

Yves Citton

L'art de la bruicante et l'aspiration à l'authentique

Y a-t-il pour nous d'autres plaisirs que subversifs ? La subversion est-elle (pour nous) autre chose qu'une source de plaisir ? Là où d'autres, jadis, imaginaient une coïncidence exaltante entre un forçage des formes et un ébranlement des pouvoirs, sommes-nous voués à rejouer, comme en roue libre, des gestes esthétiques dénués de tout embrayage politique assignable ? Peut-être...

Insurrection ou saveur ?

Peut-être convient-il de s'en désoler. Peut-être l'heure est-elle venue de relancer des actions insurrectionnelles opérant une jointure raffermie (et volontariste) entre art et politique. Peut-être de nouvelles pratiques du noise sont-elles en train de fermenter dans les caves et les garages, mêlant samplers, tracts, micros hypersensibles, cassettophones poussifs, virus informatiques, pédale wah-wah, communication sans fil et cocktails Molotov. Peut-être la couverture du n° de novembre 2022 de *Signal to Noise* montrera-t-elle une photo noir-blanc de GX Jupitter-Larsen, hilare, célébrant son premier grand « hit » international : la capture (analogique) du bruit des vagues s'engouffrant dans Wall Street à la suite de la montée des océans et du reflux de l'Hudson, superposée à la sonorisation (digitale) du crash informatique des ordinateurs centraux de la CIA, sur fond du crépitement d'incendie et des chants de liesse enregistrés lors de la mise à sac des bureaux de la Commission européenne à Bruxelles¹. Peut-être...

Ou alors peut-être que le noise est-il d'ores et déjà devenu un « genre » musical comme un autre, avec ses sous-genres, ses labels établis, ses jeunes loups avides de gloire, ses débouchés traditionnels et sa lutte pour conquérir de nouvelles parts de marché. C'est plutôt sous cette hypothèse qu'on inscrira la réflexion qui suit : de pratique originellement subversive, le noise est devenu *une saveur* (comme le poivre), qui ne conserve de la subversion des limites qu'un certain goût. Plutôt qu'à se lamenter sur les effets pervers de cette « récupération », on assumera la faiblesse de penser que des évolutions esthétiques qui paraissent être en deçà du politique peuvent aussi bien apparaître comme travaillant aujourd'hui au plus intime des évolutions sociales à venir – tant il est vrai que c'est aux points d'articulation entre la structuration de nos percepts et l'économie de nos affects que prennent formes et contenus les luttes politiques de demain. Depuis Aristote, Montaigne, Pascal, Spinoza, Diderot ou Tarde, on localise dans l'interaction entre la superstructure des lois et l'infrastructure des « goûts » et des « mœurs » la dynamique propre aux sociétés humaines. Considérer le noise comme une affaire de saveur et de goût ne conduit donc pas forcément à le vider de tout enjeu sociopolitique. Cela invite plutôt à nous demander de quoi il peut être à la fois le symptôme et le catalyseur.

¹ Sur cet artiste, voir le beau livre GX Jupitter-Larsen, *Saccages. Textes 1978-2009*, Paris, Van Dieren Éditeur, collection « Rip on/off », 2009 (avec cd inclus).

La marque du bricolage

Parmi la vaste gamme de pratiques très diverses que recouvre l'étiquette générale du *noise*, je ne retiendrai ici qu'un phénomène à la fois très étroitement limité dans sa définition et très largement répandu à travers une multiplicité de genres musicaux que tout semble devoir séparer. Dès les premières secondes d'écoute, je peux assez facilement reconnaître la présence (ou l'absence) d'une *audace de bricolage sonore* qui me séduit de façon immédiate : une certaine rugosité de l'enregistrement, un son brut, saisi comme par une sorte d'arrachement, faisant ressentir la fragilité et l'urgence de sa capture. *Low-fi* contre *hi-fi*, ampli crasseux contre production *slick*, saturation tous azimuts plutôt que rêve cristallin, imperfections inévitables du live plutôt que production peaufinée du studio : à tous ces niveaux, on assiste à l'intégration du bruit (*noise*) engendré par l'exécution ou l'enregistrement comme partie essentielle de l'objet musical.

Ce *noise*-là se trouve par exemple dans les « répliques » brutes de décoffrage que Tim Berne propose de ses concerts sur son label Screwgun (*downtown jazz*), dans les saletés sonores que Lou Barlow laisse infiltrer certains disques de Sebadoh (*emo core*), dans la voix intenable de Tim Kinsella pour Joan of Arc (*brainy post-rock*), dans l'empilement d'excès accélérés par Spy vs. Spy (*punk jazz*), dans les accrocs suspendus à travers les mélodies pourtant limpides de Castanet (*post folk*), dans la saturation systématique de tous les curseurs chez Wavves (*ego punk*), dans le devenir-voix de la guitare de Kenji Haino (*extatic drone*), dans les toussotements scandant l'impossible silence de 4'33" de John Cage, dans les bidouillages de Sun Ra sur son nouveau Moog (*intergalactic improvisation*), dans la ténuité des chansons muettes de Loren Mazzacane Connors (*distorted ballads*), dans l'arraché du saxophone ténor de Peter Brötzmann (*free jazz*), dans la voix d'écorchée et les guitares surtendues chez Deerhoof (*eclectic pop*), dans la dégénérescence chaotique du *finger picking* d'Eugene Chadbourne (*country punk*), dans l'impossible précipitation des enchaînements chez The Ruins (*prog trash*), dans l'étirement des distorsions chez Sonic Youth, dans toute l'œuvre de The Dead C, ainsi que dans tout ce qu'a pu toucher le grand Steve Albini.

Même si ce dernier artiste est sans conteste l'un des plus grands sorciers de la production en studio, et même si plusieurs générations séparent Sun Ra de Peter Brötzmann et de Tim Kinsella, ces musiciens venant de tous les horizons génériques participent ensemble d'une époque qui s'enregistre avec les moyens du bord, dans les clubs pourris où jouent ces groupes, dans leurs répétitions, dans leur salle de bain, et jusque dans leur camionnette durant les interminables heures d'autoroute. Chaque enregistrement portant ces marques de bricolage participe à la fois du *field recording*, du *home recording* et du *guerilla recording* : c'est toujours un document saisi sur le vif, émanant d'un espace convivial, voire intime, mais pourtant toujours habité d'étrangeté, incessamment tendu par une lutte souterraine (*underground*) contre les normes hégémoniques de la production commerciale (qui exigent un son clair et distinct, ample et aéré, propre et poli, riche et brillant).

Du noise comme « brucante »

Faute de trouver à ma disposition un terme adéquat pour désigner un tel ensemble (forcément ouvert) de musiciens hétéroclites, je suis tenté de les embrigader sous le mot-valise de la « *brucante* », à définir par le fait de chercher dans l'expérience musicale une *brocanterie du bruit*. Le type d'objets sonores que nous proposent ces artistes s'apparente en effet par de nombreux points à ce qu'on peut trouver dans une brocante (*yard sale, garage sale*). Ces objets présentent des traces multiples des mauvais traitements qu'ils ont subis, ils sont toujours un peu endommagés, ébréchés, commotionnés (*beaten-up*). Ce sont des produits *d'occasion*, usagés (*used*), de seconde main, qui ont perdu l'éclat du neuf, qui ne brillent plus : la patine du temps les a rendus mates, ternes, sales, tachés, rouillés, corrodés. Il n'en reste parfois que des fragments mutilés, des séries dépareillées, qui nous font rêver à ce

qu'aurait pu être l'œuvre originale, entrevue seulement à travers la fragile survivance de pâles répliques.

Les clients des marchés aux puces étaient originellement des indigents, qui ne pouvaient pas s'acheter du neuf dans un supermarché, et qui, faute de mieux, se rabattaient sur la qualité inférieure offerte à plus bas prix par l'usagé. Ils devaient nettoyer l'objet avant de s'en servir, en vérifier la qualité avant de l'acheter, au lieu d'acquérir un bien parfaitement conditionné, standardisé, garanti et aseptisé. La brocante relevait donc du pis-aller : faute d'accès à la vraie chose (le produit neuf), on se contentait d'un substitut (le produit d'occasion, dégradé par les usages que lui a fait subir autrui).

Cette nature (imparfaitement) palliative de l'objet proposé est explicitement assumée par de nombreux musiciens, qui présentent leurs enregistrements comme de pâles copies de cette seule « vraie chose » qu'est l'expérience du concert en présenciel. La compression du spectre sonore, l'écrasement des dynamiques, la confusion des instruments, la saturation de certains niveaux participent tous de la « qualité inférieure » du produit dérivé. Conformément à la théorie classique de l'information, le « bruit » est ce qui vient diminuer la clarté, la richesse et la beauté du signal.

De ce point de vue, le noise émerge d'un même retournement des valeurs que la brocante : les différentes formes de « bruit » qui hantent tous les enregistrements énumérés plus haut, loin de diminuer l'intensité ou la pureté de l'expérience musicale, en constituent une dimension essentielle, qui vient en accroître la jouissance – de même que les différentes marques d'antiquité visibles sur une armoire de brocante contribuent à en augmenter la valeur esthétique et marchande (par rapport à une armoire de même taille sortie flambant neuve de chez Ikea). On peut effectivement parler de « bruicante » puisque c'est bien le bruit qui chante et qui nous enchante : ce qui m'attire immédiatement chez les artistes mentionnés ci-dessus, ce qui chante d'emblée à mes oreilles, c'est ce « bruit » (crasseux, rugueux, brute, saturé, démodé, dépareillé). Là où le marché aux puces et les enregistrements de pauvre qualité étaient le rendez-vous (forcé) des indigents, la brocante et le noise sont devenus le nouveau point de rencontre des privilégiés, dont la richesse n'est désormais avide que d'*arte povera*.

De l'aura à l'âme

On voit qu'il serait trompeur d'opposer la nature originellement *disruptive* du noise, qui se revendiquait de « l'Autre de la musique », à sa récupération actuelle sous forme de simple *agrément*, qui se contente désormais de pimenter la musique. Cet agrément-là vient bien d'une forme de disruption : même lorsque je cherche le plaisir ciblé que me procurent les sons de bruicantiers, c'est bien un certain écart disruptif, un décalage, une surprise, une altérité, que je rêve d'y trouver, espérant qu'ils m'emporteront au-delà de ce à quoi je m'attendais originellement. Le client d'Ikea peut savoir par avance ce qu'il va y acheter ; le visiteur de la brocante s'attend à se faire surprendre. Ce qu'il recherche n'est pas tant un objet (préconçu) qu'une rencontre avec un *sic* : quelque chose d'étonnant et d'improbable qui se trouve être « ainsi », « de cette façon », rendu unique par les coups qu'il a reçus, les accidents qu'il a subis, les détériorations et les réparations qui ont marqué son histoire singulière. De façon similaire, c'est la saveur de la singularité que la bruicante noise rajoute à certaines musiques, qui prennent par là même un relief hors-pair dans le supermarché aseptisé des grosses productions en série.

Cette analyse de la bruicante recoupe largement, on le voit, les belles pages écrites il y a plus d'un demi-siècle par Walter Benjamin à propos de l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité mécanique². Avec pourtant un déplacement, apparemment léger mais aux conséquences importantes : l'effet d'« aura » produit par le noise est lui-même intégré au

² Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000.

dispositif de la reproductibilité mécanique. Les cds des artistes mentionnés plus haut reproduisent en série, à des milliers d'exemplaires, le type singulier d'écart disruptif par lequel chacun de ces artistes réussit à déjouer la reproduction en série d'enregistrements standardisés. L'analogie avec « l'aura » s'avère ici particulièrement éclairante : dans bien des cas, le noise propre de la bruicante relève d'un « flou » (*fuzzy* plutôt que *slick*), d'un effet de tremblé, de dérapé, de chevauchement qui, en brouillant la précision de certains contours, fait émerger de nouvelles formes et de nouvelles intensités au sein du matériau sonore. Cette aura est bien au cœur du « trouble » que le bruit impose à l'information, selon les théories classiques de la communication.

Autant qu'avec Walter Benjamin, cette analyse de la bruicante s'inscrit dans les réflexions développées récemment par Bernard Stiegler pour lier pratiques artistiques et besoins de singularisation. Au sein d'un supermarché globalisé où la reproduction industrielle de produits standardisés ne conserve plus de trace de la subjectivité de leurs producteurs, notre esprit étouffé faute de pouvoir fonder sa singularisation sur la singularité des objets qui l'entourent. Au même titre que la brocante, les pratiques artistiques auraient pour mission de nous fournir des objets fortement singularisés, indispensables à notre individuation³.

L'art – à commencer par celui de la bruicante – fonctionne alors, littéralement, comme un *supplément d'âme*. On pourra certes y voir une déchéance (dénoncée de longue date) des pratiques artistiques et politiques, puisqu'il ne s'agit « que » d'ajouter un peu de saveur singularisante à la circulation des biens et du capital, de façon à en raffermir la prégnance et la durabilité. On pourra toutefois également y voir un potentiel de subversion radicale de ce système de circulation, puisqu'on y réintroduit par la bande une notion qui pourrait bien lui être allergique, celle de « l'âme ». Que tout le monde entreprenne de se préoccuper de son « âme », et les beaux jours du capitalisme seront définitivement derrière lui !

Le bruit qui chante dans les enregistrements énumérés plus haut, identifions-le donc à ce qui fait leur – et notre – « âme ». Voyons-y notre forme actuelle de *soul*, et cherchons à comprendre plus précisément pourquoi nous pouvons nous sentir appelés à nous raccrocher à cette « âme » (*Hang on to your soul !*).

La survivance de l'aspiration

Voilà bientôt trois siècles que les plus « éclairés » d'entre nous font gorge chaude de l'idée que nous ayons une « âme ». Il y a des corps et des langages, des sons et des règles de composition, des biens, des investissements et des prévisions de profits. Tout cela nous suffit pour rendre compte de notre monde : fermement installés dans « l'immanence », nous n'avons plus besoin de croire à l'existence d'un Au-delà ou à la survivance d'une « âme ».

Voilà environ trois décennies que les plus déniés d'entre nous ont redoublé cette incrédulité moderne par une incrédulité postmoderne : non seulement l'âme n'est que du vent (du souffle : *white noise*), mais les grands récits s'efforçant de canaliser ce vent dans un certain sens de l'Histoire ne sont eux-mêmes que des pets dans l'eau, au mieux malodorants, au pire hautement toxiques. Toutes ces croyances obsolètes seront désormais réduites à leur insignifiance objective : beaucoup de « bruit » pour rien.

Sur ce champ de ruines des crédulités passées, reste pourtant une aspiration – attaquée de front par les Modernes, ridiculisée, sourire en coin, par les Postmodernes, mais néanmoins increvable : *l'aspiration à l'authentique*. Les manifestations de cette aspiration sont légion. Elles ont pour noms, du côté des consommateurs, « AOC », « label bio », « terroir », « traçabilité », mais aussi, du côté des entreprises et des experts, « *branding* »,

³ On trouvera un bon résumé de ces thèses dans Bernard Stiegler, « Faire la révolution » in *Constituer l'Europe. 1. Dans un monde sans vergogne*, Galilée, Paris, 2005, p. 93-129. Elles sont développées dans les travaux de l'équipe d'*Ars Industrialis*, en particulier dans *Réenchanger le monde*, Flammarion, Paris, 2008.

« personnalisation », « fidélisation », « économie des singularités »⁴, ainsi que, du côté des inventeurs d'un autre monde possible, « soutenabilité », « convivialité », « proximité » ou « décroissance ». Chacun, bien entendu, identifie, construit, instrumentalise cet authentique à sa manière. Tout le monde paraît pourtant reconnaître l'existence d'une aspiration qui ne nous pousse pas vraiment à croire, mais bien plutôt à vouloir sentir quelque chose qui ressemblerait à de l'authentique.

Nous ne pouvons en effet plus y *croire*. Chaque agence de tourisme nous promet une expérience authentique tout en nous fourguant des package-deals industriellement emballés ; chaque élan vers la « nature » nous fait buter sur l'omniprésence des artifices humains ; chaque déclaration d'ingénuité laisse transparaître des motivations manipulatrices. Nous autres post-postmodernes voulons bien assumer une part de naïveté, mais nous ne pouvons tout de même pas nous forcer à être complètement benêts...

L'aspiration, pourtant, demeure. Sans trop y croire, nous avons besoin de *sentir* la possibilité d'un authentique. D'une « vie authentique », qui ne soit pas aussi écartelée que la nôtre entre ce que nous pensons, ce que nous croyons, ce que nous devrions faire et ce que nous faisons réellement. Ou du moins, plus modestement et faute de mieux, d'une « sonorité authentique », qui nous fasse au moins sentir quelque chose qui ressemble à de l'authentique... Telle serait précisément la valeur performantielle du geste noise, conçu comme un art de la brucante.

La solution noise à l'aporie de l'authentique

Le noise offre en effet une solution élégante à notre maladie incrédulité envers l'authentique. Il ne nous fait miroiter aucun retour à un « original » perdu, à une « naturalité » leurrante, à une « immédiateté » mythifiée. Pleinement installé dans l'artificialité, il s'efforce au contraire de surenchérir sur cette artificialité en nous faisant entendre *le bruit propre de la médiation* (souffle de la bande enregistrée, Larsen du système d'amplification, intolérances du microphone). En exhibant ses marques de bricolage (plutôt qu'en essayant de les gommer), le brucanteur déplace le lieu de l'authenticité : celle-ci n'est plus référée à une source première et virginale, mythifiée et mystifiante (le concert, l'instrument acoustique, le son pur, la performance idéale) ; elle reprend pied dans le dispositif servant de *substitut* (l'enregistrement, l'amplification électrique, le bruit, la maladresse) à cette source originelle dont on a fait son deuil.

Ce geste de déplacement reconfigure drastiquement la problématique de l'authenticité⁵. L'*authentês*, selon l'étymologie grecque, c'est d'abord « celui dont émane une action », son auteur. C'est apparemment dans un second temps qu'on est passé de l'idée de la puissance d'agir et de l'autorité à la notion légale de « pièce originale » (par opposition à un document dérivé ou à une falsification), idée seconde qui est exprimée par le latin *authenticus*. Dans ses premières résonances étymologiques, l'exigence d'authenticité invite donc moins à retourner à la « véritable origine » d'un document juridique susceptible d'être falsifié, qu'à *devenir auteurs* de gestes dont nous puissions revendiquer l'expérience instauratrice et singularisante.

Par sa pratique du noise, le brucanteur mobilise un dispositif qui porte son autorité dans l'exhibition même de sa faiblesse, un dispositif qui se maintient tout entier à travers la médiation, parce qu'il réussit à tirer de la médiation une puissance d'agir propre. Nous n'avons pas besoin de « croire » à l'authenticité du geste musical opéré : les marques du bricolage réalisent leur travail de singularisation en nous faisant *sentir* la possibilité d'un authentique.

⁴ Cf. Lucien Karpik, *L'économie des singularités*, Gallimard, Paris, 2007.

⁵ Cette évocation (trop rapide) des problèmes posés par la notion d'authenticité participe d'une réflexion collective, menée à l'initiative et en collaboration étroite avec Jean-François Perrin, que je remercie ici pour la générosité et l'intensité de sa pensée.

On objectera que tout l'appareil extérieur du noise (le souffle, les scratches, les distorsions, les Larsen, les saturations, les maladdresses) peut être « joué » de façon purement formelle et « inauthentique », dans un studio haut de gamme qui ne ferait que singer (ou recomposer artificiellement) les « bruits » caractéristiques d'un *guerilla recording*. C'est peut-être tout l'art de Steve Albini que de savoir mobiliser les ressources confortables du studio pour produire l'impression de brutalité émanant de la précarité. Si la valeur performantielle du geste noise court-circuite l'aporie de l'(in)authentique, c'est qu'elle participe d'une dynamique *performative* : le brucanteur *fait ce qu'il dit*. Dès lors qu'il met au premier plan le chant du bruit, tout bruit émanant de lui sera à percevoir comme chant, et tout chant sera porté par ses bruits. Le brucanteur peut certes produire des objets plus ou moins savoureux, plus ou moins stimulants, mais il ne peut pas nous tromper sur la marchandise. Avec lui, l'authentique relève d'une *intensité*, et non plus d'un problème.

L'esprit noise et la saveur de l'insurrection

Ceux qui dénoncent la « récupération » commerciale des effets stylistiques du noise, au nom d'une authenticité insurrectionnelle supposée inhérente à ce genre de pratiques, peuvent donc bien avoir raison en termes de baisse d'intensité relative : dès lors que tout le monde injecte des faux départs, des scratches, des saturations et du souffle dans ses enregistrements, la vertu singularisante de telles pratiques diminue tendanciellement vers zéro, comme lorsqu'un marché aux puces se transforme insensiblement en Pier One Import.

Est-ce à dire pour autant que le passage par le noise de la brucante aura été sans effet ? On peut, en guise de conclusion, suggérer que non. Jouons au prophète : imaginons qu'en novembre 2022, au lieu de célébrer les méfaits saccageurs de GX-Jupitter Larsen, *Signal to Noise* soit devenu l'équivalent de notre *Télé 7 Jours*, aidant à faire vendre des millions de fichiers mp3 provenant de centaines d'épigones de The Dead C, pour le plus grand profit du capitalisme globalisé. N'est-ce pas déjà un peu sur cette route que s'engagent d'ores et déjà les médias dominants, dès lors que les émissions TV se complaisent à montrer les coulisses de leur spectacle, que les films hollywoodiens exhibent leurs plus belles prises ratées dans leur générique de fin, ou que certaines séries télévisées miment la rugosité et le chaos du reportage de guerre pour tenter de nous faire entendre le « bruit » du monde ?

Même si la large diffusion de ce type de brucanterie (purement formelle) en diminue considérablement l'intensité, une transformation significative se sera opérée dès lors qu'on aura accoutumé les sensibilités à la saveur du noise. J'aimerais croire en effet que cette saveur comporte en elle-même une vertu d'*insurrection*, au sens étymologique de ce terme : le noise appelle en nous quelque chose à *se dresser* (-*surgere*) pour s'affermir dans l'extériorisation d'une expérimentation intérieure (*in-*). De même que le performatif linguistique fait des « choses » avec des « mots », de même le performantiel noise fait-il des « actes » (enchanteurs) avec des « gestes » (bruitistes). L'essence du noise est de faire dresser l'oreille, de donner fermeté à la fragilité d'un bruit initialement voué à être gommé, de faire reconnaître la valeur propre d'un subalterne destiné au silence. Le goût du noise cultive la saveur de l'insurrection.

Noise et brucante relèvent dès lors moins de genres musicaux, de détournement des pratiques, de gestes politiques, que d'un certain « esprit » (*spiritus*). Même si noise et brucante inspirent généralement des musiciens, leur fortune tient à ce qu'ils rencontrent une aspiration latente chez les auditeurs du monde que nous sommes tous. Ce qui se joue dans le souffle rendu audible d'une bande magnétique, c'est la respiration même de notre « âme ». Cette « âme », il s'agit moins de la *sauver*, comme une source d'authenticité première à retrouver, que de la *cultiver*, selon l'aspiration d'un authentique encore inédit à faire advenir. Qu'en deçà des saccages pratiqués par un GX Jupitter-Larsen, l'esprit noise puisse aider à catalyser une telle « culture de l'âme » en nous donnant le goût d'une insurrection intérieure,

n'est-ce pas l'expérience indéniablement authentique que nous font ressentir Tim Berne et Sun Ra, Tim Kinsella et Loren Mazzacane Connors, Steve Albini et The Dead C chaque fois qu'un de leurs bruits enchante nos oreilles ?