

Noise : moments de l'inquotidien

Raphaël Ouellet

Number 137, Spring 2021

Pratiques du silence, du son et de l'oralité

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/95953ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ouellet, R. (2021). *Noise : moments de l'inquotidien*. *Inter*, (137), 116–121.

NOISE
:
MOMENTS DE L'INQUOTIDIEN

RAPHAËL OUELLET

La *noise* est une pratique qui apparaît vers la fin des années soixante-dix et qui s'est développée jusqu'à aujourd'hui : elle constitue l'une des scènes les plus importantes de l'*underground*, et ce, de l'Europe au Japon, de l'Australie à l'Amérique. Les artistes qui s'en réclament produisent des pièces sonores abrasives, au volume extrêmement élevé, aux timbres dissonants, aux textures difficiles, à la structure libre, souvent improvisée. En fait, la musique *noise* (bruitiste) joue de la contradiction d'où elle tire son nom : elle vise à proposer, dans un contexte *musical*, ce que la musique conceptuellement rejette. Alors qu'au vingtième siècle les avancées technologiques d'amplification et d'enregistrement ont cherché à éliminer les interférences, les ruptures, les grincements, bref le bruit, la *noise* célèbre ce dernier et s'en réclame. En fait, comme le propose la chercheuse Marie Thompson, elle pourrait se définir comme un travail musical d'exposition du bruit inhérent à toute musique dans le but d'en explorer les possibilités esthétiques et affectives¹.

La *noise* saisit, surprend et, une fois cette première réaction passée, elle devient inconfortable, profondément désagréable.

Il semble y avoir, au sein de la *noise*, quelque chose qui dépasse l'entendement, qui contredit le bon sens ; quelque chose de profondément absurde. Elle ne semble pas tenir de l'utilité, ni même de la raison. Je ne crois pas que les praticien·ne·s démentiraient une telle affirmation ; je ne pense même pas qu'ils s'en cacheraient. La *noise* pourrait, par son aspect insensé, incohérent, violent, nous emmener ailleurs, hors du monde contingent, vers une expérience d'une rare intensité. Au quotidien, la *noise* serait une réponse qui déstabilise et qui, éventuellement, instaure chez le récepteur ou la réceptrice un œil – ou plutôt une oreille – nouveau sur soi-même et sur le monde.

DE LA PERFORMANCE, DU BRUIT

La *noise*, étant donné sa longévité, s'est multipliée en une multitude de tendances et de pratiques. Elle demeure par conséquent davantage une série de scènes locales, plus ou moins associées entre elles, qu'un véritable réseau international organisé². Bien que la *noise* demeure généralement reliée au champ de la musique *underground*, elle reste néanmoins fortement influencée par l'art performance. Plusieurs scènes locales ont en fait pris naissance dans les milieux artistiques d'avant-garde, que ce soit au Japon, par le biais de la scène artistique étudiante de Tokyo et d'Osaka³, ou en Grande-Bretagne, par le biais du collectif de performance COUM Transmissions, qui deviendra le groupe pionnier Throbbing Gristle⁴. Pensons également à l'influence qu'a pu exercer la trame sonore cacophonique des *Orgien Mysterien Theaters* de Hermann Nitsch ou les performances et la poésie de Vito Acconci⁵. Qui plus est, selon mon expérience personnelle des performances *noise*, il semble clair qu'en plus du son, la pratique prend son sens par le contact avec le corps de l'artiste : ce corps est certes médiatisé par un dispositif de production du son, mais demeure au centre de la démarche. L'analyse qui suit prend en compte chacun des médias impliqués non pas comme faits artistiques isolés, mais comme éléments de la production et de la réception qui s'ajoutent l'une à l'autre, qui traversent et relient les disciplines afin de s'unir au sein des œuvres⁶. Mon angle d'approche demeure, par conséquent, en lien avec l'art performance, tout en prenant en compte une perspective sonore ou musicale : je passe du bruit au corps, du geste au son.

Le duo américain Pedestrian Deposit (Jonathan Borges et Shannon Kennedy) est un exemple assez probant des relations son-corps : son travail semble tenir autant de l'art action et de l'installation que de la fabrication d'instruments musicaux. Les artistes, dans une de leurs performances⁷, s'entourent de matériel audio divers (pédales d'effets pour guitares, consoles de son, câbles, lecteurs cassettes) et prennent place au milieu de la foule. Kennedy saisit une branche recourbée dont les extrémités sont reliées par ce qui semble être un épais ressort. Par son archet, elle le frotte : à travers le dispositif étalé sur le sol et sur une table tout près, ce mince frottement s'agite, s'amplifie, se déchire en un mur de *feedback*, de distorsion, de claquements, de bourdonnements. Difficile alors de discerner ce qui provient de l'instrument en tant que tel des textures abrasives créées par les appareils qui l'accompagnent. Pendant les quelque 20 minutes que dure la prestation seront manipulés plusieurs de ces instruments artisanaux, chacun d'entre eux créant leurs propres textures, leurs propres timbres : un tuyau de métal qui, tenu à distance du torse de Kennedy, tend un fil pouvant être agité, pincé, frotté ; une grande plateforme montée de poteaux de métal, frappés et écorchés de deux grands crochets ; finalement un violoncelle amplifié. La performance se conclut par un bourdonnement, peut-être semblable à quelques coups de tonnerre sourds, lointains. Borges et Kennedy sont secoués de spasmes, de mouvements brusques. Leurs membres paraissent échapper à leur propre contrôle, tout comme le vacarme que crachent les haut-parleurs. Puis, le silence.

Autre exemple : le travail de l'Australien Lucas Abela, aussi connu sous le nom de scène Justice Yeldham, rappelle les performances de l'art corporel des années soixante et soixante-dix. Sa musique est une combinaison de fréquences filtrées, de cris, de retours de son, de grincements, d'échos, projetés à un volume assourdissant. Son instrument principal est un morceau de verre monté d'un microphone de contact : Abela insère la pièce de verre dans sa bouche en sifflant, parlant, criant, la faisant vibrer de sa main. L'exercice provoque lésions et blessures sur son visage, dans sa bouche : le matériau transparent de son outil laisse voir le sang mêlé de salive. Les substances giclent, tombent sur l'appareillage audio, sur le sol. Alors que la *noise* peut être perçue – et ce, peu importe l'artiste – comme une attaque contre le sujet, une confrontation directe à son confort, ici la pratique déchire carrément le corps, anéantit la frontière entre son intérieur et son extérieur. À la musique qui, en tant que telle, demeure profondément dérangeante s'ajoute une empathie kinesthésique : le corps lacéré devant nous devient notre propre corps ; la vision de l'autre nous renvoie à nous-mêmes⁸.

Ces dernières années, l'ordinateur et la programmation numérique ont pris une place de plus en plus grande dans le champ de la *noise*, alors que, depuis les débuts de la pratique, les outils, aussi variés fussent-ils, demeuraient analogues. Toutefois, l'apport de la musique numérique permet aujourd'hui d'explorer de nouvelles avenues sonores de même que de nouvelles possibilités performatives. À cet égard, l'artiste Andrea Pensado, lors de certaines de ses pièces pour logiciel et voix, utilise une poupée de ventriloque modifiée afin de contrôler certains paramètres musicaux via l'ordinateur. L'œuvre se déroule alors comme un étrange dialogue bruitiste entre la créatrice et sa créature. La poupée semble hurler, Pensado semble essayer de la calmer, de la rassurer. Rapidement, la performeuse paraît également perdre son calme, ses cris se mêlant à ceux de la marionnette, à ceux de la machine. La musique produite oscille entre l'organique et l'électronique, entre le *glitch* et la voix humaine : la performance et le son s'alimentent l'un l'autre pour créer une expérience déroutante, entre l'amusant et l'inquiétant, entre l'incrédulité et l'absorption.

La pratique de Dreamcrusher (Luwayne Glass⁹) utilise également l'ordinateur, toutefois son approche se veut encore plus confrontante, plus directe. Tandis que joue en arrière-plan une trame sonore, Glass s'époumone dans un micro, une lampe de poche éclairant son visage. Iel plonge dans la foule, lui crie au visage : pour l'artiste, la passivité lors de performances est inacceptable. Iel demande l'interaction et, ce faisant, à être vue et entendu-e. Une imposition de sa présence. Cette démarche se réalise dans un objectif politique : alors que de nombreux pionniers et pionnières de la musique expérimentale et de la musique *noise* sont, à l'instar de Glass, des personnes noires ou queers, cette histoire est souvent effacée au profit d'une version mâle et blanche. « Je veux que les gens arrêtent de me voir comme une anomalie dans cette scène, parce que je ne le suis pas », disait-iel dans une entrevue en 2017. Par cette affirmation, iel redonne un espace dans la pratique actuelle à ces communautés¹⁰. L'idée de foncer dans la foule, de l'agiter, devient un moment collectif sous le bruit, une expérience commune sous la *noise*. Ainsi, la frontière entre le public et l'artiste devient trouble.

Ces quatre exemples ne sont certes pas un aperçu complet de la pratique de ce genre, mais permettent au moins de nous faire une idée minimale de ce à quoi un événement *noise* peut ressembler et ce en quoi celui-ci peut être lié à l'art performance. Toutefois, l'énumération de ces caractéristiques esthétiques ne capture pas réellement ce qui en constitue selon moi le cœur. Pour cela, il faut plonger au cœur de sa réception et de son expérience.

DE LA TRANSGRESSION, DE L'INQUOTIDIEN

La *noise* articule une certaine contradiction entre la musique et le bruit, contradiction qui devient agression. Dans le cas qui m'intéresse, le sens commun voudrait que la musique – même si ce concept demeure extrêmement difficile à définir correctement – présente des caractéristiques proprement *musicales* : un rythme ou un tempo constant, une quelconque forme d'harmonie ou de mélodie, une structure présentant une certaine forme de répétition pour permettre à l'auditeuse de rattacher son écoute à telle phrase, tel motif. Ces caractéristiques peuvent être comprises comme des moyens d'organiser la pièce et d'offrir des points de référence familiers. Or, la *noise* refuse largement toute forme d'organisation en explorant ce que son absence propose : les timbres perçants déchirent le tympan, le volume devient un coup de poing au torse. Toujours je suis dans l'inconfort, éloigné et près de moi-même : je me vois écouter, je me vois devant la *noise*. Que fais-je ici ? Plus que l'écoute, je ressens la *noise* par le corps.

Cette violence contre moi devient ici ce que Georges Bataille nomme la « transgression », en contraste avec l'interdit de la vie courante, qui serait sous le mode de la production, de l'utilité, du *profane*. Celui-ci doit être protégé de la violence, qui empêche l'activité constructive. La transgression devient le moment de la fête, de la dépense d'énergie, du sacré et du dépassement de l'interdit : il s'agit du retour symbolique de la violence¹¹. Plusieurs ont établi le lien entre la *noise* et la transgression, au point où, pour Thompson et une partie importante des artistes de la scène, la « poétique de la transgression » devient la narration la plus employée au sein de la littérature sur le sujet. L'acte de proposer une musique qui partagerait les mêmes caractéristiques sonores que ce qui se décrit habituellement comme du *bruit*, au détriment des caractéristiques normalement conçues comme *musicales*, serait un acte transgressif, capable de mener à un état autre que celui qui dirige la vie quotidienne productive. La rupture de l'interdit de violence est alors articulée comme un moment de transe, d'abandon¹².

Or, dans cette agression, la *noise* n'amène pas ma conscience hors de mon corps, mais la retourne contre celui-ci. La matérialité de ma cochlée, de mes os, de mes muscles, de l'air dans mes poumons, m'est constamment rappelée. La transgression devient une zone de brouillement entre le monde et son dépassement. Cette déchirure, cette oscillation devient un moment de l'« inquotidien ».

L'inquotidien n'est pas une échappatoire ou le simple usage de la fiction pour sortir de la réalité : c'est la suspension réelle des règles, des conditions sociales et matérielles, mais surtout de la condition mentale que le quotidien contingent, utilitaire, productif, capitaliste, impose. Le travail demande le corps, elle demande le corps qui travaille bien, qui s'oublie lui-même.

La *noise* demande, elle est exigeante, intransigeante. Elle est une dépense *inutile* d'énergie, elle ne mène à rien d'autre qu'à elle-même. Le corps ne peut pas s'y oublier. Les performances dont j'ai traité effectuent ce travail de la violence. Toutes partagent ce qui semble être une perte de contrôle, une perte de moyens. Plusieurs artistes témoignent d'ailleurs de cette perte sur leur propre équipement¹³. Cet abandon peut se manifester dans des mouvements, dans des gestes désordonnés. Certains ont parfois parlé de la *noise* comme d'une forme artistique sadomasochiste, l'artiste en tant que dominateur-trice, le public en tant que figure soumise¹⁴. Je pense plutôt que, même si c'est largement l'artiste qui, en quelque sorte, provoque l'événement, ce dernier se vit de manière collective, partagée. L'artiste s'impose autant cette expérience qu'iel l'impose à son public. Voilà peut-être une autre raison pour laquelle Dreamcrusher veut autant rompre la frontière avec l'auditoire : pour souligner l'importance de l'expérience collective, rassemblée, partagée.

L'inquotidien de la *noise* se situe en partie dans cette expérience désindividualisée. Bataille disait que l'expérience humaine est celle de la discontinuité, et que la mort – comme la violence symbolique proposée par la *noise* – est le retour partiel de cette continuité¹⁵. Je pense également que c'est là que se situe son attrait : le besoin contemporain de vivre une expérience vraie, intense. Pour la vivre, je crois qu'il n'y a qu'un pas à franchir : il faut passer par-dessus l'abrasif de la chose ; il faut passer par-dessus les conceptions de ce que la musique peut et doit être ; il faut passer par-dessus le choc, passer outre l'inconfort. Une fois cette limitation cognitive traversée, l'inquotidien de la *noise* devient accessible. Il se manifeste par des sensations corporelles, par l'agitation de la cage thoracique étant donné l'air qui vibre, par les textures, les timbres inconnus, nouveaux, par les gestes des performeur-se-s qui, en dépit de leur étrangeté, trouvent une incongrue beauté. Entre l'œil et l'oreille, entre le canal auditif et l'abdomen, entre le corps et l'esprit, la réception d'une performance *noise* ne ressemble à rien, mais ressent tout. Le performatif et l'entendu s'assemblent, percent l'âme, l'élèvent et la rabaisent, la portent. Le temps perd son sens. La plupart des performances durent entre 20 et 30 minutes mais, sur le coup, difficile de comprendre combien de temps a passé. Sur le moment, j'ai l'impression que j'ai toujours été dans la *noise*, qu'elle a fait vibrer mon tympan dès le moment de ma naissance, que le monde sans ce bruit n'existe pas, n'a jamais existé, n'existera plus.

LE RETOUR AU MONDE

«La transgression n'est pas la négation de l'interdit, mais elle le dépasse et le complète¹⁶.» De même, l'inquotidien n'est pas la négation du quotidien, et la *noise* n'est pas la négation de la musique. Je pense en fait que leur expérience permet de renouveler notre rapport au monde, à notre monde. Une part de la pratique, peut-être une des plus importantes, réside dans le moment qui survient lorsque la musique s'arrête, lorsque la performance cesse. La plupart du temps, cela se fait de manière soudaine, inattendue. Les quelques secondes s'étirent, le souffle revient, le silence semble assourdissant. Ce n'est qu'un instant, un instant qui glisse entre les doigts. Entre le moment de la *noise* et le retour au monde contingent, il y a un espace, un arrêt. Si la *noise* étire le temps, ce dernier s'arrête lorsqu'elle s'interrompt.

Je me souviens avoir marché dans les rues de la ville après de telles performances. Je me souviens que, malgré les voitures, les camions, malgré les fêtards et la musique des bars, jamais je ne pouvais sentir la ville aussi calme. Après les vagues de vacarme, après le tonnerre des machines et des corps se trouvait la paix du monde, ma quiétude projetée sur lui. Comparativement à ce calme, ce que je venais de vivre me semblait étranger, tout aussi étranger que ce nouveau silence dans lequel je me trouvais désormais.

- 1 Cf. Marie Thompson, *Beyond Unwanted Sound: Noise, Affect and Aesthetic Moralism*, Bloomsbury, 2017, p. 152-153.
- 2 Cf. Allison Gerber et Joseph Klett, «The Meaning of Indeterminacy: Noise Music as Performance», *Cultural Sociology*, vol. VIII, n° 3, 2014, p. 286.
- 3 Cf. David Novak, *Japanoise: Music at the Edge of Circulation*, Duke University Press, 2013, p. 106-111.
- 4 Cf. Paul Hegarty, *Noise/Music: A History*, Bloomsbury, 2007, p. 108.
- 5 Cf. Joseph Tham, «Noise as Music: Is There an Historical Continuum? From Historical Roots to Industrial Music», *Resonances: Noise and Contemporary Music*, Bloomsbury, 2013, p. 264.
- 6 Cf. Dick Higgins et Hannah Higgins, «Intermedia», *Leonardo*, vol. XXXIV, n° 1, février 2001, p. 49-54.
- 7 Samuel Thomas Claeys, *Pedestrian Deposit Live at Seagrave Studios on April 30, 2019* [video en ligne], Youtube, 8 mai 2019, www.youtube.be/epIQPhWAMNc.
- 8 Cf. Rose Parekh-Gaihede, «Breaking the Distance: Empathy and Ethical Awareness in Performance», *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices*, Intellect, 2012, p. 189-190.
- 9 Glass utilise les pronoms anglais *they/them/their*, j'utilise donc le pronom *iel* pour parler en français de cet artiste.
- 10 Cf. Hanif Abdurraqib, «Dreamcrusher Finds Peace in Chaos» [en ligne], *The Fader*, n° 111, automne 2017, www.thefader.com/2017/10/12/dreamcrusher-profile-interview.
- 11 Cf. Georges Bataille, *L'érotisme*, Minuit, 2004 (1957), p. 68-73.
- 12 Cf. M. Thompson, *op. cit.*, p. 142-144.
- 13 Cf. D. Novak, *op. cit.*, p. 159-161.
- 14 Cf. P. Hegarty, *op. cit.*, p. 125.
- 15 Cf. G. Bataille, *op. cit.*, p. 88.
- 16 *Ibid.*, p. 71.

p. 120-121
Justice Yeldham (Lucas Abela) en performance au Vox Bar, Shanghai, 2008.





0110

