



HAL
open science

Les musiques obligatoires

Jacques Amblard

► **To cite this version:**

| Jacques Amblard. Les musiques obligatoires. 2019. hal-02300921v1

HAL Id: hal-02300921

<https://hal.science/hal-02300921v1>

Preprint submitted on 30 Sep 2019 (v1), last revised 31 May 2021 (v2)

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.

Les musiques obligatoires¹

Jacques Amblard

Abstract : Il est question ici des musiques imposées aux citoyens dans les espaces urbains, métros, ascenseurs, salles d'attentes, etc. La question de la dés-esthétisation de la musique est convoquée. L'aggravation de ce phénomène semble être corrélée à l'électrification et au haut-parleur. On aborde finalement, en contraposée, la question du vide, et notamment du silence, ennemi de notre capitalisme pour lequel il n'est qu'un terrain à bâtir, une friche, un manque. On conclut en prônant une musique « bio », acoustique, non reproductible mécaniquement car non électrique (encore moins numérique), de même que les aliments bio sont souhaités sans OGM.

Ce texte fut prononcé à Boulogne-sur-Mer en novembre 2009, dans le cadre du colloque universitaire *Musique et politique*, puis traduit en lituanien par Vita Gruodyte et publié en tant que « Privaloma musika », *Kulturos barai* (revue lituanienne), n° 2, 2014, p. 11-16. En voici une version corrigée (29 septembre 2019).

En 1996, Pascal Quignard dénonçait un fléau qui, d'après lui, avait déjà atteint une irréversible ubiquité, ainsi décrite : « dans les rues marchandes des centres-villes, dans les galeries, dans les passages, dans les grands magasins, dans les libraires, dans les édicules des banques étrangères où l'on retire de l'argent, même dans les piscines, même sur le bord des plages, dans les appartements privés, dans les restaurants, dans les taxis, dans le métro, dans les aéroports. Même dans les avions au moment du décollage et de l'atterrissage. Même dans les camps de la mort² ». Or, cette

¹ Cette expression fut employée dès le siècle précédent par Michel Serres, premier ennemi déclaré des nuisances sonores prétendument apaisantes. Mais nous sommes venus à elle de façon parallèle, sans l'avoir lue de sa plume en premier lieu.

² Pascal Quignard, *La haine de la musique*, Paris, Calmann-Lévy, 1996, pp. 217-218. Voici la citation plus complète : « Sur la totalité de l'espace de la terre, et pour la première fois depuis que furent inventés les premiers instruments, l'usage de la musique est devenu à la fois prégnant et répugnant. Amplifiée de façon soudain infinie par l'invention de l'électricité et la multiplication de sa technologie, elle est devenue incessante, agressant de nuit comme de jour, dans les rues marchandes des centres-villes, dans les galeries, dans les passages, dans les grands magasins, dans les libraires, dans les édicules des banques étrangères où l'on retire de l'argent, même dans les piscines, même sur le bord des plages, dans les appartements privés, dans les restaurants, dans les taxis, dans le métro, dans les aéroports. Même dans les avions au moment du décollage et de l'atterrissage. Même dans les camps de la mort. »

maladie maligne désignait la musique, du moins dans sa contemporaine et abusive – d'après Quignard – utilisation urbaine. Le titre de l'ouvrage, à ce titre, parlait de lui-même : *La haine de la musique*. Or, comment une telle aversion était-elle devenue ne serait-ce que possible, alors que « seulement » un siècle auparavant, Nietzsche rêvait candidement d'un Socrate musicien dans la *Naissance de la tragédie*, et plaçait la musique au même rang que la philosophie, sinon au-dessus ?

C'est sans doute la « politisation » de la musique qui, au cours du XX^{ème} siècle, a joué un rôle majeur et, toujours d'après Quignard : fatal. Est née une musique de la « polis », ou de la police ? On verra qu'on aboutit alors à une possible dés-esthétisation – paradoxale – d'un art, qui devient méthode scientifique, thérapie, phénomène environnemental, ou médecine « anti-stress » obligatoire (donc en réalité potentiellement stressante) rappelant les campagnes de vaccination (parfois également obligatoires même si sujettes à caution).

En 1922, la « Muzak » est inventée par l'officier américain George O. Squire. L'aspect martial du phénomène (et donc inquiétant ?) est conséquemment à sa racine même. Et le nom s'inspire de l'univers industriel alors particulièrement valorisé par les années folles, mélange de « music » et de « Kodak ». Il s'agit de produire une musique au kilomètre, selon plusieurs catégories (quatre), chacune ayant des fonctions particulières sur son environnement humain. Dès 1934, la Muzak apparaît dans les lieux privés ou les ascenseurs des nouveaux gratte-ciel. En 1955, Eisenhower installe Muzak à la Maison Blanche. Celle-ci devient donc, symboliquement comme prosaïquement, partenaire du gouvernement. En 1968, elle est utilisée dans le programme Apollo comme dans bien d'autres lieux, dont les laiteries modèles. Voilà qui inspire ce jugement à Murray Schafer : « Muzak s'adresse indifféremment aux hommes ou aux vaches³ ».

Pour autant Schafer, comme David Toop, ne sont pas ennemis de la musique « environnementale » en général, mais au contraire en sont des parangons raffinés. Face à la montée inexorable de l'*ambient music*, il s'agit au moins de ré-esthétiser celle-ci, de la considérer comme un art à part entière, et notamment un art à la page, de tendance pop-rock. David Toop relie l'essor du phénomène aux années 1970. Il cite alors Ralf Hütter, le leader de Kraftwerk, groupe

³ *Le paysage sonore*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1979, p. 143. L'auteur continue ainsi : « Si l'on se réjouit de leurs effets positifs sur la production, ni homme ni bête n'a jusqu'ici, semble-t-il, atteint le septième ciel. Ces programmes sont conçus dans le but de communiquer ce que la publicité appelle un sentiment de progression du temps ».

allemand pionnier de la tendance « électro » : « La réponse de Ralf Hütter à la popularité de Kraftwerk dans le hip-hop est révélatrice d'un autre aspect de la pensée à l'âge de la machine, un renversement de la maxime qui veut que l'art nous élève au-delà de ce qui nous entoure et transcende le fonctionnalisme ». Ralf Hütter, cité par Toop, se fend alors de ces propos auréolés d'une séduisante humilité : « je ne suis pas musicologue mais je pense que la musique noire est très environnementale. Elle est particulièrement intégrée au mode de vie. On peut faire son ménage... [Il frotte la table énergiquement suggérant par là que la musique de Kraftwerk est aussi bonne pour cette fonction]⁴. » Or, si Hütter valorise l'aspect environnemental de la musique, vraisemblablement dans une posture de pudeur face à la valeur de l'art (et accessoirement face à la valeur de sa propre musique), il ne s'agit pas de contester bien loin, pour Toop, la validité d'une telle pensée qui, de toute façon, vaut comme jalon *historique* des années 1970 et, en un sens, comme progrès définitif, justifié par l'Histoire elle-même. D'ailleurs, cette philosophie rejoignait la position des arts plastiques qui, dès les années 1960, considéraient que l'art devait se rapprocher de la vie quotidienne, quitter les galeries et rejoindre la rue. Le fait que la musique fût devenue « pratique », « plus près des gens », pouvait-il être regretté ?

En fait, l'ambiguïté politique de l'ubiquité musicale provient d'abord de son ambivalence morale. Cet apparent et simple développement du son est jugé positif, « vivant », comme on l'a vu, par la pensée pop. Le jeune, à qui s'adresse d'abord cette pensée, n'est pas celui qui, traditionnellement, est souvent censé souffrir de quelque tapage nocturne ou diurne que ce soit. L'environnement sonore, dans le pire des cas, est au moins comme un écran entre lui et une société qu'il est susceptible de contester. Le titre de l'ouvrage de David Toop, *Océan de sons* fait de l'environnement sonore une nature (un « océan »), soit un préalable transcendant et incontestable, nécessaire. Dans le même ordre d'idées, « l'empreinte sonore caractérise une communauté⁵ », écrit Muray Schafer. Le silence serait donc le signe d'une absence de société humaine, donc de quelque chose – éventuellement de beau – mais de généralement mortifère : un désert sonore. Quand Schafer propose une « esthétisation du paysage sonore », il y a encore naturalisation : le « *paysage* sonore » appartient à la nature. Le silence paysagiste est donc bien ce *désert*, la mort. Si Schafer critique le mauvais goût de la Muzak (de part ses réorchestrations jugées

⁴ *Ocean of sound. Ambient music, mondes imaginaires et voix de l'éther*, Paris, Cargo, 2000, pp. 213-214.

⁵ *Op. cit.*, p. 24.

dégénérées, son kitsch musical jugé maximal), il ne s'agit pas de supprimer cette dernière mais d'en favoriser une version plus raffinée, travaillée, confiée à de « vrais spécialistes ». L'auteur se félicite alors que Glenn Miller ou Brian Eno aient produit quelques longueurs de cette musique kilométrique.

Le problème de la politisation de la musique est que celle-ci a généralement lieu par défaut, non pas par jurisprudence mais par omission de jurisprudence de l'ubiquité musicale (quand il ne s'agit pas sévir contre un tapage nocturne issu du domicile d'un particulier). En réalité, le pouvoir de cette ubiquité, telle une violence légale, semble d'autant plus insidieux quand le sujet est obligé de se rendre dans un lieu « contaminé ». Est-il obligatoire de se rendre sur son lieu de travail ? Si oui, Jerri-Ann Hush note « les subtiles mais puissants moyens de *contrôle* social par la musique sur le lieu de travail ». David Yale relève, à l'usine, « l'augmentation de la productivité, le contrôle par la pacification⁶ ». Est-il obligatoire de se rendre chez le dentiste ? Monique Assous soutient une thèse en chirurgie dentaire : *Ambiance musicale au cabinet dentaire : Son influence sur l'anxiété et la douleur du patient ainsi que sur le comportement du praticien*. Or, notre jeune dentiste ne s'interroge pas au sujet du droit du patient à faire cesser la musique. Le patient est passif, de même que le citoyen en général, selon Muzak. N'y a-t-il pas là une certaine *aggravation musicale* du constat de Tocqueville dans *De la démocratie en Amérique*⁷, selon lequel il s'agirait de retirer au citoyen la capacité de penser ? Le citoyen, selon l'idée d'une musique d'ambiance incontestable et incontestée, est un malade dans une société nimbée de scientisme totalitaire, dirigée, en quelque sorte

⁶ Cet article et le précédent (de Jerri-Ann Hush), ainsi que celui de Stéphanie Wilson, cité plus loin, sont tous extraits de l'ouvrage collectif *Musique et émotion*, sous la direction d'Olivier Roueff (Paris, Editions du Patrimoine, 2001). Le lecteur voudra bien nous pardonner d'avoir perdu les références précises (notamment les pages) de ces trois citations. Il nous aurait semblé plus regrettable encore, malgré tout, de ne pas citer les trois jugements de ces auteurs.

⁷ Citons ici ce passage caractéristique : « Au-dessus de ceux-là [les citoyens américains] s'élève un pouvoir immense et tutélaire, qui se charge seul d'assurer leur jouissance et de veiller sur leur sort. Il est absolu, détaillé, régulier, prévoyant et doux. Il ressemblerait à la puissance paternelle si, comme elle, il avait pour objet de préparer les hommes à l'âge viril ; mais il ne cherche, au contraire, qu'à les fixer irrévocablement dans l'enfance ; il aime que les citoyens se réjouissent, pourvu qu'ils ne songent qu'à se réjouir. Il travaille volontiers à leur bonheur mais il veut en être l'unique agent et le seul arbitre ; il pourvoit à leur sécurité, prévoit et assure leurs besoins, facilite leurs plaisirs, conduit leurs principales affaires, dirige leur industrie, règle leurs successions, divise leurs héritages ; que ne peut-il leur ôter entièrement le trouble de penser et la peine de vivre ? C'est ainsi que tous les jours il rend moins utile et plus rare l'emploi du libre arbitre. » Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*. Les grands thèmes, Paris, Gallimard, 1968, p. 348.

par un « Etat médecin ». Le peuple est supposé souffrant (stressé), en fait peut-être rendu souffrant. Sa pacification – ou son abrutissement, désormais aussi par la musique – a pour but de le rendre anti-révolutionnaire, écrirait sans doute Marx, avant Tocqueville. Muzak est-il aussi l’opium du peuple ? Ce psychotrope sonore obligatoire, en tout état de cause, rappelle les moyens saisis par les hôpitaux psychiatriques, mais dès lors étendus à toute la société, à faible dose. La formule chimique de Muzak : jazz, rhumba, « classique », pop, à hauteur de 25% chacun.

L’utilisation de la musique dans les magasins semble, elle, moins insidieuse, dans la mesure où aucune boutique ne semble *a priori* de fréquentation obligatoire. Pour autant, Schafer relève que « sur cent huit clients interrogés dans un supermarché de Vancouver, 25% seulement pensaient que la musique les poussait à acheter davantage, mais 60% des employés questionnés étaient persuadés de l’efficacité du système⁸ ». Le caractère insidieux relèverait alors de ce déséquilibre, de l’inconscience relative de la clientèle, comparée à celle des professionnels, et donc de la manipulation sous-jacente. Au pire, pourrait objecter un directeur de magasin, il s’agirait de marketing, ni plus ni moins pervers qu’une publicité subliminale à demeure, sur le lieu même de l’achat. Or, cette utilisation stratégique de la musique a fait l’objet d’études un peu plus précises que son équivalent dans le domaine public. Stéphanie Wilson s’est intéressée à la musique diffusée dans un restaurant. Elle prétend finalement que, de l’aveu du gérant, « Classique, jazz, pop changent les mets et la quantité choisie » par les clients. Soit, mais le restaurateur, dans ce cas, contrôle-t-il réellement ce phénomène et l’utilise-t-il vraiment de façon commerciale, cynique (dans la mesure où les clients sont inconscients de leur manipulation) ? On peut en douter. A cet exercice du pouvoir, les marchands de vêtements semblent plus roués. Tia DeNora pense que « la musique peut ainsi amener des consommateurs à sélectionner certains types d’articles de préférence à d’autres. Dans une des boutiques étudiées [étude anglaise] à Noël et à l’occasion des bals d’été, on joue des musiques de fête et de danse pour renforcer l’impact des articles (robes de fête) exposés à l’entrée. Les mélodies plus lentes et plus propices à la rêverie (comme la musique d’Enya), que le magasin associe plus généralement aux jupes amples et aux imprimés « ethniques » qu’il propose, sont alors relégués au fond du magasin avec les vêtements de tous les jours⁹ ». Un vendeur

⁸ *Op. cit.*, p. 144.

⁹ « Quand la musique de fond entre en action », in Olivier Roueff (textes réunis par), *Musique et émotion*, Paris, Editions du Patrimoine, 2001, pp. 83-84.

témoigne du fait que « les acheteurs s'approprient les paramètres musicaux en effectuant [lors des essayages des vêtements] des mouvements proches de la danse¹⁰ ». Les logiques de manipulation par la musique sont donc imitatives, identificatoires. Un vendeur cite le cas de « ces hommes qui [dans le magasin], à l'écoute d'un CD de Tom Jones, se mettent à rouler des mécaniques. » A l'inverse, un « certain chanteur de musique country faisait fuir les clients tellement il était déprimant. Alors on ne le met plus¹¹ ». Tia DeNora conclut cependant son étude intéressante par ce jugement ambigu : « Les sociologues ayant étudié le monde du marketing considèrent néanmoins que l'enjeu dépasse largement la question de la "manipulation" des consommateurs ». Est-ce à dire que personne ne saurait, au juste, qui manipule qui dans cette affaire ? Ou que la manipulation serait plus grave encore que selon nos pires soupçons ? Ou encore qu'au-delà d'une quelconque manipulation marchande, il s'agirait d'autre chose, en rapport avec le pouvoir en général et non pas celui de la seule société de consommation¹² ?

Ce qui est probable, c'est que si manipulation il y a, il ne s'agit pas seulement d'incitation à la consommation mais de procédés liés à des questions de pouvoir plus sérieuses, ce qui nous replace encore dans la perspective de Tocqueville. Platon pouvait déjà avoir l'intuition de ceci : « La musique pénètre à l'intérieur du corps et s'empare de l'âme. [...] Elle plonge dans l'obéissance celui qu'elle tyrannise en le prenant au piège de son chant¹³ ». Deleuze reconduit et accentue ce jugement en notant le « fascisme potentiel de la musique ». Cette dernière, en effet, pourrait « non seulement augmenter la vitesse des échanges et réactions dans ce qui l'entoure, mais assurer des interactions indirectes entre

¹⁰ *Ibid.*, p. 85.

¹¹ *Ibid.*, pp. 84-85.

¹² Le préalable à la conclusion de Tia DeNora semble aller dans ce sens : « Les chefs d'entreprise soucieux de la "satisfaction du travailleur", de sa motivation et de sa "fatigue" ; les commerciaux en quête de "conduites d'achat" ; les partis politiques avides de nouveaux suffrages ; les nations et les régimes politiques soucieux d'alimenter la croyance en leur légitimité ; les Eglises, cultes et sectes cherchant à susciter toujours plus de dévotion ou encore les municipalités anxieuses d'éradiquer toute forme de hooliganisme. Ces divers groupes d'acteurs sont des collectivités qui, à un moment ou à un autre, ont utilisé les pouvoirs de la musique pour tenter de structurer chez autrui motivation, énergie et désir. L'éclosion de l'industrie de la musique de fond confirme que la musique est de plus en plus considérée comme une "solution" au "problème" du contrôle social et de la gestion des groupes. Les sociologues ayant étudié le monde du marketing considèrent néanmoins que l'enjeu dépasse largement la question de la "manipulation" des consommateurs. »

¹³ *La république*, III, 401 d.

éléments dénués d'affinité dite naturelle, et former par là des masses organisées¹⁴ ».

En fait, s'il s'agissait de préciser cette utilisation supposée du son par le pouvoir, il faudrait alors supposer que c'est l'avènement de l'électricité qui aurait probablement donné une nouvelle dimension au phénomène. Ce sont les années 1930, par le biais de la radio, qui auraient pu alors marquer le début d'une oppression nouvelle. Les nazis semblent avoir fait un usage totalitaire de la radio, à travers des propagandes peut-être d'autant plus efficaces que le public, à l'époque, non encore prévenu contre toute « manipulation sonore électrique », était peut-être d'autant plus « naïvement fasciné ». La radio a-t-elle contribué largement à tisser le drame de l'Allemagne des années 1930 ? Pour le cas d'un autre type de totalitarisme, Soljenitsyne évoque le « jappement constant » de la radio qui accueille Vadim quand il arrive à l'hôpital, dans le *Pavillon des cancéreux*. Hermann Hesse, dans *Le loup des steppes*, est sévère de façon plus générale, mais sans qu'il soit question d'une manipulation par un pouvoir totalitaire, cette fois, le constat étant celui d'un gâchis involontaire développé par l'électricité sonore : « Ce tuyau loufoque fait la chose la plus bête, la plus inutile, la plus inadmissible au monde sans choisir, stupidement, il flanque la musique dans un endroit étranger qui ne lui convient pas. [...] La TSF jette la plus belle musique du monde dans des locaux impossibles, dans des salons bourgeois, parmi des abonnés qui bavardent, qui mangent, qui dorment, qui bâillent [...], elle prive cette musique de sa beauté sensuelle [...], l'abîme, la gâche, la pollue et pourtant n'arrive pas à assassiner son esprit¹⁵ ». Hesse – ainsi encore romantique – précise donc que la musique elle-même n'est pas responsable d'une quelconque oppression, mais que sa délocalisation par l'électricité, en quelque sorte, aboutit à sa dés-esthétisation. Comme le résume Pascal Quignard : « le fascisme est lié au haut-parleur¹⁶ ».

Or, au-delà, Quignard fait ce réquisitoire effroyable, qui accuse la musique, ni plus ni moins, de collaboration active à l'extermination des juifs¹⁷. Il conclut avec ces formules

¹⁴ Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 430. Le philosophe écrit encore : « Les pouvoirs éprouvent un vif besoin de contrôler la distribution des trous noirs et des lignes de déterritorialisation dans ce phylum de sons, pour conjurer ou s'approprier les effets du machinisme musical ».

¹⁵ *Op. cit.*, Paris, Calmann-Lévy, 1947, p. 241.

¹⁶ *Op. cit.* p. 273.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 220-221. « Pourquoi la musique a-t-elle pu être mêlée à l'exécution de millions d'êtres humains ? Pourquoi y prit-elle une part plus qu'active ? La musique viole les corps humains. Elle met debout. Les rythmes musicaux fascinent les rythmes corporels. A la rencontre de la

choquantes à dessein : « Il faut écouter ceci en tremblant : c'est en musique que ces corps nus entraient dans la chambre. Simon Laks a écrit : "la musique précipitait la fin". Primo Lévi a écrit : "Au *Lager* la musique entraînait vers le fond¹⁸ ». Plus loin enfin : « Primo Lévi a nommé "infernale" la musique¹⁹ ». Mais pour poursuivre cette idée développée ci-dessus, le caractère « infernal » n'est-il pas dans le *travestissement* d'un art au départ idéalisé par le siècle romantique, le travestissement du « bien » étant cet exercice que les écrits religieux de tout bord lient traditionnellement au mal ? Le « mal » serait alors, ici, une fois encore, dans l'utilisation et le développement – aveugle, potentiellement irresponsable, inesthétique – par l'électricité et, derrière elle, l'industrie culturelle et les plans d'urbanisation des pouvoirs publics. L'électricité permet seulement, en l'affaire, le développement tentaculaire inimaginable, incontrôlé, dont l'esthétique et/ou l'éthique n'a guère été mis en cause, moins encore que celui, plus récemment et dans un autre domaine, des cultures transgéniques. Il s'agit dans les deux cas d'une confrontation de la technologie et de l'éthique. Quignard écrit encore ceci : « La musique depuis la Seconde Guerre Mondiale est devenue un son non désiré, une *noise* », depuis la Seconde Guerre mondiale donc depuis le développement de l'industrie du disque et des diffusions de musiques électriques ou électroniques en tout genre. Partons, à une tout autre époque, du jugement déjà sévère de Kant. Le philosophe, dans le § 53 de sa fameuse *Kritik der Urteilskraft* (1790), relègue la musique au dernier rang des arts²⁰, elle qui ne « parle que par pures sensations, sans concepts ». Tout au plus parvient-elle à produire « une agréable jouissance personnelle ». Or, le philosophe ne semble même jamais plus prolix, quand il s'agit d'évoquer la musique, que pour se plaindre de ce qu'il nomme son « manque d'urbanité,

musique l'oreille ne peut se fermer. La musique, étant un pouvoir, s'associe à tout pouvoir. Elle est d'essence inégalitaire. Ouïe et obéissance sont liées. Un chef, des exécutants, des obéissants, telle est la structure que son exécution met aussitôt en place. Partout où il y a un chef et des exécutants, il y a de la musique. Platon ne pensa jamais à distinguer dans ses écrits philosophiques la discipline et la musique. » Auparavant, p. 215 : « La musique est le seul, de tous les arts, qui ait collaboré à l'extermination des juifs organisée par les Allemands de 1933 à 1945. Elle est le seul art qui ait été requis comme tel par l'administration des *Konzentrationslager*. Il faut souligner, au détriment de cet art, qu'elle est le seul art qui ait pu s'arranger de l'organisation des camps, de la faim, du dénuement, du travail, de la douleur, de l'humiliation, et de la mort. »

¹⁸ *Ibid.*, p. 219.

¹⁹ *Ibid.*, p. 225.

²⁰ « Si l'on prend pour critère l'extension des facultés qui doivent coïncider dans le jugement pour produire des connaissances, la musique sera reléguée au dernier rang des beaux-arts. » *Op. cit.*

car [...] ses effets dépassent la limite qu'on voudrait leur assigner (et s'étendent jusqu'au voisinage), et elle s'impose en quelque sorte, portant préjudice à ceux qui n'appartiennent pas à la société de musique ; ce qui n'est pas le cas des arts qui s'adressent à l'œil, puisqu'on peut toujours détourner son regard [...]. Ceux qui ont recommandé qu'on chante des cantiques à l'occasion des dévotions domestiques n'ont pas réfléchi à la pénible incommodité que ces exercices bruyants font subir au public ». Or, qu'aurait pensé Kant de l'aggravation tentaculaire, par le monde moderne et sa technologie, de ce qui l'incommodait déjà en 1790 venant de faibles instruments acoustiques ? On atteindrait alors, aujourd'hui, à un simple problème non plus philosophique mais physique, un problème de proportion, de saturation. Toop emploie souvent la métaphore de l'élément liquide (déjà dans le titre de son ouvrage, *Ocean of sound*)²¹. Nos villes, dès lors, ne seraient-elles pas, précisément, submergées ? Mais Toop, comme Schafer, là aussi reste optimiste, légitimant la Muzak par une analyse historique hâtive et célébrant finalement l'invention du walkman²².

Le problème devient finalement le bien fondé du son électrifié. On ne citera pas ici d'étude scientifique précise. Mais il est possible qu'une norme contemporaine, pour un ingénieur du son travaillant dans le monde des concerts pop ou un DJ officiant dans une boîte de nuit, soit celle d'être devenu partiellement sourd. Le niveau sonore dans les concerts et les night clubs en semble augmenté à mesure (par les dits officiants), selon un cercle vicieux et ce qu'on pourrait appeler une diffusion épidémique de surdité partielle. Or, dans ce domaine invisible, éternellement subliminal, la loi, on l'a déjà mentionné, n'intervient que rarement. Il semble peu probable que nos travailleurs de force sonores ou leurs clients (les jeunes publics de la pop et des night clubs) réclament un jour à quiconque des dommages et intérêts, d'autant moins qu'ils semblent avoir été eux-mêmes complices de leur mutilation, dans une

²¹ *Op. cit.*, p. 280 : « l'image de baigner, "baigner dans le son" est un thème récurrent de ces cent dernières années, les *Images* de Debussy et les *Jeux d'eau* de Ravel se répandent en ridicules autour de l'auditeur [...]. Dans une sphère plus commerciale, les musiques liquides qui se trouvent quelque part entre l'expérimentation et l'easy-listening sont à deux doigts de la musique d'ambiance informe ».

²² *Ibid.* « Les rois et les reines ont toujours eu leur *ambient music* : le symbole du pouvoir et de la richesse ultimes, un orchestre comme bande originale pour arrondir les périodes de transition, faciliter le sommeil et la digestion, apaiser les dieux du désordre, dramatiser les rites et le faste. C'était leur propre système Muzak, en même temps que leur dose de somnifères. Mais avec l'avènement du walkman, [...], nous sommes tous devenus des monarques, au moins au sens où nous pouvons nous couper de ce qui nous entoure. »

recherche d'émotions peut-être jugé proportionnel au nombre de décibels. L'idée du fléau auto consenti par la jeunesse, associé aux émotions, rappelle alors le problème de la drogue. Mais quel pouvoir aurait l'idée de légiférer bien loin le problème d'une drogue sonore²³ ?

En fait, lorsque Adorno fustigeait l'essor de ce qu'il appelait l'industrie culturelle, il eût pu craindre un phénomène plus inquiétant, qui eût été (et qui est sans doute) l'industrie culturelle *obligatoire*. Une certaine politique réagit. Mais il s'agit d'une politique qu'on pourrait dire « alternative », qui n'est précisément pas celle du pouvoir, mais une autre, idéaliste et peu appliquée en pratique, celle de l'ONU. Un texte y sera déjà adopté à l'unanimité en octobre 1969, par l'assemblée générale du Conseil International de la Musique réunie à L'Unesco. Ce texte « dénonce, à l'unanimité, le trouble intolérable apporté à liberté individuelle et au droit de chacun par l'usage abusif de la musique enregistrée et radiodiffusée dans les lieux publics et privés ». Feu le violoniste Yehudi Menuhin (et avec lui le Conseil Musical International) protestent certes contre Muzak, appelé « diabolique et intolérable atteinte à la liberté individuelle et au droit de chacun au silence ». Mais ce droit au silence existe-t-il dans quelle constitution nationale que ce soit ? En 1864, Michael Baas proposait une loi pour lutter contre le bruit occasionné par les chanteurs de rues à Londres, ironise Schafer²⁴, signifiant sans doute par là que les « râleurs ont toujours existé ». Ce dernier continue en mentionnant qu'il y avait un financement : le « projet mondial d'environnement sonore ». Schafer remercie alors Yehudi Menuhin « qui l'a encouragé » dans ce sens. Mais voilà un malentendu et littéralement un dialogue de sourds : le problème pour Schafer reste celui d'une esthétisation du paysage sonore quand Menuhin veut simplement le silence. Cette volonté est-elle paradoxale de la part d'un musicien ? Non pas, répondrait Quignard par cette opinion : « Quand la musique était rare, sa convocation était bouleversante comme sa séduction vertigineuse. Quand la convocation est incessante, la musique devient repoussante et c'est le silence qui vient héler et devient solennel. Le silence est devenu le vertige moderne. De la même façon qu'il devient un luxe exceptionnel dans les mégapoles²⁵ ».

Qui souhaite le silence dans nos sociétés contemporaines ? Fritz Zorn, dans son

²³ La loi n'autorise pas de dépasser 105 décibels dans les lieux publics diffusant de la musique. La question reste de savoir si cette loi est souvent prise au sérieux par les dits lieux.

²⁴ *Op. cit.*, p. 144. Schafer y cite au préalable le texte de l'Unesco et le réquisitoire de Menuhin.

²⁵ *Op. cit.*, p. 277.

autobiographie libre *Mars*, associe l'obsession du calme silencieux à la vieille bourgeoisie zurichoise. Il accuse finalement celle-ci de sentiments mortifères qui l'auraient conduit, lui, baignant dans ce bain léthal depuis son enfance, à développer son cancer fatal. Le silence n'est pas romantique. Il ne concerne guère, en principe, les musiciens, ni les musicologues. Si l'on considère le souhait de silence comme issu d'une pensée élaborée (au-delà des plaintes jugées hargneuses de vieillards tels que fustigées par exemple par Zorn ou autrefois formulées par Kant), le « vœu de silence », en occident, ne concerne littéralement que certains moines chartreux et peut-être, dès lors, une certaine spiritualité qui, de ce point de vue, adopte une position philosophique originale sinon exclusive. C'est le problème de la culture occidentale qui contrairement à l'orientale (et sa recherche bouddhiste de vacuité), « a horreur du vide²⁶ », selon Paul Valéry.

La musique omniprésente est surtout absolument désacralisée car dé-ritualisée : proliférante, « ultra profane ». Voilà le paradoxe car le rite sacré occidental, selon le romantisme, c'est la musique elle-même. Mais ce principe pourrait, par son travestissement technologique, s'être retourné sur lui-même jusqu'à l'implosion. C'est bien la dé-contextualisation, la dés-adéquation, en fait la dé-ritualisation jusqu'à l'absurde que fustige Hermann Hesse dans son réquisitoire susmentionné. Les manipulations musicales scientistes de la radio font penser à quelque expérience interdite aboutissant à une abomination dégénérée, telle le maïs transgénique, écrivions nous et au moins « sans aura », dirait Walter Benjamin dans son *Œuvre d'art à l'heure de sa reproduction mécanisée*. L'idée d'une « musique bio », c'est-à-dire simplement acoustique, est-elle absurde ? En fait, celle-ci existe déjà et notre idée eût sans doute plu à Adorno : cette « musique bio » est simplement la musique savante telle qu'écoutée en concert. « La musique c'est l'écologie », écrit Cage²⁷ dans *Pour les oiseaux*. Mais quelle musique ? Celle des oiseaux ? Cette idée rejoint certes la pensée (et la musique) de Messiaen et, à travers lui, une certaine philosophie traditionnelle de la liturgie catholique. Et certes, « la musique naturelle » n'est pas un concept très à la mode – ni plus guère défendable – depuis les temps où

²⁶ Paul Valéry, *Variété III*, Paris, Gallimard, 1936, pp. 253-254 : « L'interruption, l'incohérence, la surprise sont des conditions ordinaires de notre vie. Elles sont même devenues de véritables besoins chez beaucoup d'individus dont l'esprit, en quelque sorte, que de variations brusques et d'excitations toujours renouvelées. Les mots "sensationnel", "impressionnant", qu'on emploie couramment aujourd'hui, sont de ces mots qui peignent une époque. Nous ne supportons plus la durée. Nous ne savons plus féconder l'ennui. Notre nature a horreur du vide. »

²⁷ Voir *For the birds*, Boston, Marion Boyars, 1981.

l'Église ne tolérait que celle-ci : la musique vocale *a cappella*, associée au chœur des anges.

Cage, en 1949, dit souhaiter composer une œuvre d'un silence sans interruption et, justement, de la vendre à Muzak Company. Elle serait de 3 ou 4'30" – qui est alors la durée standard de la musique enregistrée – et le titre serait *Silent Prayer*. L'œuvre deviendra, comme on sait, 4'33 (1952), pièce silencieuse, et ne sera pas vendue à Muzak. Mais on comprend dès lors son origine spiritualiste et, en un sens, son caractère anti-occidental qui s'inscrit dans le bouddhisme zen alors pratiqué par le compositeur. Là encore, le silence, en Occident, ne peut venir que d'une pensée du sacré (et d'un sacré d'ailleurs éventuellement exogène : oriental).

Cet article, finalement, semble peut-être partial, militant, en opposition à ce qu'on pourrait appeler une pensée techno-musicale dominante. Mais ce parti pris, donc, visait à ouvrir une brèche dans une partialité peut-être bien plus répandue et opposée, cette passivité, cette non-pensée du « problème musical contemporain », problème éternellement subliminal et donc comme inexistant. Sommes-nous aujourd'hui rendus fous par le son à notre insu ? Il semble intéressant de relire les écrits de jadis, ceux de personnes « encore intactes », « vierges », et réagissant face au son technologique. Ceci pourrait nous donner une idée, par contraste, d'un éventuel abâtardissement inconscient de notre part, d'une émotivité déjà fatalement émoussée par un siècle de tapage. Ceci est encore cité par Schafer : « Emily Carr, qui écrivait et peignait dans la solitude de la Colombie britannique, haït la radio, lorsqu'elle l'entendit pour la première fois en 1936²⁸ ». Plus loin, l'écrivain et peintre confie : « j'ai pris un poste à l'essai chez moi. C'est comme si des abeilles pénétraient mon système nerveux, mettant mes nerfs à vif. Cette horrible voix métallique me rend furieuse. [...] C'est l'une des révélations de notre époque, une merveille. Je le sais, mais je la hais. »

Une idée, pour finir, serait d'imaginer que s'il y a bien « pollution sonore quand l'homme n'écoute plus²⁹ », cette pollution serait combattue aujourd'hui, notamment par la jeunesse, par l'ajout d'une autre couche sonore, personnalisée, choisie et elle, écoutée à la place, par dessus. On parle ici de l'utilisation extrêmement répandue et courante, parfois systématique, des mp3 et autres ipods. On aboutirait à une structure sonore urbaine par strates, soit une sorte de sédimentarisation, par couches successives, de musiques de toute façon inévitables, plus ou moins mortes et qu'il ne s'agit plus guère que d'engloutir, de compacter,

²⁸ *Op. cit.*, p. 135.

²⁹ *Ibid.*, p. 16.

d'enterrer sous d'autres semblables mais jugées plus positives, vivantes. Voilà qui évoque aussi le combat d'une mauvaise odeur par un parfum. Schafer parlait justement de ces constructions modernes (on est encore ici dans la démarche de la Muzak) qui « masquent les bruits blancs par des parfums acoustiques³⁰ ». Une jeune personne pénétrant dans l'une de ces « constructions modernes » avec son ipod, combattrait avec son propre parfum le parfum du bâtiment, lui-même présent pour combattre le parfum nauséabond (le plus nauséabond des trois) du bruit blanc. Ceci se passe – peut-être – de commentaire.

³⁰ *Ibid.*, p. 145.