HAL
open science

“ On ne peut plus croître dans un monde fini ”: musique et décroissance

Makis Solomos

To cite this version:

Makis Solomos. “ On ne peut plus croître dans un monde fini ”: musique et décroissance. Less is more, 2019. hal-02455321

HAL Id: hal-02455321

https://hal.science/hal-02455321

Submitted on 25 Jan 2020

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.

« On ne peut plus croître dans un monde fini » : musique et décroissance

Makis Solomos

L'écologie est devenue aujourd'hui un enjeu majeur. S'est développée la prise de conscience que le réchauffement climatique n'est que le symptôme le plus flagrant de la catastrophe qui menace, celle de la sixième extinction massive des espèces (la cinquième s'était produite il y a soixante-cinq millions d'années et avait vu la fin des dinosaures), dont « 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 »[1]. Cependant, les mesures prises pour lutter contre cette menace sont inexistantes ou très limitées ; pire, elles renforcent parfois la fracture sociale, comme on l'a vu avec la récente crise française des « gilets jaunes »[2], ce qui a pour effet inévitable de renforcer l'extrême-droite. En réalité, nous avons besoin d'une écologie globale, non seulement environnementale, mais aussi sociale et mentale, comme le pensait Félix Guattari[3] – une *écosophie*, pour reprendre son expression. Car le problème est systémique, il tient au capitalisme lui-même et à sa domination planétaire. Comme l'écrit Serge Audier dans *L'âge productiviste* : « On ne dira donc jamais assez à quel point le "capitalisme" — même si, il faut y insister, ce mot recouvre une grande diversité d'expériences historiques – a détruit, et continue de détruire, la planète. C'est pourquoi il nous paraît légitime de parler non pas seulement d'"anthropocène", de "technocène" ou de "thermocène" pour désigner la phase nouvelle et sans précédent de destruction des ressources et du milieu naturels par l'humanité, mais bien de "capitaloscène" »[4].

Si c'est du capitalisme dont il faut sortir pour empêcher la destruction de la terre et de l'humanité, c'est parce que son *credo* fondamental est la croissance illimitée, qui est synonyme de pillage des ressources naturelles et humaines. Le dogme de la croissance conduit au productivisme effréné et à un système centré sur l'*homo œconomicus*, qui exclut l'humain et qui dévaste la nature. C'est pourquoi, ces dernières décennies, se sont développées les théories de la *décroissance*, avec des économistes et/ou des penseurs tels qu'André Gorz, Nicholas Georgescu-Roegen, Serge Latouche, Niko Paech et bien d'autres. « 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

---

[1] Serge Latouche, Didier Harpagès, *Le temps de la décroissance*. Paris, Thierry Magnié, 2010, p. 14-15.

[2] Pour mémoire : les « gilets jaunes » ont commencé à descendre dans la rue en octobre 2018, lors de l'annonce – présentée comme une mesure écologique – d'une nouvelle augmentation du prix des carburants.

[3] Cf. Félix Guattari, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989 et *Qu'est-ce que l'écosophie ?*, textes présentés par Stéphane Nadaud, Paris, Lignes / imec, 2013.

[4] Serge Audier, *L'âge productiviste*, Paris, La Découverte, 2019, p. 21.

s'agit : celle de l'économie, de la croissance, du progrès et du développement », écrit Serge Latouche[5]. Et pourtant, ajoute-t-il, « 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 ».

Un domaine peut peut-être montrer le chemin : l'art. Dans les arts visuels, la question se pose déjà avec une certaine acuité. Les artistes les plus radicaux, tournant le dos non seulement aux délires du marché de l'art, mais aussi à l'art institutionnel, renouent avec l'art comme artisanat et auto-production. Parallèlement, depuis au moins l'*arte povera* (mais on pourrait remonter à Duchamp), de nombreux artistes qui ne renoncent pas totalement aux circuits de l'art militent également en faveur de la décroissance. Plusieurs traits les caractérisent : tendance à une raréfaction et simplification de l'image ainsi qu'à une ténuité de l'œuvre ; travail dans le territoire en utilisant comme matériau la nature vivante ; recyclage et dénonciation du gaspillage ; tendance à une élaboration collective qui métamorphose et dépasse l'approche individuelle ; opposition aux mécanismes du système de l'art[6].

En musique, le thème même de la décroissance est encore rarement abordé d'une manière explicite[7]. Cependant, rien n'empêche d'éclairer certains enjeux historiques et actuels en s'y référant. 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.

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, toutes les œuvres « bavardes » d'une certaine musique contemporaine des années 2000-2010 iraient plutôt dans le sens du productivisme… Dans le domaine de l'interprétation, on pourrait parler de décroissance en écoutant la version sobre et élégante de *Psappha* (Xenakis) donnée par Steven Schick, en comparaison à d'autres versions, plus pléthoriques.

Cependant, eu égard à la technique, 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

---

[5] Serge Latouche, *Le pari de la décroissance*. Paris, Fayard, 2006, p. 17.

[6] Roberto Barbanti, Silvia Bordini, Loraine Verner, « Art, paradigme esthétique et écosophie », in revue *Chimères*, numéro *Écosophie* n°76, p. 123.

[7] Parmi les rares travaux sur la question, citons les actes du colloque : Carmen Pardo Salgado (avec Roberto Barbanti, Kostas Paparrigopoulos, Makis Solomos) (éd.), *Art i decreixement /Arte y decrecimiento / Art et décroissance*, Girona, Documenta universitaria, 2016.

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 quant à la technique compositionnelle (peu de notes, motifs rythmiques simples et répétés). Par contre, les moyens sonores sont importants et la technique demandée aux 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, aux antipodes donc des pensées de la décroissance. Quant à la quête de silence d'un Cage, elle indique également autre chose qu'une volonté de décroissance – il serait ici inutile de renvoyer aux innombrables interprétations du silence cagien ; de même, la raréfaction du tissu musical de la *Symphonie op. 21* de Webern, pourrait être appréhendée comme une représentation – par le silence – du choc de la première guerre mondiale ou même une préfiguration du choc des camps de concentration à venir…

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 entendrons 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 concrète[8] – 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 que, dans ces conditions, la technologie n'est pas utilisée véritablement 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 très 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 en matière sonore qui, subsidiairement, sont capables d'émettre de la musique. 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

---

[8] Je pense ici par exemple à M. Chion (*La musique électroacoustique*, Paris, P.U.F.-Q.S.J. ?; 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" ».

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 développer 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. 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). 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.

C'est probablement en réaction à cette évolution que plusieurs musiciens s'orientent vers une technologie *lo-fi*, vers une décroissance technologique, utilisant des moyens peu onéreux. On pourra penser ici au courant important du *DIY (do it yourself)* qui s'est développé dès les années 1960 avec des compositeurs américains tels qu'Alvin Lucier, courant qui connaît actuellement un développement considérable si l'on tient compte de la production qui, précisément, n'est ni commerciale ni institutionnelle (ou l'est peu). Mais de nombreux musiciens du *DIY* ont obtenu une certaine forme de reconnaissance, comme c'est le cas avec John Richards, initiateur de l'idée de *Dirty Electronics* et fondateur du Dirty Electronics Ensemble, un ensemble dont les participants travaillent sous forme d'atelier où chacun construit son propre instrument – l'idée est de pousser la musique du côté de l'expérience partagée, du rituel, du geste, du toucher et de l'interaction sociale[9].

On pourrait citer également le travail du compositeur et électronicien italien 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. Par ailleurs, il indique toujours dans ses partitions comment chacun pourrait reconstruire ses systèmes et a recours a des

---

[9] Cf. John Richards, « DIY and Maker Communities in Electronic Music », *in* N. Collins & J. D'Escrivan (éd.), *The Cambridge Companion to Electronic Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 2017, p. 238-257.

logiciels *open source* (tels que Pure Data) basés sur des modèles de développement non-propriétaires et informatiquement transparents. En tant qu'interprète, Di Scipio a donné une très belle version de l'*Electronic Music for Piano* de Cage (avec Ciro Longobardi, piano)[10], où les moyens de l'électronique sont délibérément réduits ; pour le citer : « Les transformations sonores […] sont nourries par quatre disques piezzo-électriques mis en *contact direct* avec les surfaces en bois et métalliques du piano. Du fait de transducteurs analogiques peu chers et de basse qualité (au lieu de micros professionnels), le son du piano prend un timbre plutôt inhabituel. Le but était un mélange d'amplification créative et d'équalisation sélective du son du piano ; l'effet secondaire (qui était bienvenu) constituait une sorte de connotation timbrique technique plutôt lo-fi »[11].

Je citerai enfin une pièce composée pour le temple de la haute technologie musicale, l'Ircam : *Germination* (2013) de Jean-Luc Hervé. Écologiste convaincu, J.L. Hervé veut amener le public hors de la salle de concert. Dans la première partie de la pièce, on entend, dans la salle de concert de l'Ircam, qui se situe en sous-sol, une pièce d'une vingtaine de minutes. Puis, le public monte. Sur la place Igor Stravinsky, se déroule alors une installation sonore d'une quinzaine de minutes. Pour celle-ci, a été réalisé un dispositif sonore et végétal intégré. Pour que le dispositif sonore soit le plus discret possible, ont été utilisés de petits lecteurs mp3, très peu chers, associés chacun à des mini haut-parleurs, donnant « l'impression d'une multitude d'insectes cachés dans les herbes aux pieds du public. […] On retrouvait d'ailleurs cette idée de musique organique dans la partition écrite pour l'ensemble, qui fondait son matériau sur des modèles issus de la croissance des plantes »[12]. Par ailleurs, entre les dalles de la place, on avait laissé s'accumuler de la matière organique (débris de feuilles essentiellement), donnant l'impression d'une place à l'abandon et où se développe la végétation.

On pourrait citer bien d'autres formes vers lesquelles certaines musiques d'aujourd'hui nous entraînent, formes qui convergent avec les pensées de la décroissance pour lesquelles il est devenu évident qu'on ne peut plus croître dans un monde fini.

---

[10] CD John Cage, *Electronic Music for Piano*, Ciro Longobardi, Agostino Di Scipio, stradivarius, 2012, STR 33927.

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

[12] Jean-Luc Hervé, *in* Jean-Luc Hervé, Anne Cauquelin, *Les jardins de l'écoute*, Paris, Éditions MF, 2018, p. 81-82.