

Du bruit, de la noise et de la musique

Marc-Antoine Dion

Le caractère informe de la musique noise complique sa réception auprès de son auditoire. Comparativement à d'autres musiques, le projet qu'on véhicule à travers ses œuvres n'est jamais esthétique, ni même musical. Il relève plutôt de la critique de chacune des aspérités de l'art auquel la noise est associée. La produire, c'est tenter de sortir des normes musicales possibles; l'écouter, c'est se préparer à affronter le paradoxe d'une musique voulue a-musicale. Cet article décrit la complexité de l'expérience de la noise lors de sa réception, et ouvre ensuite sur l'objet possible du goût manifesté par son rare, mais constant auditoire.

Mots clés : Bruit, Musique noise, Sound Studies, Réception,
Expérience esthétique

Pour un certain type d'esprit, il y a quelque chose d'extraordinairement attirant dans une doctrine aussi radicale. Plus elle est contraire au sens commun, plus cela prouve sa vérité. Plus on doit se faire violence pour y adhérer, plus on y a de mérite. (Carrère, 2014 : 478)

Durant une performance noise¹ décrite par David Novak, une personne de l'assistance crie soudainement à l'artiste invité : « "Bon sang, nous ne comprenons pas ce que vous faites !" Un des artistes locaux lève alors les yeux (...), tire un sourire à l'artiste japonais, et hurle en retour : "C'est de la noise, vous n'êtes pas censé !" » (2013 : 4, trad.2). En précisant de la sorte le regard et le sourire de l'artiste local dirigé vers l'artiste en action, Novak montre l'indice d'une camaraderie entre ceux-ci, impliquant en même temps leur distinction avec l'auditeur audiblement néophyte. Le sourire sympathique peut alors être perçu comme une grossière indication délimitant ceux qui savent de ceux qui ne savent pas. D'autre part, le « Bon sang » du spectateur peut très bien aussi indiquer son impression de la démesure de ce qu'il entend. Bien sûr, je fais quelques interprétations ici de ce que Novak voulait nous présenter. Cependant, ce qui est tout à fait saisissable ici, c'est que la musique dont il est question doit être incompréhensible : « vous n'êtes pas censé » comprendre, et elle ne laisse pas indifférent.

En 2009 j'ai été impliqué dans l'organisation d'un concert de Grierfer, un artiste canadien alors de passage à Québec dans le cadre d'une tournée nationale. Dans une minuscule salle – la seule dans la ville qui ne me coûtait rien –, il installe deux tables remplies d'un amas complexe de modulateurs, de distorsions et d'autres effets électroniques, branchés minutieusement ensemble. Seul entre ses deux tables, les

¹ Dans l'article, mis à part dans les citations anglophones, l'expression « *noise* », en italique, réfèrera au genre musical, sujet de ce texte. Tous les autres genres musicaux dont le nom utilisé dans la francophonie est anglophone, ainsi que titres de livre, seront aussi mis en italique. Pour ce qui sera des parties de citations qui seront mises en italique, ce sera toutes les fois le soulignement de l'auteur cité.

² Traduction libre de : « "We don't understand what the hell you're doing!" One of the local performers looks up from another small table, where his gear is already half-plugged together in preparation for the next set, shoots a grin at the Japanese performer, and yells back : "It's Noise—you're not supposed to!" ».

doigts plongés à travers le filage et les potentiomètres, Griefier en fait jaillir une masse de fréquences prenante et quelque part menaçante. Un exerciceur à ressort, visiblement branché à l'ensemble électrique, est entortillé à son cou. Tout en tirant les deux poignées de l'exerciseur, et à travers la saturation de l'espace sonore, l'artiste fonce violemment dans la foule d'une vingtaine de personnes, criant on ne sait quoi à travers les ressorts. L'image est troublante. Nous y avons l'impression d'une autoasphyxie, d'une autotorture, accompagnée de la sensation d'y subir un assaut. Pendant que les vagues de dissonances produisaient une sorte d'angoisse, la performance jouait sur notre empathie, nous transférant une partie de cette autotorture. Or, la situation du concert, confortable, régulée, habituée, faisait en sorte que ces sentiments ne pouvaient jamais se rendre jusqu'à celui du danger. S'en est dégagé alors un sentiment momentané d'impuissance. L'expérience du concert de Griefier était un véritable choc au corps et à la pensée. Son slogan : « malicious satisfaction in the misfortune of others » (Griefier, 2015) ; sa *noise* devait être violente.

De façon générale, la *noise* est une approche musicale dont le fondement est la contestation des normes musicales. Elle prend l'aspect de masses sonores difformes, d'esthétiques éloignées des musiques populaires et moins populaires, de sorte qu'on la qualifie souvent d'extrême. Faire de la *noise*, c'est se distancer des normes musicales. Parce qu'il s'agit d'une pratique, l'incompréhensibilité y est alors moins une réalité qu'un désir de la part du musicien. On produit de cette manière un objet imprécis qui apparait au milieu de relations oppositionnelles et définitionnelles : Il est opposé à la musique, mais il n'est pas le bruit *per se* ; son œuvre est autonome, mais dépend néanmoins de ce qu'on attend d'elle ; il n'a pas de caractéristique esthétique qui lui est propre, mais constitue néanmoins un genre ; il est rarement identifié, et son identification est rarement adéquate. Bref, ce n'est pas pour rien qu'on n'y comprend parfois rien.

Malgré tout, la *noise* est pratiquée. De fait, elle est non seulement active aujourd'hui, mais elle émane aussi d'une histoire qui s'échelonne sur plusieurs dizaines d'années. Ce n'est donc pas un événement unique

et spontané, comme pourrait très bien le laisser présumer son incompréhensibilité. Elle est plutôt une pratique sociale qui résulte de plusieurs autres pratiques et réflexions musicales, ainsi qu'une réponse à des problèmes musicaux. En outre, en tant que comportement, il est difficile d'imaginer que la production de *noise* puisse être complètement disjointe de toute socialité. Elle est articulée socialement comme une critique plutôt qu'une opposition, de sorte qu'elle apparait davantage comme un outil progressif qu'un acte de rupture.

Ce que témoignent la présentation de Novak et la mienne, c'est minimalement qu'on assiste à ces concerts, et donc qu'on y est attiré. C'est aussi que l'expérience qu'on y vit effectue d'abord un choc sur la perception, se traduisant ensuite par des impressions d'incompréhension, voire de violence. Mais, ce qui traverse le livre de Novak (2013) et ce que j'ai remarqué de mon expérience et de celle des spectateurs de Grierfer, c'est qu'on apprécie néanmoins ce choc, malgré ce qu'il fait ressentir. Cependant, l'inconfort que procure l'incompréhensibilité, et surtout la violence de l'événement, favorise difficilement son appréciation. Comment arrivons-nous néanmoins à pratiquer ce genre musical et à l'apprécier ? La musique *noise* pose ainsi problème en elle-même.

Dans la mesure où on assiste à ces concerts *noise*, qu'on en devient musicien parfois, qu'on en produit des disques, le désir d'incompréhension et de violence devient principalement un problème de réception. Mais, l'existence d'un auditoire pour ce genre musical exprime qu'il y ait néanmoins une relation positive entretenue avec l'expérience de la *noise*, malgré son obscurité. Il me semble alors intéressant d'observer comment on l'appréhende, comment on s'y prépare et comment on l'évalue. Plus largement, je me demande comment on s'intéresse à une pratique qui tend idéalement à distancer son objet de tout intérêt, à le distancer de ce qu'on apprécie normalement.

Nous observerons d'abord les raisons qui permettent de comprendre pourquoi la *noise* est voulue incompréhensible. Il s'agira alors de comprendre à quoi nous l'opposons et nous la situons conceptuellement. Ensuite, je vous présenterai ce qui a permis l'apparition de la *noise* et son

acceptabilité, ainsi que sa filiation historique avec d'autres musiques. Nous l'observerons ensuite selon un œil davantage ethnographique pour aborder plus précisément le problème de sa réception. Nous obtiendrons de la sorte un aperçu localisé et démonstratif des façons qu'on arrive à apprécier ce genre musical.

Entre accord et conflit

Peu importe que l'on parle de musique, de *noise* ou même de bruit, tous ces concepts peuvent être abordés comme des variations du son. Commençons là. Comme le titre de cette section le laisse entendre, le son est partagé en deux grandes familles : le bruit et la musique, entre lesquelles la *noise* est située. C'est du moins l'opposition qu'en fait Jacques Attali dans son livre *Bruits*, qui servira d'assise définitionnelle pour le reste de cet article. Pour lui, « *le bruit est violence* », c'est « rompre une transmission, c'est débrancher, c'est tuer » ; tandis que « *la musique est canalisation du bruit dans une direction particulière* », soit l'« organisation du bruit en un sens » (2001 : 47). Parallèlement, la *noise* incorpore quant à elle, à la fois les idées de « bruit » et celles de « musique ». Elle circule dans les mêmes chemins pratiqués par cette dernière : on la grave sur disque, on la joue en spectacle, on en fait des tournées, on la vend, on en fait des t-shirts, etc. En même temps, elle prend pour projet la négation de sa propre musicalité : on la veut arythmique, atonale, a-référencielle, anormale. Elle accomplit de la sorte l'intrigante qualification que Pierre Bourdieu fait de la musique, où il indique qu'elle « représente la forme la plus radicale, la plus absolue de la dénégation du monde et plus spécialement du monde social » (1979 : 18). Ceci concorde bien avec le concept de la *noise* où, comme il le décrit paradoxalement de la musique : « elle ne dit rien et n'a rien à dire » (1979 : 17). Or, comme nous le verrons tout le long de cet article, même sans l'intention de communiquer quoi que ce soit, l'objet reçu finit néanmoins par dire quelque chose. Suivant Jacques Attali, la *noise* serait alors l'avitissement et la réhabilitation en même temps. Bien que ceci donne l'impression d'un paradoxe, nous verrons comment cette approche musicale arrive à participer différemment aux deux antagonistes, de façon à en porter les deux chapeaux. Pour ce faire, nous verrons d'abord comment on observe

le bruit, ensuite, nous verrons comment il se musicalise pour enfin devenir la *noise*.

Le bruit « orienté sur le sujet », la noise insensée

Tout d'abord, il y a « noise », soit la traduction anglaise de « bruit ». C'est le nom commun qui sert dans la communication à distinguer les sons harmonieux des dissonants. C'est le bruit des voitures versus le chant des oiseaux, c'est le vacarme des cloches de l'église d'à côté versus la musique du carillon, c'est le bruit de la construction versus la musique de la rénovation ; c'est un bruit qui dépend de qui l'observe et de comment on l'observe. Marie Suzanne Thompson décrit ceci en tant que bruit « orienté sur le sujet »³ (2014 : 5), celui-là même que nous présente Attali.

Le « bruit » dans ce sens sert à désigner les sons qui étonnent, c'est-à-dire ceux que nous n'attendions pas dans un certain contexte. Ils « sont des sons que nous avons appris à ignorer » précise Raymond Murray Schaffer (2012 : 95, trad.⁴). De la sorte, l'existence du bruit est toujours dépendante de l'orientation de l'attention, apprise et partagée : un bruit consensuel. L'attention est en partie tributaire de ce que nous savons être utile selon les besoins du moment. Nous dirigeons notre attention selon ce que nous savons, et ce que nous savons est unique à chacun d'entre-nous, et toutefois gorgé de notre socialité. « Si “entendre”, c'est comprendre le sens [...], observe dans ce sens Jean-Luc Nancy ; écouter, c'est être tendu vers un sens possible, et par conséquent non immédiatement accessible » (2002 : 19). Corollairement, écouter, c'est nous préparer à quelque chose, c'est anticiper cette chose, c'est diriger notre attention d'une façon unique, exprimant la relation entre nos acquis et l'expérience qui stimule cette écoute : c'est se « disposer à ». De la sorte, le bruit ne s'écouterait pas, et donc s'il advient, il étonne.

³ Elle explique qu'une « a subject-oriented definition of noise is too vague in the sense that noise becomes any sound that a listener hears or experiences as such. ». Cette définition, ajoute-t-elle, est paradoxalement « too restrictive in the sense that it assumes that noise is only ever experienced negatively » (2014 : 5).

⁴ Traduction libre de : « Noises are sounds we have learned to ignore. »

Le bruit, en étant inattendu, il échappe à l'organisation : il est libre, il est désordonné (Attali, 2001 : 15), il est, comme Yves Citton l'a décrit : « une présence sous-jacente qui précède l'information ou la musique » (2007 : 138) ; il est au-delà de ce que nous pouvons contrôler : c'est « une force dominante » (Thompson, 2012 : 208, trad.⁵⁻⁶) et non dominée. C'est perceptiblement une transgression qui échappe préallablement aux normes. Différemment, la musique est ce qui fait sens, ce qui est classé, défini, ordonné, ce qui accomplit l'écoute, pour reprendre Nancy. Avant qu'il ne devienne musical ou informatif, le bruit applique un pouvoir sur l'individu de sorte qu'il le subit plutôt qu'il l'écoute. Comme l'indique Attali, « avec le bruit sont nés le désordre et son contraire : la musique. Avec la musique sont nés le pouvoir et son contraire : la subversion » (Attali, 2001 : 15 ; Novak, 2006 : 2). La **musique noise** s'installe à l'intérieur de cette opposition entre ce qui est organisé et humain et de ce qui est désorganisé et inhumain. Elle est l'amalgame des deux catégories d'Attali : la subversion et la musique, à mi-chemin entre celles-ci, soit dans une situation où l'on ordonne pour transgresser, pour désordonner (Thompson, 2012). Nous pouvons alors, d'une part, nous y préparer et, d'autre part, nous en surprendre.

Le bruit « orienté sur l'objet », la noise désagréable

Une autre considération du bruit s'effectue selon sa matérialité et les effets qu'il inflige. Le « bruit » est compris dans ce cas selon des qualités spécifiques, calculables et d'une portée davantage universelle que la définition orientée sur le sujet. Il s'agit alors d'une définition orientée sur l'objet, tirée « principalement de l'acoustique et de la physique ». Nous « comprenons alors le bruit en relation avec des qualités sonores, les propriétés ou les attributs, plutôt que par rapport à l'oreille du spec-

⁵ Traduction libre de : « a force that dominates. »

⁶ Dans ce sens, le bruit, tel ce que pose Marie Suzan Thompson, est identifiable à la définition qu'on donne à l'affect. Elle indique que « its more anthropological guises, affect typically concerns the pre- or non- conscious autonomic transformations of the body-as-subject: 'Affect [...] is the name we give to those forces – visceral forces beneath, alongside, or generally *other than* conscious knowing [...] that can serve to drive us toward movement, toward thought and extension' » (2014 : 95).

tateur » (Thompson, 2014 : 28-29, trad.⁷). Il s'agit du « "bruit" simplement comme une sorte de son — en tant que signaux non périodiques par opposition aux signaux périodiques des tonalités musicales » (Novak, 2008 : 23, trad.⁸). Cette conception permet de poser l'existence de sons physiquement désagréables à l'humain. Ce n'est plus seulement ce qui est inattendu, c'est un objet qui possède des attributs qui dérangent essentiellement le corps et ultimement la personne. Autrement dit, dans le discours, cette proposition vise, en différenciant ce qui est consonant de ce qui ne l'est pas, à distinguer ce qui est dit être agréable à l'oreille de ce qui est dit ne pas l'être (Cousineau, McDermott et Peretz, 2012 : 19 858), au lieu de ce qui est attendu de ce qui ne l'était pas. La transgression, en jouant avec ces formes sonores « inadmissibles », créerait de l'inconfort. La *noise* incompréhensible peut ainsi être aussi repoussante.

Le bruit « éthico-affectif », la noise transformative

Différemment, Thompson propose quant à elle une définition « éthico-affective » du bruit. Pour ce faire, elle se base principalement sur les récentes réinterprétations du concept d'affect de Baruch Spinoza. Elle observe le bruit dans sa relation avec le corps, précédant la conscience, mais au-delà de sa seule matérialité. C'est le bruit en tant que flux de vibrations non signifiantes, mais affectant néanmoins le corps, en tant que forces transformatrices, ne le laissant jamais neutre (2014). « Penser le bruit à travers l'affect, indique-t-elle, est utile dans la mesure où ce dernier encourage une perspective relationnelle, non dualiste et axée sur les processus, mettant l'accent sur l'influence formative et transformationnelle des relations entre les entités (humaines et non humaines,

⁷ Traduction libre de : « In contrast to (but often implicated within) this subject-oriented definition is an object-oriented definition of noise. Drawing principally from acoustics and physics, an object-oriented definition understands noise in relation to particular sonic qualities, properties or attributes, rather than in relation to the ear of the beholder. »

⁸ Traduction libre de : « classification of *noise* against music was an early observation of acoustic science introduced in Helmholtz [who] described '*noise*' simply as a *kind of sound* – as non-periodic waveforms as opposed to the periodic waves of musical tones. »

sujet et objet), les milieux et les environnements » (2014 : 91, trad.⁹). C'est l'humain dans un monde de sons, comme partie intégrante d'un monde de vibrations. Comme l'indique Jonathan Sterne, le son « est une perception très particulière des vibrations. Vous pouvez capter le son de l'humain, mais vous ne pouvez sortir l'humain du son que par un exercice d'imagination » (2006 : 11, trad.¹⁰). Nous comprenons de la sorte que l'humain est impliqué physiquement dans un environnement vibratoire qui exerce variablement une force sur lui, comme lui en exerce une sur cet environnement. Il est en relation avec d'autres corps qui agissent sur lui et le transforment (Goodman, 2009), tout comme il agit lui-même sur ces autres ; « [l]'homme est affectivement au monde » résume David Le Breton (2001 : 91). Dans cet ordre d'idées, la musique *noise*, en produisant des objets sonores pourvus de qualités affectives, aurait donc, comme tout corps, cette capacité de transformer positivement ou négativement d'autres corps, reflétant son rapport de pouvoir avec eux.

L'idée de transgression est ici belle et bien secondaire, puisqu'il n'est plus question de normes à transgresser, mais plutôt d'une sorte d'échange inconsciente. Considérant que la *noise* est le produit de comportements humains socialement et culturellement chargés, son implication symbolique n'est pas neutre. En tant que produit social, l'objet possède des qualités répondant à cette socialité, et en tant qu'objet affectif il possède des qualités qui lui sont propres, qui se situent en dehors de cette socialité, en dehors de la conscience qu'on en a. Ce sont ces dernières qualités qui exercent une énergie particulière sur le corps qui la reçoit, l'empêchant d'être complètement indifférent. Elles ne nous échappent donc pas complètement en exerçant de la sorte une force transformatrice sur le corps.

L'analyse affective de Thompson permet d'empêcher de comprendre l'objet physique de la *noise* comme une simple nuisance. Elle propose

⁹ Traduction libre de : « Thinking noise through affect is useful inasmuch as the latter encourages a relational, non-dualistic and process-oriented perspective, focusing on the formative and transformative influence of the relations between entities (both human and non-human, subject and object), backgrounds and environments. »

¹⁰ Traduction libre de : « Sound is a very particular perception of vibrations. You can take the sound out of the human, but you can take the human out of the sound only through an exercise in imagination. »

plutôt de le comprendre comme une force qui agit sur nous et qui nous parvient à la conscience sous les formes de sensations, telle celle de la nuisance. Elle expose de la sorte la perméabilité entre une conception relativiste du bruit et une conception strictement physique. En invitant à observer le caractère transformatif – et donc informationnel – de l'expérience du bruit, elle souhaite que nous nous concentrions sur le rapport de forces que le bruit exerce sur soi et sur notre expérience ordinaire. Il n'est plus seulement qu'un symbole, ni qu'un objet physique, il est un objet politique avec lequel nous devons négocier, avec lequel il faut s'adapter.

La genèse historique de la *noise*

La *noise* est ainsi transgressive, désagréable, et toutefois transformative. Elle agit sur les normes qui sont définies socialement ainsi que sur le corps, lui étant confortable ou inconfortable, mais lui provoquant de toute façon un changement affectif à différents degrés. Mais, pour comprendre comment on peut désirer produire une telle musique, il faut d'abord comprendre pourquoi on peut la créer.

La musique *noise* est à la fois un genre et un antigenre. Il très difficile de décrire clairement et positivement ce qu'est la *noise*. Comme je l'ai présenté plus haut, elle est généralement associée à une opposition à toute catégorisation. C'est la raison de son caractère informe et de sa difficulté d'accès. Ceci fait en sorte que la *noise* est une contradiction en elle-même : « ce "n'est pas un genre, mais c'est aussi un genre", c'est une « "anomalie générique", "un genre fondé sur la négation d'un genre" » (Atton, 2011 : 325-326, trad.¹¹). Son nom est un terme fourre-tout. D'ailleurs, l'ambiguïté entre ce que sont le bruit et la *noise* (équivoques en anglais) et surtout le fait qu'il est compliqué dans les deux cas de les définir positivement (on indique plus souvent ce que ce n'est pas), ajoutent à l'imprécision que le terme implique dans la communication. Cependant, il s'agit néanmoins d'une classification qui signifie quelque chose et qui résulte d'un certain enchevêtrement historique. C'est à la

¹¹ Traduction libre de : « it "is not a genre, but it is also a genre", [it's a] « "generic anomaly," "a genre predicated upon the negation of a genre". »

fois le résultat de différentes réflexions au sujet de la musique et de ses limites, le résultat de nouvelles possibilités provenant de nouvelles technologies, ainsi que le résultat des esthétiques qui ont émergé de ces réflexions et de leurs expérimentations sonores.

De fait, l'émergence de la *noise* a été possible suivant la conjoncture de dispositions historiques singulières. À ce sujet, Paul Hegarty, dans son livre *Noise/Music : a History of Noise*, et David Novak dans son livre *Japanese : Music at the Edge of Circulation*, présentent les diverses origines de la musique *noise*. Il s'agit selon eux d'un résultat historique combinant de façon sinueuse les avancées technologiques musicales et les différentes approches musicales, autant académiques que populaires. En effet, la *noise* incorpore en elle l'indétermination et l'anticonformisme musical, amorcés avant la Première Guerre mondiale, mais aussi à l'ouverture et à l'augmentation des possibilités de sources sonores, avantagée par les développements de l'électronique et de l'informatique au milieu du 20^e siècle. C'est ainsi que Hegarty et Novak tracent une filiation entre les poèmes de bruits, les « poèmes simultanés » et les « poèmes nègres » des dadaïstes ; les idées de Filippo Tommaso Marinetti et Luigi Russolo de composer des œuvres entièrement faites de bruits ; les manipulations de rubans magnétiques de Pierre Schaffer et de Pierre Henry ; les expérimentations et réflexions au sujet du silence de John Cage ; les autres expérimentations du Group Ongaku et de Fluxus ; et les performances d'Alvin Lucier et de Vito Acconci ; démontrant alors l'évolution des changements conceptuels et technologiques¹² qui ont permis l'intégration de plus en plus grande de « bruits » dans les compositions musicales aboutissant à la *noise* (Hegarty, 2007 ; Kahn, 2012 ; Novak, 2013 ; LaBelle, 2012). Ces différentes approches artistiques ont amorcé dès le début du 20^e siècle la déconstruction de l'idée de l'œuvre musicale, élargissant petit à petit la définition de la musique, jusqu'à l'incorporation de son contraire : le bruit, au nom de la rigolade, de la représentativité de l'industrialisation, de la découverte de nou-

¹² Voir plus particulièrement à ce sujet le travail de Jonathan Sterne au sujet de la relation des développements technologiques et des techniques d'écoute dans *The Audible Past : the Cultural Origin of Sound Reproduction* (Sterne, 2006).

velles textures sonores, au nom même d'un monde dont les normes sociales nous en empêcheraient l'accès.

Historiquement plus près de nous, Hegarty associe aussi à la *noise* l'abstraction des formes proposée par le free jazz (Hegarty, 2007) ; l'improvisation, la distorsion et le *feed-back* du rock ; l'idée de la « mauvaise musique », de l'autonomie sous la devise *Do-It-Yourself* de la période punk ; le besoin de la confrontation et de la transgression des musiciens de la musique industrielle, jusqu'à l'abstraction quasi totale du *japanoise* (Japanese Noise Music)¹³ qui est au cœur du travail ethnographique de Novak (2013 ; Hegarty, 2007). On aurait très bien pu aussi mentionner l'intrigante scène No Wave du début de 1980, où le mot d'ordre était simplement « non », refusant toute identification à quoi que ce soit (Masters, 2007)¹⁴ similaire à ce qui est signifié dans le dialogue au début du texte. Hegarty conclut que cette variété d'idées et d'influences a permis l'existence et la composition de la *noise*. Elle est alors un hypergenre — un meta-genre pour Novak (2006 : 5) —, dans lequel émerge « un genre bâtard du free jazz, du rock progressif, du classique, de musiques traditionnelles japonaises contemporaines (parfois), et puis du *hardcore*, à la fois dans sa forme punk et sa forme électronique » (Hegarty, 2007 : 138, trad.¹⁵). La *noise* est l'accident normal des ces différentes approches musicales et intellectuelles, l'incluant tout aussi normalement dans la grande catégorie de la musique.

C'est cette généalogie et cette relation avec d'autres genres musicaux qui permettent à la *noise* d'être préservée dans l'univers de la musique, malgré l'abstraction esthétique et référentielle qu'elle produit : elle en est liée historiquement et logiquement. Comme l'indique Novak, « la Noise est mise en circulation en tant que musique, est perçue en tant que musique, est discutée et comparée à la musique, et prend son sens dans

¹³ Voir une description de l'émergence de l'expression « Japanoise » à travers sa circulation dans le livre *Japanoise : Music at the Edge of Circulation* de David Novak (2013).

¹⁴ « No Wave was a movement predicated on negation - except those involved didn't consider it a movement, and didn't predicate it on anything. No Wave even said 'No' to its own existence. » (Masters, 2007 : 15)

¹⁵ Traduction libre de : « a bastard genre of free jazz, progressive rock, contemporary classical, Japanese traditional musics (sometimes), and later on, hardcores of both punk and digital forms. »

la boucle réflexive de la conscience musicale » (2013 : 230, trad.¹⁶). Ensemble, Novak et Hegarty démontrent comment chacun de ces moments a permis au suivant d'advenir sans créer trop de remous, en préparant l'écoute des futurs auditeurs et des futures auditrices.

À travers cette précédente généalogie de la *noise* et à travers l'histoire de la musique occidentale du 20^e siècle (Ross 2010; Griffiths 2010; Taruskin 2010-2 et 2010-3), nous découvrons une musicalisation perpétuelle du bruit, rappelant la relation entre musique et bruit d'Attali. On l'apprivoise, on l'inclut, on en fait la source première des compositions, de sorte qu'il n'est plus un agent inconnu ou indésirable, il est maintenant domestiqué, il est musical. Cette musicalisation du bruit prend même une tournure quelque peu sarcastique à partir de John Cage, où le concept de musique finit par inclure le silence, le bruit du silence, l'ambiance, l'accidentel, faisant en sorte que tout son fait dès lors partie du spectre musical. Ce que Cage nous démontre, et ce qui nous est important pour ce présent article, c'est qu'ultimement ce qui est musical est ce que nous déterminons ainsi, rien d'autre. L'environnement dans lequel apparait le bruit, nous indique qu'ici le bruit est accident est voulu et là une erreur et peut-être un risque. La musique expérimentale de Cage agit en tant que cadre par lequel l'expérience du bruit en devient une musicale. Autrement dit, le taxon « musique expérimentale » ou « noise » appelle de la sorte à une forme d'écoute où tout peut arriver « audiblement ». Le bruit, qui est tantôt une erreur, est alors acceptable. Le genre agit ainsi en tant que circonstance.

Étant donné la volonté de produire une musique informe, il serait vain de chercher ce qui constitue le genre de la *noise* dans ce qui structure ses œuvres. Comme l'indique Chris Atton, s'il est question d'une fin prévue dans la *noise*, c'est davantage la « capacité à embrasser simultanément l'"anéantissement total de tout [...] une ferme conviction dans le pouvoir du néant" et la création continue de "tant de nouvelles choses" »

¹⁶ Traduction libre de : « Noises circulate as music, are perceived as music, are spoken about and compared to music, and are made meaningful in the reflexive loops of musical consciousness. »

(2011 : 331, trad.¹⁷). La potentielle non-musicalité de la *noise* s'avère moins une réalité qu'un processus, c'est « une erreur de dire qu'ici c'est de la musique, là c'est du bruit, observe Hegarty : la *noise* est dans le croisement de ces deux termes apparemment opposés [, u]ne erreur nécessaire, un échec intégré » (2013-2 : 142, trad.¹⁸ ; 2007 : 5 ; Novak, 2013 : 167). Autrement dit, la *noise* est conceptuellement à mi-chemin entre le bruit et la musique, à cheval sur la ligne qui délimite les deux concepts. Elle transgresse en même temps qu'elle forme des nouvelles normes musicales. De la sorte, elle est un genre à refaire, discursif¹⁹, qui ne devrait jamais aboutir : une musique sisyphéenne.

Ce que l'exemple de Cage nous démontre c'est comment la circonstance de la présentation agit sur la façon que nous allons recevoir l'œuvre²⁰. Si le cadre de son expérience présuppose une certaine forme d'écoute, celle-ci implique qu'un sens est alors déjà associé à cette expérience, de sorte que peu importe ce qui y sonne sera néanmoins musical, dans le sens qu'en donne Attali. Ce qui constitue le genre *noise* se trouve de la sorte davantage dans l'écoute qu'il permet.

Dès lors, nous pouvons bel et bien considérer la *noise* en tant que genre musical. Cependant, elle reste néanmoins une critique dirigée principalement vers le pouvoir classificatoire du genre : c'est le refus d'objectivation (Novak, 2006)²¹, c'est la transgression des normes musi-

¹⁷ Traduction libre de : « capacity to simultaneously embrace the « total annihilation of everything », « a firm conviction in the power of nothingness » and the continuous creation of "so many new things". »

¹⁸ Traduction libre de : « It is a mistake to say that here is music, there is noise: noise is in the crossing of those two apparently opposed terms. A necessary mistake, an inbuilt failure. »

¹⁹ Je me réfère principalement à ces deux énoncés de Chris Atton : « Genre construction can therefore be understood as discursive negotiation, as Toynbee acknowledges when he deploys the term genre-culture to capture the sense of genre as an ongoing process of social construction. » Et « Noise music theorists seem to be suggesting that instability is not only a continual feature of genre construction, but also a feature that makes any assessment of significance impossible » (2011 : 327).

²⁰ Un clin d'œil ici à la célèbre phrase de Marshall McLuhan : « The medium is the message » (1994)

²¹ David Novak indiquait que « **Noise is the opposite of classification**, in its refusal of categorical objectivity; this noise stands at the margins of musical style and the discursive emplacements of genre. » (2006 : 2)

cales. De même, en qualifiant la *noise* d'hypergenre et de métagenre comme l'ont fait Novak et Hergarty, dans les deux cas nous sommes confrontés à quelque chose d'informe, à quelque chose qui déborde de l'uniformité d'une objectivation. Il est « hyper » parce qu'il contient plusieurs genres, il est « meta » parce qu'il les transcende. Sa qualité de bruit lui « sert à aller au-delà de la signification et du sens : continuer à exprimer quelque chose, même si les mots n'y arrivent pas ou ont atteint les limites de leurs possibilités expressives » (Halligan, 2012 : 101, trad.²²). En visant cet état de bruit, la *noise* est orientée vers le dépassement des significations musicales normales et offre alors des expressions nouvelles élargissant ainsi, métaphoriquement, la phraséologie musicale. Du bruit musicalisé, de la musique bruitiste ; la *noise* porte l'un et l'autre de ces chapeaux tout en n'en portant aucun.

Un comportement humain

Maintenant que nous avons une meilleure idée de ce qu'est l'objet de la *noise*, et plus particulièrement son ambiguïté de filiation avec la musique et le bruit, il semble pertinent d'aborder une autre relation propre à la production musicale, la relation de l'artiste avec son auditoire. En fait, c'est de cette relation dont il est question dans le désir d'incompréhension noté plus haut. Comme je l'ai souligné, l'artiste de la *noise* s'en prend aux normes musicales, les mêmes normes qu'il partage avec son auditoire. Idéalement, il crée un objet inconfortable dont l'appréciation semble être digne du masochisme.

Dans cet ordre d'idées, Yves Citton nous fait d'abord remarquer que « le mot français ["Noise"], aujourd'hui vieilli, mais qui est probablement la source du dérivé anglais, est resté dans notre langue pour évoquer "querelles" et "disputes" ». Ensuite, il ajoute que « "[C]hercher noise à quelqu'un", c'est le provoquer, le pousser à bout, sans autre raison apparente que le plaisir de troubler la communication. L'étymologie est plus malsaine encore, dit-il, puisqu'elle renvoie au latin *nausea* : "le mal de

²² Traduction libre de : « does not exist as simply denoting the lack of possible meaning or interpretation — as non-meaning or non-sense. Rather, noise here works to push beyond meaning and sense : to continue to articulate something even once words have failed or reached the limits of their expressive possibilities. »

mer" » (2007 : 138). Bien sûr, cette évocation de querelles et de disputes n'est pas sans rappeler la confrontation, la transgression et la subversion. Tandis que ce mal de mer semble bien imaginer ce que l'expérience de la *noise* peut ressembler. Or, comme nous l'avons vu, malgré l'intention de ses compositeurs, la musique *noise* n'échappe pas à la musicalité, elle est l'une de ses multiples expressions. Il est possible que ce qui musicalise le bruit de la *noise* soit ce qui en facilite aussi l'expérience : la musicalité comme médicament anti-nausée.

La *noise* est constituée d'une histoire et de filiations avec d'autres genres musicaux, ce qui permet de lui accorder une valeur historique et de justifier son existence selon un regard musicologique. Or, toute musique n'est pas simplement de la « musique », mais surtout une expression musicale, c'est-à-dire un comportement humain particulier qu'on appelle globalement « musique » (Blacking, 2000 ; Blacking, 1990 ; Attali, 2001 ; Mowitt, 2012). Cet angle de vue est très important, puisqu'il permet de se distancer d'une analyse de la musique en elle-même, en favorisant plutôt son étude selon les expressions sociales qui font son existence et sa forme. Comme John Blacking l'indique :

On ne peut plus étudier la musique comme une chose en soi depuis que la recherche en ethnomusicologie a clairement démontré que les choses musicales ne sont pas toujours strictement musicales, et que l'expression de relations tonales des motifs sonores peut être secondaire à des relations extramusicales que représentent les tons. Nous pouvons convenir que la musique est sonore et qu'elle est organisée dans des modèles socialement acceptés, que faire de la musique peut être considéré comme une forme de comportement appris, et que les styles musicaux sont basés sur ce que l'homme a choisi de sélectionner à partir de la nature dans le cadre de son expression culturelle plutôt que sur ce que la nature lui a imposé. (2000 : 25, trad.²³)

²³ Traduction libre de : « We can no longer study music as a thing in itself when research in ethnomusicology makes it clear that musical things are not always strictly musical, and that the expression of tonal relationships in patterns of sound may be secondary to extramusical relationships which tones represent. We may agree that music is sound and that is organized into socially accepted patterns, that music making may be regarded as a form of learned behavior, and the musical styles are based

La *noise* est le résultat possible de modèles acceptés et appris socialement. Elle est leur expression. « Saisir le sens d'un morceau de musique, indique Simon Frith, c'est entendre quelque chose qui ne se présente pas tout simplement à l'oreille. Il s'agit de comprendre une culture musicale, d'avoir "un système d'interprétation" » (1998 : 249, trad.²⁴). Partant, la musique représente et porte en elle les composantes culturelles qui l'ont fait émerger, elle image une valeur culturelle du son, une symbolique du son (Bijsterveld, 2012), un artefact du politique (Sterne, 2006).

De la sorte, il faut comprendre ce genre musical comme un résultat normal, mais particulier, d'un enchevêtrement historique, idéologique, social et culturel. Cependant, l'opposition qu'il indique entre une approche ethnomusicologique et une autre musicologique en est une qui ne reste valable que pour les autres musiques. Ce sur quoi est assis le problème de la *noise*, et ce qui la rend particulière dans l'univers musical, c'est son incompréhensibilité. Elle empêche qu'on puisse analyser ce genre selon sa musique, et force plutôt l'observation de cet enchevêtrement complexe. À la réception, l'informaté de l'objet qui en résulte, oblige une participation augmentée des auditeurs et des auditrices dans sa mise en forme. S'il n'y a pas d'intention dans l'objet même de la *noise*, mais qu'il y en a au moins une d'offrir son expérience (l'incompréhensibilité, entre autres), les valeurs intrinsèques à l'œuvre sont alors rares, accidentelles, sinon inexistantes. Du coup, la réception (des récepteurs et du musicien) devient centrale dans la formation de valeurs à la *noise*. Si « la forme qu'elle prend et les effets qu'elle a sur les gens sont générés par les expériences sociales des corps humains dans différents environnements culturels » (Blacking, 2000 : 89, trad.²⁵), c'est à la réception et durant l'expérience que son sens apparaît principale-

on what man has chosen to select from nature as part of his cultural expression rather than on what nature has imposed to him. »

²⁴ Traduction libre de : « To grasp the meaning of a piece of music, is to hear something not simply present to the ear. It is to understand a musical culture, to have "a scheme of interpretation". »

²⁵ Traduction libre de : « Music is a synthesis of cognitive processes which are present in culture and in the human body : the form it takes, and the effects it has on people, are generated by the social experiences of human bodies in different cultural environments. »

ment. La musique devient alors le reflet des représentations du musicien, mais surtout le reflet des représentations des groupes dans lesquels il interagit. L'événement apparaît de la sorte comme un lieu d'interaction des représentations, et l'œuvre *noise* comme un appel à une négociation sémantique. L'existence d'un auditoire justifie le caractère social de la musique *noise* et propose la participation du musicien dans un dialogue avec son auditoire, quoi qu'il puisse être. La musique est « liée, indique Blacking, à sa conscience de, et son souci pour, ses pairs » (2000 : 108, trad.²⁶). L'intention de produire une musique insensée devient un acte social significatif dirigé vers l'auditoire qui devra ensuite y répondre. On est loin alors de la dénégation du monde que proposait Bourdieu, malgré l'intention de l'atteindre.

La réception

Le problème soulevé au début de cet article, comme nous l'avons vu, en est un de réception. Maintenant que nous avons situé la *noise* face au concept et à l'histoire de la musique, il faut alors aborder plus en profondeur ce que la réception englobe. Ses particularités nous permettront de mieux cibler ce qui sera nécessaire d'observer dans ce travail. Remarquons d'emblée que la réception est conceptuellement dissociable de l'expérience, mais lui est essentiellement liée. Ainsi, une définition de ce qui est compris en tant qu'expérience se profilera au travers la décomposition de la réception. De fait, la réception précède, participe à, et suit l'expérience. Elle inclut de la sorte son attente, son vécu, et son évaluation. En suivant ces trois moments, nous verrons dans cette partie comment la *noise*, malgré le projet de son incompréhensibilité, n'est jamais dénuée de sens.

La préparation

Le processus de la réception débute avant même l'expérience de l'objet de la *noise*. Il est amorcé par l'attente que nous en avons. L'arrivée à la conscience de l'éventualité d'une expérience *noise*, stimule en nous

²⁶ Traduction libre de : « will be related to his consciousness of, and concern for, his fellow human beings. »

toutes les connaissances qui permettent de prévoir les effets qu'elle aura sur nous lorsque sera venu le temps de la vivre. Les qualités que nous appliquerons à l'expérience ultérieurement, apparaissent déjà dans l'appréhension que nous en avons. Attendre quelque chose, c'est l'imaginer, et donc l'expérimenter préalablement imaginativement, selon les référents que nous possédons. L'attente est de la sorte une projection de ce qui devrait être, selon soi. Ainsi, si le concert *noise* ne dure que quelques heures, nous commençons néanmoins à l'imaginer dès que nous en avons connaissance, soit quelques heures, jours, semaines ou mois avant. L'image imprécise que nous créons, composée de souhaits et de craintes, nous permet d'anticiper positivement et négativement l'expérience à venir. Notre attention est orientée alors par ces souhaits et ces craintes, de sorte que chacun et chacune auront une perception unique d'un même événement. Selon nos anticipations, nous préparons notre expérience d'une façon particulière, mentalement et physiquement, afin de maximiser les bénéfiques et d'atténuer les inconvénients prévus. « Par la simple rêverie, observe David Huron, il est possible de rendre émotionnellement palpables les résultats futurs. À leur tour, ces sentiments motivent des changements de comportement qui peuvent augmenter la probabilité d'un futur résultat positif » (2007 : 8, trad.²⁷). En observant ce qui est attendu par les auditeurs et les auditrices de musique *noise*, il est possible d'obtenir les qualités qu'on attribut à l'objet de la *noise*, avant même son expérience.

Ce à quoi nous nous préparons, c'est le vécu d'une expérience dont la forme, peu importe les attentes que nous en avons, ne reste que potentielle avant qu'elle n'advienne. Son apparition génère alors quantité de réactions, dépendamment de sa proximité qualitative que nous ressentons qu'elle a avec les attentes que nous en avons. Apparaît d'abord une réponse prédictive²⁸, qui résulte de la solution ou non des attentes physiques d'une expérience, générant respectivement un sentiment positif ou négatif (Huron 2007 : 12-13). Apparaît ensuite une réponse réac-

²⁷ Traduction libre de : « Through the simple daydreaming, it is possible to make future outcomes emotionally palpable. In turn, these feelings motivate changes in behavior that can increase the likelihood of a future favorable result. »

²⁸ Traduction libre de : « Prediction response » (Huron, 2007 : 12-13).

tive²⁹, constituée de changements rapides de comportement physiques. « Cette réponse, observe Huron, a une fonction défensive ou de protection. Elle assume le pire scénario et répond en conséquence » (2007 : 13-14, trad.³⁰). Dès lors, au moyen de ces deux réactions nous attribuons des valeurs à l'expérience. Elle n'est plus extérieure à soi, elle devient la nôtre. C'est ce que Dewey nomme l'appréciation immédiate, c'est-à-dire « toute une gamme de comportements affectifs et moteurs », manifestés impulsivement sous les formes d'attirances ou de repoussements (Bidet, Quéré et Truc, 2011 : 19 ; Dewey, 2011 : 197-198). Pour le cas de la *noise*, on a qu'à penser à l'ensemble des réactions que peuvent susciter les accidents voulus de ses performances, tels les *glitches*, les soubresauts de volume et de fréquences, ou les interruptions soudaines. L'appréciation immédiate, c'est ressentir sans toutefois comprendre complètement ce que nous vivons, attribuant du coup des valeurs davantage sensibles qu'abstraites (Dufrenne, 2011 : 280) : un vécu qui précède et déborde de ce qui est dicible, significatif, mais pas encore signifié³¹.

L'adaptation

Ce qui nous intéresse dans ce travail, c'est à la fois les qualités produites durant cette appréciation immédiate, mais aussi les autres qualités suivant ces réactions plutôt spontanées. Or, ces autres qualités naissent d'une autre réaction qui nécessite davantage notre jugement. Il s'agit pour Huron de la réponse appréciative³², c'est-à-dire de la prise de conscience de l'expérience et de ses appréciations immédiates. C'est le moment où l'expérience vécue interagit avec nos attentes plus complexes et celles sociales. « Comme nous continuons à ruminer une situation, indique Huron, plusieurs réponses appréciatives successives peuvent s'ensuivre. Le point important ici, souligne-t-il, c'est que les ré-

²⁹ Traduction libre de : « Réaction response » (Huron, 2007 : 13-14).

³⁰ Traduction libre de : « The response is defensive or protective in function. The reaction assumes a worst-case scenario, and responds accordingly. »

³¹ L'appréciation immédiate est similaire à ce qu'on définit généralement de l'esthétique. Comme l'observe Vigna Postrel, citée par Nigel Thrift : « [a]esthetics is the way we communicate through the senses. It is the art of creating reactions without words, through the look and the feel of people, places, and things » (2010 : 291).

³² Traduction libre de « Appraisal Response » (Huron 2007 : 14).

ponses appréciatives peuvent impliquer la pensée consciente qui s'appuient souvent de facteurs sociaux et contextuels complexes » (2007 : 15, trad.³³). Dewey propose à ce sujet que pour qu'il y ait cet engagement de la conscience, il faut d'abord que ce qui est vécu s'écarte des attentes que nous en avons. Autrement, lorsque l'expérience répond exactement à ce qui est attendu, l'expérience est dite « ordinaire »³⁴, où il n'est pas nécessaire de s'adapter à quoi que ce soit. C'est le *statu quo*, c'est-à-dire le cours normal des choses, le vécu facilité par les habitudes, l'habitus, les normes, la routine, l'encyclopédie concrète, les techniques de corps, l'idéologie, la culture... bref, par l'ensemble des adaptations physiques et idéelles aux problèmes courants, acquises et répétées socialement, et qui font que nous agissons sans porter attention à nos actions qui y sont liées. L'expérience ordinaire renforce de la sorte ce qui nous va de soi, puisque ce qui est attendu ne nécessite pas d'être remis en cause. Comme l'observe Dewey, « [t]ant qu'une situation ne connaît pas, ou n'est pas menacée par un choc et une perturbation, un feu vert engage à poursuivre l'acte immédiat – l'action manifeste. Il n'y a alors ni besoin, ni désir, ni valuation, tout comme, en l'absence de doute, il n'y a pas de raison d'enquêter » (2011 : 150). C'est, dans notre cas, la musicalité de la *noise*. Pour qu'il y ait une formation de valeurs, il faut initialement une interruption du cours normal des choses, il nous faut du bruit.

Maintenant, nous savons déjà qu'une large part de l'expérience de l'objet de la *noise* nous est inconnue. C'est d'ailleurs la particularité principale de ce genre. Dans la relation de l'attente et de l'expérience, il est nécessaire qu'il y ait divergence. Si une partie des expériences de l'événement sera normale (pensons à des attentes aussi simples que la disposition de la salle, la langue parlée, la façon de se tenir, les compor-

³³ Traduction libre de : « As you continue to ruminate about a situation, several successive appraisal responses might ensue. The important point is that appraisal responses can involve conscious thought that often draws on complex social and contextual factors. »

³⁴ Traduction libre de « Mere experience » : « Mere experience is simply the passive endurance and acceptance of events. An experience, like a rock in a Zen sand garden, stands out from the evenness of passing hours and years and forms what Dilthey called a "structure of experience." In other words, it does not have an arbitrary beginning and ending, cut out of the stream of chronological temporality, but has what Dewey called "an initiation and a consummation". » (Turner, 1986 : 35)

tements à avoir, etc.), une autre partie reste essentiellement inattendue. Ce sont des expériences extraordinaires³⁵, que Dewey nomme « perturbation », représentant l'inattendu mentionné plus haut, la surprise pour Huron, le choc pour Adorno (2011 : 45), l'anomalie et la différence inexplicquée pour Camille Fallen (2012 : 32)³⁶, l'écart esthétique pour Hans Robert Jauss (1978 : 58)³⁷. Elles signifient l'écart entre l'expérience et ce qui en était attendu. Or, cette perturbation, « [d]u point de vue biologique, observe Huron, [...] est toujours une mauvaise chose. Même lorsque le résultat surprenant s'avère être bon, ne pas anticiper le résultat signifie que le cerveau n'a pas réussi à fournir des informations utiles sur les futurs possibles » (2007 : 21, trad.³⁸). La perturbation nous dérobe des normes, celles dont la conformité est confortable, mais conservatrice ; c'est être dérangé, et il faut s'en prémunir. Qu'elle soit davantage physique ou intellectuelle, l'expérience est à la fois familière et insolite.

S'en suit alors une réduction de cette différence inexplicquée, de cet écart esthétique. Plus la *noise* déstabilise, plus l'individu sera engagé dans un processus visant à faire sens ce qui ne l'est pas initialement. On travaille à faire une place à cette surprise parmi les expériences ordinaires, à la connaître. L'appréciation immédiate manifeste déjà le faussé entre l'attente et l'expérience. Nous comblons ensuite ce fossé en jugeant cette différence en fonction de ce que nous connaissons déjà et ce que nous avons déjà expérimenté (Dewey, 2010 : 497 ; Salimpoor et Zatorre, 2013 : 66), amenant à nouveau une personnalisation de l'objet,

³⁵ Dewey ne fait pas mention de ce concept.

³⁶ Camille Fallen associe quant à elle cette perturbation à l'anomalie, qu'elle indique « exprimer l'émergence d'un *quid*, d'une *entité* qui se dérobe effectivement à la règle et à la régularité, à l'uniformité et à l'égalité, au type et à l'identité et qui ne se laisse répertorier par aucune des catégories, classifications, normes, règles ou lois en usage » (2012 : 15). C'est une « *différence inexplicquée* », où un « *voir d'un genre particulier se démarque d'un prévoir* » (Fallen, 2012 : 32).

³⁷ C'est l'écart esthétique, c'est-à-dire « la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un "changement d'horizon" en allant à l'encontre d'expériences familières » (Jauss, 1978 : 58).

³⁸ Traduction libre de : « From a biological perspective, surprise is always a bad thing. Even when the surprising outcome turns out to be good, failing to anticipate the outcome means that the brain has failed to provide useful information about possible futures. »

diminuant son étrangeté. « [N]os premières réactions aux événements, indique Huron, sont susceptibles de révision ou d'augmentation. Ce que nous trouvons d'abord excitant ou effrayant peut être complètement transformé par une réflexion plus approfondie » (2007 : 14-15, trad.³⁹ ; Dewey, 1959 : 397). L'évaluation est un processus d'adaptation par lequel la perturbation qu'accomplit l'œuvre dans l'expérience ordinaire, est familiarisée (Shusterman 1997 : 30). L'appréciation immédiate et l'évaluation englobent de la sorte un ensemble de réactions physiques et intellectuelles qui attribuent des valeurs à ce qui diverge des nos attentes (Bidet, Quéré et Truc, 2011 : 29). Par l'évaluation, l'expérience n'est plus seulement une réaction vive, elle fait apparaître, dans notre cas, une bonne ou une mauvaise *noise*, une meilleure ou une pire *noise*.

Grâce à l'écart entre l'expérience et nos attentes, nous sommes engagés dans un processus d'adaptation. Au lieu du renforcement de ce qui nous va de soi, la perturbation nous amène plutôt à le reconsidérer : nos attentes ont été défailtantes. Or, par l'évaluation nous nous réapproprions cette divergence afin de l'intégrer parmi nos expériences personnelles. Avec cette intégration, s'opère alors une transformation de nos propres considérations actuelles et des attentes que nous aurons éventuellement. C'est le lieu d'une nouvelle normativité, comme le propose Fallen, c'est-à-dire d'une nouvelle « puissance qui [...] rend effectives les nouvelles normes de nouvelles formes de vie » (2012 : 14). Les nouvelles valeurs découlant de la nouvelle expérience s'installent dans la mémoire de sorte que l'expérience similaire subséquente risque d'engager une perturbation diminuée (Huron, 2007 : 219). L'expérience devient de la sorte « significative » et « pas qu'une simple sensation » (Shusterman, 1997 : 30, trad.⁴⁰). C'est ce que Dewey indique être *une* expérience (ou cette expérience-là), comparativement à l'expérience ordinaire; c'est l'expérience esthétique (Dewey, 2010 : 49-50 ; Shusterman, 1997 : 31).

³⁹ Traduction libre de : « Our initial reactions to events are susceptible to revision or augmentation. What we find initially exciting or startling may be completely transformed by further thought. [...] Once conscious thought is engaged, the assessment of a situation is the province of the appraisal response. »

⁴⁰ Traduction libre de : « meaningful experience, not mere sensation [...] (Its affective power and meaning together explain how aesthetic experience can be so transfigurative). »

Il s'agit à la fois d'une nouveauté apportant des nouvelles informations et une intégration de celles-ci à travers ce que l'on sait déjà. Après coup, ce n'est plus une nouveauté, mais ce n'est pas non plus l'équivalent de ce qu'on savait déjà. La perturbation modifie nos perceptions de ce qui doit être, de nos attentes. Sans être référentielle, l'expérience de la *noise* informe, elle transforme le savoir de l'auditeur et de l'auditrice, tout en étant partiellement teintée de l'auditeur et de l'auditrice, en comblant l'écart esthétique, résolvant la différence inexpliquée.

L'émancipation

Cette relation avec l'œuvre est une appropriation que Jacques Rancière appelle l'émancipation du spectateur. Selon lui, on conçoit généralement son rôle comme un simple réceptacle passif. « Être spectateur, dit-il, c'est être séparé tout à la fois de la capacité de connaître et du pouvoir d'agir » (2008 : 8). La façon qu'il décrit cette inaction image quelque peu ce qui est décrit plus haut au sujet de l'expérience ordinaire, c'est-à-dire l'expérience non perturbée qui comble sans embuche les attentes. L'art qui fournit de la sorte ce qui est attendu par l'auditoire le délaisse dans « l'abrutissement » de la fascination pour l'apparence, et l'emportement de l'empathie (2008 : 10). Or, le rôle de l'art pour Rancière, c'est de nous sortir de cet état, c'est de perturber notre expérience ordinaire. C'est grâce à cette perturbation que l'émancipation s'opère. Ceci passe par la présentation d'« un spectacle étrange, inusuel, une énigme dont il ait à chercher le sens », sinon, au contraire, par une prestation qui intègre véritablement le spectateur, abolissant sa « distance raisonneuse » (2008 : 10). L'exemple de Griefier en introduction met justement en scène ces deux formules, à la fois grâce à la masse informe de fréquences, mais aussi grâce à son intégration à la foule et à l'utilisation perverse de l'empathie.

Rancière va plus loin, en voyant dans cette perturbation une capacité politique de l'œuvre⁴¹. « Les images de l'art, dit-il, ne fournissent pas des armes pour les combats », ce qui est justement initialement le cas pour la

⁴¹ Il utilise l'expression « capacité politique de l'image », mais nous verrons bientôt – si vous suivez bien l'ordre du texte – comment « image » colle mal à ce qu'offre la *noise*.

noise. Cependant, ses œuvres « contribuent à dessiner les configurations nouvelles du visible, du dicible et du pensable, et, par là même, un paysage nouveau du possible. Mais elles le font à condition de ne pas anticiper leur sens ni leur effet » (2008 : 113). La perturbation, l'inattendu, la surprise, l'anomalie deviennent des actes politiques dont la *noise* est la représentante⁴². Il ajoute à cela que l'inaction nous laisse dans un état contemplatif où l'activité que nous observons ne nous implique pas, et nous montre plutôt, ultimement, notre inaction. Ce que nous y contemplons c'est « l'activité qui [nous] a été dérobée, c'est [notre] propre essence, devenue étrangère, retournée contre [nous], organisatrice d'un monde collectif dont la réalité est celle de cette dépossession » (Rancière 2008 : 13). La perturbation impose notre participation et nous détourne de notre contemplation inactive. En tant que spectateurs, nous sommes actifs et libres, mais le sentiment d'émancipation n'advient que lorsque, dans la condition d'un concert, l'œuvre provoque notre action. Le manque de sens voulu et atteint dans plusieurs composantes de la prestation de la *noise*, devrait justement nous faire sortir – violemment, certains diraient – de la seule contemplation oisive.

Conclusion

La production d'une musique transgressive, contrariante, complexifie sa réception — telle une communication où l'émetteur refuse d'utiliser les codes communs et où le récepteur persévère dans sa tentative à comprendre le message. Cependant, ce qui est enclenché par cette transgression, c'est un processus que l'on retrouve à toutes les fois que l'expérience ordinaire est perturbée. Autrement dit, ce que le problème de la réception de la musique *noise* soulève, n'est finalement que l'exposition plus claire d'un phénomène courant, éclairé grâce à un plus grand degré de perturbation supposé, dont l'amplitude est relative au degré de surprise qu'il génère chez l'auditoire. L'étude de la réception de la musique *noise*, sous cet angle, promeut l'observation des différents types d'interactions que subit l'individu face à la nouveauté.

⁴² D'autres chercheurs conçoivent d'ailleurs l'acte de produire la *noise* comme un acte de résistance culturelle (De Seta, 2011), de résistance idéologique (Mattin et Iles, 2009) et de résistance politique (Lee, 2012).

La piste qu'ouvre cet article nous oriente vers l'observation des gains que l'expérience de la *noise* procure aux auditeurs et aux auditrices. La complexité de la situation historique et conceptuelle de ce genre musical offre un lieu de recherche dont les limites restent toujours imprécises. Or, à partir des théories de la réception présentées plus haut, nous remarquons que cette imprécision participe au bon fonctionnement du processus de la valuation. Bien qu'il soit présent dans toute expérience, c'est dans celles les plus inhabituelles que ce processus est le plus apparent. Il permet de mettre en lumière notre propre créativité, notre propre activité, et conséquemment notre propre pouvoir sur les forces contrariantes environnantes. De la sorte, au lieu d'une musique dont l'expérience ne serait que strictement agressive et marginale, elle nous apparaît maintenant comme un outil permettant la sensation de notre propre pouvoir individuel sur les forces stylistiques, sociales et culturelles dans lesquelles nous nous situons : la *noise* comme expérience politique.

Bibliographie

- ADORNO, Théodor W. (2011). *Théorie Esthétique*. Paris : Klincksieck. 514 pages.
- (1962) *Philosophie de la Nouvelle Musique*. Paris : Gallimard. 222 pages.
- ATTALI, Jacques (2001). *Bruits : Essai sur l'Économie Politique de la Musique*. Paris, Le Livre de Poche. 281 pages.
- ATTON, Chris (2011). « Fan Discourse and the Construction of Noise Music as a Genre », *Journal of Popular Music Studies*, vol.vol. 23, no 1. 324 à 342.
- BIDET, Alexandra; Louis QUÉRÉ et Gêrôme TRUC (2011). « Ce à Quoi Nous Tenons : Dewey et la Formation des Valeurs ». 5 à 64, dans John DEWEY. *La Formation des Valeurs*. Paris : La Découverte.
- BIJSTERVELD, Karin (2012). « Listening to machines : Industrial Noise, Hearing Loss and Cultural Meaning of Sound ». 152 à 167, dans Jonathan STERNE (dir.), *The Sound Studies Reader*. Angleterre : Routledge. 566 pages.
- BLACKING, John (2000). *How Musical is Man ?* États-Unis : University of Washington Press. 116 pages.
- (1990). *A Commonsense View of All Music: Reflections on Percy Grainger's Contribution to Ethnomusicology and Music Education*. États-Unis : Cambridge University Press. 216 pages.
- BOURDIEU, Pierre (1979). *La Distinction*. Paris : Les Éditions de Minuit. 670 pages.
- (1974). « Les Fractions de la Classe Dominante et les Modes d'Appropriation de l'Oeuvre d'Art », *Social Science Information*, vol. 13, no 7. 7 à 31.
- BURKE, Peter J. Et Stephen L. FRANZOI (1988). « Studying Situations and Identities Using Experiential Sampling Methodology », *American Sociological Review*, vol. 53, no 4. 559 à 568.
- BURKE, Peter J. et Jan E. STETS (2009). *Identity Theory*. États-Unis : Oxford University Press. 256 pages.

- CAGE, John (1976). *Silence : Lectures and Writings by John Cage*. États-Unis : Wesleyan University Press. 276 pages.
- CARRÈRE, Emmanuel (2014). *Le Royaume*. Paris : P.O.L. 640 pages.
- CITTON, Yves (2007). « Le Percept Noise Comme Registre du Sensible », *Multitudes*, no 28. 137 à 146.
- COUSINEAU, Marion, Josh H. MCDERMOTT, and Isabelle PERETZ (2012). « The Basis of Musical Consonance as Revealed by Congenital Amusia », *PNAS*, vol. 109, no 48. 19858 à 19863.
- DE SETA, Grabele (2011). *Mediation through Noise: Experimental Music in China*. Thèse (M.A.) Pays-Bas: Université de Leyde. 61 pages.
- DEWEY, John (2011). *La Formation des Valeurs*. Paris : La Découverte. 235 pages.
- (2010). *L'Art Comme Expérience*. France : Folio Essais. 596 pages.
- (1958). *Experience and Nature*. New York : Dover Publications. 443 pages.
- DUFRENNE, Mikel (2011). *Phénoménologie de l'Expérience Esthétique*. Paris : Les Presses Universitaires de France, Épiméthée. 692 pages.
- FALLEN, Camille (2012). *L'Anomalie Créatrice*. France : Éditions KIMÉ. 144 pages.
- FRITH, Simon (1998). *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. États-Unis : Harvard University Press. 360 pages.
- GEGENSICHKOLLEKTIV (GSK) (2012). « Anti-Self: Experience-less noise ». 193 à 206, dans Michael GODDARD, Benjamin HALLIGAN et Paul HEGARTY (dir.), *Reverberations : The Philosophy, Aesthetics and Politics of Noise*. États-Unis : Continuum. 240 pages.
- GOFFMAN, Erving (1991). *Les Cadres de l'Expérience*. Paris : Les Éditions Minuit. 572 pages.
- GOODMAN, Steve (2009). *Sonic Warfare : Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. Cambridge : M.I.T. Press. 270 pages.
- GRIEFER (2010). Site internet (deterrent.net/griever), consulté le 10 février 2015.
- GRIFFITHS, Paul (2010). *Modern Music and After*. États-Unis : Oxford University Press. 456 pages.

- HALLIGAN, Benjamin (2012). « 'As if from the sky': Divine and Secular Dramaturgies of Noise ». 101 à 120, dans Michael GODDARD, Benjamin HALLIGAN et Paul HEGARTY (dir.), *Reverberations: The Philosophy, Aesthetics and Politics of Noise*. États-Unis : Continuum. 240 pages.
- HEGARTY, Paul (2013). « Brace and Embrace: Masichism in Noise Performance », 133 à 146, dans Marie THOMPSON et Ian BIDDLE (dir.), *Sound, Music, Affect : Theorizing Sonic Experience*. Londres : Bloomsbury. 247 pages.
- (2007). *Noise Music: A History*. États-Unis : Continuum. 232 pages.
- HURON, David (2007). *Sweet Anticipation : Music and the Psychology of Expectation*. États-Unis : The MIT Press. 462 pages.
- JAUSS, Hans Robert (1978). *Pour une Esthétique de la Réception*. Paris : Gallimard. 336 pages.
- JOURDAIN, Anne et Sidonie NAULIN (2011). *La théorie de Pierre Bourdieu et ses usages sociologiques : Sociologies contemporaines*. Paris : Armand Colin. 128 pages.
- KAHN, Douglas (2012). « Noises of the Avant-Garde ». 427 à 448, dans Jonathan STERNE (éditeur), *The Sound Studies Reader*. Angleterre : Routledge. 566 pages.
- LABELLE, Brandon (2012). « Auditory Relation ». 448 à 474, dans Jonathan STERNE (dir.), *The Sound Studies Reader*. Angleterre : Routledge. 566 pages.
- LE BRETON, David (2012). *L'interactionnisme Symbolique*. Paris : Les Presses Universitaires de France. 256 pages.
- 2001, *Les Passions Ordinaires : Anthropologie des Émotions*. Paris : Armand Colin. 223 pages.
- LEE, Carolyn (2012). *Noise & Silence : Underground Music and Resistance in the People's Republic of China*. Thèse (M.A.) Los Angeles : Université de Californie du Sud. 51 pages.
- MATTIN et Anthony ILES (2009). *Noise & Capitalism*. Espagne : Arteleku Audiolab. 191 pages.
- MASTERS, Marc (2007). *No Wave*. Londres : Black Dog Publishing. 205 pages.

- MOWITT, John (2012). « Sound of Music in Era of Electronic Reproduction ». 213 à 224, dans Jonathan STERNE (dir.), *The Sound Studies Reader*. Angleterre : Routledge. 566 pages.
- NANCY, Jean-Luc (2002). *À l'Écoute*. Paris : Galilée. 85 pages.
- NOVAK, David (2013). *Japanoise : Music at the edge of Circulation*. États-Unis : Duke University Press. 292 pages.
- (2008). « 2.5x6 meters of space : Japanese music coffeehouses and experimental practices of listening », *Popular Music*, vol. 27, no 1. 15 à 34.
- (2006). *Japan noise : global media circulation and the transpacific circuits of experimental music*. Thèse (Ph.D.) États-Unis : Université de Columbia. 437 pages.
- RANCIÈRE, Jacques (2008). *Le Spectateur Émancipé*. Paris : La Fabrique. 145 pages.
- ROSS, Alex (2010). *The Rest is Noise : À l'Écoute du XXe siècle – la Modernité en Musique*. Paris : Actes Sud. 767 pages.
- SALIMPOOR, Valorie N. et Robert J. ZATORRE (2013). « Neural Interactions That Gives Rise to Musical Pleasure ». *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. Vol. 7, Num. 1. 62 à 75.
- SCHAFER, Raymond Murray (2012). « The Soundscapes ». 95 à 103, dans Jonathan STERNE (dir.), *The Sound Studies Reader*. Angleterre : Routledge. 566 pages.
- (2010). *Le Paysage Sonore : Le monde comme musique*. Paris : Wildproject. 411 pages.
- SHUSTERMAN, Richard (1997). « The End of Aesthetic Experience », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 55, no. 1. 29 à 41.
- STERNE, Jonathan (2006). *The Audible Past - Cultural Origin of Sound Reproduction*. États-Unis : Duke University Press. 450 pages.
- THOMPSON, Marie (2014). *Beyond Unwanted Sound: Noise, Affect and Aesthetic Moralism*. Thèse (Ph.D.) Royaume-Uni : International Centre for Music Studies, Newcastle University. 256 pages.

- (2012). « Music for Cyborgs: the Affect and Ethics of Noise Music ». 207 à 218, dans Michael GODDARD, Benjamin HALLIGAN et Paul HEGARTY (dir.), *Reverberations: The Philosophy, Aesthetics and Politics of Noise*. États-Unis : Continuum.
- THRIFT, Nigel, (2010). « Understanding the Material Practices of Glamour ». 289 à 308, dans Melissa GREGG et Gregory J. SEIGWORTH (dir.), *The Affect Theory Reader*. Durham et Londres, Duke University Press.
- TURNER, Victor (1986). « Dewey, Dilthey, and Drama: An Essay in the Anthropology of Experience », 33 à 44, dans Victor W. TURNER et Edward M. BRUNER (dir.), *The Anthropology of Experience*. États-Unis : University of Illinois Press. 400 pages