

Une singularité au sein de la musique noise d'Afrique et d'Asie.

Ola Stockfelt dans *Adaquate Modes of Listening*¹, note qu'aujourd'hui, les nations occidentales industrialisées forment une culture plus ou moins homogène, musicalement dominée par la "musique artistique" d'Europe et d'Amérique du Nord et la musique populaire anglo-américaine.

Qu'en est-il dès lors des nations non-occidentales ? Par quelle(s) culture(e) sont-elles influencées ? Sont-elles encore et toujours sous le joug culturel post-colonial ? La musique expérimentale et par extension la musique bruitiste sont-elles typiquement occidentales ?

On peut remonter à la fin du 19^{ème} siècle en Occident pour dater les premières expérimentations électriques, électroniques ou de travail sur le bruit (le télégraphe musical de Elisha Gray, le telharmonium de Thaddeus Cahill, l'arc chantant de William Duddell, les expérimentations de Luigi Russolo (*Risveglio Di Una Città*), László Moholy-Nagy (diverses expérimentations pour gramophone), Paul Hindemith et Ernst Toch (idem), Edgard Varese (idem), Walter Ruttmann (*Wochenende*), John Cage (*Imaginary Landscape No.1*) et bien d'autres.

La musique traitant les bruits intimement sera liée à l'art contemporain au début du siècle, notamment via des mouvements tels le futurisme (Luigi Russolo), le dadaïsme (Marcel Duchamp, Jefim Gollysheff) pour ensuite se développer après-guerre à travers la musique concrète, la musique électronique (de Pierre Schaeffer à Herbert Eimert, en passant par Vladimir Ussachevsky, Otto Luening ou Eliane Radigue, etc.) et plus tard Fluxus (mouvement à travers lequel s'expriment quelques-uns de pionniers de la musique expérimentale, voire pré-bruitiste asiatique : Nam June Paik, Yasunao Tone, Takehisa Kosugi).

Le travail sur le son, les textures, les bruits se répand comme une traînée de poudre jusqu'à déborder du monde académique, radiophonique, cinématographique, institutionnalisé pour se retrouver dans le domaine non-académique à partir de la fin des années soixante et surtout dans les années septante avec des artistes d'avant-garde tels Stefan Weisser (alias Z'ev), Throbbing Gristle, White House, S.P.K., Survival Research Laboratories (SRL), Borbetomagus ou même Lou Reed pour n'en citer que quelques-uns.

À première vue, tout semble s'être passé dans le monde occidental et pourtant le plus ancien enregistrement de musique dite expérimentale en Afrique eut lieu au Caire en 1944.

C'est à Halim El-Dabh que l'on doit une composition à l'origine nommée *Ta'abir al-Zaar*, rééditée ensuite - en tant que fragment - sous le nom de *Wire Recorder Piece*².

Même s'il reste une exception africaine, il démontre à lui seul que les origines de la notion de *noise*, car il s'agit bien de traiter des sons, des bruits, déformer des musiques, des ambiances afin d'obtenir une nouvelle texture ne sont pas uniquement liées à la culture occidentale mais probablement à la technologie, à la modernisation et bien souvent à l'urbanisme et que dès lors, au vu du contexte et de la provenance de cette composition, il y eut de toute évidence dès le départ un rapport au bruit propre à certains compositeurs non-

1 Christoph Cox et Daniel Warner : *Audio Culture - Reading In Modern Music*, Septembre 2004.

2 Goran Vejvoda and Rob Young : *My Concrete Life - The Wire issue 258*, Août 2005.

occidentaux, lié en tout ou en partie à leurs cultures respectives.

Ce fut le cas d'autres compositeurs électroacoustiques, dès les années cinquante au Japon (Yasushi Akutagawa, Saburo Tominaga, Shiro Fukai, Toshiro Mayuzumi) en Israël (Josef Tal) et durant les années soixante dans ces mêmes pays ainsi qu'en Iran (Alireza Mashayekhi) ou encore en Indonésie (Slamet Abdur Sjukur) par exemple, tous deux tirant leur inspiration de leurs cultures musicales d'origine.

En effet, certains artistes ne se sont pas détachés de leur environnement culturel mais ont utilisé leurs référents locaux via une technologie moderne vouée à devenir une technologie globale.

Il est à noter que le Japon est le pays qui aura le plus rapidement développé sa propre identité noise en Orient via deux courants bruitistes importants : le *japanoise*, forme bruitiste radicale et extrême (Merzbow/Masami Akita, C.C.C.C., Hijokaidan, Incapacitants, etc.) et l'*onkyōkei* (mouvement assez minimaliste, épuré dans lequel on retrouve Toshimaru Nakamura, Taku Sugimoto, Sachiko M, Yoshihide Otomo, etc.).

Les musiciens noise au Japon ont possiblement été influencés d'une manière ou d'une autre dans leur démarche par le *Gutai* d'une part, art pluridisciplinaire, art de performance et bien souvent éphémère - cette éphémérité que l'on retrouve dans le noise, une musique, qui si elle n'est pas enregistrée et reproduite à l'aide d'un médium (bande, disque, ordinateur...) ne peut être exactement reproduite telle qu'elle a été présentée pour la première fois, le noise est spontané, auto-destructeur, comme Dada, comme Gutai, plus que le jazz.

"Gutai est un groupe d'individus qui s'empare de toutes les techniques et matières possibles, sans se limiter aux deux et aux trois dimensions ils emploient du liquide du solide, du gaz ou encore du son, de l'électricité."³ : n'est-ce pas là ce qu'on l'on retrouve transposé à la musique noise au Japon comme ailleurs ? Utiliser tous les objets possible pour créer du bruit : instruments, métal, déchets, effets, machines, ordinateurs, sons recyclés, etc.

Mais un autre mouvement issu du Japon, le *Jikken Kōbō* au sein duquel des artistes, poètes, et musiciens développant des projets multimédias (Joji Yuasa, Minao Shibata, Tōru Takemitsu, etc.)⁴, aura de même probablement été à l'origine de la musique expérimentale et bruitiste japonaise en plus du mouvement Fluxus précité, des pionniers de la musique électronique japonaise des années cinquante et bien sûr de jazz, de rock, de la musique psychédélique, du metal, du punk, du grindcore par après.

Mais le Japon n'est pas l'unique contrée à avoir connu une expansion de la scène noise.

Même s'il est vrai que c'est à plus petite échelle, à partir des années quatre-vingts une véritable scène noise indépendante, non-académique verra le jour dans des pays tels que la Turquie (2/5 BZ) et Israël (Herzliyya Boardwalk String Sextet, Joseph Copolovich/Shlomo Artzi Orchestra) et ensuite durant les années nonante, puis deux mille dans la plupart des régions d'Asie et une partie de l'Afrique (principalement du nord et du sud).

Certains de ces artistes auront eu peu ou pas de contacts avec le Japon au départ et leur musique bruitiste sera souvent inspirée de la musique européenne.

3 Motonaga Sadamasa : L'univers ne s'arrête à aucun moment... - Robho N° 5-6 avril 1971.

4 Thom Holmes : Electronic And Experimental Music: Technology, Music And Culture, 1985.

Cependant, le centre bruitiste japonais aura au fil du temps déteint sur d'autres cultures asiatiques (et occidentales) : au Philippines (Radiosick), à Singapour (Mindfuckingboy), en Indonésie (Aneka Digital Safari), en Corée du Sud (Astronoise), en Chine (Torturing Nurse), en Malaisie (Goh Lee Kwang), au Vietnam (Writher), à Taïwan (Fujui Wang), à Hong Kong (Orgasm Denial).

Force est de constater que bon nombre d'artistes d'Extrême-Orient sont de part leur situation géographique et historique plus aisément tourné vers le Japon (ou l'Australie) que vers d'autres régions du monde.

Ce qui n'occulte en rien le fait qu'à une époque les cultures autour du Japon auront pu nourrir celui-ci à leur tour⁵.

L'art circule, inspire, évolue.

De prime à bord, la musique bruitiste japonaise actuelle a une influence évidente de la scène sur les pays asiatiques (entre autres), toutefois depuis une dizaine d'années certaines scènes qui se sont suffisamment développées ou commencent à arriver à maturité se détachent du giron culturel nippon et euro-américain afin de se réinscrire dans un contexte local au sein de ce mouvement global, que ce soit en Chine avec la scène dite d'art sonore (sound art) dont l'un des pionniers est sans nul doute le poète et compositeur Yan Jun⁶ ou en Indonésie, pays qui aura dès le dix-neuvième siècle lui-même influencé la musique classique occidentale⁷ mais également sa propre musique contemporaine dès les années soixante chez Adhi Susanto et le gameltron⁸ et au cours du vingt-et-unième siècle chez le compositeur Danif Pradana (alias Kalimayat) et son utilisation de fragments de kecak dans sa forme musicale bruitiste radicale.

De la Corée du Sud à l'Algérie, en passant par les Philippines, l'Indonésie, la Chine, le Vietnam, Singapour, le Liban, Israël, l'Égypte, l'Algérie ou l'Afrique du Sud, on retrouve désormais de nombreux musiciens et musiciennes, voire des scènes noise au sein desquelles les artistes s'approprient une identité résolument moderne qui n'est plus tournée vers l'Occident ou le Japon.

Quels sont les points communs entre ces artistes, quelles sont leurs différentes approches, leurs influences, qu'apportent-ils de nouveau ?

L'art se nourrit d'influences et d'échanges, ainsi en va-t-il pour la musique, il s'agit de parties de ping-pong multidirectionnelles. À différentes époques des cultures ont soit influencé soit inspiré une ou d'autres cultures avec la ou lesquelles elles ont été en contact ou par la ou lesquelles elles ont été dominées.

Le noise est souvent une expression émotionnelle soit violente (un mur de bruits envahissant tout l'espace, des cris, des objets triturés, le corps investi dans l'action) soit se rapprochant des émotions interne, de la transe, du rêve.

Le noise porte en lui un cri primal, brutal, brut, tel un enfant hurlant ou frappant des objets

5 Par exemple : le sanshin originaire de Chine est employé dans la musique japonaise shima uta, laquelle sur l'île d'Okinawa utilise une échelle pentatonique identique à celle utilisée dans certaines régions de l'Indonésie.

6 Yan Jun by Clive Bell - The Wire 311, january 2010.

7 L'utilisation de l'ostinato et de la pédale chez Debussy, par exemple.

8 Bob Gluck - Electronic Music in Indonesia, EMF Institute, 2006.

juste pour emplir l'espace de son qui déchirent les tympans.

Le bruit, élément primaire et commun à toute l'humanité est également un miroir de notre société de plus en plus violente, bruyante, rapide ; certain-es chercheront à s'en libérer en rugissant à leur tour, d'autres en se plongeant dans l'isolationnisme des vibration de la drone music, d'autres encore afin de contrer les matraquages insipides de la musique pop qui envahit les médias.

Dans la mesure où nous vivons désormais dans un monde global, sur une planète recouverte de rhizomes interconnectés, une nouvelle forme de culture tend à se répandre au-delà des traditions ou bien en les digérant, les incorporant.

Cette nouvelle entité dans laquelle on peut retrouver la performance noise, appartient à ce tout dénommé *globalisation*. Mais cette globalisation ne possède pas uniquement des caractéristiques occidentales.

La globalisation, c'est aussi bien l'invasion des fast-foods américains à travers le monde que les restaurants chinois ou les pita bars, pointant dans toutes sortes de directions au départ de multiples épicentres.

Nombre de multinationales se répandent comme de la poudre à travers le monde, elles imposent une certaine uniformité, mais à leur tour doivent s'adapter un tant soit peu aux us et coutumes locaux.

Un supermarché, une chaîne de restauration rapide, une marque de vêtement, même si elle tient à garder une uniformité quel que soit le pays dans lequel elle s'implante est bien souvent obligée de reprendre des éléments culturels issus de l'endroit dans lequel elle s'installe.

Il en est de même pour l'art global ou la musique globale dont le noise fait partie.

L'on retrouvera toujours de-ci, de-là des artistes dont l'origine ne pourra être décelée ceci dû à l'uniformité de la culture et à la globalité des nouvelles technologies qui envahissent tous les continents de manière homogène, mais dans de nombreux cas, l'artiste de manière consciente ou non incorporera des éléments de sa propre culture au sein de sa composition musicale.

Le noise, même s'il a tendance à utiliser des outils commun à une époque d'internationalisation de la production (pédales d'effets, micros, bandes magnétiques, outils informatiques, guitares électriques, etc.) tend souvent à se spécialiser localement à partir du moment où une scène régionale devient suffisamment importante.

Il existe de multiples exemples : l'onkyōkei est intimement lié à la culture extrême orientale (minimalisme, importance du silence, de la dynamique), on le retrouve désormais également aussi bien à Taïwan (Pei), qu'en Malaisie (Goh Lee Kwang) par exemple, ceci constitue bien une différence fondamentale entre l'approche noise occidentale et orientale que l'on retrouve déjà dans certaines musiques traditionnelles asiatiques ; de multiples artistes chinois développent aussi leur propre notion de noise, souvent en connexion avec leur structure musicale traditionnelle, leur environnement sonore, citadin ou non, et/ou en mélangeant électronique et sons environnementaux (en Chine : Yan Jun, 718 pour en citer quelques-uns) et cette connexion peut être également retrouvée chez d'autres artistes comme Nguyễn Mạnh Hùng au Vietnam. En effet, qu'il s'agisse de l'urbanisation envahissante et ses bruits de machines, de grues, de véhicules, d'air-conditionné ou bien des animaux et plantes eux-mêmes : les insectes, les batraciens, les oiseaux, les feuilles de plantes qui produisent un incessant brouhaha, un tapis, voire un mur sonore, le bruit envahi chaque recoin de cette partie du monde. Le silence, la plénitude n'existent pas et c'est de cette masse sonore qu'est issue une partie de la scène noise contemporaine asiatique.

Mais d'autres artistes sont aussi marqués par la musique locale traditionnelle ou par leur quotidien, comme précité en Indonésie avec Kalimayat par exemple mais aussi Yamakawa Fuyuki au Japon et ses performances pour guitare, battements de cœur, chants de gorge, Osman Arabi au Liban et ses effets larsen et distortions combinés aux rythmiques orientales, Dirar Kalash en Palestine ou Nepa Ios (Rehda Moula) en Algérie et leur noise incorporant des échantillons évoquant le conflit israélo-palestinien, 2/5 BZ en Turquie et ses collages de musique urbaine, traditionnelle, de noise, de médias divers évoquant un Negativland moyen-oriental, Hassan Khan en Égypte et ses percussions traditionnelles saturées, tantôt noyées dans le bruit, tantôt écrasant la masse sonore, Victor Gama en Angola et ses *pangeia instrumentos* inspiré des traditions angolaises, et de ses références à la situation politique du pays, Li Chin Wei de Taïwan et son travail sur la performance vocale entre lui-même, le public et le rapport au rituel, à la prière, Li Chin Sung Trio basé en Mongolie et Hong Kong et leur mélange de musique mongole et de noise, Yan Jun en Chine et ses composition mêlant chants de gorge, bols chantants, sons environnementaux et électroniques et tant d'autres artistes.

Que se soit à travers les pionniers cités plus haut ou à travers les premiers festivals (en Indonésie avec le *Young Composers Festival* en 1969 à Yogyakarta, en Iran avec le festival de *Shiraz* en 1972), la musique expérimentale asiatique et dans une moindre mesure africaine aura quasi dès les origines été présente et active mais hélas souvent oubliée par les historiens de la musique.

Ceci dû à de multiples causes politiques, sociales, économique, il est évident que celle-ci aura mis un temps plus vaste à se développer sans pour autant en enlever le caractère original de plus en plus marqué au sein cette scène qui renaît.

Les exemples se multiplient et aussi bien les festivals, centres culturels et projets *Unyazi* (Afrique du Sud), *101 Copies* (Égypte, Jordanie), *Sounding Beijing Festival*, *Musicacoustica Festival*, *2Pi Festival*, *Mini Midi* (Chine), *Green Space* (Vietnam), *Irtijal* (Liban), *The UnifiedField*, *The Future Sounds Of Folk*, *Yogyakarta Contemporary Music Festival* (Indonésie), *Sound Pocket Festival* (Hong Kong), *SABAW*, *ASEUM* (Philippines), tous ont en commun la promotion de la musique contemporaine, expérimentale, improvisée, bruitiste et démontrer qu'une identité régionale propre à la musique contemporaine est possible, mais également de signifier dans le cas de *The Future Sounds Of Folk* qu'une réappropriation de la musique traditionnelle au sein de la musique expérimentale est une chose possible et qu'une nouvelle forme d'art lié à une ou plusieurs cultures locales est dès lors envisageable.⁹

En conclusion, n'en déplaise à ses détracteurs, il existe bien des particularités de plus en plus significatives au sein des musiques bruitistes et expérimentales en dehors de l'Occident. Affirmer que tout ne serait que plagiat relèguerait dès lors le plupart des artistes à travers le monde au rang de pâles imitateurs, car au fond de quel droit alors des musiciens européens joueraient-ils du jazz ou d'autres australiens du blues lorsque l'on sait que ces musiques ne sont pas originaires de ces contrées ?

Les scènes noise africaines et asiatiques sont relativement jeunes, il est donc normal que celle-ci s'inspirent de sources plus établies, nous avons tous besoin de modèle de départ, rien

9 June Yap - In the Indonesian city of Yogyakarta June Yap encounters a One Man Nation grappling with the future sounds of folk, *The Wire*, August 2010.

n'est spontané, ce qui n'enlève en rien le fait que ces scène même si elle ne sont pas encore arrivées à maturité commencent à quitter les modèles occidentaux établis pour voler de leurs propres ailes.

"*L'art est plagiat ou révolution*" pour citer Paul Gauguin, mais au fond pourquoi tant de critiques envers des pays émergents alors que bon nombre d'artistes (noise ou autres) occidentaux se mordent la queue depuis quelques décennies ?

Y aurait-il en sentiment de déshonneur, la peur de devoir descendre de son piédestal, l'Occident aurait-il peur de perdre son pouvoir ?

Dès lors maintes frustrations le pousseraient à crier au scandale après cinq siècles de domination culturelle ou artistique sans partage ?

Écrit par C-drík Fermont, initialement publié chez Les presses du réels au sein du livre *Le performentiel noise*, édité par Sébastien Biset, 2010.

Texte quelque peu revu et corrigé.

<http://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=1919&menu=cdrk@syrphe.com>

<http://www.syrphe.com>

http://syrphe.com/african&asian_database.htm

