

La Noise, le Contemporain et l'aujourd'hui

Kasper T. Toeplitz

Le nom est évidemment inapproprié – ils le sont souvent, et à fortiori lorsqu'ils se posent comme définition d'une catégorie, comme appellation générique. Encore que, ici, on peut se demander à quoi (ou plutôt à qui) sert cette tentative de définition globale d'un genre qui n'en est pas un – sûrement pas à guider le potentiel acheteur dans les rayons d'une quelconque FNAC, ou dans les pages virtuelles d'une boutique sur internet; la distribution de la musique Noise n'est pas ce que l'on pourrait appeler "grand public". Pas que ce soit un critère, ni même que cela soit dommageable. Juste le questionnement du pourquoi, alors qu'une grande majorité de ce qui est mis sous cette appellation n'a que peu à voir avec le bruit, et que de toute façon il soit difficile de cerner le moindre dénominateur commun aux musiques qui se trouvent rassemblées – très vaguement et souvent par défaut – sous cette étiquette. Si "noise" ou bruit il y a, et que cela acquiert une importance suffisante pour nommer toute une catégorie des musiques d'aujourd'hui, cela ne peut être que celui originaire de la définition qu'en a donnée la musique classique, à savoir l'ensemble de tous ces sons difficilement quantifiables, ou plutôt impossibles à ranger selon leur hauteur perceptible, tous ces sons trop riches, trop complexes, trop "pleins" pour pouvoir se plier à l'ordre qu'impose un ordonnancement solfégique; une musique qui ne soit pas basée sur ses contours mélodiques ni sur les harmonies les portant, mais sur les sons eux-mêmes, ici nommés bruits.

Musique faite de ces bruits, et pourtant "Musique des bruits" ou "Musique bruitiste" sont d'office inadéquats, bien sûr. Le renvoi au manifeste de Luigi Russolo, publié en 1913 aurait été un contresens: les futuristes italiens visaient bien une autre forme de beauté que la musique de leur temps, mais néanmoins une forme de beauté déclarée comme telle, et une continuation, même si née d'une rupture, de la musique orchestrale – les lieux de sa présentation étaient toujours les salles de concert, tout comme les formations l'exécutant étaient nommées orchestres. D'ailleurs, aujourd'hui, comme ces œuvres nous paraissent polies, du fait de leur attachement à des formes classiques – elles ne sont sûrement pas la rupture qu'elles auraient rêvées d'être; pour cela il faudra attendre un Edgard Varèse, ou, un peu plus tard, Iannis Xenakis, et notamment son "Persépolis" de 1971. Le pas de côté des futuristes paraît aujourd'hui bien timide, bien qu'il ait sans doute permis la naissance de la musique concrète, avant que celle-ci ne change son nom en acousmatique – encore une fois un sentiment d'inadéquation entre le mot et la chose nommée.

Mais pourquoi chercher une définition à la Noise Music, définition que l'on ne va certainement pas pouvoir établir, et dont apparemment cette musique – ou cet ensemble de musiques, cette nébuleuse – n'a semble-t-il que faire? De plus, se situant bien loin des préoccupations, des questions, de la musique contemporaine (donc celle qui se réclame de l'histoire de la musique classique occidentale), que nous importe-t-il de chercher un vocable permettant à la noise d'être désigné dans celle-ci? Peut-être parce que les deux musiques ne sont pas aussi éloignées que ce qu'elles aimeraient affirmer, encore que ce rapprochement éventuel ne se fasse pas par le même biais, ni pour les mêmes raisons, et encore moins par la même volonté, de part et d'autre.

A vouloir trouver les origines de la noise, s'impose le défilage du japonais, qui, il y a bien 25 ans déjà, produisait une musique basée sur le déploiement sonore, l'énergie, une fulgurance liée à la durée; une musique très loin des choses pop ou rock de l'époque, c'est à dire très loin d'un format "chanson" – qu'il y ait ou non paroles, voire même voix, importe peu, c'est le format qui est en cause. Sans même qu'il y ait besoin de parler de la structure harmonique de la musique produite, c'est la structure de l'ensemble qui explose – plus de notions comme couplet/refrain, plus de "tonalité", pas d'assise rythmique, de pulse régulier. Dès le début, était posé un état quasi-indépassable – la violence des premiers enregistrements de Merzbow ou de C.C.C.C., leur vitesse, leur puissance est encore perceptible – à comparer à la re-écoute aujourd'hui des premiers punks, qui paraissent tellement dangereux et jusqu'au-boutistes à l'époque et semblent tellement gentils et lents maintenant, tellement proches de ce contre quoi ils se plaçaient alors.

La force du noise – que ce soit dans son essentielle déclinaison japonaise que dans ses versions occidentales – est sans doute de ne pas s'être placé dans le champ de la musique. Déjà peu de musiciens-instrumentistes – Pita (Peter Rehberg) affirme toujours ne pas être un musicien – et même si Masami Akita était, "au départ" comme on dit, percussionniste, ou si Hiroshi Hasegawa utilise jusqu'à aujourd'hui ses synthés analogiques sur scène. Pour ses autres acteurs, positionnement identique; un intérêt pour toute utilisation normale d'un instrument – même dans les groupes "à guitares" comme les japonais de "Diesel Guitar" ou "Solmania" (et leur instruments multi-manches bricolés à la maison): on était tellement loin du credo de '77 d'apprendre trois accords et de fonder un groupe. Ni groupes ni accords, un au-delà de la musique, partagé par le courant occidental du noise – qui pourrait dire de quoi jouaient les Haters ou Daniel Menche?

Alors, oui, bien sûr, sont aussi apparus des instrumentistes, mais le rapport à l'instrument a toujours été incertain: que ce soit chez le guitariste K.K. Null, qui avec sa formation la plus célèbre, Zeni Geva, se place délibérément sur le terrain d'un rock entre metal et grind-core, donc hors du noise, ou Keiji Haino – certainement "musicien" dans l'acceptation plus traditionnelle du terme – qui utilise tellement d'instruments différents, selon les projets (guitare ou vielle à roue, voix, percussions et batterie....) qu'il détourne l'attention de l'objet qu'il utilise – celui-ci devient simple outil, débarrassé de la part de fascination pour l'instrument. Le déplacement n'est pas minime: combien de musiques

bâties autour de l'icône d'un instrument – à commencer par le rock, construit sur l'idée de la guitare. Ou l'architecture du piano, posant une différence fondamentale entre les notes blanches et noires. Dans la Noise c'est plus l'idée d'un corps sonore qui est mise en avant : on pourrait même jouer sur le double sens de "corps" - entre "corpus" et "corps humain" – tant le résultat proposé est lié à la production même de son auteur, et quasiment pas aux sources sonores employées: ainsi Akifumi Nakajima, plus connu sous le nom de Aube, prend-il des sources sonores différentes pour presque tous ses travaux (que ce soit le bruit d'une rivière, le son d'une plaque métallique, celui de l'allumage d'un néon ou les frottements des pages d'une Bible) mais aboutit toujours à des constructions similaires, où ce qui est entendu n'est pas le matériau premier mais bien la signature sonore du musicien. Et la même chose peut être entendue aujourd'hui chez un Kevin Drumm ou un Francisco Lopez chez lesquels le matériau premier (instrument ou son "trouvé") ne marque pas la musique construite de son empreinte; à la différence des compositeurs de musique acousmatique, chez lesquels la source première du son est très importante, elle nourrit et définit la pièce, créée véritablement cette dernière: que l'on songe aux travaux de Christian Zanèsi ou à ceux de Lionel Marchetti. Dans le champ de la composition "classique" c'est également très souvent l'instrumentarium qui guide et influe la pièce en cours: et comment le musicien dit s'attaquer à un opéra ou parler du poids de la tradition quand il écrit pour quatuor à cordes!

L'instrumentarium du Noise – et ce même lorsqu'il utilise des instruments connotés – c'est l'objet brut, l'objet-bruit. Sans référent aux hauteurs choisies - ou alors un vague grave/aigu. Un objet sonore complexe, un monde en réduction, que le musicien va encore retravailler, tordre, torturer, modifier. Dans la définition d'une musicalité bien-pensante ce serait donc le travail avec des objets-bruiteux ou bruitistes, des entités sonores indéfinies; mais ce serait passer à côté de l'injection d'énergie, d'un état de fulgurance – de la vitesse de travail également. Longtemps, dans la musique classique, la percussion n'était pas considérée comme un "vrai" instrument, un instrument à part entière – d'ailleurs dans son traité d'orchestration, Charles Koechlin, dans le chapitre qui est consacré à cette famille d'instruments, met bien en garde les "jeunes musiciens" contre l'abus de la percussion, qui n'est qu'un "surplus", générateur de "bastringue", si trop utilisée. Les percussions à son indéterminé (c'est à dire pour lesquelles il est difficile ou impossible de pointer une note, une hauteur précise) ont eu bien du mal à être acceptées comme instruments à part entière – sauf à accentuer l'impact d'un temps fort, ou créer un effet vaguement dramatique d'illustration. D'ailleurs il y a à peine plus de dix ans, donc bien après la "libération" de la percussion telle qu'opérée par Edgard Varèse (sa composition "Ionisation", de 1930, pour 13 percussionnistes, est considérée comme une des premières œuvres de musique occidentale conçue entièrement pour percussions) les "compositeurs sérieux" écrivant pour percussions écrivaient souvent uniquement pour les claviers – marimba, vibraphone – donc pensaient une musique de notes. Aujourd'hui encore certains compositeurs n'utilisent pas d'autre percussion que les timbales – donc des tambours, certes, mais tambours qui émettent des notes particulièrement claires, de hauteur très facilement perceptible. Une crainte de l'incontrôlé?

L'âge d'or de la musique contemporaine semble déjà appartenir au passé – ces années riches d'inventions, une bonne décennie autour des années 1970 durant lesquelles la musique contemporaine paraissait être la plus libre de toutes les musiques: même si le rock d'alors – nommé pop-music à l'époque – était aventureux, il était encore bien trop empêtré dans ses structures simplissimes; le jazz possédait certes un esprit de recherche mais se posait la question d'être ou pas jazz, ou alors alourdissait sa liberté de ton de militantisme. La musique contemporaine bousculait toutes ses règles et s'offrait toutes les audaces, grâce en grande partie à une génération de compositeurs de grand talent – et sans doute un moment privilégié. Que ce soit les grands noms comme Ligeti ou Stockhausen, voire le Penderecki des débuts, des sortes d'aristocrates de la pure invention sonore comme Nono ou Scelsi, des "presque-groupes", comme l'Itinéraire qui définissait la musique spectrale – et sans même parler de l'avant-garde américaine, celle de La Monte Young, Alvin Lucier, David Tudor, John Cage; oui la musique contemporaine était en mutation constante et véritablement le plus grand espace de liberté sonore. Le slogan qui a longtemps été celui de l'IRCAM, "Écoutez votre siècle" était très juste, une pertinence rare. Seulement les années qui ont suivies ont été celles d'un terrible repliement pour ces musiques, d'un raidissement féroce. A tel point que ce slogan sonne aujourd'hui comme un aveu – il montre bien comment ce qui se range sous la bannière de "musique contemporaine" est la musique de la deuxième moitié du XXème siècle, une aventure terminée et constamment remâchée par des épigones sans flamme. Impossible de généraliser, bien heureusement encore, et on doit admettre qu'une partie – certes une petite partie – du monde de la musique contemporaine commence, depuis quelque temps, à s'intéresser à la Noise music. En tout cas cherche, quelque part dans ces matières brutes, de quoi se régénérer. Mais il ne suffit pas d'invoquer le nom – qui, de plus, est donc particulièrement mal adapté pour définir ce non-mouvement musical – pour se l'approprier. Et pour des rares compositeurs qui, comme Dror Feiler sont effectivement impliqués dans une esthétique "noise", et ce même quand ils travaillent avec des orchestres traditionnels (mais Feiler est une exception – son "Music is castrated noise" est une belle déclaration d'intention!) l'écoute du joliment nommé "Coloured noise" de Wolfgang Mitterer, l'auto proclamé "enfant terrible" de la composition d'aujourd'hui ne laisse qu'un sentiment de mensonge: à se réclamer d'un autre part encore eût-il fallu le connaître mieux. Le défaut est courant: du haut de sa science musicale la "musique savante" d'aujourd'hui a l'impression de pouvoir faire l'économie d'une connaissance en profondeur des autres musiques. Voyageurs peu curieux qui ne font que survoler les paysages, et les conclusions qu'ils en tirent, les œuvres ou pensées produites, semblent souvent être "à côté" – et surtout adaptées à leur propre vision, celle qui sépare scrupuleusement la "musique populaire" de leur propre pratique. Ou comment le "Professor bad trip" de Fausto Romitelli ne pointe en fait que des anciennes musiques rock (un peu comme "Vampyr" –plus ancien il est vrai – de Tristan Murail) donc une musique qu'il est possible d'analyser plus facilement, tandis que lorsque les jeunes compositeurs que sont Raphaël Cendo ou Franck Bedrossian parlent de la saturation ils

semblent curieusement la confondre avec une multiplication de données, un surcroît d'informations. Le bruit étant nommé "hors-son". Le plus étonnant encore est, dans les travaux de Pierre-Albert Castanet, un des rares musicologues à réfléchir à cette donnée noise dans les musiques d'aujourd'hui, à invoquer une "philosophie du bruit", la quasi-absence de toute mention de Merzbow (qui n'est sans doute pas le fondateur du noise, mais en revendique aisément la paternité; un peu comme Pierre Henry celle de la techno) tout comme celle d'autres acteurs importants de la noise – Whitehouse et William Bennett sont inexistantes. A cela il préfère observer l'apparition de ce qu'il nomme "la noisy pop" et qui recouvre les groupes plutôt shoegaze des années 1990 – comme My bloody Valentine. Encore une fois une facilité, mais aussi une déconnexion.

Bien sûr il y a, toujours, de ces outsiders qui sont justes dans leur musiques et dans la perception du monde – les pièces de Ian Dismukes, de Jean-Claude Eloy sont des mondes en soi, conscients du noise, mais ne le référençant pas – il est vrai qu'ils font figure de renégats dans leur propre monde.

Dans le même temps, parler de Stockhausen avec Zbigniew Karkowski, de Radulescu avec Kevin Drumm ou d'Alvin Lucier avec Julien Ottavi ("aka. The Noiser" !) paraît parfaitement normal et naturel – cette autre musique a aussi un autre enracinement dans le présent. Question de solidité.

Mais peu importe en fait – le Noise, lui n'a que faire de ces mélanges. Il est dans le faire bien plus que dans la prospective, et s'il est sans doute présent, aujourd'hui, bien plus dans le champ de la musique dite contemporaine – ou plutôt dans une véritable musique de recherche d'aujourd'hui – il a déjà par bien des côtés dépassé cette musique académique. Le paradoxe est sans doute là: nommé, mal nommé, en défiance à un courant musical (mais qui est bien plus qu'une histoire de forme musicale, on voit bien que c'est d'histoires de pouvoir qu'il s'agit, de la pensée d'un monde aussi) la Noise se trouve comme à son corps défendant prise et analysée par cette autre musique. Prise, observée, et finalement, du moins partiellement, absorbée dans un système de références. Mais son histoire, débutée par un pic initial, n'a fait que raffiner son contenu – et ceci également par une connaissance profonde des autres musiques, du monde les entourant. Les pièces ou plutôt les propositions musicales (la notion fermée de "pièce", d'entité finie, convient mal – il faudrait parler d'un flux) de meilleurs "noisicians" contenaient déjà, au siècle dernier, des références soit musicales soit formelles aux grandes constructions de la musique contemporaine – le nom de Xenakis est même devenu quasi-inévitable. Aujourd'hui, oeuvrant dans son propre champ (peu de mélanges inter-musicaux, à fortiori en France, où les cloisons sont étanches), la noise est à un niveau de maturité qui, dans son mélange de fulgurance, de construction et précision dans les textures est largement supérieur à la majorité des productions de la musique contemporaine, qui est comme embourbée dans son passé – tandis que le Noise, dans ses diverses déclinaisons, depuis le wall-noise d'un Vomir jusqu'à l'étrange calme d'un Jason Kahn - ne semble rendre compte que du présent.

Kasper T. Toeplitz