



HAL
open science

Les musiques obligatoires

Jacques Amblard

► **To cite this version:**

| Jacques Amblard. Les musiques obligatoires. 2021. hal-02300921v2

HAL Id: hal-02300921

<https://hal.science/hal-02300921v2>

Preprint submitted on 31 May 2021

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, LESA (EA-3274)

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. Une version actualisée, en français, est parue dans *Le Griii*, n°4, 26 avril 2021, p. 19-28. En voici une version corrigée (26 mai 2021).

En 1996, Pascal Quignard dénonçait un fléau qui, d'après lui, avait déjà atteint une irréversible ubiquité, ainsi détaillée : « 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 maladie maligne désignait la musique, du moins dans sa contemporaine et abusive – d'après Quignard – utilisation urbaine. Le titre de l'ouvrage de Quignard, écrivain pourtant grand mélomane, 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 plaçait la musique au même rang que la philosophie, voire au-dessus quand il déclarait que « plus on devient musicien, plus on devient philosophe³ » ?

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.

³ Nous avons consulté, dans une bibliothèque australienne, une version anglaise de *Schopenhauer comme professeur : Schopenhauer as educator*, in

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-esthétisation⁴ – paradoxale – d'un art, qui devient méthode scientifique, thérapie, phénomène environnemental, arme, torture⁵, 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 un officier américain, George Owen Squier. L'aspect martial (et donc inquiétant ?) de ce phénomène semble ainsi à sa racine même. Et ce nom étrange, « Muzak », 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, le président Dwight Eisenhower installe la 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 des lieux, dont les laiteries modèles. Voilà qui inspire ce pied-de-nez à Murray Schafer : « Muzak s'adresse indifféremment aux hommes ou aux vaches⁶ ».

Pour autant Murray Schafer, comme David Toop, ne sont pas ennemis de la musique « environnementale » en général. Ils en sont au contraire 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 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

Untimely meditations, trad. R.J. Hollingdale, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 21.

⁴ Ceci rappelle l'analyse d'Yves Michaud dans *L'art à l'état gazeux* (sous-titré *Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003) et ce qu'il appelle la « phase 1 » (« désesthétisation ») engendrant une esthétique *ubique*, diffuse.

⁵ Voir « Music as torture/Music as weapon », *Musicology Australia*, vol. 34, n°1, juillet 2012, pp. 101-110.

⁶ *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 ».

que la musique de Kraftwerk est aussi bonne pour cette fonction]⁷. » 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 rejoint la position des arts plastiques qui, dès les années 1960, considèrent que l'art doit se rapprocher de la vie quotidienne, quitter les galeries, gagner la rue. Le fait que la musique soit devenue « pratique », « plus près des gens », peut-il être regretté ?

En fait, l'ambiguïté politique de l'ubiquité musicale provient d'abord de son ambivalence éthique. Cet apparent et simple développement du son est jugé positif, « vivant », comme on l'a vu, par la pensée pop. C'est un éternel implicite. Le jeune, à qui s'adresse d'abord cette pensée pop, 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 communauté⁸ », écrit Murray Schafer. Le silence serait ainsi 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*. C'est la mort. Si Schafer critique le mauvais goût de la Muzak (de par ses réorchestrations décadentes, 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 de limiter les « tapages nocturnes » issus de domiciles de particuliers. 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, Tia DeNora note les subtils mais puissants moyens de « contrôle social⁹ » par la musique, notamment sur le lieu de travail. 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*

⁷ *Ocean of sound. Ambient music, mondes imaginaires et voix de l'éther*, Paris, Cargo, 2000, pp. 213-214.

⁸ *Op. cit.*, p. 24.

⁹ « Quand la musique entre en action », *Terrain*, n° 37 (*Musique et émotion*), 2001, version en ligne : § 22, *in fine*.

*douleur du patient ainsi que sur le comportement du praticien*¹⁰. 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 la Muzak. N'y a-t-il pas là une certaine *aggravation musicale* du constat de Tocqueville dans *De la démocratie en Amérique*¹¹, 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 irresponsable. C'est un malade dans une société nimbée de scientisme totalitaire, dirigée, en quelque sorte par un « État médecin¹² ». 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 Karl Marx, après Tocqueville. La Muzak est-elle aussi l'opium du peuple ? Ce psychotrope sonore obligatoire, en tout état de cause, rappelle les moyens saisis par les hôpitaux psychiatriques. Mais cette véritable camisole serait dès lors étendue à toute la société, de façon invisible, insidieuse, à faible dose. La formule chimique de la Muzak : jazz, rumba, « 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 système¹³ ». 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

¹⁰ Thèse soutenue à Paris VII (site Garancière) le 29 avril 1988.

¹¹ 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 leurs jouissances, 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*, Paris, Gallimard, 1968, p. 348.

¹² Cette expression trouve un nouveau sens, plus aigu, bien entendu, depuis les mesures autoritaires, dites « sanitaires », prises par les grandes démocraties, notamment la France à partir de mars 2020. Giorgio Agamben, dès *Moyens sans fins* (Paris, Payot et Rivages, 1995) et, avant lui, Michel Foucault (voir par exemple son *Histoire de la sexualité* Paris, Gallimard, tome 1, 1976, p. 185), avaient vu juste en stigmatisant de nouveaux « biopouvoirs ».

¹³ *Op. cit.*, p. 144.

stratégique de la musique a fait l'objet d'études un peu plus précises que son équivalent dans le domaine public.

À cet exercice du pouvoir, ce seraient les marchands de vêtements qui sembleraient les 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 jours¹⁴ ». Un vendeur témoigne du fait que « les acheteurs s'approprient les paramètres musicaux en effectuant [lors des essayages des vêtements] des mouvements proches de la danse¹⁵ ». 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 plus¹⁶ ». Tia DeNora va jusqu'à prononcer ce jugement ambigu : « Les sociologues ayant étudié le monde du marketing considèrent néanmoins que l'enjeu dépasse largement la question de la "manipulation" des consommateurs¹⁷. » 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 consommation¹⁸ ?

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 chant¹⁹ ». Gilles Deleuze reconduit et accentue ce jugement en notant le

¹⁴ *Op. cit.*, § 28.

¹⁵ *Ibid.*, § 30.

¹⁶ *Ibid.*, § 32.

¹⁷ *Ibid.*, § 23.

¹⁸ 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 Églises, 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'écllosion 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. » *Ibid.*, § 22.

¹⁹ *La république*, III, 401 d.

« 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 éléments dénués d'affinité dite naturelle, et former par là des masses organisées²⁰ ».

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 », innocent, *vierge* auriculaire. La radio a-t-elle contribué largement à tisser le drame de l'Allemagne des années 1930, voire, plus tard, celui de la Shoah ? La radio est-elle responsable de l'holocauste ?

Pour le cas d'un autre type de totalitarisme, Alexandre Soljenitsyne évoque le « jappement constant » de la radio qui accueille Vadim quand il arrive à l'hôpital, dans le *Pavillon des cancéreux* (1963-66). 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 est 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 esprit²¹ ». 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-parleur²² ».

Or, au-delà, Quignard fait ce réquisitoire effroyable, qui accuse la musique, ni plus ni moins, de collaboration active à l'extermination des juifs²³. Il conclut avec ces formules choquantes à dessein : « Il faut écouter

²⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 430. Les auteurs écrivent 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'appropriier les effets du machinisme musical » (*ibid.*).

²¹ Hermann Hesse, dans *Le loup des steppes*, Paris, Calmann-Lévy, 1947, p. 241.

²² *Op. cit.*, p. 273.

²³ *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 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

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 fond²⁴ ». Plus loin enfin : « Primo Lévi a nommé "infernale" la musique²⁵ ».

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, un développement tentaculaire inimaginable, incontrôlé. C'est ce développement dont l'esthétique et/ou l'éthique n'a guère été mise en cause, bien 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*²⁶ » : 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. Rappelons-nous, à une tout autre époque, du jugement déjà sévère d'Emmanuel Kant. Le philosophe, dans le § 53 de sa fameuse *Kritik der Urteilskraft* (1790), relègue la musique au dernier rang des arts²⁷, 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, 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

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. »

²⁴ *Ibid.*, p. 219.

²⁵ *Ibid.*, p. 225.

²⁶ *Ibid.*, p. 273.

²⁷ « 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.*

technologie, de ce qui l'incommodé 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*)²⁸. 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 walkman²⁹.

Le problème devient finalement le bien fondé du son électrifié. On ne citera pas ici d'étude scientifique précise. Mais il est possible que pour un ingénieur du son travaillant dans le monde des concerts pop ou un DJ officiant dans une boîte de nuit, une norme contemporaine soit d'être devenu partiellement sourd. Le niveau sonore dans les concerts et les night clubs en semble augmenté d'autant (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 recherche d'émotions peut-être jugées proportionnelles 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 le problème d'une drogue sonore³⁰ ?

En fait, lorsque Theodor Wiesengrund 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 a réagi. Mais il s'agissait d'une politique qu'on pourrait dire « alternative », qui n'est peut-être précisément pas celle du pouvoir, mais une autre, d'autant plus idéaliste que peu appliquée en pratique, celle de l'ONU. Un texte y fut déjà adopté à l'unanimité en octobre 1969, par l'assemblée générale du Conseil International de la Musique

²⁸ *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 ».

²⁹ *Ibid.* « Les rois et les reines ont toujours eu leur *ambient music* : le symbole du pouvoir et de la richesse ultime, 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. »

³⁰ 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.

réunie à L'Unesco. Ce texte dénonçait « 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 privés³¹ ». Feu le violoniste Yehudi Menuhin (et avec lui le Conseil Musical International) protestèrent certes contre la Muzak, appelée « diabolique et intolérable atteinte à la liberté individuelle et au droit de chacun au silence³² ». Mais ce droit au silence exista-t-il jamais 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 Schafer³³. L'auteur sous-entend sans doute que les « râleurs ont toujours existé ». Il continue en mentionnant un financement : le « projet mondial d'environnement sonore ». Schafer remercie alors Menuhin « qui l'a encouragé » en l'affaire. Mais voilà un malentendu. C'est littéralement un dialogue de sourds : le problème pour Schafer restait celui d'une esthétisation du paysage sonore. Or Menuhin voulait simplement le silence.

Cette dernière volonté apparaît-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 mégapoles³⁴ ».

Qui souhaite le silence dans nos sociétés contemporaines ? Certainement pas Fritz Angst, dit Fritz Zorn. Bien au contraire, dans son autobiographie libre, *Mars* (1976), l'auteur associe l'obsession du silence à la vieille bourgeoisie zurichoise. Il accuse finalement celle-ci de sentiments mortifères. Il pense que, contaminé par ces sentiments, depuis l'enfance, il aurait ainsi développé son cancer fatal.

Vraiment le silence n'est pas romantique. Il ne concerne guère, en principe, les musiciens, ni les musicologues. Or notre société, elle, serait peut-être encore romantique. Justin Clemens, en 2003, appelle « romantique » toute théorie qui lui est contemporaine³⁵.

Le souhait de silence peut-il être considéré issu d'une pensée élaborée, plutôt que de coupables peurs, et conséquemment de plaintes, jugées hargneuses, telles que fustigées par exemple par Zorn ou autrefois formulées par Kant ? Le « vœu de silence », en Occident, ne semble avoir guère concerné que certains moines chartreux.

Dès lors, la place du silence, marginale, rejoint une désormais autre marginalité contemporaine, celle de la spiritualité au sein du monde occidental. Pour nous le silence serait donc suspect. Il ne serait au fond promu que par de supposés « gourous » : terme repoussoir exprimant la

³¹ Voir Schafer, *op. cit.*, p. 144.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ *Op. cit.*, p. 277.

³⁵ Le penseur voyait le signe de cette persistance et de cette ubiquité dans sa définition du romantisme, toujours valide et donc même devenue universelle aujourd'hui selon lui : « capacity to turn its limits into the power for its own self overcoming ». Voir *The romanticism of contemporary theory*, Aldershot, Ashgate, 2003, p. 10.

méfiance de l'Occident face à toute pensée magique, dite hâtivement sectaire³⁶. Au-delà, ou peut-être en relation, ce serait le problème de la culture occidentale qui contrairement à l'orientale (et sa recherche bouddhiste de vacuité), aurait « horreur du vide³⁷ », selon Paul Valéry. Or le vide, au moins, en tant qu'absence de tout et donc notamment absence d'activité, absence d'effort, appelle logiquement une idée de repos. Le vide, en tant que totalité, convoque aussi un orbe d'absolu. Le vide pour l'humain pourrait-il atteindre une sorte d'absolu issu d'un repos ? Voire quelque repos issu d'un absolu ? Las, si notre sujet semble aisément renvoyer à une question théosophique, ou métaphysique, c'est par l'analogie qui se fait entre vide, silence, et mort. Mais quant au vide, ou donc peut-être au repos, ou encore peut-être à la mort, faut-il nécessairement en avoir « horreur », pour reprendre la constatation de Valéry ? Personne nulle part n'aspire-t-il plus au repos en Occident ? Ou le repos est-il pour l'Occident le seul creux entre deux supposés plus louables efforts ?

Cette pensée curieuse, éternellement implicite, semble parallèle à notre « jeunisme » occidental contemporain³⁸. Si le jeune, en réalité plus précisément le *jeune consommateur*, notre nouveau *modèle* fabriqué – fabriqué car en fait n'existant sans doute que peu – n'aspire pas au repos (car au fond il souhaiterait consommer en permanence), alors personne ne doit y aspirer. Chacun ainsi *devrait s'éclater*. Voilà un dictat consumériste. Car c'est sans doute encore notre vieux capitalisme, voire avant lui notre très vieil humanisme, tous deux probablement *per se* anti écologiques (n'en déplaisent aux théories actuelles au sujet d'un capitalisme écologique), qui considèrent le silence comme ils voient la nature, donc comme une friche, un terrain vague, ainsi *inesthétique*, à faire progresser, conquérir, bâtir, « civiliser », « *esthétiser* », « humaniser », donc *in fine* détruire.

La musique omniprésente serait surtout désacralisée car dé-ritualisée : proliférante, « ultra profane ». Voilà le paradoxe. Car le rite sacré occidental, selon le romantisme, eût été la musique elle-même³⁹. Mais ce principe pourrait, par son travestissement technologique, s'être retourné sur lui-même jusqu'à l'implosion, la destruction autophage. C'est bien la dé-contextualisation, la dés-adéquation, en fait la dé-ritualisation jusqu'à

³⁶ Voir à ce sujet notre ouvrage, *Vingt regards sur Messiaen*, Aix-en-Provence, PUP, 2015, p. 157 et suivantes (chapitre « Exotérisme et réception »).

³⁷ 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. »

³⁸ Voir à ce sujet Régis Debray, *Plan vermeil*, Paris, Gallimard, 2004. Debray fait la proposition ironique suivante : la circonscription des personnes âgées sur un territoire séparé nommé « bioland ».

³⁹ Jean-Marie Schaeffer pense que c'est « le mouvement romantique [qui] fut donc le lieu de genèse de la sacralisation de l'Art » *L'art de l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 1992, p. 345. Mais cette sacralisation de l'art fut celle de la musique (et notamment romantique) en particulier, selon nous.

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 musique « sans aura », préciserait le Walter Benjamin de *L'œuvre d'art à l'heure de sa reproduction mécanisée* (1935). L'idée d'une « musique bio » est-elle absurde ?

Si nous croyons manger un citron bio, alors que ce citron a le même goût qu'un citron ordinaire, et si nous croyons que ceci nous est profitable, il s'agit bien d'une croyance. Pourquoi ne pas étendre de telles croyances en les vertus d'une « musique bio », même si celle-ci, au départ, pour certains, pourrait sembler avoir le même goût qu'une autre, alors qu'en réalité elle semble considérablement plus savoureuse à l'oreille exercée (au moins la nôtre) et que, dès lors, on sort justement du seul domaine des croyances pour atteindre celui de quelque plus convaincante phénoménologie, littéralement sensible ?

Une telle « musique bio » existe déjà. Il s'agirait de la musique acoustique. La musique non électrifiée. Donc notamment non enregistrée. Cette idée eût sans doute plu à Adorno : cette « musique bio » serait ainsi simplement, notamment, la plupart de la musique écrite, dite « savante » (ou toute autre musique non électrifiée, notamment traditionnelle, au-delà des goûts d'Adorno) telle qu'écoutée en concert ou dans la sphère privée. On comprend, dans cette perspective, que certaines rock stars aient souhaité se produire dans de petits concerts « unplugged » (« débranchés »), concerts moins sinon plus du tout *électrifiés*, comme s'ils avaient voulu recréer quelque musique à Label Rouge, quelques sons « sans pesticides », bien au-delà d'un vague retour à l'intime. En touchant ainsi un public moins nombreux, et gagnant ainsi *moins d'argent* – notons ce fait discrètement extraordinaire – ces stars s'inscrivaient littéralement, consciemment ou non, ponctuellement ou non, dans une démarche de relative décroissance économique. On y reviendra.

« La musique c'est l'écologie », prétend Cage⁴⁰ dans *Pour les oiseaux*. Mais quelle musique ? Celle des oiseaux ? Cette idée rejoint certes la pensée (et la musique) d'Olivier Messiaen et, à travers ce dernier, une certaine philosophie traditionnelle de la liturgie chrétienne. Or « la musique naturelle » n'est pas un concept très à la mode – ni plus guère défendable – aujourd'hui. Nous ne sommes plus en ces temps où l'Église ne souhaitait promouvoir que celle-ci : la musique vocale *a cappella*, associée au chœur des anges, la fameuse *musica humana* telle que préférée à la *musica instrumentalis* par Boèce⁴¹. Et qu'eût pensé Boèce d'une *musica electrica* ?

Notre sujet peut aisément engendrer un malaise. Car il conduit facilement à flirter avec certaines théories radicales, de celles qui promulguent la décroissance⁴², voire certains archaïsmes « obscurantistes ». Le silence est-il

⁴⁰ Voir *For the birds*, Boston, Marion Boyars, 1981.

⁴¹ Voir *De institutione musica* (vers 500). Boèce y classe la musique en trois catégories, par ordre évident de préférence décroissante : 1, la *musica mundana*, ou mystérieuse harmonie des sphères platonicienne ; 2, la *musica humana* ; 3, la *musica instrumentalis*.

⁴² Un précurseur est sans doute Nicolas Georgescu-Roegen dans *The Entropy Law and the Economic Process*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1971.

d'ailleurs pensé métaphoriquement *obscur* ou *lumineux* pour le lecteur ou à la lectrice ? Le silence est-il plutôt noir, ou plutôt blanc ? Le bruit absolu, absolument chaotique, lui, est dit blanc par l'expression occidentale (« bruit blanc »). Le silence serait ainsi noir, par opposition, pour notre pensée occidentale collective, même s'il ne l'était pas pour notre subjectivité (individuelle) intime. Ce décalage de « teinte » entre collectivité et intimité, face au silence, semble résumer la problématique de cet article.

Cage, en février 1948, formula le souhait de composer une œuvre d'un silence sans interruption. Puis il s'agissait de la vendre à la Muzak Company. Elle eût été de 3 minutes ou 4'30" – soit la durée standard de la musique enregistrée – et le titre eût été *Silent Prayer*⁴³. L'œuvre devint, comme on sait, 4'33" (1952), pièce silencieuse. Elle ne fut pas vendue à la Muzak. Mais on comprend ainsi son origine spiritualiste et, en un sens, son caractère anti-occidental qui s'inscrit dans le bouddhisme zen alors pratiqué par le compositeur⁴⁴. Là encore, le silence, en Occident, ne peut guère être promu que par une pensée du sacré, et d'un sacré d'ailleurs éventuellement exogène : oriental.

Cet article, finalement, semblera peut-être partial, militant, en opposition à ce qu'on pourrait appeler une pensée techno-musicale dominante. On écrit davantage ici un manifeste qu'un « article scientifique ». Mais ce parti pris, que nous avouons, vise à ouvrir une brèche dans une partialité peut-être bien plus répandue et opposée, cette passivité, cette non-pensée du « viol 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 « tonnerre des tuners⁴⁵ ». 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 1936⁴⁶ ». Pourquoi ? Carr s'en explique : « 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 plus⁴⁷ », cette pollution serait combattue

⁴³ Conférence intitulée *The Creative Arts in Contemporary Society*, donnée au Vassar College à Poughkeepsie, dans l'État de New York, dans le cadre du cycle des *National Inter-Collegiate Arts Conferences*. Cage y dira notamment : « I have, for instance, several new desires (two may seem absurd but I am serious about them): first, to compose a piece of uninterrupted silence and sell it to Muzak Co. It will be 3 or 4½ minutes long—those being the standard lengths of “canned” music—and its title will be *Silent Prayer*. »

⁴⁴ Voir à ce sujet Kay Larson, *Where the heart beats: John Cage, Buddhism, and the inner life of artists*, New York, Penguin Books, 2012.

⁴⁵ Michel Serres, *op. cit.*, p. 339.

⁴⁶ Voir Schafer, *op. cit.*, p. 135.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 16.

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 musiques engendrées par les smartphones et autres *ipods*, écoutées au casque ou avec des oreillettes. On aboutirait à une structure sonore urbaine par strates, soit une sorte de sédimentarisation, par couches successives, de musiques jugées fatales, inévitables, plus ou moins mortes et qu'il ne s'agirait plus guère que de *gérer*, d'enterrer sous d'autres semblables mais jugées plus « positives », vivantes. Voilà qui évoque aussi le tragique 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 acoustiques⁴⁸ ».

Un archétype de jeune personne encapuchonnée pénétrant dans l'une de ces « constructions modernes » avec son *ipod*, combattrait donc avec son propre parfum le parfum du bâtiment, lui-même présent pour combattre l'odeur nauséabonde (la plus nauséabonde des trois) du bruit blanc. Que peut-on en penser ? Ce truisme souvent critiqué de jeune « i-podé » ne ferait-il pas, en fait, plutôt que la sotte promotion permanente de toute musique électrique (dont celle du jeune en question), la fine protestation éternelle, au contraire, protestation contre cette musique *obligatoire*, et non choisie, et permanente, car *de principe*, de notre société, sorte de « laide noiseuse » ? Le « jeune » ne montrerait-il pas ainsi *davantage* de sensibilité que son aîné débranché, plutôt que *moins* de sensibilité ? Ceci semble au moins logique si l'on relie son état de « jeunesse » à la relative nouveauté de ses nerfs.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 145.