

Dossier | Esthétique du bruit : le double jeu des musiques expérimentales

[S esse.ca/fr/esthetique-du-bruit-le-double-jeu-des-musiques-experimentales](https://www.esse.ca/fr/esthetique-du-bruit-le-double-jeu-des-musiques-experimentales)

Esthétique du bruit : le double jeu des musiques expérimentales

Par Matthieu Saladin

De nombreux discours sur les musiques expérimentales du 20^e siècle insistent sur l'importance que celles-ci peuvent accorder au bruit à la fois vis-à-vis du conflit qu'il semble entretenir avec les sons plus traditionnellement envisagés comme musicaux et de l'enrichissement de la palette sonore qu'il permet.

Le bruit convoqué au sein des musiques expérimentales serait ainsi censé révéler les configurations historiques et sociales de notre rapport sensible au monde, interroger l'ordre des distinctions opérées entre le musical et ce qui ne peut être admis en tant que tel, et par là envisager leur remise en cause en vue d'un nouvel ordre considéré comme plus adéquat ou du moins à même de rendre notre sensibilité davantage propice à une écoute réflexive. Cette sensibilité « éveillée », c'est celle que réclame par exemple en 1913 le futuriste Luigi Russolo dans son manifeste pour l'Art des bruits où il appelle à une prise de conscience esthétique des transformations du paysage sonore qu'amène la société industrielle, afin d'entretenir aussi bien dans la création que dans la vie sociale des rapports qui tiendraient particulièrement (voire même exclusivement) compte des sons des machines et de la trépidation de l'urbanisation moderne.

La démarche du futuriste se veut esthétique au sens où elle s'intéresse aux qualités sonores de ces bruits, aussi bien à leur richesse harmonique qu'à la diversité des timbres qu'ils proposent. Elle réagence de cette manière l'ordre du musical, c'est-à-dire la distinction entre les sons qui participent à l'écoute musicale et ceux qui en sont exclus. Cette démarche esthétique se retrouve également dans la recherche musicale menée par des compositeurs comme Edgar Varèse ou John Cage, notamment à travers l'intérêt qu'ils ont pu porter à la percussion en tant qu'instrument multiple, agrégat d'objets divers et non limités qui recompose les rapports entre son et bruit, vient troubler l'évidence de leur séparation. Le bruit, par son manque constitutif de définition, infiltre au cœur de la musique une part d'indétermination et échappe à la maîtrise étroite qui caractérise les autres sons dans le détail de leurs paramètres. Selon le compositeur Christian Wolff, le bruit tel qu'il est sollicité dans les musiques expérimentales étend ainsi le domaine des sons musicaux et entame un dialogue avec ceux qui, dans leur confusion, composent notre quotidien : « L'inclusion du bruit rend le son plus vaste, plus vif et plus varié dans sa continuité. Il ouvre le son, amène les sons plus spécifiquement musicaux à l'intérieur de quelque chose qui est davantage de l'ordre d'une coexistence pacifique, ou si vous préférez, à l'intérieur d'une relation dialectique plus vivante au monde des sons qui nous entoure (1). » La relation

qu'entretennent les musiques expérimentales avec le bruit semble donc se présenter sous la forme d'un trouble qui à la fois élargit le champ musical et l'amène dans une zone indéfinie où celui-ci se perd momentanément en tant qu'objet singulier et isolé pour se mêler au dehors. Si la perte est momentanée, ce n'est pas que ce champ se rétracterait au retour de son escapade et retrouverait ainsi l'ordre et le calme de ce qui le constituait auparavant, mais c'est qu'il opère de cette manière sa remise en ordre, sa réorganisation en assimilant les bruits musiqués.

Cependant cet élargissement que provoque le bruit par son trouble se doit d'être compris à l'intérieur de ce que l'on pourrait appeler un double jeu esthétique. La démarche esthétique, en effet, en convoquant le bruit, en lui donnant droit de cité au sein du domaine musical, d'une part le désigne en tant qu'extériorité, c'est-à-dire révèle sa dimension critique, et d'autre part neutralise cette dimension critique par son assimilation, supprime en un sens son extériorité. Ce double jeu esthétique expose tout d'abord le bruit en tant qu'extériorité, car il nous rend audible ce que notre écoute ordinaire tente d'occulter. Il fait émerger le bruit de son indistinction, il ne l'extrait pas tant de sa confusion, mais en assure la manifestation qui procède au déplacement de notre écoute en l'interrogeant. Ce premier aspect du jeu est donc critique au sens où il problématise l'appellation générique par laquelle se fait l'amalgame de l'ensemble des sons que l'on considère comme inaudibles. Ces sons, qui habituellement excèdent notre écoute – c'est-à-dire qui à la fois l'exaspèrent et la dépassent –, s'imposent alors à elle et réclament une attention, surviennent pour être entendus. Nous pouvons notamment observer cette dimension critique à travers la manière dont certains musiciens expérimentaux s'intéressent au son de l'amplification elle-même, aux grésillements de l'électricité qui parcourt les circuits des instruments électriques et des appareils de transmission, tel le guitariste Keith Rowe, plus spécifiquement dans ses premières expérimentations au sein du groupe AMM (2), ou plus récemment le musicien Bruce Russell (3). Le bruit convoqué par la démarche esthétique intervient donc à l'inverse du charivari du 18^e siècle. Celui-ci n'avait pas en effet pour fonction d'introduire le passage de l'inaudible à l'audible, mais au contraire de rappeler à l'ordre ceux qui tentaient d'ignorer les partages institués. Le bruit proféré, bien qu'illégal aux yeux de la police, ne dénonçait pas alors l'ordre admis, mais le comportement de ceux qui ne se conformaient pas aux normes de la communauté (4). Différemment la dimension critique du bruit se comprend dans la démarche esthétique de manière politique, car en prenant part à la musique, le bruit amorce un processus de reconfiguration du musical. La démarche esthétique intervient ainsi, selon l'expression de Jacques Rancière, dans un partage du sensible, implique un rapport politique en participant au jeu de découpe et de délimitation qui structure notre rapport au monde entre la part du commun et ce qui en est exclu ; la politique, en effet, « consiste à reconfigurer le partage du sensible qui définit le commun d'une communauté, à y introduire des sujets et des objets nouveaux, à rendre visible ce qui ne l'était pas et à faire entendre comme parleurs ceux qui n'étaient perçus que comme animaux bruyants (5). »

Si le jeu esthétique révèle ainsi le bruit comme instance critique de nos distinctions en rendant audible ce qui ne l'est pas, il nous faut également saisir qu'il opère par ce même mouvement le désamorçage de cette fonction polémique. Le double jeu esthétique serait celui d'un paradoxe. À la première dimension critique viendrait s'ajouter celle qui dans son réagencement annihile l'extériorité du bruit. Lorsque celui-ci s'assimile à la musique, s'inscrit dans son ordre, il tend à perdre par ce même biais ce qui pouvait le constituer comme extériorité, il n'est plus tant perçu comme tumulte, mais devient qualité esthétique, élément du matériau musical parmi d'autres. Cette seconde dimension du double jeu esthétique consiste alors en une esthétisation du bruit. Au moment même où le bruit entreprend un dialogue avec les sons musicaux, il se voit d'une certaine manière neutralisé en tant que dehors inaudible. L'esthétisation correspond ainsi à l'insistance portée sur les qualités proprement esthétiques du bruit en le dégageant du rapport polémique qu'il entretient avec son contexte d'apparition. Nous retrouvons cette puissance esthétisante aussi bien dans le projet d'un solfège des objets sonores tel qu'a pu l'entreprendre Pierre Schaeffer, que dans le séquençage et le filtrage calibrés des parasites numériques à l'œuvre dans certaines pratiques de l'électronique minimaliste contemporaine. En s'esthétisant, le bruit s'efface au profit de sa propre apparence domestiquée, il devient de moins en moins bruyant à mesure qu'il se fait bruitage, c'est-à-dire qu'il se livre à la représentation de son propre jeu. Il n'est plus considéré en tant qu'extériorité problématique qui survient, mais se trouve reconstitué dans un rapport de post-production. Son édulcoration peut alors aboutir à son évanouissement dans le spectacle qu'il vient orner – le bruit s'y fait effet.

Il nous faut cependant souligner que les deux dimensions esthétisante et critique que peut arborer le bruit au sein des musiques expérimentales ne se donnent pas en tant que telles simplement dans l'émission qui les autorise. La relation qui les lie l'une à l'autre peut varier pour une même musique selon le public à qui elle s'adresse, une musique considérée comme esthétisante pour les uns pouvant facilement s'avérer au contraire particulièrement critique pour les autres, et inversement. De plus, sans doute ne s'agit-il pas tant d'isoler chacune de ces deux dimensions : le rapport qu'entretiennent les musiques expérimentales vis-à-vis du bruit oscille constamment entre l'une et l'autre et tend à perturber les attentes d'identification. Ce jeu esthétique est donc équivoque, car par son biais la résonance du son semble se dédoubler d'elle-même, le son s'y scinde en deux et génère ainsi une tension, une interférence, à la manière de deux fréquences voisines qui dans leur superposition laissent entendre un battement. Toute la réussite du double jeu esthétique par lequel les musiques expérimentales convoquent le bruit consiste alors à maintenir un champ de tension qui, en tant que tel, confine à l'indécidabilité et suscite ainsi l'interrogation au moment même où il se révèle musicalement.

NOTES

1. Christian Wolff, « Revolutionary Noise, Floating Rhythm and Experimental Percussion », Cues, Writings & Conversations, Berlin, édition MusikTexte, 1998, p. 194.

2. Groupe anglais d'improvisation libre fondé en 1965 par Lou Gare, Eddie Prevost et Keith

Rowe, auxquels viennent rapidement s'ajouter Lawrence Sheaff et Cornelius Cardew. Par la suite le groupe a connu différentes formations dont le trio réunissant Eddie Prévost, Keith Rowe et John Tilbury de 1980 à 2004.

3. Voir Bruce Russell, *Gilded Splinters, Essays and aphorisms towards an aesthetics of noise*, Lyttelton, Ekskubalauron Press, 2005.

4. E. de La Poix de Fréminville, dans l'édition de 1775 de son *Dictionnaire ou traité de la police générale des villes, bourgs, paroisses et seigneuries de la campagne*, définit le charivari comme « un bruit confus fait par des gens de bas étage, avec des poêles, bassins, chaudrons, et autres meubles propres à faire du bruit, avec des huées et des cris, pour faire injure à quelqu'un qui se marie, et qui épouse une personne de grande disproportion d'âge ; et particulièrement lorsque ce sont des secondes noces. Cette injure mérite punition ». Cité par Jean-Pierre Gutton, *Bruits et sons dans notre histoire*, Paris, PUF, 2000, p. 43.

5. Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 37-38. Voir également *Le partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La Fabrique-éditions, 2000.