



HAL
open science

Musique et décroissance. Une première approche

Makis Solomos

► **To cite this version:**

Makis Solomos. Musique et décroissance. Une première approche. Art i decreixement /Arte y decrecimiento / Art et décroissance, Girona, Documenta universitaria (Carmen Pardo, ed.), 2016. hal-01789690

HAL Id: hal-01789690

<https://hal.science/hal-01789690>

Submitted on 11 May 2018

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.

Musique et décroissance. Une première approche

Makis Solomos

MUSIDANSE, Université Paris 8

publié in Carmen Pardo (éd.), *Art i decreixement /Arte y decrecimiento / Art et décroissance*,
Girona, Documenta universitaria, 2016, p. 97-112.

Professeur de musicologie à l'université Paris 8 (département de musique et unité de recherche *Esthétique, musicologie, danse et création musicale*) et membre honoraire de l'Institut universitaire de France, Makis Solomos a publié de nombreux travaux sur la création musicale actuelle. Ses recherches portent sur l'émergence du son, la notion d'espace musical, les nouvelles techniques et technologies musicales, l'écologie sonore... Spécialiste de renommée internationale de la musique de Xenakis, il a récemment publié un livre de synthèse sur une mutation décisive de la musique : *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles* (Presses universitaires de Rennes, 2013).

Abstract.

This paper will explore three ways of linking the idea of degrowth to music. The two first are referring respectively to the relationship of music to society, and to music in itself; the third is a specific question.

1. The place of music in society. Today, in the frenetic productivist society of permanent growth, a great part of music and art consists either in entertainment products (commercial music) either in luxury products (art music). In both ways, music has no direct implication in everyday life, it has lost its power over human soul and body, it is just a product (very commercial or luxurious) among others. "Leaving the productivist and working system means a totally different organization, where leisure and game become values as well as work, where social relations are more important than the production and the consumption of useless and disposable or even harmful objects. Rediscovering the quality out of the market logic will make degrowth the economic values. [...] Rediscovering the notion of work [*l'œuvre*], i.e. the creative activity of the artisan and the peasant, which are free from the pressure of fierce competition would be a good antidote to the fragmentation of tasks" (S. Latouche & D. Harpagès, 2010: p. 96-97; translation is mine). In such a society, music would recover its power of transformation. The counterpart would probably be that music and art would loose their *autonomy*.

2. The question of means. Inside music itself, thinking about degrowth is related to the question of means. As about musical means (musical "technique"), is it possible to make a clear distinction between an art belonging to growth and an art related to degrowth? Curiously, the American minimalist art, which could be viewed as a degrowth art in terms of musical technique, belonged to the growth society (in the economical sense) of the sixties. If there is such a possibility to speak about a degrowth art in relation to the question of means, it is more evident about *technology*. Indeed, today, in commercial music, technology (ways of diffusing music, for instance) is growing independently from music itself, and music tends to be a product related to growth, without any value independent of its economic value. In art music, technology is also growing independently from music and leads to situations, where art becomes more and more difficult to realize: it is the case for instance with the technologies of spatialization, which need a lot of means (an example is the Wave Field Synthesis). It is why more and more artists are working with *lo-fi* technology.

3. Hypertrophy of sound. A last idea of what could be degrowth in music starts from the recognition that today there is a hypertrophy of sound. In many respects, modern music can be viewed as a "liberation of sound" (Edgar Varèse). But it seems that the realization of this liberation leads to the domination of sound. For instance, there is today a kind of "aural addiction", as says Hildegard Westerkamp (1988: p. 33): people need to have sound in continuity and everywhere; and much music today seem to be conceived as to offer a kind of immersion in sound. It is why many today artists start a critic of sound and compose music, which is attentive to what we could call an ecology of sound.

La notion de « décroissance » est encore relativement nouvelle, mais elle fait son chemin. Des penseurs comme Serge Latouche (Latouche, 200 ;, Latouche & Harpagès, 2010), Christan Arraud (2012), Pierre Rabhi (2010), Rob Hopkins (2013)... développent des idées passionnantes,

dans une critique cinglante du productivisme effréné du capitalisme actuel et du système économique centré sur l'*homo œconomicus*, qui exclut l'humain et qui détruit la nature. Dans quelle mesure peut-on, cependant, transposer cette problématique dans l'art ? Que signifie la notion de décroissance dans ce domaine particulier qu'est la création artistique ? Il existe pour l'instant très peu de travaux en rapport avec ces questions, et, à notre connaissance pratiquement aucun qui soit dédié au domaine que nous allons aborder : la musique.

Le présent texte ne fera qu'amorcer un début de réflexion. Il n'a aucune prétention à l'exhaustivité et se contentera de nommer, sans les développer, quelques idées. Il se déroulera en trois temps. Les deux premiers ont pour propos de traiter la question de la décroissance en relation avec la musique sous deux angles complémentaires : l'extérieur et l'intérieur, c'est-à-dire, d'une part, la relation de la musique à la société et, d'autre part, la musique comme monde en soi. L'examen de la relation entre musique et société éclairé par la question de la décroissance conduit à amorcer le débat sur une possible fin du modèle de l'*homo œconomicus*. Quant au second aspect, la musique en tant que musique, il sera question des moyens techniques et technologiques. Dans un troisième temps, nous aborderons une question particulière, mais importante : l'hypertrophie du sonore dans le monde que nous vivons aujourd'hui, qui est peut-être l'équivalent du productivisme et du consumérisme ambiants.

1. DÉCROÎTRE POUR CROÎTRE

Devenir de la musique dans le productivisme

La force des penseurs de la décroissance réside dans leur critique – juste, pertinente et féroce – du productivisme, de la croissance à l'infini que postule le capitalisme, qui nous mène à la catastrophe. Pour citer Serge Latouche et Didier Harpagès :

« Aujourd'hui, la catastrophe est là. Nous vivons la sixième extinction massive des espèces. La cinquième qui s'est produite au Crétacé, il y a soixante-cinq millions d'années, avait vu la fin des dinosaures et autres grosses bêtes, probablement à la suite du choc d'un astéroïde. Toutefois, cette sixième extinction présente trois différences non négligeables par rapport à la précédente. D'abord, les espèces (végétales et animales) disparaissent à la vitesse de cinquante à deux cents par jour ; soit un rythme de 1000 à 30 000 fois supérieur à celui des hécatombes des temps géologiques passés. Pour le règne animal, on est passé d'un rythme d'extinction des espèces d'une fois tous les quatre ans avant l'ère industrielle à 1000 environ chaque année ! Aussi, l'homme est directement responsable de cette "déplétion" actuelle du vivant. Enfin, l'homme pourrait bien en être la victime principale... Si l'on en croit certains, la fin de l'humanité devrait même arriver plus rapidement que prévu, vers 2060 par stérilité généralisée du sperme masculin sous l'effet des pesticides et autres polluants organiques persistants cancérigènes, mutagènes ou reprotoxiques » (Latouche et Harpagès, 2010 : p. 14-15).

La cause de cette imminente catastrophe, nous dit Latouche, est le diktat nommé « croissance » ; aussi, la décroissance apparaît comme une solution évidente, même si elle rencontre beaucoup de résistances :

« Nous savons [...] que la cause de tout cela est notre mode de vie fondé sur une croissance économique illimitée. Et pourtant, le terme "décroissance" sonne comme un défi ou une provocation. La prégnance dans notre imaginaire de la religion de la croissance et de l'économie est telle que parler de décroissance est littéralement blasphématoire » (Latouche, 2006 : p. 11).

Pour en venir à l'art : dans le capitalisme actuel et sa frénésie consumériste, nous avons, très schématiquement, deux modèles, si l'on prend pour paradigme la musique. D'une part, il existe la musique commerciale, de divertissement, tournée vers le productivisme et la consommation de masse, très standardisée, comme l'avaient déjà montré Theodor Adorno et Max

Horkheimer (1974) dans leur critique de l'industrie culturelle, au sein de laquelle se glissent bien entendu des musiques fort intéressantes – la schématisation proposée ici ne constitue pas un jugement de valeur quant au contenu musical. D'autre part, nous avons la musique dite « savante », fonctionnant hors de l'économie libérale (par conséquent, subventionnée par l'État ou d'autres collectivités ou encore vivant par le mécénat) et destinée à procurer une sorte de bonne conscience aux classes dirigeantes actuelles, sous la forme d'un héritage de la bourgeoisie éclairée qui a pratiquement disparu. Une partie du monde de la musique dite savante prend de plus en plus le visage de l'art contemporain (arts plastiques) tourné vers le marché spéculatif et fusionnant de plus en plus avec l'univers de la mode luxueuse (en musique : productions d'opéras coûteux, par exemple).

Avec ces deux types de modèles économiques, la musique est soit divertissement, soit produit luxueux. Dans les deux cas, l'art généré n'a absolument aucune incidence transformatrice sur la société. Il comble des besoins très précis du capitalisme. Si l'auditeur est parfois capable de s'en emparer pour en faire autre chose qu'un divertissement ou un produit de luxe, pour l'expérimenter comme processus de subjectivation pouvant transformer positivement sa vie, c'est seulement parce que, d'une part, les artistes ont une forte capacité de résilience et peuvent survivre sous la domination de l'*homo œconomicus* – de même qu'ils survivaient lorsque l'art (savant) était au service des rois ou des prêtres – et, parce que, d'autre part, contrairement aux discours les plus pessimistes, une partie de nous-mêmes n'est pas encore aliénée par le capitalisme.

Décroître pour croître

Pour revenir aux penseurs de la décroissance, qui se nomment également « objecteurs de croissance », ils précisent que la « décroissance » n'est pas un objectif en soi :

« Le mot d'ordre de décroissance a [...] surtout pour objet de marquer fortement l'abandon de l'objectif de la croissance pour la croissance, objectif dont le moteur n'est autre que la recherche du profit par les détenteurs du capital et dont les conséquences sont désastreuses pour l'environnement. En toute rigueur, il conviendrait de parler d'"a-croissance", comme on parle d'"a-théisme", plutôt que de "dé-croissance". C'est d'ailleurs très précisément de l'abandon d'une foi ou d'une religion qu'il s'agit : celle de l'économie, de la croissance, du progrès et du développement » (Latouche, 2006 : p. 17).

Il ne s'agit donc pas de décroître pour décroître, mais pour quitter le dogme de la croissance, de l'obligation de produire encore et toujours plus – « Le capitalisme est condamné à croître puis à auto-entretenir cette croissance » (Latouche et Harpagès, 2010 : p. 36) et « avec 2% de taux de croissance annuelle, minimum considéré comme nécessaire par tous les responsables, en deux mille ans, le PIB serait multiplié par 160 millions de milliards ! » (Latouche et Harpagès, 2010 : p. 57). Dit autrement, il s'agit de se départir du modèle de l'*homo œconomicus*, c'est-à-dire du sujet théorique postulé par le modèle de l'économie néo-classique, pensé comme totalement « rationnel » au sens de la rationalité instrumentale, tourné vers l'exploitation maximale des ressources, vers la production, vers la domination de la nature, etc.

Quitter l'*homo œconomicus* suppose un autre rapport au temps – temps que les tenants de la croissance conçoivent comme entièrement tourné vers un progrès de type cumulatif :

« Le temps de l'effondrement se rapprochant dangereusement, celui de la décroissance est donc venu ! La société de sobriété choisie, qui émergera dans son sillage, supposera un autre rapport au temps. Ne plus rester prisonnier de la seule conception linéaire du temps qui a dominé en Occident depuis au moins la Renaissance. Restaurer un rapport "sain" au temps, c'est tout simplement réapprendre à habiter le monde. Et donc, c'est se libérer de l'addiction au travail pour retrouver la lenteur, redécouvrir les saveurs de la vie liées aux terroirs, à la proximité et au prochain. Il s'agit moins dans tout cela d'un retour à un passé mythique perdu que de l'invention d'une tradition rénovée » (Latouche et Harpagès, 2010 : p. 77).

Il est évident que, dans cette nouvelle perspective, où l'on quitterait l'addiction au travail, le diktat de la production, la conception linéaire du temps... l'art pourrait jouer un rôle majeur et renouer avec la place très importante qu'il a pu occuper par exemple dans les sociétés antiques. Dans une société de décroissance, la musique pourrait s'inscrire davantage dans la vie quotidienne, ne plus être réservée aux professionnels, comme il en va souvent dans les sociétés traditionnelles (cf. Blacking, 1980). Elle pourrait être partout, dans la vie des gens, dans la société. *Nous postulons donc qu'il s'agit de décroître (au sens de l'homo œconomicus) pour croître...*

Pour citer une dernière fois nos penseurs de la décroissance :

« La sortie du système productiviste et travailliste suppose une tout autre organisation, où le loisir et le jeu sont valorisés à côté du travail, où les relations sociales priment la production et la consommation d'inutiles produits jetables, voire nuisibles. Redécouvrir la qualité hors des logiques marchandes ferait décroître les valeurs économiques. [...] La redécouverte de l'œuvre, cette activité créative de l'artisan et du paysan non soumis à la pression d'une concurrence exacerbée, constituerait un bon antidote à l'émiettement des tâches. L'autoproduction représente pourtant un moyen de réduire les coûts écologiques du transport, de diminuer les emballages et de faciliter le recyclage » (Latouche et Harpagès, 2010 : p. 96-97).

Perte de l'autonomie de l'art ?

Mais on voit immédiatement une difficulté. Comme modèle de l'œuvre – notion qui se situe au centre du travail artistique –, nos penseurs de la décroissance se réfèrent au travail de l'artisan et du paysan. Or, l'histoire de l'art (occidental) est une histoire où l'art s'affranchit de l'artisanat, c'est une histoire de l'*autonomisation* de l'art, où la notion d'œuvre prend un autre sens que celui d'une production utilitaire. Pour être lapidaire et peut-être polémique : sommes-nous prêts à renoncer à l'autonomie de l'art dans l'espoir de renouer avec un art ancré dans la société et retrouvant sa force ? Il est vrai que, dans le capitalisme productiviste, l'autonomie s'est transformée, avons-nous vu, en divertissement ou en luxe, de même que le passage du produit artisanal à la notion d'œuvre (artistique) fut la condition même de la réification de l'art, comme le suggérait déjà Adorno (1988), pourtant grand défenseur de l'autonomie de l'art...

2. LA DÉCROISSANCE DES MOYENS

Si l'on aborde à présent la musique elle-même, la question de la décroissance devient celle des *moyens*. Dans quelle mesure une musique de qualité peut non seulement continuer à l'être (de qualité), mais peut-être même l'être encore plus si l'on choisit de limiter ses moyens ? La question peut se poser sur deux niveaux.

La technique

On pourrait d'abord se centrer sur le niveau de la technique, au sens des moyens de production propres à la musique. Décroître dans ce sens consisterait-il à utiliser peu d'instruments de musique ou encore, à limiter l'utilisation d'un instrument ou encore à réduire le matériau musical, les structures musicales, etc. ? S'il en allait ainsi, 4'33'' de John Cage serait un modèle absolu de décroissance ! Ou encore, comparée aux symphonies romantiques et post-romantiques, la *Symphonie op. 21* de Webern – d'une concision extrême au niveau temporel et où

l'orchestre joue une musique de raréfaction comme s'il s'agissait de musique de chambre –, de même que ses *Bagatelles op. 9*, seraient tout autant des œuvres de décroissance. À l'inverse, *Par une forêt de symboles* (1986) pour six interprètes *ad libitum* de Vinko Globokar – œuvre où chaque musicien fait appel à un nombre élevé d'instruments divers, dont des objets de la vie quotidienne, chacun joué peu souvent – et, plus encore, toutes les œuvres « bavardes » d'une certaine musique contemporaine des années 2000-2010 iraient plutôt dans le sens du productivisme...

Je pense que, ici, il faut rester prudent. *Less is more*, a coutume de dire tout défenseur de formes d'art dont les moyens (la technique) sont volontairement limités. Mais s'agit-il d'une pétition en faveur de la décroissance ? Le minimalisme musical américain des années mi-1960-1970, que pratique Steve Reich dans *Violin Phase* ou *Music for eighteen musicians* dénote-t-il un art de la décroissance ? D'abord, si minimalisme il y a au niveau des moyens, c'est seulement eu égard à la technique compositionnelle (peu de notes, motifs rythmiques simples et répétés). Par contre, les moyens sonores sont importants et, surtout, la technique exigée des instrumentistes est exigeante. Par ailleurs – et surtout – ce courant musical se développe en réaction à la phase austère de la musique des années 1950 (dont *4'33''*) et est plutôt le symptôme de l'expansion d'une société de jouissance et de consumérisme... Il convient de ne pas confondre ascétisme (ou austérité) et décroissance. Et, en fin de compte, la quête de silence d'un Cage (et d'un Webern) indique autre chose (ou également autre chose) qu'une volonté de décroissance : il serait ici inutile de renvoyer aux innombrables interprétations du silence cagien (cf. C. Pardo Salgado, 2007) ; quant à la raréfaction du tissu musical de la *Symphonie op. 21* de Webern, on pourrait y voir une représentation – par le silence – du choc de la première guerre mondiale (cf. M. Solomos, 2014) ou même une préfiguration du choc des camps de concentration à venir...

La technologie

S'il n'est pas possible d'établir une corrélation univoque entre la question de la décroissance et celle de la technique, c'est-à-dire des moyens propres à la musique, il est par contre peut-être possible de le faire eu égard à la technologie. Nous entendons ici par « technologie » les moyens qui ne sont pas propres à la musique – mais qui peuvent le devenir – et, notamment, la sphère de moyens qui se développe d'une manière exponentielle avec le dernier capitalisme. La musique est l'un des premiers arts à s'être allié les diverses formes de nouvelles technologies : développement des instruments électriques dès la première partie du XXe siècle (theremin, ondes Martenot...), utilisation de l'enregistrement pour la diffusion mais aussi pour la composition musicale (naissance de la musique concrète), synthèse du son, premières utilisations de l'ordinateur... Elle aurait pu, dans une large mesure, donner naissance à un nouvel art – un art sonore entièrement technologique, comme l'auraient souhaité par exemple certains musiciens de la musique concrète¹ – à l'instar du cinéma. Mais l'art musical est resté « musical » et c'est pourquoi, dans une certaine mesure, la technologie continue à lui être extérieure.

C'est en ce sens que je soutiendrai l'affirmation suivante : plus la technologie reste extérieure à la musique, plus elle tend à épouser le modèle productiviste de la croissance. Cela signifie tout simplement que, dans ces conditions, la technologie n'est pas utilisée véritablement

¹ Je pense ici par exemple à M. Chion (1982 : p. 12-13), qui écrit : « Imaginons [...] que d'emblée la musique électroacoustique se soit voulue et définie comme un art autonome des sons, pouvant englober la musique traditionnelle comme le cinéma intègre le théâtre, la peinture, etc. Cela s'appellerait par exemple "télépanaphon'art". On irait entendre une "bande" (comme on dit voir "un film") dans une salle de "télépana" ».

dans une finalité musicale : son unique propos est de répondre au besoin de l'expansion technologique productiviste du dernier capitalisme.

C'est le cas de la musique hautement commerciale. Ici, la technique musicale (les moyens propres à la musique) est sommaire, par contre, la technologie se développe d'une manière outrancière. On pensera notamment aux technologies de la diffusion : nous sommes envahis d'appareils caractérisés par leur haute technologie qui, subsidiairement, sont capables d'émettre du son. À vrai dire, l'évolution la plus frappante de la sphère technologico-musicale de grande consommation, c'est qu'il y a un développement en proportion inverse : plus la technologie s'accroît, plus la musique disparaît... La preuve en est que, désormais, les chiffres de vente portent sur les appareils qui diffusent la musique et non pas sur les œuvres musicales. Nous allons vers un monde où le marché portera sur une multitude d'objets hautement technologiques qui, pour être mieux vendus, pourront diffuser de la musique – ce n'est pas la musique qui sera vendue. Décroître voudrait donc dire ici limiter la croissance (technologique) pour redécouvrir la musique, les musiciens et les auditeurs !

Dans la musique dite « savante », nous assistons également, dans la sphère de la musique contemporaine et de la recherche musicale, à une croissance exponentielle de la technologie. Les fondateurs de la musique électroacoustique (Varèse, Xenakis, Stockhausen...) ont su exploiter les nouvelles technologies pour fonder une nouvelle musique et « naturaliser » la technologie, c'est-à-dire la transformer en technique (dans la définition donnée ci-dessus : propre à la musique). Dans une certaine mesure, dans un pays comme la France, la technologie a été utilisée (dans les années 1950 par Pierre Schaeffer et le GRM naissant, puis dans les années 1970 par Pierre Boulez lors de la fondation de l'Ircam) pour légitimer l'existence de la musique contemporaine auprès des pouvoirs publics (cf. M. Solomos, 2003). Aujourd'hui, le schéma semble s'inverser. Souvent, les technologies sont désormais développées pour elles-mêmes, les œuvres musicales servant plutôt à légitimer ce développement – nous sommes donc dans le même modèle qu'avec les musiques commerciales, mais selon une autre optique. On voit même se développer des technologies très coûteuses qui sont à la recherche de compositeurs et d'œuvres musicales pour être « appliquées ». C'est le cas de la technique de spatialisation *wavefield synthesis* (WFS). Quelques studios – l'Ircam, la Technische Universität de Berlin...² – en sont équipés. Il est évident qu'un compositeur qui aura la chance d'avoir accès à ce type de technologie ne pourra pas l'intérioriser musicalement, dans la mesure où ni lui ni ses auditeurs ne pourront l'utiliser couramment et l'intérioriser.

C'est probablement en réaction à cette évolution que plusieurs compositeurs s'orientent vers une technologie *lo-fi*, vers une décroissance technologique, utilisant des moyens peu chers. Je voudrais citer ici en exemple le travail d'Agostino Di Scipio. En tant que compositeur, connu pour ses œuvres de *live electronics*, Di Scipio met en jeu des dispositifs technologiques simples, mais utilisant au mieux les moyens (cf. M. Solomos, éd., 2014). Par ailleurs, il indique toujours dans ses partitions comment chacun pourrait reconstruire ses systèmes et a recours à des logiciels *open source* (tels que Pure Data) basés sur des modèles de développement non-propriétaires et informatiquement transparents. L'**exemple 1** donne un extrait des instructions pour créer le système de traitement audio numérique (DSP) de *Modes d'interférence n°3* (2007) pour trois guitares ou plus et ordinateur (implémentant un système de feedback autonome). En tant qu'interprète, Di Scipio (électronique) a donné une très belle version de l'*Electronic Music for*

² Pour l'Ircam, cf. [http://www.ircam.fr/eac.html?tx_ircam_pi4\[showUid\]=4&ext=4](http://www.ircam.fr/eac.html?tx_ircam_pi4[showUid]=4&ext=4), consulté en novembre 2014. Pour la Technische Universität de Berlin, cf. <http://www.ak.tu-berlin.de/menue/forschung/forschungsprojekte/wellenfeldsynthese>, consulté en novembre 2014).

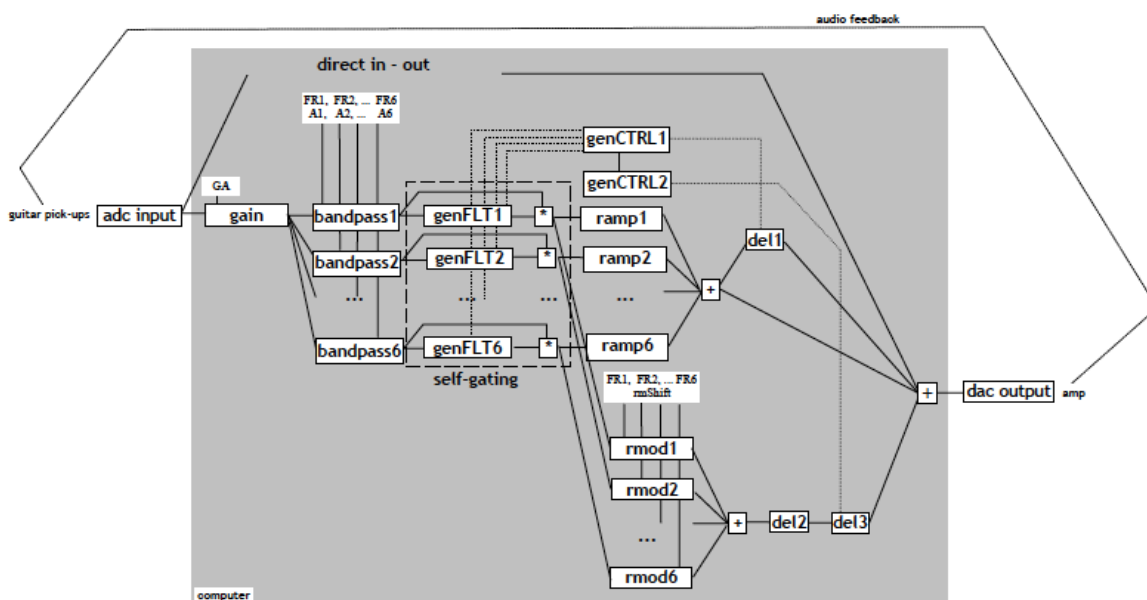
Piano de Cage (Ciro Longobardi, piano)³, où les moyens de l'électronique sont délibérément réduits :

« The sound transformations [...] are fed by four piezo-electric discs set in *direct contact* with wooden and metal surfaces of the piano. Due to these very cheap and low-quality analog transducers (instead of professional microphones), here the piano sound often takes on rather unusual timbre colors. The goal was a mix of creative amplification and selective equalization of the piano sound; the (welcomed) side-effect was a kind of technically and rather lo-fi timbral connotation » (A. Di Scipio, 2012).

The following graphics illustrates the digital signal processing network. As many DSP networks are needed as guitars are used. Also, in the following, the input from one 6-string guitar is assumed (for a 4- or 5-string bass guitar, changes should be made where appropriate).

Audio signals are represented as continuing line connections, and are assumed to be bipolar signals, varying in the range [-1,1]. Control signals are represented as dotted line connections, and are assumed to vary in the range [0,1].

A verbal description is also provided (next page), explaining the meaning of each module included in the graphics¹.



¹ technical details not explicitly illustrated here are left to experimentation, in a way possibly consistent with the overall technical design and the artistic concept.

Exemple 1. Agostino Di Scipio, Extrait de instructions pour créer le système de traitement audionumérique de *Modes d'interférence n°3*.

3. L'HYPERTROPHIE DU SON

Voici à présent une troisième problématique que l'on peut associer à la question de la décroissance, et que je ne ferai qu'effleurer : l'hypertrophie du sonore. Pour introduire cette problématique, je me permets de reproduire le tout début de mon récent livre sur l'émergence du son dans la musique récente. « Le son accompagne aujourd'hui la vie des hommes comme il ne l'a jamais fait auparavant : tout se passe comme si l'on avait procédé à une sonorisation géante des espaces dans lesquels nous vivons, provoquant une hypertrophie de notre environnement sonore. De la pollution sonore subie à la musique soigneusement choisie pour l'écouter au casque, de la musique de supermarché aux plus beaux moments d'un concert, d'une sonnerie

³ CD John Cage, *Electronic Music for Piano*, Giro Longobardi, Agostino Di Scipio, stradivarius, 2012, STR 33927.

intempestive de portable à une plage de silence sciemment aménagée comme possibilité sonore parmi d'autres..., les sons se déversent en continu, se mixant les uns aux autres, provoquant des effets de masque ou se décuplant, devenant assourdissants ou, au contraire, agréablement mystérieux, tissant une polyphonie tentaculaire que nul compositeur n'aurait osé préméditer. La musique, en particulier, s'est transformée en immense flot sonore, tsunami planétaire dévastateur pour les uns, liquide amniotique universel et nourrissant pour les autres. Grâce à l'enregistrement et aux progrès technologiques, il est devenu possible et inévitable de l'écouter où que l'on soit, en permanence ; et grâce à la globalisation, on peut, en théorie, écouter tout ce que l'on veut – ou ne veut pas. Nous vivons ainsi dans une ubiquité musicale et sonore qui sollicite une écoute en continu⁴ » (M. Solomos, 2013 : p. 9).

Cette hypertrophie du son est évidemment à rapprocher du consumérisme et du productivisme effrénés de la société de croissance. Dans une société traditionnelle, l'être humain produit peu de sons et peu de musique, qui, de plus, s'insèrent dans le milieu sonore ambiant⁵. Aujourd'hui, au contraire, le design sonore adjoint des sons aux appareils électroniques qui, autrement, ne produiraient aucun ou très peu de son : l'hypertrophie du son a conduit à substituer en masse des sons et de la musique à l'environnement sonore.

Avec cette industrie sonore – qui n'en est encore qu'à ses débuts – et sa muzak globalisante, se développe une sorte d'addiction au sonore. Dans un très beau texte consacré à la musique d'ambiance envahissante, la compositrice et pionnière de l'écologie sonore Hildegard Westerkamp a traité du besoin que certains éprouvent de « baigner » dans du son (artificiel) et du plaisir qu'on peut y prendre : ce désir d'être immergé dans le son, nous dit-elle,

« ressemble au désir de retrouver le confort du ventre maternel. La différence est que ce “ventre” est créé artificiellement et est par conséquent déconnecté du monde réel, alors que le ventre maternel réel est, au contraire, connecté à lui. Rechercher un “ventre” artificiellement créé, c'est comme souffrir d'addiction auditive. Il s'agit d'une addiction psychologique qui met un écran d'illusion entre nous et le monde autant que – et peut-être plus sérieusement – entre nous et notre imagination, entre nous et nos émotions, entre nous et nos pensées. Dans ce ventre, toute connaissance de comment écouter ou comment faire du son nous a quitté. Ce que nous entendons, est une musique homogène »⁶.

C'est sans doute pourquoi de nombreux artistes d'aujourd'hui, en contraste, travaillent avec le silence ou les sons à volume faible et développent, plus que le son lui-même, notre capacité à écouter. C'est pourquoi également, plutôt qu'à des sons entièrement construits, se substituant à notre environnement, ils s'intéressent au son naissant dans son interaction avec le milieu sonore ambiant (le lieu, les individus...) – une référence importante en ce sens serait à nouveau le travail d'Agostino Di Scipio et son concept d'« écosystèmes audibles ».

REFERENCES

⁴ Sur la notion d'« écoute en continu », cf. C. Pardo Salgado (2011).

⁵ Sur l'imbrication musique et milieu sonore dans une culture traditionnelle, cf. la belle étude de S. Feld (1994).

⁶ “resembles the desire for womblike comfort. The difference is that this “womb” is artificially created and therefore disconnected from the real world, whereas the real womb is intricately connected with it. To seek out an artificially created “womb” is like suffering from aural addiction. It is a psychological addiction that puts a screen of illusion between us and the world as well as, and perhaps more seriously, between us and our imagination, between us and our emotions, between us and our thoughts. In this womb all knowledge of how to listen or how to make sound has left us. What we hear is a homogeneous music” (H. Westerkamp, 1988 : p. 33).

Adorno, Theodor W. (1988). « Du fétichisme en musique et de la régression de l'audition » (1936). *Inharmoniques* n°3, p. 88-103.

Adorno, Theodor W. & Horkheimer, Max (1974). *La dialectique de la Raison* (1944), traduction Eliane Kaufholz. Paris : Gallimard.

Araud, Christian (2012). *Préludes à la transition Pourquoi changer le monde ?* Paris : Éditions Médial-Sang de la Terre.

Blacking, John (1980). *Le sens musical*. Paris : Seuil.

Chion, Michel (1982). *La musique électroacoustique*. Paris : P.U.F.-Q.S.J. ?

Di Scipio, Agostino (2012), in CD John Cage. *Electronic Music for Piano*, Ciro Longobardi, Agostino Di Scipio. Stradivarius, STR 33927.

Feld, Steven (1994). *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press (première édition : 1982).

Hopkins, Rob (2013). *The Power of Just Doing Stuff: How Local Action Can Change the World*. Green Books.

Latouche, Serge (2006). *Le pari de la décroissance*. Paris : Fayard.

Latouche, Serge & Harpagès, Didier (2010). *Le temps de la décroissance*. Paris: Thierry Magnié.

Pardo Salgado, Carmen (2007). *Approche de John Cage. L'écoute oblique*. Paris : L'Harmattan.

Pardo Salgado, Carmen (2011). « L'oreille globale ». In Jacques Bouët, Makis Solomos (éd.), *Musique et globalisation : musicologie-ethnomusicologie* (pp. 253-268). Paris : L'Harmattan.

Rabhi, Pierre (2010). *Vers la sobriété heureuse*. Arles : Actes Sud.

Solomos, Makis (2003). « Des féroces modernes à la postmodernité ». *Le Monde de l'éducation* n°316, 23-25.

Solomos, Makis (2013). *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.

Solomos, Makis (2014). « Ruptures musicales superficielles et profondes autour de 1914 ». Colloque *Autour de 1914, nouvelles figures de la pensée : sciences, arts, lettres*, <http://www.college-de-france.fr/site/colloque-2014/symposium-2014-10-17-10h30.htm> (à paraître dans les actes).

Solomos, Makis (éd.) (2014). *Agostino Di Scipio: Audible Ecosystems, Contemporary Music Review* vol. 33 n°1.

Westerkamp, Hildegard (1988). *Listening and soundmaking: a study of music-as-environment* (master thesis). Simon Fraser University.