



HAL
open science

Le bruit du “ n’importe qui ”. Fable de la “ non-musicienne ” et du critique musical

Matthieu Saladin

► **To cite this version:**

Matthieu Saladin. Le bruit du “ n’importe qui ”. Fable de la “ non-musicienne ” et du critique musical. Revue (SIC), 2010, 4. hal-04032445

HAL Id: hal-04032445

<https://hal.science/hal-04032445v1>

Submitted on 16 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

Le bruit du « n’importe qui ». Fable de la « non-musicienne » et du critique musical

Les 20 et 21 février 1970, le collectif romain Musica Elettronica Viva (MEV), constitué alors de Nicole Abbeloos, Alvin Curran, Barbara Mayfield, Frederic Rzewski, Edith Schloss et Richard Teitelbaum, présenta une performance intitulée *The Sound Pool* à l’académie de musique de Brooklyn. Les artistes Mike Sahl et Philip Corner y étaient également invités. Cette performance que le collectif avait déjà présentée à plusieurs reprises dans différents lieux était participative, elle consistait à inviter le public à se joindre aux musiciens pour mener une improvisation collective : « N’importe qui dans le public est invité à apporter des sons dans la performance et à les jeter dans le réservoir commun [*pool*].¹ »

Cette performance n’était pas la première de ce genre dans la recherche musicale du groupe, elle faisait suite, en cherchant à l’adapter aux spécificités d’une tournée, à une première expérience participative, *Free Soup*, que MEV avait menée quotidiennement à l’automne 1968 dans son studio situé dans le quartier du Trastevere à Rome. Cette expérimentation collective fut décisive dans l’évolution musicale de MEV. Elle amena le groupe à reconsidérer de manière radicale la dimension collective à l’œuvre dans sa musique en décidant de ne plus la limiter à ses seuls membres effectifs. Il s’agissait également pour les membres de MEV, dans une étroite connivence avec les préoccupations de l’époque, de mettre à l’épreuve à travers cette ouverture leur statut de musiciens et plus particulièrement de musiciens d’avant-garde appartenant, comme ils le stipulent eux-mêmes, à une élite musicale². Afin de se réaliser pleinement et d’éviter certaines contradictions, la création collective devait à présent s’ouvrir au public et aux non-musiciens. Selon les termes de Rzewski, cet élargissement de la part collective de la création n’était qu’une conséquence logique de la remise en cause, intrinsèque à leur recherche expérimentale, de la hiérarchie à l’œuvre entre les différents statuts des personnes impliquées : « Si le compositeur ne faisait plus qu’un avec le musicien, le musicien ne devait faire plus qu’un avec l’auditeur.³ » Il s’agissait ainsi pour eux de ne plus limiter leurs performances à la « mise en scène » d’une émancipation, se

¹ MEV, Programme du concert du 21 février 1970 à l’académie de musique de Brooklyn. Accessible sur <http://musicaelettronicaviva.blogspot.com> (consulté le 09/07/10).

² Les musiciens à l’initiative de MEV possédaient en effet tous un cursus savant, et provenaient pour la plupart d’universités prestigieuses. Ainsi, Frederic Rzewski a étudié à Harvard (où il a rencontré Christian Wolff et David Behrman) avec notamment Randall Thompson, puis à Princeton avec Roger Sessions et Milton Babbitt, ainsi qu’en Italie plus brièvement avec Luigi Dallapiccola. Alvin Curran a quant à lui étudié à Yale avec Mel Powell et Elliott Carter qu’il accompagna à Berlin, et assista aux cours de Darmstadt. Enfin, Richard Teitelbaum s’est également formé à Yale, puis en Italie sous la direction de Luigi Nono.

³ Frederic Rzewski, cité par Christoph Cox, « The Jerrybuilt Future. The Sonic Arts Union, Once Group and MEV’s Live Electronics », Rob Young (ed.), *Undercurrents. The Hidden Wiring of Modern Music*, New York/London, Continuum/Wire, 2002, p. 43.

contentant de diffuser un sentiment éphémère de liberté parmi un public condamné à l'anonymat et à la désignation générique :

« Les standards artistiques étaient piétinés, le professionnalisme et l'élitisme étaient dénoncés, et une lutte vigoureuse était lancée pour forcer l'art à se mélanger au niveau le plus élémentaire de l'impulsion spontanée, pour devenir un peu plus qu'un stimulus déclenchant des explosions d'énergie émotionnelle parmi des masses anonymes.⁴ »

Cet intérêt pour la création collective était en réalité manifeste dès la formation de MEV, mais il prenait alors une nouvelle ampleur. Tout d'abord constitué sous la forme d'une coopérative dédiée à la promotion de la musique électronique vivante, l'ensemble était concentré à ses débuts en 1966 sur l'interprétation de pièces de divers compositeurs convoquant des sources électroniques. Puis, à cette activité s'ajouta la pratique de l'improvisation selon des cadres plus ou moins précis, à laquelle des musiciens extérieurs au « noyau dur » du groupe pouvaient être également conviés. Ces invitations s'étendirent ensuite, comme le note Curran, « aux “non-musiciens”, aux femmes et aux enfants⁵ », aboutissant à partir de 1968 à l'intégration explicite, voire recherchée, du public. Ainsi durant leur tournée aux États-Unis en 1970, le groupe devint, selon l'expression de Rzewski, « une sorte de communauté itinérante⁶ », où la dimension sociale rivalisait avec l'implication musicale.

Le bruit du « non-musicien »

C'est donc au sein de cette tournée américaine que prirent place à l'académie de musique de Brooklyn les deux soirées de février 1970 évoquées plus haut. C'est précisément sur ces soirées que je voudrais me concentrer afin d'interroger le rapport au bruit qui s'y révèle. En deçà de tout bruit donné à l'écoute sur une scène musicale se joue en effet bien souvent une autre sorte de bruit. Du point de vue strictement acoustique, ce bruit peut d'ailleurs ne rien avoir de particulièrement bruyant et se manifester à travers les sons les plus infimes et anodins. Son caractère bruyant, ce qui en lui excède proprement l'écoute, se trouve précisément ailleurs, dans le geste même qui énonce cette musique et qui conduit à la qualifier de l'extérieur comme relevant du simple bruit. C'est que ce bruit se trouve en réalité lié à une position, à un statut, ou plutôt à une absence de statut : il s'agit du bruit du « n'importe qui », celui du « non-musicien » qui se présente sur scène et entend livrer à l'écoute d'autrui

⁴ Frederic Rzewski, « MEV – Reflections on its tenth anniversary », *Nonsequiturs*, Köln, MusikTexte, 2007, p. 264.

⁵ Alvin Curran, « A Guided Tour Through Twelve Years of American Music in Rome », *Soundings*, n° 10, 1976, <http://www.alvincurran.com> (consulté le 09/07/10).

⁶ Frederic Rzewski, « MEV – Reflections on its tenth anniversary », *Nonsequiturs*, *op. cit.*, p. 264.

sa propre musique alors qu'aucun droit tacite, aucune reconnaissance institutionnelle ne semble à première vue l'y autoriser. À l'occasion de ces soirées de Brooklyn, les « non-musiciens » potentiels n'étaient pas simplement le public susceptible de prendre part à la performance, mais peut-être de manière plus subversive encore certains des membres « officiels » de l'ensemble, à savoir plus précisément ses membres féminins : Nicole Abbeloos, Barbara Mayfield et Edith Schloss. Chacune d'entre elles affichait en effet clairement dans sa biographie imprimée dans le programme de la soirée son statut de « non-musicienne »⁷, lequel contrastait d'autant plus qu'il côtoyait au sein de la même brochure ceux de leurs compagnons rendant compte à l'inverse d'études musicales prestigieuses.

Bien que la démarche de MEV fût portée par l'esprit de l'époque, ce geste d'ouverture à des « non-musiciens » sembla incongru et fut compris comme une simple provocation par certains cercles musicaux : la voix de personnes n'ayant jamais fréquenté un conservatoire, ou pris quelque leçon de musique que ce soit, mais osant néanmoins se faire entendre sur une scène publique, étant alors perçue comme *bruit inaudible*. Ainsi, à l'issue de la première soirée à l'académie de musique, dans un article publié dans le *New York Times*, le critique musical Peter G. Davis ironisa sur le groupe sous prétexte que certains de ses membres avouaient ostensiblement ne posséder aucune formation musicale. Pour lui, de telles présences assumées exemplifiaient à merveille l'impasse musicale dans laquelle s'engouffrait périlleusement, à et ses yeux sans la moindre chance de salut, l'ensemble expérimental :

« La musique contemporaine a atteint une sorte de nadir désespéré hier soir lorsque Musica Elettronica Viva a fait étalage de sa marchandise à la Brooklyn Academy of Music. [...] Peut-être que les maigres qualifications du groupe pour se présenter en public trouvent leur meilleur résumé dans la biographie candide d'un de ses membres telle que présentée dans le programme : « Nicole Abbeloos [...] a étudié le piano pendant un an, s'est vu dire maintes fois qu'elle n'avait aucun talent musical, bien qu'elle aimât chanter et jouer de l'harmonica... »⁸ »

Ce qui paraissait insoutenable pour ce critique n'était pas tant le caractère bruyant d'une musique en tant que telle, l'exhibition du « n'importe quoi » des sources sonores et des quelques sons peu réjouissants que ces musiciens s'entêtaient à explorer, mais en deçà, le statut même de cette « non-musicienne ». En effet, si pour un critique éclairé le royaume du bruit peut être encore envisageable musicalement, lorsqu'il ressort d'une enquête profonde sur

⁷ Pour n'en citer que des extraits : « Nicole Abbeloos [...] a étudié le piano pendant un an, s'est vu dire maintes fois qu'elle n'avait aucun talent musical » ; « Barbara Mayfield : échoua à l'examen de chant du cours préparatoire – ne fut cependant pas découragée dans ses ambitions musicales. [...] Toujours non reconnue comme musicienne » ; enfin Edith Schloss n'évoque pas la musique dans sa biographie mais sa formation et son activité de peintre. Cf. MEV, Programme du concert du 21 février 1970 à l'académie de musique de Brooklyn, *op. cit.*

⁸ Peter G. Davis, « American Musicians From Rome Strive for Unusual Effect Here », *New York Times*, February 21, 1970, p. 21.

le matériau sonore menée par des musiciens reconnus comme la fine fleur de l'avant-garde internationale, il l'est sans doute nettement moins dès lors qu'il s'énonce par la voix du « n'importe qui », c'est-à-dire sans qu'un droit institutionnel ou académique tacite vienne le légitimer. Pour le critique musical du *New York Times*, la lecture de la biographie de certains membres de MEV ne pouvait prêter en ce sens qu'à sourire, et au final simplement susciter, dans la recension à écrire, une ironie de bon ton, sachant rappeler la différence indélébile entre les vrais musiciens et les frappeurs de casserole.

Comment considérer autrement la possibilité que des non-musiciennes de formation, qui de plus osent s'en vanter, puissent prétendre monter sur une scène de concert et jouer de la musique publiquement ? En s'autoproclamant musicienne, Nicole Abbeloos, tout comme ses acolytes de genre, ne pouvait être qu'une opportuniste et une opportuniste d'autant plus dangereuse – en dépit de l'ironie dont se targue le critique – qu'elle défait l'ordre des distinctions sur lequel s'appuyait tout le régime de la tradition musicale. De manière générale, si cette affirmation démocratique du « n'importe qui » de l'expérimentation bruiteuse à l'œuvre chez MEV, mais aussi de manière contemporaine chez d'autres groupes expérimentaux, a pu faire si peur, défrayer la chronique, faire tout simplement rire des critiques bien-pensants, ou encore plus discrètement éveiller quelques soupçons jusque chez les musiciens expérimentateurs eux-mêmes, c'est bien parce qu'elle remettait en cause, dans son geste ingénu ou non, la légitimité d'une sphère isolée de la musique d'avant-garde, où seuls professionnels et experts peuvent prétendre légiférer : « Le propre de l'égalité, en effet, est moins d'unifier que de déclassifier, de défaire la naturalité supposée des ordres pour la remplacer par les figures polémiques de la division.⁹ » En cette période de révolution musicale généralisée, cette remise en cause fondamentale des distinctions entre musiciens et non-musiciens, et plus largement entre professionnalisme et amateurisme, représentait en quelque sorte la goutte d'eau susceptible de faire déborder le vase. Bien avant MEV, d'autres musiciens de talent avaient pu s'aventurer dans le règne confus du « n'importe quoi » ; ils pouvaient alors être catalogués, tout comme les membres fondateurs de MEV le furent, comme les enfants terribles de l'establishment musical¹⁰. Mais que ces derniers invitent sur

⁹ Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, [1990], Paris, Gallimard Folio Essais, 2004, p. 68.

¹⁰ C'est notamment une critique qui accompagna bien des expériences de John Cage. Cependant, à la différence de l'entreprise de MEV, le compositeur conserva, dans son brouillage continu de ce qui relève ou non du musical, la légitimité du statut d'interprète spécialisé. De manière contemporaine aux performances de MEV, c'est par exemple ce qui ressort en filigrane du compte-rendu donné par Daniel Charles de l'interprétation des *Song Books* à l'automne 1970 au Théâtre de la Ville. Si, en effet Cage remettait en cause le professionnalisme, il en laissait également le soin à des professionnels : « [...] au besogneux, Cage et ses suiveurs n'opposent-ils pas l'insoutenable prétention de l'amateurisme ? Le petit monde musical se sent menacé : une cantatrice aurait, paraît-il, usé d'une poêle à frire lors de son exécution des *Song Books*, au Théâtre de la Ville, en octobre 1970...

scène des non-musiciens et situent de ce fait sur un pied d'égalité musiciens et non-musiciens ne pouvait tout simplement être entendu, au sens propre du terme : cette musique produite, quelle qu'en soit la qualité, ne pouvait relever que de l'*inaudible*. Ces non-musiciennes activaient exemplairement le traitement d'un litige, « le tort ou la torsion constitutifs de la politique comme telle.¹¹ » Elles s'affranchissaient par la pratique expérimentale du droit qui accompagne habituellement l'activité musicale, qui plus est d'avant-garde, et incidemment de la science qu'une telle activité est censée requérir.

La politique comme interruption

Ce litige manifestait ainsi une certaine *politique du bruit*, au sens où il exposait de manière critique et tendait à reconsidérer, dans la perspective de la philosophie de Jacques Rancière, l'ordre des places et des fonctions institué par la *police*. La politique ne représente pas chez Rancière l'art de gouverner les populations, le jeu des gouvernants qui s'effectue dans nos démocraties parlementaires. Elle ne représente pas non plus l'ensemble des règles qui structurent une communauté, lesquelles dépendent de la *police*, comprise comme le processus du gouvernement qui « consiste à organiser le rassemblement des hommes en communauté et leur consentement et repose sur la distribution hiérarchique des places et des fonctions.¹² » Cette organisation des places et des fonctions à laquelle officie la police, donne lieu à ce que Rancière nomme un *partage du sensible* – sensible car ce partage édifié par la loi n'a rien d'abstrait, il a trait aux gestes et aux corps, à la désignation et à la distinction de ceux dont la parole sera entendue et de ceux dont la parole sera considérée comme un simple bruit ; en bref, sensible parce que ce partage concerne directement les existences humaines de manière générale, opère des séparations entre les différents membres d'une communauté (notamment entre ceux qui gouvernent et ceux qui sont gouvernés, mais aussi en amont entre ceux qui sont comptés dans ce partage et ceux qui n'y entrent pas)¹³. Transposé dans la sphère musicale, ce concept de police s'exemplifierait notamment dans les hiérarchies qui s'expriment parmi les musiciens, tout d'abord à travers les distinctions qui concernent dans l'ordre de la création le compositeur de l'œuvre et ses interprètes, mais aussi de manière plus large qui séparent ceux qui peuvent prendre part à une activité musicale créatrice, c'est-à-dire ceux dont le professionnalisme est reconnu, de ceux qui ne peuvent qu'au mieux se réclamer

On serait donc tenté d'opposer terme à terme un Cage et un Boulez, par exemple : la musique, aujourd'hui, aurait le choix entre le dévoiement et l'honorabilité. » Daniel Charles, « Musique et An-anarchie », *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, Séance du 27 février 1971, t. LXVI, 1971, p. 72.

¹¹ Jacques Rancière, *La mésentente*, Paris, Galilée, 1995, p. 34.

¹² Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, *op. cit.*, p. 112.

¹³ Cf. Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, pp. 12.-13

d'un certain amateurisme, d'un dilettantisme musical qui ne saurait outrepasser son caractère privé. À un autre niveau, le procès d'identification de la police et son partage du sensible renverraient au sein de l'activité musicale aux sons eux-mêmes, officiant à tracer la frontière qui sépare, sinon tout simplement préserve, les sons musicaux du domaine du bruit, ce règne du « n'importe quoi » où s'agglutinent aussi bien les sons des non-musiciens que ceux de sources sonores non homologuées, voire les traitements qui viennent torturer et dénaturer dans leur stridence et leur grincement les instruments classiques.

À la différence de la *police*, la *politique* ne consiste pas à identifier les places et les fonctions de chacun, leur compétence et leur rôle dans le bon fonctionnement de la cité, afin que chacun, selon le consensus établi, se maintienne à la place qui lui est attribuée et ne cherche pas à en occuper une autre. Elle n'est pas un processus d'identification selon l'ensemble des lois qui permet à un pouvoir de se perpétuer. Au contraire, la politique serait davantage un processus de *désidentification*, qui rompt les assignations de la police et son organisation des hiérarchies. Selon Rancière, en effet, la politique est précisément « la manière de s'occuper des affaires humaines qui se fonde sur la présupposition folle que n'importe qui est aussi intelligent que n'importe qui et qu'il y a toujours au moins autre chose à faire que celle qui est faite.¹⁴ » En posant comme *a priori* l'égalité des intelligences, celle de « n'importe qui » avec « n'importe qui », le processus de la politique met à mal la logique selon laquelle certains seraient plus aptes que d'autres à gouverner et plus généralement à prendre part aux affaires de la communauté. La politique relève d'un tout autre processus que celui de la police (ce sont deux processus hétérogènes nous dit Rancière), mais il vient rencontrer ce dernier pour le contrarier et le remettre en cause. C'est cette rencontre qui modifie la structure de la communauté et les places et les fonctions qu'elle fixe à chacun. En somme, la politique intervient au sein du partage du sensible institué pour y dessiner une faille. Elle se présente d'emblée comme le traitement d'un tort, celui d'un mécompte ; elle vise à remettre en cause le consensus apparent qui entoure le partage établi par la police en exposant l'arbitraire qui le fonde et en démontrant que la naturalisation dont il se réclame ne se pose que pour écarter tout changement dans l'ordre des choses. Dans le même sens, les individus qui actualisent le processus de la politique se trouvent pris dans un processus de subjectivation compris en premier lieu comme « processus de désidentification ou de déclassification¹⁵ » des identités et des catégories de la police qui seul permet la mise en acte de l'égalité. Cette subjectivation politique n'est pas simplement l'affirmation d'une identité

¹⁴ Jacques Rancière, *Chroniques des temps consensuels*, Paris, Seuil, 2005, p. 12.

¹⁵ Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, *op. cit.*, p. 119.

propre, « la démonstration des valeurs spécifiques d'un groupe¹⁶ » qui ne seraient pas considérées dans le partage. Elle est avant tout une dissolution des identités ordonnées par laquelle s'énonce un sujet de l'intervalle, se constituant dans un entre-deux, par exemple « entre l'humanité et l'inhumanité, la citoyenneté et son déni¹⁷ » et qui a pour tâche de traiter ce déni en se posant comme l'égal de son auteur.

Nous pourrions dire avec Christian Ruby que la politique définie ainsi se présente dès lors comme une « interruption » – celle qui met en suspens les identifications de la police en vue du traitement d'un tort. Comme il le remarque dans son livre éponyme sur la philosophie politique de Rancière : « [...] la politique ne peut exister que dans un acte d'interruption, de dérèglement ou d'effraction par rapport au "lien social" établi.¹⁸ » En résumé, la politique est donc ce processus qui opère une infraction dans la catégorisation et la hiérarchie des places en venant présupposer l'égalité de « n'importe qui » avec « n'importe qui », qui vérifie ce présupposé dans la pratique, en l'effectuant, et qui modifie de la sorte la cartographie du partage du sensible de la communauté : « La politique est l'activité qui reconfigure les cadres sensibles au sein desquels se définissent des objets communs.¹⁹ » De manière pragmatique, elle se pense d'abord chez le philosophe comme la production d'un certain effet, « comme affirmation d'une capacité et comme reconfiguration du territoire du visible [et de l'audible], du pensable et du possible, corrélative de cette affirmation.²⁰ »

La démocratie du bruit

Ainsi, pour revenir à notre critique musical, ce qui empêcha ce dernier ne serait-ce que d'envisager – mais pas de l'écrire – ce qui s'énonçait dans cette performance improvisée comme étant de la musique, était bien l'inadéquation qu'il y voyait entre une musique et une position socioculturelle, entre un geste musical et le statut par lequel s'effectuait ce geste. La même musique jouée par un musicien professionnel aurait tout aussi bien pu subir ses foudres, mais au moins l'adéquation entre le statut du musicien et la musique jouée sur scène l'aurait conduit à considérer l'activité scénique évaluée comme étant de la « musique », aussi mauvaise et décadente qu'il puisse par ailleurs la juger. En ne pouvant entendre Nicole

¹⁶ *Ibidem*, p. 118.

¹⁷ *Ibidem*, p. 119. Dans le même passage, Rancière écrit également sur ce sujet qui est un entre-deux : « La subjectivation politique est la mise en acte de l'égalité – ou le traitement d'un tort – par des gens qui sont ensemble pour autant qu'ils sont entre. »

¹⁸ Christian Ruby, *L'interruption. Jacques Rancière et la politique*, Paris, La Fabrique, 2009, p. 7.

¹⁹ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 66.

²⁰ Jacques Rancière, « La méthode de l'égalité », Laurence Cornu et Patrice Vermeren (dir.), *La philosophie déplacée. Autour de Jacques Rancière*, Colloque de Cérisy, Lyon, Éditions Horlieu, 2006, p. 514.

Abbeeloos comme musicienne, ce critique remettait la jeune femme à sa place, c'est-à-dire à celle d'une dominée qui pouvait tout à fait venir se fondre dans la masse du public et tâcher de s'élever à la sensibilité de la grande musique, mais au grand jamais prétendre monter sur scène pour donner à entendre sa propre musique. Cependant, l'interruption ne se clôt finalement pas ici sur un déni politique, mais sur son ouverture, puisqu'en dépit du refus d'appréciation et du constat d'inadéquation exprimés par le critique, celui-ci prit malgré tout soin de coucher par écrit la sottise d'un tel geste et d'en publier le compte-rendu dans sa chronique journalistique, c'est-à-dire *de le rendre public*. Finalement, par son article le critique renvoyait moins la musicienne à la position qu'elle n'aurait du quitter, qu'il ne consolidait par la négation l'effectivité d'une interruption des partages, aussi locale soit-elle.

Si, de toute façon, il est fort à parier que ce n'est pas une chronique de cet ordre qui aurait fait renoncer les jeunes femmes à leur participation à MEV, nous pouvons souligner à travers cet exemple que le caractère subversif de leur « bruit », ouvrant sur sa dimension politique, se trouve avant tout dans de tels gestes : dans cette prétention au « n'importe qui » de l'expérimentation musicale, soit dans les déplacements qu'elle introduit au sein des partages établis entre ceux qui peuvent mener une activité musicale et ceux qui s'en trouvent interdit. Mais encore, comme nous l'avons vu, le trouble exprimé par le critique fut, bien qu'amusé, d'autant plus profond qu'il ne s'agissait pas de n'importe quelle activité musicale, non moins de n'importe quel lieu. Cette activité, en l'occurrence improvisée, se réclamait implicitement, et jusque dans son écart, de l'avant-garde. Elle s'effectuait non dans la discrétion de la pratique domestique, mais publiquement, dans un lieu dédié et devant une assemblée d'experts. Voilà le comble de l'opportunisme auquel peut mener l'expérimentation comme pratique musicale ne sachant pas faire la différence entre ses acteurs légitimes et les autres.

Plus généralement, nous pouvons observer que les conflits d'opinion auxquels donnèrent lieu, par leur caractère subversif et leur présupposition démocratique, les improvisations collectives pratiquées par MEV, exemplifient à leur manière les craintes qui semblent avoir toujours entouré la démocratie comme politique. Les reproches auxquels s'exposèrent ces musiciens rejoignent en effet ceux qui ont été adressés au projet démocratique dès son avènement. Ils reformulent notamment, à leur manière et par delà les siècles, le discours critique que dans le livre III des *Lois* Platon énonce à travers la parole de l'étranger d'Athènes, lorsque celui-ci explique à Mégille et Clinias les débordements auxquels peuvent conduire une démocratie où l'on ne respecterait plus les lois qui assignent les places

et les fonctions de chacun, et qui de la sorte ne reconnaîtrait plus le droit et la légitimité de certains sur d'autres à légiférer et à donner leur avis sur ce qu'il convient ou non de faire dans la cité – en somme les dangers d'une démocratie en tant que telle. Il apparaît d'ailleurs significatif que Platon prenne pour exemple de ces débordements celui de la musique, symptôme d'une anarchie qui annonce sa diffusion plus large dans l'ensemble de la société. Ces débordements, nous dit Platon, adviennent dès que les compositeurs se mettent à ne plus respecter les lois ancestrales des Muses, celles qui distinguent les différentes mélodies selon leur fonction respective, mêlant sans ménagement les thrènes, chants de lamentations, à leur opposé les hymnes, les prières aux dieux, mais aussi se prennent à tout mélanger jusqu'aux sons eux-mêmes – « ils imitaient sur la cithare le jeu des flûtes ». La désobéissance des compositeurs encourageant dès lors celle du public de la multitude qui de son mutisme autorisé se met tout à coup à émettre des avis, à se dire qu'il pourrait également participer à la création musicale, y prendre part et renverser ainsi l'ordre et l'autorité consentie qui organisaient jusqu'ici l'harmonie de la cité. Ce sont ces musiciens dangereux et irrespectueux, nous dit Platon, qui

« répandirent sur le compte de la musique ce mensonge suivant lequel en musique il n'y avait aucune place pour une quelconque rectitude et que c'est le plaisir de celui qui y trouve sa jouissance, que celui-ci fût meilleur ou pire, qui décidait avec le plus de rectitude. À force de composer de telles œuvres, et d'y ajouter des paroles de ce genre, ils inculquèrent au grand nombre la désobéissance aux règles dans le domaine des Muses, et l'audace de se croire des juges compétents. La conséquence fut que le public du théâtre qui jadis ne s'exprimait pas se mit à s'exprimer, comme s'il s'entendait à discerner dans le domaine des Muses le beau du laid ; et à une aristocratie dans le domaine des Muses se substitua une "théâtrocratie" dépravée. Et si encore c'eût été une démocratie limitée à la musique et composée d'hommes pourvus d'une culture libérale, ce qui est arrivé n'eût en rien été aussi terrible. Mais ce qui à ce moment-là commença à s'installer chez nous à partir du domaine des Muses, ce fut l'opinion que tout homme s'entendait à tout et qu'il pouvait se mettre en infraction ; et la licence suivit. Les gens, parce qu'ils se croyaient compétents, ne furent plus retenus par la crainte, et l'assurance engendra l'impudence. En effet, cesser de craindre l'opinion d'un meilleur par effronterie, c'est là vraiment l'impudence dépravée, résultant d'une liberté par trop audacieuse.²¹ »

Car en effet cette liberté prise à l'égard des lois qui structurent l'ensemble de la communauté musicale et qui légifèrent sur la place de chacun, sa légitimité ou non à se prononcer sur la musique, voire à y participer en en produisant soi-même, n'est que le préliminaire d'une remise en cause bien plus importante, celle de la légitimité de ceux qui décident pour d'autres, celle de la société dans son ensemble, de la hiérarchisation qui en assure le fonctionnement. Si ce règne du « n'importe qui » demeurait cloisonné au sein du champ restreint de la musique, tout cela ne serait ni si grave, ni si compromettant, laissons ces musiciens s'amuser dans la fable de l'égalité, mais c'est que la liberté prise ici témoigne de celle qui pourrait être prise ailleurs, l'émancipation musicale n'étant que l'exemplification de

²¹ Platon, *Les Lois III*, 700e-701b, [Trad. L. Brisson et J.-F. Pradeau], Paris, GF Flammarion, 2006, p. 211.

la possibilité d'une émancipation tout court. Dès lors, une telle latitude à l'égard des lois musicales et du droit à la pratique musicale prête nettement moins à sourire, car elle pourrait à tout moment se propager par simple contagion. C'est ce que précise l'étranger d'Athènes dans la suite de son dialogue :

« Tout de suite après cette liberté en vient, selon toute vraisemblance, une autre, celle qui refuse d'être l'esclave de ceux qui représentent l'autorité, puis une autre encore, celle qui refuse d'être l'esclave d'un père, d'une mère et des gens plus âgés et d'accepter leur remontrances. Lorsque l'on approche de la fin du parcours, on cherche à ne pas obéir aux lois [...] ²² »

Moralité : la *noise* est une musique d'amateur

En conclusion, nous pouvons remarquer au-delà de l'anecdote de cette performance à l'académie de musique de Brooklyn, que la valeur subversive du geste noise n'est par ailleurs que celle que relevait déjà au début du xx^e siècle Luigi Russolo dans son manifeste sur l'art des bruits. S'il a souvent été souligné combien Russolo a participé du point de vue historique à la reconsidération esthétique du partage qui sépare les sons musicaux de l'amalgame indistinct du bruit, il convient en effet de rappeler que le bruitiste entendait être d'autant plus en mesure de mener cette révision à bien qu'il n'était pas musicien de formation. En somme, l'amateurisme assumé du « non-musicien » lui apparaissait comme un présupposé pour une interruption critique au sein du sensible : « Je ne suis pas un musicien. Je n'ai donc pas de préférences acoustiques ni des œuvres à défendre. [...] C'est pourquoi, plus téméraire que le plus téméraire des musiciens de profession, nullement préoccupé par mon apparente incompetence, sachant que l'audace donne tous les droits et toutes les possibilités, j'ai conçu la rénovation de la musique par l'Art des Bruits.²³ »

Matthieu Saladin

²² *Ibidem*, 701b, p. 212.

²³ Luigi Russolo, *L'Art des bruits (Manifeste futuriste)*, daté « Milan, 11 mars 1913 », n. p.