

Quand la musique de fond devient forme.

*Un article de Christophe Kihm
paru dans le mensuel Art Press n°271 de septembre 2001.*

L'espace de la musique.

Certaines expériences nous invitent à concevoir la musique non plus comme un art du temps, mais comme une forme d'espace, de par la place qu'elles accordent au son (en dehors du timbre ou de la seule dimension acoustique). Le travail d'Erik Satie ou de Brian Eno, portant sur le déplacement et le décadage (au sens physique, mais aussi esthétique) des espaces sonores de la musique devrait permettre (en ce qui les concerne, évidemment, mais aussi plus largement) d'avancer sur ce terrain. Ce que signifierait alors une musique comme emboîtement et déploiement d'espaces, rencontrerait des implications diverses selon les constructions et répartitions retenues: l'espace proprement musical, enchaînement et superposition de strates où viennent se fondre les dimensions instrumentales, harmoniques, tonales ou rythmiques, rencontrant l'espace de représentation et de diffusion de la musique (la voiture, l'aéroport, le walkman, la maison, l'entrepôt, la boîte de nuit, la salle de concert - la liste des lieux publics et des lieux privés paraît aujourd'hui illimitée), qui nécessiterait à son tour la prise en compte de deux dimensions: l'acoustique et l'écoute. Sans oublier, au sein de la musique elle-même, un espace référentiel, où sources et origines diverses, registres culturels et historiques, traditions et styles, se déterminent et se croisent. La musique environnementale, qu'elle soit dite «d'ameublement», «sonic wallpaper» ou «ambient music» retient d'abord la seconde de ces dimensions spatiales, pour, à la suite, repenser les deux autres. En créant des environnements sonores plus que des oeuvres, en mettant la musique de fond au premier plan de ses préoccupations esthétiques, une attitude qui prend à rebrousse-poil celle de la modernité esthétique s'est ainsi développée au 20e siècle, qui épouse l'histoire de la modernité technologique, la question de l'usage de la musique y étant centrale. Si au sein de celle-ci, Erik Satie et Brian Eno occupent une place majeure, les techniques de reproduction et de diffusion de la musique et du son (le phonographe, la radio, les chaînes hi-fi..) sont donc tout aussi importantes. Nulle surprise, si cette histoire rejoint celle de jeunes DJ (dont Richie Hawtin est un exemple des plus intéressants), puisqu'elle s'est poursuivie et a pris un nouvel essor avec l'avènement du home studio (dont Eno, faut-il le préciser, fut un des premiers utilisateurs).

Quand la musique de fond devient forme.

Une brève histoire de la phonoscience.

On ne peut comprendre certains renversements de perspective dans l'histoire des formes ou des pratiques artistiques, qu'à condition de saisir le point sur lequel elles s'appuient ou s'articulent. Dans l'histoire des musiques occidentales, l'orchestration, élément structurant du régime esthétique de la musique moderne puis contemporaine, est un point nodal où les musiques se séparent, où les registres culturels comme les familles esthétiques auxquelles ils appartiennent se déterminent. Non que toutes les musiques aient recours à un modèle unique, mais qu'elles sont liées, même par défaut, à des structures communes. Il y a bien une histoire des formes où Brian Eno, John Cage et Erik Satie se rencontrent et tissent la trame d'une réflexion qui interroge les conditions techniques, esthétiques et politiques de l'apparition et de la disparition de la musique, les dimensions spatiales et symboliques de sa place. Cette histoire est liée à celle

de l'orchestre et de l'orchestration, sur laquelle elle s'articule, quand bien même elle la récuserait ou la contredirait, mais elle est aussi liée à celle des technologies, puisqu'elle assoit sa critique de la modernité esthétique sur une ouverture à la modernité technique. Edison, la «muzak» et les transistors, y occupent donc, de fait, une place importante.

D'abord l'orchestre moderne...

La forme de l'orchestre symphonique a arrêté le nombre de ses instruments et de ses instrumentistes de manière identique dans les pays de tradition occidentale au 19^e siècle. C'est Berlioz qui, en 1844, dans son «Traité d'instrumentation et d'orchestration moderne», pose explicitement les termes esthétiques de la musique, termes à partir desquels l'orchestre et l'orchestration seront constamment recomposés et redéfinis, et qui installent le primat de l'oeuvre, de la partition, de la structure orchestrale, du concert, une certaine hiérarchie des instruments dans l'espace. Cette réforme, qui promeut dans la musique la nature du son, le timbre, le mélange des intensités et des harmoniques (concurrentement aux rapports de hauteur, fréquences et intervalles, qui ont longtemps régné en maître sur la conception de la musique occidentale) comporte aussi le très programmatique «Tout corps sonore utilisé par le compositeur est un instrument de musique», qui fait entrer «officiellement» le bruit dans la partition. Deux volontés se croisent, celle d'élargir le spectre sonore, à la fois de l'orchestre et de la musique, d'inclure la non-musique au sein de la musique, et celle de fixer l'auteur, l'autorité de son droit, à travers un objet musical: l'oeuvre et sa représentation. Cette réification de la musique marque l'aboutissement d'un programme occidental où composition, exécution, puis mélodie, harmonie, gamme, mesure, tonalité, atonalité, découpage du temps, instrumentation précise et normalisée, assoient un système dont l'emprise sur le monde ne cessera d'avancer. Le fait musical et l'objet musical, définis par leurs formes plus ou moins complexes, reposant sur la triade compositeur, interprète, auditeur, la notion d'oeuvre, qui ne nécessite pas une écoute participative, s'interposant entre ces trois actants. L'oeuvre est écrite, c'est le modèle de la partition sur papier - modèle ambivalent, puisqu'il garantit la fixation et la transmission de la musique, organise la séparation du créateur et des exécutants et ronge les frontières géographiques qui caractérisent les différents styles musicaux. L'objet musical industriel s'oppose en tout point à l'objet musical romantique. Edison, lorsqu'il dépose en 1877 le brevet du phonographe, «machine parlante» (dont les premiers mots furent «Mary Had a Little Lamb») présente au public une invention qui combine deux qualités «scientifiques» essentielles: l'imitation d'un réel sonore par sa reproduction (à partir de laquelle se déploiera le vocabulaire de la fidélité, jusqu'à la «haute fidélité», concurrent de l'exécution musicale sur son propre terrain) puis un support, l'enregistrement (d'abord le cylindre, ensuite la cire) qui en permet la conservation: défi lancé à l'unique et au temps. Un autre schéma se superpose alors à la triade romantique, compositeur, interprète, auditeur: le produit. la machine et l'usage.

Avec l'objet musical industriel, la référence à l'événement primitif, à l'exécution, s'efface à l'arrière-plan. Ce qui importe est la transmission, la reproduction et la diffusion du son. Il existe un aspect assez méconnu de l'utilisation du phonographe. L'appareil a en effet très rapidement été mis à contribution pour analyser l'«humeur» des auditeurs. En 1915, Edison testera même son invention en entreprise, la diffusion de musiques et de sons étant alors pressentie comme possible médecine sociale. 1915, c'est aussi l'année où Kurt Weill compose sa «Gebrauchsmusik», suite de pièces devant être jouées à la maison, qui visent à la suppression des barrières entre l'art et l'usage. Mais ce que l'on doit prendre plus au sérieux encore, est la formule de Satie, par laquelle il qualifie son activité musicale de «phonoscientifique», marquant en cela sa négation de l'esthétique wagnérienne et de l'impressionnisme, autant que son intérêt pour le son et sa diffusion, l'objet musical industriel. Habitué aux «rôles» de second plan,

pianiste de cabaret au Chat Noir et accompagnateur à l'Auberge du clou, compositeur de chansons (de «rudes saloperies», selon lui, pour Paulette Darty), Satie n'est pas uniquement ce «musicien médiéval» (le mot est de Debussy et s'appuie sur le recours au plain-chant dans ses compositions) un peu égaré dans son temps. Sa défiance envers l'expression des sentiments et le lyrisme, son intérêt corollaire pour les espaces sonores, ouvrent une nouvelle voie à l'esthétique moderne. En effet, si Berlioz, dans son Traité de 1844, convoquait tout ensemble la musique et le bruit dans l'orchestre, Satie, lui, s'intéressera au silence et au son, à une certaine forme de «phonographie» (1). Deux points de référence jouent un rôle d'accélérateurs dans ce programme: les Vexations (1893) et la Musique d'ameublement (1920).

...ensuite ses fantômes.

Le commentaire de Satie, qui accompagne les Vexations précise: «Pour jouer 840 fois de suite ce motif, il sera bon de se préparer au préalable dans le plus grand silence et par des immobilités sérieuses». Avec les Vexations, ce n'est plus tant la structure musicale que la durée par laquelle elle est distribuée qui importe. Répétition, reproduction mécanique d'une même séquence sonore jusqu'à la désertion, l'épuisement de la mélodie, jusqu'au silence en somme (2). Mais si la «phonoscience» permet de parvenir à l'effacement de la musique par la répétition de la mélodie, elle peut aussi l'atteindre en noyant celle-ci dans l'espace. La Musique d'ameublement, conçue par Satie comme un simple fond sonore, réalise le second volet «phonoscientifique» de ce programme en jouant littéralement sur le faible volume sonore des instruments qui l'interprètent. Elle marque sans doute un point culminant dans l'expérience de Satie - idéal d'inexpressivité qu'il ne faut pas cependant prendre au pied de la lettre, mais concevoir dans le champ polémique au sein duquel il s'inscrit. Darius Milhaud, qui collabora à sa création (la Musique d'ameublement faisant office d'interludes pour combler des temps morts entre les différents tableaux d'un spectacle de Max Jacob) recommandait de ne pas écouter cette musique, mais de l'entendre simplement, de ne pas y prêter attention plus qu'à autre chose, puisqu'elle devait apporter une «contribution à la vie au même titre (...) que la chaise sur laquelle vous êtes ou n'êtes pas assis». La Musique d'ameublement est en effet diffuse, il faut l'essayer, la pratiquer, la tester dans son environnement sonore, modeste élément de la vie quotidienne se mêlant aux bruits et aux conversations, qui marque au détour la ruine de l'objet musical en soi. Milhaud, après la mort de Satie, reconnaissait la pertinence de cette vision quand «aujourd'hui, les enfants et les femmes au foyer remplissent leurs maisons avec une musique impersonnelle, lisant et travaillant au son de leur poste de radio». Là où s'arrête la Musique d'ameublement, commence précisément la «muzak», bande-son industrielle pour meubles d'intérieur, papier peint musical pour tous. La société Muzak (3), qui fut créée après guerre par le brigadier George Owen Squier, se voulait au service d'une utopie sociale: en reliant par les ondes de lointaines contrées géographiques, en forgeant un lieu post-industriel entre l'entertainment et l'ingénierie avec ses programmes musicaux destinés à des lieux de travail, elle se donnait pour mission de diminuer le stress des employés en augmentant les ventes de leurs sociétés (où l'on reconnaîtra les suites directes de l'expérience menée en entreprise par Edison). Ainsi, furent jetées les bases industrielles d'une musique d'arrière-plan, et pour Muzak, l'enjeu consista rapidement à réunir des éléments sonores et musicaux hétéroclites dans le but de plaire au plus grand nombre. Une sorte d'espéranto musical vit le jour, un langage déchargé de tout pathos, un liquide amniotique dans lequel baignaient tous ceux qui l'écoutaient (4). Mais qu'on ne s'y trompe pas, la société Muzak voulait diffuser plus que de la musique (certainement pas moins, en tout cas) : son programme radio permanent, dont la source demeurerait inaccessible, mais dont chacun pouvait disposer chez soi, serait le principe unificateur d'une harmonie parfaite - une aspiration céleste diffusant le son du paradis...

L'orchestre fantomatique de la société Muzak serait-il dirigé par Dieu en personne, rythmant notre socialité light, comblant les espaces vides et donnant une durée au temps qui s'écoule, comme pour accompagner le passage de l'économie de marché à la consommation de la culture ? Plus sérieusement, c'est un changement radical des habitudes d'écoute au 20e siècle qu'accompagnent ces formes industrielles de la musique. «Le phonographe est notre vie musicale» disait Cage, et, en effet, la véritable transformation opérée dans la musique fut ce passage d'un lieu d'extériorité à un lieu d'intériorité: son statut culturel n'a pas tant évolué que sa fonction sociale n'a été modifiée par sa disponibilité. La musique est devenue «ce que l'on a quelque part avec soi» : le disque, générant des exécutions sans représentation, lui a fait connaître de nouveaux usages, l'avènement de la radio et des médias de reproduction et de diffusion du son creusant considérablement l'espace de sa réception et de sa consommation. Pour le «meilleur» de cette «vie musicale» (on en connaît le pire). il s'est agi de rompre avec l'écoute passive générée par les grandes industries culturelles, d'inventer, dans ce domaine aussi, des formes nouvelles. Étranges coïncidences et concordances, blocages et déblocages contemporains de cette «muzak», forme qui ébranle à son tour deux socles sur lesquels s'était bâtie l'esthétique moderne, abolissant la notion d'auteur pour ne plus préserver que celle d'un logo garant d'un répertoire de sons, d'un catalogue d'ambiances, et qui assigne à la musique un arrière-plan idéal, abolissant les hiérarchies de l'orchestre, aplanissant son relief sonore par une opération le renvoyant à sa seule dimension décorative. N'y aurait-il dès lors d'autre musique de fond possible que celle d'un monde devenu vaste parc de loisirs? Rien au-delà de cette utopie sociale inversée, arrachant finalement la musique à toute forme d'humanité ?

... puis leurs fictions sonores.

Aux deux extrémités de la «muzak», Satie et Brian Eno se rejoignent de manière assez troublante. Pour les deux musiciens, il s'agit en effet de renverser des dispositifs musicaux en prenant appui sur des évolutions techniques (le matériel du son), anthropologiques (le comportement des auditeurs) et esthétiques (le romantisme est à l'un, ce que la muzak est à l'autre). Les deux hommes n'ont certes pas vécu la même époque, mais leurs réflexions sur la place de la musique et les solutions qu'ils apportent aux questionnements qui sont les leurs sur ses modes d'apparition et de disparition empruntent pourtant des sentiers communs. On remarquera que l'évolution musicale de l'un comme de l'autre s'est tracée dans les marges des styles populaires et savants, entre l'avant-garde et la chanson; qu'ils ont tous deux cherchés les implications musicales des modifications apportées par les évolutions technologiques au comportement des auditeurs (la «phonoscience» devenant avec le studio d'enregistrement un art d'ingénieur à part entière) ; qu'ils ont toujours manifesté une prédilection pour la réduction et la légèreté dans leurs compositions, préférant les «piécettes», les miniatures, les formes brèves et parfois déceptives au grand oeuvre - l'ensemble participant d'un intérêt commun pour l'espace de la musique, qui implique à son tour un art du déplacement, que l'on pourrait comparer à une forme de nomadisme. On trouve même, point d'origine de la carrière d'Eno, un geste anti-orchestral des plus drôles, au croisement de la pop, de la musique improvisée et de la performance. Il fut membre du Porstmouth Sinfonia, créé avec Gavin Bryars (élève de Cage), qui donna son premier concert en 1970 : la particularité de cet orchestre symphonique est de laisser libre choix à ces instrumentistes de leurs instruments. Certains d'entre eux conservent leur instrument courant. mais d'autres les échangent, s'essaient à des instruments différents, ou encore les découvrent et les expérimentent pour la première fois. Fabuleux projet, dont la portée n'est pas tant celle, esthétique, d'une négation de la musique (certains musiciens du Porstmouth savent la lire, la jouer et vivent professionnellement de son exercice). que celle, politique, d'une négation de l'orchestre et de ses hiérarchies - le rôle social du chef, la répartition

des pupitres, etc. -, à travers la remise en cause de ses compétences et de ses valeurs - dans le trouble de la fidélité au texte, de la partition, de l'oeuvre et de l'interprétation. Que doit-on penser d'une forme qui, légèrement perturbée, produit exactement l'inverse de ce que l'on attend d'elle, dans une version du répertoire où toute dramaturgie se transforme irrémédiablement en burlesque ? Ce déni du corps orchestral (détour semble-t-il obligé pour tout musicien qui refuse la frontalité de son dispositif), s'accompagnera chez Eno (comme chez Satie, d'ailleurs, quoique différemment) d'une sorte de fascination pour l'apesanteur, le diffus (s'ajoutant à la mobilité, celle des collaborations multiples et des alliances avec d'autres musiciens), et qui vaut aussi bien sur les plans de l'économie musicale que physique. Contre l'orchestre et les pupitres, pour le studio d'enregistrement, lieu aveugle où l'avion, le survol des paysages et les fantômes peuvent être convoqués (qu'il s'agisse de ceux de l'orchestre, puisqu'il est désormais possible de le reconstituer entièrement depuis cet endroit, ou de spectres humains (4).

Pour qualifier son univers musical, Eno, par ailleurs, a souvent eu recours à des métaphores olfactives (le parfum) et picturales (la création d'espaces). Si sa musique est écrite, elle est avant tout sonore (question de fréquences et de tonalités(5), et se déploie dans des formes de léthargie, de fluidité et d'arythmie, qui témoignent d'une nouvelle étape dans la «phonoscience», marquée par la fusion entre le compositeur, l'ingénieur du son et le producteur. L'«ambient music» de Brian Eno, en réponse à la «muzak» et à l'esthétique moderne, est une forme ouverte, à l'intérieur de laquelle les composantes du hasard prennent une part active: incomplète par nature, elle s'écrit dans l'attente que les circonstances de sa diffusion viendront un jour combler. Comme si Eno, conscient que toute forme musicale engage le corps en son entier (en tant qu'organisme civilisé, éduqué, programmé). quelle que soit la volonté de le mettre à distance, conscient donc des dimensions physiologiques de toute musique (puisque l'on «entre» en elle, comme capturé et enveloppé par le son, ce qui est à l'origine de bien des phénomènes de rejet), avait éprouvé la nécessité de créer des issues. L'«ambient music» d'Eno formule des débuts de réponse à ces considérations: pour que l'on puisse sortir de la musique comme on y est entré, ou mieux encore, pour ménager des espaces de déambulation qui laissent libre le choix de la place que l'on veut y prendre. L'espace musical créé, s'appuyant sur la stéréophonie, qui rend possible une localisation des sources sonores, y rencontre nécessairement une fable géographique.

Créer des espaces sonores, certainement. mais aussi faire entrer l'auditeur dans la fiction de ces architectures et de ces paysages flottants, et lui laisser toute liberté d'y flâner. L'aboutissement du programme de la musique d'ameublement, ce renversement de perspectives et de plans, rencontre alors une forme d'installation de l'auditeur dans la musique, en locataire ou en habitant (pas en captif, ni en connaisseur ou en spécialiste, puisque ici, la question de la compétence n'est pas envisagée), En séparant la musique de ses corps organiques, celui des musiciens et des instruments, Eno la rend à un autre corps, chimique, celui des ondes et des ondulations sonores, où tout se décompose et se délite. La fable géographique n'est que fiction, elle nous projette dans un ailleurs où l'on se dédouble, elle crée son propre peuple de fantômes. La question de l'écoute revient alors différemment. Le rôle que l'auditeur doit tenir n'est pas écrit: l'écoute est participative, mais sur un mode discret, qui ne requiert pas l'adhésion, puisque non pré-déterminée par un espace et un temps donnés.

Le plus singulier dans l'«ambient music» de Brian Eno réside sans doute dans cette aventure promise à l'auditeur, Comme s'il fallait nécessairement que la musique s'efface afin que celui-ci s'affirme, comme si la hiérarchie des corps et des gestes, qui nous renvoie à une division sociale de l'espace, devait s'estomper devant une répartition chimique des forces, dans un espace/temps incertain de la division moléculaire, pour que soit

l'écoute, une expérience de traversée, un parcours à faire plus qu'une carte à regarder. Dans la fable géographique de Brian Eno, la dimension topique croise nécessairement une exigence topologique. Avec l'avènement du home studio, et le développement, puis la prolifération des instruments électroniques, cette esthétique flottante de l'«ambient music» a aujourd'hui trouvé des suites (plus ou moins heureuses). ouvrant de nouvelles voies aux architectures sonores, jusqu'à la création et au développement d'une nouvelle discipline de la musique et du son, le design sonore.

(1) On ne peut opposer les deux compositeurs, ils formulent deux propositions issues d'un même élan. Si le mouvement d'ouverture voulu par Berlioz est un moment de clôture qui, fixant la composition par l'orchestration, se propose d'en définir les principes, alors Satie poursuit l'établissement de ces nouvelles règles en remettant en cause, et l'instant musical (l'objet unique, la performance), et la musique elle-même (son plan de diffusion). Cette continuité dans la rupture étant un moteur puissant de la modernité.

(2) Cage, qui fut le premier à défendre Satie comme compositeur, non pas de l'harmonie, mais de la durée, fit représenter publiquement cette pièce par 12 pianistes se relayant (pour une performance de 18 heures environ) en 1963 au Pocket Theatre de New York, soit 70 ans après sa composition.

(3) La société Muzak® a donné son nom à la musique qu'elle produisait, puis plus généralement à toutes les musiques qui s'en approchaient. Voir à propos de cette société l'ouvrage de Joseph Lanza, Elevator Music, Picador, New York, 1994, à paraître en novembre 2001 aux éditions LPM.

(4) Les titres de ses albums, «Discreet Music», «Music for Airports», «On land», «My life in the Bush of Ghosts» sont assez éloquentes.

(5) Voir à ce propos les pages 353 à 357 du journal de Brian Eno («Une année aux appendices gonflés», Le Serpent à Plumes, 1998). consacrées à l'«ambient music», dans lesquelles le musicien évoque brillamment les différents aspects de ce travail.