraper au vol des clients et clientes qui pourraient définitivement se détourner des firmes commerciales. En somme, une stratégie et des aménagements néo-managériaux qui visent à vaincre les critiques qui lui sont adressées par une récupération des pratiques, tout en renforçant l'accumulation capitaliste, soit un symptôme emblématique du nouvel esprit du capitalisme (Boltanski & Chiapello, 2011).

¹¹ Il est intéressant d'observer que ces dernières années, un industriel comme Korg a partiellement

des adeptes des logiciels libres du monde informatique, il existe en effet dans le *DIY* électronique une disposition à l'économie plutôt qu'une tendance à la surenchère de consommation matérielle. Comme l'écrit Gaël Depoorter,

« pour les *libristes*, l'ordinateur n'est pas une "boîte noire enchantée" à partir de laquelle il faudrait s'adapter par fascination et incompétence, mais bien plutôt une ressource, un ustensile qu'il convient de modeler, paramétrer, bricoler soi-même pour qu'il réponde à ses propres besoins. » (2013 : 151)

L'idée n'est donc plus de s'adapter à l'outil, ici l'instrument de musique, mais d'instrumenter les ressources au service d'une singularité musicale. Il s'agit en effet de considérer que selon le bricolage effectué, les connexions des composants ou les options programmées via une plateforme de prototypage, les combinaisons et les sonorités produites imprègnent l'univers musical de l'artiste. Cette construction du style fonctionne par ailleurs dans les deux sens : il n'est pas seulement question de réaliser des machines sur mesure à l'image de ses projections mentales, en visant quelque résultat sonore potentiel ; un univers bruitiste singulier s'élabore principalement à partir de l'appropriation du geste et des possibilités matérielles, via le jeu expérimental sur l'instrumentation.

L'observation des pratiques révèle que cette appropriation des ressources ne se fait pas toujours dans les règles de l'art (ou plutôt, dans les règles de la science). Comme l'évoque précisément le témoignage de Fusiller, ces nouvelles sonorités sont tout autant anticipées qu'elles résultent d'erreurs et de contraintes, une conséquence réelle des limites du matériel

et du niveau de connaissance en électronique. Les « règles » de l'électronique *DIY* édictées non sans humour par Nicolas Collins ne font d'ailleurs pas secret du caractère parfois opaque et aléatoire de cette pratique : « de nombreux hacks sont comme les papillons : beaux mais éphémères » ; « en électronique certaines choses sont réversibles avec des résultats intéressants, mais certaines choses sont réversibles seulement avec des résultats irréversibles » ; ou « si ça sonne bien et que ça ne fume pas, ne t'inquiète pas si tu ne comprends pas » (2006 : 225). À cette complexité scientifique se juxtapose en outre l'intuitivité de l'expérimentation. En conditionnant le dispositif et en modifiant les modes de jeu, les nouvelles fonctionnalités sonores imprègnent l'expérimentation à travers un mélange de contrôle et d'aléatoire qui participe plus largement à une conception « noise » du dispositif. Ewa Justka ¹² déclare, lors d'un entretien retranscrit dans la revue polonaise *Glissando* :

« Le domaine *DIY* comprend une large dose d'intuition. Sans cela, il serait très difficile de sculpter quoi que ce soit. Le processus est souvent fondé sur le fait d'agir selon l'intuition, qui n'est pas basée sur les schémas électroniques. C'est souvent une chance, parce que c'est exactement ce qu'est le bruit – une erreur, quelque chose de non désiré. À travers les erreurs je découvre quelque chose de nouveau, de différent. » (Citée par Lewandowska, 2014 : 143).

La musicienne met ici en lumière l'intuitivité de jeu qui découle d'une instrumentation hackée et *DIY*, dont la disposition

¹² Ewa Justka est une musicienne polonaise qui réside à Londres. Elle anime de nombreux ateliers sur le *DIY* électronique.

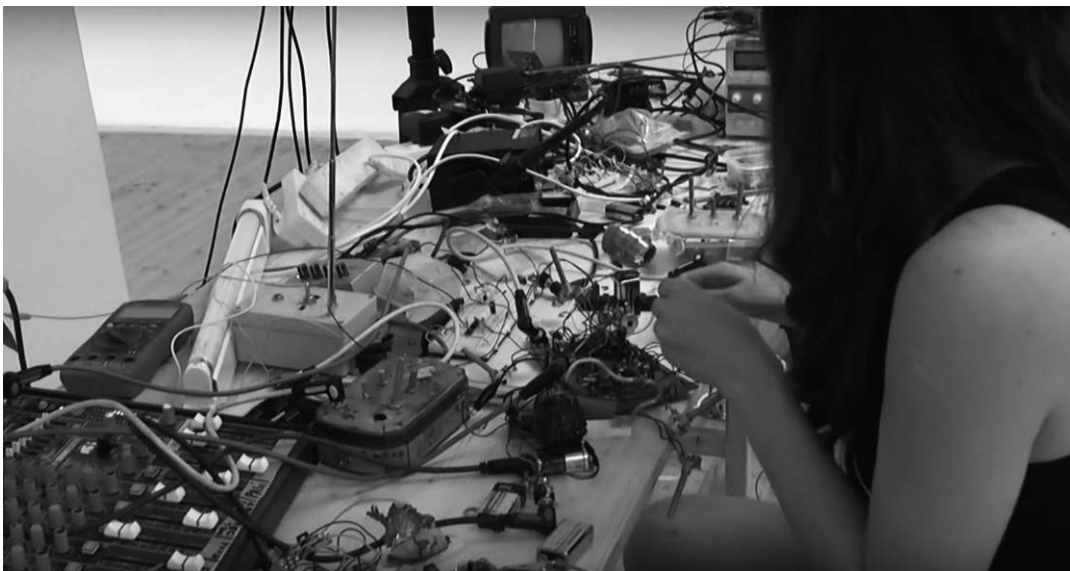


Figure 6 : Créations *DIY* d'Ewa Justka. Photographie extraite d'une vidéo de Natalia Ambroziak (28 août 2014).

16
1

aux bruits est souvent connectée à la manifestation inattendue de la conception et des effets de l'électronique. La sérendipité se manifeste ainsi autant sous les traits d'une conséquence fortuite que d'une recherche consciente, le plaisir de l'invention et de la survenance des phénomènes sonores étant à la fois corrélé au caractère expérimental de la musique et à l'amateurisme qui résulte parfois du *DIY*. Il convient en effet de considérer que l'indétermination induite par le fait de ne pas être en mesure de prévoir (ou alors de manière limitée) les sons produits par ces bricolages, est en réalité l'une des composantes d'un paradigme esthétique de l'échec¹³, ainsi qu'a par exemple pu l'étudier

Caleb Kelly (2009) à partir des médiums de lecture détournés. Si elle agissait déjà en tant que condition possible de l'expérimentation dans la tradition musicale d'avant-garde, elle apparaît dans la musique noise – à l'instar d'autres esthétiques musicales contemporaines comme le *glitch* – sous une forme particulièrement radicale qui met au premier plan les « parasites » bruitistes. En somme, pratiques et matériau musical articulent ici une conception intégrative du monde sonore qui questionne ontologiquement le bruit, en plus de mobiliser une esthétique de l'indésirable, du rebut, du non-contrôle et de l'inconfort qui imprègne plus globalement le genre (Benhaïm, 2018 ; Guesde & Nadrigny, 2018 ; Hainge, 2013 ; Hegarty, 2007).

13 Pour un vaste panorama des musiques développant une esthétique de l'échec à partir de processus comme l'ennui/attente, la laideur, l'informe et l'absurde, voir l'ouvrage *Boring Formless*

Nonsense. Experimental Music and the Aesthetics of Failure d'Eldritch Priest (2013).

La fierté et le savoir par le « faire »

Il apparaît que la fabrication autonome du matériel est en réalité chargée d'un fort capital symbolique à travers la valorisation de la créativité de l'individu. Le premier intérêt que les musiciens et musiciennes mentionnent au sujet des pratiques *DIY* est le plaisir et la fierté d'avoir réalisé un instrument à partir de rien. Au contraire des machines standardisées, les instruments inventés portent la singularité des individus qui les ont réalisés et, résultant d'une recherche sonore extensive, ils s'apparentent à des œuvres d'art. À en juger par les réactions que manifeste le public lors des concerts de musiques bruitistes, le matériel de jeu personnalisé suscite beaucoup de curiosité et d'admiration, un engouement qui doit évidemment être évalué en regard des conventions habituelles d'instrumentation, ainsi que le souligne Karin Weissenbrunner :

« Dans une culture envahie par des biens de consommation produits en masse et par des techniques de copier/coller, les mouvements de recyclage et de *sampling* dans la musique opposent l'individualité et l'originalité aux problèmes de reproduction et de copie. L'électronique *handmade*, qui relie le simple matériel au son, apporte un contrepoint à l'éclat des outils technologiques conçus par la machine, tels que les ordinateurs, les smartphones, etc. » (2015)

Si l'apprentissage de l'électronique *DIY* implique de passer par une phase préalable de mimétisme via l'acquisition de ressources partagées (consultation de tutoriels standards, utilisation de circuits déjà imprimés, etc.), il permet aussi d'offrir rapidement de nouvelles compétences permettant de personnaliser son

dispositif mais aussi, par effet de miroir, son identité d'artiste. En effet, les technologies constituent bel et bien une forme de signature de l'éthos et des valeurs privilégiées que sont ici la singularité, l'individualité et l'originalité. Le *handmade*, qui porte au premier plan la créativité individuelle, représente une alternative aux formes standardisées qu'incarnent les technologies industrielles et les classifications organologiques conventionnelles. En rompant avec l'ergonomie, les fonctions et les modalités d'apprentissage codifiées qui fondent les conventions instrumentales, ces technologies arborent de nouvelles possibilités qui modifient notre conception de la musique mais aussi du « faire musique ». Lorsqu'il ne s'agit pas d'une conception *handmade* mais de pratiques de recyclage et de *feedbacks*, c'est alors l'assemblage des divers éléments du dispositif et leurs connexions qui importent : à cette plastique sonore modulable qui signe l'identité musicale se mêle ainsi la distinction que vaut la reconnaissance de la créativité de l'artiste ¹⁴.

Outre le capital symbolique porté par de telles réalisations, se manifeste aussi le développement de capacités personnelles à

14 Chaque dispositif a son propre agencement, qui conditionne sa propre « circulation » sonore et son propre son, au point que la mise en cohérence de cet ensemble est considérée comme un élément de première importance dans le style de l'artiste. Cette anecdote rapportée par David Novak en témoigne parfaitement : un musicien néophyte avait, lors d'un concert de Merzbow, filmé l'ensemble des éléments qui composaient son matériel et leur interconnexion spécifique, dans le but de se les procurer et de reproduire ensuite les connectiques à l'identique ; bien que l'usage qu'il fit du dispositif fut différent, il fut malgré tout l'objet de fortes critiques de la part des amateur-e-s qui reconnaissaient, dans la machine, le « spectre de Merzbow » (Novak, 2013 : 144).

comprendre certains principes scientifiques et à intégrer plus généralement de nouvelles connaissances. Acquéran progressivement une compréhension du fonctionnement de l'électronique, les musiciens et musiciennes sont tentés de développer davantage leurs compétences et de découvrir leur appétence scientifique au fil de la pratique – même si une formation scientifique préalable peut sans aucun doute contribuer à appréhender plus en détails l'électronique en tant que système ou même à développer des aptitudes de programmation. Ewa Justka est elle-même passée par cette expérience :

« Sérieusement, c'est un processus très complexe. J'ai commencé par un jeu intuitif avec les composants. Plus tard, j'ai commencé à vraiment m'intéresser au côté scientifique, c'est-à-dire à l'exploration de ce que contiennent les composants, de ce qu'est la loi d'Ohm, de la manière dont circule un signal dans les circuits électriques, de la façon dont ont été créés les semi-conducteurs, de quoi est fait le circuit intégré et à quel point les équations de Maxwell sont étonnantes... » (Citée par Lewandowska, 2014 : 143)

L'expérience rapportée par la musicienne montre comment la compétence se transforme elle-même au gré des essais et des expérimentations. L'approche intuitive de l'instrumentation se mue progressivement en une exploration scientifique, qui permet dès lors de réaliser ses propres schémas électroniques afin de concevoir des machines personnalisées. Le *DIY*, écrit Depoorter au sujet de l'informatique, incite en effet les individus « à (re)conquérir leur capacité d'action dans leur apprentissage et leur pratique de l'outil [...], perceptible dans la valorisation de la figure de l'autodidacte » (2013 : 151). Cette extension des compétences individuelles suggère ainsi que

l'artiste de noise n'est plus simplement un musicien, mais un expérimentateur proche des figures du bricoleur, voire de celle de l'ingénieur. L'autodidaxie du profane constitue en somme le moteur d'une acquisition de compétences scientifiques au service de sa créativité musicale et artistique.

Conclusion

En prenant pour objet certaines pratiques de hacking qui composent l'éventail étendu de gestes caractéristiques de la musique noise, cet article a mis en exergue les démonstrations de bricolage, les expérimentations ludiques, les astuces et les accommodements, la visée ergonomique et la personnalisation de l'outil aux propres modalités de jeu des artistes, nous révélant par conséquent l'importance de l'amateurisme et de l'autodidaxie dans l'expérimentation bruitiste, à laquelle fait écho une certaine bienveillance à l'égard de la sérendipité et de la survenance de bruits parasites. Ces contournements créatifs, signes d'une inventivité qui émerge à partir d'une confection non-conventionnelle et financièrement accessible, épousent des valeurs hétérodoxes qui, en plus d'interroger la propriété intellectuelle et industrielle, contestent un conformisme et une uniformité ressentie des conventions instrumentales au travers d'un goût pour le « faire », pour l'originalité et pour l'anti-consumérisme modélisé par les pratiques de recyclage et de bricolage. Cette intuitivité que permettent l'expérimentation bruitiste et la confection d'un dispositif singulier est appréhendée par les artistes comme un ressort favorable à leur expressivité, et représente un levier non moins important en termes d'accessibilité à la pratique musicale.

En plus de nous inviter à repenser les hiérarchies instrumentales et gestuelles, ces pratiques ont également mis en valeur l'inscription collective et communautaire de cette autodidaxie amateur au travers d'une circulation des valeurs et des ressources véhiculées par le *Do it Yourself* et par l'éthique hacker. À travers la transmission en libre accès de guides et de plans sur Internet, ou par l'intermédiaire d'échanges collectifs menés au cœur des ateliers *DIY*, l'éthique libriste prend la forme de pratiques concrètes de partage de savoir-faire qui offrent au musicien les outils de sa propre réappropriation de moyens d'action dans le processus créatif. L'initiative amateur typique de l'expérimentation bruitiste, d'une part, et la culture de mutualisation des ressources qui sous-tend le monde de l'instrumentation hackée, d'autre part, œuvrent de concert à créer des espaces potentiels où les artistes accèdent, par la suppression d'intermédiations traditionnelles – ici l'organologie conventionnelle et l'ingénierie acquise par le biais scolaire – à une plus forte autonomie. Selon Philippe Le Guern (2012 : 37), le paradigme change en effet dès lors que les outils de production ne sont plus inaccessibles : avec des usages et des technologies qui favorisent la polyvalence, le musicien s'extrait des contraintes de division des tâches et de spécialisation des activités, et retrouve la maîtrise du processus créatif dans son ensemble.

Il apparaît de la sorte que le hacking et le *DIY* instrumentaux, s'ils se caractérisent par une conception expérimentale et autonome de l'art qui encense l'autodidaxie et la singularité, proposent plus généralement un modèle qui étiole à la fois les frontières entre experts et profanes par l'ouverture et la mutualisation des ressources, les frontières

entre instruments conventionnels et sources sonores bricolées par des pratiques *handmade*, détournées et recyclées, et les frontières entre l'art et la science (ici électronique) par une acquisition de compétences qui tend vers une ingénierie visant à autonomiser sa pratique artistique. En tant que gestes et pratiques affiliés au registre de l'expérimentation, ils s'affirment en tant que manières de faire simultanément individualisées et connectées par des réseaux communautaires poreux, qui détonent vis-à-vis d'une industrie de la musique jugée trop uniforme. Le hacking comme le *DIY* officient donc comme une reconquête des moyens d'action dans l'apprentissage du point de vue de la création, source d'émancipation individuelle, mais aussi du point de vue de la musique elle-même, où la libération du code informatique prônée par les hackers pourrait, plus symboliquement, renvoyer à une libération des conventions musicales incarnée par la résurgence bruitiste. Plus largement, ce « bidouillage » qui caractérise la démarche d'expérimentation instrumentale de la noise apparaît en définitive comme l'une des nombreuses facettes d'une scène profondément imprégnée et gouvernée par le précepte d'action du *DIY* : entre autres, faire ce qu'il est possible de faire avec peu de ressources, créer du singulier à partir du rebut, jouer de la musique sans avoir jamais suivi d'enseignement spécifique, détourner les circuits conventionnels de l'industrie musicale en autoproduisant des cassettes, ou organiser des concerts dans des lieux éphémères souvent inappropriés pour des musiques à fort volume.

Bibliographie

Aspa Mikko (2010), « The Art of Analogue Tape Noise. Araon Dilloway (Hanson Records) », *Special Interests*, n° 3 (mai).

Assouly Olivier (ed.) (2010), *L'amateur. juger, participer et consommer*, Paris, Institut français de la mode/Éditions du regard.

Benhaïm Sarah (2018), « Aux marges du bruit. Une étude de la musique noise et du Do it Yourself », thèse de doctorat en Musique, histoire, société, EHESS.

— (2019), « Noise records as noise culture : DIY practices, aesthetics and trades », in Bennett Andy & Guerra Paula (eds.), *DIY Cultures and Underground Music Scenes*, Londres, Routledge, p. 112-124.

Boltanski Luc & Chiapello Ève (2011), *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard.

Bosqué Camille (2015), « Des FabLabs dans les marges : détournements et appropriations », *Journal des anthropologues*, n° 142-143, p. 49-76.

Collins Nicolas (2006), *Handmade electronic music : the art of hardware hacking*, New York, Routledge.

Crawford Matthew B. (2010), *Éloge du carburateur. Essai sur le sens et la valeur du travail*, traduit par Marc Saint-Upéry, Paris, La Découverte.

Crémer Jacques & Gaudeul Alexandre (2004), « Quelques éléments d'économie du logiciel libre », *Réseaux*, vol. 124, n° 2, p. 111-139. <https://doi.org/10.3917/res.124.0111>.

Depoorter Gaël (2013), « La communauté du logiciel libre. Espace contemporain de reconfiguration des luttes? », in

Frère Bruno & Jacquemain Marc (eds.), *Résister au quotidien ?*, Paris, Presses de Sciences Po, p. 133-160.

Flichy Patrice (2010), *Le sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, Paris, Seuil.

Guesde Catherine & Nadrigny Pauline (2018), *The most beautiful ugly sound in the world : à l'écoute de la noise*, Paris, MF.

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

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

Hein Fabien (2012), *Do it yourself. Autodétermination et culture punk*, Congé-sur-Orne, Le Passager clandestin.

Hennion Antoine (2004), « Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur », *Sociétés*, vol. 85, n° 3, p. 9-24. <https://doi.org/10.3917/soc.085.0009>.

Kelly Caleb (2009), *Cracked Media : The Sound of Malfunction*, Cambridge (Mass), MIT Press.

Lallement Michel (2015), *L'âge du faire. Hacking, travail, anarchie*, Paris, Seuil.

Le Guern Philippe (2012), « Irréversible ? Musique et technologies en régime numérique », *Réseaux*, vol. 172, n° 2, p. 29-64. <https://doi.org/10.3917/res.172.0029>.

Lewandowska Weronika M. (2014), « It Has to Be Loud and It Has to Shine. An Interview with Ewa Justka », traduit en anglais par Ewa Kozik, *Glissando*, n° 25.

Meyer Morgan (2012), « Bricoler, domestiquer et contourner la science : l'essor de la biologie de garage », *Réseaux*, vol. 173-174, n° 3, p. 303-328. <https://doi.org/10.3917/res.173.0303>.

Novak David (2013), *Japanoise. Music at the Edge of Circulation*, Durham, Duke University Press.

Odin Florence & Thuderoz Christian (2010), *Des mondes bricolés ? Arts et sciences à l'épreuve de la notion de bricolage*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes.

Priest Eldritch (2013), *Boring Formless Nonsense : Experimental Music and the Aesthetics of Failure*, New York, Bloomsbury Academic.

Saladin Matthieu (2012), « L'expérimentation comme questionnement », *Tacet*, n° 2, p. 6-22.

Waksman Steve (2004), « California Noise. Tinkering with Hardcore and Heavy Metal in Southern California », *Social Studies of Science*, vol. 34, n° 5, p. 675-702. <https://doi.org/10.1177/0306312704047614>.

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