

LA JAPANOISE

Guiot Vincent

PLAN

INTRO GENERALE

- 1) Histoire de la noise
- 2) Une musique du Chaos ?
- 3) Vers une musique de l'Extase ?

A) MATIERE ET MISE EN FORME : UNE MUSIQUE DU CHAOS ?

I) LA MATIERE SONORE

- 1) Le résiduel
- 2) Les effets principaux
- 3) Conclusion : Le bruit comme musique

II) MISE EN FORME DE LA MATIERE

- 1) Structure générale
- 2) La répétition
- 3) Rupture et crossfade
- 4) Le silence : Une rupture particulière
- 5) Conclusion : Une esthétique du Chaos

III) LE FORMAT

- 1) Fade in/out
- 2) La durée
- 3) Le titre
- 4) Le support
- 5) Conclusion : Le Chaos formalisé

CONCLUSION : Une musique du chaos

B) AU DELA DE LA MATIERE : VERS UNE MUSIQUE DE L'EXTASE ?

I) PROJECTION DE LA MATIERE

- 1) Un auditeur nécessaire
- 2) Un mal nécessaire

II) SORTIR DE LA MATIERE

- 1) La soumission
- 2) Le Sublime
- 3) L'Extase

CONCLUSION : Vers une musique de l'Extase

LA JAPANOISE

INTRO :

1) Histoire de la noise :

La noise music ou musique bruitiste en français, est un genre musical qui s'est développé à partir des années 70. Elle concentre son travail autour du son lui-même, et plus particulièrement du son indésirable, du bruit. Cette vision de construire une nouvelle musique à partir du bruit remonte au début du 20ème siècle avec le mouvement futuriste italien. Le 9 mars 1913 paraît ainsi *L'Art des bruits* de Luigi Russolo qui pose les fondements de ce qu'il appelle la musique de l'avenir, où le son devient au cœur de la pensée musicale. Cette démarche s'inscrit dans le progrès industriel, créateur de nouveaux sons, qui selon lui constitue le vecteur d'une nouvelle expression.

De cette pensée vont émerger de nouvelles visions de la musique, notamment grâce au travail de Pierre Schaeffer qui invente en 1948 la musique concrète, une musique utilisant des sons enregistrés ou par la suite générés par ordinateur, qui accèdent au statut "d'objet sonore" dans le cadre de la création. Il développe ainsi "l'écoute réduite" ; c'est à dire l'écoute du son pour lui même, pour ses caractéristiques, et non pas pour sa source. Parallèlement à ça, la musique industrielle vient à sortir le "bruitisme", bien que plus tardivement, du champ de la musique dite savante dans les années 70.

Cette volonté de travailler le bruit, dans la musique dite populaire, s'est faite progressivement à travers plusieurs courants musicaux. En effet, une certaine forme de nihilisme commence à émerger au début des années 70 avec le punk, reflet de l'échec de l'idéalisme hippie. La négation vient apparaître ici comme vecteur de liberté. Cependant, le punk vient à s'effondrer entre 1976 et 1977, lorsque sa marginalité d'origine disparaît sous l'avènement de punk stars, récupérés par le grand commerce. Suite à cet échec, démarre alors une longue et progressive négation et déconstruction du rock et de son formatage.

L'ère de ce qu'on qualifiera plus tard de post-punk commence. Un profond désengagement politique naît alors, "comme s'il était temps de s'en remettre à l'art plutôt qu'à quoi que ce soit d'autre, et cela dans l'unique but d'approfondir ses propres perceptions" nous dit Philippe Robert dans son livre *Post-Punk, No Wave, Indus & Noise*, nous signifiant par ailleurs que le préfixe "post" relève de la séparation entre l'art et le réalisme social. Le rock est dès lors envisagé comme un laboratoire de recherche, où l'on cherche avant tout une indépendance vis à vis de l'industrie du disque. Contrairement au punk, le post-punk n'a pas de porte étendard ; chaque groupe forge sa propre identité sonore en piochant dans le punk, la funk, le reggae, le dub ou encore la disco. Ce qu'on garde en tête dans ce mouvement est sans doute son idée de déconstruction, bien que pour l'instant la mélodie et le groove soient toujours là.

A New-york essentiellement, autour des années 75, se développe ce qu'on appellera la No Wave avec des groupes comme Mars-3-E. Ici encore, ce courant n'aura pas de portes étendard, mais l'on se retrouvera autour d'"un goût hyper prononcé pour les paroxysmes soniques" comme nous dit Philippe Robert. La résistance face à l'industrie du disque est ici encore le point fort du courant, qui finalement œuvre pour sa popularité. A travers cette volonté de faire table rase du passé, de démolir les idoles, la No Wave cherche à se rapprocher avant tout de la perception à travers un travail du son et de la déconstruction, pour quitter l'esthétique du rock.

En 1975, est distribué l'album fondateur de ce qui deviendra la noise : *Metal Machine Music* de Lou Reed. "No synthetisers, no arp, no instruments ? No Panning, No phasing, No." nous dit Lou Reed dans la jaquette de son album. Cette négation représente ici la rupture du power trio du rock (guitare, basse, batterie), ainsi que du format habituel (chanson, couplet, refrain). Dans cet album, nous trouve 4 morceaux intitulés *Part I, II, III, IV* , ayant chacun une durée d'environ 15min.

L'écoute est alors confrontée à la superposition de feedback de guitares générant des “torrents d'harmoniques infinis” comme nous dit Philippe Robert. Lou Reed nous dit lui même : “*Metal Machine Music*, ce sont trois murs d'amplis Vox, un magnétophone Uher à deux vitesses et trois guitares accordées en open tuning”, et nous dira plus tard, dans le livret accompagnant sa réédition : “C'est un acte de son”.

Suite à cet album paraît 2 ans plus tard, en 1977, *The Black Album* de Boyd Rice, autre disque précurseur du noise où le compositeur récupère sur bande des disques volontairement détériorés afin d'en altérer la transcription et de rendre les sources méconnaissables. Sur cet album est effectué un important travail sur la boucle, travail que l'on retrouvera à de nombreuses reprises dans de nombreux albums de noise.

Suite à ces 2 pierres fondatrices vont se développer 2 courants musicaux essentiels : l'indus (ou industriel) et la noise. L'indus agissant sur l'idée de déprogrammation alors que la noise s'oriente vers des expériences cathartiques, de purification.

2) Une musique du Chaos ?

Dans les années 80 et surtout 90 se développe alors au Japon une noise extrêmement violente et agressive autour d'artistes comme Merzbow, Masonna, Hijokaidan ou encore Incapacitants. On parle alors de “Japanoise”, mot-valise formé à partir des mots “Japanese” et “Noise”.

“Music against music and meaning” nous dit Paul Hegarty dans son livre *Noise/Music A History* à propos de ce nouveau “genre” qui se caractérise par sa grande diversité. Paul Hegarty nous explique que la Japanoise peut être appréhendée comme une résistance à la conformité, dont la volonté de démantèlement des formes proviendrait à la fois de la vague de déconstruction du rock dans les pays occidentaux évoquée précédemment, mais également d'une réaction envers le système hiérarchique japonais de l'apprentissage des musiques traditionnelles.

L'oeuvre devient en proie à l'imprévisibilité ; Si Essl introduit l'ordre comme facteur de stabilisation, il introduit également le chaos comme facteur de variation. Or Nicolas Darbon dans son livre *Les Musiques du Chaos* nous rappelle que le chaos est un fantôme, une métaphore et un modèle scientifique qui fascine les compositeurs depuis les années 1970.

Dès lors, on peut se demander, La Japanoise : Une Musique du Chaos ?

Nous allons aborder la question à travers une étude de la matière sonore, de sa mise en forme ainsi que de son format.

3) Vers une musique de l'Extase ?

L'extase est un “état mental caractérisé par une contemplation profonde avec abolition de la sensibilité et de la motricité (médecine)” selon la définition du Robert. Elle est par ailleurs considérée par les philosophes Emmanuel Kant et Edmund Burke comme étant un état particulier du Sublime, dans lequel l'être est amené hors de soi-même à partir d'une régression de ses sens. “Many people have said they could get into a trance from the music” nous dit Merzbow dans son interview. L'artiste nous parle ici de transe pour évoquer l'état extatique dans lequel sont plongés les auditeurs de sa musique en concert. Transe et extase sont deux états de conscience radicalement opposés dans leur conception selon Gilbert Rouget. Dans son livre *La musique et la transe* il expose clairement qu'aucune extase n'est atteignable à l'aide de l'outil musical, contrairement à la transe.

Nous nous proposons de remettre cette affirmation en question à travers cette question : La Japanoise : Vers une musique de l'Extase ?

Nous tenterons de répondre à cette question à travers une étude du rapport qu'entretient la matière sonore avec l'auditeur dans la Japanoise, pour ensuite nous demander comment l'extase peut être envisagée à partir de ce rapport particulier.

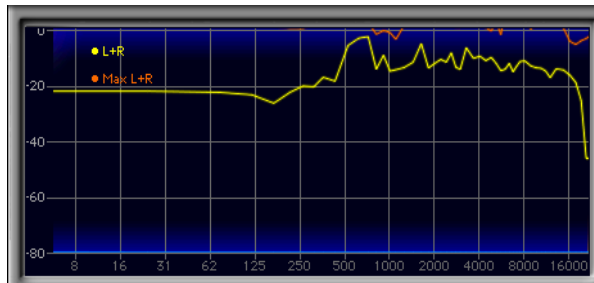
A) MATIERE ET MISE EN FORME : UNE MUSIQUE DU CHAOS ?

I) LA MATIERE SONORE

1) Le résiduel

“Sound sources are specifically maintained as residual /.../ “pure noise” mobilize the residual”. Paul Hegarty entend par là que les artistes cherchent ici à travailler la matière, et pas n'importe laquelle : le déchet. L'objectif est de mettre en forme une matière indésirable, cette matière que l'on trouve à l'origine, lors de l'avènement du monde industriel, dans le monde extérieur. Toutes ces sons nuisibles dont on se protège à l'aide de doubles vitrages, et que l'on oppose traditionnellement à la musique de notre petit monde intérieur, une musique de salon, privée, organisée.

Les déchets dans la noise reflètent les rejets indésirables du monde industriel actuel, des machines. Romain Perrot, artiste noise, nous raconte dans une émission Arte Radio Intro à la musique du bruit que son travail s'effectue autour de “générateurs de bruit blanc, et le but est d'ensuite mixer les différentes couches de son pour fabriquer le mur”.

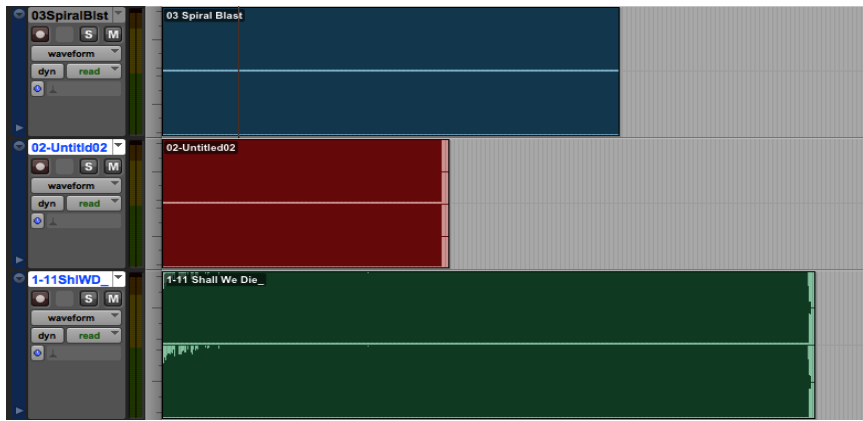


Un premier élément est ici important : le bruit blanc. C'est un son dont l'énergie (l'intensité allouée à une fréquence) est la même pour toutes les fréquences du spectre. Il en résulte une densité spectrale très importante. Comme exemple, j'ai choisi un instant du début du morceau *Spiral Blast* de Merbow que j'ai passé dans un analyseur de spectre :

En abscisse on trouve les fréquences (en Hz), et en ordonnée le niveau en décibel (en dB). On remarque bien ici que tout le spectre est complètement recouvert, de manière plutôt homogène. Nous avons affaire ici à un “résidu” dense, dans lequel l'oreille peut difficilement se repérer en terme de hauteur de son.

Le second générateur de matière est le feedback, déjà évoqué avec l'album *Metal Machine Music* de Lou Reed. Le feedback (ou rétroaction en français) est un phénomène sonore qui survient lorsque le son en provenance d'un haut-parleur revient au microphone aussi fort ou plus fort que le son provenant de la source originale, ce qui a pour conséquence de créer une boucle de son infinie. Ce principe habituellement évité dans tout concert conventionnel, est ici générateur d'une matière continue, qui couplé à l'utilisation du bruit blanc est à l'origine de cette “profusion sonore” de la noise dont parle Romain Perrot dans l'émission d'arte radio. Merzbow nous dit lui même dans l'interview *Eso Terra#8*, “Basically, my main sound was created by mixer feedback”, et Edwin Pouncy dans *Consumed By Noise* ajoute “The feedback sounds of equipment is a central concept for Merzbow. Feedback automatically makes a storm of noise”. C'est dans cette manipulation du feedback, et dans ses superpositions qu'est la richesse de la noise ; une “coloured noise” selon Paul Hegarty à propos des différentes productions de Merzbow. Romain Perrot compare cette richesse à la lumière : “pour moi c'est très proche de la lumière, de la couleur /.../ différentes couleur de gris comme de bruit, dont les contours sont flous”. Un exemple assez clair peut être entendu dans les toutes premières secondes de *Take it !* Dans l'album *Lon Guy* de Incapacitants, avec ce son strident et continu qui se transforme en permanence sous l'action des musiciens.

L'intérêt du feedback dans la Japonaise, outre son aspect indésirable, est son caractère continu évoqué plus haut. Il permet de créer des trames que l'on renouvelle au fur et à mesure des manipulations et dont la fin annonce la plupart du temps la fin du morceau.



Ci-dessus sont exposés les waveform (forme d'onde avec en abscisse le temps et en ordonnée l'intensité) entières de 3 morceaux. Dans l'ordre de haut en bas : *Spiral Blast* de Merzbow, *Untitled 02* de Masonna (Album *Frequency LSD*) et *Shall we die ?* de Incapacitants. On voit très clairement que la continuité du son est commune aux trois morceaux, et que l'arrêt de cette continuité implique dans les 3 cas la fin du morceau dans les maximums 2 ou 3 secondes suivantes.

D'une part nous avons vu que ces “résidus” sonores sont denses pour l'oreille mais ils sont également omniprésents, développés dans un continuum sonore en perpétuel changement.

On trouve également des sons ponctuels et identifiables dans le temps comme dans les premières secondes de *Munchen* de Merzbow où l'on perçoit très clairement des objets “objets sonores” selon la terminologie de Pierre Schaeffer. Ces objets peuvent par ailleurs être de couleurs très diverses ; ici nous avons affaire par exemple avec un son masse tonique selon le solfège de la musique électroacoustique de Pierre Schaeffer, c'est à dire un son ayant une hauteur définie et identifiable.

Merzbow nous dit par ailleurs dans son interview que son équipement inclus des “bowed metal instruments” soit toute sorte d'objet en métal dont il extrait le son à l'aide de micro-contacts et qu'il transforme ensuite à l'aide d'effets. On voit bien ici la volonté d'utiliser n'importe quel son, en particulier des sons métalliques industriels, comme des déchets ayant du potentiel de création.

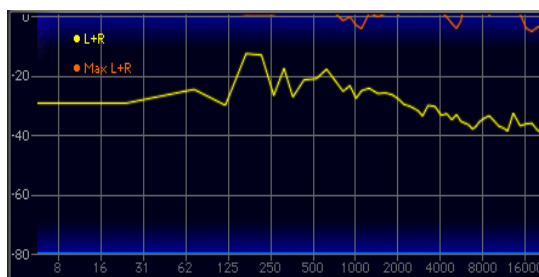
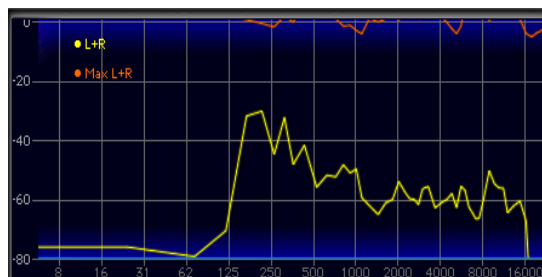
Certains sons dont les sources sont clairement identifiables sont également parfois utilisés. Tout l'album *Aqua Necromancer* de Merzbow, est parsemé de sons instrumentaux, comme par exemple dans le morceau *Soft Drums* où une batterie fait surface à partir de 8 secondes et dont le son est progressivement modifié, détérioré, par un traitement de distorsion. Ici l'intérêt n'est pas porté sur le la batterie elle même, mais sur sa destruction sonore. Merzbow nous montre ici la transition entre une musique “noisy” et la “noise”, notion que j'expliquerai dans la suite de mon commentaire.

Enfin, la noise se sert également parfois de “trames harmoniques” empruntées à la musique conventionnelle. Le morceau *Requiem* de Merbow en est un des exemples les plus probants. A 43 secondes, une trame grave s'installe pour tout le reste du morceau, et vient osciller entre 2 notes à distance de seconde majeure. A l'écoute de ce morceau, il est clair que notre oreille identifie comme une cadence obsessionnelle ce son grave qui structure les bases du morceau, comme une basse sait le faire dans un morceau traditionnel de rock, et sur lequel vient intervenir du bruit en perpétuel renouvellement, avec parfois des pauses, à la manière d'un instrument soliste. On voit d'après cet exemple que la noise ne se prive pas toujours d'éléments empruntés au langage musical, bien que ce langage ne paraisse pour le moment pas nécessaire dans le matériau qu'elle utilise.

2) les effets principaux

“Equipment included an audio mixer, contact mike, delay, distortion, ring modulator and bowed metal instruments /.../ Right now I'm using mixer feedback with filters, ring, DOD Buzz Box, DOD Meat Box, and a Korg multi-distorsion unit.” Merzbow nous montre ici que le matériel est relativement restreint pour faire de la noise, et de fait, cela rend chaque effet essentiel à la construction d'un mur de son.

.La distorsion est un effet essentiel dans la Japnoise, il abîme le son en ajoutant du bruit, des harmoniques initialement absentes, au signal d'origine. Ci-dessous, un exemple comparatif entre le contenu harmonique d'une chanson a cappella de Björk (à gauche), *Show me forgiveness*, et sa transformation via un effet de distorsion (à droite).



On voit bien ici que des harmoniques initialement absentes, ou quasi-absentes du spectre d'origine, comme par exemple en dessous de 120 Hz ou au dessus de 16 000 Hz sont largement représentés dans la version saturée. On retrouve via cet effet, des sons se rapprochant du bruit blanc précédemment évoqué. Il s'agit ici encore une fois de rendre le son dense et massif, au profit de sa hauteur ou de sa quelconque valeur esthétique. On peut citer comme exemple d'utilisation, l'intégralité de l'oeuvre de Masonna, où la voix de celui-ci est systématiquement transformée par la distorsion la plus destructrice possible. Bien que l'on reconnaisse le son de la voix à travers les traitements, on retrouve cette volonté de déstructuration ; la voix humaine est caractérisé ici par des cris, non-porteurs de mots, de sens. La volonté est ici d'agresser l'auditeur et du lui proposer une catharsis via la violence de la voix humaine.

.Les filtres sont régulièrement utilisés pour participer à la création de “couleurs” de bruits. On peut citer comme exemple *Requiem* de Merzbow où entre 6'10 et 6'20 on entend clairement un son de feedback , successivement filtré avec différentes fréquences de coupure. On a affaire ici à la création de nouveaux sons via une synthèse soustractive. En effet les sons initiaux, proches du bruit blanc, sont très riches en harmoniques ; en supprimant certaines plages de fréquences, on change alors le timbre du son.

.Les diverses modulations de fréquence comme la ring modulation (modulation en anneaux en français) évoquée par Merzbow dans son interview, viennent également jouer le rôle de modification du contenu spectral d'un son, comme pour les filtres, à la différence qu'il s'agit ici non pas de synthèse soustractive mais additive : en effet, on ajoute des harmoniques au son, des multiples de fréquences constituant le son initial, afin de le densifier.

.La réverbération est parfois utilisée comme dans le début de *Munchen* de Merzbow. L'intérêt de la réverbération réside dans la continuité qu'elle offre à un son ponctuel. La réverbération participe à cet effet massif recherché par les artistes de la Japnoise. Cependant, elle ne reste que moyennement utilisée ; en apportant un espace au son, une nouvelle densité, elle écarte le son de son caractère initialement brute et frontal, adoucissant inévitablement son aspect agressif. Dans le début de *Munchen*, le son ponctuel n'émerge pas d'une trame sous-jacente, mais du silence ; d'où probablement la volonté du compositeur à créer une continuité sonore entre les différentes occurrences de ce son.

“Avec chaque configuration, des modifications de fréquences et du bruit, avec parfois un space écho en plus” nous raconte Romain Perrot. L'écho, de même que la réverbération est un effet parfois utilisé pour apporter de l'ampleur au son, en démultipliant un son ponctuel. Un utilisateur récurrent de cet effet est l'artiste japonais Masonna. On peut avoir un bref exemple de son utilisation, entre les secondes 6 et 10 de son morceau *Untitled 03* dans l'album *Frequency LSD*. Masonna utilise l'écho très largement sur sa voix, la rendant multiple, insaisissable, ce qui couplé avec la distorsion rend méconnaissable sa voix et son éventuel discours, sinon les onomatopées mêmes qu'il crie. A l'aide de la distorsion, il transforme sa voix initialement ponctuelle en un son plus continu, la rapprochant ainsi d'un son issue d'un générateur de bruits blancs.

3) Conclusion : le bruit comme musique

La Japonaise présente le matériau sonore comme résiduel, et par ce biais, cherche à violenter l'auditeur en lui imposant des sons massifs, continu, agressifs, mais variés.

“Noise is not the same as noises” nous dit Hegarty. Selon lui, les bruits (“noises”) existent indépendamment de tout jugement, alors que la Noise n'existe que par le jugement négatif, donné par l'auditeur. En effet, même si la Noise ne fait pas appel à une quelconque interprétation intellectuelle, elle force le jugement de part le rapport dangereux qu'elle impose au corps : “Noise is negative ; it is unwanted, other, not ordered /.../ it does not exist independently, as it exists only in relation to what it is not” nous dit Hegarty.

Ainsi la Noise quitte le domaine objectif des “noises” en imposant une relation particulière avec l'auditeur, relation mouvante selon la sensibilité des individus et leur jugement. Ces 2 caractéristiques varient selon les cultures et époques.

La Noise est donc culturelle et devient tout comme la musique électroacoustique un art de la mise en scène des bruits.

Si la noise apparaît comme un genre bâtard, entre free jazz, progressive rock, musique contemporaine, musique traditionnelle japonaise (parfois), puis plus tard des styles proches du hardcore, du punk voire de l'électro, elle se sépare de ces musiques “noisy”, qui à partir de la relation musique-bruit créent de nouvelles significations, pour ne plus prendre en compte que le “noisy” et devenir finalement Noise : “Japanese noise music separates from a cosy genealogy with “noise in music” instead of “noise as music” or vice-versas” affirme Hegarty.

Nous allons notamment voir dans une deuxième partie en quoi cette affirmation : “noise as music” est véritablement valable pour la Noise alors qu'elle ne l'est pas pour la musique électroacoustique qui propose pourtant une autre approche du bruit, détachée du “noisy”.

II) LA MISE EN FORME DE LA MATIERE

“Noise music is intervention to keep material material rather than idealized, organized musicality”. Ainsi selon Paul Hegarty la japonaise veut exposer le résiduel comme il est. Cette démarche rompt avec celle de la musique concrète qui cherche à donner un nouveau sens musical, en organisant les sons entre eux, en les articulant. Hegarty ajoute : “in music made by Merzbow /.../ the residual is continually returned to its uselessness, to its place beyond pleasurable desirability appropriation”. Ainsi l'intérêt de la noise est justement dans son absence de langage, dans la présentation du bruit dans son aspect le plus indésirable, le plus insignifiant. Plus loin Hegarty nous dit : “It wants to be the kind of empiricism that musique concrète tries to remove”. Ainsi la Japonaise à travers ses performances lives, ses transformations en direct enregistrées telles quelles, s'inscrit dans une volonté de représenter l'action pure, l'expérience ; la Japonaise propose une approche spontanée et corporelle du son. On retrouve cet aspect dans l'expérience même des musiciens essayant de faire sortir les différentes textures d'un feedback, qui par son essence, est difficile à maîtriser, impossible à prévoir. Il s'agit donc ici de dompter le son, avant même d'en tirer un quelconque sens.

1) Structure générale

D'un point de vue musicologique, on se rend très vite compte, même en cherchant longuement, qu'aucune structure n'est présente dans les morceaux de Japonaise. Ces morceaux relevant entièrement de l'empirisme, aucune partie, aucun thème n'est identifiable. Le début et la fin de chaque morceau nous apparaît plus comme un geste spontané de démarrer une action ou au contraire de l'arrêter. Par ailleurs, pour travailler l'expérience du “live”, Incapacitants nous disent qu'ils ne procèdent pas à des répétitions, mais à des “sound check” ; Ainsi les artistes veulent éviter à tout prix d'intégrer des quelconques enchaînements de matières, pour rester dans l'expérience spontanée du concert, empirique, sans structure, sans signification préexistante.

Hegarty nous dit même : “no ultimate moment”, la Japonaise s'écarte ainsi et une nouvelle fois de la musique conventionnelle, en proposant non pas des matières évoluant vers un maxima de tension, de volume, mais des matières en renouvellement permanent.

Malgré tout, il est tout de même possible, à travers plusieurs exemples, non pas de déterminer des structures, mais des articulations empruntées au langage musical.

2) La répétition

La répétition d'instantanés sonores, sous le principe de la boucle est fréquemment utilisée par les artistes de Japonaise, en voici quelques exemples :

- Dans *Farsa Del Buen Vivir* Merzbow utilise un sample d'une courte progression basse-batterie. De même que pour *Requiem* précédemment cité, ce sample sert de trame au morceau, trame sur laquelle viennent s'ajouter des improvisations de bruits, et à laquelle on effectue des transformations du son. Nous avons ici l'exemple concret de l'utilisation du langage musical : Par la répétition d'un élément sur toute la durée du morceau, qui de plus est hiérarchisé en terme de hauteur (son de basse), cette boucle joue à la fois le rôle d'accompagnement, de soubassement aux sons bruyant qui viennent s'ajouter anarchiquement, mais crée aussi un véritable rythme à l'aspect obsessionnel et imperturbable.
- Toujours chez Merzbow, qui est sans aucun doute le plus grand explorateur de la noise et de ses limites : le morceau *1930* dans l'album éponyme. Ici, la boucle n'est plus réalisée à partir d'un sample d'instrument mais à partir d'un sample de bruit, qui pendant les 2 premières minutes constitue l'unique matériau de la pièce. Ici, l'aspect musical de la boucle n'est pas dans l'accompagnement mais dans les transformations successives et empiriques que le sample subit : on pourrait ici reconnaître autour de cet objet sonore itératif, le principe musical de la variation, à son échelle la plus élémentaire. On retrouve cette même démarche

dans le morceau *Aqua Necromancer* de Merzbow ou encore dans *Soft Drums*, où cette fois-ci le matériau varié est un sample de batterie.

La répétition constitue ici un véritable langage emprunté à la musique conventionnelle ; Il est important de remarquer qu'il n'est absolument pas nécessaire dans la Japonaise, contrairement à la techno par exemple. En outre, très peu de morceaux font finalement appel à la répétition, car elle fait directement référence à un langage pré-existant, ce à quoi les musiciens Japonaise montre leur résistance. Si l'on trouve quelques exemples de voix bouclées chez Masonna, de manière parcellaire, le travail de Merzbow, lui, en laisse émerger à plusieurs reprises. Avec l'utilisation de la boucle, il enrichi considérablement son travail, peut être de part l'ajout d'un langage ; Il nous montre surtout à travers les variations d'un même matériau, comme il procède à la décomposition du déchet sonore. D'autre part Hegarty nous dit que dans la répétition “the sense of an ending being impossible” ; On peut retrouver à travers cette interprétation, la volonté de non-formatage remarquée précédemment, notamment à travers l'exemple du fade in/fade out.

Un langage musical sûrement, bien qu'élémentaire, mais adapté au discours de la noise : le résiduel.

3) La rupture et le crossfade

La rupture est un procédé de ponctuation permettant, dans notre cas de la Japonaise, de changer de texture de manière brutale. Le crossfade (ou fondu enchaîné en français) quant à lui se définit par le raccord progressif entre deux textures. De manière générale la Japonaise a certaine préférence pour la rupture comme transition entre 2 matériaux, plutôt que le fondu délicat ; Cela va de pair avec la volonté particulière des artistes de la Japonaise d'agresser l'auditeur, de faire preuve de violence quand au rapport du son au corps. Ici encore, on reconnaît la “patte” de l'artiste (ou la “pâte” de l'artiste...) à son utilisation de la rupture et du crossfade. Masonna, toujours dans sa démarche extrême, n'utilise pas ou presque pas de transition en fondu enchaîné ; “ears cannot settle at a new norm” nous Hegarty à propos de la rupture. Si l'on écoute le début de *Untitled 02* de son album *Frequency LSD*, on perçoit déjà dans la première seconde le passage d'un son presque pur (une ou très peu de fréquences) à un son de type bruit blanc (un maximum de fréquences) puis à 2s, on change à nouveau de texture de son avec un matériau itératif qui vient jouer sur l'espace stéréo (2 textures très différentes entre la droite et la gauche), puis à 8s une nouvelle rupture brutale où l'on perçoit ses cris distordus, et ainsi de suite... Le travail de Merzbow présente lui une richesse dans l'utilisation de la rupture et du crossfade. Si l'on rencontre des œuvres très agitées comme *Spiral Blast* où le choix d'utiliser des ruptures s'inscrit dans la volonté d'y apporter la violence nécessaire, des morceaux comme le *Music Metal* en hommage à Lou Reed, nous propose une noise que l'on pourrait qualifier de progressive avec des entrées et des disparitions successives de trames aux matières différentes, selon le procédé du fade in/out et du crossfade. Ce choix dans la manière de nous confronter à la matière dévoile une très grande richesse à l'intérieur de la Japonaise ; cela vient refléter la très grande diversité d'artistes qui opèrent au sein celle-ci.

4) Le silence : une rupture particulière

Outre le changement brutal de couleur de la matière sonore, les artistes utilisent parfois le silence. “Silence as a kind of punctuation, but as material” nous avoue Hegarty ; ainsi une ponctuation musicale, encore une fois, dans sa plus basse expression est présente.

A l'écoute de la pièce *Track 01* dans l'album *Rainbow Electronics Vol.I* de Merzbow, on s'aperçoit que l'artiste utilise le silence à plusieurs reprises, et de 2 manières différentes :

- Les silences présents par exemple entre 5'10” et 5'13”, 5'25” et 5'28” ou encore 7'06” et 7'08” agissent comme des ruptures entre 2 textures sonores différentes ; on pourrait les comparer aux changements de mouvements dans les pièces de musique classique occidentale. D'ailleurs, que les artistes les considèrent comme des événements survenant aussi aléatoirement que la plupart de leur son, ou non, il en résulte tout de même que notre oreille interprète naturellement cette rupture comme une opposition entre 2 événements.

A propos de cette pensée du silence, Paul Hegarty fait la remarque : “Silence within noise music is not about awareness of musicality beyond the music, but about anticipation, shock, and testing limits.” Par conséquent, même si l'on peut percevoir et ainsi qualifier ces silences de ponctuations musicales, ils interviennent plus comme le prolongement du discours sur l'indésirable dans la Japonaise. A travers la transition brutale entre un niveau sonore nul et un niveau sonore très élevé (et vice versa) on retrouve cette volonté de choquer l'oreille, de surprendre l'auditeur en lui imposant parfois une nouvelle texture. Hegarty ajoute même que l'utilisation du silence empêche l'auditeur de rentrer dans une quelconque immersion, ou transe, dans laquelle il pourrait recueillir du sens en s'évadant du son : “Howls occur frequently enough to stop immersion, and not regularly enough that you can fix on that. Nothing seems to offer any narrative.”

- Le silence présent entre 5'25” et 5'28” ainsi que les micro-silences qui l'entourent agissent différemment. Ici le même type de bruit intervient de part et d'autre de ces silences, comme s'il apparaissait et disparaissait du néant. Ici on retrouve plutôt la conception du “silence as material” de Hegarty évoqué plus haut : une trame de silence au lieu d'une trame de bruit, ponctué par des sons plutôt que par des silences. On se rapproche ici plus d'une conception acousmatique du son, où des objets sonores viennent construire sur le néant.

De manière très schématique, on pourrait dire que si la musique acousmatique ressemble plus à une approche de la synthèse additive du son, la noise, elle, se rapproche plus d'une approche de la synthèse soustractive, où l'on part du bruit total pour le nuancer on lui supprimant certaines fréquences. Encore une fois cela reste une vision très schématique car ces 2 styles n'ont pas la même finalité : pour l'un du sens, pour l'autre non.

5) Conclusion : Une esthétique du chaos

Dans un article publié sur le site Lettres.Lecolededesign.com Quentin Tableau-Marinetti conclue sur le fait que la Noise “prend le contre-pied de définitions communes de la musique en essayant de se libérer de sa dimension esthétique pour s'intéresser à sa structure, son sens, à son effet sur l'auditeur”. Cependant, on peut finalement clairement estimer que le refus d'une esthétique en modèle une autre, non pas d'après un langage musical mais d'après la volonté de s'en libérer en présentant d'une part un matériau pour ses qualités purement acoustiques et d'autre part en le maintenant désordonné, illogique.

“Le chaos peut être considéré comme l'aboutissement -réalisé ou fantasmé- d'un langage musical primitiviste, subversif et mortifère” nous dit Nicolas Darbon dans *Les Musiques du Chaos*. On retrouve tout à fait à travers cette définition le “langage” mis en forme par la Noise, que l'on peut dès lors qualifier de “pré-langage”, et qui peut même selon Hegarty être rassurant : “It is a common argument that noises can be soothing, due to our experience in the womb, and also our early pre-linguistic time of life”. En effet, en présentant la matière pour ce qu'elle est, dépourvue de toute hiérarchie musicale (celle que l'on retrouve par exemple dans la musique électroacoustique) la Noise soumet l'auditeur à ce qui pourra constituer un langage ; sans l'énoncer la plus part du temps, il est cependant parfois suggéré à travers l'utilisation d'un langage musical primitif, basé principalement sur la répétition et la rupture.

En se positionnant dans une esthétique du Chaosisme, en opposition à l'Orphisme initialement prôné par la musique conventionnelle, la Noise s'inscrit dans une nouvelle approche du monde : “Jadis nous souhaitions des expériences logiques ; rien ne nous importait plus que la stabilité /.../ C'est la fonction de l'art actuel : nous préserver de toutes les minimisations logiques que nous sommes tentés à chaque instant d'appliquer aux flux des événements. Nous rapprocher du processus qu'est le monde” nous dit J.Cage, approche que l'on reconnaît également dans les analyses de Hegarty : “with noise is born disorder and its opposite:the world”, et de Darbon “transformer le monde (par le chaos) cela revient aussi, et bien davantage, à proposer un nouvel état du monde”.

De cet informe qu'est le chaos, résulte la mise en place de nouvelles pensées selon Hegel : “formless makes us think too much, and think “badly”.

III) LE FORMAT :

1) Fade in/out

Le fade in/fade out (fondu d'ouverture/de fermeture) sont des procédés de mixages couramment utilisés notamment dans les musiques pop, rock et funk, et qui consiste à commencer le morceau (fade in) ou à le terminer (fade out) avec l'action progressive d'un potentiomètre de volume général. Fréquemment utilisé dans la funk, avec des groupes comme Funkadelic, ce procédé technique suggère l'infini : la chanson apparaît et/ou finalement disparaît dans le lointain. Ce principe remet en question le format d'un morceau standard de pop, en lui proposant une fin qui suggère la continuité. Dans la Japanoise, ce principe est très souvent utilisé : “The piece does not really end or begin, just fades in and out, as is a glimpse of another world, immanent, dense, breathless and infinite” nous dit Paul Hegarty. Ce qui finalement apparaît comme une volonté de suggérer l'infini, le chaos continu et insaisissable, rapproche la forme globale d'un morceau de Japanoise à un tout autre morceau de pop. En effet, comment échapper à la forme dès lors que l'on inscrit du son à l'intérieur d'une durée ? La Japanoise n'y répond pas et propose pour chaque morceau l'une des 2 possibilités de début et de fin à savoir : net ou fondu. Par ce choix, on peut reconnaître encore une fois la patte de certains artistes : Chez Incapacitants, les morceaux commencent la plupart du temps de manière brutale et finissent très souvent en fade out ; pour en donner seulement quelques exemples : *Necrosis*, *Apoptosis*, *Shall we die ?*, *Stone River*, *Sky Valley*... Dans un exemple plus particulier, *Go !* Incapacitants utilisent la chute de la réverbération de leur dernier son comme fade out. La continuité est ici suggérée par la densité du dernier son, apportée par l'ajout de réverbération. Chez Masonna, sûrement l'artiste Japanoise le plus extrême dans sa démarche, tous les morceaux (à ma connaissance) commencent et terminent brutalement, comme si ces parcelles de bruits n'étaient finalement que des découpes aléatoires d'un chaos sonore sans nuance. Il suffit pour cela de prendre l'exemple complet d'un album comme *Frequency LSD* pour s'en rendre compte. Ici, on ne veut rien suggérer, et pour cela l'utilisation du fade in/out véhiculant l'idée d'infini est proscrite. Enfin chez Merzbow, on trouve la plus grande variété de combinaisons possibles et ceci souvent à l'échelle d'un album complet. L'album *Aqua Necromancer* commence brutalement, puis chaque chanson s'enchaînent de manière net, comme des découpes d'un même ensemble initial, pour qu'enfin le dernier morceau se termine en fade out. Ici, Merzbow cherche à élargir la forme standard d'un morceau à l'échelle d'un album ; bien que chaque piste possède un nom différent (ce qui n'est souvent pas le cas pour Masonna par exemple) chaque morceau pourraient être placés sur la même piste sans que l'oreille ne remarque rien.

2) La durée

Ainsi j'en vient à évoquer la durée des morceaux. Bien que comme je l'ai dit précédemment, la Japanoise s'inscrit fatalement dans un format, celui-ci est malmené de toute part pour éviter une quelconque standardisation. On retrouve encore ici dans ce choix du format, la patte de certains artistes. Masonna ainsi travail dans des durées excédant rarement les 4 minutes (à quelque exceptions près comme *Inner Mind Mystic 7* de 15 min, qui montre d'ailleurs qu'il rejette ici toute standardisation au sein même de sa propre œuvre) ; Dans son album *Spectrum Ripper*, sur 25 titres inférieur à 4 min, 8 sont d'une durée inférieure à 1 min pour arriver à son extrême minimum de 9 secondes pour le dernier morceau, *Part XXV*. Chez Merzbow on trouve de tout : de 43s pour le morceau *'Lost Paradise' Fire Scene* à 1 heure et 13 minutes pour *Track 01*, l'unique morceau de son album *Rainbow Electronics Vol.I* ; et l'on pourrait trouver ainsi des exemples pour chaque dizaine de minutes.

La durée des albums et surtout le nombre de titres présent sur chacun est très varié : on va de *Rainbow Electronics Vol.I* cité juste avant avec son unique titre d'1h13min à *Spectrum Ripper* et ses 25 titres tous inférieurs à 4min, en passant par des albums avec un contenu plus standard.

3) Le titre

La richesse de la Japonaise peut également s'entrevoir à travers le choix des titres de morceaux. Tous les cas de figures sont représentés.

Ainsi Masonna dans sa volonté de s'écarter de toute signification possible propose le plus souvent des titres que l'on pourrait qualifier de "par défaut", comme si son choix était réalisé sous l'obligation engendrée par le support. Dans ses albums, *Ejaculation Generator*, *Hyper Chaotic* ou encore *Vestal Spacy Ritual*, Masonna choisit de nommer tous ses titres *Untitled 01*, *02...* en fonction de leur ordre dans l'album. "Untitled", sans titre, représente parfaitement la volonté de l'artiste à éviter toute signification possible, laissant l'auditeur se perdre entièrement dans l'écoute. Dans cette banalisation volontaire, il est important de noter que par conséquent, plusieurs titres de Masonna portent le même nom. Par ailleurs, on peut également relever un autre exemple du même genre dans l'album de Merzbow *Rainbow Electronics Vol.I* où l'unique piste prend le nom de *Track 01*.

Dans l'album *Inner Mind Mystique* de Masonna, tous les titres portent le nom d'*Inner Mind Mystique*, suivis encore une fois du chiffre faisant référence à leur place dans l'album. On retrouve ici la même volonté de non sens à l'écoute de chaque piste indépendante ; Cependant, cette fois-ci tous ces titres apparaissent cohérents sous le même titre que celui de l'album. Il en résulte un univers à part entière, parcellé dans plusieurs titres.

On repère également ce même morcellement, mais de manière assumé, dans son album *Spectrum Ripper* où chaque morceau prend le nom de "Part" avec en chiffre romain la référence de la place du titre dans l'album.

Cependant, cette volonté de ne pas assigner de nom particulier à une piste n'est pas exclusive chez les artistes de la Japonaise. Chez Merzbow ou Incapacitants pour ne parler que des plus importants, on trouve des :

- Emprunts au langage musical : *Requiem*, *Contrapuntti*, *Part*, *Intro...* que sont porteuses parfois de sens (*Intro* est bien le premier morceau de l'album *1930*, et présente une durée relativement courte, 2'40" par rapport aux autres pistes) ou parfois plutôt d'ironie (*Contrapuntti Patto* où est exposé au début un bref extrait transformé d'un instant de musique traditionnelle, laissant très vite place au bruit).
- Titres poétiques plus ou moins abstraits comme *Sky Valley*, *Stone River*, *Apoptosis*, *Orange Smoke...*
- Expressions comme *Go !*, *Take it !*, *Shall We Die ?...*
- Hommages : *Penderecki*, *Music Machine* (en hommage à Lou Reed), *After Drunken Interview (In Memory Of Koji Tano)*...
- Titres comiques dont son friands les Hanatarash : *Suicidal Budda*, *Bom Bom Rider*, *Pigeon Car...*
- Titres renseignant sur la source : *Soft Drums*, *Piano Space Marimo Kitty* où il y a effectivement dans le premier des samples de batterie et dans le second des samples de piano.
- Titres renseignant sur le caractère du matériau : même à travers l'image d'un oiseau, le titre *Woodpecker* de Merzbow reflète parfaitement les oscillations rapides et nerveuses de la matière dans son titre.
- Dates en rapport où non avec la date de réalisation ou simple suite de chiffres, *1930*, *Live 04.01.95...*
- Acronymes : les 2 titres de *Noise Extra* de Masonna sont des acronymes de son pseudo : *Mademoiselle Anne Sanglante Ou Notre Nymphomanie Auréolé*, *Mystic Another Selection Of Nurse's Naked Anthology*
- Titres dans différentes langues : *Out Of Schnaps*, *Torikabuto*, *Munchen*, *Farsa Del Buen Vivir*, *Contrapuntti Patto...*

Contrairement à ce que peut nous dire Merzbow dans son interview: “When I use words, say, album titles, they are not chosen to convey any meanings. They are merely selected to mean nothing”, certains titres sont réellement porteurs de sens, que ce soit à travers des métaphores ou non. Pour ce qui est des autres, on nage dans des images surréalistes, ironiques, poétiques, qui mises en relation avec la musique créent du sens, où tout du moins des images plus ou moins libre d'interprétation. Que ce soit dans le refus de l'image mais finalement dans la présentation d'une certaine hiérarchie (*untitled 01...*) ou finalement dans l'utilisation de l'image et par conséquent le désordre, et l'absence de cohérence des titres vis à vis du nom de l'album dont ils sont issues, on crée du sens. Une nouvelle fois, cette grande diversité de noms reflète la richesse dans la création.

Ainsi Hegarty remarque “titles and apparent them mean it is not “just noise”, but noise in the place of Music.”

4) Le support

Les artistes de la Japonaise rejettent le support, car évidemment formel. On voit alors que des artistes comme Merzbow se mettent à considérer l'objet même du support comme un résidu, au même titre que leur matériau. Ainsi Masami Akita (alias Merzbow) utilise à ses débuts des couvertures pornographiques comme jaquette, alors que d'autres préfèrent des images bien plus classiques que l'on pourrait très bien ranger à côté de nos disques de pop. Ici encore, les choix varient : d'une part on cherche à résister autant qu'on le peut à la standardisation du support pour rester “underground”, inclassable, insensé ; et d'autre part on s'en remet aux avantages de la globalisation, qui profite à la diffusion...

Par ailleurs le choix du support s'est longtemps tourné vers la cassette audio ou le vinyle, pour leur bruit naturel qui participe au discours des artistes. Aujourd'hui encore, la plupart des albums de Japonaise continuent d'être édités en vinyle bien qu'une nouvelle fois, l'avènement du CD et de la vente en ligne ai standardisé la majeure production des artistes.

5) Conclusion : Un chaos formalisé

“The absence of form plays accross form” selon Hegarty. Finalement, en insérant le Chaos dans une forme on l'esthétise, et en s'obstinant à le placer sur un support délaissé, abîmer, réifié, on lui donne un véritable discours.

D'autre part, en démultipliant ses durées, ses titres, ses formats, on enrichie considérablement son langage, un langage d'ailleurs déjà présent dans certains courants surréalistes : à travers l'association de mots, sans relation sensée, on crée de nouvelles images extrêmement subjectives.

CONCLUSION :

Une musique du chaos

On parle régulièrement de Noise music et pourtant comme nous l'avons vu, le langage musical y est absent, ou quasi-absent, en tout cas pas nécessaire. En plaçant ce chaos sonore entre un début et une fin on fini par lui donner une forme, et même un certain discours ; mais cela suffit-il à considérer la Noise comme une musique ? On a parlé précédemment selon les termes d'Hegarty de Noise en place de Musique ; Mais selon moi l'intérêt de considérer la Noise comme une musique réside dans un besoin général de faire évoluer les limites de ce terme, de permettre aux nouveaux axes de création de s'épanouir parallèlement avec ceux de la société actuelle, et ceci en élargissant notamment, dans le cas de la Noise, le champ du langage musical à celui du Pré-langage évoqué précédemment : "L'histoire du primitivisme occidental s'inscrirait ainsi dans une perspective de mise esthétique marquée aussi bien par un renouvellement des formes que par un changement de contenu expressif" nous dit Emmanuel Gorge dans son livre *Le primitivisme musical*.

Selon une analyse de Nicolas Darbon des textes de Claude Lévi-Strauss : "Si la musique /.../ est le langage moins le sens, le chaos musical, c'est le sens (et l'insensé) moins le langage. L'architecture de la langue est dans la musique vidée de ses signifiés ; or c'est bien elle que l'on ne veut plus dans le chaos, et la puissance de sa signification en est multipliée". On voit ici que Darbon nous parle de chaos musical ; de part cette formulation, il nous annonce que le chaos, par son approche artistique particulière du monde, vient créer de nouvelles significations : "Despite the death it contains, noise carries order within itself ; it carries new information" selon Attali dans son livre *Noise*.

En effet, si le Chaos effraie par son aspect destructeur, il reste cependant un immense moteur de création, comme nous le rappelle Nicolas Darbon : "Destructeur et constructeur, Eros et Thanatos, terrain vague du Mal et principe moteur de la Création, le chaos peut être envisagé désormais avec bienveillance- peut être parce qu'on parvient quelque peu à le comprendre et à le maîtriser... Il est le monde, la vie, le dynamisme, la créativité". Ainsi si les artistes de la Japonaise sont souvent perçus comme des destructeurs du langage, ils n'en sont pas moins des créateurs d'un discours nouveau, émergeant de leurs interprétations du Chaos, comme Lévi-Strauss nous l'avait prédit, "L'avenir de la création sera reliée à une reprise de contact avec la nature à l'état brut, ce contact restant impossible à accomplir au sens strict". On peut donc conclure sur la Japonaise et parler de musique du chaos, dès lors que l'on accepte d'ouvrir le terme de musique aux prémices de son propre langage.

"Je vous le dis : il faut encore porter du chaos en soi pour pouvoir donner naissance à une étoile qui danse", Nietzsche.

B) AU DELA DE LA MATIERE : VERS UNE MUSIQUE DE L'EXTASE ?

I) PROJECTION DE LA MATIERE

“C'est vraiment le son d'aujourd'hui, dans l'ensemble d'informations mais aussi dans l'étirement temporel, dans ce que ça fait quoi” nous explique un auditeur dans l'émission d'Arte Radio. “Effects used not for effect but as action (not as ornament)” commente de plus Hegarty sur l'utilisation des différents effets acoustiques utilisés par les artistes Japonaise. On voit dès lors que celle-ci semble se préoccuper de l'établissement d'un certain lien corporel entre le son et l'auditeur.

1) Un auditeur nécessaire

a) *La noise et perception*

“First /.../ noise needs a listener” nous dit Hegarty. Selon lui, deux facteurs sont nécessaires à l'existence de la Noise music comme musique du bruit. Tout d'abord, voici la première, qui nous paraît évidente dès lors que l'on admet le constat cité plus de : noise ≠ noises. En effet, la noise est culturelle : “it does not exist independently, as it exists only in relation to within it is not” selon Hegarty. Ainsi la noise est négative car non voulue dans un premier temps ; elle n'existe pas de manière indépendante, mais seulement dans sa relation négative avec l'auditeur.

b) *la noise et jugement*

Un jugement découle alors de cette relation négative : “Noise is negative ; it is unwanted, other, not something ordered” pour Hegarty. “Pourquoi aimer le noise ?” nous dit un auditeur dans l'émission d'Arte radio, “peut être parce qu'on adore l'art moderne qui consiste à provoquer l'auditeur, ou le spectateur”. Ainsi, si les sons du quotidiens nous échappent dans les conséquences logiques de phénomènes habituels, la Noise music fait réagir de par sa présentation au public en tant qu’“objet artistique” pour lui même.

Hegarty définit alors l'auditeur de la noise comme “subject to noise”, impliquant par là les différents rapports possibles que chaque auditeur entretient avec la noise : physiques d'une part, esthétiques de l'autre.

Ce “sujet” possède par ailleurs une caractéristique propre dans la Noise music, et particulièrement dans la Japonaise : il devient actif dans ses réactions spontanées au bruit insoutenable. Dans cette agression, Hegarty y voit une violente critique de la société actuelle dans laquelle nous devenons passifs et même au delà : dans laquelle nous sommes désormais exhortés à participer. La Japonaise reflète alors cette exhortation.

2) Un mal nécessaire

a) *Le contrat sadomasochiste*

“The sound then has to be perceived as dangerous to the functioning of the hearing machine”. Ainsi est décrite la deuxième condition nécessaire à l'existence de la Noise music pour Hegarty. En effet nous dit-il, sans ces deux éléments, il est possible d'avoir un son (“noises”) mais pas la Noise. Un mal physique, ou en tout cas une appréhension de ce mal est donc nécessaire pour que la Noise music soit considérée comme telle. La Japonaise s'inscrit clairement dans cet aspect, comme nous allons le voir dans b) *les outils* ; un aspect qui selon Hegarty proviendrait en partie du sadomasochisme, phénomène pérnissant dans la culturelle japonaise : “we can also raise the issue of

sadomasochism, which is of vital importance in contemporary Japanese aesthetics”. La Noise existe de par son excès ; sans cet excès qui par ailleurs est plutôt décrit comme une convenance esthétique, la Noise n'agit plus sur l'auditeur et perd son intérêt et même sa fonction. “Elle prend le contre-pied des définitions communes de la musique /.../ pour s'intéresser à sa structure, son sens, à son effet sur l'auditeur” nous dit Quentin Tableau-Marinetti. Dans son excès, la Noise est pensée comme étant “trop” pour l'oreille humaine. En ce sens, on retrouve l'aspect culturel de cette musique évoqué plus haut, avec selon les individus et les cultures, des conceptions du “trop” différentes. C'est dans cette limite de la perception auditive humaine que réside le jeu de la Noise et de ses différentes interprétations : “How noise works” selon Hegarty. On s'éloigne encore ainsi du “noisy”: l'intérêt n'est pas de salir, mais de faire accéder à une gêne physique ; ce qui n'est pas extrême devient “noisy”, c'est à dire nuisible mais pas irritant physiquement.

Dans l'intégration, ou plutôt l'incorporation de l'auditeur dans le son, on cherche à le désincarner, sauf en ce qui concerne ses facultés auditives et visuelles : “physical experience of sound, the “live” listener to quiet noise must become disembodied” nous explique Hegarty. Par cette phrase, Hegarty nous montre à quel point l'auditeur devient actif dans son écoute, sortant ainsi de son écoute passive “live”, c'est à dire de l'écoute des bruits de la vie de tous les jours.

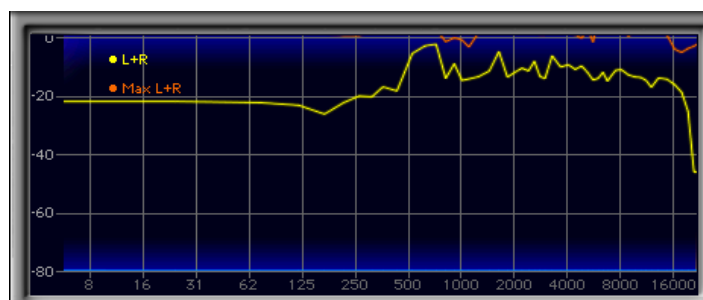
La Noise agit ici comme un fonctionnement de cause à effets dont les causes sont permises par la manipulation de certains outils acoustiques.

b) Les outils

“Noise is sound that damages us, and that a defensive reaction is simply natural, even if, at an individual level, it might be learned. This would imply that certain frequencies or volume of noise are inherently noisy”. Ainsi comme nous le dit Hegarty, certains phénomènes acoustiques sont inévitablement nuisibles pour l'oreille humaine. Afin de montrer l'importance de ces phénomènes, il est nécessaire de rappeler que de nombreuses armes soniques sont utilisées par les militaires de nombreux pays pour neutraliser leurs adversaires, et ceci depuis les années 70. Pour ne citer que quelques exemples : le “Curdler” (“le glaceur de sang”) utilisé par l'armée américaine lors de la guerre du Vietnam, la “Squawk Box” (“la boîte à cris”) en Irlande du Nord pour disperser les émeutes ou encore le LRAD des GI's pendant la guerre en Irak, sans compter les différents dispositifs de torture. Tous ces exemples font appel à des générateurs de fréquences (en l'occurrence ici, des hautes-fréquences/ultrasons) pour neutraliser les opposants en leur infligeant des sons insupportables voire nocifs pour l'oreille humaine: on parle alors de “no-touch torture” (torture “blanche”) car elle ne laisse aucune marque apparente sur le corps de la victime.

Pour revenir à la Japonaise ; on peut relever deux “outils” acoustiques infligeant une gêne physique à l'auditeur : les fréquences (et particulièrement les infra-sons d'une part, les hautes-fréquences d'autre part), et le volume.

. Les fréquences, des infra-basses aux hautes-fréquences sont largement brassées dans la Japonaise, comme nous l'avons vu précédemment à travers le matériau du bruit blanc. Bien évidemment, cette analyse des effets de certaines fréquences sur l'auditeur est à mettre en relation avec le volume : la gêne physique a lieu dans la corrélation de ces deux phénomènes. Voici une nouvelle fois le relevé effectué par l'analyseur de spectre sur un instant du début de *Spiral Blast* de Merzbow ; un spectre typique des musiques de la noise Japonaise.



Tout d'abord, regardons les infra-basses, c'est à dire les fréquences inférieures à 20 Hz, en dessous du spectre de l'oreille humaine, ou plus concrètement : les sons graves que l'on ne perçoit pas directement par l'ouïe. On voit dans cet exemple que ceux-ci sont largement représentés, selon la même intensité que les basses et les médiums.

L'action des fréquences infra-soniques réside dans le fait qu'elles sont susceptibles d'entrer en résonance avec les fréquences propres du corps, comme celle des organes internes, à 7 Hz. De manière générale, lorsqu'une fréquence rentre en résonance avec la fréquence propre d'un système, d'où est accumulé son énergie, celle-ci provoque une excitation interne entraînant des oscillations de plus en plus importantes, pouvant atteindre une rupture d'un des composants de ce système.

Selon un rapport effectué en 2003 par le DEFRA (équivalent britannique du Ministère de l'environnement) les basses fréquences provoqueraient des vertiges, déséquilibres, gênes extrêmes, désorientations, incapacités d'agir, nausées, spasmes gastriques, vibrations de l'abdomen et du cœur. Il est également mentionné que pour une écoute de 15min de fréquences comprises entre 5 et 10 Hz, de 100 à 135dB sont relevées une forme de fatigue, d'apathie, de dépression, de pressions dans les oreilles ainsi qu'une perte de concentration, une confusion, et la vibrations des organes internes pouvant agir sur le système cardiovasculaire et respiratoire. Il est important d'effectuer ici une comparaison avec le volume général des concerts de rock, des musiques de club et notamment des concerts de noise (sinon voir plus encore pour ces derniers), estimé en moyenne entre 100 et 130 dB. A ceci Hendricus G. Loos ajoute dans le brevet américain n°6017302 Subliminal acoustic manipulation of nervous systems : "la fréquence sonore de 2,5 Hz peut induire le ralentissement de certains processus cérébraux, une somnolence et une désorientation". Il est certains d'après ces observations que les fréquences ainsi présentes dans *Spiral Blast* pour ne citer que cet exemple sont nocives pour ses auditeurs, particulièrement dans la situation du concert. On voit ici que les douleurs, nausées et spasmes viennent constituer très certainement le second aspect nécessaire à l'existence de la noise selon Hegarty, c'est à dire le potentiel dangereux du son. Outre la douleur, on remarque également à travers ces observations d'apathie, de dépression, de confusion ou encore de désorientation, la perte de soi-même, ou tout du moins pour le moment, la fragilité engendrée dans le rapport de l'auditeur et de son corps.

Ainsi les infra-basses causent des dommages au corps de l'auditeur dans un premier temps, mais agissent ensuite vers une désincarnation de celui-ci ; une désincarnation évoquée plus haut à travers le "disembodied listener" de Hegarty.

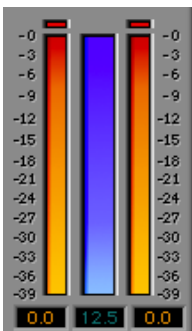
Les ultrasons ne sont que très peu représentés dans la Japnoise. En effet, le support ne permet pas la restitution d'une importante plage d'ultrasons : le standard de diffusion étant limité à un échantillonnage de 44,1 Hz, cela limite la plage de fréquences générées par le support, selon Shannon Nyquist (pour plus d'informations, consulter son théorème), à une fréquence maximale d'environ 22 kHz, soit peu au dessus de la limite de perception de l'oreille humaine qui se situe à 20 kHz. Outre le support, les musiciens de Japnoise ne porte pas d'intérêt particulier pour les ultrasons ; sûrement pour la simple et bonne raison qu'ils ne les perçoivent pas. Contrairement aux infra-basses, les ultrasons ne possèdent aucunes fréquences correspondant aux fréquences de résonance du corps. Si les infra-brasses sont maîtrisables car directement perceptibles via le corps, les ultrasons restent cependant difficiles d'accès. Une autre et importante caractéristique des infra-basses réside dans leur caractère omnidirectionnel : plus le son est grave, plus les ondes rayonnantes sont omnidirectionnelles ; à l'inverse plus le son est aigu, plus les ondes deviennent directionnelles. Ainsi les infra-basses se prête beaucoup mieux à la volonté des artistes de Japnoise à créer un espace acoustique dense, à intégrer le publique dans le son.

Cependant, il reste nécessaire de parler de l'importance des hautes-fréquences dans la Japnoise ; j'entend par hautes-fréquences les fréquences comprises environs entre 2 kHz et 20 kHz. En effet pour reprendre l'exemple de *Spiral Blast*, on voit que les hautes-fréquences sont encore plus marquées que le bas du spectre. L'intérêt n'est ici définitivement pas porté sur les ultrasons, puisque l'on voit très clairement une chute du spectre au dessus de 16 kHz, fréquence à partir de laquelle l'oreille adulte moyenne (plus de 25 ans) ne perçoit plus rien. Selon Jürgen Altmann dans Acoustic

Weapons, dans les très hautes-fréquences, c'est surtout l'intensité du son aigu qui joue : à 140 dB, des perturbations de l'équilibre voire des étourdissements ont pu être relevés. Il n'est pas de trop que de rappeler la mise en place du "Mosquito" par les services publiques, hauts-parleurs diffusant au choix, une fréquence de 17 kHz permettant de faire fuir les jeunes squattant les halls d'immeubles, ou une fréquence de 8 kHz afin de rétablir l'ordre sur l'ensemble d'une manifestation non-approuvée, comme ce fut par exemple le cas lors des émeutes en Irlande du nord dans les années 70. Le son aigu agresse, tout comme les infra-basses, mais cette fois-ci en irritant l'audition même. Au-delà de l'irritation on remarque encore une fois les effets de perturbation de de l'équilibre, de l'étourdissement, qui contribuent à "assommer" le corps de l'auditeur.

Enfin, brièvement, il faut rappeler qu'au delà de l'étude des effets de certaines plages de fréquences, le bruit blanc de la noise à pour caractéristique sa forte densité spectrale. Dans cette densité, les artistes cherchent à faire saturer l'écoute, à fatiguer l'oreille. Le bruit blanc, tout comme le silence fut envisagé comme instrument de torture par la CIA : "La privation sensorielle ou l'exploitation à un bruit constant aussi bien par la CIA au Vietnam, que par les britanniques en Irlande du Nord (qui soumettaient les prisonniers de l'IRA, entre autres formes de torture, à un bruit blanc continu)". Juliette Volcler dans l'*Article XI* de février 2010, compare ici l'effet du silence à celui du bruit dense et continu. Ceci peut dès lors remettre en question la définition de l'extase de Gilbert Rouget, qui considère celle-ci comme ne pouvant résulter que de la privation sensorielle liée au silence. Nous en reparlerons dans notre chapitre final sur l'extase.

. Le volume est le second "outil" utilisé par les musiciens Japonaise, ayant des conséquences physiques sur l'auditeur : "I pursue the extremities of a sound. If it's a loud sound, for example, I go as loud as it can go" explique Masonna dans son interview (voir bibliographie). On retrouve cette volonté de présenter un produit d'une intensité sonore élevée à travers le choix des musiciens sur le mastering de leurs albums : "extreme volume, some of the CDs even mastered at levels for beyond standard" explique Hegarty ; cet outre passément du volume standard est particulièrement notable dans les albums *Noisembryo* et *Pulse Demon* de Merzbow. Voici le niveau de l'instant du morceau *Spiral Blast* issu de l'album *Pulse Demon*, que j'ai déjà étudié précédemment :



Ici le Vu-mètre (analyseur de l'intensité) nous montre de par la LED rouge, que le volume dépasse le 0 dB, valeur correspondant à la limite conventionnelle des supports de diffusion.

Le volume permet tout d'abord évidemment de rendre compte des effets fréquentiels sur l'auditeur : "The key element that works through the Japanese noise take on rock is volume and this is not just in terms of level of sound" ; Hegarty ici fait référence à cette corrélation entre l'intensité du volume et le contenu fréquentiel du son, qui provoque ces différents effets corporels que j'ai précédemment cité. On pourrait ajouter à ces effets néfastes, le phénomène de rupture que j'ai évoqué dans ma partie sur la mise en forme de la matière ; Effectivement, le passage brutal d'un volume élevé à un volume faible, voire nul, (et inversement) présente un véritable choc pour l'oreille ; il abîme considérablement la perception auditive.

En dehors de ces deux aspects majeurs, le volume permet la création d'un nouvel espace, différent de celui de la salle de concert. Dans ce nouvel excès, les musiciens de Japonaise tente de franchir, à l'aide de l'intensité du volume sonore, les limites physiques de la salle de concert, afin de proposer leur propre espace, un espace acoustique. Hegarty confirme cette volonté : "What counts is that it

occurs in small spaces, and that it is too much for the space” et ajoute : “The volume structure the listening space, and engages bodily hearing” ; Le volume semble donc être la clef des musiciens pour incorporer l'auditeur dans le son.

Enfin, le volume à forte intensité diminue considérablement la capacité auditive à percevoir les variations de la matière : “The volume /.../ making it hard to pick out the variations” nous dit Hegarty.

. La durée d'écoute rentre ainsi en compte ; si les morceaux sur support sont de durées très variables, les “live” présentent eux des murs de sons continus pendant la plupart du temps des heures entières. “Si vous mettez de la musique 24h/24, votre corps et votre esprit commencent à se dissocier, votre conscience marche au ralenti, votre volonté est brisée. C'est à ce moment là qu'on entre pour discuter avec eux” explique le sergent Hadsell en 2003 à propos des techniques de torture de la CIA (Chloe Davis, *Head banging music in secret prisons*). Bien qu'il faut rappeler fermement que la Japonaise ne relève d'aucune forme de torture, elle en récupère cependant certaines conséquences, pour des finalités évidemment différentes. Ce qui me paraît très intéressant dans cette phrase du sergent, c'est qu'il affirme tout naturellement que la durée d'une musique fini par agir à long terme sur l'individu, en dissociant son corps de son esprit. La durée d'un “live” de Japonaise est d'autant plus à mettre en relation avec cet aveu, qu'elle peut agir radicalement plus vite, du fait de sa corrélation avec le volume et le contenu fréquentiel du son.

Ainsi, tous ces différents facteurs agissent à travers la douleur physique de l'auditeur dans l'optique d'étourdir son corps, de perdre son écoute pour finalement le désincarner totalement.

II) SORTIR DE LA MATIERE

1) La Soumission

“Les oreilles n'ont pas de paupières” nous dit Pascal Guignard dans *La Haine de la musique* ; l'oreille est ainsi une cible vulnérable : on ne peut choisir ce qu'elle entend. C'est par ce biais que les artistes Japonaise ont la liberté de faire subir n'importe quel son à l'auditoire. Comme nous dit Juliette Volcler à propos de la guerre : “on peut choisir ce qu'on regarde, mais c'est tout /.../ les armes soniques sont des armes totalisantes” ; Pour la Japonaise c'est pareil : une fois que nous avons fait le choix de subir, nous ne pouvons plus y échapper directement (j'entend par là l'équivalent auditif de fermer les yeux). On retrouve via cette idée le concept sadomasochiste, dont Hegarty en énonce la caractéristique : “As in the masochist contract, we agree to submit, but not to what we submit” ; Ainsi ce n'est pas parce que nous faisons le choix d'écouter que nous en éprouverons un quelconque plaisir: dans tous les cas il est clair que la douleur ou l'appréhension de la douleur sera ressentie, sans quoi pas de noise.

Dans ce rapport particulier entre l'auditeur et le musicien, Juliette Volcler nous rappelle que “le son à fort volume vise par ailleurs à donner le sentiment d'une toute puissance, à la fois technologique, et immatérielle : le son tombe du ciel et on n'y échappe nulle part”. Ainsi, à travers le volume qu'il inflige, le musicien se met dans la position du dominateur ; cependant on peut se poser la question suivante : est-ce que finalement le statut du dominateur ne se serait pas accordé à la matière sonore elle-même plutôt qu'à son créateur ? En effet, bien que le musicien est le générateur du mur de son, il reste d'une part soumis aux effets plus ou moins aléatoires de la matière, et d'autre part il fini également par l'incorporer de la même façon que l'auditeur. Ainsi le musicien, bien qu'étant mis en avant sur une scène, entouré de son matériel de prédilection, apparaît plus un comme un médiateur de la matière qu'un réel personnage dominateur, comme on pourrait définir le militaire. Effectivement, à la différence du musicien, le militaire chargé de sa mission se protège de la matière en se positionnant derrière ses hauts-parleurs, d'où par ailleurs l'utilisation d'armes soniques à hautes-fréquences car directionnelles plutôt que des armes à infra-basses dont ils seraient également

les victimes. Ici la volonté des musiciens de Japonoise est bien de créer un espace acoustique, pour “arriver à un mur militant de bruit” comme nous dit Romain Perrot, mais en y participant de l'intérieur : “Instead of subject controlling object (instrument) though their own motive power, it is as if noise musicians are assembling something that has already started to make itself” selon Hegarty.

A travers ce nouvel espace, qu'est l'espace acoustique du mur du son, on remarque également l'aspect du piège, du “cul de sac”. “A peu près tout ce qui peut manifester votre omniprésence ou votre absence de peur permet de briser l'ennemi” nous explique Dan Kuehl, un GI de l'armée américaine à propos de la diffusion à haut niveau d'une musique sur l'ennemi. A travers l'espace acoustique excessif que construisent les musiciens Japonoise par rapport aux dimensions physiques de la salle, les musiciens prennent en quelque sorte le corps de l'auditeur en otage ; les spectateurs ne peuvent en aucun cas échapper, même un court instant, aux effets physiques néfastes de cet espace, afin de récupérer leur repère.

On retrouve parfaitement cette idée centrale qu'est la soumission dans la Japonoise à travers les mots de Merzbow lui-même : “the effects of Japanese culture are too much noise everywhere. I want to make silence by my noise. Maybe, is a fascist way of using sound”. Cette remarque est essentielle car elle montre qu'à travers cette soumission sonore de l'auditeur, le musicien Merzbow cherche finalement à créer du silence.

2) Le Sublime

A travers ces différents éléments dont l'artiste use pour soumettre l'auditeur on reconnaît clairement l'esthétique du Sublime : “close than the sublime than the beautiful” reconnaît Hegarty. Selon le philosophe Schiller, qui vient apporter ses réflexions sur le Sublime de Kant “Nous nommons Sublime un objet à la représentation duquel notre nature physique sent ses bornes, en même temps que notre nature raisonnable sent sa supériorité, son indépendance de toutes bornes : un objet donc à l'égard duquel nous sommes physiquement les plus faibles, tandis que moralement nous nous élevons au-dessus de lui par les idées”. Pour Schiller comme pour Kant dans son *Observations sur le sentiment du Beau et du Sublime*, la satisfaction du sublime est liée au sentiment d'impuissance de notre imagination pour présenter l'idée d'un tout. Ce sentiment se produirait dans la distance entre ma propre perception et la réalité de l'objet qui me dépasse. Or l'auditeur est ici bien dépassé physiquement par le son qu'on lui impose, il est soumis à quelque chose qu'il ne peut pas maîtriser et même concevoir dans son ensemble, si l'on reprend par exemple l'aspect démesuré de l'espace acoustique de la noise en concert.

Cette soumission de l'auditeur inflige au delà d'un engourdissement du corps, la régression même de l'écoute, via les phénomènes du volume, de la fréquence et de la durée que j'ai évoqué plus haut : le volume empêche l'oreille du spectateur de saisir les variations de la matière ; le contenu fréquentiel, dans sa densité ne permet pas de cerner d'une part les hauteurs, d'autre part certaines plages du spectre (infra-basses inaudibles) ; la durée d'une performance de concert est impossible à déterminer de par son empirisme constant, et finalement rend impossible sa représentation sous l'idée d'un tout. “what noise needs, and where noise is, however briefly, is a listening that is brought back to hearing /.../ Noise is where all this listening goes when it has enough” explique Hegarty. Ainsi, à travers une écoute sublimée, l'auditeur voit ses sens régressés, abîmés. Au delà du corps, la porte d'entrée même du son, à savoir l'ouïe, fini par s'abîmer pour finalement échapper à notre contrôle. Hegarty ajoute que ce jeu sur les limites de la musique s'inscrit dans un long processus de “désapprentissage” de l'oreille, qui nous ramène à l'état animal, matériel : “noise brings us into the realm of the animal, of the material – we are things that hear”.

Par ailleurs, il peut être normal de se demander si la Japonoise, à travers sa violence et sa terreur, peut espérer quand même appartenir à une certaine esthétique du Sublime. Il est vrai que selon la définition de Longin, revisitée par Boileau en 1674 dans la traduction du *Traité du Sublime ou du Merveilleux dans le discours*, le Sublime est systématiquement écarté des passions “négatives” : “il y a des passions qui n'ont rien de grand, et qui ont même quelque chose de bas, comme l'affliction,

la peur, la tristesse” nous dit Longin. Or c'est ce type de passions qui est largement exploité dans la Japonaise ; “Noise is negative” comme nous l'affirme Hegarty. En 1757 Edmund Burke publie *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du Beau* ; Dans cet écrit, il enrichi le Sublime du sens “terrible” avec ce qu'il appelle le plaisir du “Delight” (délice), de l’“Astonishment” (l'étonnement), et de l’“Awe” (l'effroi). Ainsi le plaisir négatif, “bas” selon Longin, est reconsidéré par Burke qui en fait même la caractéristique principale du Sublime, qui gagne alors en violence et en aspect sombre. On peut donc conclure, de part cet enrichissement de la définition du Sublime par Burke, que la Japonaise s'inscrit parfaitement dans cette esthétique.

Il est par ailleurs important de noter que Burke ajoute également au Sublime les notions de distance, de sécurité, approuvée quelque années plus tard par Kant. Ainsi, le terrible devient délicieux à partir du moment où on le saisit à distance. Toute peur est ainsi écartée; une peur qui conduirait inévitablement à un jugement faussé sur l'évènement sublime. Dans cette pensée, on retrouve clairement l'intérêt du contrat sadomasochiste proposé par la Japonaise ; si l'auditeur n'accepte pas de se soumettre et d'abandonner une fois dans l'écoute ses appréhensions quant à la douleur et à la régression de ses sens, le son perd alors tout son intérêt : il empêche l'écoute sublimée.

Le Sublime d'Emmanuel Kant et un peu plus tard d'Edmund Burke regroupe un certain nombre de caractéristiques : le respect, l'étonnement, la terreur, l'apathie, l'épiphanie, l'éblouissement de l'être, la révélation, l'intensification de l'être, l'époché ou le fait d'être nié dans son existence physique et fondé dans son existence morale ; et enfin, l'extase. Celle-ci est définie chez les philosophes par “être hors de soi” ; et se caractérise par une diminution de l'être à la perception abîmée d'une part, et l'élévation au delà du monde sensible d'autre part. Dès lors, nous allons voir comment l'extase peut être provoquée à travers le Sublime de la Japonaise.

3) L'extase

L'extase est un “état mental caractérisé par une contemplation profonde avec abolition de la sensibilité et de la motricité (médecine)” selon la définition du Robert. On retrouve dans cette définition l'abolition de la sensibilité et de la motricité évoquée plus haut à travers la projection de la matière sonore sur l'auditeur. Merzbow évoque lui même dans son interview, cet état extatique dans lequel sont plongés les auditeurs à l'écoute de la Japonaise : “Many people have said they could get into a transe from the music”. Cependant l'artiste parle ici de transe plutôt que d'extase, on peut dès lors se demander : transe ou extase ?

Gilbert Rouget associe la transe au bruit, à l'agitation, aux convulsions, à un état de possession ainsi qu'à la sur-stimulation sensorielle de l'auditeur ; Or on voit bien qu'ici le bruit est bien le seul élément rattachable au phénomène de la Japonaise. En effet, les auditeurs plongés dans le son ne s'agitent ni ne convulsent, mais ressentent un étourdissement généralisé dans tout leur corps ; Aucune possession, incarnation n'est évoquée mais plutôt une désincarnation avec la séparation du corps et de l'esprit où l'on retrouve ici la définition de l'extase selon Rouget : “sentiment d'être ravi hors de soi-même” ; Enfin il n'y pas de sur-stimulation sensorielle mais bien une privation sensorielle avec la régression des sens. Il est ainsi difficile de parler de transe, selon la définition de Gilbert Rouget.

Par ailleurs la transe est accessible selon lui à travers la densité d'une foule ; elle est permise par l'entourage de la communauté. Or, bien que la notion extatique de la Japonaise soit liée à l'expérience du concert, le bruit à volume intense ramène l'individu à son propre corps, l'immobilisant, le privant de toute relation possible avec son entourage excepté via le visuel. Romain Perrot nous dit à ce sujet : “y a pas d'au-delà, c'est ce que j'appelle un espèce de nihilisme qui peut être aussi une immersion, cela met dans une attitude d'apnée qui permet de se couper de l'extérieur”. On peut comparer ce ressenti aux effets de l'utilisation du son comme arme : “l'arme sonore brise le collectif et renvoie chacun à son individualité” nous dit Juliette Volcler à propos d'un groupe partageant la même agression sonore. Ceci est une caractéristique bien plus proche de

l'extase que de la transe ; Effectivement, selon Gardet, l'extase s'obtient dans la “perte de tout par le retirement et l'esseulement radical”. On peut retrouver cette notion dans la définition même du sublime : “l'étrangeté, à l'extase comme au sublime, touche fondamentalement à l'homme qui, saisi par le monde, se retourne sur lui-même et s'y perd” selon un cours d'esthétique sur internet. Selon le Sublime de Kant, lorsqu'un événement dépasse la perception humaine, celui-ci nous renvoie à notre propre condition d'homme, d'individu.

En outre, Rouget parle d'hallucinations visuelles et auditives dans l'extase qui ne sont au contraire pas présentes dans la transe. Bien que la vision ne soit pas altérée par le bruit seul, l'audition elle, dans le flot immersif de matière sonore à très haut volume peut vite être sujette à divers hallucinations : lorsque l'oreille ne peut plus concevoir l'idée d'un tout, que ce soit en terme de volume, de fréquence ou de durée, celle-ci peut être amenée dans son dépassement à nous laisser percevoir des mirages sonores. On peut rapprocher cette expérience à celle de l'immersion sonore dans laquelle l'absence d'élément ponctuel au sein d'une trame sonore conduit l'oreille perdue à nous rapporter des éléments sonores purement fictifs.

Ces divers éléments correspondent ainsi de très prêt aux divers phénomènes associés à l'extase par Gilbert Rouget à savoir l'immobilité, la privation sensorielle, la solitude, les hallucinations visuelles et auditives, et le ravissement.

Le seul vrai problème est que pour Gilbert Rouget, l'extase est incompatible avec la musique, ou de manière générale avec le bruit. En effet, il écarte d'emblée dans son livre *La musique et la transe* une étude de l'extase à travers la musique puisque celle-ci ne s'atteint que dans le silence le plus complet. On peut cependant se demander si l'extase n'est pas atteignable via la privation sensorielle causé par l'espace acoustique dense de la Japonaise.

En effet, comme je l'ai évoqué plus haut, Merzbow cherche à créer le silence à travers son mur du son. Il ajoute même à cela “Japanese Noise relishes the ecstasy of sound itself”. On peut également rapporter le parallèle effectué, et déjà évoqué précédemment, par Juliette Volcler entre les tortures silencieuses et celles effectuées à l'aide d'un bruit blanc constant à haute intensité sonore. “It is more like a bataillan meditation where instead of the subjects losing themselves into a greater nothing, they are dragged into low formlessness” ; Hegarty rapproche même ici cette approche de l'extase par la noise à celle de l'esthétique zen japonaise dont certains artistes revendiquent l'influence ; A la différence majeure que dans la Japonaise, outre la présence de son, réside une véritable approche sexuelle de l'extase : “If Japanese noise is zen, it is also rope bonding” selon Hegarty.

L'auditeur ne se désincarne plus dans le silence le plus complet mais désormais, dans la Japonaise, à travers le bruit le plus plein. Dans les deux cas nous avons affaire à l'absence totale de forme dans le son, chacune officiant dans une de ses deux extrémités ; une nouvelle extrémité parfaitement décrite par Masonna : “I find a certain feature of the sound and perfect it to the point that other bands can't reach”.

CONCLUSION :

Vers une musique de l'extase

Dans ma première partie nous avons conclu sur le fait que la Japonaise relevait d'une esthétique du Chaos, envisagé ici non pas par le silence, mais par le bruit omniprésent. A travers cet élément essentiel, la question de l'extase pouvait alors se poser. Cependant, c'est dans la perception même du son par l'auditeur qu'est la réponse : la Japonaise, de part son exploitation de la matière sonore, de sa mise en forme, puis de sa projection violente sur l'auditeur en situation de concert, abîme les sens, et incorpore l'auditeur dans un espace qui le transcende. Cette sublimation de l'écoute à travers la régression des sens est la clef pour permettre l'extase, qui dès lors est envisageable via l'outil musical.

On peut ainsi conclure sur le fait que la Japonaise présente toutes les conditions nécessaires pour atteindre une extase particulière, liée au chaos, dans sa forme la plus pleine.

BIBLIOGRAPHIE :

- . Paul Hegarty, *Noise/Music A History*
- . Philippe Robert, *Post-Punk, No Wave, Indus & Noise*
- . Nicolas Darbon, *Les Musiques du Chaos*
- . <http://www.laptitemaison.com/> lien vers Arte Radio, (émission : *Intro à la musique du bruit*)
- . <http://lettres.lecolededesign.com/2007/12/01/noise-music/>
- . <http://www.esoterra.org/merzbow.htm> (interview Merzbow)
- . <http://www.youtube.com/watch?v=EiZ07Ny3FSs> (interview Incapacitants)
- . <http://fr.wikipedia.org/wiki/Japanoise>
- . Gilbert Rouget, *La musique et la transe*
- . Juliette Volcler, *Le son comme arme* (*Article XI* février 2010)
- . <http://coursdesthetique.blogspot.fr>
- . Dictionnaire *le Robert*