

Dossier | Sons, bruits et musique dans la perspective des musiques actuelles

 esse.ca/fr/sons-bruits-et-musique-dans-la-perspective-des-musiques-actuelles

Sons, bruits et musique dans la perspective des musiques actuelles

Par Mathieu Bélanger

Dans une perspective musicale, la possibilité de discriminer entre sons musicaux et non musicaux s'avère cruciale.

La notion même de musique est intimement reliée à la possibilité d'une telle démarcation. Or, celle-ci n'est en aucun cas naturelle et dépend donc d'un critère – qui peut du même coup être remis en question – en fonction duquel certains sons seront considérés comme musicaux et d'autres non. Traditionnellement, ce critère s'incarne dans l'opposition entre les sons musicaux et les bruits. Un bruit se définissant comme un son sans harmonie (1), les sons musicaux se révèlent donc être les sons harmoniques.

Les musiques actuelles font souvent fi de cette dualité traditionnelle dans la mesure où tout son est susceptible d'être utilisé et accepté comme matériau musical. Le son n'y est pas appréhendé exclusivement en fonction de sa dimension harmonique, mais principalement à la lumière de sa pertinence dans le contexte défini par l'improvisation en cours – ou par la composition, le cas échéant. Selon la lecture qu'il fait du déroulement de cette dernière, un musicien est libre d'opter pour un bruit arbitraire ou un son harmonique selon ce qu'il tente d'exprimer ou de suggérer et selon ce qu'il juge le plus pertinent pour la suite des choses : séquence de notes, accord, vrombissement du moteur d'un tourne-disque, claquement des touches d'un saxophone, parasites d'une transmission radio, et quoi encore ! Sous-jacent à ce rapport au son se trouve une conceptualisation renouvelée de l'entité musicale de base. Celle-ci n'est plus la note, mais bien le son dans toute sa généralité. Comme l'écrivaient les membres d'AMM dans le texte de la pochette de leur premier disque : « Every noise has a note (2) » (chaque bruit a sa note).

Ce rapport au son participe à l'éclatement et à la diversification des formes et des structures associées à ces pratiques. Toutefois, cette liberté accrue dont bénéficient les musiciens ne diminue en rien le risque de créer une œuvre banale ou inintéressante. La 23^e édition du Festival International de Musique Actuelle de Victoriaville (FIMAV), qui se déroula en mai 2006, permet de prendre conscience de l'intérêt, mais aussi des risques associés à la mise en application d'une telle conception des sons, des bruits et de la musique.

Comme à chaque année, les 24 concerts présentèrent des esthétiques et des démarches des plus diversifiées. À la lumière des considérations précédentes, il est révélateur de se pencher sur la place accordée aux sons harmoniques et aux bruits de même que sur leur

rôle respectif dans la mesure où, de la musique tonale du projet Chansons de la belle espérance de Pierre Carter aux déflagrations noise teintées d'électroacoustique de Fe-Mail en passant par le rock déjanté de Beñat Achiary & Étage 34, cette place et ce rôle ont varié considérablement.

La musique noise (3) représente sûrement une des utilisations les plus radicales du bruit dans un contexte musical. Un premier aspect de cette radicalité se laisse évidemment percevoir dans le volume assourdissant des concerts et la saturation quasi totale de l'espace sonore. La musique noise se veut par définition une forme musicale extrême, mais sa radicalité va plus loin. Celle-ci consiste surtout en ce que, au-delà du recours aux bruits, la musique noise devient elle-même bruit – qui plus est, un amalgame de distorsion et de bruit blanc bien souvent – et élève ce dernier au rang de musique. Toutes les composantes traditionnelles de la musique telles le rythme, le timbre ou la mélodie perdent leur sens.

En contrepartie, l'idée de structure, de forme ou encore de construction ne disparaît pas pour autant. Elle ne devient que plus cruciale puisque la musique noise en tire l'essentiel de sa cohérence. Celle-ci n'est pas un immense bordel sonore se résumant à faire le plus de bruit possible, bien qu'elle puisse aisément le devenir ou à tout le moins en donner l'impression. Un concert ressemblant trop à un bordel sonore gratuit n'est guère satisfaisant, qu'il s'agisse de noise ou de tout autre genre de musique comme l'exemplifia crûment le jumelage de Borbetomagus et Hijokaidan sur la scène du Colisée.

Originaire de l'État de New York, le groupe Borbetomagus est un vétéran des mouvances noise américaines. Grâce aux saxophones électrifiés de Jim Sauter et Don Dietrich – à l'aide de microphones glissés dans la cloche de l'instrument et reliés à des amplificateurs et à des pédales d'effets – de même qu'à la guitare électrique de Donald Miller, le trio crée une dense couche de bruit blanc se caractérisant par son caractère véloce et abrasif. Hijokaidan est pour sa part un pionnier de la scène noise japonaise. Ayant délaissé le côté performatif extrême de ses premières années, le groupe dirigé par Jojo Hiroshige pratique une forme de noise dérivée d'un rock totalement déconstruit comme le laissent présager les instruments utilisés : guitare électrique, électroniques, batterie et voix. Pris isolément, chaque groupe a donc une identité musicale forte et sans compromis qui fonctionne selon sa propre logique.

Or, dans la perspective des musiques improvisées, la réussite d'une collaboration dépend certainement de la cristallisation d'une dynamique entre les musiciens, de façon à assurer une cohérence minimale. Une improvisation se veut plus qu'une superposition de solos et implique que les musiciens adoptent une logique commune d'interaction qui servira de base à l'organisation des sons et contributions de chacun.

Dans le cas de la rencontre entre Borbetomagus et Hijokaidan, les signes témoignant de l'existence d'une telle dynamique collective se font rares. Là où il ne devrait y avoir qu'un seul concert, les spectateurs ont plutôt droit à deux concerts simultanés : un de Borbetomagus et un de Hijokaidan. Pour la longue improvisation d'environ 80 minutes qui

constitue le concert, il n'y a aucune construction commune, aucune structure qui viennent organiser les sons de tous les musiciens en un tout qui soit cohérent, non pas en fonction de l'approche de chacun des groupes, mais globalement. Le concert semble ainsi se résumer à sept musiciens faisant du bruit isolément les uns des autres et ne présente donc pas plus d'intérêt que sept musiciens faisant des notes isolément les uns des autres. Le volume sonore est certes impressionnant, mais la musique elle-même est loin de l'être autant.

Tel que mentionné précédemment, un travail de nature musicale sur le bruit ne relève pas nécessairement de la musique noise. Historiquement, les musiques improvisées plus ou moins directement dérivées du jazz, mais plus particulièrement de tradition européenne, eurent recours à des sons inharmoniques. Cette intégration du bruit dans un contexte musical se faisait par l'utilisation de techniques étendues, c'est-à-dire des techniques de jeu contraires à l'usage prescrit et prévu de l'instrument de façon à en extirper des sons inédits. Celles-ci venaient enrichir une utilisation créative et parfois non orthodoxe des capacités standards d'un instrument à produire des sons harmoniques.

Plusieurs concerts du FIMAV présentèrent une cohabitation des sons harmoniques et inharmoniques selon ces termes. Par exemple, la musique du Satoko Fujii Min-Yoh Ensemble se voulait fondamentalement jazz et se basait sur une série de mélodies grandiloquentes et enveloppantes. Les sons inharmoniques – essentiellement le travail à l'intérieur du piano de Sakoto Fujii et celui sur le souffle du trompettiste Natsuki Tamura – occupent une place marginale et jouent un rôle de coloration. Dans le cas de Barnyard Drama, un duo ontarien formé de Christine Duncan (voix) et Jean Martin (batterie, tourne-disque), auquel se sont ajoutés pour l'occasion les guitaristes Bernard Falaise et Justin Haynes, l'éclectisme est au rendez-vous. Les gestes saccadés, les rythmes syncopés, les structures fluctuantes et les bruits de toutes sortes donnent lieu à des moments typiques des musiques improvisées. D'autres moments s'organisent autour de structures plus contraignantes, notamment ce lent crescendo où les guitaristes mélangent habilement longues notes et larsens, en raison du recours à des notes, des accords et des mélodies. Les textes cités par Duncan, quant à eux, donnent parfois des allures de chansons à l'improvisation.

Or, depuis une dizaine d'années environ, le milieu des musiques improvisées voit certains musiciens pousser encore plus loin l'idée de techniques étendues et articuler leurs pratiques autour du son à l'état brut. Toute distinction entre les sons harmoniques et les bruits disparaît en ce qu'ils sont utilisés essentiellement pour leurs propriétés sonores. Les timbres ne sont pas exclus, mais, à l'instar d'un bruit arbitraire, s'inscrivent dans une perspective sonore et non pas harmonique.

Lors de l'édition 2006, l'exemple le plus flagrant de cette approche fut le concert donné au cégep de Victoriaville par N.R.A, un trio composé de Tatsuya Nakatani, Vic Rawlings et Ricardo Arias. Nakatani, un percussionniste d'origine japonaise vivant dans les environs de

New York depuis plusieurs années, travaille avec une batterie réduite, des cymbales, des bols métalliques, des archets et différents types de baguettes. Sa contribution ne se situe toutefois pas au niveau rythmique. Les sons percussifs ne servent pas à définir et à maintenir un rythme, mais participent à un espace sonore. Par exemple, les cymbales et les bols sont frottés avec l'archet ou déposés sur un des tambours et frappés à l'aide des baguettes pour aller chercher des sonorités métalliques. Les cymbales sont parfois glissées à la verticale directement sur la peau des tambours pour obtenir des résonances plus ou moins graves. Rawlings, un citoyen de Boston, utilise pour sa part des circuits électroniques de même qu'un violoncelle. Au-delà des préparations originales, ce sont surtout les sons qu'il extirpe de ce dernier et leur organisation qui éliminent toute trace de la vision acceptée de l'instrument. Il lui arrive parfois de pincer ou de frotter les cordes, mais tout comme il en frotte les éclisses ou n'importe quelle autre partie. Les électroniques produisent quant à elles des sons parasites, d'interférence, de souffle, etc. Finalement, l'instrumentation de Ricardo Arias, Colombien d'origine et New-yorkais d'adoption, est des plus singulières puisqu'elle se compose de ballons. Il fait vibrer la paroi de ceux-ci avec ses mains directement ou avec d'autres objets tels des élastiques. Selon la technique, les sons seront percussifs, courts, longs, graves, aigus, etc.

S'il est fascinant en soi de regarder les trois musiciens manipuler leurs instruments et de constater l'étendue des sons qu'ils en extirpent, la musique ne l'est pas moins et n'est pas reléguée à l'arrière-plan au profit d'une étude sonore. En effet, la prédominance des bruits ainsi que l'absence totale de mélodie, rythme clairement défini et autre composante musicale traditionnelle ne masquent pas le travail de construction des trois musiciens et la cohésion qui le sous-tend. Leur capacité d'organiser des sons dans le temps en variant la dynamique, l'intensité et la densité de façon à définir une structure en constante réévaluation offre à l'auditeur une richesse musicale que masquerait la conceptualisation traditionnelle du bruit.

Du point de vue des musiques actuelles, au-delà des indéniables différences au niveau acoustique, sons harmoniques et inharmoniques ne forment pas deux catégories opposées. Les uns et les autres possèdent une potentialité musicale qu'il revient aux musiciens d'exploiter à bon escient. À l'instar d'une musique basée sur l'appréhension traditionnelle du son et la distinction entre musique et bruit, une musique incorporant des bruits comme composante essentielle ne se révèle pas du coup intéressante pour autant. Dans cette logique, le choix d'un matériau s'avère dans une certaine mesure secondaire par rapport à l'utilisation qui en est faite.

NOTES

1. Le Petit Robert.
2. Eddie Prévost, « AMM—A Few Memories and Reflections », notes pour AMM, AMMMusic 1966, disque compact, RÉR Megacorp/Matchless Recordings RÉR AMMCD, réédition 1989.

3. Le terme « bruitisme » est parfois utilisé en français pour traduire l'idée de musique noise. Il peut toutefois porter à confusion dans la mesure où les musiques actuelles, entre autres, peuvent se réclamer du bruitisme sans pour autant relever du noise.