

# **CHAOSPHONIES**

Du jazz à la *noise*, le sacre du chaos

à Cristelle B. Arioich t'attend !

L'auteur tient à remercier pour leurs relectures et précieux conseils Cristelle  
Barillon, Marie-Pierre Bonniol, Grégoire Chamayou  
et Jérôme Rosanvallon.  
Et pour leurs éclairantes conversations Tim Hecker, Iancu Dumitrescu,  
Anna-Maria Avram, Mathias Delplanque et Jah.

# INTRODUCTION

Dans son *Histoire générale de la musique* (*Allgemeine Geschichte der Musik* - 1788), l'organiste Johann Nikolaus Forkel se gausse des « primitifs » ces peuples « grossiers et non cultivés » qui considèrent « chaque son en soi déjà pour de la musique » et ont même du plaisir à écouter des « instruments bruyants <sup>1</sup> ». L'art musical évoluait selon lui inexorablement du « confus » vers le « distinct » : depuis la primitive « sensation pure » qu'éprouvaient nos plus lointains ancêtres en écoutant les bruits autour d'eux jusqu'à l'immatériel concept de l'homme civilisé. C'est le *Zeitgeist* des Lumières et son sens de l'Histoire. Toujours vers plus d'abstraction, de maîtrise de l'univers et de sophistication intellectuelle, toujours un peu plus loin du sol, en route vers cette architecture céleste parfaite qui sera un jour l'achèvement du destin de l'Homme.

Pensée depuis les Grecs comme science de la combinaison des hauteurs et longueurs de sons, la musique est en Europe l'enfant prodige et turbulent des mathématiques, le produit d'une déférence quasi religieuse pour l'ordre abstrait. Pendant plus de deux millénaires on lui donne le plus beau rôle parmi tous les arts <sup>2</sup> : lever le voile sur la mécanique de l'univers. Le philosophe Michel Serres la définit encore en 1975 comme un « mode chiffré de communication des universaux précédant tout ce qui peut transmettre un message <sup>3</sup> ».

---

1. Voir Martin Kaltenecker, *L'oreille divisée, discours sur l'écoute musicale aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, mf, 2011, p. 69.

2. Depuis Pythagore (VI<sup>e</sup> avant J.-C.) jusqu'à Boèce (*Institution musicale*, V<sup>e</sup> siècle après J.-C.) et tout au long du Moyen Âge jusqu'aux Lumières. Chez Jean-Philippe Rameau au XVIII<sup>e</sup> elle est toujours considérée comme la mère de toutes les sciences. « C'est dans la Musique que la nature semble nous assigner le principe Physique de ces premières notions purement Mathématiques sur lesquelles roulent toutes les Sciences ». *Démonstration du principe de l'harmonie*, 1750.

3. Michel Serres, *Esthétiques sur Carpaccio*, Hermann, 1975, rééd. Biblio essais, p.146. Mentionné dans *Bruits* de Jacques Attali, PUF, 1977, p.19.

Suivant une telle acception, seule sa partie théorique – le solfège – touche les vérités fondamentales. Ce que nous entendons au soir du concert n'en est qu'une manifestation matérielle transitoire et somme toute accessoire. Le son vient alors presque gâcher la fête de l'intelligence rationnelle. La substance sonore qui frotte et gratte résiste à la fluidité parfaite de l'esprit qui combine et systématise. La matérialité devient une *entrave à la perfection* comme l'a dit le compositeur/architecte Iannis Xenakis<sup>4</sup>. Le musicologue Benjamin Boretz a même été jusqu'à déclarer que « *les sons n'appartiennent pas à la musique, aussi importants qu'ils puissent-être à sa transmission* »<sup>5</sup>. »

Si ce vieux mode de pensée platonicien a aussi été combattu de longue date<sup>6</sup>, ce sont surtout les bouleversements des cent dernières années qui lui ont fait rendre gorge.

La raillerie de Forkel quant à ces sauvages qui n'ont pas encore connu les lumières de la civilisation européenne ressemble finalement à une prémonition de ce qui allait advenir au vingtième siècle. Le « son-en-soi » devenu de la musique. Les « *instruments bruyants* » qui se sont multipliés. L'Occident transformé en un peuple grossier et non cultivé. Tout le bel agencement du progrès détruit par la modernité.

Plutôt que la supposée barbarie de nos ancêtres en pagne, les « sensations pures » de Forkel m'évoquent ce que Kant à la même époque, dans son *Critique de la faculté de juger*, appelait le sublime : une émotion ultime occasionnée par l'observation d'un phénomène gigantesque et écrasant comme l'orage, le volcan, l'océan, la tempête, les vagues contre la falaise, le vent qui fait hurler les arbres. Le sublime dépasse en intensité l'effet du beau. Le jeu des forces en présence de ce chaos mouvant impressionne

---

4. Makis Solomos, *Présences de Iannis Xenakis*, Centre de documentation de la musique contemporaine, 2001, p. 219. Dans son *Arts/Sciences Alliages*, Xenakis prône une « *approche abstraite, dégagée de l'anecdotique de nos sens* » (Casterman, 1979, p.14).

5. Voir Albin Zak III, *The Poetics of Rock*, University of California Press, 2001, p. 40.

6. Jean-Jacques Rousseau s'est par exemple violemment opposé à Jean-Philippe Rameau sur la question du caractère scientifique et démontrable de l'émotion musicale (la querelle dite des bouffons). Précurseur des romantiques, le penseur anglais John Brown, a dit dans sa *Dissertation on the Rise, Union and Power, etc., of Poetry and Music* (1763), que si l'expression musicale devait imiter la nature alors elle devait être *imparfaite*. Les sons de la musique telle qu'il la connaissait n'existaient pas dans la nature. Une vraie imitation serait donc *non-musicale et irrationnelle*. Voir Paul Marks, *The Rhetorical Element in Musical Sturm und Drang : Christian Gottfried Krause's « Von der Musikalischen Poesie »*, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol 2, N1, pp. 49-64, [www.jstor.org/stable/836470](http://www.jstor.org/stable/836470)

tant celui qui le contemple que les relais normaux de la sensibilité, de la connaissance et du jugement sont débranchés. La rupture est brutale, elle fait *mal*. Mais l'expérience douloureuse de la perte momentanée de l'harmonie entre les facultés du sujet rationnel est rachetée par le plaisir reçu dans cette connexion directe à la totalité du monde, ce moment où la sensation fonctionne sans filtre (voilà qui ferait une excellente définition d'un bon concert du groupe new-yorkais Swans).

Kant dans un moment de doute laisse entendre que des artefacts humains comme les pyramides égyptiennes ou Saint-Pierre de Rome pourraient aussi éventuellement prétendre au sublime (qui est en théorie du domaine réservé de la nature/du divin). Apparue à peu près au moment de sa mort (1804), le courant romantique a enfanté des artistes qui ont essayé d'évoquer voire de *produire* le sublime. On le ressent à l'évidence dans les peintures de Caspar David Friedrich ou du Turner de *Lumière et couleur* (1843) par exemple.

Si le musicien veut le sublime alors il n'a plus le droit à la mesure. Il doit travailler à la réintroduction concrète, matérielle, d'un jeu de forces qui dépasse l'entendement humain. Il doit devenir aussi insaisissable que les fumeroles du volcan en éruption. Je ne sais pas si 200 ans plus tard le sublime kantien est vraiment le but conscient de nos groupes rock/noise à guitares psychédéliques préférés, mais j'entends son écho chez eux, et – même si cela paraît moins évident au premier abord – partout dans la musique dite « populaire ». J'entends une très forte tendance à vouloir *parvenir* au chaos.

Au début du xx<sup>e</sup> siècle déjà, on était « *las de l'Antiquité grecque et romaine* » (Apollinaire, *Alcools*). Le tchèque Karl Teige voulait « *liquider l'art* ». Le polémiste autrichien Karl Kraus proposait aux poètes de « *rétablir le chaos* », le docteur-mécène-artiste-peintre Nikolai Kulbin, avait dès 1912, évoqué la transcription dans le monde de la musique du « *principe intuitif* » qu'il recherchait en art. Le paragraphe dédié au phonographe de son essai *La musique libre* annonce tout un nouvel univers qui allait fleurir pendant le siècle. Kulbin est à l'opposé de ces compositeurs savants qui espéraient qu'un jour les machines permettraient une mécanisation améliorée de la musique (pour à terme se passer des *exécutants* et de leurs faiblesses). Il veut au contraire libérer les sons (les laisser aller). « *La faculté de concrétisation de la musique s'agrandit. On peut ainsi reproduire la voix de la personne aimée, imiter le chant du rossignol, le bruissement des feuilles, le sifflement tendre et violent du vent et de la mer. On peut représenter plus pleinement*

*les mouvements de l'âme humaine. (...) L'improvisation des sons libres peut être écrite provisoirement sur des disques de phonographe.*<sup>7</sup> »

Des mouvements de l'âme humaine retranscrits au moyen de sons-libres improvisés<sup>8</sup> ? On trouvera à mon avis plus de réalisations de cette *libération des sons* dans le jazz et le blues que dans les musiques dites futuristes des avant-gardes du début du siècle, qui sont restées à l'état de promesses<sup>9</sup>.

Je ne vais pas me lancer ici dans une étude musicologique des tactiques jazz/blues qui sonnaient si étrangères aux oreilles occidentales éduquées : le riff, l'abondance de percussion, l'improvisation, le flou sur le temps, les breaks, les notes bleues et tous ces grognements et frottements que les musicologues appellent « inframusicalités<sup>10</sup> ». Je voudrais me concentrer sur ce qui nous intéresse, l'effet qu'ont eu ces sons qui débordaient les grilles sur ceux qui les ont entendus, la *sensation pure* qu'ils ont provoquée depuis Moscou jusqu'à la côte ouest des États-Unis en passant par l'Australie ou l'Afrique du Sud.

Le tableau *Les Musiciens* du peintre français Nicolas de Staël la décrit très bien. Il fut réalisé assez tardivement, après un concert de Sidney Bechet à Paris en 1953. Ce sont les années où l'Europe tombe folle amoureuse du jazz des vainqueurs américains. De Staël peint quelque chose comme une vision angélique d'une musique débarrassée de tout déterminisme politique ou social (la lutte du peuple noir qui n'affleure déjà qu'indirectement dans la musique très légère de Bechet n'est pas du tout le sujet du tableau). La scène très colorée déborde d'une joie vibrante. L'air, les musiciens, les objets et les instruments ont des contours flous – les saturations des couleurs les font tous danser. De Staël semble avoir trouvé chez Bechet une *harmonie* au sens non-musicologique de « relation heureuse entre divers éléments ».

---

7. Nicolai Kulbin, *La musique libre*, *Almanach du Blaue Reiter*, 1912. Voir Marc Battier, *De la symphonie du monde à la symphonie de bruits*, in *Filigrane*, Mai 2011, <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=228#ftn15>

8. L'improvisation avait presque totalement disparu des musiques européennes depuis la période baroque.

9. Les glouglouteurs de Marinetti, les moteurs d'avion de Antheil, l'improbable *Symphonie des sirènes* d'Arseny Avraamov où toute la ville portuaire de Bakou en Azerbaïdjan fut tournée en un immense orchestre industriel... Ces expériences firent du bruit comme on dit, mais elles ne changèrent pas la manière dont on faisait ou écoutait de la musique, bien moins que le jazz (la *Symphonie des sirènes* reste une symphonie : organisée avec une précision parfaite selon un ordre parfait, les sons sont neufs mais la pensée est la même).

10. On pourra se reporter à l'excellent *Adorno et le Jazz, analyse d'un déni esthétique* de Christian Béthune, Klincksieck, 2011, ainsi que du même auteur, même éditeur *Le jazz et l'Occident*, 2008.

Il nous montre dans sa représentation du jazz *un être physique de la musique* où des matières très diverses, chair, bois, métal, vibrations de l'air, entrent en collision et en bonne entente. Ce n'est ni une mélodie, ni une harmonie, ni une cadence, ni un mouvement, ni un développement, c'est un objet vibrant. La raison et l'analyse ne savent pas s'en saisir. Rien n'est quantifiable dans la musique de De Staël. Tout n'est que tas, pâtés et autres joies du bac à sable. La gaieté paisible du tableau révèle un état possible de la pensée où l'espace n'est plus un contenant abstrait – une distance entre des objets – mais une configuration changeante de matières qui inclut les hommes et leur musique. De Staël peint un monde où les dichotomies idées/réel, objet/sujet, esprit/matière sont inopérantes.

La rupture avec les conditions normales de l'expérience est aussi intense que dans le sublime kantien (le jazz comme révélation mystique chez les français de l'après-guerre. Vian, Cendrars, Bataille), mais le ressenti n'est pas douloureux. Elle invite l'esprit à ouvrir une part de lui qui existe déjà. Nature et culture se fondent et pourtant la folie ne règne pas. La musique est alors une façon de vivre (et pour ceux qui héritent de la longue tradition européenne, de *retrouver*) cette perméabilité entre choses et esprit, entre créature et monde. De Staël a trouvé dans le jazz un nouveau continent où l'expérience première, immédiate, de la matière est possible, où sa mise en coupe par la raison et le langage ne seraient pas la seule façon de voir les choses.

Les ennemis des musiques afro-américaines n'en n'étaient pas moins nombreux et virulents. Les conservateurs leur reprochaient leur obscénité nègre, les progressistes d'être un piège de séduction capitaliste, ou, de manière plus subtile, de donner à leurs auditeurs une *illusion de liberté* somme toute encore pire qu'une oppression en bonne et due forme<sup>11</sup>. Ce dernier argument venait du penseur allemand Theodor Adorno. Il déniait au jazz sa qualité d'art et lui reprochait finalement de piétiner l'héritage formel de l'Europe (la partition jouée par un orchestre), dont il acceptait qu'on puisse en chercher les limites mais pas qu'on puisse les franchir (surtout en riant). Adorno reprochait finalement au jazz cet *être physique* qui débranchait les relais de la culture difficilement acquis avec les siècles et œuvrait ainsi aux machinations du capital (préparer les cerveaux à avaler n'importe quoi). Pour lui le seul matériau de l'art était la conscience esthétique

---

11. L'improvisation par exemple peut parfaitement aboutir à la reproduction plus ou moins inspirée de schémas basiques, de standards, et donc participer activement à cette illusion de liberté.

développée, sédimentée, avec le temps. Le reste n'était que substance ordinaire (*Stoff*). L'art qui utilise des éléments matériels intacts (non médiatisés par l'esthétique ou l'histoire, non devenus *langage*), des *impuretés*, devient son propre *ennemi*. L'objet qui veut prétendre au statut d'œuvre doit flotter dans un lieu hors du temps, de l'espace et de la substance de sa réalisation. L'œuvre d'art doit être « *autonome de sa genèse* »<sup>12</sup>. La statue doit déjà être là avant que la glaise ne lui donne forme<sup>13</sup>. En s'instaurant depuis la pure matière sonore sans plan préétabli le jazz ne pouvait plus prétendre être une œuvre de l'esprit. Nous revoilà à notre point de départ. La dualité entre esprit et matière qui donne la prééminence à celui-ci sur celle-là selon les vieilles hiérarchies hellènes.

Évidemment, l'œuvre improvisée pleine de sons indéterminés ne peut pas être décrite par des mots ou des signes, elle n'a pas de protocole d'exécution. Elle tient au seul *corps* du ou des musiciens en un instant t. « *Avant le jazz le monde avait froid* » écrit joliment le psychanalyste Olivier Douville sur son site web<sup>14</sup>. Avant le jazz, la musique était une affaire de compositeurs et d'*exécutants*. Elle est devenue une affaire de musiciens. On l'écrivait. On la joue. D'où le statut très important des disques – eux-seuls peuvent documenter une œuvre de jazz. C'est un peu comme la voix de votre mère. Il est toujours possible de répéter ce qu'elle vous a dit (et Dieu sait qu'elle a toujours raison), mais il est impossible de reproduire sa voix, sauf à l'enregistrer. La musique jazz est en ce sens une *voix*. Entièrement contingente à un (des) corps, à un (des) lieu(x) et à un (des) moment(s). Pour reproduire les mots de Susan Sontag, elle quitte le domaine de l'herméneutique (interpréter la partition) pour celui d'un « *érotisme de l'art* »<sup>15</sup>.

La musique dite populaire du second vingtième siècle doit certes beaucoup au jazz et au blues en tant que styles (progressions d'accords, rythmiques, riffs, basses « roulantes » du boogie-woogie puis plus tard du rock etc). Mais elle leur doit surtout d'avoir remis cet *être physique* au centre du jeu, ou selon une autre terminologie, d'avoir *ouvert la voie du chaos*. C'est à mon avis

---

12. *Théorie esthétique*, Klincksieck, 2004, p. 146/147 cité dans Bethune, *Adorno et le Jazz*, op cit. p. 101.

13. Contre argument du philosophe français spécialiste d'esthétique Étienne Souriau : c'est dans la glaise que l'artiste trouve ou plutôt *instaure* la dite forme. Bruno Latour – *Sur un livre d'Étienne Souriau : Les différents modes d'existence*, p. 9, [www.bruno-latour.fr/sites/default/files/98-SOURIAU-FR.pdf](http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/98-SOURIAU-FR.pdf)

14. [www.oedipe.org](http://www.oedipe.org)

15. Zak III, *Poetics of Rock*, op cit, p. 45.

l'héritage le plus précieux et le plus profond de ces premières musiques afro-américaines. Il fut cultivé ensuite jusqu'en de très lointains retranchements avec l'arrivée des technologies du studio.

Voilà l'histoire que je voudrais raconter.

Dans un premier temps, j'ai regroupé quelques *moyens*, quelques tactiques sonores d'approche du chaos qui se sont épanouies au vingtième siècle.

D'abord l'usage de la **Percussion**. Est-elle un agent du chaos ? La musique européenne l'a en tous les cas rejetée pendant très (très) longtemps en grande partie à cause de son indécrottable *physicalité*.

Ensuite, j'aborderai les changements dans l'usage de notre océan intérieur, la voix. Elle était corsetée à l'extrême par la manière européenne de penser le chant. J'ai donné le nom de **Mal canto** à cette transformation de l'usage de la voix vers la physicalité plutôt que la musicalité. Je l'étudierai longuement. D'autant qu'il a trouvé dans la technologie (le microphone) l'allié de sa pleine expression.

Puis l'**Écho**<sup>16</sup>. Si ce phénomène vous paraît mineur ou hors-sujet, essayez de penser une musique des soixante dernières années qui n'en joue pas. Sa force magique a été constatée depuis toujours, il fait disparaître le son dans le son. Il fait oublier la causalité de ce qui est entendu. Il garantit cette « confusion » que Forkel voulait quitter.

À étudier le vieil Ovide on découvrira que de très anciens enjeux habitent toujours la manière actuelle d'utiliser **Le studio comme instrument** de musique. On y produit ce que j'appelle le Son, avec une majuscule. Le Son est le résultat des diverses opérations liées à la technologie effectuées par le musicien ou ses collaborateurs. Le Son d'un disque, d'un concert, d'un groupe, de Sergeant Pepper's, de Sonic Youth, de Quincy Jones, le « mur du son » de Phil Spector etc.

Impossible de réfléchir à la grande majorité des musiques occidentales actuelles sans avoir une pensée du Son. En puisant leur inventivité dans la matière technologique elles tendent à faire se confondre sa production avec la composition<sup>17</sup>. Le studio peut bien sûr être utilisé froidement pour optimiser la musicalité (sonner plus juste et plus clair) mais c'est sa manière de nous

---

16. J'assimile ici écho et réverbération. Je m'en expliquerai dans ce chapitre.

17. Il existe bien sûr depuis la pop jusqu'aux musiques dites « expérimentales » quantité de degrés d'interpénétration entre Son et composition, nous y reviendrons.

mener aux sensations pures qui nous intéresse : celle de l'orgie de chaos du deuxième vingtième siècle.

Du mauvais chant, des percussions, du Son, de l'écho. Combinez les ou gardez n'en qu'un seul. Vous aurez la *chaosphonie*. J'essaierai alors d'en méditer les fins. À quoi ça sert ? La **politique** et la **mystique** du chaos.