UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DANS LE TONNERRE DE LA MACHINE : EXPÉRIENCE, AFFECT ET PERFORMANCE DE LA *NOISE*

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

MAITRISE EN HISTORE DE L'ART

PAR

RAPHAËL OUELLET

FÉVRIER 2022

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je remercie le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada pour le financement de ce projet. Je remercie chaleureusement ma directrice Joanne Lalonde pour sa présence, son expertise et ses commentaires qui m'ont aidé à concrétiser ma vision pour ce projet. En cette période de bouleversements, tes conseils et ton soutien m'ont été extrêment précieux. Je remercie mes collègues et ami·es du baccalauréat de l'Université Laval, avec qui j'ai découvert les plaisirs de la discipline. Je tiens également à remercier les équipes de Littérature québécoise mobile et de la chaire de recherche ALN, des Éditions Intervention et de l'Association des cycles supérieurs en histoire de l'art de l'UQAM.

Un merci tout particulier à ma famille, qui toujours m'ont encouragé à poursuivre mes passions : à Alain, Agathe, Marianne et Evelyne, merci. À Alexandre, à nos discussions, à tes magnifiques idées et à ton soutien inconditionnel, une gratitude sans fin, une reconnaissance incommensurable de t'avoir à mes côtés.

Je reconnais également l'immense privilège d'avoir pu continuer mes recherches pendant cette période pandémique en adressant une pensée aux victimes de la COVID-19 et à leurs proches, de même qu'aux travailleur·es – partculièrement dans le secteur de la santé – qui risquent leur propre bien-être afin de permettre à toustes de passer à travers. J'espère que plus jamais votre importance ne sera remise en doute.

NOISE, n. A stench in the ear.
Undomesticated music. The chief product and
authenticating sign of civilization.

-Ambroise Pierce, The Devil's Dictionnary

Le bruit a un avantage. On ne peut pas y
entendre les mots.

-Milan Kundera, L'insoutenable légereté de
l'être

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES vii

RÉSUMÉ x

ABSTRACT xi

INTRODUCTION 1
État de la question et revue de la littérature 2
Cadre théorique et méthodologique 10
Des œuvres aux affects 15

REPÈRES 17
Définition et caractéristiques formelles 19
Précédents historiques 21
Noise et circuits de la communication 25

CHAPITRE 1 Transgression 30
1.1 La transgression, le profane et le sacré 32
1.2 La poétique de la transgression 34
1.3 Pratiques de la *noise* et de la transgression 38
1.4 Quelques éléments d'une critique de la transgression 45
1.5 La transgression, la *noise* et l'expérience esthétique 53

CHAPITRE 2 Distanciation 56
2.1 De l'exposition à l'informe 58
2.2. La *noise* et les affects dissociatifs : de la surcharge à l'ennui 65

2.3 Penser par le bruit : le travail de Kusum Normoyle et Dreamcrusher 72
2.4 *Noise*, entre distanciation et transgression 79

CHAPITRE 3 Empathie 82
3.1 L'affect empathique 84
3.2 Diamanda Galás : les cris et l'horreur 88
3.3 Lingua Ignota : « All I Know Is Violence, All I Want Is Boundless Love » 96
3.4 Bruyants exorcismes de la violence 102

CONCLUSION 106

ANNEXE Illustrations 111

Liste des enregistrements sonores et audiovisuels 120

BIBLIOGRAPHIE 123

LISTE DES FIGURES

Figure Page

0.1 Margaret Chiet (Pharmakon), *Performance du 20 octobre 2019*, Centre Phi, Montréal. Photographies par Daniele Tomelleri. 111

0.2 Justice Yeldham [Lucas Abela]. *Performance du 25 octobre 2008*. Vox Bar, Shanghai. Photographe inconnu. 112

0.3 Luigi Rossolo, accompagné de son assistant Ugo Piati, avec ses *intonarumori*, 1913. Illustration publiée à l'origine dans *L'art des bruits*, 1913. 112

1.1 Throbbing Gristle, *Concert du 29 mai 1981, San Francisco*. Youtube [en ligne], < https://youtu.be/XT8omNGhbTM>. Captures d'écran faites le 25 avril 2021..... 113

1.2 C.C.C.C. et Hijokaidan, *Performance à l'émission italienne Help,* 1997*,* 22 minutes. Youtube [en ligne]. < https://youtu.be/bs3GcoZ-ecs>. Captures d'écran faites le 25 avril 2021. 114

2.1 Kusum Normoyle, *Solid (Loud) Matter*, 2018. Performance, TarraWarra Biennal, TarraWarra Museum of Art, 17 minutes. Documentation: Blue Fish Red Fish Photography. Photographies provenant de *kusumnormoyle.net*, consulté le 21 juillet 2021. 115

2.2 Dreamcrusher [Luwayne Glass] en performance, 2017. Photographie de Nathan Bajar. Photographie provenant de Abdurraquib, H. (2017). Dreamcrusher Finds Peace in Chaos , The Fader. <https://www.thefader.com/2017/10/12/dreamcrusher-profile-interview>, consulté le 20 juillet 2021. 116

3.1 Diamanda Galás, *Performance de Plague Mass,* 1991, 89 minutes. Washington, D.C., Lismer Auditorium. Auteur de la captation inconnu. *Youtube* [en ligne]. < https://youtu.be/WTxtBiF0Ljs >. Captures d'écran faites le 15 août 2021. 117

3.2 Kristin Hayter (Lingua Ignota). *Performance du 18 septembre 2019*, Saint Vitus Bar, New York, 48 minutes. Captation par William Quattromani publiée sur la chaîne du collectif unARTigNYC le 29 septembre 2019. *Youtube* [en ligne]. < https://youtu.be/l-I8FOR0mUc>. Captures d'écran faites le 15 août 2021 118

RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur l'expérience de la musique *noise*, phénomène artistique émergeant au cours de la fin des années 1970, se développant au cours des années 1980 et 1990 et existant aujourd'hui au sein de la scène musicale *underground* internationale. Sa démarche – alliant musique électronique expérimentale, art sonore et art performance – consiste principalement à proposer le bruit *en tant que* musique, donnant lieu à des œuvres sonores au volume extrême, à la structure libre et aux timbres abrasifs. Par une approche autoréflexive, je tente de comprendre son expérience par le biais de la notion deuleuzo-spinoziste d'affect, c'est-à-dire par la relation que j'entretiens avec l'œuvre *noise* lors de sa réception et le changement d'état qu'elle peut alors provoquer en moi. Chacun des chapitres porte sur une de ces relations affectives. Le premier traite de la manière avec laquelle la transgression permet de ressentir une certaine forme de plaisir et d'excitation lors de l'expérience de la *noise.* Le second chapitre part du principe que la transgression ne peut se maintenir de manière illimitée dans le temps. Alors que cet affect s'étiole, une nouvelle relation s'installe, celle de la distanciation. Cette dernière survient lorsque l'inconfort et l'ennui causés par la *noise* me forcent à considérer ma position de récepteur face à celle-ci, ce qui en retour permet de favoriser une posture critique. Le chapitre final traite d'empathie, affect selon lequel je simule de manière interne les émotions et l'état physique d'autrui. La *noise* devient alors le moyen de (re)présenter des émotions comme l'angoisse, la peur, la colère et la douleur, ce qui permet de provoquer une forme d'apprentissage de l'autre par le biais d'un aperçu de son vécu. L'expérience de la *noise* est donc décrite dans ce texte comme déstabilisante et difficile, mais également potentiellement transformative et unique.

Mots clés : *noise*, musique expérimentale, affect, expérience esthétique, art sonore.

ABSTRACT

This thesis concerns the experience of *noise music*, an artistic phenomenon appearing towards the late seventies, developing throughout the eighties and nineties and still existing today in the global underground music scene. The practice – which drawns from experimental electronic music, performance art, and sound art – implies the aesthetic presentation of noise *as* music, which gives place to pieces featuring extreme volume, free structures, and abrasive timbres. I make sense of this experience with the help of the deleuzio-spinozist notion of *affect*, that is through the relationship I have with the piece and the changes it provokes in me. Each of the chapters concerns one of those relationships. The first chapter explores the way *transgression* – the suspension of the law and of the taboo governing us daily – allows myself to feel a form of pleasure and excitation during the experience of *noise*. The following chapters stems from the fact that this transgression cannot be sustained very long. When it can no longer be experienced, it gives way to a new relation, one of *distanciation*. This affect comes through the boredom and discomfort of the experience, which cause me to reconsider my position toward the work; *noise* can then become critical commentary. The final chapter concerns empathy, an affect during which I internally simulate the emotional and physical state of others. *Noise* then becomes a way to (re)present emotions like anguish, fear, anger, and pain, which can provoke a form of learning by the way of the other's lived experience. The experience of *noise* is therefore thought as difficult and unsettling, but also as potentially unique and transformative.

Key terms: Noise music, experimental music, affect, aesthetic experience, sound art.

INTRODUCTION

Il y a de ces expériences qui échappent aux mots. Quoi que je puisse en dire, toujours une part d'elles ne peut se transmettre adéquatement, toujours quelque aspect de l'expérience glisse des doigts, se perd dans le transfert vers le verbe. La musique *noise*, par ses tonitruants paysages sonores, par ses vagues de distorsion, son volume dépassant l'entendement, voire le tolérable, affecte le corps et l'esprit d'une manière difficilement descriptible. Stupéfaction, choc. Étrange plaisir, entre admiration et douleur, entre fascination et ennui. Un·e artiste qui, devant moi, hurle dans un microphone, alors que son corps est craché des haut-parleurs et projeté vers mon tympan et mes entrailles. Alors qu'une présentation plus complète de la pratique se trouve dans la section *Repères*, je présente pour l'instant la *noise* ainsi : il s'agit d'une pratique artistique émergeant à la fin des années 1970 et qui propose de lier deux notions apparemment contraires, de présenter une musique extrême, bruyante, de présenter le bruit *en tant que* musique. Il en résulte une des scènes les plus persistantes de la musique *underground* internationale, qui trouve ses ramifications du Japon à l'Amérique du Nord, de l'Europe à l'Amérique du Sud, de l'Australie à l'Asie du Sud-Est. Des quelques quarante années de pratique *noise* se maintient ce besoin de l'expérience intense, ce désir de cacophonie. La scène, quoiqu'elle apparaisse ou disparaisse à divers endroits, que sa vitalité varie d'un moment à l'autre, demeure toujours présente, dans l'ombre des villes, de leurs plus petites salles de spectacle et de leurs espaces de performance. L'attrait de la *noise*, malgré le temps écoulé, malgré les paysages culturels changeants, résiste. Son expérience conserve son attrait, ce qui permet à la pratique de se perpétuer et de se renouveller (Gerber et Klett, 2014, p. 286).

La question centrale de ma réflexion peut se formuler ainsi : comment l'expérience de la musique *noise* se déroule-t-elle, et quelle relation entre le public et les œuvres implique-t-elle? De ces rapports, quelles réflexions, quelles démarches esthétiques et conceptuelles émergent ? L'objectif de ce texte tente ainsi de rendre compte, d'explorer cette expérience. Ce mémoire livre ici une verbalisation, une théorisation et une exploration des impacts, implications et significations.

Je présenterai cette expérience à travers trois types de relation qu'il devient possible d'entretenir avec les performances de cette pratique : la transgression, où l'œuvre tente de provoquer une certaine forme de plaisir par le biais d'une levée des interdits; la distanciation, où l'œuvre tente de provoquer une réception consciente et critique en mettant à mettant à l'épreuve l'engagement du public; l'empathie envers l'artiste, qui tente de causer une contagion émotionnelle afin de vivre une expérience commune et d'adhérer au vécu de l'autre. Avant de se pencher plus en profondeur sur ces affects particuliers, il demeure important d'exposer les connaissances déjà présentes sur la *noise* au sein de la littérature, puis d'en dégager des pistes théoriques et méthodologiques qui méritent d'être mises à profit afin de répondre à mon questionnement de recherche.

État de la question et revue de la littérature

La *noise* a, au cours des dernières années, fait l'objet d'un certain intérêt de la part de la communauté scientifique, et ce, au sein de plusieurs disciplines : en musicologie, en anthropologie, en sociologie et en théorie des arts. Il importe d'établir l'état de la question, afin que de soulever des problématiques de recherche et les besoins méthodologiques qui en ressortent. Je souligne d'abord l'importance de l'ouvrage *Noise/Music : A History* (2007), du chercheur Paul Hegarty, qui constitue un des

premiers ouvrages d'importance sur la question. Pour Hegarty, le bruit demeure une négativité – quelque chose qui se définit par ce qu'il n'est pas – et il tente de présenter, puis d'analyser différentes manifestations du phénomène au cours de l'histoire de la musique au XXe siècle. Comme l'auteur l'explique :

> *Noise/Music* is about *noise*, about how noise relates to music, and the different ways we arrive at noise music, even is such a combination would seem contradictory, impossible, doomed to fail. It is a history of how, in the twentieth century, noise has become a resource, was incorporated into musicality and rejected musicality, while all the while occurring in the place of music (Hegarty, 2007, p. ix).

Sa démarche se matérialise dans la présentation linéaire de différentes positions que le bruit prend au sein de la musique, des Futuristes italiens et à la musique *noise* japonaise, européenne et nord-américaine émergeant à la fin des années 1970. En présentant les pratiques de manière chronologique, l'argumentaire d'Hegarty construit une narration selon laquelle la *noise* se construit de manière linéaire, en incluant progressivement de plus en plus de bruit au sein de la musique. Cette progression place l'artiste japonais Merzbow (Masami Akita) comme son point culminant, c'est-à-dire comme la forme la plus complète et la plus extrême (*Ibid.*, p. 155). L'auteur implique ainsi que la *noise* japonaise dépend de la construction d'une théorie qui émerge des pratiques précédentes de la *noise*, ce qui place la *Japanoise* comme la conclusion logique de la pratique (*Ibid*., p. ix). Étrangement, et même si Hegarty présente les différentes pratiques dans un ordre relativement chronologique, l'auteur conclut en refusant la linéarité de la *noise* (*Ibid.*, p. 200), tout en impliquant que le bruit fonctionne comme une avant-garde, comme quelque chose repoussant constamment les limites de la musique (*Ibid.*, p. x). Une tension surgit par conséquent entre la volonté de présenter l'histoire philosophique linéaire d'un mouvement décrit comme se voulant négatif et non-linéaire. Je tenterai par conséquent, dans ma propre recherche, d'éviter de présenter certaines pratiques comme étant plus « complètes » ou plus « achevées » que d'autres, afin de conserver une vision globale de la pratique qui rend compte de la complexité de son

développement. Quoi qu'il en soit, l'ouvrage fournit, par le biais de son approche chronologique, un aperçu qui permet de constituer, du moins partiellement, un historique de l'inclusion du bruit au sein des musiques savantes et populaires. Les chapitres 7 (sur la musique industrielle), 8 (sur le courant européen des *Power Electronics*), 9 (sur la *noise* au Japon) et 10 (sur Merzbow en particulier), sont pertinents pour ma recherche puisqu'ils fournissent à la fois des informations factuelles et historiques, de même que des analyses théoriques sur plusieurs artistes, dont Throbbing Gristle, Whitehouse ou Hijokaidan. Hegarty s'appuie ici sur plusieurs auteurs, dont plusieurs sont issus de la pensée française du XXe siècle, dont Georges Bataille (*Ibid.*, p. 110-11), Michel Foucault et Jacques Derrida (*Ibid*., p. 200). La définition de la *noise* que je retiens de l'ouvrage est celle d'une pratique artistique qui inclut le bruit dans la musique, pour graduellement devenir du bruit *en tant que* musique.

L'artiste et chercheure Salomé Voeglin propose en 2010 un autre ouvrage important : *Listening to Noise and Silence : Towards a Philosphy of Sound Art*. Ce travail traite du champ des arts sonores et tente de présenter une approche basée sur l'écoute et la sensibilité sonore (Voeglin, 2010, p. xiii). L'autrice souligne la difficulté de l'écriture d'une critique de l'art sonore, puisqu'elle implique à la fois une écoute attentive devant se développer dans le temps (*Ibid.*, p. 27-28) et une expérience de l'œuvre qui se transmet difficilement verbalement ou par écrit (*Ibid.*, p. 36). Le second chapitre du texte traite plus directement de la *noise*. Voeglin y décrit le bruit – et la *noise* – comme confrontationnel (*Ibid*., p. 44), correspondant au « mauvais goût », ce qui implique que le bruit se définit de manière subjective (*Ibid.*, p. 44-45), échappe au sens et demande l'entièreté de l'attention (*Ibid*., p. 45-47). Une fois ces caractéristiques établies, l'autrice remet en question deux approches de la *noise* qui proviennent du champ de la critique d'art : premièrement, elle expose une vision moderniste qui lie la *noise* à un métarécit de l'art comme progrès, donc d'un art de plus en plus bruyant. La *noise*, étant

donné l'importance qu'elle accorde au corps dans la réception, ne peut se conformer à ce récit et à la transcendance que ce dernier sous-entend :

> Noise understood as radical sound has no place in modernist discourse. Or, rather, and this possibility should be tried out in practice: we do not listen to modernist work not because no noisy visceral and impure work has been produced within its time, but because the discourse surrounding and contextualising the work has not dared to listen (*Ibid.*, p. 60).

Déjà, je souligne la vision différente de Voeglin par rapport à celle d'Hegarty : ce dernier mentionnait que le bruit – et donc que la *noise* – était semblable à l'avant-garde (Hegarty, 2007, p. ix), ce que Voeglin considère improbable. Pour elle, le récit moderniste – en excluant le corps afin de proposer une lecture universaliste – ne permet pas de comprendre adéquatement la pratique. Une critique postmoderne de la *noise* devient également insuffisante, car elle élimine également le corps, mais pour une raison différente : elle favorise ce que Jean-François Lyotard nommait le *petit récit*, et donc une hétérogénéité partagée de l'expérience. Cette mise en commun de récits se base toutefois sur un cadre théorique et langagier partagé, ce qui implique partiellement de nier la sensation afin de la plier au langage (Voeglin, 2010, p. 62-66). L'approche que l'autrice propose devient une lecture strictement sensorielle faisant fi des conditions historiques et conceptuelles de la création d'une œuvre afin d'en décrire l'expérience phénoménologique (*Ibid*., p. 74). Il s'agit, en contraste avec une approche plus *objective* d'Hegarty, d'une théorisation subjective, basée sur l'écoute personnelle et individuelle. Voeglin ne propose ici par réellement de définition de la *noise*, mais plutôt une perspective *sensorielle* avec laquelle il serait possible de la décrire. C'est la perspective que j'adopte aussi dans ce mémoire.

Alors que ces deux textes proposent des approches plutôt théoriques, je souligne l'importance de la recherche en sciences sociales dans l'établissement de la connaissance sur la *noise*. En premier lieu, l'ouvrage de David Novak, *Japanoise : Music at the Edge of Circulation* (2013) est une exploration ethnographique de la

circulation et des échanges culturels au Japon et entre le pays et l'Amérique du Nord qui mènent à la constitution de la *noise* en tant que pratique existant selon sa propre catégorie. Novak, à travers entrevues et enquêtes sur le terrain, explore les lieux d'émergence du phénomène *noise* au Japon, plus particulièrement à Tokyo et à Osaka, (Novak, 2013, ch. 2 et 3), son avènement en tant que genre musical (*Ibid.*, ch. 4), sa performance (*Ibid.*, ch. 5), son lien avec et sa critique de la technoculture japonaise (*Ibid.*, ch. 6) et sa diffusion par le biais de la cassette audio et du collectionnement de celle-ci (ch. 7). En tant qu'enquête ethnographique, le texte souligne les réseaux de partage culturel, les échecs communicationnels et les pratiques artistiques qui ont constitué la *Japanoise*. Les idées de circulation globalisée et du *feedback* communicationnel placent, selon l'auteur, la *noise* comme une pratique artistique qui – même si elle demeure marginale – permet de comprendre les caractéristiques de la mondialisation de la culture (*Ibid.*, p. 27). Je crois également nécessaire de souligner la portée de l'article « The Meaning of Inteterminacy : Noise Music as Performance » (2014) des sociologues Allison Gerber et Joseph Klett. Les deux auteur·trices, à la suite d'une enquête au sein de la scène *noise* nord-américaine, proposent que la signification de la *noise* provienne non pas d'une forme de progression esthétique au sein de la pratique, mais selon une *indétermination* basée sur le rejet de la virtuosité et sur la rencontre participative lors de performances. Pour les chercheur·es, la *noise* ne peut donc pas être considérée en fonction des mêmes critères esthétiques que les autre types de musique, mais plutôt en fonction de ses performances et des lieux de rencontre qu'elles constituent (Geber et Klett, 2014 : p. 186).

Une dernière contribution à la recherche provenant des sciences sociales doit également être mentionnée dans le cadre de ma revue de littérature : en 2015, Marc-Antoine Dion remet, dans le cadre de sa maîtrise en anthropologie à l'Université Laval, le mémoire *L'écoute décomplexée : La réception de la musique noise à Anvers, Bruxelles et Gand*. Dion a effectué une étude sur le terrain en Belgique en fonction de la manière avec laquelle le public de la *noise* qualifie et produit le sens d'une expérience dite

« désagréable » de la *noise* (Dion, 2015, p. 1-4). L'auteur adopte une perspective ethnographique sur le sujet et traite de la réception, c'est-à-dire du vécu des amateur·trices de *noise* lors de performances, de même que leurs attentes, leurs prédispositions et la manière avec laquelle iels expliquent l'appréciation de leur expérience. Pour Dion, et selon les entrevues qu'il a réalisées, la signification émerge du désir de l'émotion forte, le tout dans le cadre contrôlé du concert; c'est également le moment où la *noise* permet de forger une part identitaire en permettant de vivre un moment transformationnel provenant de la fabrication de sa signification personnelle de l'œuvre (*Ibid.*, p. 113-114). Du fait de sa méthodologie, je souligne que l'auteur n'intègre pas son appréciation personnelle ni son expérience de la *noise*, bien qu'il en soi lui-même un amateur et praticien (*Ibid.*, p. 3).

Le recueil *Fight Your Own War: Power Electronics and Noise Culture* (2016), édité par Jennifer Wallis, est également une source importante. « Premier livre en anglais dédié entèrement aux *Power Electronics* », mouvement *noise* particulièrement présent en Europe[1], l'ouvrage est une collection d'essais écrits par des artistes, amateurs et critiques de la *noise* (Wallis, 2016, quatrième de couverture). Il devient ainsi une source première qui permet de comprendre comment certain·es praticien·nes et participant·es perçoivent la scène et leurs pratiques. L'éditrice mentionne l'importance de pallier l'absence de documentation imprimée de source première, de même que de contrer la presse et la critique souvent négative dont les *Power Electronics* font l'objet (*Ibid*., p. 16). L'ouvrage se divise en trois parties : la première aborde l'histoire et des caractéristiques de quelques scènes régionales; la seconde traite des performances et des évènements de la scène, la troisième propose des lectures critiques et des interprétations du mouvement (*Ibid.*, p. 6). Quoique cet ouvrage collectif n'aborde

---

[1] Je traite davantage de ce mouvement dans la section *Repères*, de même qu'au chapitre 1.

qu'une des tendances de la *noise*, je souligne l'importance de ces textes, de même que de la variété des points de vue exprimés. Comme nous le verrons au chapitre 1, il importe toutefois de maintenir un point de vue critique sur ces essais, car plusieurs d'entre eux – celui de Richard Stevenson, notamment – ont pour but explicite de défendre certaines des pratiques les plus controversées des *Power Electronics*, ce qui mène, tel que je le présenterai, à certains enjeux d'ordre éthique.

L'ouvrage de Marie Thompson, *Beyond Unwanted Sound : Noise, Affect and Aesthetic Moralism* (2017), demeure une des sources les plus importantes pour mon raisonnement. Alors que les approches dont j'ai traité jusqu'à maintenant – particulièrement celles d'Hegarty et de Voeglin – conçoivent le bruit de manière subjective : celui-ci est identifié selon les termes qui lui sont contraires. Thompson fournit une nouvelle définition du bruit, c'est-à-dire comme une force qui, au lieu d'être strictement négative, devient affective. Le bruit devient ce qui *affecte* la communication, ce qui la perturbe et qui dérange la transmission d'un signal, qu'il soit sonore ou d'autre nature. En fait, le bruit devient signe du milieu où cette transmission se déroule, ce qui ajoute de l'information à la transmission à propos de ce milieu, enrichissant la communication. Une telle définition permet de sortir des termes strictement subjectifs ou négatifs (Thompson, 2017, p. 78). Ce nouveau cadre permet à l'autrice de s'attaquer à deux oppositions binaires : entre le bruit et le silence, puis entre le bruit et la musique. Comme je le présenterai au chapitre 2, la déconstruction de cette dernière binarité permet d'offrir une approche de la *noise* en fonction du bruit qu'elle expose au sein même de la musique, plutôt qu'en tant que combinaison de forces contraires (*Ibid.*, p. 152).

Le dernier texte traitant principalement de *noise* et qui sera utile dans mon argumentaire est la dernière collection d'essais de Paul Hegarty, *Anihilating Noise* (2020). Alors qu'Hegarty avait été en quelque sortes pionnier en 2007 avec l'ouvrage présenté plus tôt, *Anihilating Noise* est une collection de réflexion traitant de *noise*, mais aussi

d'autres enjeux liés à l'écologie acoustique et aux études sonores. L'ouvrage me parait être une mise à jour de la pensée d'Hegarty sur la *noise*, quelque 13 ans après la parution de sa réflexion originale. On remarque par exemple l'accent, au sein de deux chapitres, sur des groupes de personnes qui avaient été relativement exclus de son premier exposé : les femmes (« After Generation : Pharmakon, Puce Mary and the Gendered Avant-Garde ») et les personnes noires et minorisées (« Is There Black Noise? »). Il ajoute également quelques exemples, et finit l'ouvrage par une réflexion sur la possibilité et la nécessité de continuer le « projet » de la *noise* et de résister à sa comodification (Hegarty, 2020, p. 251-253). Quoique la portée du livre dépasse celle de *Noise/Music*, ces nouveaux exposés maintiennent la définition du bruit comme négativité, mais comme une négativité qui permet tout de même de créer de nouvelles relations dans son exploration artistique et en tant que principe théorique (*Ibid.*, p. 4).

Alors que je tente principalement de traiter de l'expérience de la *noise*, il semble que la plupart de ces auteur·trices proposent des analyses plutôt distanciées sur la question, basées soit sur une analyse théorique des œuvres (Hegarty, Thomspon), soit sur une compréhension provenant d'observations sur le champ socio-culturel de la *noise* (Gerber et Klett, Novak). Je souligne bien entendu l'importante contribution du mémoire de Dion : toutefois, sa portée semble davantage située dans un contexte précis qui n'est pas le sien – la Belgique – ce qui le mène à dresser un portrait du public et de la signification qu'il donne à la pratique d'écoute de la *noise*, plutôt qu'à une exploration de son expérience en tant que telle. Selon une approche presque totalement opposée, Voeglin adopte un point de vue strictement phénoménologique, qu'elle souhaite détacher d'une approche théorique ou critique trop distanciée d'avec son objet. Malgré les attraits d'une telle perspective, je cherche à décrire l'expérience de la *noise* en fonction de sa performance et de ses caractéristiques sonores et esthétiques : Voeglin, en mettant l'accent sur l'écoute personnelle, ne laisse que finalement assez peu de place aux œuvres en elles-mêmes. En voulant absolument éviter de mettre les œuvres à distance et en adoptant un point de vue uniquement subjectif, l'autrice traite finalement

davantage de son point de vue que de l'expérience esthétique. Il me semble alors important, dans mon enquête, de faire le pont entre cette approche phénoménologique et une analyse des œuvres. À ma connaissance, une telle perspective, ni strictement objective ou subjective, demeure inédite dans les recherches sur la *noise*.

Il me semble également essentiel de souligner que des analyses théoriques présentées ci-haut, toutes présentent la *noise* strictement en fonction de ses aspects sonores et musicaux. Or, la question de la réception *visuelle* des performances a été presque totalement mise de côté, alors que cet aspect m'apparait d'une grande importance dans l'expérience qu'il est possible de faire de cette pratique. De la littérature existante surgit par conséquent l'enjeu de l'expérience personnelle qui n'a pas été théorisée en dehors d'une subjectivité stricte : je souhaite donc proposer une approche qui synthétise une analyse critique et le point de vue personnel, c'est-à-dire la théorisation incarnée et une analyse *affective*, le tout en tenant compte de l'ensemble des médiums que la *noise* rejoint.

Cadre théorique et méthodologique : une approche affective, incarnée et intermédiale

En regard avec la recherche déjà effectuée sur la noise, il devient pertinent à la fois d'admettre mon incarnation et mon point de vue subjectif en tant que chercheur, tout en commentant les caractéristiques esthétiques et conceptuelles propres à l'objet de recherche : à cet égard, je me réfèrerai au texte du chercheur Louis-Claude Paquin « Pour une théorisation incarnée » (2018), dans lequel il expose ses propositions pour une recherche-création incarnée en sciences-humaines, c'est-à-dire une réflexion dans laquelle le corps du·de la chercheur·e n'est pas uniquement admis du bout des lèvres, mais perçu comme son principal outil de recherche. Pour Paquin, il s'agit de pratiquer une autoethnographie performative, soit la formulation de récits personnels, partiels,

sensibles (Paquin, 2018, p. 23-25). La consignation de ces expériences devient alors plus qu'un moyen de transmission de connaissance; il en émerge un moyen de former la connaissance par l'utilisation de procédés littéraires et stylistiques qui permettent non seulement de rendre de manière factuelle certains évènement, mais également d'en partager une partie de l'affect au·à la lecteur·trice. Paquin explique :

> Alors que l'écriture académique, déclarative et argumentative, vise à présenter intégralement les résultats de la recherche en un ensemble logiquement cohérent, l'écriture performative cherche plutôt à explorer le plein potentiel du médium, en ayant recours à des procédés qui relèvent du récit ou de la poésie pour rendre compte de l'ambiguïté, des nuances subtiles et de la contradiction ressentis (Paquin, 2018 : 25).

Ainsi, si je me replace, en tant que chercheur et en tant que récepteur, au sein de l'expérience de la *noise*, j'admets ma corporalité et ma subjectivité; cette incarnation doit ensuite se manifester non seulement dans le contenu, mais également dans l'écriture même : on peut remarquer, par exemple, l'usage de la première personne. Selon moi, une des difficultés théoriques de la *noise*, est de la décrire et de discuter de ces effets sur le corps, sur l'esprit et d'exprimer ce qui dépasse le langage. Je choisis de prendre le pari que la langue académique n'est peut-être pas la plus appropriée pour les décrire : je pense que la figure de style et l'image textuelle ont le potentiel de mieux rendre l'expérience, de mieux la communiquer.

Bien sûr, je ne souhaite pas non plus envisager ma place du chercheur-récepteur, comme strictement particulière :

> La connaissance qui émerge de cette écriture sensible dépasse la singularité du corps qui la produit, mais le parcours vers une théorisation « ne procède pas d'un cheminement linéaire du singulier vers l'universel, mais plutôt d'un entrelacement permanent de singulier et d'universel sous différentes formes, à différentes étapes de la recherche. » (*Ibid.,* p. 23).

Il me faudra donc envisager l'écriture au-delà d'une simple exposition d'un point de vue, mais comme un outil de théorisation, certes basé sur la subjectivité, mais dont j'ai l'ambition qu'il puisse impliquer une portée plus grande que ma propre individualité. J'ajoute qu'en décrivant l'expérience de la *noise*, un « récepteur-type », c'est-à-dire un modèle idéal de spectateur de la *noise* ne sera pas proposé. Je ferai plutôt appel à ma propre subjectivité et à ma propre capacité à donner sens et à appréhender l'expérience. Je traverserai, comme le suggère Paquin, l'objet d'étude en passant fréquemment de l'aspect subjectif de sa réception, des effets qu'elle a sur mon corps et mon état d'esprit, à des analyses critiques basées sur différents textes théoriques. En dialogue constant, ces sources permettent de comprendre et de donner sens à l'expérience personnelle, parce que cette dernière devient la source de l'analyse.

Or, si l'expérience est l'objet de la recherche, comment peut-on la définir ? Qu'est-ce qui constitue l'expérience de la *noise*? Dans son texte mentionné plus haut, Marie Thompson décrit le bruit non pas comme quelque chose qui puisse être compris selon une définition totalement subjective ou objective, mais selon une définition *relationnelle*. Le bruit est alors décrit comme *affect*, c'est-à-dire comme une relation entre un son et un·e récepteur·trice. Thompson emprunte ainsi ce concept à l'interprétation de Gilles Deleuze de la pensée de Baruch Spinoza, présentée dans *Spinoza, philosophie pratique* (1981). Deleuze y décrit les *affections* (*affectio*, dans le texte de Spinoza) comme des états (des modes) des corps, et la transition entre les affections – par exemple par le contact ou la relation entre des corps – comme un *affect* (*affectus*) (Deleuze, 1981, p. 66-67). Comme l'explique le philosophe :

> L'*affectio* renvoie à un état du corps affecté et implique la présence du corps affectant, tandis que l'*affectus* renvoie au passage d'un état à un autre, compte tenu de la variation corrélative des corps affectants (Deleuze, 1981, p. 67).

On ajoute que le mot « corps » peut ici désigner toute chose – naturelle ou artificielle – existant dans le monde et possédant la capacité d'affecter et d'être affectée; de même,

un corps peut se composer d'une multitude d'autres corps qui s'assemblent et se complètent (Thompson, 2017, p. 48). Puisque Thompson réfléchit à l'affect en fonction de la relation entre le bruit, la communication et la musique, l'analyse qu'elle propose étudie cette relation au sein des œuvres. Or, l'expérience de la *noise*, plus qu'un simple moment, est une relation entre un sujet – moi-même en tant que récepteur de la performance *Noise* – et un objet – soit la performance en tant que telle. La question, ainsi posée, devient de comprendre quelle relation nait de ma rencontre avec la *Noise* : de cet *affectus*, quelles sont les *affectio* qui émergent, autant chez le·la récepteur·trice qu'au sein même de l'œuvre? Comment la *noise* provoque-t-elle un changement d'état chez moi?

Avec la théorie deleuzo-spinoziste de l'affect, je souhaite, en quelque sorte, jouer sur deux tableaux : je ne présente pas une approche strictement subjective, où seraient uniquement exposées mes impressions personnelles, ni non plus une approche strictement objective, où seraient uniquement discutées les caractéristiques propres à la *noise* de manière détachée. Il s'agit de souligner une relation, un point de contact, entre moi-même et un phénomène. L'affect, dans le sens où je l'entends, se compose de mécanismes provenant d'éléments formels ou conceptuels de la *Noise* et qui provoquent chez moi certaines affectations. L'expérience de la *noise* sera donc explorée selon un point de vue incarné de la *relation* affective que j'entretiens avec la performance. Il s'agira d'établir les types de relations qui émergent des caractéristiques propres aux œuvres analysées et de comprendre comment ces affects peuvent occasionner chez moi des changements d'état. Ainsi, chaque chapitre traitera d'une relation qu'il est possible d'entretenir avec la *noise* et éclairera à la fois différents aspects de la pratique en corrélation avec différents impacts qu'elle peut avoir sur son public.

Comme je l'ai mentionné précédemment, la présence de caractéristiques non-sonores possède également un rôle dans l'affect que j'entretiens avec la *noise*. C'est pourquoi

mon analyse se déploie de manière *intermédiatique*. L'intermédialité, comme la définit le chercheur Jurgen E. Müller, est une perspective d'analyse selon laquelle

> […] un média recèle en soi des structures et des possibilités d'un ou de plusieurs autres médias et qu'il intègre à son propre contexte des questions, des concepts et des principes qui se sont développés au cours de l'histoire sociale et technologique des médias et de l'art figuratif occidental (Müller, 2006, p. 100).

L'intermédialité devient alors une manière de penser l'œuvre d'art comme le résultat d'une interaction interne d'une variété de médiums. En fait, cette approche est née, selon l'auteur, d'une incapacité des modèles théoriques existants – modèles qui percevaient chacun des médiums comme indépendants et isolés – à rendre compte des nouveaux phénomènes audiovisuels (*Ibid.*). Ainsi, il me semble contre-intuitif de comprendre chacune des composantes médiatiques de la *Noise* de manière atomisée, particulièrement lors d'une étude de son expérience et de ses affects. C'est pourquoi il devient nécessaire de prendre en considération les approches d'une variété de médiums qui, selon ma recherche et mon expérience personnelle, existent au sein de la performance *Noise*. C'est par la suite en agençant ces approches selon les observations que je pourrai effectuer qu'émerge une analyse globale de la *noise* en fonction des médiums qu'elle combine. C'est pourquoi je traiterai de la *noise* par le biais des approches propres à l'étude de la musique, des arts sonores, de l'art performance et des arts vivants.

Finalement, je dois souligner l'important impact que la pandémie de COVID-19 a eu sur ma recherche et de présenter les considérations méthodologiques qui en découlent. À l'origine, je comptais faire l'analyse strictement de performances auxquelles je pouvais assister en personne, faisant de mon terrain de recherche la scène *noise* de la région montréalaise. En prévoyant assister à une dizaine de soirées, je souhaitais ainsi amasser des données provenant de la performance d'entre 20 et 40 artistes, puis d'en présenter une analyse générale, illustrée par des exemples. Or, au moment d'écrire ces

lignes, à l'été 2021, la pandémie demeure présente et les concerts n'ont repris que de manière timide au cours des deux derniers mois, après une interruption totale d'un an et demi : depuis la reprise partielle, il n'y a eu, à ma connaissance, aucune soirée *noise* organisée. En raison de l'absence de performances en personne, je me suis tourné partiellement sur les évènements auxquels j'ai pu assister entre septembre 2019 et février 2020; j'ai toutefois surtout eu recours à des enregistrements audiovisuels de performances passées[2]. Bien que l'expérience de ces dernières ne sache se comparer à leur réception en personne, celle-ci permet de donner une idée des gestes posés et du contenu sonore. Les traces de ces performances ont par conséquent été analysée en fonction de lectures autour de la pratique de leurs artistes, de même que de mon expérience personnelle. Le corpus a également été ajusté en fonction des performances dont je pouvais trouver un enregistrement audiovisuel de qualité. Je pense qu'en dépit de ces circonstances, une telle méthode me permet de proposer une analyse cohérente et pertinente provenant d'une recherche que j'ai pu mener de manière sécuritaire.

Des œuvres aux affects

J'ai choisi d'adopter une approche incarnée de la relation affective lors de la réception de la performance, et ce, en fonction de l'ensemble des médiums impliqués. Pour ce faire, chaque chapitre traitera d'une relation émergeant des caractéristiques propres à la performance : chacune des relations soulevées est analysée en fonction de pratiques qui y font particulièrement appel. Toutefois, avant que je puisse entrer dans le vif du sujet, il est important de présenter quelques caractéristiques historiques et esthétiques

---

[2] Chacune des performances auxquelles je me réfère est présentée au sein de la médiagraphie.

de la *noise* qui permettent d'ensuite comprendre l'analyse affective. C'est pourquoi la section *Repères*, fournit un aperçu de la pratique, de son histoire et de la manière avec laquelle une de ses performances peut se dérouler.

Le chapitre 1, « Transgression », traite de la manière avec laquelle la *noise* se perçoit elle-même comme une force transgressive, c'est-à-dire instigatrice de moments pendant lesquels les interdits autrement présents dans la société et dans la musique sont levés. J'y explore la relation transgressive, capable de provoquer une certaine forme de plaisir émanant la rupture du tabou, entre extase et douleur, tout en en présentant certaines implications sociopolitiques plus néfastes. Le chapitre 2, « Distanciation », traite de la manière avec laquelle la *noise* correspond à une exposition du bruit nécessairement présent à travers toute forme de musique, et de la manière avec laquelle cette démarche provoque une réception distanciée et critique, par le biais de l'inconfort et de l'ennui. Le chapitre 3, « Empathie », explorera finalement comment la performance *noise* permet une contagion émotionnelle permettant de mieux comprendre autrui. La transgression, la distanciation et l'empathie ne sont que trois relations affectives qu'il est possible d'entretenir avec la *noise* et, certainement, d'autres mériteraient d'être explorées. Toutefois, ces trois postures, permettent de dresser trois portraits, de présenter trois aspects d'une même démarche. Ces perspectives deviennent des moyens de décrire, de comprendre et de verbaliser ce que signifie l'expérience de la *noise*.

REPÈRES

Avant de travailler sur les affects impliqués lors d'une performance *noise*, il importe de donner quelques repères sur la pratique, ses manifestations et son histoire. Il s'agit donc en premier lieu de présenter quelques caractéristiques formelles de la *noise*. Je discuterai par la suite brièvement des antécédents artistiques au XXe qui influencent la scène *noise*, avant de détailler comment celle-ci apparait à partir du milieu et de la fin des années 1970. Suivra un exposé sur les conditions d'apparition du terme « *noise* » au cours des années 1990 selon un rapport d'échanges entre les milieux *underground* japonais et nord-américain, phénomène décrit par le chercheur David Novak dans son ouvrage *Japanoise : Music at the Edge of Circulation* (2013).

À quoi une performance *noise* peut-elle ressembler? Ce qui suit provient de mon expérience de la performance de Pharmakon (Margaret Chardiet) ayant eu lieu le 20 octobre 2019 au Studio A du Centre Phi, à Montréal[3] (figure 0.1, voir p. 111).

> *L'artiste est seule sur scène. Devant elle, une table sur laquelle sont posées différentes pièces d'équipement : console, modules de synthétiseur, pédales d'effets. Commencement. La membrane des hauts parleurs propage un son de*

---

[3] En appui à mes notes personnelles prises lors de la performance, je fais également appel à l'enregistrement de la performance de Chardiet au Polaris Hall de Portland, en Oregon, du 1er octobre 2019. Cette performance a été choisie du fait de la qualité de son enregistrement et du rapprochement temporel avec l'évènement auquel j'ai assisté : les deux font partie de la même tournée nord-américaine de l'artiste. PHARMAKON. «Pharmakon at Polaris Hall 10, 1, 2019 -Full Set». Enregistrement de Shelby Kray. En ligne, < https://youtu.be/0RYvFs77a4M >, mis en ligne le 20 octobre 2019, consulté le 22 juin 2021.

basse fréquence, saccadé, rythmé. Déjà, le volume est assourdissant. Je sens les pulsations du rythme dans ma poitrine. Chardiet, penchée au-dessus de son équipement, bouge au rythme du bruit. Les timbres glissent les uns dans les autres, émergeant et disparaissant. Impossible d'accrocher l'oreille à quelque rythme, à quelque harmonie familière ou constante. Les aigus percent mes tympans tant que je les sens vibrer dans mon oreille interne. Les basses cognent mon torse tant que je sens que mes poumons peinent à garder leur air. L'artiste porte le micro à ses lèvres, hurle. De ses cris émergent des paroles dont je ne peux distinguer les mots. Je ne reconnais qu'une voix plus tout à fait humaine, s'extirpant du vacarme, se mêlant à lui, arrachée du monde sous la distorsion. Chardiet ne semble plus en contrôle de ses mouvements. Ses long cheveux blonds secoués par les crispations de son corps cachent son visage. Elle retourne à son équipement, avant de continuer ses cris. Ceux-ci s'entrecoupent de leurs propres échos; ils ne paraissent plus sortir d'un corps mais d'un monstre, d'une machine. Les segments sonores sont linéaires, informes, ils sombrent les uns dans les autres. Chardiet plonge dans la foule, rugit au visage des membres du public. Alors qu'elle se fraye un chemin, confronte et pousse, le fil de son micro s'accroche dans les piliers de la salle, dans les jambes du public. Chardiet est revenue sur scène, le vacarme atteint de nouveaux sommets. Les vagues de bruits s'emmêlent et se percutent. Soudain, tout cesse. Une seconde de silence avant la réaction de la foule à l'arrêt du chaos. Le temps suspendu. Retour au monde, applaudissements de la foule.

Comment interpréter ces quelques lignes? J'ai tenté ici de codifier ce qui s'est déroulé ce soir-là, lors de cette performance. J'aurais pu simplement décrire, les uns après les autres, les différents gestes de Chardiet en relation avec son équipement, ses instruments, son corps ou la foule. J'aurais également pu essayer d'étayer chaque changement sonore, chaque phase, chaque segment de la pièce sonore. Aucune de ces options ne me semblait refléter réellement cette expérience. J'ai donc livré mes

impressions, mes souvenirs personnels, mes sensations corporelles. Un des défis de ce mémoire sera de recréer – ne serait-ce que partiellement – ce que signifie le fait d'assister à une performance *noise*. La *noise* tient du ressenti, la *noise* tient du corps, la *noise* tient de la sensation. En décrivant les affects qui régissent ces performances, je tenterai de les transmettre par le biais de l'écriture.

Cette transmission me parait toutefois bien inaccessible pour qui ne connaîtrait pas pas la *noise*, ce qu'elle vise et d'où elle vient. Je suis bien conscient qu'avant de plonger dans le vif du sujet, il demeure pertinent de définir, du moins de présenter l'objet de cette étude. Je livre ici certaines descriptions, quelques repères historiques et conceptuels qui visent à situer le corpus.

Définition et caractéristiques formelles

La *noise*, tel que je l'ai mentionné en introduction, est la pratique selon laquelle on présente le bruit *en tant que musique* au sein d'une scène artistique composée d'artistes, d'amateur·rices, de promoteurs[4], etc. (Gerber et Klett, 2014, p. 275-276; p. 284-285). Une performance *noise* se caractérise par un volume assourdissant, des timbres abrasifs, des fréquences simultanément ou alternativement extrêmement graves ou aigues. Les pièces se structurent de manière linéaire ou deviennent répétitives à l'excès. Elles sont exigeantes, difficiles, voire à la limite du tolérable (*Ibid*., p. 275). Certains éléments

[4] Comme le mentionnent Gerber et Klett, les promoteurs, qui organisent évènements et festivals, les artistes et les membres du public représentent souvent les mêmes intervenant·es qui adoptent une variété de rôles : la scène comporte ainsi un nombre limité de personnes qui effectuent plusieurs tâches de manière indistincte afin d'organiser des performances (Geber et Klett, *Ibid.*).

rythmiques, mélodiques ou harmoniques – « musicaux » – peuvent y exister à différents degrés : les parts musicale et bruitiste se côtoient et interagissent selon une géométrie variable.

La production d'un tel vacarme se réalise selon une variété de procédés : il peut s'agir de l'usage d'instruments musicaux traditionnels, de synthétiseurs; des enregistrements sonores préexistants – sur bande magnétique, vinyle ou sous forme numérique – peuvent être manipulés et modifiés; des objets usuels ou non-musicaux – des petits électroménagers aux matériaux trouvés – sont amplifiés ou utilisés pour leurs caractéristiques sonores propres. Par exemple, Lucas Abela, artiste australien, fixe un microphone contact sur une pièce de verre sur laquelle il siffle, fredonne, crie et chante de manière à la faire vibrer (figure 0.2, voir p. 112). La voix humaine est également présente, principalement sous la forme de cris, de gémissements, de chants, ou de paroles. À cet égard, l'américaine Diamanda Galás – que je présenterai davantage au chapitre 3 – fait usage de son registre vocal étendu sur plus de quatre octaves afin de créer des pièces menaçantes, sinistres (Thompson, 2017, p. 157). Les sons ou les signaux générés passent généralement par un dispositif de modification, qui prend souvent la forme de pédales d'effets pour guitare électrique. Le son produit par la performance *noise* devient par conséquent acousmatique, c'est-à-dire que chacun des sons produits s'associe difficilement de manière absolue à un éléments précis de l'appareillage, puisque ce dernier devient souvent complexe, se composant d'un grand nombre d'éléments. Il est également primordial de mentionner que la *noise* demeure un type de musique électronique : de manière générale, sa production et sa performance demandent impérativement la présence d'un système technologique de génération, de modification et d'amplification du son (Gerber et Klett, 2013, p. 282). J'ajoute finalement que la plupart du temps, les œuvres sont improvisées par les artistes lors des performances (Gerber et Klett, 2013, p. 284) et que celles-ci durent le plus souvent entre 20 et 40 minutes.

L'objet du corpus se caractérise donc par les caractéristiques formelles ici exposées. Bien entendu, certaines pratiques ou œuvres peuvent exclure quelques-uns de ces qualificatifs : j'ai surtout tenté d'exposer des principes généraux à propos de la *noise* afin de donner une idée de ce qu'elle peut être plutôt que de présenter une série de règles fixes. Il y a, dans le corpus, une variété formelle et conceptuelle : de la musique industrielle de Throbbing Gristle, du *harsh noise* de Merzbow (ch. 1) à la performance inspirée de la musique sacrée et bruitiste de Lingua Ignota (ch. 3), je travaillerai des pratiques qui, certes, présentent des similitudes artistiques et formelles permettant de les regrouper, mais aussi une panoplie de particularités, de différences. Je tâcherai donc, tout au long de mon analyse, de rendre compte de cette diversité.

Précédents historiques

La variété de la *noise* tient, en partie, de précédents historiques. Ces antécédents ponctuent toute l'histoire de la musique et de l'art du XXe siècle. Car la *noise* – dans son itération contemporaine – s'y inscrit au sein d'un éventail de démarches visant à esthétiser le bruit, à le présenter comme œuvre d'art. Ces quelques paragraphes visent à fournir quelques exemples de la démarche bruitiste en s'inspirant largement de l'ouvrage de Paul Hegarty, *Noise/Music: A History* (2007).

Au début du siècle, ce sont d'abord les futuristes qui mettront de l'avant le désir de créer une musique bruitiste. En 1913, le peintre et compositeur italien Luigi Rossolo publie *L'art des bruits* (2003 [1913]), manifeste dans lequel il exprime la nécessité de « rompre à tout prix [l]e cercle restreint de sons purs et conquérir la variété infinie de sons-bruits » (2003, p. 14). Pour Rossolo, le XIXe siècle, pendant lequel l'industrialisation refaçonne l'Europe, devient le moment où le bruit pénètre chaque facette de l'existence. Des paisibles campagnes d'autrefois surgissent de tumultueuses

usines et machines, des villes cacophoniques qui redéfinissent le rapport humain au monde audible : le monde moderne est monde de bruit. De même, en corrélation directe avec ce nouveau rapport, l'auteur identifie la tendance qui lui est contemporaine selon laquelle « l'art musical recherche les amalgames de sons les plus dissonants, les plus étranges et les plus stridents » (*Ibid*., p. 9-14). Rossolo et ses collègues futuristes cherchent par conséquent à pousser cette tendance, à créer une musique qui correspondrait à cette nouvelle modernité. Il s'agit donc de recréer les bruits de la ville, et de contrôler leur fréquence et leur rythme afin de les combiner dans les compositions. Pour ce faire, Rossolo créé les *intonarumori* (figure 0.3, voir p. 112), instruments capables de produire des bruits imitant ceux de l'univers sonore humain du début du XXe siècle. Ce nouvel orchestre devait remplacer l'ancien et produire de la musique propre au monde de l'industrie, de la guerre et de la vitesse, univers propre à l'idéal futuriste (Hegarty, 2007, p. 14).

Quoique ces idées puissent être apparues radicales à l'époque, il demeure que le désir de Rossolo est de se rattacher au champ musical : son nouvel orchestre associe « les plus complexes et les plus neuves émotions sonores, non par une succession de bruits imitatifs reproduisant la vie, mais par une association fantastique de ces timbres variés » (Rossolo, 2003, p. 27). La musique futuriste devait par conséquent incorporer le monde et sa beauté extra-musicale (ses *bruits*) au sein des pièces, selon l'idée moderniste que là se trouvait la progression logique du domaine musical (Hegarty, 2007, p. 13).

Plus tard, vers le milieu du siècle, la *musique concrète* et son expérimentation avec le phonographe et la bande magnétique font leur apparition et exerceront une influence primordiale sur la *noise* : des sons du monde pouvaient être maintenant incorporés dans des pièces musicales. Les compositeurs Pierre Schaeffer et Pierre Henri, fondateurs, en 1951, du Groupe de recherche de Musique Concrète (qui deviendra le Groupe de recherches musicales en 1958), y créent un espace qui sera à la fois un espace pour

l'exploration musicale et un lieu de recherche sur l'acoustique. Les *Études de bruits* (1948) de Schaeffer, par ailleurs largement considérées comme les premières compositions de musiques concrètes, furent présentées dans un *Concert de bruits* à la radio française (LaBelle, 2015, p. 25-26). Schaeffer, par la suite établira le concept d' « écoute réduite », défini par Michel Chion comme l'écoute de l'objet-son en lui-même pour ces qualités propres, plutôt qu'en fonction de sa provenance. Cela permet de créer une expérience pour l'auditeur·trice du son en tant que tel, de sa poésie et de son intensité (*Ibid*., p. 27). Pour l'éducateur, disquaire et musicien expérimental Joseph Tham, c'est en fonction de ces théories et de l'influence du Groupe de recherches musicales que des compositeurs tels que Luc Ferrari et Bernard Parmigiani créeront un langage musical du bruit par la suite (Tham, dans Goddard *et al.*, 2013, p. 262).

L'apport du *free jazz,* quant au développement de notre corpus, tient particulièrement de *l'improvisation libre*. Ce type de performance et de composition, effectuées en groupe – plutôt que par le biais d'un·e soliste improvisant, appuyé·e par le reste de l'ensemble – a été adoptée et développée par des artistes tels qu'Ornette Coleman, Sun Ra et Derek Bailey à partir des années 1960, d'abord au sein du jazz, puis dans d'autres genres musicaux. Évidemment, la richesse et la complexité de ces pratiques d'avant-garde ne peut être résumée ici, mais on retient que la *noise* adoptera leur structure libre, leur atonalité, leur penchant pour l'exploration sonore et pour l'action spontanée lors de la performance (Hegarty, 2007, p. 44-54).

La musique punk a été également d'une grande importance. Plus précisément, comme le souligne Paul Hegarty, ce mouvement, apparu en Amérique du Nord et en Grande-Bretagne, possède un penchant pour l'ineptie musicale, par contraste avec la virtuosité qui domine jusque-là le rock des années 1970. L'incapacité de jouer de son propre instrument devient acte de rébellion et une vertu esthétique; le marketing des Sex Pistols, par exemple, en fait la promotion comme une formation composée de membres parfaitement incompétents musicalement (Hegarty, 2007, p. 89, 95). Peu de temps

après que le punk atteigne une popularité *mainstream* et que se développe la *New Wave*, plus facilement digestible par l'industrie musicale, apparait la *No Wave* au sein de la scène *underground* newyorkaise. Des artistes tels que DNA, Mars, the Slits, ou Teenage Jesus and the Jerks s'inscrivent dans la continuité du punk et tentent ouvertement d'éviter l'habileté technique et les codes conventionnels de la musique populaire[5]. Le résultat est frénétique, bruyant, dissonant. L'incapacité de jouer de son instrument devient alors le moyen de proposer le bruit en tant que musique, selon un projet esthétique de rébellion : la *noise* en sera par la suite définitivement influencée (Hegarty, 2007, p. 100-101).

Le courant qui aura toutefois l'influence la plus directe sur la *noise* demeure sans aucun doute ce qu'on a nommé *la musique industrielle* : c'est même d'elle qu'émerge plus directement plusieurs des aspects qui caractériseront les œuvres *noise* au cours des années suivant son apparition[6] : le courant, représenté par des collectifs tels que Throbbing Gristle, Cabaret Voltaire ou SPK, utilise un volume assourdissant, manipule synthétiseurs et bandes magnétiques, produit un tonnerre de timbres dissonants et abrasifs (Hegarty, 2007, p. 105-106). C'est donc plus ou moins à ce moment – vers le milieu des années 1970 – qu'apparaissent les pratiques qu'on nommera par la suite « *noise* ». Le courant emprunte et construit sur différentes pratiques artistiques du siècle qui ont émergé auparavant : du désir d'insérer le bruit du monde dans la musique des futuristes et de la musique concrète; l'improvisation libre qui vient du *free jazz*; la non-virtuosité nihiliste de la musique punk et no-wave. Ces pratiques, par différents

---

[5] La compilation *No New York* (1978), élaborée par le musicien Brian Eno, demeure un portrait assez intéressant du mouvement. Celui-ci ayant été de courte durée et axé sur la performance, plusieurs de ces participant·es n'ont que peu d'enregistrements disponibles hormis cette publication.

[6] La musique industrielle, plus particulièrement le groupe anglais Throbbing Gristle, sera discutée plus en profondeur dans la section 1.3 du chapitre suivant.

moyens et selon une variété d'objectifs, laissent le bruit s'immiscer dans la musique. L'histoire de la *noise* ne saurait toutefois se développer de manière linéaire; dans ses différentes localités, selon ses différentes manifestations, la scène apparait et existe de manière particulière. En fait, alors qu'apparaissent les cultures *noise* européenne/nord-américaine et japonaise, c'est leur interaction et leur perception respectives de l'autre qui ont constitué la *noise* en tant que pratique et en tant que catégorie.

Noise et circuits de la communication

Au début des années 1980 se dissolvent la plupart des groupes de la première génération de la musique industrielle; leur succèdent, en Europe, les groupes du mouvement des *Power Electronics*[7]. En utilisant les mêmes techniques que leurs prédécesseurs, mais en les poussant plus loin, les artistes de ce mouvement associent des sonorités de plus en plus abrasives, et une iconographie qui le deviendra tout autant. Pour l'artiste Philip Taylor, ce mouvement est directement lié au contexte social difficile de la Grande-Bretagne au début des années 1980, plus particulièrement aux les politiques du gouvernement Tatcher : la crise du SIDA, le sabotage des syndicats par l'État, le conservatisme social et politique dominant provoquent à cette époque un climat amer (Taylor, dans Wallis, 2013, p. 12-13). De cette atmosphère oppressante surgit les *Power Electronics*, qui proposent une musique tout aussi acerbe, volontairement controversée, bruyante, confrontante. Elle se caractérisera non seulement par des sonorités électroniques abrasives au volume excessif, mais également par des thèmes et une imagerie évoquant la violence sous toutes ses formes,

---

[7] Ce mouvement sera décrit plus longuement au chapitre 1.

des tueurs en série aux horreurs de l'histoire du XXe siècle (*Ibid.*, 16-17). Whitehouse, Ramleh et Sutcliffe Jügend font partie de cette seconde génération de groupes industriels dont la musique sera associée plus tard et plus directement à la *noise* (Hegarty, 2007, p. 119-125).

Au même moment apparait ce qu'on nommera par la suite la *Japanoise* au sein de la scène expérimentale éponyme. Des magasins de musiques de Tokyo et d'Osaka, des *Jazzu-kissa*[8] du Kansai, des mouvements estudiantins d'avant-garde émerge le désir de faire du *bruit*. En particulier, l'espace nommé *Drugstore* – lieu à la fois d'écoute et de production artistique – sera central dans l'apparition de la scène *noise* japonaise. La fondation de ce lieu sera suivi par l'établissement de la maison de disques Alchemy Records, qui deviendra le porte-étendard de cette nouvelle culture tant localement qu'à l'étranger (Novak, 2013, p. 103-111). Au centre de cette première vague d'artistes de Kansai, se forme le collectif Hijokaidan. Ce groupe, dont la composition demeure flexible et inclut une variété de membres de l'avant-garde d'Osaka au fil du temps, présentera des performances provocantes qui seront rapidement l'objet de légende; alors que certain·es artistes produisent des sons, d'autres auront pour tâche d'effectuer des gestes performatifs – on recense par exemple des entrailles de poissons jetées à la foule, des vomissures et de l'urine directement produites sur scène et la destruction d'équipement. Rapidement, alors que le groupe sera interdit dans la plupart des salles de spectacles, ces aspects seront abandonnés au profit de la *noise* dans sa dimension la plus sonore par le biais d'enregistrements. C'est ainsi que Yoshiyuki « Jojo » Hiroshige,

---

[8] Ce terme est généralement traduit par « Café Jazz» ou « Jazz Coffeehouse » en anglais; ces termes ne reflètent pas vraiment la réalité de ces lieux. Il s'agit de petits bars où l'on consomme plus de whisky que de café; et où on consomme au moins autant la musique qui joue que ce qu'on y boit. Ces lieux d'écoute ont été centraux dans le développement et la diffusion de la musique *noise* au Japon (Novak, 2013, p. 94-101).

figure fondatrice et centrale du groupe, créera Alchemy en 1983, ce qui permettra de distribuer sa propre musique, de même que celle de ses collègues (*Ibid.,* p. 110-111).

Aux États-Unis, il faudra attendre la fin des années 1980 avant que la *noise* fasse son apparition de manière plus marquée, même si quelques artistes ont pu être associés au *Power Electronics* auparavant, notamment Hunting Lodge, originaire du Michigan. La scène *underground* expérimentale américaine sera marquée par des maisons de disques tels que Cause and Effect et RRRecords, qui distribueront cassettes et vinyles à cette époque (Candey, dans Wallis, 2013, p. 43). Pendant les années 1990, la *noise* se développera en Amérique sous l'influence de nombreuses compilations de musique expérimentale japonaise – *Welcome to Dreamland : Another Japan* (1985) et *The Japanese / Americain Noise Treaty* (1996), entre autres; c'est alors que le terme « *Japanoise* » apparait pour parler de ce bruit venu d'ailleurs (Novak, *Ibid.*, p. 86-91). Pour les amateur·rices américain·es, le Japon comporte une vaste scène *underground* mystérieuse, accessible mais hors de portée dans sa totalité; pour les Japonais·es, les États-Unis représentent le marché où l'intérêt pour leur travail demeure le plus grand. La *noise*, lorsque la scène existante se constitue en tant que pratique cohérente, se forme par le biais de ces interactions transnationales. S'opère alors à travers cette vision de l'autre, un *feedback culturel* entre les scènes américaines et japonaise, où l'information circule sous la forme d'une boucle entre les deux régions : à travers ces interactions, de l'information, des catégorisations et de nouvelles créations s'ajoutent au circuit et influencent les pratiques :

> Japanoise represented a global music scene forged in circulation. Its fragmented publics were connected through miscommunication, distorsions, and established channels of "untranslation". Eventually, the "grass is greener" projections of North American and Japanese participants *did* cultivate a long-term exchange, as each side imagined – wishfully, and often wrongly – that the other had a larger, more engaged and somehow more real Noise scene. […] [I]ts feedback also questioned if there could be such a thing as culture as the roots of circulation after all (*Ibid.,* p. 16).

La *noise*, si elle demeure le produit de multiples influences, nait en tant que classification non pas d'un endroit précis, mais d'interactions entre différentes cultures *underground* ayant de la difficulté à communiquer entre elles. C'est ainsi, au cours des années 1990, que la *noise* – en tant que catégorie – se développe afin de désigner des pratiques contemporaines et des décennies précédentes.

Depuis cette époque et jusqu'à aujourd'hui se sont multipliées les pratiques *noise*, et ce partout dans le monde, par exemple en Australie (Xane, dans Wallis, 2013, p. 32-39) et en Asie du Sud-Est (Fermont, Della Faille *et al.*, 2016). Ce que je tenterai de présenter dans ce mémoire n'est pas forcément un portrait détaillé ou complet des scènes *noise* : il s'agit de comprendre comment certaines de ses performances agissent et la manière dont elles peuvent nous affecter. La sélection des œuvres s'est faite selon les informations, les enregistrements et les documents audiovisuels qui m'étaient disponibles, ce qui explique la prédominance du Japon, de l'Europe et du monde anglo-saxon au sein de mon corpus. De même, certaines régions où une scène *noise* demeure vive restent pratiquement absentes de mon exposé, étant donné la barrière linguistique et le manque de documentation : les scènes provenant de l'Indonésie (*Ibid.*) et du Brésil mériteraient par exemple des études plus approfondies.

En somme, la *noise* est une forme de musique électronique dont l'objectif est de présenter du bruit sous une forme musicale. Pour ce faire, elle utilise des timbres abrasifs, un volume excessif et une amusicalité. Elle tient sa démarche et sa forme de plusieurs antécédents historiques du XXe siècle, du futurisme au punk. C'est pendant les années 1990 qu'on associera la *noise* à une série de pratiques – les *Power Electronics*, la musique industrielle et les pratiques expérimentales de la scène japonaise – qui se retrouveront regroupées sous ce qualificatif. Il s'agit, pour le moment, d'une définition et mise en contexte de l'objet de l'analyse. Ces qualificatifs sont – je dirais – externes : provenant à la fois d'observations personnelles et de la littérature disponible, ils demeurent « objectifs » et observables. Ils permettent de fournir un

aperçu, de brosser un portrait, de donner quelques repères. Mais l'intérêt de cet essai ne se situe pas dans ce point de vue extérieur. Pour comprendre la *noise*, il faut la laisser nous affecter, il faut subjectivement entrer dans l'expérience intérieure. Les chapitres qui suivent tentent, par le biais de l'approche affective, d'y pénétrer à travers trois relations qu'on peut entretenir avec la *noise*. Pour poursuivre l'exposé, il faut prendre pied dans cette expérience, il faut maintenant s'enfoncer dans le tonnerre de la machine.

CHAPITRE 1

TRANSGRESSION

D'abord, le choc. Le cillement vibre mon tympan jusqu'au déchirement. Des vagues de basses fréquences écrasent mon torse. Les paroles incompréhensibles de l'artiste. Son corps se crispe sous ses cris. Le sentiment de traverser une frontière, de pénétrer un autre monde. Le bruit envahit et chasse toute pensée de la conscience. Rien d'autre n'existe. Effondrement. Dans le tonnerre de la machine, le déchirement de la musique. Célébration de l'intolérable vacarme.

Les pratiques de la *noise*, se déclinent, comme je l'ai souligné jusqu'à présent, en une multitudes de démarches et de postures, de scènes et de réseaux de production, de performance et de diffusion locaux. Chacun de ces espaces – et chaque artiste au sein de ceux-ci – possède ses particularités propres, une manière d'aborder les prémisses de ce courant artistique : de présenter une musique qui inclut – voire qui est totalement remplacée – par du bruit. Dans la multiplicité des localités de la *noise*, il s'agit là du principe le plus universel qu'on peut soulever : l'idée de produire et de performer une musique bruitiste. Le premier des affects que j'explorerai dans ce premier chapitre dépend de cette considération fondamentale, de l'agencement musique-bruit. Cette

démarche tient de l'oxymore, de l'assemblage de la musique avec ce qu'elle rejette. Il aurait, à la base d'un grand nombres de pratiques de la *noise*, un acte de *transgression* : le dépassement de normes et de règles esthétiques liée à ce que la musique doit être. Cette trangression se manifeste ensuite selon des postures, des iconographies et des sonorités volontairement et ouvertement choquantes.

L'objectif de ce chapitre est de décrire ce positionnement transgressif, l'affect qu'il engendre, puis les effets qu'il produit. D'abord, je présenterai le concept de transgression selon la pensée d'un de ses principaux théoriciens, Georges Bataille (2011 [1957]). Ensuite, j'explorerai ce que Marie Thompson nomme une « poétique de la transgression », c'est-à-dire l'esthétisation de la posture transgressive par une association des transgressions sonore/musicale et symbolique/sociale. Il s'agira par la suite de présenser quelques exemples pertinents et d'explorer comment ils génèrent cet affect. Je m'intéresserai à la pratique de Throbbing Gristle, groupe précurseur, avant de passer au courant des *Power Electronics*, mouvement qui s'en inspire tout en poussant la transgression à un autre niveau. Ensuite, la pratique de Merzbow, figure phare de la scène japonaise sera abordée, avant la présentation et l'analyse d'une performance conjointe des groupes C.C.C.C. et Hijokaidan. Je proposerai finalement un commentaire critique de la posture transgressive afin de considérer les différents impacts que celle-ci a pu avoir sur la pratique, le milieu et l'étude de la *noise*. Le chapitre se conclura par une exposition du lien entre la démarche transgressive et le désir de vivre une expérience esthétique intense et authentique en marge du quotidien utilitariste.

1.1 La transgression, le profane et le sacré

La transgression, telle que la présente Georges Bataille dans *L'érotisme* (2011 [1957]) repose sur le principe de division de la vie humaine en deux moments, ou en deux modes d'existence, soit le *profane* et le *sacré*. Le profane est associé au monde du travail et de la production, mais également au moment de l'interdit. Pour Bataille, il existe une tendance humaine vers la violence, c'est-à-dire vers un « excès des limites ». Un des premiers actes de civilisation aura donc été de repousser cette violence envers nos semblables, de l'*interdire*. Cet interdit devient essentiel, puisque les premières sociétés – tout comme la nôtre – reposent sur la capacité collective au travail. Et ce travail nécessite le report de la violence, de la pulsion excessive. Pour Bataille,

> [s]i nous ne pouvions réfréner ces mouvements, nous ne serions pas susceptibles de travail, mais le travail introduit justement une raison de les refréner. Ces mouvements donnent à ceux qui leur cèdent une satisfaction immédiate : le travail promet à ceux qui les dominent un profit ultérieur, dont l'intérêt ne peut être discuté, sinon du point de vue du moment présent (Bataille, 2011 [1957], p. 44).

Le *profane* devient par conséquent le mode de fonctionnement dominant au sein du collectif. C'est le mode qui permet de construire, de semer, de récolter, de fabriquer, de produire.

En aucun cas, l'interdit ne permet d'anéantir totalement cette pulsion de violence. Jamais ce qui est interdit ne peut disparaître. Le sacré investit alors son lieu, la transgression. Celle-ci n'est pas la libération illimitée de l'interdit, mais son encadrement : elle permet, l'espace d'un instant, de donner lieu à nos instincts autrement répudiés. En fait,

> [l]a transgression excède sans le détruire un monde *profane*, dont elle est le complément. La société humaine n'est pas seulement le monde du travail. Simultanément – ou successivement – le monde profane et le monde sacré la composent, qui en sont les deux formes complémentaires. Le monde profane est celui des interdits. Le monde profane s'ouvre à des transgressions limitées. C'est le monde de la fête, des souverains et des dieux (*Ibid.*, p. 71).

Moment cathartique laissant échapper la violence retenue, la transgression permet ensuite le retour au monde du travail et de la production. Ce concept se manifeste sous plusieurs formes, mais pour Bataille, c'est la fête qui le représente le mieux. La fête, c'est la dépense des ressources accumulées – et dont l'usage était alors restreint – lors de la production : la levée des interdits de dépense relève du relâchement des barrières des pulsions humaines (*Ibid.*, p. 72).

En somme, la transgression demeure la levée de tout interdit nécessaire au fonctionnement productif d'une société donnée : la guerre est par exemple la levée de l'interdit de meurtre (*Ibid.*, p. 75); le mariage et la nuit de noce deviennent – traditionnellement, du moins – la levée de l'interdit sexuel (*Ibid.*, p. 186-188). Ce qui devient ici sacré, c'est à la fois la levée de l'interdit et l'objet même de l'interdit : car même dans le régime du profane, le tabou est sacré, empreint d'une aura particulière qui attire et repousse, qui dégoute mais fascine. Nous sommes alors

> soumis à deux mouvements : de terreur qui rejette, et d'attrait qui commande le respect fasciné. L'interdit et la transgression répondent à ces deux mouvements contradictoires : l'interdit rejette, mais la fascination introduit la transgression. L'interdit, le tabou, ne s'opposent au divin qu'en un sens, mais le divin est l'aspect fascinant de l'interdit : c'est l'interdit transfiguré (*Ibid.*, p. 72.).

La violence ou la sexualité interdites revêtent alors un intérêt particulier, deviennent des pôles d'attirance qu'ils n'auraient jamais pu être sans l'interdit auquel ils font face. Leur transgression n'est pas leur suppression, mais leur suspension temporaire. De même, pour que la transgression soit intéressante ou attirante, elle dépend justement que son acte enfreigne une norme, dépasse une limite. En fait, confrontés à l'objet de

l'interdit, si l'émotion dominante est négative, nous respecterons cet interdit; si l'émotion est surtout positive, celui-ci sera violé (*Ibid.*, p. 68). Ce passé-outre, s'il est accompli, devient excitant, grisant.

Ainsi, la transgression survient lorsqu'un interdit mis en place pour maintenir l'ordre social du travail est rompu. Toutefois, « [l]a transgression n'est pas la négation de l'interdit, mais elle le dépasse et le complète (*Ibid.*, p. 67) » : d'abord, elle survient puis laisse généralement place à la remise en place du tabou; ensuite, elle dépend, pour sa réalisation, du fait que l'interdit est maintenu la majorité du temps. Telle que conçue par Bataille, la transgression devient un moment ou le passage au-delà d'une frontière est ressenti de pleine force dans l'excès. Ce que je souligne ici, c'est que Bataille, en souhaitant faire une analyse générale du phénomène, l'ancre socialement et temporellement selon une alternance entre profane et sacré, entre le tabou et sa suspension. Comment ce cycle peut-il alors se manifester affectivement au sein d'œuvres d'art, puis plus particulièrement au sein de la *noise*?

1.2 La poétique de la transgression

La transgression demeure un des affects principaux de l'art moderne, puis post-moderne : il est généralement attendu que les artistes transgressent les normes établies afin d'effectuer de nouvelles propositions esthétiques. L'affect transgressif permettrait ainsi – sous certaines conditions[9] – une forme de critique du mode esthétique ou moral

[9] Il devient ici important de souligner que la transgression, comme je l'expliquerai plus loin, n'est pas forcément émancipatrice : elle peut par exemple être réappropriée par la classe dominante ou par

dominant (Berthet, 2017, p. 51). L'art devient alors un lieu où la transgression est permise sous une forme encadrée : le moment du contact avec l'œuvre devient le moment sacré ou une part de l'interdit est levé. Les différentes pratiques transgressives de l'art moderne ou contemporain sont trop nombreuses pour toutes les énumérer ici, de la *Fontaine* de Marcel Duchamp aux performances d'art corporel de Stelarc ou d'ORLAN, en passant par les sculptures scatologiques de Paul McCarthy; toutes passent outre un interdit ou un autre, et toutes placent le public devant le tabou. Si on conçoit la transgression comme un affect – selon la définition deleuzo-spinoziste fournie en introduction – la représentation ou la présentation de qui fait l'objet d'un interdit social ou esthétique provoque un changement d'état chez le public : celui-ci voit sa condition émotionnelle modifiée par le contact avec l'œuvre; cette dernière peut le choquer, le révulser, mais peut également l'attirer ou le fasciner.

La *noise* a souvent été perçue – et se conçoit souvent elle-même – en fonction de cette relation, selon une « *poétique de la transgression* ». Je reprends ici l'expression de la chercheuse Marie Thompson qui – dans la quatrième partie de son ouvrage *Beyond Unwanted Sound : Noise, Affect and Aesthetic Moralism* (2017) – traite de la musique *noise*. Pour l'autrice, celle-ci, par son désir de rompre avec la forme musicale, devient une démarche transgressive : la musique devient une norme que le tabou protège alors que le bruit – et par conséquent, la *noise* – devient une suspension de ce dernier (Thompson, 2017, p. 139). La pratique, par ses caractéristiques sonores, se concevrait comme à même de faire entrer son public dans un état physique et psychologique pratiquement second. Comme l'explique Thompson: « It is depicted as invoking intensities associated with horror, abjection or discomfort, or alternatively, awe and

---

l'industrie afin d'obtenir un certain capital social ou financier. La transgression peut être publicisée et vendue comme ou autour d'un produit (Berthet, 2017, p. 59).

ecstasy. It has the power to leave mind blown and bodies shocked, to confront and to overwhelm (*Ibib.*, p. 140). » La *noise* devient une rupture violente d'avec la musique en son sens traditionnel : les effets qu'elle serait à même de provoquer seraient tout aussi radicaux. Une poétique de la transgression, dans le cas qui m'intéresse, devient une démarche artistique qui exploite de la transgression pour elle-même, selon une adéquation entre le choc causé par le bruit et le choc causé par la levée du tabou en d'autres domaines.

D'abord, le bruit, matériau de la musique *noise*, peut se comprendre comme une force transgressive. Cette lecture dépend d'une définition oppositionnelle du bruit, notamment celle que propose Paul Hegarty dans *Noise/Music : A History* :

> Noise is negative: it is unwanted, other, not something ordered. It is negatively defined – i.e. by what it is not (not acceptable sound, not music, not valid, not a message or a meaning), but it is also a negativity. In other words, it does not exist independently, as it exists only in relation to what it is not. In turn, it helps structure and define its opposite (the world of meaning, law, regulation, goodness, beauty and so on) (Hegarty, 2007, p. 5).

Je souligne ici que, pour Hegarty, le bruit est un processus de mise en opposition entre le bruit – le son qui est ou qui doit être rejeté – et la société dans laquelle ce tabou a été mis en place. Cette mise en opposition provient d'un jugement subjectif qui s'effectue selon des critères sociaux, historiques, moraux et culturels : ce jugement – conscient ou inconscient; physique ou psychologique – catégorise certains sons en bruit. Le bruit de la *noise* est alors placé en opposition avec sa musique.

De manière importante, Jacques Attali décrit cette opposition dans *Bruits : Essai sur l'économie politique de la musique*, son ouvrage phare de 1977. Pour l'auteur,

> la musique est créatrice d'ordre politique parce que forme mineure de sacrifice. Dans l'espace des bruits, elle signifie symboliquement la canalisation de la violence et de l'imaginaire, la ritualisation d'un meurtre substitué à la violence

> générale, l'affirmation qu'une société est possible, sublimant les imaginaires individuels (Attali, 1977, p. 52).

Plus loin, il ajoute :

> D'une part, *le bruit est violence* : il dérange. Faire du bruit, c'est rompre une transmission, débrancher, tuer. Il est simulacre de meurtre. D'autre part, *la musique est canalisation du bruit* et donc simulacre de sacrifice (*Ibid.*, p. 53).

Comme chez Bataille, il y a ici une tension entre ordre et désordre, entre le travail et la violence. Pour Attali, la musique peut agir dans le sens de la transgression, en ce qu'elle rend le travail possible par le contrôle de la force bruyante. Attali va même jusqu'à associer la musique au monopole de la violence, puisque c'est elle qui assure une cohésion sociale en rejetant, repoussant au loin le bruit. Alors que le pouvoir peut contrôler le sacré, la transgression s'intègre dans l'ordre social (*Ibid.*, p. 57). Dans l'aperçu historique que fait Attali de diffusion de la musique, la *représentation* musicale devient par la suite la simulation en spectacle et en des lieux précis du sacrifice. Puis l'enregistrement (« *répétition* ») devient l'individualisation de la pratique musicale, vécue sans socialité. Pour Attali, ces étapes dans le développement de la diffusion musicale deviennent des échos du développement du mode de production capitaliste : la représentation de l'économie concurrentielle du capitalisme primitif, la répétition de la « production en série, répétitive, de tous les rapports sociaux » (*Ibid.*, p. 64-65).

Alors qu'au stade primitif du sacrifice le bruit est conçu comme une violence à abattre, ce dernier effectue un retour dans la musique avec la *noise*. Ce retour, amorcé en quelque sorte par Luigi Rossolo et les futuristes au début du XXe siècle, se réalisera de manière plus durable au sein de la musique populaire et expérimentale d'après la Seconde Guerre mondiale. Justement, la plupart de ces mouvements – décrits dans la section *Repères* – se réclament d'une *contre-culture*. En fait, le processus de « sacrifice » symbolique du bruit, que décrit Attali, devient surtout un moyen pour une société

donnée de discerner ce qui est acceptable ou nom dans le champ musical – ou même, dans l'écosystème sonore – selon les valeurs qu'elle souhaite mettre de l'avant (Hegarty, 2007, p. ix). Ces contre-cultures, par l'inclusion du bruit dans leur pratique, proposent une alternative à la fois socialement engagée – par le contenu des paroles, la mode qui leur est associé ou la contestation générale des politiques dominantes de leur époque – et sonore au statu quo. Association, donc, de la transgression sonore à la transgression sociale. La *noise*, c'est une démarche selon laquelle cette adéquation devient un enjeu central au sein de sa création (Thompson, 2017, p. 140).

1.3 Pratiques de la *noise* et de la transgression

Historiquement, on a beaucoup associé les débuts du mouvement à l'œuvre du groupe anglais Throbbing Gristle. Né des cendres du collectif d'art performance COUM Transmissions, le groupe est précurseur de ce qu'on nomma alors la « musique industrielle » et est généralement reconnu comme les « parrains » de la musique *noise*. Cette dernière reprendra en effet non seulement ses sonorités, mais également une grande part de son projet esthétique (Hegarty, 2007, p. 119). J'estime également que c'est à partir du moment où le groupe devient actif que l'adéquation entre le choc du bruit et le dépassement de la norme sociale se manifeste de plus en plus clairement au sein de l'*underground*. C'est lors de l'évènement *Prostitution*, présenté à l'Institute of Contemporary Arts de Londres en 1976 que le collectif se présente pour la première fois comme groupe de musique, en tant que Throbbing Gristle : la performance inclut, entre autres, des seringues, des tampons usés et des images pornographiques : c'est sous la forme d'un *band* qu'il menacent symboliquement – par leurs paroles, leurs performances et leur musique en tant que telle – leur public et le champ de la culture commerciale (Kromhout, 2011, p. 26). L'ensemble, composé de Peter Christopherson, de Cosey Fanni Tutti, de Chris Carter et de Genesis P-Orridge, sera actif jusqu'en 1981

– moment où la mission du groupe sera mise à terme (« *terminated* ») – produisant quatre albums et de nombreuses performances. Ces dernières duraient généralement une heure et confrontait le public à des pièces sans structure, des synthétiseurs *lo-fi*, des cris menaçants de P-Orridge, le tout à un volume assourdissant (figure 1.1, voir p. 113). Leurs paroles font référence à la mutilation (*Hamburger Lady*), au meurtre (*Maggot Death*) ou au nazisme et à la Shoah (*Zyklon-B Zombie*); leur iconographie, leurs pochettes d'albums vont généralement dans le même sens, par exemple avec l'image et le titre de leur compilation *Music from the Death Factory*, de 1991 (Kromhout, 2011, p. 26-27). De même, pour Hegarty, le groupe va même à contre-courant de la culture de l'écoute et de la musique rock qui domine lorsque Throbbing Gristle lance son premier album :

> The date of the first Throbbing Gristle album, 1977, is an era still in the grip of hi-fi dreams of quadraphonic sound, where rock musicians over-dubbed endlessly to bring a crisp and rich sound universe where ears could live in peace […], and theirs was an album where you can rarely make out the lyrics, where all the musical elements are excessively overdriven or murky. They also mix live and recorded elements, and edit blatantly, audibly, messily (Hegarty, 2007, p.109).

Une combinaison entre la forme et le fond, entre le contenant et le contenu s'opère afin de créer une expérience de réception et une identité de marque qui soit choquante, dérangeante et qui, surtout, défie l'horizon d'attente de ce qui est acceptable, même au sein de la musique populaire *underground*.

En dehors du simple facteur de choc, comment le travail de Throbbing Gristle se justifie-t-il? L'explication de la démarche par les membres du groupe va sensiblement dans le même sens que l'exposé de Bataille et que la poétique de la transgression proposée par Thomspon. Genesis P-Orridge dit à Jon Savage, pour son ouvrage *Wreckers of Civilisation*:

> We were interested in taboos, […] what the boundaries were, where sound became noise and where noise became music and where entertainment became pain, and where pain became entertainment. All the contradictions of culture (cité par Hegarty, 2007, p. 110).

Comme le souligne Hegarty, se manifestent ici les notions du sacrifice et de la transgression batailliens : l'évènement de la performance – ou de l'écoute – évènement violent, à la frontière entre la souffrance et la libération, entre le plaisir et la mort (Hegarty, *ibid.*). Retour du bruit sacrifié par la civilisation. Si, pour les artistes du collectif, l'image, la performance et la musique font partie d'un même projet esthétique (Kromhout, 2011, p. 27), les visées politiques précises demeurent ambigües. Pour Hegarty, par exemple, le groupe ne présente pas réellement une critique du contenu « inacceptable » qui est présenté, mais place plutôt le public dans une position de complicité : leur travail devient un questionnement sur la relation et la fascination que nous entretenons face à violence. Le groupe chercherait ainsi à nous placer devant le lien ambigu de fascination/répulsion que nous entretenons socialement face aux évènements d'une extrême violence, du nazisme aux tueurs en série (Hegarty, 2007, p. 119). Thompson parle même d'un *amoralisme* et d'un apolitisme artistique : une *anti-musique* marquée par une *antipolitique* (Thompson, 2017, p. 140-141). L'ambigüité fait partie de l'intention.

Toutefois, pour le chercheur Melle Jan Kromhout, la démarche de Throbbing Gristle présente non seulement une musique bruyante, mais se veut également un *bruit* social. S'inspirant des théories de la communications, Kromhout propose que la *noise* de Throbbing Gristle soit un moyen de rompre le signal, de perturber les échanges d'informations permis par les forces politiques dominantes. À la manière du retour du bruit sacrifié selon Attali, il s'agit de déranger, de nuire aux discours officiels, véhiculés par les médias de masse, qui suivent les intérêts capitalistes des gouvernements et des corporations. L'idée de l'usage de médias, de paroles et de bruit est de transformer ce

qui a du sens (la musique, la société hiérarchisée) en non-sens. Transgresser le sens généralement admis pour privilégier l'absurde, le violent (Kromhout, 2011, p. 32-33).

Ici, une nouvelle définition du bruit survient : celui-ci n'est plus simplement la marque du son indésirable, mais désigne en fait un phénomène beaucoup plus large. Marie Thompson, dans une lecture spinoziste de la pensée de Claude Shannon, propose qu'une telle conception du bruit se produit comme une relation affective : le bruit devient ce qui rompt, perturbe, modifie ou interrompt la transmission d'un signal (Thompson, 2017, p. 50-51). La démarche de Throbbing Gristle cherche par conséquent à présenter une surabondance d'informations choquantes, grossières, violentes et bruyantes qui provient d'une culture donnée (l'Occident postindustriel). Pour Genesis P-Orridge : « We're interested in information, we're not interested in music as such… We think the real power lies with who controls the information (cité dans Kromhout, 2011, p. 31.) » Pour le groupe, il devient alors primordial, en réaction à une société où les médias véhiculent un certain discours homogène, de présenter un discours incohérent, hétérogène et ambigu qui ne fournit aucune signification correcte ou incorrecte sur laquelle le public peut se fier : chacun doit en faire son interprétation individuelle (*Ibid*). Une fois de plus, il y a une adéquation entre la transgression musicale (par le bruit sonore) avec la transgression sociale (par le bruit médiatique). La suspension des tabous musicaux/sociaux devient un moyen politique - et ce même si P-Orridge dit créer un art violemment *apolitique* – de perturber l'ordre social et d'encourager un scepticisme face à l'information couramment présentée, par le biais d'un retournement de la société et de sa violence contre elle-même : placer une culture face à ces contradictions, puis laisser le public en juger.

Quoique la *noise* apparaisse de manière relativement simultanée à de nombreux endroits en de nombreuses pratiques distinctes émergeant à divers endroits et milieux, Throbbing Gristle demeurera grandement influent sur cette scène bien au-delà de sa dissolution en 1981. En continuation avec la musique industrielle du groupe et d'autres

collectifs du courant comme Cabaret Voltaire, la scène des *Power Electronics* en reprendra plusieurs des caractéristiques thématiques et sonores phares. Il s'agit d'une forme de musique industrielle faisant usage de synthétiseurs et d'instruments électroniques, de paroles criées et souvent incompréhensibles et d'une absence encore plus marquée d'éléments rythmiques ou mélodiques (Hegarty, 2007, p. 121). L'imagerie et les thèmes exploités au sein de cette scène, de manière encore plus soutenue que chez Throbbing Gristle, traitent d'évènements, d'obsessions d'actes tabous, sexuels et/ou violents. Le terme apparait pour la première fois dans le livret de l'album *Psychopathia Sexualis* du groupe anglais Whitehouse, en 1982. Celui-ci deviendra en quelque sorte le porte-étendard de cette scène et en demeure une des manifestations les plus emblématiques (Taylor, dans Wallis, 2016, p. 14). Les paroles du groupe évoquent misanthropie et leur misogynie, les atrocités de la guerre ou des régimes totalitaires, ou encore les crimes de divers tueurs en série. Les visées politiques de l'exploitation de ces thèmes demeurent nébuleuses, alors que le groupe refuse systématiquement de la justifier ou même de l'expliquer partiellement. (Hegarty, 2007, p. 122). Comme pour Throbbing Gristle, il y aurait ici, selon Hegarty, l'intention d'un non-message visant à choquer, secouer et confronter le public. Whitehouse semble simplement pousser la transgression plus loin et l'imaginer en termes encore plus explicites : une musique encore plus extrême, des images et des paroles encore plus outrancières. La pratique de plusieurs groupes reliés au mouvement des *Power Electronics* ira dans le même sens que cet usage de la transgression (*Ibid*.). Je le commenterai plus en profondeur plus loin, mais pour l'instant, je souligne que l'adéquation entre *bruit* et *transgression* par le biais d'une iconographie et de thématiques se maintient.

La transgression demeure, mais se développe de manière particulière chez d'autres artistes, par exemple chez Masami Akita, mieux connu sous de le nom Merzbow[10]. Bien que sa pratique débute dès 1979, c'est au cours des années 1990 qu'il devient ce qui se rapproche le plus d'une entité canonique de la *noise*, grâce au très grand volume de musique qu'il produit : plus de 300 albums et de nombreuses contributions à différentes compilations (Novak, 2013, p. 132). Par sa réception à l'étranger – particulièrement en Amérique du Nord – il devient en quelque sorte le porte-étendard de la *noise*, particulièrement de sa scène japonaise. En fait, son importance dans la réception de la *noise* masque souvent la présence de ces innombrables collègues – ce que l'anthropologue David Novak attribue au transit d'information difficile non seulement entre la scène et le reste de la culture, mais également au sein même de la culture *noise* (*Ibid.*) – il demeure assez clair que la transgression joue un rôle dominant au sein de sa démarche. Son travail, souvent perçu comme synonyme en quelque sorte comme l'idéaltype de la *noise*, est abrasif, bruyant, présente un volume excessif. L'impact sensible et perturbant de la réception d'un de ses albums ou d'une de ses performances a fait sa renommée et positionne cette pratique directement dans une démarche de la transgression (Thompson, 2017, p. 145-147); les *feedback*s prolongés, les structures informes et linéaires des pièces, leur volume ahurissant absorbent, choquent et fascinent. La poétique de la transgression, c'est le désir esthétique de cette transgression, la tentative de provoquer cet affect chez un public. Le désir de choquer la sensibilité, de provoquer l'effroi fasciné.

Autre exemple : on retrouve, archivée sur le site Youtube, une performance de 1997 des groupes C.C.C.C. et Hijokaidan à l'émission *Help*, diffusée sur la chaîne musicale

---

[10] Quoique Akita soit le principal contributeur de Merzbow, il est également important de noter que de 1981 à 1989, il est accompagné de Mizutani Kiyoshi sous la forme d'un duo; Akita est également accompagné au cours des années 1990 de Sakaibara Tetsuo et de Azuma Reiko (Novak, 2013, p.134).

italienne TMC2 (figure 1.2, voir p. 114). Après une brève entrevue avec l'animateur, les artistes exécutent une première partie dans laquelle iels crient, manipulent une guitare électrique, un synthétiseur et un thérémine afin de créer une cacophonie de hurlements, de *feedback* et distorsion. Les artistes s'époumonent alors que le public, pantois, ne sait comment réagir. Pendant l'intermède, l'animateur réalise une seconde entrevue et sonde les membres du public, avant que les artistes ne repartent de plus belle. Une d'entre-iels traverse la foule, tend le micro vers des spectateur·trices, les invitant à crier au microphone, participant au vacarme. Ce cri-même n'est-il pas transgressif? Le hurlement, en tant que tel, demeure quotidiennement proscrit : le public est ici invité à rompre cet interdit, à céder au plaisir primal d'hurler. Vers la fin de la performance, l'effondrement : les musicien·nes et leurs instruments semblent s'écrouler sous le poids du vacarme. Cet extrait représente ce que la poétique de la transgression au sein de la *noise* comprend et vise en tant qu'affect : un choc, une surprise puis, pour ceux et celles qui le désirent ou qui en sont capables, un abandon. Abandon des normes musico-esthétiques, abandon des normes sociales. On y observe que certain·es ne comprennent pas ou demeurent sous le choc; d'autres ne semblent tout simplement pas réellement intéréssé.es. Toutefois, des membres du public, par exemple ceux et celles qui crient dans le microphone, gesticulent, semblent apprécier ce qui se passe : la performance se conclut sous des applaudissements soutenus. La transgression semble ici compléter son mandat : en un coup de semonce, la performance de C.C.C.C. et d'Hijokaidan montre que la *noise* oppresse et choque, mais peut élever et transformer.

Les exemples de performances ou de pratiques *noise* qui proposent des images ou actes transgressifs sont trop nombreux pour tous les nommer : j'aurais pu parler entre autres de la légendaire performance du 4 août 1985 au Toritsu Kasei Superloft de Tokyo de Hanatarashi, pendant laquelle l'artiste, à l'aide d'une pelle mécanique, a détruit la salle de spectacle, causant l'équivalent de plusieurs milliers de dollars de dommages (*Ibid.*, p. 177-178). Les quelques cas présentés ici parviennent toutefois à illustrer

l'adéquation d'une transgression musicale/sonore avec une transgression sociale (Throbbing Gristle, Whitehouse); parfois, la transgression se situe plus directement dans le bruit en tant que tel et pour lui-même (Merzbow), puis existe dans la performance (C.C.C.C. et Hijokaidan). Cet angle d'analyse s'est montré pertinent et a permis d'élucider une dynamique fondamentale de la *noise*, c'est-à-dire le désir et l'esthétisation de la transgression. Toutefois, il devient capital de comprendre les limites de cet affect : comment il pose des œillères sur la recherche; comme il se bute à la réalité dans la pratique et dans la scène.

1.4 Quelques éléments d'une critique de la transgression

La *noise*, bien qu'elle se comprenne elle-même comme une pratique transgressive opposée aux forces oppressives de la société, reproduit plutôt certaines des tendances les plus néfastes. Throbbing Gristle et Whitehouse – de même que le large éventail d'artistes ayant adopté des tactiques de choc semblables – cherchent à passer outre un interdit, à dépasser une certaine frontière. Quel interdit exactement ces pratiques viennent-elles enfreindre et pourquoi choisir de le rompre?

On peut trouver une partie de la réponse dans quelques-uns des articles de l'ouvrage dirigé par Jennifer Wallis, *Fight your Own War. Power Electronics and Noise Culture* (2013). Le livre présente une collection de textes de musicien·nes, de critiques et d'amateur·trices sur la culture et la scène des *Power Electronics* : comme le mentionne son éditrice en introduction, il s'agit pour le livre de proposer une variété de points de vue – souvent contradictoires – sur l'état de la scène, sur son fonctionnement et ses fins afin de décontruire un portrait dressé par certain·es critiques comme quoi il ne s'agirait que quelques adulescents cherchant quelque raison pour choquer et provoquer (Wallis, 2016, p. 4-6). Les textes de l'ouvrage sont par conséquents essentiels dans la

compréhension de la transgression au sein des *Power Electronics* et au, plus largement, au sein de la *noise*. Sans être des démonstrations scientifiques – comme les textes d'Hegarty, de Novak ou de Thompson – chacun des essais devient en quelque sorte une source première la perception que la scène entretient d'elle-même.

Quoique les textes de la première partie – présentant les différentes scènes locales de la *noise* – et de la seconde partie – traitant de la réception et la performance – demeurent intéressants, j'insisterai sur deux articles de la troisième partie, intitulée « Readings ». Le premier d'entre eux est « Questionnable Intent: The Meaning and Message of Power Electronics » du critique et éditeur de zines Richard Stevenson (*Ibid.* p. 176-184). Le texte aborde justement l'accusation formulée envers les artistes comme quoi iels ne font que tenter de choquer leur public :

> One of the most typical accusations levelled at the power electronics and industrial genres is that shock tactics are used as a simplistic way to make an impact and provoke a response from the audience. But digging beneath this surface-level interpretation, is there perhaps something deeper at play in the presentation of complex (and potentially controversial) material in an ambiguous way has specific purpose – employed with artistic intent and as a creative device to engage the audience, thereby demanding analysis and interpretation on the part of the listener (Stevenson, dans Wallis, 2016, p. 177).

Ici, Stevenson admet que de nombreuses critiques émergent face au positionnement transgressif de la *noise*, en particulier des *Power Electronics.* Comme je l'ai mentionné plus tôt en citant les exemples de Throbbing Gristle et de Whitehouse, une concordance s'exerce entre une musique/un bruit choquant et l'imagerie ou les thèmes tout aussi agressifs; or, pour Stevenson, il y aurait une tentative de provoquer une réflexion chez le public. Il mentionne à cet égard *Colour of a Man's Skin* « chef-d'œuvre (*masterwork*) » de l'artiste Con-Dom, une pièce où des actes de violence sexuelles sont décris à la première personne, dans un album qui intègre plusieurs voix de manière à créer un enchevêtrement de narrations que le·la récepteur·trice doit résoudre comme un casse-tête. Pour l'auteur, la voix narrative du personnage n'est pas forcément celle

de l'artiste et l'usage de la première personne ne signifie pas que l'artiste cautionne ou fait la promotion des comportements ou des opinions de son personnage. Il me semble acceptable de dire que la voix de l'artiste puisse être différente de la voix de son narrateur·trice. Toutefois, il vaut la peine de questionner si cette explication permet réellement de justifier une telle utilisation de ces paroles et images : qu'impliquent réellement ces thèmes et la distance que l'artiste prend potentiellement avec les personnages qu'iel met en scène dans la réception de l'œuvre?

Pour Stevenson, ces représentations de la violence se justifient. Le nœud de son argumentaire se situe justement là : la présentation de ce contenu violent est volontairement ambiguë et cherche à créer de la confusion. Le public se retrouverait ainsi face à sa propre interprétation, et donc face à ces propres jugements et biais (*Ibid.*, p. 177). De plus, les artistes utiliseraient ces thèmes afin de subvertir symboliquement les dynamiques de pouvoir dominantes et ainsi critiquer leur hypocrisie (*Ibid.*, p. 178). L'auteur conclut finalement :

> Despite its apparent 'extremity', power electronics [sic] is a style of music that leans towards being a more complex artform which requires though and analysis to be properly appreciated. Simply put, power electronics does not offer easy answers, or views on anything. It *demands* [accent dans le texte original] thought and intellectual effort on the part of the listener, representing a sort of musical Rorschach test: the 'truth' is based on your own personal interpretation […] (*Ibid.*, p. 183).

L'argumentaire se rapproche ici de ce que j'ai présenté plus tôt dans le cas de Throbbing Gristle : une volonté de provoquer la confusion, que l'art devienne bruit afin que son public puisse remettre en question le statu quo. La présentation « apolitique », amorale et non-critique de cette violence fait partie de l'intention. Or, on pourrait plutôt argumenter qu'une telle démarche repose en fait sur une reconduction de ce statu quo, ne faisant que reproduire les dynamiques de pouvoir déjà socialement et politiquement omniprésentes. La poétique de la transgression – lorsqu'argumentée ainsi – place un

accent de manière exagérée sur la réception et la responsabilité personnelle, ce qui reproduit la pensée néolibérale dominante. L'élément fondamental du capitalisme libéral demeure l'individu : c'est selon cette donnée que cette société se pense elle-même et pense ses problèmes. Si quelqu'un se retrouve pauvre ou oppressé, cela résulte d'un enjeux strictement individuel – un manque de volonté, une paresse, etc. – et non des forces systémiques – racisme et sexisme institutionnalisés, oppression par la classe sociale, entre autres – qui les place dans cette situation. Le raisonnement de Stevenson – et par extension, des artistes de *Power Electronics* qu'il donne en exemple – en plaçant la réception et ses impacts sur une responsabilité individuelle, adopte une posture de continuité avec le paradigme individualiste dominant (Thompson, 2017, p. 142).

Je souligne ici que le poids de la justification de l'œuvre et de son contenu relève – selon la perspective de Stevenson – entièrement du public. Pour l'auteur, si celui-ci ne comprends pas ou critique l'œuvre, c'est qu'il n'a pas été assez loin dans sa réception, où qu'il s'est contenté de la réponse facile. Une telle perspective a pour effet de déresponsabiliser l'artiste des impacts négatifs qu'elle pourrait avoir. Émerge alors un enjeu éthique : les violences sexuelles, les violences d'État, les drames de l'histoire ne sont pas des abstractions; elles ont des conséquences, elles ont des victimes réelles. Elles meurtrissent et blessent, elles tuent et traumatisent. En prenant en compte les impacts violents réels que ce qui est représenté a pu avoir, affirmer que ceux et celles qui remettent en question leur utilisation « ambigüe » dans des œuvres transgressives sont à blâmer, qu'iels n'ont simplement pas « pigé » l'œuvre en question devient un raisonnement plus que questionnable. Surtout que les personnes qui risquent le plus d'être en désaccord sont naturellement ceux et celles qui doivent vivre avec la menace quotidienne de ces violences : les femmes, les personnes racisé·es, les membres de la communauté LGBTQ+.

Par conséquent, si on souhaite prendre en compte la relation affective entretenue avec la *noise*, il me faut prendre en considération qu'elle ne peut être la même pour tout le monde : si, pour une certaine frange de la population, ce type de trangression procure le plaisir de la rupture du tabou, pour les groupes mentionnés, cette levée de l'interdit blesse et exclue. Ce mode de pensée a des impacts réels et tangibles au sein de la scène de la *noise*. La pratique de l'artiste Lingua Ignota – dont je traite en profondeur au chapitre 3 – explore explicitement ceux-ci. Mais un témoignage se trouve également au sein même de *Fight your Own War*, dans l'essai « BRUT : The Killjoy of 'White' Noise[11] » de l'artiste Sonia Dietrich (dans Wallis, 2016, p. 219-228). L'artiste, qui évolue dans la scène *noise,* témoigne du cruel manque de diversité au sein de celle-ci; et que ce milieu, aussi « marginal » qu'il prétend être, reproduit sans autocritique les schémas oppressifs et machistes de nombreuses autres scènes *underground* et de la société en général (*Ibid.*, p. 222-223). Dietrich critique le fait que d'une part, les femmes sont systématiquement rabaissées, ne sont pas prises au sérieux et ont plus de difficulté à obtenir des occasions de se produire et de la visibilité (*Ibid.*). D'autre part, l'artiste critique également que la représentation d'oppressions et de violences sexuelles envers les femmes soit proposée et banalisée (*Ibid.*, p. 226). Ces deux aspects se combinent en un milieu toxique et où quiconque n'étant pas un homme blanc cishétérosexuel est exclu·e.

Dietrich traite de son expérience surtout dans la scène des *Power Electronics*, une tendance parmi d'autres dans la *noise* : elle souligne un aspect néfaste de la poétique de la transgression qui me semble essentiel; la transgression n'est pas forcément

---

[11] Intentionnellement ou non, l'article utilise parfois certains terminologies ou arguments essentialistes dans son discours féministe, entre autres dans sa manière de parler de l'oppression vécue en la liant directement à l'anatomie, ce qui tend à exclure les personnes dont le genre ne correspond pas à celui assigné en fonction de leurs organes génitaux. Malgré ce défaut, le chapitre demeure un témoignage pertinent d'une femme évoluant dans la scène des *Power Electronics* et de son vécu.

libératrice, mais peut au contraire reproduire les structures dominantes. « La transgression n'est pas la négation de l'interdit, mais elle le dépasse et le complète » nous disait Bataille (Bataille, *Ibid.*, p. 68). Cet affect peut bel et bien mener, selon mon expérience, à des états hors de l'ordinaire, très intenses. Il faut cependant également prendre en considération *ce qui est transgressé* : dans le cas des artistes qui utilisent les thèmes mentionnés ci-haut de cette manière, l'interdit qui est outrepassé est celui selon lequel la violence ne peut pas être présentée ouvertement. C'est la suspension d'une censure, suspension qui, au lieu d'être libératrice, esthétise la violence et oppresse. Si la transgression mène souvent – au niveau sonore par exemple – à des positionnements esthétiques pertinents et intéressants, il faut admettre qu'ici, en faisant l'adéquation entre le son transgressif et des sujets qui doivent l'être autant mène sans surprise à des excès et à des impacts néfastes réels et vécus.

Un autre problème, cette fois méthodologique, émerge également dans la conception transgressive de la *noise* : concevoir la *Noise* en ses termes uniquement – ce qui peut être tentant – est une erreur trop souvent effectuée chez les chercheur·es iels-mêmes. Pour Marie Thompson, les scientifiques s'étant penché·es sur le phénomène par le passé ont pu associer certaines caractéristiques sonores ou visuelles – l'excès, le volume, les timbres abrasifs, l'absence de totale de structure – avec l'entièreté des pratiques *noise*. Pour l'autrice, il y a une adéquation presque systématique entre la *noise* et ses formes les plus extrêmes. Cela a pour effet de dresser le portrait d'une scène plus uniforme qu'elle ne l'est en réalité. L'exemple de ce phénomène qui en est l'illustration la plus claire est la surreprésentation de l'artiste Merzbow au sein de la littérature. Celui-ci est souvent compris comme l'artiste qui pousse la pensée de la *Noise* le plus loin : c'est le plus « bruyant », celui dont les œuvres possèdent le volume le plus fort,

celui dont les pièces sont les plus difficiles et abrasives[12]. Bref, si la *noise* est basée sur l'affect transgressif et sur peu d'autres choses, l'artiste aux sonorités les *plus* transgressives doit en être le meilleur représentant (Thompson, *ibid.*, p. 146). L'omniprésence de tels artistes peut obscurcir la présence d'autres dont la pratique demeure intéressante et pertinente, mais insuffisamment transgressive pour appuyer ce type d'analyse.

Finalement, j'ajoute que l'affect transgressif peut se montrer insuffisant pour expliquer l'expérience de la *noise*. Comme je l'ai expliqué plus tôt, la transgression en tant qu'affect ne s'exprime dans un moment qui ne peut être que temporaire : elle doit inévitablement donner lieu à la remise en place de l'interdit. Or, si la même transgression est répétée, elle perd son statut transgressif et devient la norme, la loi : elle n'est la suspension de rien. La transgression possède son attrait justement en regard du tabou et du fait qu'elle est temporaire et que ce tabou est maintenu. Ce tabou provoque le plaisir de la transgression en autant qu'il est imposé autant par le monde social que par soi-même. En d'autres termes, la transgression fonctionne en tant qu'affect en autant qu'on sait que ce qui se passe est habituellement interdit, et que le bris de cet interdit amène l'angoisse et la peur (Bataille, *ibid.*, p. 42-45; p. 51). Or, si on devient trop à l'aise avec le tabou, si on y demeure exposé et que l'interdit n'est pas rétabli, celui-ci n'est plus transgressif. Comme le souligne Thompson, la musique *noise* – si on conçoit le bruit comme contraire ou opposé à la musique – porte en son sein une transgression impossible à compléter. Si elle se complète, c'est que le bruit devient réellement du bruit, échappant ainsi à l'écoute et au champ musical – et donc à toute réception esthétique; si la transgression échoue alors la *noise* n'est plus bruit, elle

---

[12] On remarque toutefois paradoxalement une moins grande littérature sur les *Power Electronics*, pourtant plus « choquants » que le travail de Merzbow; cela pourrait résulter d'un contenu plus problématique et plus difficile à traiter.

demeure simplement musique (Thompson, *ibid.*, p. 143). De même, l'association entre une imagerie violente et cette musique devient de moins en moins choquante; elle finit même par rejoindre l'horizon d'attente du public habitué (*Ibid*., p. 145).

Comme l'explique Thompson, la transgression au sein de la *Noise* imagine souvent un public qui serait choqué et offensé par ce qui est présenté; une fois ce choc passé, une extase, une ouverture et un esprit critique supposément nouveaux font leur apparition. En réalité, le public de *noise* est, pour la plupart, déjà converti; la scène de la *noise* demeure insulaire, et il faut en quelque sorte la chercher pour la trouver. Quiconque s'en retrouverait véritablement choqué n'y est vraisemblablement pas habituellement exposé (*Ibid*., p. 144). Les données assemblées par les sociologues Allison Gerber et Joseph Klett lors d'une enquête publiée en 2014 confirme le phénomène : l'étude menée aux États-Unis indique qu'une très large part des membres du public de la *noise* sont en fait iels-mêmes artistes ou organisateur·trices – souvent les deux – au sein de la scène (Gerber et Klett, 2014, p. 285). La transgression ne se réalise pas face à ce public. Si on revient à la performance de C.C.C.C. et de Hijokaidan à la télévision italienne : il s'agit là, en quelque sorte, d'une représentation de la manière avec laquelle la *noise* peut voir ce lien son public et la transgression. Les étapes y sont explicitement observables : le choc d'abord, puis l'abandon et la jouissance pour certain·es, le rejet de l'expérience pour d'autres. Or, cette situation demeure exceptionnelle, puisqu'elle confronte la *noise* à un public qui n'y est pas initié, car elle est présentée dans un contexte qui lui est inhabituel.

En somme, la transgression est souvent l'affect privilégié par les artistes comme les chercheur·es lorsque vient le temps de comprendre la pratique de la *noise*. Toutefois, cet angle d'analyse comporte des limites et peut poser des problèmes: il peut servir à justifier l'utilisation d'imagerie et de contenu violents, oppressifs et exclusifs; il tend à faire l'amalgame entre les pratiques les plus extrêmes et l'ensemble de la pratique; il présuppose que la transgression peut se maintenir de manière indéfinie dans le temps.

Toutefois, l'analyse de cet affect dans la *noise* demeure pertinente, particulièrement lorsqu'on s'attarde au rôle qu'il peut jouer directement dans l'expérience de ces performances.

1.5 La transgression, la *noise* et l'expérience esthétique

Jusqu'à maintenant, j'ai présenté le phénomène de la transgression tel qu'élaboré par Bataille, puis tenté de comprendre comment celui-ci a pu se manifester en une poétique de la transgression, approche esthétique qui a, en quelque sorte, défini la pratique de la *noise* pour nombre de ses artistes et de ceux et celles s'y étant intéressé·es. Après avoir exploré quelques exemples – Throbbing Gristle, Whitehouse, Merzbow, puis une performance de C.C.C.C. avec Hijokaidan – j'ai soulevé plusieurs problèmes avec cette esthétisation de la transgression, tant au niveau des impacts négatifs engendrés par l'adéquation entre la transgression sonore/musicale et l'utilisation d'images violentes et oppressives qu'en ce qui a trait à la possibilité de maintenir une transgression au fil du temps et qu'en rapport aux angles morts que provoque cette approche au sein de la recherche. Malgré ces enjeux, il me semble que la *noise* a bel et bien à voir avec la transgression bataillienne.

En fait, si j'ai pu traiter de la symbolique transgressive de la *noise*, la question de l'expérience demeure centrale. En revenant à Bataille, on comprend que si la transgression est certes le dépassement des interdits et la levée partielle et momentanée du tabou (Bataille, *ibid.*, p. 68), elle est également le lieu de la dépense de ce qui a été produit lorsque l'interdit demeurait en place; c'est le moment *sacré* où on dilapide l'énergie et les ressources accumulées lors du temps profane (*Ibid*., p. 44). Cela prend souvent le caractère de la fête, de la célébration, moment où la transgression peut se produire, mais où sa teneur et son intensité sont encadrées (*Ibid*., p. 71). Si on se

détourne un instant de la poétique, de l'esthétisation qu'on a pu faire de cet affect pour lui-même, on comprend que la pratique de la *noise* vise, plus que la transgression pour la transgression, son vécu et son ressenti : la *noise* vise la création d'une *expérience esthétique*.

Le concept d'expérience esthétique, comme le souligne Richard Shusterman, a longtemps fait débat dans les cercles philosophiques continentaux et analytiques. Pour l'auteur, tel qu'il l'explique dans « Aesthetic Experience : From Analysis to Eros » (Sushterman, 2006), la notion se définit selon une variété de caractéristiques et de critères: elle possède une valeur positive, même si elle n'est pas forcément sensuellement agréable; elle est vécue de manière consciente, c'est-à-dire qu'elle est vécue de manière phénoménologique envers un objet intentionnel; elle peut se produire en contact avec des objets ou lors de moments qui ne sont pas forcément reliés au champ de l'art en son sens traditionnel; l'expérience esthétique peut être véritable et profonde même si la connaissance ou la compréhension de l'objet peut être « incorrecte » ou « fautive »; elle se situe en une unité de temps et d'espace (un « moment ») que l'on peut reconnaitre comme distincte; elle implique forcément une part d'émotion, même si celle-ci peut être d'une intensité et de nature variables; elle peut être vécue de manière totalement absorbée, dans un abandon de soi ou de manière contrôlée, au sein d'une distance d'avec l'objet de l'expérience (Shusterman, 2006, p. 218-224). Il s'agit d'un moment distinct, où le contact avec l'objet esthétique (la *noise*), est mémorable et possède une valeur positive pour la personne qui le vit.

Pour Hegarty, la *noise*, sans être une révolution, tiendrait de la révolte (Hegarty, 2007, p. 124): la transgression ne pouvant et ne souhaitant pas devenir un nouvel ordre, elle devient tentative momentanée de ressentir réellement, de se détacher du monde contingent. En réaction avec la productivité quotidienne et le maintien des tabous, la *noise* tente de la créer un instant qui en serait radicalement différent. Cela se manifeste en partie par une transgression : la *noise* – pour le meilleur et parfois pour le pire – lève

l'interdit afin d'en vivre les effets physiques et psychologiques, l'intensité de l'inconfort et de l'extase (Thompson, *ibid.*, p.140). Il s'agit là, de la teneur primordiale de la transgression dans la *noise* : la création d'un moment radicalement *inquotidien*, où on vit/subit un assaut sensoriel souvent inconfortable, mais dont il est possible de retirer une valeur positive, une expérience esthétique. S'y soumettre relève de la dépense sacrée : c'est une activité inutile du point de vue de la production, exigeante physiquement et intellectuellement, en rupture avec le monde du travail et de la production. Le *bruit* dans son volume extrême, ses timbres grinçants et excessifs se voit accorder une valeur esthétique, ce à quoi il n'a pas droit autrement : cela constitue, même sans l'iconographie violente que certain·es lui associent, une transgression. Si on accorde une si grande attention à cet affect, c'est qu'on tente en retirer une expérience authentique; si notre quotidien laisse si peu de place à ce genre de moment, la *noise* trouve comme solution l'excès, la démesure de sa réception.

Toutefois, la part transgressive de l'expérience de la *noise* – comme je l'ai précédemment souligné – doit être nuancée. Cet angle n'est pas dénué de pertinence, mais il a souvent pris trop de place. Il s'agira par conséquent maintenant de proposer une analyse d'autres affects qui façonnent la réception de la *noise* : en premier lieu, une distanciation qui mène le public de la *noise* à adopter une posture critique, puis, éventuellement, une empathie lors de laquelle la *noise* facilite le contact avec autrui.

CHAPITRE 2

DISTANCIATION

Dans le tonnerre de la machine, hors de moi et en moi. Devant la noise, devant le bruit, je deviens autre. Je suis autre que moi-même. Qu'est-ce que je fais ici? Le temps étiré. J'ai l'impression que ces sons ont toujours été, le monde semble impossible sans le bruit. J'oublie ce que le silence signifie. Quand la fin arrivera-t-elle? Arrivera-t-elle? Au-dessus de moi-même, je me regarde écouter. Qu'est-ce que je fais ici? Que se passe-t-il devant moi?

Ce chapitre explorera un affect qui survient lorsque la transgression s'étiole : je traiterai ici de la distanciation au sein de la *noise*, et de la relation critique qu'elle engendre par le biais de l'œuvre. La transgression est un affect fondamental dans le phénomène de la *noise* : elle influence autant sa production que sa réception. Or, j'ai tenté de souligner que celle-ci – aussi bien en tant que relation lors de l'expérience qu'en tant qu'angle d'analyse – ne permet pas de couvrir l'ensemble des affects et expériences liées à la pratique, ce qui tient principalement du fait que la transgression ne peut que rarement se maintenir pendant une durée prolongée. J'entends donc, par « distanciation », une forme de séparation, d'aliénation avec soi-même, puis éventuellement avec l'œuvre. Cette notion reflète la manière dont je suis placé devant moi-même lors de l'expérience de l'œuvre d'art : cette dernière, par ses caractéristiques formelles ou conceptuelles, provoque une réception distanciée. L'affect dissociatif est une relation entretenue avec l'œuvre d'art – ici, la performance *noise* – pendant laquelle j'en fais l'expérience en n'étant pas parfaitement absorbé, avec toujours derrière la tête la conscience que je suis

en train d'y assister. C'est l'état lors duquel je vis l'expérience en la commentant constamment de manière interne. Ce sentiment a été développé de manière théorique – à l'origine au sein du champ théâtral – par Bertolt Brecht. Il s'agit d'un moment pendant lequel, en ayant conscience de moi-même, je suis séparé de moi-même.

Comment cette séparation se manifeste-t-elle au sein de mon objet d'étude? Comment cette idée de relation dissociée peut-elle s'appliquer à la *noise*? J'argumenterai que la *noise*, par les caractéristiques formelles émergeant d'une démarche où elle place le bruit dans le contexte musical, provoque un inconfort et un ennui qui correspondent à l'affect de distanciation; ce dernier peut ensuite mener à une réflexion critique chez le public.

Alors que précédemment j'ai présenté une définition transgressive de la *noise*, je proposerai – à la suite de l'autrice Marie Thompson – que la *noise* se définit en fonction d'une démarche d'exposition du bruit déjà présent dans la musique, ce qui me permettra d'ouvrir le spectre des affects à l'œuvre au sein de la pratique. Ces nouveaux paramètres de compréhension seront rapprochés d'une revendication de l'*informe*, processus par lequel la *noise* propose une première critique de la forme musicale. À partir des caractéristiques soulevées par cette démarche, je traiterai de l'affect dissociatif au sein de l'expérience de la *noise* en explorant l'état d'inconfort lié à une surcharge sensorielle. Cette surcharge mène ensuite à un second état, étant donné qu'elle s'agence à une structure informe et déhiérarchisée : un ennui, une conscience du temps qui s'écoule, causée par mon incapacité cognitive à comprendre la performance *noise* de manière globale. Étant donné que ces affects mènent à un positionnement dissocié et actif, je présenterai deux pratiques qui en usent afin de proposer une réflexion conceptuelle et critique : j'aborderai le rapport entre la pratique de Kusum Normoyle et le bruit, le contexte et le corps, puis je traiterai de l'œuvre de Dreamcrusher en fonction d'un désir chez l'artiste d'engagement et de visibilité.

2.1 De l'exposition à l'informe

En se penchant sur l'affect dissociatif, j'effectue un déplacement dans mon approche de la *noise*. Lors du chapitre précédent, j'ai davantage présenté la *noise* selon une logique de la transgression; cette démarche signifie que les œuvres s'élaborent en fonction des règles et des normes suspendues lors des performances : le plaisir de la limite dépassée demande que je sois impliqué mentalement et émotionnellement dans ce dépassement. Or, ce chapitre en se penchant sur la manière avec laquelle, lors de la réception, je me dissocie de moi-même et de l'œuvre, agira en contraste avec le chapitre précédent : j'étudierai la *noise* à travers une nouvelle lentille. Pas que la *noise* ne soit plus transgressive – elle le demeure certainement – mais elle n'est pas *que* transgressive. Tel que je l'ai mentionné au chapitre précédent la transgression ne peut se maintenir sur la durée : il s'agit donc maintenant de se pencher sur ce qui lui fait suite.

Selon Marie Thompson, la pratique de la *noise*, plus qu'une transgression des règles socio-musicales, devient en fait une *exposition* du bruit inhérent à toute forme de communication et de transmission d'information, y compris la musique. Selon l'auteure, le bruit se définit comme ce qui rompt ou perturbe un signal: sa présence inévitable mène à une perte d'information (Thompson, 2017, p. 52). Or, pour que l'information puisse circuler, peu importe le type de donnée véhiculée, il faut qu'un *milieu* puisse exister. Ce milieu se définit comme ce qui se trouve entre l'émetteur et le récepteur du message : c'est le lieu de la médiation entre l'émetteur et le récepteur. La transmission idéale – sans bruit – devient impossible car le milieu demeure présent; le bruit est le signe du milieu et y est inhérent. Le bruit devient ainsi plus qu'une perte ou qu'une perturbation du signal : il possède la capacité d'ajouter de l'information à propos du milieu dans lequel la communication se déroule (*Ibid*., p. 62).

Dans le cas du spectacle vivant, le milieu de transmission devient la salle: et ce milieu comporte de manière inévitable certains bruits qui y sont inhérents. Chacun des sons

devient un bruit non pas pour ses caractéristiques propres, mais bien par le biais de la relation qu'il entretient avec le signal : leur combinaison empêche d'entendre « parfaitement » la pièce jouée. Aucune salle de spectacle ne pourrait être parfaitement insonorisée ou totalement isolée de ce type de bruit : ces interférences sont endémiques de ce milieu. Par ailleurs, le XXe siècle a vu les technologies de communication, de même que d'enregistrement et d'amplification du son se multiplier; alors que la transmission parfaite demeure impossible, on tente de parfaire ces modes de transmission communicationnelle en réduisant le plus possible la présence de bruit (*Ibid.*, p.51).

La *noise* apparait à la fin de ce XXe siècle, alors que débute ce qui sera l'« ère de l'information ». La pratique peut donc se concevoir non pas une seule *transgression*, mais également comme une *exposition* du bruit inhérent à toute transmission d'information musicale. Thompson explique :

> Though much of its presence is often hidden or inaudible, music is full of noise. As a recorded artefact, the 'signal' of music is always affected by the noise of the medium. The material means of music (e.g. audio equipment, performing bodies, instruments, performance spaces) leave their trace on musical sound. In live performance, musicians are tasked with playing with noise – not just against or in spite of it. Noise is not an antithesis, but a key component of music (*Ibid.*, p. 150).

Alors que les technologies d'enregistrement, de modification et d'amplification travaillent la plupart du temps à réduire ces interférences, la *noise* les expose et les exploite : de ce qui perturbe et de ce qu'on tente habituellement de nier et de réduire, on en fait une œuvre esthétique (*Ibid.*, p. 152). Telle est ma nouvelle définition: d'une pratique qui transgresse, enfreint les règles, on passe à une démarche d'exposition de ce qui demeure inévitablement présent dans toute transmission musicale et – plus largement – dans toute tentative de partage d'information. Le bruit passe de l'état parasitaire – perturbant le signal – à l'état de signal en tant que tel (*Ibid.,* p. 156). Alors

que la définition transgressive de la *noise* plaçait cette dernière comme étant résolument étrangère à la musique, la définition expositionnelle la place directement dans le champ musical : la pratique devient la révélation dans la musique du bruit qui, toujours, y était présent. Les deux termes entrent en relation non pas en étant contraires, mais continues et complémentaires (*Ibid.*, p. 152).

Cette démarche d'exposer le bruit, de révéler sa présence n'est pas sans rappeler ce que Georges Bataille nomme l'*informe*. Le philosophe propose la définition du terme dans son « dictionnaire critique » qui se trouve dans la revue *Documents*, publication qu'il dirige lors de la parution de ses 15 numéros, entre 1929 et 1930 :

> Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besognes des mots. Ainsi informe n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but : il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat (Bataille, 1991, p. 382).

C'est environ au même moment, lors d'une polémique avec André Breton, qu'il présente sa démarche de l'*hétérologie* : la science de ce qui est *autre*. Il oppose l'hétérogénéité – réalité du monde – à l'homogénéité de l'univers créé par l'humain. Ce dernier a dû, pour comprendre son environnement, le codifier et en catégoriser les éléments; leur imposer une « redingote mathématique » (Bousseyroux, 2005, p. 46).

La création artistique par le biais de l'informe devient, pour Rosalind Krauss et Yve-Alain Bois, tel qu'iels le présentent dans le catalogue *Informe : mode d'emploi* (1996), un processus critique : la « théorie hétérologique de la connaissance » sert à observer ce qui est rejeté par l'homogénéisation du savoir (Krauss, 1996, p. 284-285). Comme

l'explique le philosophe Georges Didi-Huberman, dans *La ressemblance informe : Le gai savoir visuel selon Georges Bataille* (1995),

> Revendiquer l'informe ne veut pas dire revendiquer des non-formes, mais plutôt s'engager dans un travail des formes équivalent à ce qui serait un *travail* d'accouchement ou d'agonie : une ouverture, une déchirure, un processus déchirant mettant quelque chose à mort et, dans cette négativité même, inventant quelque chose d'absolument neuf, mettant quelque chose au jour, fut-il le jour d'une cruauté au travail dans les formes et dans les rapports entre les formes – *une cruauté dans les ressemblances* (Didi-Huberman, 1995, p. 21).

Pour Didi-Huberman, revendiquer l'informe demeure un travail de la forme. Ce n'est pas de refuser la forme ou toute structure, mais plutôt de regarder ce que la mise en place de cette structure laisse de côté, ce qu'elle exclut. C'est d'observer que le monde savant, propre, esthétique, ne peut renier sa part basse.

Il faut distinguer l'informe de la transgression : cette dernière est un phénomène social décrit par Bataille selon lequel la violence et la sexualité réprimées lors du travail et de la vie quotidienne se dévoile et s'exprime lors de moments prévus à cet effet, au cours desquels les lois et normes sont suspendues; l'autre est ce qui échappe à la connaissance humaine formelle du monde et en est par conséquent rejeté·e. La révélation de l'informe – par le biais de l'hétérologie – devient un processus critique qui permet de révéler ce qui est caché, indésirable. La *noise* revendique l'informe en revendiquant le bruit, aspect qui, même s'il est présent au quotidien, est généralement rejeté des considérations esthétiques, musicales et artistiques. Autre distinction majeure : la transgression trouve généralement sa place dans l'ordre établi des choses puisque les sociétés humaines fixent des moments où sera permise la levée des interdits, alors que l'informe demeure déclassé et inacceptable au sein de la compréhension du monde. Son objet ne trouve sa place nulle part. La transgression est un phénomène social; l'informe est un processus critique. J'ajoute que l'informe peut devenir transgressif –

si la mise en relation entre la forme et l'informe enfreint un interdit – mais ce n'est pas forcément le cas.

Quoique l'informe, décrit par Bataille, Krauss, Bois ou Didi-Huberman, ait été en général identifié comme un processus proprement visuel, l'exposition du bruit dans la *noise* semble tout à fait analogue. En révélant que le bruit demeure présent au sein de toute communication, la pratique critique et résiste à la forme musicale. La *noise* ne ressemble pas à rien, elle ressemble à la musique : elle se développe sur son terrain, dans son champ. Pour Thompson,

> Noise music, understood in terms of exposure, dissolves the dualism that separates noise from music. It discards a divisional line in favor of a continuum that connects music to *noise*; the implicated with the explicated; the background and the foreground; and the parasitic milieu with the discrete signal (Thompson, 2017, p. 152).

La *noise* ne se constitue donc pas uniquement en étant bruyante ou informe, mais en l'étant *en tant que* musique. Faire ainsi, c'est dire que la musique ressemble à ce qu'elle exclut, qu'elle ressemble au bruit. Si la poétique et l'interprétation transgressives placent le bruit comme étranger et contraire à la musique, le processus d'exposition place le bruit *dans* la musique : la tâche de la *noise* devient de le révéler (*Ibid.*). Le terme « bruit » agit de manière semblable au terme « informe » : il sert à déclasser, à rendre autre. Ce qui est indésirable, ce qui dérange, sera « bruit » ou sera « informe ». Comme le bruit avec la musique et avec la communication, l'informe existe en continuité avec la forme : il devient les retailles de la codification par le savoir et la création musicale. La *noise* est un processus critique selon lequel le déclassé devient le sujet de l'œuvre.

Par l'exposition, la pratique n'est plus uniquement une transgression des règles établies, mais une exploration de ce que le bruit peut offrir, de ce que le bruit peut être. Pour Thompson : « [E]xposition is not simply an act of revelation but rather is a

fundamentally creative act. Exposure involves experimentation with noise's affective capacities – what it is that noise might do, what transformations it might induce (*Ibid*., p. 152-153). » Ce que le bruit *peut* faire. Pour l'autrice, l'exposition sert surtout à explorer, à voir ce que la *noise* offre comme pistes esthétiques nouvelles (*Ibid.*). Mais en travaillant ces retailles, en travaillant ces excédents du signal musical, la *noise* effectue une étude du système qui exclu, du monde qui se veut homogène. À l'image de la revendication informe, la *noise* en tant qu'exposition se réclame du bas, de ce qui est rejetté. Se faisant, à l'instar de la démarche de l'informe, cette démarche devient processus critique, tant esthétique que social.

Le travail de l'artiste japonais Merzbow (Masami Akita), que j'ai présenté au chapitre précédent comme un artiste transgressif, est intéressant à comprendre sous l'angle expositionnel. Auparavant, j'ai mis l'accent sur le plaisir transgressif de la réception des œuvres. Plaisir de l'absence de restriction, plaisir du volume, de l'agression et de la violence sensorielle autrement interdite. Toutefois, si on conçoit sa pratique selon la lecture de l'*exposition*, il devient possible d'y observer une portée critique. D'abord, Thompson souligne qu'Akita travaille le bruit de l'équipement technologique de la production et de l'amplification du son. L'artiste cherche lors de ses improvisations *noise* « l'anti-utilisation » du matériel : par le biais de sa modification, de sa manipulation, il recherche la voix « inconsciente » de son équipement – pédales d'effets, consoles, amplificateurs, instruments, la plupart brisés ou obsolètes technologiquement. Merzbow travaille les fantômes du signal électronique, les amplifie : à ce point qu'il devient impossible de discerner ce qui fait partie du message musical intentionnel de ce qui est accidentel dans sa performance. Le résultat est l'esthétisation des rebuts du système techno-musical au sein d'une œuvre bruyante, extrême (*Ibid.*, p. 159-160). Or, en plus de ce travail formel, la pratique de l'artiste se veut également une étude du

consumérisme japonais contemporain[13]. Pour l'artiste, la culture japonaise de l'après-guerre s'appuie sur l'industrie des électroniques. Inévitablement, cette économie – et par le fait même, l'identité nationale japonaise – se constitue selon une perpétuelle nouveauté et avancée de la technologie, donc par la production toujours plus grande de déchets et d'objets qui seront rapidement obsolètes. Ces détritus deviennent le prix à payer pour ce capitalisme technologique. Pour Merzbow, ils deviennent matière à création : en utilisant de manière détournée l'appareillage techno-musical afin de créer un vacarme, l'artiste souhaite rendre audible les excès du consumérisme japonais : dans le cycle sans fin de consommation, d'obsolescence et de nouvelle consommation, on sent l'excès capitaliste nous pétrifier, nous figer, nous empêcher d'agir. Merzbow utilise la culture en tant que telle – le bruit qu'elle produit comme le matériel techno-musical dépassé – pour recréer ces sentiments par le biais de son travail. Akita utilise les déchets mêmes de la culture afin d'en proposer une critique et une résistance (Novak, 2013, p. 192). L'exposition devient à la fois celle du bruit inhérent au matériel, mais également de ce matériel – vieux, jetable, défectueux. L'informe tient ici autant du bruit que de ce que la culture rejette, ne veut pas voir.

L'exposition fait par conséquent de la *noise* une démarche critique, qui souligne à la fois le bruit dans la musique et l'informe dans la culture. Comment cependant cette critique peut-elle se recevoir chez un public? Comme celle-ci peut-elle l'*affecter*? J'argumenterai que c'est en fait la distanciation, la distance que le public prend avec l'œuvre et avec lui-même, qui permet de percevoir cette critique : ce sont même les

---

[13] David Novak, dans son ouvrage sur la *noise* au Japon, mentionne que la pensée théorique d'Akita est peu connue, même par ses amateur·rices, en dehors du Japon : ces textes sont effets peu traduits et peu distribués. C'est entre autres pourquoi c'est davantage la part transgressive de son travail qui a pu retenir l'attention, entre autres au sein du milieu *noise* nord-américain (Novak, 2013, p. 192).

caractéristiques émanant de cette exposition du bruit qui placent le·la récepteur·trice dans un positionnement critique.

2.2. La *noise* et les affects dissociatifs : de la surcharge à l'ennui

L'informe-exposition, s'il s'agit d'une démarche critique, implique certaines caractéristiques formelles qui à leur tour amènent une relation dissociée. La distanciation signifie une distance avec l'objet phénoménologique de la contemplation esthétique : cette distance devient un moyen par lequel devient possible le commentaire. Par le biais de cette mise à distance, on demande au public de considérer sa place en tant que public et ainsi, de réfléchir à ce qui lui est présenté. Ce procédé semblable a été formalisé et théorisé au théâtre par l'allemand Bertold Brecht sous le nom de *Verfremdungseffekt* (traduit en français comme « effet de distanciation » ou « effet d'aliénation »). Celui-ci implique que le public ne suspendra pas son incrédulité afin de suivre une narration, mais sera constamment rappelé qu'il est en train d'assister à une œuvre de fiction via une variété de procédés, allant de la parodie à la rupture narrative brusque. L'objectif est de provoquer un positionnement actif, où le·la récepteur·trice sera constamment en réflexion par rapport à ce qui lui est présenté (Truchet, 1979, 308-309). La distanciation se conçoit par conséquent comme une mise à distance, une aliénation dans un premier temps entre moi et l'œuvre, puis entre moi et moi-même. Pour Brecht, cet affect devient le moyen selon lequel je deviens observateur de l'art, plutôt que *plongé* dans celui-ci. La notion contient, dans son sens allemand original, l'idée de rendre étranger, de rendre insolite : ainsi, devant l'incongru, je me questionne par rapport à ce qui se passe devant moi, puis par rapport à ce que je fais devant ce qui se passe. La distanciation vise à activer une activité intellectuelle, à provoquer un positionnement actif et conscient (Brecht, 1993, p. 33). Je ne l'apprécie pas avec *abandon*, par le plaisir direct des sens, mais sous un œil critique; de même,

par la distanciation, je m'observe moi-même – et ma place par rapport à l'œuvre – par le biais de ce même regard.

La *noise* propose certains effects qui, par le biais d'une distanciation, lui permettent d'agir de manière similaire, en amenant un positionnement critique. En premier lieu, elle provoque une *surcharge sensorielle*. L'exposition du bruit se produit souvent par la distorsion, des retours de son, des graves et des aigus aux limites de ce que le corps peut percevoir et tolérer, le tout selon un volume excessif. Son extrémité se reçoit certes de manière symbolique – par le biais de l'affect transgressif, de la règle enfreinte et du plaisir de la levée du tabou socio-musical – mais, d'abord et surtout, par le biais du corps. C'est ce corps, par ses oreilles, son torse, son ventre qui encaisse le choc. Salomé Voeglin, dans *Listening to Noise and Silence : Towards Philosophy of Sound Art* (2010), explique, en parlant de son expérience d'une performance de l'artiste Otomo Yoshihide:

> Clasped in its force, I enjoy the painful awareness of my body tested and stretched by the physicality of his noise. In the end there is only the possibility of leaving, to escape and nurse outside the performance space internal organs and ears tortured. Organs that have taken a new shape, that have been extended, dented, turned inside out (Voeglin, 2010, p. 50).

La confrontation du bruit au corps que présente l'autrice devient un lieu de distanciation : le·la récepteur·trice prend conscience des sensations, de la surcharge. L'inconfort de la *noise*, comme une épine au pied, rappelle la corporalité, il force à la considérer. Alors que les hauts parleurs crachent ce vacarme, impossible de le quitter : fermer le canal auditif avec ses doigts est insuffisant. Toujours je suis rappelé que mon corps existe, et qu'il n'existe ici que devant ce vacarme. Ce constat de l'existence corporelle me sépare de son habituelle transparence, et ainsi me sépare de moi-même, me fait prendre conscience du moi devant l'œuvre. La *noise* occupe tout l'espace et ne permet pas la communication : l'intensité de son volume enterre chaque mot que je pourrais dire et chacun des sons que mon corps pourrait produire (Voeglin, 2010, 69).

Je suis à la fois forcé de demeurer dans la *noise* et forcé à prendre conscience de mon corps : éventuellement, cela m'amène à constater la relation entre les deux, relation que Voeglin souligne de manière imagée à la fin de la citation ci-dessus. Je suis à la fois constamment ramené à mon corps, constamment ramené à l'œuvre, mais aliéné de ceux-ci dans l'inconfort de l'expérience.

Tel que présenté au chapitre précédent, l'intensité sensorielle de la *noise* est associée par plusieurs auteur·trices à la transgression, puisant dans les interdits musicaux afin de créer des sensations corporelles proches à la fois de l'horreur et de l'extase (Thompson, 2017, p. 140). Certainement, je considère que c'est le cas : la réception de ces œuvres comporte une part de souffrance mélangée au plaisir, deux états qui, comme le rappelle Bataille dans *L'érotisme*, ne sont pas si éloignées l'un de l'autre (2011 [1957], p. 66). Toutefois, ce que j'avance ici – et ce dont je peux témoigner en fonction de mon expérience personnelle des performances – c'est l'existence d'un moment de recul, d'un instant de considération aliéné face à ma corporalité, face à mes sens. Les questionnements, pleinement conscients, reviennent sans cesse : *« Que ce passe-t-il? Qu'est-ce que je fais ici?* ». Autant que la *noise* englobe et obnubile la conscience et les sens, autant, par le biais de l'inconfort qu'elle provoque, je ne peux la recevoir avec *abandon*. L'extase ou l'horreur transgressives ne sont que temporaires et, à mesure qu'on s'habitue à la présence de l'interdit levé, on se rend compte de la douleur au niveau des tympans, des tripes qui gémissent sous l'assaut des basses, du front qui s'endolorit par la masse des sons qui le percutent. Si la transgression ne peut se perpétuer, si on ne peut recevoir la *noise* strictement en fonction et de l'abandon, c'est parce qu'elle nous ramène sans arrêt au corps et au sensation vécues.

Au niveau de la réception, la distanciation créée par l'inconfort de la confrontation sensorielle de la *noise* s'accorde relativement bien avec l'affect transgressif, lequel peut mener à un sentiment de recul. L'autre affect dissociatif dont je souhaite traiter semble partiellement contredire la transgression : la *noise* est, lors de sa réception,

profondément *ennuyante*. Assister à sa performance peut certes provoquer un plaisir de la transgression, mais après un certain moment, ce sentiment s'estompe. Une forme de désengagement se fait sentir. On se demande quand la performance va-t-elle finir. On se demande depuis combien de temps elle dure. Les secondes s'étirent. L'inconfort s'accentue à mesure que l'ennui s'enfonce. Ce sentiment provient de la démarche même de l'informe-exposition : en exposant le bruit, les artistes privilégient la plupart du temps une structure linéaire pour leurs performances. Évitant la répétition – refrain-couplet-refrain – les œuvres enchainent chacune des parties les unes à la suite des autres, parfois avec des variations négligeables. L'absence de ces repères – de mêmes que d'autres conventions, telles que l'harmonie et un tempo constant – font en sorte que j'éprouve de la difficulté à diriger mon attention. La *noise* – en contraste avec le plaisir de la transgression qui lui est habituellement associée – provoque l'ennui.

Pour le chercheur Peter Toohey, tel qu'il l'explique dans son texte *Boredom : A Lively History* (2011), il est possible de distinguer deux types d'ennui : le premier est l'ennui « simple ». Celui-ci se définit par un confinement, une prédictibilité et une longue durée. On pense, par exemple, à un exposé trop long, un service religieux qui ne semble plus finir, un voyage en voiture interminable (Toohey, 2011, p. 4-5). Le second type, qui a été davantage étudié, est l'ennui existentiel. Cette catégorie semble plus floue et témoigne d'un dégout plus général pour l'existence, qui correspondrait davantage à une mélancolie ou un mal de vivre (*Ibid.*, p. 6). La *noise* correspond davantage à la première définition. L'objet de l'ennui n'est ici pas diffus, mais précis. La performance parait longue même si elle ne dure qu'entre 10 et 40 minutes; elle semble prédictible lorsqu'on on a compris comment l'œuvre se déroule et ce qu'elle peut nous offrir. On a simplement – et peut-être secrètement – hâte de passer à autre chose. Chacune des performances *noise* auxquelles j'ai pu assister – que ce soit en personne ou par le biais d'une document audio-visuel – ont provoqué chez moi cet état, un vague sentiment de lassitude et de désengagement.

La *noise* reste loin d'être la seule pratique artistique faisant appel à l'ennui : l'historienne de l'art Barbara Rose écrivait dans « ABC Art » en 1965 : « If, on seeing some of the new paintings, scuptures, dances or films, you are bored, probably you were intented to be. Boring the public is one way of testing its commitement. » Pour l'autrice, l'ennui est une des manières avec laquelle les artistes de son temps tentent de rendre leur art le plus indigeste possible, afin de rendre l'engagement plus difficile (Rose, 1965, dans McDonough, 2017, p. 102-103). Frederic Jameson, dans « La lecture sans interprétation. Le postmodernisme et le texte vidéo » (1988) présentait la vidéo d'art contemporaine comme volontairement ennuyante dans sa réception phénoménologique :

> Non seulement les plus courtes unités de la vidéo expérimentale sont perçues comme beaucoup « plus longues » à la projection, mais, en outre, l'un des traits les plus récurrents de l'art vidéo entraine une « réflexivité » temporelle qui n'est pas forcément agréable. Son temps réel est alors mis en relief et son spectateur n'est que trop conscient de la lenteur de son écoulement, de sa *durée* inexorable […] (Jameson, 1988, p. 106).

La caractéristique de la vidéo d'art, pour Jameson, devient l'ennui, « une confrontation existentielle avec la réalité brute et la matérialité inexorable du temps lui-même ». Cette caractéristique force le public à s'adapter à la temporalité de la vidéo, celle de la machine plutôt que celle de l'humain (*Ibid.*, p. 107). La description de Jameson de l'ennui s'accorde selon moi bien avec l'expérience de la *noise* : la pratique rend tactile l'écoulement du temps, souligne chaque seconde.

Les deux usages artistiques de l'ennui soulignés respectivement par Rose et Jameson – l'ennui comme une rupture de l'engagement; l'ennui comme soulignement du temps et de la durée – possèdent le trait commun de ne pas favoriser l'absorption. Un engagement absorbé implique en quelque sorte de s'*oublier* devant l'œuvre, de n'être investi que par l'œuvre : or, l'ennui ne permet pas de s'oublier. L'affect me fait prendre conscience de ma place en tant que spectateur et – potentiellement – permet de

l'aborder de manière critique. « *Qu'est-ce que je fais ici*? » Comme l'inconfort, l'ennui au sein de la *noise* provoque un recul. Toutefois, il me semble que ce recul n'est que partiel : comme je l'ai mentionné, la *noise* ne peut être interrompue, elle emplit tous les sens et occupe tout l'espace cognitif. Contrairement à la vidéo d'art, telle que décrite par Jamerson, jamais, il me semble, que la *noise* ne provoque une séparation entière d'avec l'œuvre. La *noise* ne peut tolérer la distraction – l'attention portée à quelque chose d'autre que l'objet phénoménologique de la réception esthétique – puisqu'elle obnubile et chasse tout le reste. Elle demande, tout le long de la durée, l'intense totalité des sens. Le « confinement » évoqué par Toohey dans sa liste de conditions nécessaires à l'ennui n'est plus strictement spatial, mais également sensoriel : la *noise*, en ne laissant de la place que pour elle-même, créer un confinement phénoménologique où rien d'autre ne peut pénétrer.

Un part de l'ennui dans la *noise* provient également de la tension entre la surcharge sensorielle et la structure libre et linéaire des pièces, aspect qui provient directement de la démarche informe. J'assiste à une performance, une grande quantité d'information sensible m'est présentée d'une manière telle qu j'ai de la difficulté à l'analyser : chaque son, chaque sensation émerge non-hiérarchiquement, d'une façon totalement désorganisée. La grande quantité d'éléments et leur intensité – si elle demeure néanmoins reçue et enregistrée par le corps – ne peut être comprise dans son entièreté de manière rationnelle. Pour le compositeur et l'auteur eldricht Priest, un tel ennui devient en quelque sorte un manque que la *noise* crée mais auquel elle ne peut répondre : « Boredom is the expression of an experience that cannot be qualified, and as such is not something that can be overcome or resolved, for there is nothing to leverage hope or desire against (Priest, 2013, p. 52). »

La densité de données – tant la complexité de la musique en tant que telle que l'excessive variété des sensations physiques qu'elle provoque – devient d'un ordre trop grand pour je puisse en faire sens, puisque l'œuvre les présente d'une façon floue et

désorganisée. Devant ce chaos, devant la tension entre les réactions de la chair et de l'esprit, je me désengage de ce qui est devant moi, incapable de l'organiser ou de la qualifier. Je suis placé en face de moi-même, épuisé par ce déchirement. La *noise* provoque une réception à la fois étonnée et fatiguée, qui touche tant au choc extatique qu'à la désensibilisation et à l'épuisement. Je vis une expérience sensorielle à la fois extrêmement intense, mais qui ne peut maintenir l'engagement de manière prolongée; l'expérience occupe toute l'attention, mais ne peut la satisfaire.

L'ennui, l'inconfort et le désengagement ressentis au cours de la réception de la *noise* proviennent directement du processus d'exposition-informe : en rendant audible les bruits inhérents à la transmission musicale et en faisant l'objet de l'appréciation esthétique, la *noise* abandonne la structure musicale permettant de dégager le sens de ses éléments; elle présente une variété de sons *amusicaux* dont les timbres et le volume provoquent un inconfort soulignant la présence de mon corps. Ces aspects des performances *noise* devient le lieu d'une distanciation qui peut mener, comme je l'ai présenté, à un positionnement critique. Par l'ennui, par l'inconfort, la *noise* demande un effort dans sa réception : elle me force à demeurer actif, à rester conscient de moi-même, de mon corps et de la relation de ceux-ci face à l'œuvre. Une réception absorbée – ou je suis « diverti » par l'œuvre – implique un oubli de soi et une non-conscience de son corps. Rappelons que la *noise* ne me permet pas cet oubli : elle me force à prendre en considération ma place face à elle. Sa démarche d'exposition – le questionnement de la forme musicale par l'informe bruitisme – devient critique selon deux plans : premièrement en soulignant la présence intrinsèque du bruit *dans* la musique, puis en produisant une réception dissociée qui amène une perspective active et réflexive.

En quelque sorte, la *noise* propose ainsi une *expérience de l'informe* : elle souligne ce qui normalement s'oublie dans la réception musicale. En exposant le bruit, elle expose le corps et expose le positionnement de l'écoute. La musique – en général et selon la perception la plus courante – ne cherche pas à ennuyer, mais à élever l'esprit, ou du

moins à la divertir. Comme l'informe qui ressemble à la forme, comme le bruit qui ressemble à la musique, l'expérience de la *noise ressemble* à l'expérience de la musique : elle met simplement en relief ce qui habituellement est ignoré, soit ma position en tant que *spectateur*. « *Qu'est-ce que je fais ici? Que se passe-t-il devant moi?* » En ennuyant, en soulignant la présence du corps, l'expérience de la *noise* provoque ces questions et, se faisant, ouvre la voie à la réflexion.

Concrètement, comment cette critique se manifeste-t-elle dans les œuvres en tant que telles? Deux études de cas présenteront chacune une possibilité, une manière avec laquelle la *noise* peut avoir recours l'affect de distanciation afin de proposer un commentaire. En premier lieu, je traiterai du travail de Kusum Normoyle et de la manière avec laquelle il souligne le contrôle public et muséal des corps; en second lieu, je présenterai les performances de Dreamcrusher, où la *noise* devient un moyen de revendiquer sa propre présence sur le plan politique par le biais d'une mise à l'épreuve de l'engagement.

2.3 Penser par le bruit : le travail de Kusum Normoyle et Dreamcrusher

La *noise* se produit par le biais d'un processus d'exposition, qui vise à rendre audible le bruit présent de manière inhérente au sein de la musique; cette démarche revendique l'informe, démarche critique soulignant ce qui habituellement est ignoré et nié. De cette *poésis* surgit certaines caractéristiques formelles provoquant un affect dissociatif : premièrement, en présentant les aspects extrêmes et inconfortables du bruit, elle confronte le public en le forçant à prendre conscience de son propre corps; ensuite, elle force celui-ci à prendre conscience du temps, puisque son absence de structure provoque une forme d'ennui, état qui amène à questionner son propre positionnement en tant que récepteur·trice. La *noise* pratique ainsi la critique de deux manières : dans

la démarche qui mène vers sa production, puis dans sa réception dissociée. Il devient alors possible de *penser par la noise,* c'est-à-dire d'user des stratégies de distanciation du public pour que celui-ci puisse se questionner sur ce qui est soulevé par la démarche d'exposition/d'informe.

Dans cette optique, il devient pertinent de se pencher sur le travail de Kusum Normoyle, artiste sonore et musicienne expérimentale australienne, plus particulièrement sur sa performance *Solid (Loud) Matter*, présentée lors de la biennale de TarraWarra (Australie), en 2018 (figure 2.1, voir p. 115).

> *Sur le mur extérieur de la galerie se trouvent six amplificateurs de guitare de marque Marshall. Un bourdonnement bas se fait entendre. L'artiste avance devant les appareils, microphone à la main, modifiant ainsi le retour de son émergeant des cabinets. Normoyle se rapproche, ajuste les égaliseurs de son, modifiant de nouveau le bourdonnement. Elle se met ensuite à crier, à gesticuler, jouant entre le feedback et sa propre voix, amplifiée et tordue. Celle-ci s'éloigne, se rapproche de ces derniers afin de provoquer des retours de son. Les raclements, gémissements, et paroles de l'artiste se fondent à la distorsion des amplis dans un chaos sonore et verbal. On devine la présence de mots prononcés, mais ils demeurent incompréhensibles, bruyants et abrasifs. L'artiste se déplace sur le terrain gazonné, modifiant la hauteurs des timbres des feedbacks, de même que le rapport que ceux-ci entretiennent avec sa voix. Soudainement, elle se précipite vers la console, efface toute trace de sa voix. Lentement, elle se dirige vers chacun des amplificateurs, les éteint, mettant fin au vacarme.*

La performance comprend une démarche d'exposition : Normoyle fait en effet usage des caractéristiques des amplificateurs de guitare qui provoquent du bruit. La marque utilisée demeure par ailleurs une marque privilégiée par les musicien·nes rock et métal

pour le volume extrême du son produit, de même que pour la qualité de leur distorsion. Normoyle effectue une expérimentation formelle au sein de l'espace, où elle manipule les *feedbacks* en fonction de sa position et de sa voix. Selon cet angle de l'exposition/informe, le sujet de l'œuvre devient la technologie en tant que telle, permettant d'en explorer les possibilités formelles et esthétiques. Les affects liés à cette performance qui naissent de cette expérimentation se lient à la distanciation : l'œuvre devient ennuyante pendant sa durée de 17 minutes, du fait de sa structure chaotique difficile à saisir. Devant le mur de son qui frappe le sternum, devant les bruits qui s'empilent les uns sur les autres et dont je peux facilement dégager de sens, je suis placé comme étranger face à l'œuvre, puis face à moi-même. Or, comment cette démarche et ces affects fonctionnent-ils dans l'œuvre, comment servent-ils son discours et son sujet?

Je note premièrement que le contexte de diffusion de la pièce n'est pas conventionnel : celle-ci se déroule dans un cadre plus près de l'art performance et de l'art contemporain, milieu qui ne lui est toutefois pas complétement étranger[14]. Que signifie performer la *noise* à cet endroit, à l'extérieur des murs de la galerie? Normoyle, avant de produire *Solid (Loud) Matter*, avait déjà décontextualisé la *noise* lors de sa série *S.I.T.E. (Screaming In The Everyday)*, lors de laquelle elle a présenté de courtes performances – semblables à celle de *Solid (Loud) Matter*, quoiqu'avec des dispositifs technologiques plus restreints – dans un milieu urbain – à Melbourne en 2009, où elle vit et travaille, et à Ljubiana, en Slovénie, en 2011. L'artiste explique :

---

[14] On se rappelle que les Throbbing Gristle, tel que discuté au chapitre 1, se sont produits pour la première fois lors d'un évènement au Institute of Contemporary Art de Londres, en 1976. L'exposition *Soundings*, présentée au MoMA de New York en 2013, présentait également une œuvre de l'artiste *noise* Marco Fusinato (London et Nestet, 2013).

> These performances form brief spikes in their audible context. Their brevity is based in an intention to create a burst of messy, corporeal vocal noise at volume, seeking–for a short few minutes–to re-orientate listening toward the amplified voice and invoke questions in the prospective 'audience' about sound in their environment. During this period, the artist considered these performances sonic incursions that broke the perceived sonic homogeny of the post-industrial city environments within which I performed (Normoyle, n.-d.).

Dans ces premières performances, il y avait par conséquent l'idée de faire ressurgir le corps par le biais d'une rupture au sein de l'environnement urbain. L'espace public demande un certain degré de silence des corps afin que tous·tes puissent transiter ou effectuer leurs activités. Tel une série de micro-transgressions du tissu sonore de la ville, Normoyle fait irruption : lors de ces performances urbaines, imprévisibles, elle dérange le quotidien discipliné des individus atomisés.

De même, le site Web de l'artiste indique, au sujet de *Solid (Loud) Matter*, qui se déroule plutôt dans le contexte d'un évènement artistique :

> Set against the outer walls of the gallery, the artist projected her particular style of uncompromising, guttural vocal music - tuning audio feedback with her body she communes with the amplifier monolith - taking experimental music in the gallery context to new volumes. This performance builds on Normoyle's established practice, which disrupts the supposed quietude of the art gallery and investigates aesthetic and literal expressions of the voice and body through sound materials, noise making and their relationship to location and environment (*Ibid*.).

Cette performance devient donc à la fois un moyen de questionner les rapports entre l'artiste et la technologie par le biais de l'exposition du bruit, et un moyen de prendre en considération le corps en relation avec l'environnement de la galerie. Les performances de Normoyle sont des *disruptions* rendues possibles par l'amplification technologique des sons produits par la chair, normalement réduites au silence dans le dispositif de la galerie. Toutefois, cette remontée de la corporalité se déroule à l'extérieur du TarraWarra Museum of Art, alors qu'à l'intérieur se déroule les

expositions. Quelle place alors le bruit peut-il y prendre? Il est repoussé vers le dehors, où il ne dérange ni les autres œuvres, ni les visiteurs. En se produisant à cet endroit, Normoyle pointe vers les codes du dispositif muséal, et comment ceux-ci deviennent un moyen de contrôle corporel; il ne peut même accepter la cacophonie de l'œuvre. Comme elle souligne le bruit dans le système, l'artiste souligne le corps bruyant, souvent atténué, effacé dans la galerie. L'acte d'exposition du bruit de l'appareillage technologique se reflète dans l'exposition de l'artiste de sa corporalité : la mise à distance dissociée me force à reconnaitre la mienne.

Le travail de Dreamcrusher (Luwayne Glass[15]) devient également un cas intéressant en regard avec l'approche critique de l'exposition/informe. Comme Normoyle, Glass propose des performances musicales aux timbres corrosifs, à la structure libre et au volume extrême. L'artiste se produit dans une obscurité entrecoupée de flashs stroboscopiques intermittents. Une lampe de poche attachée à son micro éclaire son visage, alors qu'il plonge dans la foule, pousse et crie au visage des membres du public (figure 2.2, voir p. 116). La musique mêle punk, *noise* et industriel; on perçoit rythmes qui apparaissent et s'effacent, des basses profondes se fondent dans les retours de sons, les échantillonnages sonores et la poésie hurlée de Glass. L'artiste utilise certains principes de la distanciation, mais toujours en fonction de l'idée d'engagement : Dreamcrusher vise à le mettre au test. Comme au sein de la plupart des démarches *noise*, l'ennui est un des états émotionnels par lequel cette mise à l'épreuve se produit : le surplus d'information sensorielle est apparent, et il mène à un désengagement lié à l'impossibilité de qualifier ou d'organiser cognitivement l'expérience.

---

[15] Glass utilise les pronoms « They/them/theirs », j'ai par conséquent choisi d'utiliser le pronom neutre « iel » afin de le·la désigner dans mon texte.

De manière plus marquée toutefois, Glass en recherchant l'interaction, demande l'engagement : iel plonge dans la foule, crie au visage du public, danse avec lui. Le journaliste Hanif Abdurraqib écrit dans la revue *The Fader*, à propos d'une performance :

> Inside the darkness of The Glove [le bar où se déroule la performance], only lit by brief flashes from an onstage strobe, it's easy to tell where Dreamcrusher is in the room: where the bodies are moving, making space, or collapsing to the ground. They are a wrecking ball in this way (Abdurraqib, 2017).

De même, l'artiste, dans une série de recommandations de lectures et de musique à la fin d'un autre article, écrit : « don't go to shows and just stand there like a dumb start-up male with measles (dans Mandel, 2019) ». Plus haut, iel dit :

> My main goal is to make sure that people come away feeling that they've experienced something. I wanna take control of the space, and let you know why you are here: get off your phone, stop talking to your friend, spit your gum out. Focus (*Ibid.*).

La pratique de Dreamcrusher exploite ainsi une tension entre sa difficulté de réception et l'ennui qu'elle peut provoquer – vecteur d'une *distanciation* – et la tentative de confronter et de maintenir un engagement. « I want to feel like I'm not the only one in the room willing to take a risk. I'm doing some work on stage, but the audience has to do some work from where they are, too, […] I want people willing to go to the edge with me (*Ibid.*) » Il s'agit de prendre le risque de s'impliquer émotionnellement, physiquement et mentalement; il s'agit non pas d'assister à quelqu'un se donnant en spectacle, mais de participer à un évènement, de s'impliquer dans un échange.

Cette relation avec le public provient – au moins partiellement, et selon les dires de l'artiste – du fait que Dreamcrusher soit noir·e et non-binaire : comme je l'ai expliqué au chapitre précédent, la scène *noise* a souvent peu favorisé un climat de diversité et d'inclusivité. Le travail de Glass s'inscrit en porte-à-faux avec ce contexte, tout en se

réclamant de la continuité des artistes LGBTQ+, noir·es et racisé·es qui ont façonné l'histoire de la musique expérimentale. Marie Thompson, dans un article de 2016, « Feminised Noise and the 'Dotted Line' of Sonic Experimentalism », souligne la difficulté pour quiconque n'est pas un homme cishétérosexuel blanc de faire sa place dans le monde et l'histoire de la musique expérimentale. Cela s'explique par le jugement selon lequel le bruit et l'expérimentation effectués par les femmes, les personnes racisé·es ou appartenant à une minorité sexuelle sont compris selon des notions d'erreur, de maladresse ou d'ignorance, alors que des gestes créatifs similaires effectués par des hommes blancs le sont en fonction des principes de transgression, d'originalité et d'avant-garde (Thompson, 2016, p. 92-93). A ce propos Glass précise : « I always ask people to research the history of people of color in noise and queer people in noise. People aren't paying attention to that. […] And so my main mission is that I want people to stop treating me like I'm an anomaly. Because I'm not (dans Abdurraqib, 2017). » Glass se place ainsi en continuité d'artistes tels que la pionnière du synthétiseur Wendy Carlos, le co-fondateur du groupe Fluxus Ben Patterson, le compositeur d'avant-garde Julius Eastman ou la figure centrale du Free Jazz et de l'afrofuturisme Sun Ra (Sound Field, 2020).

Les performances de Dreamcrusher deviennent ainsi *une demande radicale d'engagement et de visibilité*. Cela se manifeste dans le discours autour de son travail – comme ces citations le mettent en lumière – de même que dans les performances en tant que telles : par exemple, la lampe de poche, attachée au microphone et dirigée vers le visage de l'artiste, ramène mon regard vers l'artiste dans l'obscurité. En plongeant dans la foule, en interagissant avec elle, Glass maintient un engagement et refuse la passivité. L'affect de distanciation se réalise ici puisque je me questionne sur ma position en tant que public, je prends conscience de mon corps en rapport avec la performance; ce corps constamment confronté autant par la musique par le contact physique avec l'artiste. Paradoxalement, je suis engagé de manière distanciée, c'est-à-dire en fonction d'une réflexion active constante. Les visées politiques de Glass

s'alignent avec l'expérience de son art : Dreamcrusher est bruyant·e, dérangeant·e, impossible à ignorer. Iel réclame sa place dans l'histoire, réclame sa place dans le monde, réclame sa place dans notre attention. La distanciation devient le moyen de mettre à l'épreuve cet engagement, mais nous force à le considérer, à comprendre ma relation face à celui-ci.

Kusum Normoyle et Dreamcrusher proposent deux usages profondément différents de l'affect dissociatif : la première me fait considérer mon corps et ma place au sein d'un contexte urbain, technologique et muséal; le·la second·e me force à interagir, puis à adopter un positionnement actif qui m'engage face à la performance. Le travail affectif vise, dans les deux cas, à travailler mon engagement par rapport à la performance – par rapport aux corps impliqués et agissant devant moi – et me force ainsi à considérer le commentaire critique soulevé par leur œuvre.

2.4 *Noise*, entre distanciation et transgression

En s'éloignant d'une définition transgressive de la *noise*, j'ai pu en présenter une qui s'appuie sur un travail de l'exposition du bruit inhérent à toute transmission, enregistrement ou performance musicaux; cette démarche s'inscrit dans le processus critique de revendication de l'informe. En retour, l'informe/exposition au sein de la *noise* devient un vecteur des affects dissociatifs – la surcharge sensorielle et l'ennui – qui forcent une prise de distance face à sa propre position esthétique et corporelle. Cette distanciation favorise une relation active face à l'œuvre proposée, relation qui met à l'épreuve l'engagement avec la performance. De cet affect émerge la possibilité pour la *noise* d'effectuer un commentaire : il permet à Kusum Normoyle de me faire considérer mon corps en relation avec l'espace urbain et muséal; il permet à Dreamcrusher d'effectuer un questionnement de sa propre visibilité.

Au fil du chapitre, la question de l'engagement a pris une place centrale dans l'exploration de l'affect dissociatif. Certainement, j'observe une tension au sein de la *noise* : tension entre une démarche de l'informe qui met à distance, repousse et ennuie et un désir de rapprochement entre le corps de l'artiste et le mien. Cette apparente contradiction se résout par mon propre questionnement, par ma propre réflexion face à ce qui se produit devant moi. Paradoxalement, c'est par la considération dissociée que je peux adopter une attitude active sous la forme d'un travail continu entre moi et l'oeuvre.

La *noise* devient ainsi le lieu d'une relation affective dissociée, d'une prise en considération active et consciente de l'autre et de son œuvre. Mais si, comme je l'ai exposé au chapitre 1, la transgression joue un rôle fondamental dans la démarche artistique et dans la réception, comment la distanciation peut-elle toutefois s'articuler avec cet affect? Le plaisir transgressif, son extase mêlée à l'effroi inévitablement s'effrite à mesure que la réception avance et que je me familiarise avec le tabou; à mesure que je prends conscience de la transgression et de la manière dont elle fonctionne, je considère comment la *noise* affecte mon corps, comment elle le travaille par l'inconfort; progressivement le temps s'étire et chaque seconde s'écoule sous mes yeux et dans mon oreille. Les deux affects ne sont en fait pas forcément contradictoires, mais simplement complémentaires : ils reflètent différents moments de la réception, moments pouvant se dérouler de manière successive ou en alternance. Analyser la *noise* en fonction de l'un ou de l'autre mène à différentes analyses, puisqu'elles révèlent certains aspects que l'autre ne peut mettre en lumière. L'engagement actif et dissocié semble se produire lorsque le plaisir transgressif se dissout et ne peut plus longtemps se maintenir, mais permet de prendre conscience et de réfléchir à certains aspects qui échappent à une réception qui se comprendrait uniquement en fonction de l'autre affect.

La transgression et la distanciation existent ainsi en simultané, en parallèle dans la *noise* et dans son expérience. Je considère que ce sont les deux relations qui encadrent la

plupart des performances de la pratique, et qu'une analyse en fonction des deux affects fonctionne pour comprendre une grande majorité des performances de la scène. Or, vient maintenant le temps de présenter un dernier affect qui peut-être sera moins universel au sein de la pratique. Il ne s'agira pas d'une règle générale de la réception, mais d'une possibilité que l'expérience *noise* peut proposer : à travers la pratique des artistes Diamanda Galás et de Lingua Ignota, je traiterai de la manière avec laquelle je peux également entretenir une relation empathique par le biais de l'expérience de la *noise*.

CHAPITRE 3

EMPATHIE

Dans le tonnerre de la machine, nous sommes ensemble. Nous vivons le bruit, nous revivons la violence du monde. Nos corps déchirés, nous nous comprenons un peu mieux. Je ressens ce que que tu cries. Les vagues de vacarmes m'amènent à toi. Le bruit du contact avec la violence, ta violence. La violence que tu portes. Quelque chose de toi en moi. Ensemble.

Après la *noise* comme transgression et distanciation, ce chapitre final traite de la possibilité que la pratique puisse devenir l'espace d'une empathie, d'une contagion émotionnelle entre l'artiste et moi. Cet enjeu pourrait apparaitre comme contradictoire, alors que j'ai précédemment présenté ses caractéristiques à la fois transgressives et expositionnelles/distanciatives. Comment la *noise* peut-elle provoquer une empathie si elle devient le moyen du plaisir de la frontière levée, de la transgression du tabou? Comment est-ce possible étant donné les conséquences discutables que ce premier affect a pu avoir sur la pratique, le milieu et la culture *noise*, tel que je les ai exposés au chapitre 1? Comment la pratique peut-elle exploiter l'affect empathique alors qu'elle propose une réception distanciée, hors de moi-même? Le contact avec l'autre au niveau émotionnel est-il alors possible?

J'argumenterai que non seulement l'affect empathique est possible malgré ce dont j'ai traité jusqu'à présent, mais qu'il s'y appuie partiellement : l'empathie peut provenir d'une expression transgressive du traumatisme vécu; elle peut également s'appuyer sur

une distance que l'œuvre m'aide à entretenir avec moi-même et qui permet de considérer l'autre. Outre ces considérations, je présenterai comment la *noise* a le potentiel, par le biais du texte, du son et de la performance, de provoquer deux manifestations de l'affect: une empathie *narrative* – où j'imagine mentalement ce qu'autrui vit – et une empathie *kinesthésique* – une simulation incarnée des gestes, des expressions et des émotions d'autrui dans mon corps même. Cet ultime chapitre adopte une structure légèrement différente des deux précédents : alors que jusqu'à maintenant, j'ai proposé certaines observations sur la pratique en général, suivies de leurs exemplifications en des pratiques artistiques précises, je présente ici deux études de cas qui exploitent l'affect dont il sera question : la performance *Plague Mass* de Diamanda Galás (1991) et le travail de Kristin Hayter sous le nom de scène Lingua Ignota[16]. J'essaie donc moins de présenter une tendance au sein de la scène *noise* qu'une possibilité, la possibilité qu'elle puisse favoriser le contact avec autrui, permettre une meilleure compréhension de ses émotions et de son expérience. Comme j'en discuterai, les pratiques de Galás et de Hayter la matérialisent en proposant, chacune à leur manière, un travail sur la violence et le traumatisme. Après avoir présenté l'affect empathique, il s'agira par conséquent de voir comment il se manifeste dans le thème de la crise du sida chez Galás, puis dans l'exploration du traumatisme de la violence conjugale chez Lingua Ignota[17].

---

[16] L'analyse du travail de Hayter se fera principalement autour du cycle et de la tournée entourant l'album *Caligula* (2019). Alors que je suis en train de rédiger ce texte, à l'été 2021, l'artiste propose un nouvel album, *Sinner Get Ready*, paru le 6 août 2021. Puisque je suis moins familier avec le contenu de ce disque et que je n'ai pas pu assister à une performance qui y est liée, je ne traiterai pas de cette nouvelle œuvre ici.

[17] La pratique de ces deux artistes ne constitue pas deux exemples conventionnels de démarches réliées à la *Noise* : on remarque la présence plus marquée d'éléments considérés commes « musicaux » : rythme, mélodie, etc. Toutefois, comme je l'ai abordé lors du chapitre précédent, le passage d'une définition transgressive à une définition affective de la *Noise* permet l'inclusion de pratiques moins « extrêmes » ou présentant une certaine harmonie. Pour Thompson (2017, 145), cela permet de dresser une éventail

3.1 L'affect empathique

Pour commencer, je souhaite me pencher sur l'empathie au sein de l'expérience esthétique. L'affect empathique – lors de la réception de l'œuvre d'art ou dans la vie quotidienne – se définit comme une forme de contagion émotionnelle. Il s'agit du phénomène lors duquel la perception de l'état corporel ou psychologique d'une autre personne provoque en soi le passage partiel vers cet état (Livet, 2013, p. 39-40). On peut en fait comprendre cette relation comme l'avènement interne d'une simulation : une simulation de la situation vécue par l'autre dans laquelle je m'imagine moi-même. En tant que sujet empathique, lorsque mon corps – par le biais de mes sens – entre en contact avec la condition physique ou l'expression émotive d'un·e autre, il imagine le contexte dans laquelle cet état se situe. Pour se faire, il devient nécessaire de me projeter moi-même dans ce contexte (Livet, *Ibid.*). Cela nécessite, du moins en partie, une forme d'oubli de soi. Un oubli de ce que j'aurais fait, de ce que j'aurais ressenti, pour faire place à une compréhension de ce qui a été vécu, ce qui a réellement été ressenti par l'autre.

En étant confronté à l'autre je peux élaborer une forme de simulation cognitive narrative qui permet d'éprouver partiellement ce qui est devant nous exprimé. Se forme alors une *sympathie*, affect de compréhension et d'estime de l'autre dans sa situation (*Ibid.*, p. 39). Par exemple, lorsqu'autrui exprime de la douleur, ou lorsqu'iel se trouve

---

plus complet des démarches *Noise*. Les travaux de Galàs et de Lingua Ignota me semble, par conséquent, tout à fait conformes à une telle approche, ce qui les situe de plein pied dans la culture *noise*. Sur les limites méthodologiques d'une approche strictement transgressive de la *noise* – qui excluerait de telles pratiques – voir p. 50-51.

dans un état physique douloureux, il devient possible pour moi d'imaginer ce que l'autre ressent. Rarement puis-je en totalité vivre ce qui est exprimé ou vécu devant moi; je peux certes l'imaginer, le simuler en moi. En ce sens, l'empathie est à la fois une capacité – je suis *capable* de simuler intérieurement l'état – et un affect dans le sens où j'ai utilisé le terme jusqu'à présent – comme une relation corrélative que j'entretiens avec un objet phénoménologique, ce qui provoque en moi un changement d'état. L'idée d'empathie comme simulation interne de ce qu'autrui peut ressentir s'accorde avec l'affect que j'ai présenté lors du chapitre précédent, c'est-à-dire une distanciation : elle peut constituer une prise de distance par rapport à moi-même. L'essayiste Dominique Rabaté, dans son article « Comprendre le pire : réflexion sur les limites de l'empathie » (2013), décrit l'empathie comme une identification à autrui, qui implique une prise de distance avec soi-même, une « désidentification ». Pour l'auteur, je dois partiellement et momentanément faire fi de moi-même afin de laisser entrer l'autre en moi. C'est ainsi qu'il devient possible de prendre conscience d'autrui, de ses émotions et de son état, ce qui équivaut à une séparation, un déchirement d'avec soi. (Rabaté, 2013, p. 267-268). Cela rejoint l'affect de distanciation, puisque je prends conscience de mon propre positionnement lorsque je dois considérer l'autre dans son entièreté. L'empathie demande une prise de conscience critique du positionnement et de l'expérience d'autrui par rapport aux miens.

Lors de cette désidentification, je théorise ce que l'autre ressent : je créé, en quelque sorte, une histoire de ce que l'autre a vécu dans laquelle je m'insère. Pour Livet, l'expérience esthétique devient un lieu privilégié de ce partage narratif : l'art est le lieu où l'artiste explore et partage l'émotion. En ce sens, l'art permet la mise en commun de l'expérience, ce qui survient lorsque l'œuvre explore une expérience que j'ai vécu et à laquelle je peux m'identifier. En revanche, il arrive que je n'aie pas expérimenté par le passé ce que l'artiste exprime. Alors, l'élaboration de cette narration permet un *apprentissage* : en m'imaginant dans la situation de l'autre et en imaginant ce que l'autre a vécu, je comprends davantage cet autre. Par l'empathie et par l'art, ma

perception change, ma vision du monde se modifie pour inclure l'expérience d'autrui (Livet, 2013, p. 43-44).

L'empathie se produit également de manière inconsciente dans mon corps même : en percevant l'autre, non seulement ses émotions ou son ressenti s'imprime en moi, mais ses gestes, la position de son corps et de ses membres font de même. Ce phénomène a été exploré de manière assez éloquente au cours des dernières années au croisement des champs de l'esthétique et des neurosciences. Dans son texte « The Empathic Body in Experimental Aesthetics – Embodied Simulation and Art », le chercheur Vittorio Gallese explore le rôle de l'empathie dans la réception de l'œuvre d'art. Il y présente ce qu'il nomme « la simulation incarnée » : il y aurait ici une forme de mimétisme, cette fois dans mon corps même devant mon semblable (Gallese, 2017, p. 188). La vision, telle que l'auteur la décrit, agit comme un sens qui active non seulement les régions cérébrales responsables de la vue en tant que telle, mais également celles reliées aux émotions et au mouvement (*Ibid.*, p. 186). En fait, un des premiers mécanismes de compréhension visuelle du monde proviendrait de l'existence de *neurones miroirs* s'activant à la vision d'un autre corps : selon les expériences et les études récentes, les gestes d'autrui provoquent une réaction inconsciente dans le corps, correspondant aux actions et aux expressions perçues. Cette réaction s'observe même directement dans les régions cérébrales correspondant aux mouvements perçus chez l'autre. Selon l'auteur, ce phénomène devient alors un des premiers modes de compréhension mutuelle entre individus (*Ibid.* p. 188-189).

Gallese s'inscrit par ailleurs en continuité avec plusieurs philosophes et historiens de l'art ayant exploré le rôle du corps dans la réception de l'œuvre d'art. Par exemple, en 1873, Robert Vischer propose le terme « Einfühlung » (sentir-intérieur) pour désigner le sentiment selon lequel on ressent intérieurement les positions des figures humaines en peinture. De même, Maurice Merleau-Ponty suggère, près d'un siècle plus tard, que l'imitation corporelle devient un facteur essentiel dans la réception de la peinture, et

même que les marques laissées par l'artiste sur la surface suggèrent ses actions et son corps (*Ibid.*, p. 189-192). La simulation incarnée proposée par Gallese assoit ces observations sur des expérimentations dans le champ des neurosciences, venant appuyer ces raisonnements philosophiques. Or, Gallese souligne également que ce qu'il décrit dans son article demeure pour lui profondément ancré dans le culturel et dans le symbolique :

> I posit that embodied simulation in virtue of its diachronic plasticity and modulation might also be the vehicle of the projective qualities of an aesthetic experience, where our personal and social identity, the context, our mood, and disposition, literally shape the way we relate to a given perceptual object. Embodied simulation, if conceived of as the dynamic instantiation of our implicit memories, can relate perceptual and beholder with a specific, unique and historically determined quality (Gallese, 2017, p. 194).

L'auteur se positionne ici contre une compréhension de la simulation incarnée comme « mécanique », proposition qui nierait l'ambiguïté de la relation avec l'œuvre d'art. Il cite également de nombreuses études dans lesquelles on propose que l'activation des neurones miroirs est influencée par la mémoire et les expériences préalablement vécues (*Ibid.*). Bien que cette empathie ressentie par le biais du corps provienne de structures et de capacités neurologiques, elle demeure encadrée par la réception symbolique de l'œuvre : cette expérience devient par conséquent influencée par mon vécu personnel, de même que par la démarche de l'artiste et des thèmes qu'iel aborde.

Deux formes d'empathie émergent alors : une empathie *narrative* – où je recrée mentalement le récit de ce que l'autre a vécu – et une empathie *kinesthésique* – où les états du corps devant moi ou de sa représentation provoque une réaction physiologique d'imitation. Ces deux manifestations existent de manière conjointe : je ressens physiquement le positionnement corporel de l'autre, ce qui complète le récit que j'établis; le récit influence et construit une signification de la simulation incarnée. Or, comment cela se manifeste-t-il au sein de la *noise*? La simulation du vécu d'autrui se

manifeste en moi en premier lieu en fonction des thèmes véhiculés par des signes – l'iconographie, les paroles, le discours des artistes autour des œuvres – permettant de discerner un contenu narratif permettant de susciter l'empathie. Dans un second temps, l'empathie kinesthésique se manifeste par le biais des caractéristiques proprement performatives de la *noise*.

Ces deux modes de l'empathie favorisent une approche intermédiale, puisque l'affect se manifeste à travers différents médiums qui sollicitent plusieurs sens chez le public. Comme je l'ai souligné jusqu'à présent, la pratique intègre de manière indistincte plusieurs médiums – le texte, la musique, l'art sonore et la performance – au sein d'un seul et même évènement. L'empathie se manifeste à la fois par chacun des médiums présents et par le tout relativement indistinct qu'ils forment au sein de la *noise*. À travers les exemples qui suivent, il devient par conséquent essentiel d'observer comment les formes proposées interagissent avec et influencent la relation empathique du public avec l'œuvre. Cette approche nécessite également de prendre en compte le contexte de l'expérience empathique des œuvres. Pour Besson, considérer le milieu dans lequel les œuvres prennent forme permet de faire ressortir des « effets de sens » qui émergent au sein de cette relation (Besson, *Ibid.*, p. 20-22). Il s'agira donc de naviguer à travers chacun des médiums auxquels Diamanda Galás et Lingua Ignota ont recours dans leur travail afin de décrire et de rendre tangible l'horreur et le traumatisme, tout en rendant compte de la manière avec lequel le milieu influence l'expérience de leurs performances.

3.2 Diamanda Galás : les cris et l'horreur

L'artiste gréco-américaine Diamanda Galás est une chanteuse, pianiste et compositrice active depuis la fin des années 1970. Son travail tourne principalement autour des

différents usages de sa voix – d'un registre s'étendant sur plus de trois octaves – la plupart du temps modifiée de manière électronique. L'artiste propose des pièces abrasives dans lesquelles ses cris, ses chants se tordent, se crispent, se dédoublent et se brisent. Les gémissements, les hurlements, les trilles, s'entrecroisent dans des paysages sonores discordants et menaçants. Quoique Galás ait été formée dans le monde de la musique classique, ses œuvres tiennent de plusieurs styles, médiums et genres : évoluant partiellement dans le monde de l'art performance des années 1970 (McClary, 1991, p. 110-111), elle mêle les influences des musiques méditerranéennes, de l'opéra, du blues et de la composition d'avant-garde (Thompson, 2016, p.156). Le résultat se veut grotesque et extrême. L'artiste se met en scène, lors de ses performances, telle une figure effrayante, parfois couverte de sang, peut-être surgie des enfers. Selon l'écrivaine Catherine Mavrikakis, Galás choisit d'incarner quelque chose comme une sorcière, une gorgone, plus terrifiante que l'horreur elle-même. Cette position devient une revendication des stéréotypes historiques entourant le féminin comme une force menaçante, inquiétante, de l'Odyssée aux contes européens (Mavrikakis, 2014, p. 22-23). Elle incarne quelque chose qui tient de la folie, dans une présentation bruyante de sa voix qui devient à la fois corporelle, profondément incarnée, et presque qu'inhumaine, méconnaissable (McClary, *Ibid.*). Ce travail tient de l'empathie et se développe de manière intermédiale, c'est-à-dire qu'il se déploie dans plusieurs médiums de manière simultanée et unifiée (Müller, 2006, p. 100). Ainsi, je tenterai une analyse de l'œuvre de Galás qui tient des médiums sonores, textuels et performatifs.

La démarche de Galás, ce travail de la voix humaine et du corps tient des affects présentés dans les chapitres précédents : dans un premier lieu, la voix et la posture de l'artiste transgresse les idées de féminité bienséante, propre et silencieuse. Galás refuse d'être la princesse à la beauté calme et sobre : elle est la sirène conduisant les marins à leur mort. Elle se veut abjecte et intolérable, elle passe outre les normes qui encadrent la féminité (Mavikakis, *Ibid.*). Elle se vautre dans la laideur, l'excès et le bruit. J'ajoute également, comme le rapporte Mavrikakis, qu'elle effectue également une

transgression de la manière avec laquelle on exprime le traumatisme lié au sida : à l'époque, certain·es lui ont reproché une approche trop violente et abrasive de la question, proposant plutôt une tentative de normalisation de la maladie. Galás refuse une telle approche, mettant de l'avant la colère, l'angoisse liée à cette catastrophe (*Ibid*. p. 40). Comme le souligne Marie Thomspon, sa voix craque, vascille, alors que les bruits de ses glandes salivaires, de son larynx, de sa gorge. Les effets et l'amplification que Galás utilise soulignent la présence de bruits, habituellement indésirables, mais nécessairement présents dans toute prestation vocale (Thompson, 2016, p. 158). Les timbres qui résultent directement de ce travail d'exposition provoquent non seulement une structure retenant difficilement mon attention, mais aussi des timbres, un volume et une performance qui me rendent inconfortable, qui mettent à l'épreuve mon engagement et qui me demande une attention active et critique. Ma position en tant que public, ma relation avec l'œuvre, est constamment remise en question et demande un effort constant (Mavrikakis, *ibid*., p. 90-91).

Les thèmes adordés suscitent toutefois davantage l'affect empathique, du fait de leur teneur émotionnelle aigue et difficile. Durant toute la première partie de sa carrière, dans les années 1980 et 1990, Galás traite de l'épidémie du sida qui ravage alors la communauté homosexuelle, emportant nombre de ses amis de même que, en 1986, son propre frère, le metteur en scène Philip Dimitri Galás. Son premier disque *Litanies of Satan* (1982) touche au sujet sans le nommer directement, alors que la trilogie *Masque of the Red Death* (1984-1988), composée de *The Divine Punishement*, *Saint of the Pit* et *You Must Be Certain of the Devil* place le thème du sida au cœur de l'œuvre; *Vena Cava* (1992) est une étude de la dépression clinique et des problèmes cognitifs liés à la maladie (Chare, Ferret et Galás, 2016, p. 73). Alors que son activisme sur la question et pour les droits des homosexuels se poursuit, Galás commence à aborder d'autres thèmes à partir de la seconde moitié des années 1990, en particulier la mémoire et la survivance des peuples arméniens, grecs anatoliens et assyriens ayant subi les génocides aux mains des Turcs ottomans au début du XXe siècle, actes que le

gouvernement turc refuse toujours de reconnaitre. Plus particulièrement, ce sujet est abordé dans *Defixiones, Will and Testament* (2003) et les performances gravitant autour (Vosters, 2015, p. 89-91). Galás, tout au long de sa carrière, empruntera à plusieurs auteur·rices leurs mots afin de livrer ces évènements tragiques à travers sa propre voix. L'artiste, adopte un point de vue de compassion et d'empathie envers des personnes marginalisées et martyrisées, et son travail se situe toujours dans un désir de ramener leur mémoire, de souligner leur disparition, de laquelle émerge une souffrance autrement inexprimable. En éveillant ces traumatismes, l'artiste cherche à les ramener à la surface, à éveiller leur présence et à m'en faire prendre conscience.

Or, de quelle manière l'affect de l'empathie se déploie-t-il au sein de l'expérience des œuvres de Galás? Afin d'en comprendre les manifestations, je me pencherai sur une œuvre en particulier : *Plague Mass*[18] (1991), un enregistrement de la performance d'une messe des morts dédiée aux victimes du sida effectuée à la cathédrale Saint John the Divine de New York. On entend dans cet enregistrement les signes de l'église dans laquelle la performance se déroule lors de l'enregistrement, l'écho de la réverbération du chœur et de la nef. Ce lieu possède une teneur hautement symbolique : il s'agit de l'endroit où se tient la messe funèbre, où on dit adieu aux êtres chers; mais c'est également le lieu du clergé catholique, organisation qui, par ses actions, exacerbe la crise. Galás avait été arrêtée en 1989 lors d'une manifestation *Die-in* du groupe *Act Up* devant la Saint Patrick's Cathedral de New York, du haut de laquelle le cardinal John O'Connor réprimandait le port du condom et les entreprises de sensibilisation à la maladie (Mavrikakis, 2014, p. 25). Nous pouvons comprendre les cris de Galás résonnant en cet endroit comme l'expression d'un deuil, mais également comme un

---

[18] L'enregistrement comprend des pièces originales, ainsi que des reprises de morceaux provenant de la tilogie *Masque of the Red Death*.

geste délibéré et comme si elle disait : « le monstre que vous craignez et maudissez, cette sorcière qui aime ceux que vous haïssez existe en votre sein ».

Quoique je n'aie pas pu assister à la performance ayant donné lieu à l'enregistrement sonore officiel ou à une de celle qui a suivi lors de la tournée, j'ai néanmoins accès à une documentation de la prestation du 11 avril 1991, à l'auditorium Lisner de Washington D.C. (figure 3.1, voir p. 117). Chacune des pièces saisit, perce l'âme et l'oreille. L'artiste, seule sur scène, surgit ensanglantée, telle une sirène poignardée par l'existence. Elle utilise tantôt un seul microphone, tantôt deux, afin de créer différents effets sonores qui se développent dans l'espace de la salle, aspect qui, malheureusement, se perd lors de la captation vidéo. Le registre étendu de Galás lui permet d'émettre de bas râlements, des cris haut-perchés et perçants, des monologues prenants. Les paroles sont tantôt claires et poignantes, tantôt insaisissables. Les cris et les chants de Galás tordent les mots, les déchirent. À travers ses propres textes et des passages empruntés aux textes sacrés[19], Galás se positionne au sein de plusieurs points de vue narratifs : celui du bourreau religieux percevant la crise comme un jugement divin; celui du malade qui voit ses jours se terminer; son propre rôle, où elle voit ses proches souffrir, puis mourir. Dans « I Wake Up and See the Face of the Devil », elle s'exprime selon le point de vue de celui qui est affligé de la maladie, alité et incapable de comprendre ce qui se passe autour de lui; dans « This is the Law of the Plague », en citant les vers bibliques et par le biais de paroles originales, elle témoigne de l'esprit des autorités voyant l'homosexualité comme la véritable épidémie, laissant mourir les malades;

> And if any man's seed of copulation go out from him
> He is unclean
> Every garment, every skin whereon is the seed, unclean

[19] Par exemple, certains extraits de « This Is the Law of the Plague » sont tires de l'Ancien Testament, plus précisément du livre de l'Exode.

> And the woman with whom this man shall lie
> Will be unclean
> And whosoever toucheth her will be unclean
> This is the law of the plague:
> To teach when it is clean and unclean

Puis, s'adressant, sous sa propre voix, à ces mêmes autorités :

> The Devil is an impotent man
> He says it nice and plays himself off as the friend
> He tries to make you uncertain
> So your hands shake
> And then he tells you you're insane
> When you call him by his rightful name:
> Impotent homophobe and coward
> So you will miss when you aim at this evil man
> Who cannot get it up
> Except
> In the TV public operating room
> Of another man's misfortune (Galás, 1991)

Les deux positionnements servent, au sein de la même pièce, à recréer à la fois le climat social entourant la peur, l'ignorance et l'homophobie de l'époque et à évoquer la colère et l'impuissance envers les instances de domination. Dans d'autres pièces – « Cris D'Aveugle[20] » et « I Wake Up and See the Face of the Devil », par exemple – Galás se présente comme malade, et témoigne de l'extrême souffrance causée par la maladie et l'ostracisme qui en découle. La mort, l'horreur, hantent chacune des chansons, tant dans les mots que dans la musique. La voix de Galás incarne l'horreur. Elle adopte le cris – comme le suggère Mavrikakis – de la pleureuse. Dans ses chants et ses cris, elle

---

[20] « Cris D'Aveugle » apparait sur l'album, mais pas dans la captation de la performance d'avril 1991.

exprime sa propre souffrance, son propre deuil. Dans ses chants et ses cris, elle hurle l'agonie de son frère, de ses frères (Mavrikakis, 2014, p. 29-32).

Galás, en plus des victimes, incarne également l'horreur de la crise. Comme le souligne Thompson,

> Indeed, Galá's performances are highly affective; they are underlined by an aesthetic commitment to notions of abjection, horror, madness, suffering and despair – those affective and emotional experiences that serve to rupture the sense of a unified self. Galás herself has remarked that her music is not *about* something – a representation or description of horror or fear – but that it *is* that something: it is the 'thing itself… the sound of the plague, the sound of the emotions involved' (Thompson, 2017, p. 157).

L'objectif devient par conséquent de *présenter* de manière sonore les émotions, afin de susciter une forme d'empathie narrative par le biais de moyens sonores et textuels visant à recréer ce qui a été vécu. L'adoption d'une multitude de points de vue permet de donner une idée à la fois de ce qui a été vécu par l'artiste endeuillée et par les victimes elles-mêmes de manière interne, et de ce qui cause ces sentiments de manière externe : l'atmosphère de l'époque, la bigoterie et la violence sociale et institutionnelle. Ces émotions s'incarnent en la personne de Galás sur scène, en une figure chimérique, ensanglantée, qui incarne la terreur, la souffrance la maladie.

L'historien de l'art Nicholas Chare explique – en parlant de *Defixiones, Will and Testament* – que Galás exprime par le son et le texte l'inexprimable, ce qui échappe normalement au langage. En présentant un travail qui n'est pas *à propos* mais qui se veut *la chose en tant que telle*, elle permet d'expérimenter la souffrance d'autrui (Chare, 2016, p. 60-61). Autant pour cette œuvre que pour *Plague Mass*, l'artiste y introduit une forme de matérialité de sa propre voix, de son propre corps dans le bruit même. Ses cris de torpeurs, de souffrance, de deuil et d'affliction passent de son corps au mien. Même partiellement, je ressens l'horreur, je ressens la détresse. Rappelons qu'en 1991,

l'épidémie de Sida commence à peine à entrer dans les consciences populaires. On commence à comprendre sa portée, la tragédie qu'elle implique. J'imagine l'impact que la prestation a pu avoir sur son audience. Alors qu'aujourd'hui, j'ai le recul, la crise s'est en quelque sorte « historicisée », la performance de 1991 révélait brutalement l'agonie et le deuil causés dans ses sillons. Le travail de Galás sollicite un mode d'empathie narrative, affect qui, par le biais de la performance de l'artiste, par le biais de sa voix, fait émerger ce qui a été vécu par les victimes de l'épidémie. Cette incarnation est la simulation de l'émotion vécue, elle entraine une contagion émotionnelle de la peur, de la terreur, de la tristesse, de la colère.

Lorsque Galás incarne les victimes, sa performance fonctionne selon une empathie kinesthésique, car par la vue de son corps, par la perception des cris de l'artiste, je ressens en moi son deuil, son agonie. Ses mots perçaient sa propre peau, perçant aussi la mienne. En recréant l'horreur, Galás la revit en même temps que nous; si elle devient parfois le monstre, elle reste la pleureuse. Devant son corps, le mien ressent. La symbolique, les paroles m'aident à m'imaginer dans le vécu de l'autre; le corps en spectacle m'aide à le ressentir. Les cris d'agonies entrecroisent les cris de l'oppresseur. Généralement, ils représentent des moments souvent plus calmes de la performance, moins abrasifs : on pense à cet égard à des passages de « I Wake Up and See the Face of the Devil ». Les faibles murmures, presque ridicules, d'une personne réduite à un état tellement affaibli, tellement bas. « What Time Is It?/ What Time is It? ». Ces moments de faiblesse entrent en contraste avec les instants terrifiants où Galás provoque la terreur, incarne la maladie et la détresse que cette dernière provoque. Diamanda Galás, dans *Plague Mass*, cherche à évoquer directement les émotions vécues par les victimes de la crise du sida; cette démarche provoque une relation empathique, d'une part kinesthésique par le biais du corps de l'artiste de la performance et – de manière peut-être davantage marquée – de manière narrative, où je m'imagine et ressent partiellement le vécu de l'autre.

3.3 Lingua Ignota : « All I Know Is Violence, All I Want Is Boundless Love »

Kristin Hayter, dont le nom de scène est Lingua Ignota, évolue, comme nombre d'artistes *noise*, dans le champ de la musique populaire *underground* : elle se produit surtout dans des salles de spectacles et fait partie de l'étiquette expérimentale canadienne Profound Lore Records (Bennett, 2019, en ligne). Or, si certaines caractéristiques de ces scènes (métal, *noise*, industrielle) se trouvent bel et bien dans la musique de l'artiste, son approche n'y est pas limitée : en fait, sa démarche tient autant des formes musicales les plus « extrêmes » que du chant liturgique ou de l'opéra. L'artiste mélange les influences, les citations afin de porter l'affect qu'elle souhaite provoquer et d'évoquer des thèmes qui lui sont chers (Fantano, 2020, en ligne). Alors qu'on pourrait s'attendre à ce que ces éléments disparates se contredisent, se nuisent les uns aux autres : l'assemblage des genres, des textures, des émotions reliées à chacun des styles se combinent en un tout unifié.

Cette unité esthétique provient partiellement des thèmes véhiculés dans les paroles des chansons : pour l'artiste, le texte est au centre de tout, et tous les procédés esthétiques de son travail font référence aux enjeux qui s'y trouvent (Fantano, 2020, en ligne). Se manifestent alors, dans les vers, les thèmes de violence, de l'abus : Lingua Ignota, en tant que projet artistique, est, en quelque sorte, un travail d'exorcisme du traumatisme vécu par Hayter à plusieurs reprises au cours de sa vie. Elle le travaille selon ce qu'elle décrit comme un refus de la féminité civilisée, de la survivance propre et néolibérale : « There are many layers to survivorhood. […] There's rage and despair, and we don't really talk about that » (Kalev, 2019, en ligne). Le régime de la survivance, pour l'artiste, est souvent récupéré selon une esthétique du *care*, de la force, ce qui ne laisse que peu de place aux émotions plus sombres qui émergent du traumatisme. Son art devient le miroir d'une souffrance, d'une colère peu souvent exprimée publiquement :

« Beast he named me/ Beast I am/ Come claim me/ Come claim me/ All I want is boundless love/ All I know is violence » peut-on entendre dans « I Am the Beast » (Hayter, 2019).

Les émotions, les états affectifs illustré par les cris, par les chants, par les notes de pianos et les murs de bruits, suivent le contenu des paroles : dans « Do You Doubt Me Traitor » (*Ibid.*), Hayter hurle : « How do I break you/ Before you break me/ How/ How/ How do I break you/ How/ How », alors qu'en arrière-plan, un mur de distorsion, presqu'insupportable, insurmontable, sévit, se déroule, vibre dans le tympan jusqu'à la douleur. Brusquement, le mur tombe, s'effondre, ne laisse que des pulsations lentes, profondes. L'artiste entonne, sur un air presque religieux, comme un hymne de guerre céleste, en mélodies entrecroisées :

> When all this is ended
> As cruel as I am
> Remember how I loved you
> But that nothing nothing will stand
> My friends all wear your colors
> Your flag flies on every door
> But bitch I smell you bleeding
> And I know where you sleep
> Do you doubt me traitor
> Throw your body in the fucking river
> I'm the cuntkiller

La narratrice devient violence. La colère se manifeste dans le propos, dans le langage utilisé, dans les grondements sourds, intermittents, de l'instrumental.

La musique ne demeure toutefois pas le seul médium auquel Hayter fait appel au sein de ses œuvres. Bien que l'aspect sonore des œuvres soit essentiel, dans une entrevue avec le critique musical Anthony Fantano, l'artiste explique que l'art performance demeure un médium exerçant une grande influence sur sa pratique, du fait, entre autres, de sa formation universitaire en arts multidisciplinaires. Pour Hayter, il s'agit de

retravailler le contact avec le public dans le contexte musical : non pas uniquement percevoir le spectacle comme le véhicule d'un médium (sonore), mais comme un médium à part entière. (Fantano, 2020). L'œuvre – comme celles de Galás – devient ainsi intermédiatique.

Un signe de la part importante que prend l'art performance au sein des œuvres demeure la volonté pour l'artiste de diminuer la distance physique avec l'auditoire : plutôt que de rester sur scène, Hayter performe au milieu de la foule. Les corps de l'artiste et du public entrent en contact : il devient alors impossible d'observer passivement la performeuse. La participation est intrinsèque au déroulement de l'œuvre. Autour du piano et de son ordinateur – qu'elle utilise pour faire jouer une bande sonore instrumentale lors de certains passages – sont disposés une pellicule de plastique semi-opaque, de même que plusieurs luminaires bon marchés, utilisés par exemple sur des chantiers de construction, reliés entre eux par un fil électrique (figure 3.2, voir p. 118). L'artiste, toujours en performant ses pièces sonores, éclaire son propre visage, éclaire le visage des membres du public; au fur et à mesure que la performance se déroule, le corps de Hayter s'enroule, s'emprisonne de ces câbles : ses jambes, ses bras, son cou, ses mouvements deviennent contraints. Pour l'artiste, il s'agit ensuite de se défaire les liens qu'elle a créés, de sortir de la situation asphyxiante, anxiogène, dans laquelle elle se positionne. De construire un conflit, puis de tenter de le résoudre, métaphore pour le traumatisme. Ce processus performatif s'accompagne de ce que l'artiste décrit comme une perte de contrôle, qui se manifeste souvent par des blessures, des ecchymoses. Si cela n'est pas forcément délibéré, il demeure que « tout fait partie de l'art », que ce processus de guérison, de résolution, voire d'exorcisme, entraîne, comme la guérison réelle, une souffrance, qu'elle soit physique – comme lors de la performance – ou psychologique – comme lors du processus réel (Fantano, 2020, en ligne).

Ces trois aspects – le sonore, le textuel, le performatif – tournent autour de l'expression du traumatisme, expression qui demeure difficile, voire impossible, par le simple fait du langage. Comme l'artiste l'explique lors d'une entrevue :

> Trauma can't be expressed. It can't be verbalized. It's beyond expression; we don't have language for trauma […] So taking this postmodern approach, and putting all of those things together, is an attempt to express something that cannot be expressed, or that we don't necessarily have language for. That's what I'm trying to do (Berlatsky, 2019, en ligne).

Lingua Ignota effectue ici un revirement complet par rapport aux thèmes ouvertement transgressifs exploités par d'autres artistes *noise* et évoqués au chapitre 1: si elle partage avec ces artistes plusieurs caractéristiques sonores, c'est en partie pour effectuer un travail de l'affect, mais également dans le but d'en offrir une critique (Fantano, 2020, en ligne). Pour l'artiste, il s'agit de reprendre certains des codes afin de les recontextualiser :

> [I] started looking at the things that I found effective in these genres. And a lot of it is, as effective as it is, is posturing. It's fantasy violence or fantasy aggression. And I wanted to take that and dramatically re-contextualize it in terms of something that I thought was real, which was survival. I found that extreme music, and that aggression was very helpful not only in conveying my own feelings of despair, and aggression and rage, but also in expressing the actual feeling of having violence done to you (Berlatsky, 2019, en ligne).

On comprend que, pour l'artiste, la transgression que la *Noise* propose habituellement devient en fait un simulacre, un fantasme de violence qui tient, en fin de compte, uniquement à l'adoption d'une posture qui se veut menaçante, au cours d'une sorte de mise en scène de la violence. Toutefois, comme le mentionne l'artiste, puisque cette violence simulée se manifeste souvent en réelle violence politique, le fait d'en détourner certaines des caractéristiques les plus provoquantes afin d'exprimer ce que signifie être victime de violence correspond à une forme de confrontation, un refus de se laisser effacer par une scène dont certains éléments esthétisent l'abus (Fantano,

2019, en ligne). En fait, comme le mentionne Hayter dans la citation ci-dessus, la transgression émerge de la posture, de la position avec laquelle on traite de violence. Celle que choisit l'artiste apparait dans ses entrevues, dans les notes de ses disques, dans ses performances : les textes et la musique qu'elle propose pourraient habituellement être considérés comme violents ou transgressifs dans un sens semblable aux œuvres les plus provoquantes de la scène, mais ce n'est pas le cas. Son travail devient une reprise des formes de la transgression, dans un but de libération, d'expression et de lutte contre la violence patriarcale.

L'art de Lingua Ignota n'est donc pas totalement étranger à l'affect transgressif : il y puise certains codes esthétiques, et il ne fait aucun doute qu'une part de sa réception en dépend, des sensations physiques ressenties par le·la récepteur·trice et d'un certain brouillage des frontières – entre la musique et le bruit, entre le public et l'artiste – lors des performances. La posture que choisit Hayter, celle d'un détournement de la posture transgressive de même que les thèmes abordés – la violence subie, le traumatisme – engendrent l'affect empathique : ils servent à révéler le traumatisme.

L'empathie sous cette forme se manifeste par conséquent comme une narration, portée par les termes abordés par l'œuvre. L'exploration de ces thèmes se manifeste de manière intermédiatique : les paroles, les timbres sonores et la performance se combinent et se complètent afin de produire l'expression de ces émotions. Tout comme chez Galás, les caractéristiques sonores – les timbres et les textures en particulier – cherchent à créer non pas une allusion au phénomène évoqué, mais bien de recréer sous une certaine forme les émotions que celui-ci provoque. Cette démarche affective rejoint la simulation empathique que j'ai évoquée : les paroles – en explorant les thèmes de l'abus et de la violence – complètent la musique, qui devient le médium permettant de recréer partiellement le vécu. Pour Lingua Ignota, la capacité de faire ressentir l'émotion causée par l'abus provient justement des codes esthétiques de la musique dite extrême : ce sont ses timbres, son langage qui lui permettent d'évoquer la colère,

l'angoisse, la violence subie (Hayter, dans Berlatsky, 2019). L'expérience esthétique devient chez Hayter un contact avec une part de l'expérience traumatique.

Le médium de la performance, en plus de la musique, devient une part tout à fait vitale de cette contagion : les gestes, les expressions posés par l'artiste trouvent un écho profond, presqu'inexplicable dans le corps même du public. Lors d'une performance de Lingua Ignota, les neurones miroirs décrites par Gallese provoquent une résonnance dans mon être, dans mes muscles mêmes. Ce corps devant moi, ce corps qui souffre, ce corps dont les membres s'emprisonnent de fils électriques, ce corps meurtri, ce corps déchiré. Le son s'écrase sur mon torse, perce mon tympan. Je navigue entre une réflexion, une considération distanciée du traitement des thèmes, et une vibration. Vibration contagieuse qui provient de l'émotion brute, du sentiment cru que l'artiste véhicule ; les expressions de la souffrance, de l'agonie, de la colère. Je n'ai pas à imaginer les conséquences de la violence évoquée par la musique ou les paroles : son impact apparaît en moi. Sans que je connaisse réellement les détails de l'histoire, sans que je puisse en comprendre toutes les implications, je suis confronté à quelqu'un. Une personne. Un sujet à part entière. Un sujet dénudé, qui exorcise son mal, qui exorcise les pointes de l'abus enfoncées dans sa peau. Les seuls faits qui demeurent deviennent ce qui est ressenti devant moi, et en retour ce que je ressens.

Je me souviens très bien de la performance de Lingua Ignota à laquelle j'ai assisté le 12 septembre 2019. L'œuvre vit toujours en moi. Je me souviens de la salle bondée. Je me souviens du visage des autres membres du public. Je me souviens des larmes sur leurs joues. Hayter a également parlé en entrevue de l'importance de ces exorcismes, que plusieurs lui avaient dit qu'elle leur avait donné une voix, qu'elle avait exprimé dans l'espace public ce qui était caché, ce qui les avait isolé·es (Morton, 2019). Alors que je sais que l'abus se produit et fait souffrir, alors que je sais qu'il est ancré dans les hiérarchies patriarcales, je ne l'ai pas subi. J'en ai une connaissance limitée. Du fait de ce privilège, le contact avec l'art de Lingua Ignota provoque chez moi de l'empathie,

des émotions soutenues, brutales, mais je peux m'imaginer ce que d'autres ayant subi ce qui est décrit peuvent ressentir. L'expérience affective que je tente de décrire est la mienne et – aussi puissante peut-elle être – elle ne peut demeurer qu'incomplète. Toutefois, j'apprends du contact avec l'autre et – peut-être – puis-je mieux la comprendre. En plus de cette nouvelle connaissance, je me souviens d'un moment de communion. Je me souviens d'un moment déchirant, magnifique, d'une expulsion collective de la violence.

3.4 Bruyants exorcismes de la violence

J'ai tenté de décrire différentes formes d'empathie sous la forme d'une simulation. D'une part une simulation narrative dans laquelle je suis à la fois projeté dans la situation et dans laquelle je dois m'oublier afin de comprendre comme celle-ci a pu se vivre réellement par l'artiste; et d'autre part une contagion réelle de l'émotion, transmise par une variété de médiums, en particulier par le corps, par le biais de l'expression émotionnelle même de l'artiste. Comme l'a mentionné Gallese, cette simulation incarnée – par laquelle l'émotion, le mouvement d'autrui se répercute en moi – est informée par les thèmes explorés et le contenu des paroles. Chacun des médiums explore différentes formes d'empathie, qui se complètent afin de rendre possible l'expérience de l'autre. Ainsi, les artistes *noise* Diamanda Galás et Lingua Ignota effectuent un travail similaire de l'empathie, et ce même si le résultat de ce processus mène à des résultats formels assez différents. Toutes deux, par le biais d'une variété de procédés intermédiatiques mêlant texte, son et performance, traitent d'une source de douleur et de traumatisme; la première se fait chimère et pleureuse afin d'évoquer les émotions vécues par les victimes de l'épidémie du sida et par leurs proches; la seconde réutilise les codes transgressifs des musiques *noise*, industrielle et métal de même que la performance afin de traiter du traumatisme vécu lors d'épisodes

de violence intime. Quoique les usages de l'empathie et leurs manifestations diffèrent, je souligne que toutes deux génèrent des affects par le biais de caractéristiques formelles et symboliques transgressives, en lien avec les postures convenues de la féminité et les expressions polies du traumatisme. Les caractéristiques de la *noise* – ses aspects abrasifs, excessifs – deviennent des (re)présentations réelles de ce qui a été vécu soit par les artistes elles-mêmes, soit par leurs proches. En écoutant leur travail, devant leurs performances, une contagion s'opère en moi : j'imagine, je ressens la douleur, la peur, la colère. J'ai désigné deux processus de simulation empathique dans les œuvres : premièrement la création d'une narration qui me permet d'imaginer ce que l'autre a vécu, de comprendre cognitivement et émotionnellement l'état dans lequel l'autre a pu se retrouver lors des situations abordées dans les œuvres. Cette simulation se retrouve amplifiée par les caractéristiques sonores qui provoquent un inconfort semblable à l'émotion, puis par le texte qui décrit verbalement cet état. Une simulation incarnée, kinesthésique, se produit en simultané, et implique une imitation inconsciente des gestes et des expressions d'autrui dans mon corps-même, par le biais de neurones miroirs. Si je les divise ici pour les besoins de mon argumentaire, je réitère que ces deux processus ne forment qu'un seul et même affect : ils participent ensemble à une contagion émotionnelle et corporelle.

Or, l'approche intermédiale, telle que proposée par Besson, mentionne l'importance du *milieu* au sein de l'analyse. Selon l'auteur, cela signifie de prendre en compte le contexte de présentation de l'œuvre : la culture et la mémoire du public influencent autant médiatisation que les médiums qui en font proprement partie (Besson, 2014, p. 21-22). C'est ce qu'on retrouve dans les pratiques de Galás et de Lingua Ignota : Galás fait appel au lieu qu'est l'église catholique et ses textes sacrés afin d'évoquer la messe funèbre et de recréer l'angoisse et la colère du traumatisme; Lingua Ignota profite du milieu dans lequel elle se produit – celui de la *noise* – afin d'en proposer une critique, mais également d'en exploiter les postures et les caractéristiques comme moyens de représentation des émotions traumatiques. Prendre en compte le milieu devient, pour

Besson, le moyen de rendre compte des aspects politiques de la médiatisation de l'œuvre (Besson, *Ibid.*, p. 20). Le contexte devient ainsi partie intégrante de l'affect empathique dans la *noise*, au même titre que la performance, le texte ou le son : on peut même le considérer comme un médium en tant que tel. Le sens de l'œuvre émerge en partie du fait que cette dernière provient d'un contexte sociopolitique particulier : celui du sida, celui d'une culture patriarcale violente. La relation des pratiques de Galás et de Hayter avec leur milieu contribue par conséquent à transmettre l'affect, à construire la relation empathique. Lors de la réception de ces œuvres, je suis emmené à considérer la personne devant moi de manière empathique à travers son corps, à travers ce qu'elle raconte, mais également en fonction du contexte dans lequel l'expérience de la *noise* se produit.

L'empathie au sein de la *noise*, devient le fait d'un apprentissage de l'autre lorsque la contagion d'états émotionnels lors de situations que je n'ai pas vécues s'opère en moi : il s'agit d'une occasion d'améliorer ma compréhension de l'autre et ainsi développer une plus grande sympathie à son égard. C'est le cas avec les œuvres présentées ici : si je n'ai pas vécu la crise du sida comme Galás a pu la vivre, si je n'ai pas subi de violence genrée de la manière dont Hayter a pu la vivre, leur travail devient l'occasion de mieux comprendre ces situations. Par contre, comme je l'ai déjà mentionné, mon analyse peut difficilement tenir en compte de l'affect à l'œuvre pour d'autres. C'est la limite de la posture personnelle que j'ai choisie.

En revanche, ce dont je peux témoigner, particulièrement en rapport avec la performance de Lingua Ignota – possiblement est-ce aussi le cas chez Dimanda Galás – est ce que j'ai nommé un moment de communion. Un bruyant exorcisme de la violence. Hayter mentionne que plusieurs sont venu·es la voir pour la remercier de l'expérience, qu'elle leur avait permis d'exprimer ce qu'iels n'avaient pu auparavant (Morton, 2019). Peut-être que cet exorcisme est-il lié – de manière paradoxale – à l'aspect transgressif de l'expression de la douleur. Lors de l'expérience de leurs œuvres,

l'interdit se lève. Galás et Hayter parlent d'une douleur dont on ne discute pas, d'une souffrance indiscrète. Bataille dit que les êtres sont, lors de leur existence terrestre, distinct·es les uns des autres, séparé·es, discontinué·es. Nous étions continu·es avant notre naissance; nous ne le redeviendront qu'à notre mort (Bataille, 2011 [1957], p. 17). Par la transgression, par l'évocation autrement interdite du traumatisme de la violence – évocation qui réfère également à la mort – peut-être que la continuité entre les êtres, entre les membres du public, se rétablit-elle partiellement. Par l'empathie, tous·tes ensemble nous vivons cet instant de douleur, nous le confrontons. Je ne suis plus seul, je vis l'expérience au *nous*. Personnellement je vis une forme d'apprentissage de l'autre; mais tous·tes ensemble nous vivons l'exorcisme. J'ose croire que, par le biais de cette empathie transgressive, il y aurait quelque part dans la *noise* l'espoir d'un contact, d'un meilleur respect et d'un amour de l'autre provenant d'une connaissance profonde émotionnelle de son expérience. La *noise* comme le bruit du possible.

CONCLUSION

Comment décrire l'expérience de la *noise*? J'ai présenté certains des aspects m'apparaissant comme les plus importants par l'entremise du concept deleuzo-spinoziste d'affect, c'est-à-dire de relations selon laquelle le contact avec l'œuvre provoque chez moi un changement d'état. La transgression, dont j'ai traité au chapitre 1, demeure un des affects les plus puissants et les plus présents; c'est le plaisir d'enfreindre une règle, la joie de lever l'interdit. Si cet amusement du tabou brisé a mené à certainess dérives, il n'en demeure pas moins qu'il permet l'expérience esthétique profonde, radicalement différente du quotidien. Les caractéristiques excessives – autant dans le son, dans la performance que dans l'iconographie – choquent le corps, percutent l'esprit, secouent l'être dans un tourbillon de vacarme et de violence.

La transgression a toutefois ses limites : elle ne peut se maintenir indéfiniment. C'est alors qu'intervient un second affect, celui de la distanciation, laquelle comporte certaines caractéristiques formelles émanant d'une démarche d'exposition et d'informe. En exposant de manière esthétique le bruit inhérent à toute forme de musique, la *noise* se réclame de l'informe, positionnement critique selon lequel on souligne la ressemblance entre la forme et l'informe – ici, entre la musique et le bruit. Le résultat de cette démarche devient la production d'œuvres où les timbres et le volume excessifs produisent un inconfort et dont la structure provoque un ennui causé par mon incapacité à comprendre l'entièreté des informations sensorielles présentées. L'inconfort et l'ennui génèrent un effet de distanciation, où je me trouve placé devant moi-même, étranger, lors de l'écoute, ce qui permet de reconsidérer mon positionnement face à l'œuvre afin d'adopter un point de vue critique. Cette perspective éveille à certains

enjeux, donnant comme exemple Kusum Normoyle qui traite de la technologie, du bruit et du corps dans la ville et dans l'espace muséal, ou encore Dreamcrusher (Luwayne Glass), qui utilise ce processus pour réclamer une visibilité pour les personnes LGBTQ+ et noir·es dans l'histoire et la pratique de la musique expérimentale.

Finalement, j'ai traité de la performance *noise* comme une lieu possible de l'empathie. Cet affect se manifeste dans la *noise* comme une contagion émotionnelle provoquée par les aspect sonores et performatifs de la pratique. Pour Diamanda Galás, cela signifie une prise de position en tant que monstre et en tant que pleureuse, afin de transmettre des émotions qui ont été réellement vécues lors de l'épidémie de sida, autant par les victimes que par leurs proches, dont elle fait partie. Nous avons vu que la terreur, la peur et la colère évoqués par ses cris, ces chants et sa présence scénique provoquent cette contagion moins par le biais d'une représentation que par une présentation qui se veut une confrontation directe avec l'émotion. Lingua Ignota (Kristin Hayter), dans la performance des pièces de l'album *Caligula*, fait de même en traitant de la souffrance émanant des situations d'abus physique et psychologique qu'elle a vécu au cours de sa vie. Cette souffrance se manifeste par le biais d'une colère, d'une angoisse et d'une détresse transmises par ses performances en alliant le textuel, le sonore et le performatif. L'affect empathique devient dans ces deux cas un moyen d'apprentissage pour une meilleure compréhension d'autrui, mais également le lieu d'une expression émotionnelle collective difficilement acceptable dans la société.

Ces relations – la transgression, la distanciation, l'empathie – peuvent-elles coexister au sein d'une même pratique artistique? Le 21 mars 2020 devait avoir lieu le festival BARDA 1, soirée bruitiste organisée par les membres du groupe montréalais En Fer. Annulé à cause des débuts de la pandémie de COVID-19, l'évènement devait être mon premier terrain, le moment où j'allais pouvoir tester ma grille d'analyse et mes hypothèses face aux performances prévues de quelque 17 artistes. Bien que la soirée

n'ait pas eu lieu, son titre demeure révélateur. Un « barda », en français québécois, désigne une cacophonie provenant d'une tâche menée bruyamment. Le verbe *bardasser*, selon le Larousse en ligne, signifie au Québec: « manipuler ou déplacer quelque chose sans précaution et bruyamment : "Bardasser des casseroles, des meubles." » ; « faire du bruit, du remue-ménage : "Arrête un peu de bardasser!" »; « traiter quelqu'un sans ménagement ; le réprimander plus ou moins vivement ; rudoyer[21] ». Les trois affects dont j'ai soulevé l'importance décrivent bien ce que fait la noise : elle *bardasse*. Avec son nom même, on devine qu'elle produit du bruit et qu'elle le présente en tant que musique.

Paul Hegarty décrit la *noise* comme étant plus du côté de la révolte que de la révolution, puisque cette dernière comprend l'idée d'un ordre nouveau suivant l'acte de rébellion (Hegarty, 2007, p. 125). Acte de bardassage qui ne provient peut-être, au fond, que d'un besoin de bardasser. Le bruit pour le bruit. J'adhère à la proposition de Hegarty en ce que je ne crois pas que la *noise* contemporaine ne souhaite créer un ordre nouveau, provenant d'une table rase de tout ce qui s'est fait auparavant, comme l'avaient voulu les futuristes. L'affect transgressif certainement comprend cet aspect, la rébellion comme moyen de vivre le plaisir du tabou renversé. Mais de me faire bardassser porte ma conscience vers l'autre, vers ce qu'il pointe de son cri. Me pousse à me reconsidérer moi-même, par rapport à l'œuvre, par rapport au bruit, par rapport au corps d'où ce hurlement, mécanique et incarné, provient. Technologie et chair mêlés en une pulsion de résistance. Peut-être ce cri est-il inutile, peut-être que le barda ne mène nulle part. Mais comme le hurlement est fort. Mais comme mon corps reçoit le bruit. Mais comme

---

[21] Larousse (2021), *Dictionnaire de français* [en ligne], « Baradasser », <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/bardasser/10911032>. Consulté le 8 août 2021.

ce moment, malgré la violence et l'inconfort, malgré les oreilles bourdonnantes et le torse écrasé, est vrai, il en résulte en une expérience puissante.

En introduction, j'avais mentionné que mon objectif était de présenter l'expérience, de présenter ce que signifiait d'assister à une performance *noise*. J'ai répondu que la *noise* tire sa pertinence de la relation affective que je peux entretenir avec elle, des changements d'état qu'elle provoque en nous. À travers chacun des affects qu'elle propose, la *noise* me bardasse. Je peux ressentir le plaisir du barda à travers de la transgression, du plaisir de la règle enfreinte. La *noise* met au défi la bienséance et les normes, ce à quoi je m'attends de la musique. La *noise*, en m'ennuyant et en me rendant inconfortable, me bouscule afin que je puisse adopter un positionnement critique. La *noise* me trouble par la contagion d'émotions négatives, difficiles, qui me permettent d'apprendre de l'autre, de vivre l'exorcisme de la violence. En bardassant, la *noise* me secoue, me force dans mes derniers retranchements. La réception, l'expérience de la *noise* est souvent inconfortable, difficile, mais ce n'est qu'en acceptant d'être ainsi bousculé que je peux m'ouvrir à ce qu'elle peut offrir, les sensations nouvelles, radicalement différentes, qu'elle permet; les réflexions, les apprentissages qu'elle propose. Comment décrire l'expérience de la *noise*? C'est le moment où de ce chaos peut émerger l'expérience radicale, un nouveau contact avec l'autre et moi-même.

Il reste qu'une part importante de l'expérience de la *noise* échappe aux affects qu'elle engendre. Cette part ne tient même pas de la performance *noise* en elle-même. Elle tient plutôt de son arrêt. Un motif extrêmement courant au sein de la pratique est son arrêt brusque, une interruption qui surprend, saisit. L'artiste appuie sur un bouton, débranche une connexion, puis le vacarme cesse. Instant de silence. Instant qui ne dure qu'une seconde, seconde suspendue. L'air qui retourne dans mes poumons. Le tympan qui ne vibre plus. Mon cerveau qui ne sait que faire, l'espace d'un moment, de ce paradoxal et tonitruant silence. Puis on applaudit, on remercie l'artiste. En sortant de la salle, en marchant dans les rues, je n'entends que le silence. Le bruit, le barda reste

au fond de ma cochlée, en suspend. Les voitures et camions roulent à pas de loup, frayant silencieusement leur chemin dans la ville. Plus rien de la cacophonie urbaine ne me semble maintenant si bruyante. Le tonnerre de la machine reste à mon esprit. Et avec lui, ce contact avec l'autre, cet apprentissage. Dans ce silence, le tonnerre.

ANNEXE

ILLUSTRATIONS

Figure 0.1 : Margaret Chiet (Pharmakon), *Performance du 20 octobre 2019*, Centre Phi, Montréal. Photographies par Daniele Tomelleri

Figure 0.2 : Justice Yeldham [Lucas Abela]. *Performance du 25 octobre 2008*. Shanghai, Vox Bar. Photographe inconnu.

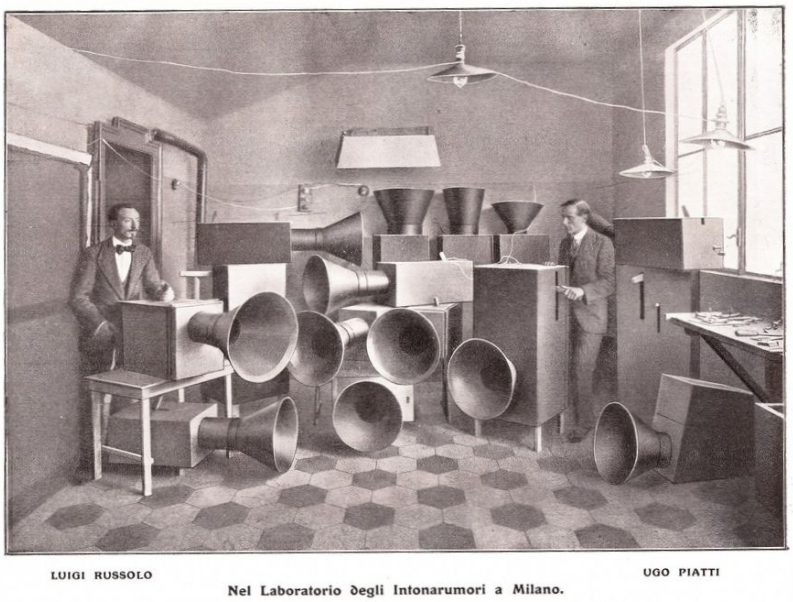

Figure 0.3 : Luigi Rossolo, accompagné de son assistant Ugo Piati, avec ses *intonarumori*, 1913.

Figure 1.1 : Throbbing Gristle, *Concert du 29 mai 1981*, San Francisco.

Figure 1.2 : C.C.C.C. et Hijokaidan, *Performance à l'émission italienne Help,* 1997.

Figure 2.1 : Kusum Normoyle, *Solid (Loud) Matter*, 2018.

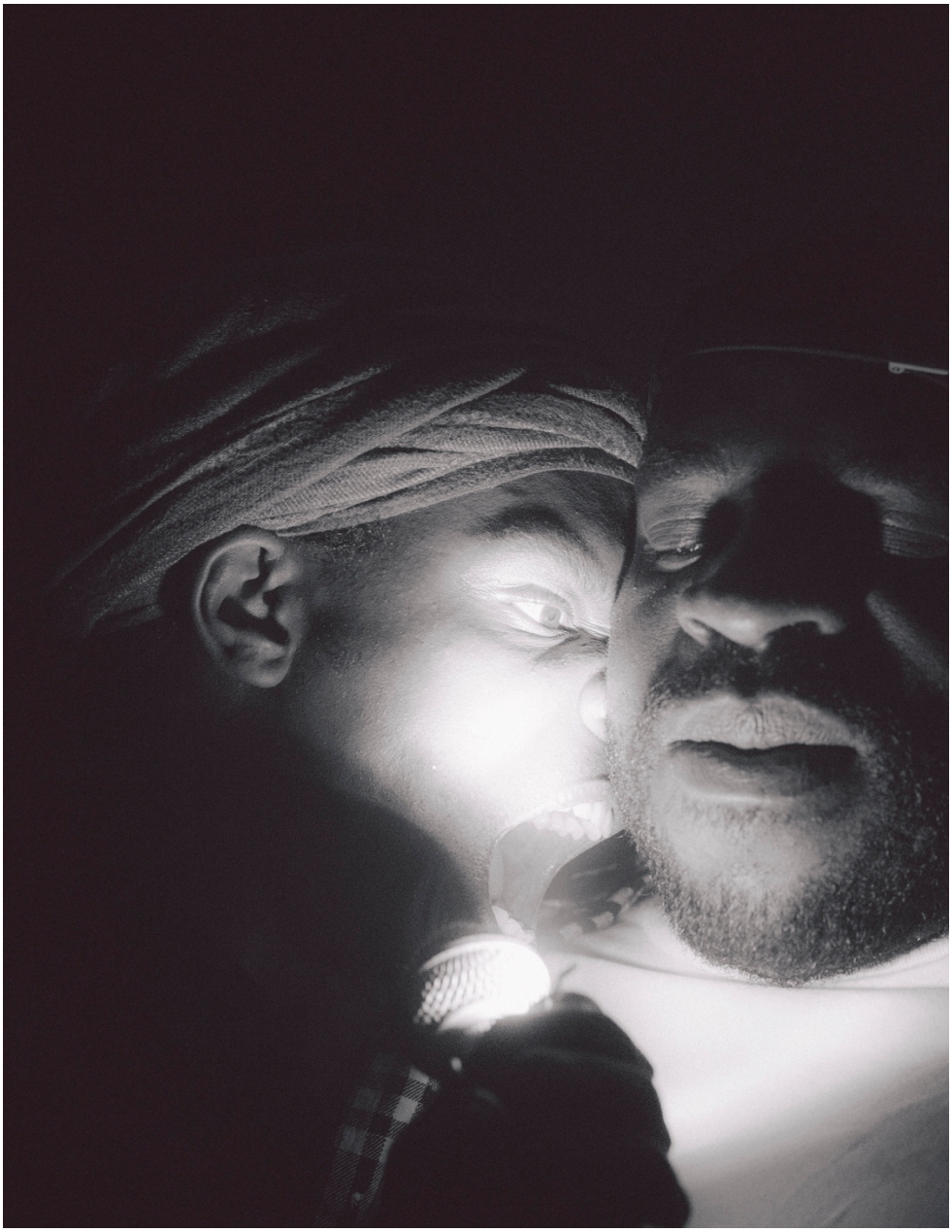

Figure 2.2 : Dreamcrusher [Luwayne Glass] en performance, 2017. Photographie de Nathan Bajar.

Figure 3.1 : Diamanda Galás, *Performance de Plague Mass,* 1991. Lismer Auditorium, Washington D.C.

Figure 3.2 : Kristin Hayter (Lingua Ignota). *Performance du 18 septembre 2019*. Saint Vitus Bar, New York.

LISTE DES ENREGISTREMENTS SONORES ET AUDIOVISUELS

C.C.C.C. et Hijokaidan (1997). C.C.C.C. and Hijokaidan live on Italian TV (1997). *Youtube* [en ligne]. < https://youtu.be/bs3GcoZ-ecs >, enregistrement audiovisuel d'une performance mis en ligne le 17 octobre 2019, consulté le 15 août 2021.

Galás, D. (1982). *The Litanies of Satan*. Enregistrement sonore. Londres: Y.

Galás, D. (1985). The Litinies of Satan [sic]. *Youtube* [en ligne]. < https://youtu.be/OBeTXiTZbCc >. Enregistrement audiovisuel d'une performance, mis en ligne le 31 octobre 2015, consulté le 15 août 2021.

Galás, D. (1988). *Masque of the Red Death*. Enregistrement sonore. Londres: Mute.

Galás, D. (1991). *Plague Mass*. Enregistrement sonore. Londres : Mute.

Galás, D. (1991). Diamanda Galás. Plague Mass. Washigton DC. 1991. *Youtube* [en ligne]. < https://youtu.be/WTxtBiF0Ljs >. Enregistrement audiovisuel d'une performance, mis en ligne le 6 mars 2021, consulté le 15 août 2021.

Glass, L. (Dreamcrusher) (2018). Dreamcrusher live at Hassle Fest 2018. *Youtube* [en ligne]. < https://youtu.be/UCHvi5XrSNE>. Enregistrement audiovisuel de Z. Dion d'une performance, mis en ligne sur la chaine *unARTigNYC* le 22 novembre 2018, consulté le 15 août 2021.

Hayter, K. (Lingua Ignota). (2017). *Let the Evil of his own Lips Cover Him*. Enregistrement sonore.Autopublication.

Hayter, K. (Lingua Ignota). (2018). *All Bitches Die*. Enregistrement sonore. New Hamburg: Profound Lore. Records.

Hayter, K. (Lingua Ignota). (2019). *Caligula*. Enregistrement sonore. New Hamburg: Profound Lore Records.

Hayter, K. (Lingua Ignota). (2019). Lingua Ignota Live at Saint Vitus on September 18, 2019. *Youtube* [en ligne]. < https://youtu.be/l-I8FOR0mUc>.Enregistrement par W. Quattromani d'une performance publiée sur la chaîne *unARTigNYC* le 29 septembre 2019, consulté le 2 janvier 2021.

Merzbow (M. Akita) (1996). *Pulse Demon*. Enregistrement sonore. Philadelphie: Relapse Records.

Normoyle, K. (2009). S.I.T.E.: Screaming in the Everyday. *kusumnormoyle.net* [en ligne]. < https://kusumnormoyle.net/S-I-T-E-Screaming-In-The-Everyday-2009 >. Enregistrement audiovisuel de plusieurs performances, consulté le 15 août 2021.

Normoyle, K. (2018). Solid (Loud) Matter. *kusumnormoyle.net* [en ligne]. < https://kusumnormoyle.net/Solid-Loud-Matter-2018 >. Enregistrement audiovisuel d'un performance, consulté le 15 août 2021.

Chiet, M. (Pharmakon) (2019). Pharmakon at Polaris Hall 10, 1, 2019 -Full Set. Enregistrement de S. Kray.*Youtube* [en ligne]. < https://youtu.be/0RYvFs77a4M >, enregistrement audiovisuel d'une performance mis en ligne le 20 octobre 2019, consulté le 22 juin 2021.

Throbbing Gristle (1977). *The Second Annual Report*. Enregistrement sonore. Londres: Mute.

Throbbing Gristle (1978). *D.o.A. The Third and Final Annual Report of Throbbing Gristle*. Enregistrement sonore. Londres: Mute.

Throbbing Gristle (1979). *Twenty Jazz Funk Greats*. Enregistrement sonore. Londres: Mute.

Throbbing Gristle (1981). THROBBING GRISTLE – San Francisco 29/05/1981. *Youtube* [en ligne]. < https://youtu.be/XT8omNGhbTM >, enregistrement audio visuel d'une performance mis en ligne le 17 décembre 2019, consulté le 15 août 2021.

Whitehouse (1982). *Psychopathia Sexualis*. Enregistrement sonore Londres : Come Organisation.

BIBLIOGRAPHIE

Abdurraquib, H. (2017). Dreamcrusher Finds Peace in Chaos , *The Fader* [en ligne. < https://www.thefader.com/2017/10/12/dreamcrusher-profile-interview > , consulté le 20 juillet 2021.

Attali, J. (1977). *Bruits : Essai sur l'économie politique de la musique*. Paris : Presses universitaires de France.

Bataille, G. (2011 [1957]). *L'érotisme*. Paris: Les éditions de minuit.

Bataille, G. (1991 [1929]). Informe. *Documents*. Doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie. 1 (7), p. 382. Paris : Jean-Michel Place.

Bataille, G. (2014 [1943]). *La part maudite*. Paris : Les éditions de minuit.

Bennet, J. (2019). On Dismantling Systems and Processing Trauma Through Art. *The Creative Independent* [en ligne], publié le 8 août 2019. < https://thecreativeindependent.com/people/musician-lingua-ignota-on-dismantling-systems-and-processing-trauma-through-her-art/ >, consulté le 2 janvier 2021.

Berlatsky, N. (2019). With Visceral rage, Lingua Ignota Ignites a New Form of Healing and Empowerment on her Album 'Caligula'. *Document* [en ligne], publié le 5 décembre 2019. < https://www.documentjournal.com/2019/12/with-visceral-rage-lingua-ignota-ignites-a-new-form-of-healing-and-empowerment-on-her-album-caligula/>, consulté le 2 janvier 2021.

Berthet, D. (éd.). (2017). *Art et transgressions*. Paris: L'Harmattan.

Bois, Y.-A. et R. Krauss (1996). *L'informe : mode d'emploi*. Paris : Centre Georges-Pompidou.

Bousseyroux, M. (2005). Hétérologie de l'abject. *L'en-je Lacanien*. *2* (5), 39-57.

Brecht, B. (1999). *Théâtre épique, théâtre dialectique*. Paris : L'Arche.

Besson, R. (2014). Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine. *Archive ouverte HAL* [en ligne]. < https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01012325v2/document >, consulté le 27 août 2021.

Chare, N. (2007). The Grain of the Interview: Introducing Diamanda Galás. *Parallax*. *13* (1), 56-64.

Chare, N., D. Galás et D. Ferret (2007). Entwined Voices: An Interview with Diamanda Galás. *Parallax. 13* (1), 65-73.

Deleuze, G. (1981). *Spinoza. Philosophie pratique*. Paris: Les éditions de minuit.

Dubé, G. (2016). L'autoethnographie, une méthode de recherche inclusive. *Présences, revue transdisplinaire des pratiques psychosociales*. *9*, 1-20. Rimouski : UQAR.

Didi-Huberman, G. (2003). *La ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris : Macula.

Dion. M. (2015). *L'écoute décomplexée : La réception de la musique noise à Anvers, Bruxelles et Gand*. Québec : Université Laval.

Fantano, A. (2020). Lingua Ignota INTERVIEW. *Youtube* [en ligne], publiée le 26 juin 2020. <https://youtu.be/LHIwxV7_Cws>, consulté le 2 janvier 2021.

Fermont, C. et D. della Faille. (2016). *Not your World Music: Noise in South East Asia*. Berlin: Syrphe et Ottawa: Hushush.

Fimiani, F. (2013). « De l'incorporation et de ses valeurs d'usage ». dans A. Gefen et B. Vouilloux. *Empathie et esthétique*. Paris : Hermann, 329-349.

Freedberg, D. (2017). From Absorption to Judgement. Empathy in Aesthetic Response. dans Lux, V. et S. Weigel (dir.) (2017). *Empathy: Epistemic Problems and Cultural-Historical Perspectives of a Cross-Disciplinary Concept*. Londres: Palgrave Macmillan, 139-180.

Gallese, V. (2017). « The Empathic Body in Experimental Aesthetics – Embodied Simulation and Art ». dans Lux, V. et S. Weigel (dir.) (2017). *Empathy: Epistemic Problems and Cultural-Historical Perspectives of a Cross-Disciplinary Concept.* Londres: Palgrave Macmillan, 181-199.

Gerber A. et J. Klett (2014). The Meaning of Inderterminacy: Noise Music as Performance. *Cultural Sociology. 8* (3), 275-290.

Goddard, M., B. Halligan et N. Spellman (éd.). (2013). *Resonances: Noise and Contemporary Music*. New York: Bloomsbury.

Haladyn, J. J. (2015). *Boredom and Art. Passions of the Will to Borebom*. Winchester: Zer0 Books.

Hegarty, P. (2007). *Noise/Music: A History*. New York: Bloomsbury.

Hegarty, P. (2020). *Annihilating Noise*. New York: Bloomsbury.

Heinich, N. (2014). *Le Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique.* Paris : Gallimard.

Jameson, F. (1988). La lecture sans l'interprétation. Le postmodernisme et le texte vidéo. *Communications. (48),* 105-120.

Kahn, D. (1999). *Noise Water Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge: The MIT Press.

Kalev, M. (2019). 'This Has Been Fantastic Revenge': Metal Musician Lingua Ignota on Surviving Abuse. The Guardian [en ligne], publié le 18 avril 2019. <https://www.theguardian.com/music/2019/apr/18/this-has-been-fantastic-revenge-metal-musician-lingua-ignota-on-surviving-abuse>, consulté le 2 janvier 2021.

Kim-Cohen S. (2009). In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sound Art. New York: Bloomsbury

Kristeva, J. (1980). *Pouvoirs de l'Horreur*. Paris : Points.

Kromhout, M. J. (2011). “Over the Ruined Factory There's a Funny Noise”: Throbbing Gristle and the Mediatized Roots of Noise in/as Music. *Popular Music and Society. 34* (1). 23-34.

Livet, P. (2013). La distance dans l’empathie, dans l’expérience esthétique. dans A. Gefen et B. Vouilloux. *Empathie et esthétique*. Paris : Hermann, 35-55.

London, B. et A. Hilde Neset. (2013). *Soundings: A Contemporary Score*. New York: The Museum of Modern Art.

Manchev B. (2007). Noise: l’organologie désorganisée. *Multitudes. 1* (28), 157-165.

Mandel, L. (2019). On Losing Yourself in Order to Find Yourself. *The Creative Independent* [en ligne]. < https://thecreativeindependent.com/people/musician-luwayne-glass-on-losing-yourself-in-order-to-find-yourself/>. Consulté le 21 juillet 2021.

Mavrikakis, C. (2014). *Diamanda Galás. Guerrière et gorgone*. Montréal : Héliotrope.

McClary, S. (1991). *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

McDonough, T. (éd.) (2017). *Boredom*. Cambridge: The MIT Press.

Morton, L. (2019). My Sweet Revenge: How Lingua Ignota Is Transforming The Horrors Of Abuse Into Art. *Kerrang!* [en ligne]. < https://www.kerrang.com/features/my-sweet-revenge-how-lingua-ignota-is-transforming-the-horrors-of-abuse-abuse-into-art/ >, consulté le 2 janvier 2021.

Müller, J.E. (2006). Vers l’intermédialité. Histoire, positions et options d’un axe de pertinence. *Métamorphoses. L’identitée des médias en question*. *(16)*, 99-110.

Novak, D. (2013). *Japanoise: Music at the Edge of Circulation*. Durham: Duke University Press.

Normoyle, K. (n.-d.). *kusumnormoyle.net* [en ligne]. Consulté le 21 juillet 2021.

Ngai, S. (2007). *Ugly Feelings*. Cambridge: Harvard University Press.

Paquin, L.-C. (2018). Pour une théorisation incarnée [version pré-publication]. [en ligne] <http://lcpaquin.com/publi_pdf/embodiment_incarnation_prepubl.pdf>. Consulté le 19 juillet 2020.

Parekh-Gaiede, R. (2016). Breaking the Distance: Empathy and Ethical Awareness in Performance. Dans D. Reynolds et M. Reason (éd.). *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Spaces*. Bristol et Chicago: Intellect, 175-192.

Priest, e. (2013). *Boring Formless Nonsense: Experimental Music and the Aesthetics of Failure.* New York: Bloomsbury.

Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique.

Rabaté, D. (2013). Comprendre le pire : réflexions sur les limites de l'empathie. Dans Gefen et B. Vouilloux. *Empathie et esthétique*. Paris : Hermann, 267-278.

Shaugnessy, N. (2012). *Applying Performance. Live Art, Socially Engaged Theatre and Affective Practice.* Londres: Palgrave Macmillan.

Shusterman, R. (2006). Aesthetic Experience: From Analysis to Eros. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 64 (2), 217-229.

Shusterman, R. (1997). The End of Aesthetic Experience. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 55 (1), 29-42.

Sound field (2020). Noise and Experimental Music is for Everyone (feat. Dreamcrusher). *Youtube* [en ligne], publié le 14 octobre 2020, < https://youtu.be/khsmqy76PnY >, consulté le 13 août 2021.

Thompson, M. (2017). *Beyond Unwanted Sound: Noise, Affect and Aesthetic Moralism*. New York: Bloomsbury.

Thompson, M. (2016). Feminised Noise and the 'Dotted' Line of Sonic Experimentalism. *Contemporary Music Review. 35* (1), p.85-101.

Toohey, P. (2011). *Boredom: A Lively History*. New Haven: Yale University Press.

Truchet, J. (1979). Retour sur Brecht et sur la 'distanciation'. *Commentaire. 2* (6), 303-312.

Voeglin, S. (2010). *Listening to Noise and Silence: Toward a Philosphy of Sound Art*. New York: Continuum.

Vosters, H. (2015). Diamanda Galás and Amanda Todd: Performing Trauma's Sticky Connections. *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada. 36* (1). 89-105.

Wallis, J. (éd.). (2016). *Fight your Own War: Power Electronics and Noise Culture*. Truro: Headpress.