

La musique, art fonctionnel : réflexions sur un genre compromis

Autor(en): **Bosseur, Jean-Yves**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2018)**

Heft 142

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927453>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

La musique, art fonctionnel

Réflexions sur un genre compromis

Jean-Yves Bosseur

La musique, même la plus autonome, est un fait social. En tant que tel, elle joue un rôle dans le tissage des fonctions sociales : elle rassemble et disperse, synchronise et distrait, attire et menace, elle nous incite à l'action ou nous immobilise. Jean-Yves Bosseur s'est mis sur la trace des compositeurs qui, au lieu de craindre une telle instrumentalisation du son, ont activement cherché à créer une musique à usage – un genre méprisé à tort, qui ne cesse de se réinventer.

En écho à un texte que Michel Butor avait intitulé « la musique, art réaliste »¹, on pourrait parler de « la musique, art fonctionnel ». Cet article de Butor pourrait bien constituer en effet une sorte de manifeste pour les musiciens qui ont su dépasser l'étroitesse du système sériel orthodoxe hérité de l'École de Vienne en explorant les ressources d'une figuration musicale dont les termes restaient à redéfinir. On assiste ainsi, à partir de la fin des années 50, à une mutation décisive depuis l'abstraction formaliste de la période sérielle post-wébernienne jusqu'à une reconquête des propriétés psychosociales du phénomène acoustique, à travers une prise en charge critique de présupposés culturels qu'il devenait illusoire de mettre plus longtemps entre parenthèses. On en revient dès lors également au vieux débat sur la suprématie de la « musique pure » par rapport à celles qui dépendent plus ou moins explicitement d'un contexte ou de références extérieurs à l'univers musical.

COLLABORATION MYSTÉRIEUSE

Or toute musique est nécessairement chargée d'une fonction par rapport à la société ; encore celle-ci peut-elle s'avérer plus ou moins restrictive ou ciblée selon les cas. Tout au long de l'histoire, afin d'assurer leur subsistance, les compositeurs se sont retrouvés, de gré ou de force, au service des institutions, laïques ou religieuses, ont dû s'en accommoder, contourner parfois habilement les contraintes qui leur étaient imposées pour donner une touche personnelle aux commandes qui leur étaient adressées et développer ainsi leurs propres recherches de manière plus ou moins indépendante.

Les relations avec la fête et les divertissements témoignent pour leur part des multiples apports sociaux qu'engendre la pratique musicale. Claude Debussy regrettait par exemple que

les musiques de plein air soient quasi exclusivement réservées à des ensembles s'apparentant à la musique militaire, tels les orphéons ou les harmonies municipales, et il décrit de manière toute prophétique, dans *Monsieur Croche*, une musique de plein air qui favoriserait une « collaboration mystérieuse de l'air, du mouvement des feuilles et du parfum des fleurs » avec les sons ; une telle musique « réunirait tous ces éléments dans une entente si naturelle qu'elle semblerait participer de chacun d'eux. [...] Je puis me tromper, mais il me semble qu'il y a, dans cette idée, du rêve pour les générations futures. Pour nous autres pauvres contemporains, j'ai bien peur que la musique continue à sentir un peu le renfermé. »²

GEBRAUCHSMUSIK

Déjà vers les années 1920 apparaît en Allemagne la notion de « Gebrauchsmusik » (musique à vocation utilitaire) dans laquelle s'illustreront initialement Paul Hindemith et Kurt Weill. Il s'agissait de proposer des œuvres qui puissent faciliter l'accès à la musique à des individus de niveaux de connaissance des plus variés, sans exclusive. Non sans affinité avec le courant de la « Neue Sachlichkeit » (nouvelle objectivité) dans le domaine de la peinture (avec des artistes comme George Grosz ou Otto Dix), la Gebrauchsmusik s'est appliquée à toutes sortes de moyens d'expression – radio, cinéma, publicité – et souhaitait avoir un impact tout à la fois social et pédagogique en visant également la pratique amateur. Parmi les œuvres répondant à une telle préoccupation, on pourrait citer *Lehrstück* (1929) de Paul Hindemith sur un livret de Bertolt Brecht, cantate scénique didactique pour deux voix masculines, récitant et chœur, danseur, trois clowns et orchestre, et qui incluait la participation du public.

L'utilisation fonctionnelle de la musique n'est certes pas l'apanage de la civilisation occidentale. Selon Sophie Trebinjac³, en Chine, la musique militaire avait trois fonctions principales lors d'un conflit armé : Par le rythme joué, la première visait à coordonner l'action collective, c'est-à-dire régler la marche, imposer et assurer l'ordre. Ensuite, elle avait une fonction de communication ; par le biais de tambours, elle véhiculait en effet des ordres et les transmettait selon la hiérarchie militaire, chaque tambour, de taille différente, correspondant à un grade. Enfin, elle avait une fonction émotionnelle ; en plus d'encourager les troupes alliées, elle se devait d'effrayer les troupes ennemies.

De nos jours, un fossé de plus en plus large s'est creusé entre les musiques que l'on pourrait qualifier globalement d'« électro-commerciales », et celles qui correspondraient à la dénomination de « musique savante », même si cette dernière se révèle peu satisfaisante en raison des entrecroisements qui se multiplient désormais entre les différentes pratiques. La société de consommation qui nous est imposée fait que nous sommes de plus en plus envahis par des produits musicaux répondant à des critères stylistiques extrêmement étroits et limités. Ce sont le plus souvent des succédanés caricaturaux dérivés d'un langage tonal banalisé à l'extrême, avec ses clichés les plus éculés.

INTÉRESSANTE, ET FACILE À IGNORER

Les musiques dites fonctionnelles pourraient répondre aux catégories suivantes :

- des musiques d'ambiance, dans la lignée de la Muzak, destinées à des magasins, mais visant aussi à combler les moments d'attente au téléphone etc.
- des jingles, ou sonals, supposés donner à une marque une identité musicale qui lui permet d'être repérée très rapidement ; c'est ce que l'on appellera la signalétique sonore.

Mais on peut également se demander si les musiques de scène, de pièce radiophonique et de film ne sont pas assimilables, elles aussi, à la catégorie des musiques fonctionnelles ou, pour reprendre un qualificatif de Pierre Schaeffer, appliquées.

Dans le premier cas, si la musique d'ameublement chère à Erik Satie était jouée par des instrumentistes, l'*Ambient Music*, telle que la conçoit Brian Eno, passe désormais par la diffusion technologique, acousmatique. Au dos de la pochette du disque *Music for Airports / Ambient 1*, Eno précise ses intentions, se démarquant notamment de la Muzak :

« Les connotations de cette appellation sont particulièrement associées au type de matériau que produit Muzak Inc. – des airs familiers arrangés et orchestrés de manière légère et comme un dérivatif. De façon tout à fait compréhensible, cela a conduit la plupart des auditeurs avertis (et la plupart

des compositeurs) à rejeter entièrement le concept de musique environnementale en tant qu'idée digne d'attention. Ces trois dernières années, je me suis intéressé à l'utilisation de la musique comme ambiance et en suis venu à croire qu'il est possible de produire un matériau susceptible d'être utilisé sans donner lieu à quelque commission que ce soit. Pour créer une distinction entre mes propres expériences dans ce domaine et les produits des divers pourvoyeurs de musique en conserve, j'ai commencé à employer le terme d'Ambient Music. »⁴

Dès 1978, Eno déclare en effet :

« Je voulais composer une musique capable de s'adapter à tous les bruits que l'on entend dans un aéroport. J'ai pensé : il faut qu'on puisse l'interrompre (à cause des annonces), qu'elle se situe en dehors des fréquences auxquelles les gens parlent, à des vitesses différentes de leur élocution (pour ne pas gêner la communication) et, ce qui est le plus important pour moi, il faut qu'elle soit liée à l'endroit où l'on se trouve, à ce pourquoi on est là – voler, flotter et, secrètement, flirter avec la mort. »⁵

« On peut définir », écrit-il,

« une ambiance comme une atmosphère, une influence qui vous entoure, une sorte de couleur ou de nuance. Mon intention est de produire des œuvres originales, ostensiblement (mais pas exclusivement) destinées à des situations et des moments particuliers, dans l'intention de créer un catalogue réduit, mais diversifié, de musique environnementale adaptée à une grande variété d'humeurs et d'atmosphères. »⁶

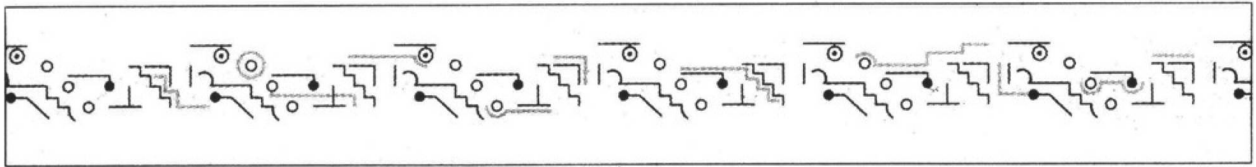
Il s'agit pour lui de proposer une musique enveloppante, qui « colore » le lieu :

« Alors que les compagnies spécialisées dans la musique en conserve travaillent avec le but de régulariser l'environnement, d'étouffer ses particularités acoustiques et atmosphériques, L'Ambient Music entend les souligner. Alors que l'on produit la musique de fond conventionnelle en la dépouillant de tout sentiment de doute et d'incertitude (et donc d'intérêt véritable), ce sont là des qualités que l'Ambient Music entend conserver. [...] Celle-ci doit être capable de s'adapter à de nombreux niveaux d'attention d'écoute sans en privilégier un en particulier ; elle doit être aussi intéressante que facile à ignorer. »⁷

Stylistiquement, la musique de Brian Eno est liée au courant minimaliste et l'on peut y déceler l'influence de la démarche de Steve Reich, c'est-à-dire le recours à des processus qui, une fois mis en action, peuvent créer de la musique avec une petite ou même sans aucune intervention de l'auteur. Pour ce faire il recourt volontiers à des procédés de boucle et de déphasage qui créent une sorte de paysage musical exempt de tout effet dramatique, afin de « susciter le calme, un espace pour

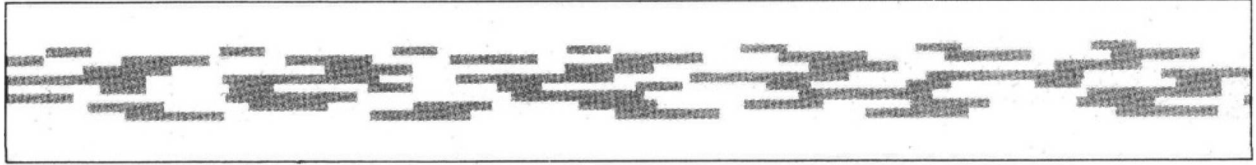
1/1

16-39



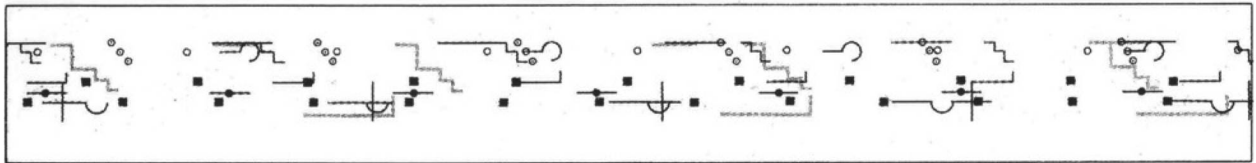
2/1

8-25



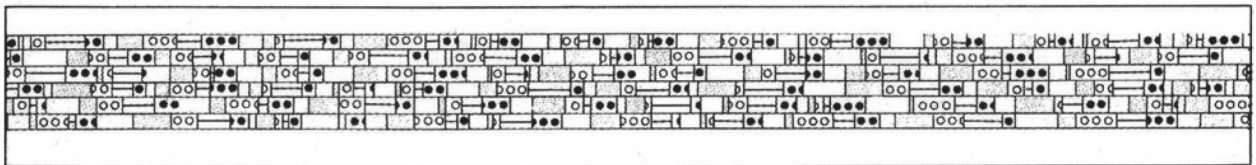
1/2

11-36



2/2

9-38



« Voler, flotter et, secrètement, flirter avec la mort. » Pochette du vinyle *Music for Airports* de Brian Eno. © 1978 Virgin Records Ltd.

penser »⁸, selon sa propre expression. Ce qui est toutefois révélateur du décalage entre ce qu'il a voulu entreprendre idéalement et ce qui s'est produit dans la réalité, c'est que son album *Music for Airports*, diffusé pendant un peu plus d'une semaine lors d'un festival dans l'aéroport de Pittsburgh suscita de nombreuses plaintes et que celui-ci se vit obligé de diffuser des musiques « moins angoissantes » et plus « classiques ».⁹

STYLE ET DESIGN

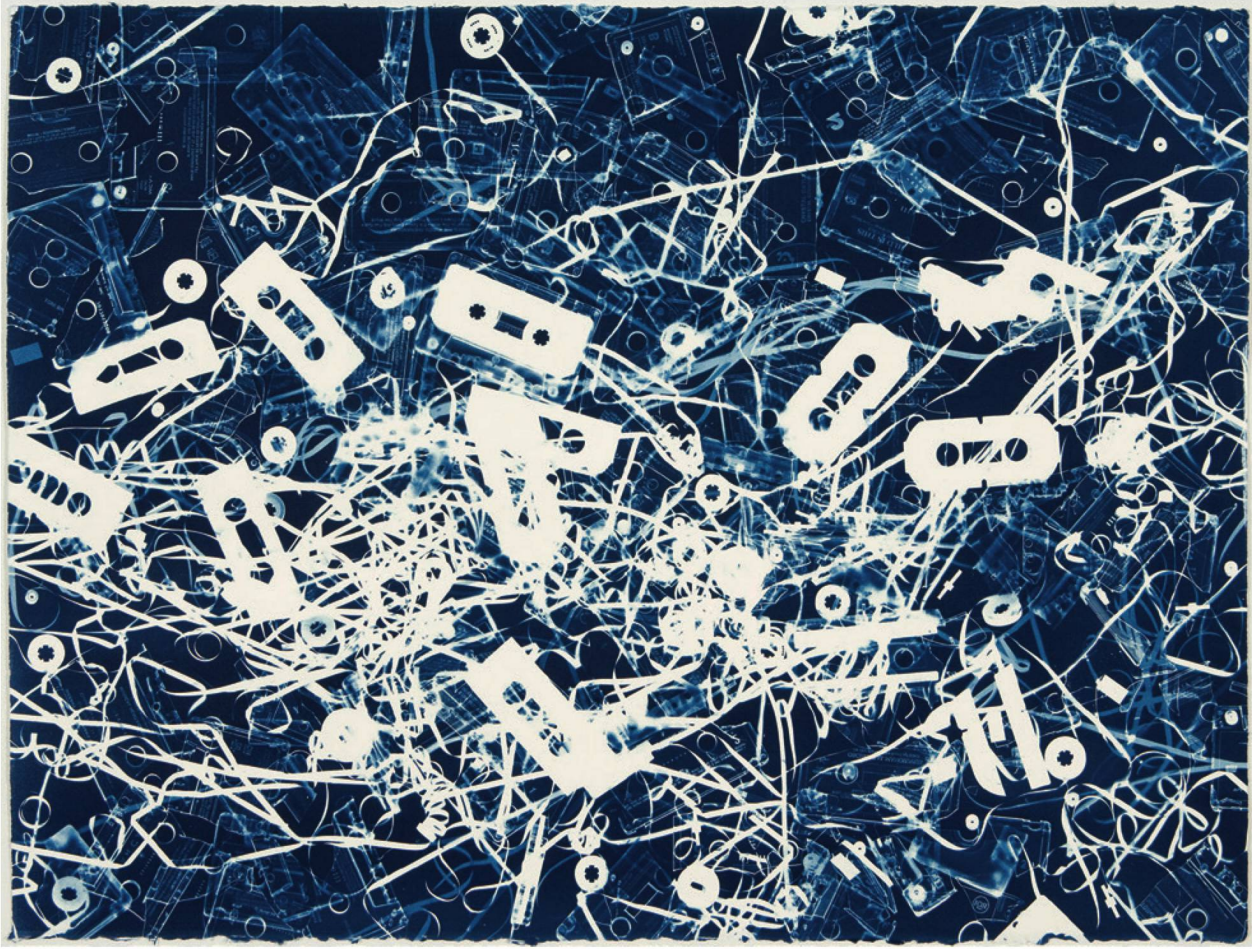
Compte tenu d'intérêts économiques sans aucune commune mesure avec les conditions qui président à la vie (il faudrait plutôt dire la survie, dans la plupart des cas) de la création contemporaine, les secteurs d'activité liés à la musique fonctionnelle sont vite devenus des chasses gardées, des domaines réservés, leurs responsables manifestant par ailleurs une incontestable méfiance vis-à-vis de démarches par trop novatrices.

Plusieurs compositeurs de musique contemporaine se sont pourtant intéressés au design sonore, tel Bernard Parmegiani, qui a réalisé le Sonal de l'aéroport de Roissy-

Charles-de-Gaulle, utilisé de 1971 à 2005, et qui demeure un des meilleurs exemples de ce que l'on peut réussir dans ce domaine, ou encore Christian Zanési, à qui l'on doit un sonal voyageurs RATP en 1996.

L'intérêt de Michel Redolfi pour la musique contemporaine hors les murs et pour de larges audiences l'a orienté à plusieurs reprises vers la conception sonore pour des espaces publics : parcours et identité sonore sous la forme de douze espaces musicaux simultanés pour la découverte de 5000 poissons en aquariums destinés au Centre National de la Mer (Boulogne/mer, Nausicaä) – en évolution depuis 1991 –, parcours « Le Son à l'Oreille » avec la collaboration de Luc Martinez, pour le Parc de La Villette et la Cité des Sciences et de l'Industrie, dans le cadre de la Fondation Maeght, du Parc de la Mer Marineland, de l'Exposition Universelle de Séville.

Associé au CIRM¹⁰, le studio Audionaute¹¹ doté d'une équipe pluridisciplinaire, conçoit la « Cité du Son » dans le Cher (2001/2004). En 2007, le design musical du tramway de Nice lui est confié puis, en 2012, celui de Brest et, plus récemment ceux de Liège et de Besançon. Les annonces « sonals » en forme de jeux de sons évoluant selon les heures et les saisons, renouvellent le genre. Pour Redolfi, « le son,



Omniprésence du son en boucle : impression all-over de Christian Marclay, Untitled (Studio Floor). © Christian Marclay 2008

spatialisé par une constellation de haut-parleurs stratégiquement insérés dans le parcours, modifie l'environnement acoustique, stylise le paysage sonore culturel : c'est cette pratique que nous appelons le design sonore.¹² Celui-ci devient donc une sorte de *foreground* ; à la différence près qu'il se soucie moins du rapport au client que de la création d'un univers sonore singulier : « À l'inverse des musiques ambiantes conventionnelles, les mises en scène sonores du CIRM éveillent, émerveillent ou interpellent le promeneur suivant les projets ».

En 2010, avec le designer Marc Aurel, Michel Redolfi a créé un banc sonore composé d'un ruban de métal tressé, « le banc de Satie », évident clin d'œil à l'inventeur de la « musique d'ameublement ».¹³ En collaboration avec le designer et compositeur Christoph Harbonnier, Redolfi a conçu le « Sonoptère », fauteuil audio-solaire qui crée une sorte de bulle acoustique. Il n'y a pourtant ni haut-parleurs ni casque, le fauteuil lui-même faisant caisse de résonance avec ses flancs en ailes de papillon. En s'asseyant ou s'allongeant dessus, on peut par exemple entendre des sons nocturnes auxquels on n'a pas accès d'ordinaire dans les jardins, et qui se mêlent, comme en transparence, avec ceux du moment

présent. Dans le cas d'une installation de plusieurs fauteuils, chacun d'eux retransmet des sonorités différentes.

PARCOURS D'UN PAYSAGISTE

Il faudrait également citer à ce propos une des principales entreprises de design et d'architecture sonores, Diasonic, créée à l'initiative de Louis Dandrel en 1980, intégrée par la suite à l'IRCAM en tant qu'unité de recherche : « Le *sound designer* est un plasticien du son, un architecte acoustique, c'est-à-dire quelqu'un qui applique le son au design et à l'architecture et vice versa ».¹⁴ Diasonic a procédé à la musicalisation de restaurants (ministère des finances en 1996), à des projets de sonorisation de gares ; à la différence des entreprises précédemment citées, sa démarche se veut plus expérimentale, visant une adéquation de la musique avec l'architecture et le contexte environnemental. Rejoignant la problématique des paysages sonores, elle a réalisé plusieurs jardins musicaux comme le *Jardin des Sons* à Hong Kong en 1988, le *Jardin des Voix* à Osaka en 1989, Le *Jardin de la Plaine-Mer* au Mont-Saint-Michel en 2001, *les jardins de la*

Borie dans le Limousin en 2013; en 1991, il conçoit une horloge musicale, la *Clepsydre* du bassin de la Géode pour le parc de la Villette à Paris, qui fait entendre des musiques différentes selon les saisons. L'architecte Christian de Portzamparc lui a commandé une création pour la rue musicale de la Cité de la Musique à Paris, le *Gong*, comprenant cinq structures mobiles, devenu opérationnel en 1994. On lui doit également plusieurs installations musicales destinées à des événements liés à des marques, comme pour Louis Vuitton en 2002, la convention Glenmorangie en Écosse en 2007 – Dandrel avait associé des musiques différentes à chacun des huit whiskies de la distillerie – ou encore l'exposition Hermès en Chine en 2010. En 2013 est inaugurée une sorte de salle-instrument, le *Métaphone*, au carreau d'Oignies (Pas de Calais). Celui-ci est à la fois une salle de spectacles et un « instrument de musique urbain » dont les façades produisent et diffusent des sons à l'extérieur, en liaison avec des jeux de lumière. Dandrel a également créé des signalétiques sonores d'entreprises notamment pour la SNCF de 1994 à 2004. Pour le constructeur PSA Peugeot-Citroën, il propose le son d'une voiture électrique, pour la RATP l'ambiance de la *Serre Météor*-Gare de Lyon, pour Rowenta un prototype d'aspirateur. Il travaille de 2009 à 2013 pour le design et l'environnement sonore du tramway de Tours avec, entre autres, le plasticien Daniel Buren, le designer Roger Tallon et l'agence RCP Design Global. Il a composé l'accompagnement sonore dit des « modes doux » (piétons, vélos et bus électriques) pour le nouveau tunnel, de la Croix Rousse à Lyon, inauguré en décembre 2013. Les sons s'étirent le long du tunnel (1.800 mètres), en réponse aux images projetées sur les parois.

Dandrel affirme n'avoir jamais ressenti de pression de la part des sociétés ou entreprises qui se sont adressées à lui en ce qui concerne le style de musique ou le matériau qu'il proposait. Bien sûr, il lui a fallu parfois contourner les idées préconçues qu'elles se faisaient de l'élément musical en projet, leur ouvrir les angles d'écoute, mais il n'a pas connu de

situation de blocage. En définitive, les contraintes proviennent majoritairement des conditions sonores du lieu à investir, des règles acoustiques qui contribueront à justifier les choix.

JUSQU'AUX LIMITES DE L'INSURMONTABLE

La plupart des compositeurs persistent à penser leurs œuvres en fonction du contexte traditionnel de la salle de concert et du type d'écoute que cela suppose. Pour beaucoup, accepter de se confronter à une musique de type fonctionnel sera vraisemblablement considéré comme une compromission, voire même une forme de déchéance. Pour ma part, en tant que compositeur cette fois, j'estime que, tout comme les musiciens du passé parvenaient à honorer leurs commandes, y compris les plus astreignantes, envers et contre tout, notre tâche est de prendre activement (créativement) position par rapport aux sollicitations de toutes sortes, à partir du moment où se profile un enjeu musical, même si les pressions se révèlent quelquefois à la limite de l'insurmontable. Faute de quoi les pleins pouvoirs seront laissés aux mains d'une caste de prétendus spécialistes qui se garderont bien de remettre en question les valeurs les plus conformistes de leur univers médiatique fermé sur lui-même.

Par ailleurs, on constate un intérêt de plus en plus fort de la part de certains musiciens des nouvelles générations (ainsi que des artistes plasticiens, car c'est là un domaine de création qui favorise les interactions de plusieurs modes d'expression) pour les questions touchant à l'environnement, avec tout ce que cela implique pour ce qui concerne les rapports au quotidien. À travers ses réflexions sur le paysage sonore¹⁵, Raymond Murray Schafer a donné une impulsion décisive à une telle préoccupation qui se traduit aujourd'hui par de nombreuses installations et interventions interrogeant la fonction non seulement de la musique mais, plus globalement, du phénomène sonore dans la réalité qui nous entoure.

1 Michel Butor, « la musique, art réaliste », *Répertoire II*, Paris, Éditions de minuit, 1964.

2 Claude Debussy, *Monsieur Croche, antidilettante*, Paris, Gallimard, 1971, p. 94.

3 Sophie Trebinjac, « Une utilisation insolite de la musique de l'autre », *Pom, pom, pom, musiques et caetera*, Musée d'ethnographie de Neuchâtel (Suisse), 1997, pp. 235-236.

4 Brian Eno, *Ambient 1. Music for Airports*, pochette, Editions EG, 1978.

5 Brian Eno, *Journal*, Paris, Le Serpent à Plumes, 1998, p. 356.

6 *Ibid.*, p. 357.

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*

9 Cf. Vincent Rouzé, « L'iPod: Entre expérience contrôlée et contrôle des expériences », in Agostinelli, Augey, Laurie (Dir.), *Entre communautés et mobilité: une approche interdisciplinaire des médias*, Mines/Paris, Presse des Mines, 2011, p. 198.

10 Le CIRM est un des six Centres Nationaux de Création Musicale, label accordé par le Ministère de la culture en 1997. Ses activités s'articulent autour de quatre axes: production, diffusion, recherche et formation. Elles réunissent des professionnels: compositeurs, réalisateurs en informatique musicale, chercheurs, ingénieurs

du son, musicologues, étudiants en composition électroacoustique, travaillant, entre autres, sur les nouvelles technologies au service de la création musicale. Fondé en 1968 par le compositeur Jean-Étienne Marie, le CIRM s'installe à Nice en 1978, année de la première édition du Festival MANCA, dont il est l'organisateur. Le CIRM est dirigé depuis mars 2000 par le compositeur François Paris.

11 Fondé en 2003, le studio Audionaute est une structure indépendante de création et édition en design sonore proposant des mises en son innovantes pour l'architecture, les espaces publics, les transports publics ainsi que le paysagisme. Le studio est animé en tandem avec le designer et compositeur Christoph Harbonnier. Actuellement, le studio développe des objets et mobiliers sonores offrant au particulier des expérimentations musicales au sein des lieux de vie, par exemple une ligne de fauteuils musicaux (Sunfony Sound Lounger).

12 Cf. <http://www.michelredolfi.info>.

13 *Ibid.*

14 Citation provenant d'une conversation inédite de l'auteur avec Louis Dandrel en 2015.

15 Raymond Murray Schafer, *Le Paysage sonore. Toute l'histoire de notre environnement sonore à travers les âges*, Paris, J.-C. Lattès, 1979.