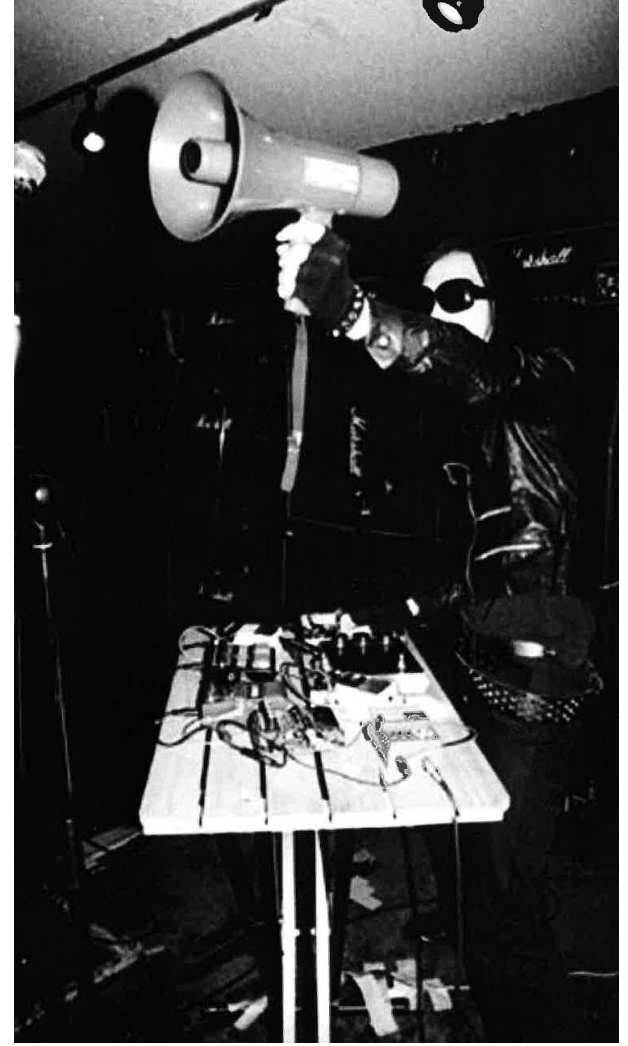




# JAPONAISE EXTRÉMISMES & ENTROPIE

les presses du réel

JEREMY CORRAL



Nous adressons nos remerciements les plus sincères à :

Bruno Fernandes, Franck Gautherot,  
Michael Lucken,  
Shimura Satoshi, Nakano Junko (Université des arts d'Ōsaka),  
Sakai Takashi (Université préfectorale d'Ōsaka),  
Hasegawa Hiroshi, Yoshida Yasutoshi, Kishino Kazuyuki,  
Bryan Spencer, le Lausanne Underground Film & Music Festival,  
Clément Fauré.

Collection *Délashiné* dirigée par Bruno Fernandes

Michael Lucken, *Nakai Masakazu* –  
*Naissance de la théorie critique au Japon*, 2015  
Bruno Fernandes, *Vocations de l'ombre* –  
*Haino Keiji – une autre voix/voie du rock*, 2015  
Kurihara Nanako, *La chose la plus étrangère au monde* –  
*une analyse critique du Butō de Hijikata Tatsumi*, 2015  
Uno Kuniichi, *Hijikata Tatsumi* –  
*Penser un corps épuisé*, 2017

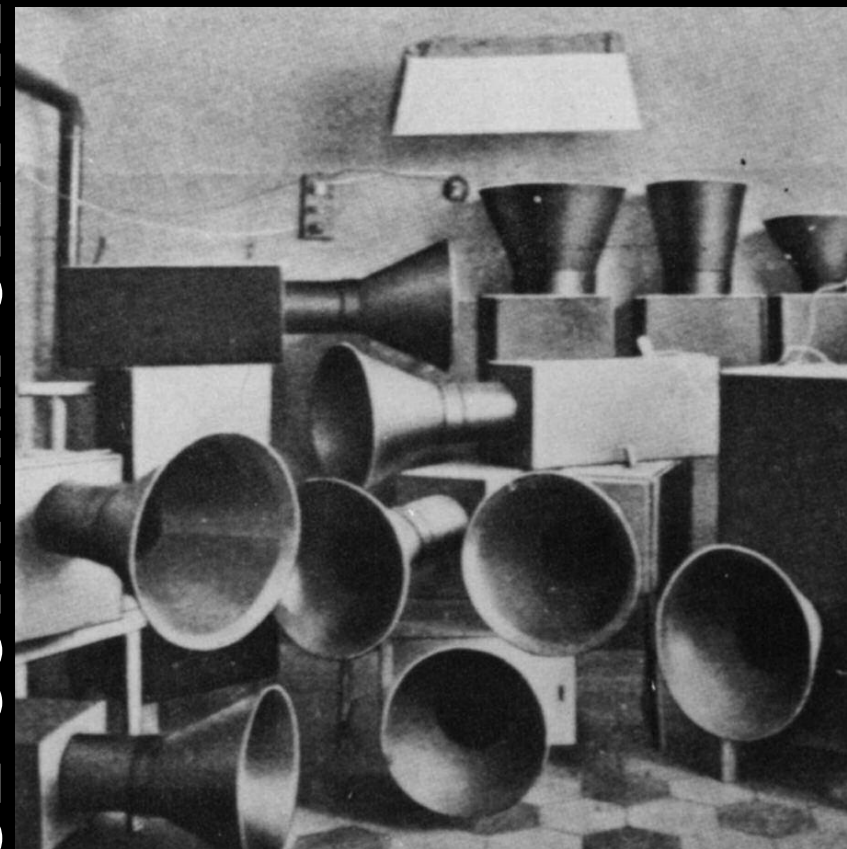
## Sommaire

7	<b><i>Préambule</i></b>
	<b>Du bruit dans l'histoire de la musique contemporaine</b>
9	Le bruit comme changement historique et social
14	Le bruit, résident de la musique
17	La musique émergeant du bruit
21	<b><i>Introduction</i></b>
	<b>Musique et bruit au Japon</b>
29	Une nouvelle modernité à constituer
32	<i>Japonaise</i> , ou la projection d'un désir de singularité
47	<b><i>Bruits. Graphies</i></b>
	<b>Fabriques de l'entropie</b>
49	C.C.C.C.
59	The Gerogerigege
71	Government Alpha
85	Hanatarshi
95	Hijōkaidan
103	Incapacitants
121	Masonna
131	Merzbow
147	MSBR
159	Null
173	<b><i>Kansai no wave / Kansai no tale</i></b>
	<b>D'un récit à l'histoire</b>
175	Hijōkaidan : précipitation vers la sortie de secours

195	La création du Kansai comme point d'origine d'une dynamique de la <i>noise</i>
214	La « popisation » de la <i>noise</i>
233	La figure du musicien héroïque
<b>245</b>	<b><i>Japa-</i></b>
	<b>De l'élaboration de la spécificité japonaise</b>
247	La <i>noise</i> : une musique « extrême » orientale
249	Une sur-catégorisation simplificatrice
272	De la pré- <i>noise</i> à la post- <i>noise</i>
<b>281</b>	<b>-<i>Noise</i></b>
	<b>De l'entropie comme (dés)ordonnement du monde</b>
283	Merzbow : pour un art du détritisme
295	Une écologie de l'inter-férence
307	Une production affolée dans les creux de la non-signification
326	Le discours d'une nouvelle totalité
<b>333</b>	<b><i>Conclusion</i></b>
	<b>Entropies de la fabrique</b>
341	<b>Bibliographie</b>
347	<b>Index</b>

*Intonarumori*, ou les « joueurs de bruit » de Luigi Russolo. Années 1910. © DR

# PRÉAMBULE DU BRUIT DANS L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE



## Le bruit comme manifestation du changement historique et social

Les bruits, quelle que soit leur nature, sont des données sonores, des faits non qualifiés par l'appréciation, tandis que le bruit est *a contrario* l'évaluation négative de ces sons, issue de réactions physiologiques (s'il dépasse le seuil d'une certaine intensité, ou de certaines fréquences, il devient douloureux) et psychologiques liées à sa perception. Le bruit se situe pour cela au-delà de l'espace qu'établit l'évocation de l'harmonie : il appartient à ce qui ne s'inscrit pas dans les systèmes de représentation organisés et constitue une attaque envers ces mêmes systèmes, lesquels posent les jalons de ce qui relève de la signification et de l'éthique. Selon Paul Hegarty, auteur de *Noise / Music – A History*, ouvrage de référence à propos des relations qu'entretiennent l'histoire de la musique contemporaine avec le bruit, ce dernier n'est pourtant rien d'autre qu'un jugement de valeur<sup>1</sup>. Avancer en conséquence que le bruit de l'un correspond expressément à la musique de l'autre est cependant trop simpliste.

Dans l'article *Full With Noise: Theory and Japanese Noise Music*, Paul Hegarty s'appuie sur les réflexions de l'auteur canadien Arthur Kroker<sup>2</sup> pour avancer que même si le bruit est subjectif, cette subjectivité ne relève toutefois pas d'une catégorisation exclusive et définitive, mais d'un processus perceptif complexe et non irréversible lié à un tissu d'éléments biologiques, historiques et sociaux. Le désagrément que provoque le bruit ne peut ainsi s'expliquer selon un champ scientifique spécifique : un son bien que caractérisé par une intensité élevée, par des fréquences extrêmement hautes ou basses, ou encore qui n'est pas régulier – en s'opposant au son instrumental de hauteur mesurée et fixe –, n'est pas un bruit tant que n'est pas pris en compte l'entrelacs de référents historiques et sociaux venant sédimenter le milieu de fermentation de la subjectivité. Un bruit ne le devient

1. Hegarty Paul, *Noise / Music – A History*, New York / London, Continuum, 2008, p. 3.  
2. *Id.*, « Full With Noise: Theory and Japanese Noise Music », dans Kroker Arthur, Kroker Marilouise (dir.), *Life in the Wires – The CTheory Reader*, Montreal, New World Perspectives, 2004, p. 86-98.  
URL : <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=314> (consulté le 30/10/2015).

donc qu'*a posteriori*, et ne peut jamais être de façon définitive appréhendé comme tel. De même, un son déterminé comme agréable ou musical n'a jamais l'assurance de le rester dans le temps, et n'est jamais uniformément apprécié au sein d'un même espace culturel.

Pour toutes ces raisons, il n'est pas faux de dire que tout son contient déjà en lui les coordonnées du bruit ; l'approche de ce dernier par le jeu des délimitations et des catégorisations n'en devient que plus périlleuse. Elle s'avère pourtant nécessaire quand il s'agit d'appréhender le bruit dans les relations qu'il maintient avec la musique. Dans la perspective d'une étude sur la musique bruitiste – c'est-à-dire sur une expression où les deux termes que sont « musique » et « bruit » ne seraient pas à opposer –, qu'on peut également appeler musique *noise* lorsqu'elle répond à des caractéristiques stylistiques déterminées, elle s'avère même centrale : la *noise*, délivrée que ce soit sur scène ou sur support d'enregistrement à un volume excessif (même s'il est toujours possible de moduler ce volume sur un amplificateur électrique, le concert ou l'album de *noise* est souvent mixé de façon à rendre le son plus intense que pour tout autre musique), vidée dans la plupart des cas de tout motif mélodique voire rythmique, et isolée de l'ensemble des références directes ou symboliques auxquelles peuvent renvoyer d'ordinaire les sons, est constituée de ce qui par anticipation ne relève ni du musical ni de l'harmonieux. Les questions que soulève la *noise* n'en sont que plus fascinantes : que raconte-t-elle sur une présumée histoire progressiste de la musique ; sur les délimitations de genres ; sur la multiplicité des dimensions politiques et économiques de la musique ; sur le processus de formation du goût musical ?

Bien plus que la musique, codifiée, le bruit fait partie intrinsèque du monde naturel, quel que soit le milieu dans lequel il prend place, et lorsque déjà au dix-neuvième siècle il intègre la composition classique – pour des effets rythmiques, par l'utilisation d'enclumes chez Daniel-François-Esprit Auber (1782-1871), Hector Berlioz (1803-1869), Giuseppe Verdi (1813-1901), Richard Wagner (1813-1883), ou par l'emploi de canons célébrant la victoire russe sur l'armée napoléonienne dans l'*Ouverture solennelle 1812* (1880)

de Piotr Ilitch Tchaïkovski (1840-1893) –, il renvoie au factuel en dépassant le cadre de la simple suggestion sensible : le bruit est ce qui dès lors, véritablement, relie de la manière la plus immédiate la musique, abstraite, à la réalité sociale et historique.

Pour l'artiste futuriste Luigi Russolo (1885-1947), qui, en 1913, publie le manifeste *L'Arte dei rumori* (*L'Art des bruits*), « le bruit nous est familier »<sup>3</sup>, et il « a le pouvoir de nous rappeler à la vie »<sup>4</sup>. Suite à la visite d'une chambre anéchoïque au sein de laquelle il découvre le son aigu produit par son propre système nerveux et celui, grave, de sa circulation sanguine, le compositeur John Cage (1912-1992) déclare que le silence est inexistant, que les sons – ou le bruit, en cela qu'ils ne s'opposent pas chez Cage – sont présents en chacun de nous et continueront après la mort<sup>5</sup>. D'après Akita Masami (1956-), musicien à la tête du projet *noise Merutsubau* (*Merzbow* en lettres latines), le bruit est l'une des formes musicales les plus primitives au sein de la ville moderne<sup>6</sup>. Depuis la fin du dix-neuvième siècle, suite à la révolution industrielle et à l'urbanisation massive, nombreux sont ainsi les compositeurs et artistes d'avant-garde à avoir constaté que le bruit faisait déjà partie du monde, et qu'il s'était pleinement révélé ou bien avait gagné en intensité à mesure que les activités humaines ainsi que les techniques de production se développaient. L'enjeu devenait alors de tenter de rendre compte de sa vigueur dans toutes les dimensions de la composition, et non plus simplement dans le cadre d'un accompagnement rythmique. Le bruit fut ainsi considéré comme le matériau sonore le plus immédiat, et pourtant, malgré les efforts successifs consistant à l'adjoindre à la musique, son caractère inépuisable révélait une nature fondamentalement fuyante. De ce fait, même si le bruit est toujours présent dans nos sociétés, qu'il accompagne tout un chacun à tout moment et qu'il est rassurant en tant que manifestation de la vie, il résiste et ne se soumet jamais complètement au ploiement qu'induit, pour les sons, le conditionnement méthodique de la pratique musicale. Très probablement victime du poids que représente le

3. Russolo Luigi, *L'Art des bruits - Manifeste futuriste 1913*, Paris, Éditions Allia, 2013 (1<sup>ère</sup> éd. 1913), p. 22.

4. *Ibid.*

5. Cage John, « Experimental Music », dans *Silence - Lectures and Writings*, Middletown, Wesleyan University Press, 1973 (1<sup>ère</sup> éd. 1961), p. 8.

6. Hegarty Paul, *op. cit.*

respect d'une tradition musicale occidentale devenue globale dont l'attention est portée avant tout sur la hauteur, fixe et nette, des sons, et d'une pensée collective selon laquelle il serait trop instable, imprévisible et donc hétérogène au son musical pour répondre convenablement aux attentes que l'on se fait de la musique, le bruit vient perturber et interroger nos mécanismes d'écoute. Comme le souligne Hegarty<sup>7</sup>, le bruit trouve par conséquent sa définition à travers la négativité : celle de la musique, de la signification, de la validité et de l'acceptabilité ; il devient ainsi lui-même négativité, c'est-à-dire qu'il n'existe pas de manière absolue, mais seulement dans son articulation avec ce qu'il n'est pas. Il participe en retour à la structuration de ce qui lui est opposé, à savoir le bon, le beau, ou l'ordre, en d'autres termes, de ce qui s'inscrit au sein des systèmes de valeur. Hegarty montre ainsi que le bruit, dans son rapport à la musique, a une histoire ; il n'est pas figé car il ordonne et hiérarchise au fil du temps ce qui est correct et ce qui ne l'est pas<sup>8</sup>.

D'une manière plus générale, la conception que l'on se fait du bruit est sous-tendue par un réseau de schèmes psychoacoustiques et culturels mouvants, ce qui fait que le bruit lui-même, bien que présent à tout moment, peut tout à la fois s'avérer imperceptible. En ce sens, le bruit réside toujours dans des interstices. Ce constat, mis en avant aussi bien par Hegarty que par le musicologue David Novak dans son ouvrage *Japanoise – Music at the Edge of Circulation*<sup>9</sup>, est important quant à la compréhension du caractère « extrême » de la musique bruitiste : le bruit repose au sein des processus de production et de circulation des biens et des idées, et il témoigne du frottement qui s'opère dans la rencontre entre différentes conceptions du monde ; en somme, le bruit est l'expérience du choc que produisent l'affrontement de différentes dispositions psychiques,

et la *noise*, son pendant ritualisé flottant à l'intérieur des cadres de la musique en tant que discipline, en est la continuation pratique.

Dans son ouvrage *Noizu uoo – Noizu myuujikku to sono tenkai*<sup>10</sup> (*Noise War – La Musique noise et son*

7. *Id.*, *Noise / Music – A History*, New York / London, Continuum, 2008, p. 5.

8. *Ibid.*

9. Novak David, *Japanoise – Music at the Edge of Circulation*, Durham, Duke University Press, 2013, X p. + 292 p.

développement), Akita Masami va jusqu'à faire du bruit une manifestation englobante de la transition, qui dépasse la question de la perception individuelle et musicale : dynamique, le bruit s'anime dans les creux de l'Histoire, et dévoile à la conscience le passage d'une époque à une autre :

Il va sans dire que la silhouette imposante des machines en mouvement, le fracas métallique et le tumulte des villes prospérant au début du siècle ont, en tant que spectacle d'un nouveau temps, fasciné les artistes. Citons par exemple le cas de [László] Moholy-Nagy (1895-1946), le premier à avoir expérimenté le phénomène sonore du « scratch » sur disque vinyle : par le bruit, Moholy-Nagy n'a pas seulement rendu compte du potentiel artistique des nouvelles merveilles technologiques qu'étaient alors le disque et le phonographe, il a aussi révélé que les médias pouvaient faire l'objet d'un glissement, d'une modalité de perception à une autre. De la sorte, le scratch ne fut pas simplement un moyen de créer du bruit avec un disque (comme l'on jouerait d'un instrument) : son exécution a permis d'appréhender [la musique du] disque visuellement et physiquement à l'instant même où intervient la « rayure » pendant l'acte musical ; il active ainsi l'idée, synthétique, selon laquelle le média opère une transformation.

Le bruit exprime la reprise : par son intervention, le processus de production et de reproduction rendu invisible par les machines redevient visible. [...] [Il] a permis de reconsidérer les médias électriques, qui ont causé l'accélération de la perception humaine, au sein de cadres non normatifs. Le bruit a mis en évidence, et a porté à notre connaissance, tout un processus de changements s'opérant avec l'évolution de la société urbaine et le développement des axes de communication, la transformation du travail physique en vacarme mécanique, ou encore la disparition des distances à parcourir par la marche. Ainsi, le bruit n'est pas qu'un simple événement acoustique figé ; il est lié aux principes de mouvement et de vitesse présents à l'articulation de phénomènes, et permet de rendre visible un mécanisme imperceptible ordinairement.<sup>11</sup>

Cela est difficile à restituer par la traduction, mais dans le texte original japonais, Akita emploie de manière univoque le mot « *noizu* », c'est-à-dire la transcription en anglais de « *noise* », pour parler de manière générique du bruit, et ceci quand bien même il en existe d'autres en japonais pouvant identifier de manière plus précise

10. Akita Masami, *Noizu uoo – Noizu myuujikku to sono tenkai* (*Noise War – La Musique noise et son développement*), Tōkyō, Seikyūsha, 1996 (1ère éd. 1992), 225 p. + VII p. 11. *Ibid.* p. 206.

Toutes les traductions provenant de documents écrits en anglais et en japonais sont celles de l'auteur. Voir l'encadré no. 1 en fin de chapitre pour consulter la transcription en japonais (en lettres latines) de l'extrait.

la nature et l'intensité des bruits. Par conséquent, dans l'esprit d'Akita, le bruit est bien plus qu'une donnée sonore : il est déjà à l'état brut une manifestation active, autant que peut l'être dans ses moyens la pratique musicale qu'est la *noise*, de l'énergie qui sous-tend l'évolution urbaine et industrielle.

De façon générale en ce qui concerne la musique bruitiste, et c'est également ce qui en filigrane transparaît du texte d'Akita, les artistes et compositeurs n'attaquent pas simplement l'ordre musical et social établi en exposant ce qui lui est opposé : ils attirent plutôt l'attention sur les confrontations, les assimilations et les transitions en les dévoilant. En aucune façon ils ne provoquent ou retiennent à eux seuls le changement, car ce dernier relève de dynamiques complexes qui précèdent et englobent leur action. En d'autres termes, la musique bruitiste ne crée rien de nouveau, mais elle révèle ce qui, pensé comme inexistant, est en fait juste rendu absent, c'est-à-dire là mais non immédiatement perceptible.

### Le bruit, résident de la musique

Si la musique bruitiste rassemble deux conceptions *a priori* antithétiques du monde sonore, musique et bruit, il convient dans un premier temps de définir ce qui les distingue et la façon dont, au fil du temps, se distend leur délimitation. Dans *Noise Water Meat – A History of Sounds in the Arts*<sup>12</sup>, Douglas Kahn rappelle l'influence qu'a eue sur les artistes de la fin du dix-neuvième siècle l'idée, évoquée par l'acousticien allemand Hermann von Helmholtz (1821-1894) dans l'ouvrage de 1863 *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für Theorie der Musik* (*On the Sensations of Tone As a Physiological Basis for the Theory of Music*

pour la publication en anglais), selon laquelle il existe une démarcation de nature acoustique entre musique et bruit, ce dernier apparaissant visuellement comme irrégulier à l'analyse de son spectre<sup>13</sup>.

12. Kahn Douglas, *Noise Water Meat – A History of Sounds in the Arts*, Cambridge / London, The MIT Press, 2001, IX p. + 455 p.

13. *Ibid.*, p. 79

En réaction, il s'agissait dès lors pour les avant-gardes de dissoudre cette ligne de séparation, et de montrer qu'elle n'avait pas lieu d'exister. Ainsi, pour Luigi Russolo, dans un écrit de 1916 à propos des principes physiques du bruit et des possibilités pratiques qu'il offre, l'argument d'une différence fondamentale entre musique et bruit selon des caractéristiques acoustiques ne pouvait être recevable, en cela que les sons musicaux contiennent déjà une part d'irrégularité en eux due aux caractéristiques du timbre des instruments qui les produisent. Par ailleurs, l'artiste mettait également en exergue le fait que les sons aux vibrations périodiques et régulières, pauvres en harmoniques, limitaient considérablement les possibilités sonores et donc musicales<sup>14</sup>. La musique de son époque, autoréférentielle, se détachait pour finir de la réalité de la vie moderne et devenait par cela même anachronique ; le programme de l'artiste futuriste consistait par conséquent à lui redonner force et énergie en consolidant les liens qu'elle pouvait entretenir avec le réel, à savoir en laissant ouverte la fenêtre donnant sur l'univers des sons du monde urbain<sup>15</sup>.

Kahn observe que la conception du bruit dans la musique de Russolo prête toutefois à confusion<sup>16</sup>. En effet, tandis que le bruit a pour rôle présumé de court-circuiter le modèle compositionnel traditionnel dont l'attention repose généralement sur les hauteurs fixes du son musical, il était exploité chez l'artiste italien *via* la performance de musiciens avec les *intonarumori*, ou « joueurs de bruits », instruments conçus par Russolo lui-même, et qui ne proposaient finalement qu'un son musical imitant le bruit, et non un véritable bruit au comportement complexe. Ainsi, pour pouvoir intégrer la composition musicale, les bruits subissaient un processus de contrôle double, canalisés à la fois par les caractéristiques techniques des *intonarumori* et par le jeu discipliné des interprètes. Même si, en ne faisant qu'évoquer le monde sonore réel, Russolo n'a en définitive pu bouleverser de manière fondamentale le matériau de l'orchestre classique ni pu garantir l'autonomie du bruit, Kahn constate que le compositeur est malgré tout parvenu à atteindre, dans une certaine mesure, l'objectif consistant à dissiper la frontière

14. *Ibid.*, p. 80-81.

15. *Ibid.*

16. *Ibid.*, p. 81.

séparant musique et bruit. Avec son art, Russolo réussissait en effet à présenter le timbre comme étant du bruit qui, ancré dans une relation d'interdépendance avec l'instrument, résidait à l'intérieur du musical<sup>17</sup>. À travers le prisme de cet art des bruits futuriste, la distinction de nature acoustique opérée par Helmholtz ne pouvait plus dès lors être considérée comme une vérité absolue.

Dans l'entre-deux guerres, le développement de la radio, de la technologie du cinéma parlant et du matériel de diffusion musicale attirent l'attention sur la présence prégnante du son au sein de la société et des divertissements. Les musiques extra-européennes trouvent par ailleurs à travers les nouveaux médias des voies de circulation élargies en apportant avec elles une justification à l'urgence de repenser la nature du rapport entre bruit et son musical. C'est au sein de ce climat enclin à la nouveauté que le compositeur Henry Cowell (1897-1965) entreprend en 1919 la rédaction de l'ouvrage *New Musical Resources*, dont la première édition est publiée dix ans plus tard. Cowell trace dans ces pages un portrait sonore de la nature, constitué de *glissandi*<sup>18</sup>. Cette description dresse une représentation du monde qui est relativement éloignée de ce que peut offrir le système compositionnel occidental établi sur des échelles de notes stables, car, selon le compositeur, dans son refus de reconsidérer un principe de gammes qui détachent les sons de leur mouvement en les rationalisant par tons, la musique échoue par conséquent à effectuer un véritable rapprochement avec le réel. Pour Cowell, il en va dès lors de la responsabilité de la profession de considérer activement la possibilité du *glissando*, non pas simplement comme un moyen de réconcilier l'art musical avec la nature, mais comme élément fondamental d'une nouvelle fondation tonale<sup>19</sup>.

Dans l'article « The Joys of Noise » paru en 1929 dans la revue *The New Republic*, Cowell constate d'autre part, comme Russolo l'avait fait quelques années auparavant, que le bruit est déjà une composante du son musical,

même s'il l'est sans que l'on en ait conscience. En théorie, un ton pur, c'est-à-dire un son de fréquence unique, ne peut être conçu que de manière artificielle

17. *Ibid.*

18. Un glissando est un glissement continu d'une note à une autre.

19. Kahn Douglas, *op. cit.*, p. 88.

(Cowell présume toutefois que dans les faits, avant d'atteindre l'oreille, tout son en se propageant dans l'air est corrompu par de multiples résonances, et ne peut donc jamais être déterminé par une seule fréquence) ; les sons naturels, qu'ils proviennent ou non d'un instrument de musique, sont, *a contrario*, nécessairement composés en partie de fréquences non périodiques<sup>20</sup>. Pendant le jeu musical – et ceci hors des considérations d'harmoniques constitutives du timbre –, les instruments à vent produisent un souffle, les cordes un frottement, les claviers un claquement aussi subtils soient-ils : des bruits qui, même s'ils ne font pas partie de l'intention musicale, sont effectivement immanquablement présents, et ne peuvent donc être jugés comme extra-musicaux. D'après Cowell, le matériau du compositeur d'avant-garde soucieux de rénover son art par un élargissement de la ligne de démarcation entre sons musicaux et bruits est donc déjà compris au sein même de la musique<sup>21</sup>. L'examen des musiques extra-européennes ou des sons présents dans la nature déclenchent, partant, l'impulsion nécessaire à la reconsidération du statut du bruit, mais en aucun cas il ne conduit à pouvoir relier deux sphères sonores distinctes : le bruit est déjà assimilé au sein de la musique qu'elle qu'en soit la tradition ; il en est de tous temps et invariablement le résident. Avec la même stratégie argumentaire, là où Russolo avait avec son art proposé une façon de remodeler le bruit pour en faire apprécier les qualités musicales, Cowell atteste en revanche de la présence du bruit comme condition préalable au postulat de la musique.

### La musique émergeant du bruit

Suite aux découvertes de l'ingénieur à la RTF (Radiodiffusion-télévision française) Pierre Schaeffer (1910-1995), relatives à la rythmicité que peut offrir un son court répété en boucle et au changement total de compréhension qu'accorde un son dont l'attaque est tronquée par rapport à ce même son entier, sont

20. *Ibid.*, p. 81-82

21. *Ibid.*



posées les bases à l'articulation des années 1940 et 1950 de la musique dite concrète. Pour cette dernière, le matériau n'est plus le son musical organisé par tons, mais l'« objet sonore » qui, selon la formulation schaefferienne, est un événement sonore arraché dans ses moindres reliefs au *continuum* du temps<sup>22</sup>. Les expérimentations sur bande magnétique menées dans le même temps, que ce soit aux États-Unis avec les compositeurs Vladimir Ussachevsky (1911-1990) et Otto Luening (1900-1996), ou encore au Japon avec les membres du collectif artistique *Jikken kōbō* (Atelier d'expérimentation), affirment une volonté synchronique de faire table rase du passé et de s'engager dans la modernité en menant à bien les nouvelles impulsions créatrices qu'offrent les technologies d'enregistrement et de diffusion du son. Bien que les principes, les méthodes et les formes de ces expressions musicales nouvellement élaborées varient selon les régions et les individus, elles convergent toutes vers une même perspective : le déploiement d'un nouveau paradigme dans l'histoire des relations qu'entretiennent bruit et musique au sein de la tradition occidentale, selon lequel une musicalité, jusque-là insoupçonnée, est latente dans les sons du monde, et qu'un travail de transformation et de réorganisation suite à leur enregistrement peut rendre manifeste.

Le critique et musicien Roger Maren (1928-2002), dans l'article intitulé « Music by Montage and Mixing » paru au sein des pages du journal *The Reporter* en 1955<sup>23</sup>, constate que les compositeurs s'essayant à la musique pour bande n'ont dorénavant plus besoin du truchement d'un interprète pour créer la pièce imaginée, la bande rendant en effet possible, par l'enregistrement du son et sa manipulation physique, la projection directe de l'imagination, qu'elle soit habitée par « la note d'une trompette » ou par « le son d'une brique cassant sous l'effet d'un coup de marteau »<sup>24</sup>. Grâce

au procédé électrique, la musique s'ouvre à un univers de tous les possibles.

Les opportunités qu'accorde l'enregistrement permettent donc de reconsidérer activement et comme jamais avant la place du bruit dans la composition

22. Voir Schaeffer Pierre, *À la recherche d'une musique concrète*, Paris, Éditions du Seuil, 1952, 228 p.

23. Maren Roger, « Music by Montage and Mixing », *The Reporter*, 6 octobre 1955, pp. 38-42.

24. *Ibid.*, p. 40.

musicale, ou, mieux, de pouvoir l'envisager comme musique. Le matériau sonore constitutif de la musique pour bande magnétique est toutefois le résultat d'un choix du compositeur, ce qui éloigne l'œuvre créée de l'imprévisibilité du réel. Qu'ils aient été provoqués de manière parfaitement intentionnelle ou obtenus par hasard, les sons utilisés sont en effet sélectionnés avec soin, avant que, de leur redistribution, ne soient mis en valeur des masses, des enchaînements, des contrastes, et, plus globalement, une structure formelle. Le rôle de l'artiste, à travers l'acte traditionnel de composition, consiste bien évidemment à donner une inflexion aux sons, à attribuer une direction générale à leur mouvement, manœuvre qui permet de considérer l'œuvre comme étant le reflet d'un état d'esprit et comme, par conséquent, le résultat d'une approche singulière de la création – c'est-à-dire selon des conditions particulières de l'instant présent et dans l'absolu non renouvelables. Cette conception conventionnelle du travail de composition peut-elle toutefois encore s'accorder avec le désir contemporain de rendre compte de la véritable permanence des sons dans l'espace et de leur continuelle imprévisibilité ? Peut-il être toujours satisfaisant pour le compositeur de faire valoir un goût et d'imprimer une identité à un ouvrage dont la qualité se doit de rapporter, dans ses moindres éléments sensibles, la nature du réel ? Le compositeur ne devrait-il pas plutôt, dans un souci de représentation la plus fidèle possible des schèmes de ce réel, devenir en quelque sorte un passeur de sons et non plus un orchestrateur ?

John Cage est l'un des premiers à, après s'être interrogé de la sorte à propos du métier de compositeur de musique contemporaine, avoir repensé la structure musicale comme un bloc temporel, à l'intérieur duquel tous les sons, qu'ils soient intentionnels ou non, étaient libres de circuler. Cage est un proche du philosophe japonais Suzuki Daisetsu (1870-1966), lequel contribue fortement à diffuser le bouddhisme et la pensée de l'école *zen* en Occident depuis l'avant-guerre : le vide, l'indétermination, l'impermanence sont des concepts qui bouleversent intensément le musicien et qu'il fait sien dans sa quête de rénovation en profondeur de la musique. À cet égard,

son travail le plus emblématique, *4'33"* (1952), se présente comme quatre minutes et trente-trois secondes de silence pendant lesquelles l'interprète reste immobile devant son instrument. Ce n'est cependant pas l'absence de sons qui est donnée à être considérée, mais au contraire leur omniprésence, des mouvements du dehors à ceux effectués par le public dans la salle. Avec *Williams Mix* (1952), Cage met à l'épreuve un autre paramètre de sa pensée et fait entrer le principe du hasard dans la musique pour bande magnétique : les sons qui constituent l'œuvre, tirés préalablement au sort parmi une large banque de données, sont assemblés sur un même support à l'issue de plusieurs opérations laissées au hasard dont le rôle est de déterminer leur position et leur durée.

Même si la musique pour bande est une tentative générale de musicalisation du bruit, dans le sens d'agrégat de sons quelle que soit leur nature, *Williams Mix* permet à Cage d'écarter les paramètres ordinaires de l'acte de composition que peuvent être l'intentionnalité et le goût du compositeur, mais aussi ses automatismes. Ainsi, chez Cage, ce n'est pas par l'adoption délibérée de choix formels que le réel dans son agitation peut être reproduit ; il n'y a pas à proprement parler geste imitatif. L'œuvre, en se générant d'elle-même selon une série de procédés dont l'issue est laissée au hasard, superpose les fondations qui la soutiennent à celles qui, d'une certaine manière, travaillent la nature. En lieu et place de figures imitatives, c'est donc plutôt au décalque du monde, dont les traits émergent en temps réel, que Cage tente de faire rapprocher l'art de la musique. Le magnétophone, en ce qu'il permet le saisissement, la découpe et la répétition du temps, devient une condition fondamentale à la concrétisation de cette idée.

L'amplification est une autre de ces ressources, exploitables par le compositeur, qu'autorisent les technologies contemporaines. Comme il est possible de le constater *via* l'épisode, crucial, de la visite de la chambre anéchoïque, ou par le biais de l'œuvre *4'33"*, Cage éprouve un profond intérêt pour les sons pratiquement imperceptibles, c'est-à-dire d'intensité faible ou de nature anecdotique, qui saturent l'air tout en restant absents

aux sens ou à l'esprit. L'utilisation que fait le compositeur de microphones de contact, par exemple dans l'œuvre *0'00"* (1962) qui consiste à faire entendre à un volume élevé les sons provoqués par les mouvements du corps au cours d'une action quelle qu'elle soit en situation de *happening*, peut témoigner de cette attention particulière. Toutefois, comme le relève Douglas Kahn<sup>25</sup>, Cage, en contrepartie, se désintéresse relativement des sons à la corporéité importante, que l'amplification ne rend pas simplement manifestes, mais absolus, dans la manière qu'ils ont de saturer le champ auditif.

De 1956 à 1961, John Cage enseigne la composition musicale à la New School for Social Research à New York. Selon le premier volume des notes publiées de l'artiste George Brecht (1926-2008), élève du compositeur pendant deux ans, une partie des cours donnés par Cage repose sur les dimensions, en termes d'intensité, du son<sup>26</sup>. Cependant, l'attrait qu'exercent de manière manifeste sur Cage les sons occasionnels et de faible intensité laisse certains de ses étudiants insatisfaits et désireux d'expérimenter par eux-mêmes les propriétés des sons massifs et continus. L'artiste et auteur Dick Higgins (1938-1998), cofondateur du mouvement Fluxus au début des années 1960, fait partie, en 1958, de ces jeunes gens avides de mettre à l'épreuve la physicalité des sons délaissés par le professeur. Kahn, suite à un entretien réalisé en 1994 avec Higgins, met en évidence ce qui, pour ce dernier, pouvait représenter l'examen de la rencontre de la corporéité du son d'intensité extrême avec le corps humain : la révélation de l'existence du son comme force massive dont il est difficile de séparer les constituants ; la validation de son expérience comme signal non seulement audio mais aussi physique ; partant, la découverte de l'intensité de ses vibrations à travers l'ouïe et l'organisme dans son entier ; en dernière instance, la vérification, en tant que réponse physiologique, de la dangerosité potentielle de son action<sup>27</sup>.

Les recherches de Higgins prennent pour forme la pièce intitulée *Loud Symphony* (1958), qui consiste à faire éprouver pendant près de trente minutes, selon des

25. Kahn Douglas, *op. cit.*, p. 227.

26. *Ibid.*

27. *Ibid.*

intervalles de temps conformes aux instructions d'une partition graphique, les sons stridents et confus que produit le passage d'un microphone devant un haut-parleur<sup>28</sup>. L'œuvre, l'une des premières expériences que l'on peut qualifier de résolument *noise* – *a posteriori*, dans la façon dont elle préfigure les travaux des artistes intervenant dans le champ de la musique bruitiste en tant que « genre » –, participe à démontrer que les sons non musicaux, même soumis à l'organisation de l'intention musicale, ne peuvent être complètement assujettis à la discipline qui régit communément la composition musicale traditionnelle. Par conséquent, outre les questions liées à l'acoustique du son et à celles physiologiques qu'il entraîne, *Loud Symphony* pose la problématique de l'acceptabilité du bruit pur, reçu dans ses moindres reliefs, comme matériau de la composition ; il importe dès lors de savoir si le bruit jaillissant avec force, sans qu'aucun contrôle de timbre ou de ton ne soit effectué, simplement canalisé par une intention musicale qui se justifie par l'utilisation d'une notation, peut être pleinement considéré comme musique.

Si l'on se réfère à la pensée de John Cage, ce n'est ni la mélodie ni l'harmonie qui garantissent la possibilité musicale à la plus petite échelle, mais le rythme ; pas simplement le rythme comme succession d'intervalles plus ou moins réguliers entre les éléments sonores de la composition toutefois, mais le rythme comme indice temporel général. De la sorte, dans les travaux du compositeur américain, il y a musique lorsque les sons sont inscrits au sein de marqueurs temporels déterminés constituant la durée effective de l'œuvre, laquelle œuvre extirpe du *continuum* du temps les sons insignifiants pour les restituer, par un acte d'écoute active, à la dimension de l'audible – de la même façon qu'un paysage traversé au quotidien prend une réalité neuve et fabuleuse, car expérimenté de manière extra-ordinaire, lorsqu'il est considéré *via* l'encadrement d'une fenêtre ou d'une photographie. La pièce bruitiste de Higgins paraît ainsi essentielle selon bien des aspects quant à l'évolution de l'examen des relations qu'entretiennent bruit et musique. Désormais, il ne s'agit plus simplement d'évaluer comment les sons du

28. *Ibid.*, p. 228.

monde s'établissent en tant que potentiel musical – c'est-à-dire en tant que sons adaptés à l'usage de la musique – tiré à soi de l'intérieur de l'activité dense du bruit, mais plutôt d'imaginer dans l'urgence comment le bruit en tant que tel, dans tout ce qu'il a de spontané, de vif, d'indiscernable malgré son incessante présence, et par extension d'imprévisible et d'inconnu, peut forcer brusquement son entrée dans la sphère de la musique. Il va sans dire que la prise de conscience se fait de manière extrêmement ample : un large ensemble de musiques populaires, du *jazz* à la *techno* en passant par le *rock* et le *hip-hop*, ayant tout naturellement fait du bruit un pilier de leur esthétique novatrice, continuent de lui attribuer un caractère éminemment actuel, englobant, mais aussi constamment fuyant.

À travers l'observation rapide de l'histoire, dans la musique contemporaine occidentale, du rapport de la musique au bruit, il est apparent que ce dernier ne le reste jamais totalement. Comme le constate Paul Hegarty dans *Noise / Music – A History*, « le bruit en lui-même se dissipe constamment, en cela que ce qui est considéré bruit à un moment est musique ou sens à un autre »<sup>29</sup>. De même, « le bruit doit être pensé comme un échec permanent – un échec à rester bruit, étant donné qu'il devient familier, ou une pratique acceptable »<sup>30</sup>. Consécutivement, Hegarty met également en évidence le fait que le bruit, par les récupérations progressives dont il fait l'objet, ne peut qu'être strictement interrogé de manière rétrospective lorsqu'il est mis en perspective avec les genres musicaux dont il est principalement le matériau<sup>31</sup>. En effet, bien que l'adjonction intentionnelle du bruit dans la musique se constate tout au long du vingtième siècle, la prise de conscience de l'existence d'un véritable « courant » bruitiste ne s'opère au plus tôt que dans les années 1970 avec l'émergence de la musique industrielle et celle de la *noise*, une fois que les questions posées par John Cage, Dick Higgins, puis dans une plus large mesure par le groupe Fluxus avec le travail d'une mise en lumière nouvelle – non uniquement sonore – des faits et gestes du quotidien,

29. Hegarty Paul, *op. cit.*, p. IX.  
« Noise itselfs constantly dissipates, as what is judged noise at one point is music or meaning at another ».

30. *Ibid.*  
« [...] noise must also be thought of as constantly failing – failing to stay noise, as it becomes familiar, or acceptable practice ».

31. *Ibid.*

sont intégrées par une nouvelle génération de musiciens et d'artistes désireux de pousser toujours plus loin l'exploration des territoires du bruit extrême – dans ses dimensions de masse, d'intensité, ou de durée –, et de tester la solidité des garde-fous physiologiques et psychoacoustiques face à la sensation d'agression qu'il provoque. Le bruit constitutif de ces musiques neuves se trouve ainsi inscrit dans une certaine ligne de poursuite avec les travaux antérieurs le mettant en scène. Il en est toutefois suffisamment séparé pour être le point de départ d'un jusqu'au-boutisme sans précédent.

La question du développement des techniques de production du son, ainsi que celle de la plus grande accessibilité des outils de son amplification, peuvent contribuer à justifier cet attrait prononcé pour le travail du bruit depuis le dernier quart du vingtième siècle : elles ne suffisent pourtant pas à tout élucider. Il est évident que la *noise* et les autres musiques bruitistes qui lui sont contemporaines constituent à la fois une continuité et une rupture formelles, à la croisée d'un enchevêtrement complexe de données relevant de l'histoire de la musique, de son économie, et des techniques afférentes au traitement du son. Il s'agit ainsi pour les artistes et les musiciens concernés de renouer avec une certaine forme de primitivisme sonore, non dans le sens d'un devoir de redécouverte du pré-musical, mais plutôt dans celui de recherche de possibles reconfigurations des signifiés musicaux. C'est pourquoi, bien que la *noise* ressaisisse le matériau d'investigation des artistes d'avant-garde que sont Luigi Russolo, Pierre Schaeffer ou encore John Cage, elle ne lui donne de véritable sens qu'à travers la négation des formes et des codes musicaux jusque-là en vigueur. Le bruit n'est dès lors plus séparé de la musique selon des caractéristiques acoustiques, il n'en est plus davantage le résident refoulé et il ne correspond plus à un à-venir musical : il est un absolu, un postulat fondamental, à travers lequel émerge la véritable nature du monde sonore au quotidien, dans ce qu'il a de plus confus, de plus indéfini et de plus irrésolu.

Ce préambule a été rédigé avec l'intention de présenter brièvement la façon dont a été considéré le bruit au sein de la musique contemporaine de

tradition occidentale, lequel bruit, aujourd'hui autant que faire se peut pleinement saisi, constitue le principe substantiel du « champ » de la musique bruitiste. Loin de nous pourtant l'idée de soumettre l'attribut « occidental » comme souverain : lorsqu'on constate avec quelle mesure cette musique s'est chargée de l'intensité des échanges internationaux au cours du vingtième siècle, c'est sur le caractère global de ses formes que doit se porter l'attention. Davantage qu'une référence à laquelle il faut se conformer, elle est donc un modèle de modernité continuellement transposable. Diffusée, assimilée, réinventée à l'échelle planétaire, la musique contemporaine dont nous parlons, prise dans sa totalité, n'est un objet ni délimité ni figé : modelée en permanence, elle constitue une plateforme de communication aux contacts multiples. C'est ainsi par le biais d'un resserrement à la dimension locale que peuvent se manifester des particularités ; ce qui nous amène au sujet qui nous intéresse dans le présent ouvrage, la production *noise* japonaise, qui tout naturellement représente l'un des nœuds de cette entité aux nombreuses ramifications qu'est la musique bruitiste.

Transcription no. 1 :

« Konseiki shotō no bokkō suru toshi no kensō ya kikai no takaraka na kinzoku shitsu no hibiki, kikai no undō suru yūshi ga atarashii jidai no shizen fūkei toshite geijutsuka no me o toraeta koto wa iu made mo nai. Ga, tatoeba, rekishijō saisho ni rekoodo to iu baitai o kaishite “sukuracchi” to iu noizu genshō no jikken o okonatta geijutsuka Mohori Nagi ni atte, noizu to wa rekoodo / guramofon to iu nyuu media ni taisuru zanshin na kyōi o geijutsu no naka de hyōgen suru koto no hoka ni, hyōgen / media no kategorii ga hoka no hyōgen / kategorii e to yōkai, jūōmujin ni hengen suru purosesu jitai o imi shite ita. Sukuracchi to wa tan ni rekoodo to iu media o noizuka suru shudan (gakki o ensō suru koto ni hitoshii) de wa naku, rekoodo ga sukuracchi to iu katei o tsūjite shikaku teki na baitai e to henji, mimi de kiku ongaku kōi ga “kizamareru” masani sono shunkan o tsūjite shokkaku teki na baitai e to henjiru, media no henkan ni kakawaru sōgō teki na aidea o teiki shite ita no de aru.

“Hyōgen to wa henkan de aru” to iu teeze wa noizu no gainen to icchi suru. Nazenara noizu to wa, kikai ni yotte seisan to saiseisan no katei ga fukashika sareta sono koto o, hyōgen o tsūjite kasha no

jōtai e to dakkan suru koto ni hoka naranai kara da. [...] noizu to wa kikai media ga, ningen no chikaku no sokudo teki shinka o tsūjō no seidoka sareta wakugumi de wa nai betsu no hyōgen no naka de saikakunin suru sagyō datta kara de aru. Toshi shakai no hatten ni fuzui suru kōtsūmō no hattatsu, ningen no kinniku rōdō ga kikai no sōon e to henji, hokō to iushintai hyōgen ga yusō media o tsukatta kyori no sōshitsu e to tsunagaru ichiren no henkan kōi o tsūjite, noizu to wa, kono moromoro no henkan puroseseu ni kakawaru kankei no ninshiki, arui wa sono puroseseu no rotei to iu konseputo no moto ni kakusei sareru. Noizu to wa butsuriteki hyōgen toshite kakkotaru katachi o nasu jittai de wa naku, genshō to genshō to no aida ni sonzai suru sokudo ya undo to itta puroseseu ni kakawaru mono de ari, kono me ni wa mienai katei o kashika suru eii datta hazu de aru ».

*Taaji Maharu Ryokōdan (Taj Mahal Travellers), événement free rock à Ueno, Tôkyō, en 1970. © Takao Takeshige*

## **INTRODUCTION MUSIQUE ET BRUIT AU JAPON**

