

BRÈVES SCÈNES SUR LE PROBLÈME DE L'INDUSTRIE DE LA MUSIQUE, DU SON ET DE L'ÉCOUTE DANS LE CAPITALISME

Frederico LYRA DE CARVALHO¹

Résumé : Dans cet essai, nous essayons d'examiner, notamment par le biais des penseurs Adorno et Juliette Volcler, les effets et les destins de l'écoute musicale, ainsi que de la manipulation et la production industrielle du son et de la musique dans le capitalisme industriel. Notre but est de créer un contraste entre les usages artistiques et d'autres utilisations tout aussi déterminantes du son et de la musique : la guerre, le fond, la distraction, le travail et le divertissement.

Mots clef : son, écoute, musique, Adorno, Volcler

Resumo : Neste ensaio, tentamos examinar, especialmente por meio das lentes dos pensadores Adorno e Juliette Vocler, os efeitos e os destinos da audição, da manipulação e da produção industrial do som e da música no capitalismo. Nosso objetivo é criar um contraste entre os usos artísticos e outros usos igualmente decisivos do som e da música: guerra, plano de fundo, distração, trabalho e entretenimento.

Palavras chave : som, escuta, música, Adorno, Volcler

Il semble normal que la critique culturelle du capitalisme contemporain se concentre sur l'excès d'images qui nous entourent. Guy Debord fut l'un des premiers à avoir adopté cette posture critique. Dans la quatrième thèse de *La Société du Spectacle* figure la phrase suivante : « Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images » (2006, p. 767). La critique de la médiation par les images devient un présupposé pour l'ensemble de la suite du livre. Il convient de trouver à quel point un tel diagnostic semble encore plus vrai plusieurs décennies après sa publication. La dissociation entre les individus et les images est chose accomplie dans le capitalisme actuel. Depuis quelques années, c'est la médiation numérique d'images qui a pris les devants avec un degré encore plus approfondi de séparation. Par exemple, la mise en place de tout type de dispositif de médiation du travail et de l'enseignement depuis la pandémie du covid-19, en 2020, n'a fait qu'accélérer des tendances en marche, en accentuant encore plus cette dissociation. Paul Virilio est un autre précurseur de la critique de la centralité des images. Depuis au moins *L'Esthétique de la Disparition* (1989), il propose d'opérer un aller-retour entre les images (notamment cinématographiques) et le réel dans la tentative d'envisager l'accélération des dimensions du temps et de l'espace à travers le couple conceptuel et critique disparition/apparition pour penser la capture de l'instant par le biais du regard. La vitesse et l'accélération transforment le mouvement des images en quelque chose de facilement assimilable. L'excès d'images finit par troubler notre perception du visible. Nous pourrions multiplier les exemples, mais le plus important pour nous est de nous rendre compte qu'il s'avère difficile de nier la primauté du visuel par rapport à l'audible et aux autres sens de la perception dans le mode de vie du capitalisme contemporain. Il semble évident que les productions culturelles capitalistes ainsi que l'énorme quantité de dispositifs de médiations que l'on peut trouver

¹ Docteur en philosophie à l'Université de Lille et ATER en esthétique et philosophie de l'art à l'Université de Picardie Jules Verne. Co-éditeur de la revue Passages de Paris, Jaggernaut et Sinal de Menos.

aux quatre coins du monde et accessibles aux différentes classes sociales se focalisent sur la capture de la vue au détriment des autres sens.

Adorno ne serait sans doute pas en désaccord avec ce constat. Cependant, son point de vue constituerait une piste à suivre pour déplacer ce problème visuel vers celui du son et de l'écoute dans la phase actuelle du capitalisme. Un problème comme supplément de l'autre. Il est difficile de nier que le contrôle et la fabrication industrielle du son constituent l'une des conquêtes majeures de la musique et de la technique au XX^e siècle au cours duquel il est devenu plus nettement un objet théorique et esthétique. Ici nous n'allons pas nous contenter de nous cantonner uniquement à la problématique de l'écoute ou du son musical, mais nous nous intéresserons à l'écoute et au son de manière plus générale. En suivant un fil et un esprit adorniens, nous allons tenter ici de prendre un chemin qui passe, tout d'abord, par l'usage, la fabrication industrielle et l'excès du son pour la guerre, le fond, la distraction, le travail et le divertissement.

I

Adorno a entretenu toute sa vie une réflexion sur les possibilités, manières et changements de l'écoute. Nous pouvons affirmer que, de son point de vue, la musique est le paradigme objectif de l'écoute. Il s'est senti concerné durant toute sa vie théorique par les manières dont nous sommes affectés par l'écoute de la musique. « La pensée d'Adorno, précise Peter Szendi, lorsqu'elle prend l'écoute musicale pour objet, est elle-même prise dans une dialectique auditive du détail et de la totalité » (Szendi, 2005 : p. 52-53). C'est ce qu'Adorno qualifie « d'écoute structurelle » (2009). Dialectique, l'écoute est elle aussi une affaire d'éducation et d'expérience. Il n'y a peut-être pas une seule manière d'entendre la musique et l'environnement, mais il y en existe tout du moins bien des façons correctes. C'est en ce sens que Szendi en vient à surnommer Adorno le « philosophe écoute » (2005 : p.52). Lorsque nous traitons de la musique, les problèmes qui concernent Adorno touchent toujours à la reproduction et la production musicale. Au fil du XX^e siècle, cette dernière est devenue de plus en plus une question d'enregistrement, de production industrielle de la musique. Comme il a été souligné par Michael Denning, au fil de l'histoire de la musique occidentale, ont eu lieu deux révolutions principales : l'invention de la notation musicale aux alentours de l'année 1000 et celle de l'enregistrement durant la seconde moitié du XIX^e siècle. Depuis lors, dit cet auteur, « la schizophrénie de l'enregistrement sonore — la rupture de l'union spatiale et temporelle de l'interprète musical et du public, regardée longtemps avec suspicion par les théoriciens sociaux et culturels — est la condition de notre monde musical » (2015 : p. 233). De par sa nature même, l'univers musical est devenu un monde aliéné dont le fondement est la séparation technique entre la production et la reproduction musicale.

En musique, le terme *technique* revêt deux principaux sens. Il existe, d'une part, les techniques purement musicales, celles du jeu des instruments et de l'écriture, et de l'autre, les dispositifs industriels utilisés dans sa production et sa reproduction. Même si leur lien n'est pas toujours une évidence, « derrière les inventions technico-industrielles et les inventions artistiques, c'est le même processus historique qui est à l'œuvre, la même force productive des hommes » (Adorno, 2013b : p. 227). Nous allons traiter d'un seul sens du terme technique, tout en présupposant le développement en parallèle de l'autre. Notons, qu'au début de la diffusion massive des phonographes, Adorno se montrait plutôt

sceptique envers ce nouveau dispositif. Dans des notes prises en 1927 et organisées plus tard dans l'essai « Circonvolutions d'aiguille », il disait que « le passage de l'artisanat à la production industrielle, en changeant la technique de diffusion, change aussi, et du même geste, la chose diffusée » (Adorno, 2013a : p. 215). Ce nouveau dispositif, appelé disque, n'était pas simplement un diffuseur, il changeait également le contenu de la musique qu'il portait en son sein. A ce moment-là, le problème principal, selon Adorno, n'était pas le dispositif en lui-même, mais la qualité du son et la durée de la musique enregistrée. Le son demeurait alors encore insatisfaisant, notamment concernant la voix humaine et il ne pouvait pas assurer le contenu de la durée nécessaire à la reproduction de la majeure partie du répertoire de la musique savante. Dès les années 1920, il avait identifié une dissociation croissante entre l'oreille et l'ouïe. Selon Adorno, « celui qui écoute le gramophone désire en fait s'entendre lui-même, et l'artiste lui offre un simple équivalent de l'image sonore de sa propre personne, qu'il voulait protéger comme un bien dont il est propriétaire » (2013a : 218-219). Autrement dit, il n'existerait plus de synthèse entre l'individu qui écoute et la chose écoutée, mais une projection de l'individu sur la chose. En 1969, cependant, les choses changent. Dans l'essai « Opéra et disque longue durée », il est prêt à admettre que les choses ont changé. Dit-il : « quoi qu'il en soit, appliqué au disque longue durée, le mot révolution n'est pas trop fort. C'est l'ensemble de la littérature qui pourrait devenir accessible, sous son visage vraiment authentique, à des auditeurs qui voudraient l'écouter et l'étudier au moment qui leur conviendrait » (2013a : 228). Le disque avait maintenant une bonne qualité sonore, capable de diffuser tout type de musique de manière adéquate. La production industrielle de la musique posait problème pour l'écoute et l'objet musical, mais son destin n'était pas déterminé d'avance. Elle portait en elle-même des contradictions dialectiques, rendant le problème beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît, exigeant que les choses soient mesurées avec soin, car les possibilités immanentes sont multiples.

II

Adorno publia dès 1934 un essai précurseur traitant de la *Musik im Hintergrund* [« musique de fond »]. Selon lui, il s'agissait là de la forme la plus accomplie d'une musique publicitaire. Il ouvrait cet essai en affirmant que « dans notre vie immédiate il n'y a pas de place pour la musique » (Adorno, 1996 : p. 855). Grâce aux nouveaux dispositifs de production et reproduction, ainsi qu'à la nouvelle place de la musique trouvait dans l'espace public, cet art perdait son air d'évidence. Le gens perdaient, quant à eux, leur intimité avec la musique qui en venait ainsi à être de moins en moins différenciée des bruits divers. Selon Adorno, les cafés étaient curieusement les lieux appropriés pour la musique de fond. La musique se retrouvait indistinctement mêlée au bruit des clients et serveurs. Les musiques pouvaient certes désormais être jouées en direct, mais, déjà à cette époque, elles étaient souvent diffusées par des disques ou par la radio. La plupart des musiques diffusées comme fond étaient fabriquées par le biais de l'extraction des mélodies du contexte plus large des œuvres du répertoire savant. « La musique de fond se caractérise avant tout par le fait que l'on n'est pas obligé de l'écouter. Il n'y a pas de silence comme une couche isolante autour d'elle ; elle se glisse dans le murmure des conversations » (Adorno, 1996 : p. 856).

Cette idée émergera à nouveau quelques années plus tard dans l'essai portant sur le fétichisme de la musique dans lequel Adorno affirme que la musique fait « en tant que

fond sonore, l'objet d'une aperception. Si personne ne peut plus réellement parler, bien sûr, personne ne peut plus écouter » (2007, p. 10). Dans l'essai précoce portant sur la musique de fond, Adorno montre bien que cette dernière était déjà présente à divers moments de la vie sociale. Elle pouvait aussi bien apparaître en tant qu'accompagnement de ballets que sous la forme d'un fond musical pour d'autres activités dépourvues de tout lien direct avec la musique. « Qui veut la musique doit sortir de l'espace de la vie immédiate » (Adorno, 1996 : p. 855). Il n'est pas possible de déterminer clairement si les cafés décrits par Adorno étaient des lieux populaires fréquentés par la classe ouvrière ou plutôt destinés aux classes les plus aisées. Il ne fait pas non plus le point sur les différences existant entre les cafés des années 1930 et ceux de la Belle Époque ; ce qui serait peut-être un signe du manque de sociabilité du philosophe — même si la biographie écrite par Stefan Müller-Doohm (2004) relativise toutefois cette mauvaise réputation. Le plus important néanmoins semble être le diagnostic qu'il propose, c'est-à-dire l'identification du changement accéléré de la fonction de la musique dans la vie des gens dans toutes ses dimensions. Les cafés apparaissent en fait dans cet essai comme des endroits paradigmatiques pour ce type d'écoute. Dans un autre texte, Adorno décrit fort bien ces cafés avec leur musique de fond :

« la musique jouée au café-concert ou, comme en Amérique, transmise par téléphone aux clients des restaurants peut devenir quelque chose de totalement différent. La conversation des gens, le cliquetis des assiettes et de tout ce qu'il est possible d'imaginer, participe à son expression. Elle a besoin de l'inattention de l'auditeur pour remplir sa fonction autant qu'elle exige son attention lorsqu'elle est autonome. Un pot-pourri se constitue parfois à partir d'œuvres d'art, mais celles-ci, par le montage, se modifient jusqu'au plus profond d'elles-mêmes. Des objectifs comme ceux de créer une atmosphère, de couvrir le silence de bruits, les transforment en ce qu'on appelle ambiance, négation de l'ennui causé par le monde des marchandises, négation elle-même devenue marchandise » (Adorno, 2011 : p. 348).

À la différence de la vision, qui exige de porter son regard dans la bonne direction, les sons arrivent quant à eux à l'oreille par de multiples directions, fait remarquer Bernard Sève. Ainsi, nous dit-il, « on peut "être dans" la musique en ne l'écoutant plus que d'une oreille distante ou infidèle, ou en cessant de l'écouter, ou même en voulant ne pas l'entendre ; on peut plus difficilement "être dans" une toile ou un paysage sans les regarder » (Sève, 2002 : p. 80). « En conséquence, le fond sonore n'est pas "fond" au même sens que le fond visuel » (Sève, 2002 : p. 81). Le fond sonore s'articule donc dans une contradiction entre le corps, l'oreille, qui n'échappe pas facilement à la musique — on pourrait aussi dire qu'elle n'échappe pas facilement au son — et l'action de l'écoute. Cette contradiction en puissance crée un problème dans la nature même de cet art, car, selon le raisonnement de Sève, « la musique est plutôt un milieu qu'un objet, elle est toujours en danger de devenir "musique d'ambiance" » (Sève, 2002 : p. 81). Même si Sève ne s'en rend pas compte, si l'on suit son idée jusqu'au bout, la musique doit être comprise comme étant *milieu et objet en même temps*. Une telle contradiction réside dans la chose elle-même, elle est immanente à la musique, mais la possibilité de devenir

purement ambiance, ou musique de fond, ne se réalise effectivement que par le biais de la fabrication industrielle de la musique.

III

Dans son travail dans lequel il élabore une typologie de l'écoute, plus précisément dans son *Introduction à la Sociologie de la musique*, Adorno identifie un type d'écoute qui montre bien les multiples visages des effets engendrés par les musiques de fond. Il s'agissait là d'une écoute qu'articulait la musique de fond comme bande sonore pour contribuer à la réalisation du travail, qui envahissait l'intégralité de la vie de l'individu, jusqu'à dominer son temps libre et qui lui communiquait la fausse urgence du monde le harcelant par la peur de ne rien perdre : « on pourrait s'imaginer un classement allant de celui qui ne peut pas travailler sans que la radio ne ronronne, en passant par celui qui tue le temps et paralyse la solitude au moyen d'une écoute qui lui communique l'illusion de ne rien rater » (Adorno, 2009 : p. 21). La fonction de la musique de fond est en effet, réalisée de manière plus symptomatique dans le système capitaliste quand elle devient une bande sonore pour régler et organiser le rythme du travail et afin de dominer l'imagination des individus en dehors du temps de travail. Cette démarche est déjà ancienne, depuis le début des années 1930, la *General Electrics*, tout comme plusieurs autres entreprises, employait, en effet, de la musique pour dicter le rythme du travail. Depuis lors, la musique est de plus en plus devenue un outil de discipline dictant l'ensemble du rythme du travail². Du fait que le travail est l'activité qui synthétise la société capitaliste, nous pouvons très bien affirmer que la musique s'avère ainsi fondamentale pour le bon fonctionnement de la société.

IV

Le musicien Giancarlo Schiaffini commence sa *Tragicommedia dell'ascolto* par une description de l'évolution de l'espace sonore urbain. La quantité de bruits qui nous encerclent est devenue telle que les oreilles se retrouvent contraintes de les mettre au second plan. Même si nous n'en sommes pas conscients, depuis quelques décennies, nous sommes entourés par une quantité inimaginable de sons. L'excès de bruits porte en soi un aspect agressif, voire violent pour l'oreille, donc pour le corps. Les individus ont tendance à perdre leur capacité d'écoute, ce qui affecte inévitablement l'écoute musicale. « Aujourd'hui, il semble qu'il soit essentiel d'avoir un fond de musique voulu ou imposé, même dans les restaurants, les ascenseurs, les banques, les toilettes publiques, les voyages (train, avion, bus), les supermarchés, toute occasion sociale ou non » (Schiaffini, 2015 : p. 23). La musique de fond occupe une place centrale dans cette situation et devient « une sorte de drogue dont on ne peut se passer à aucun moment de la journée » (Schiaffini, 2015 : p. 23). Du fait qu'elle envahit chacun des moments d'une journée, la musique perd tout intérêt, aussi bien pour notre conscience que pour notre goût, en causant des

² Rappelons-nous que, dans les premières lignes de l'essai intitulé *Sur le caractère fétiche dans la musique*, Adorno revient sur cette problématique classique concernant la musique quand il fait observer que « dès la noétique Grecque, la fonction disciplinante de la musique a été perçue comme un grand bien, on se presse certainement bien plus pour obéir aujourd'hui qu'à l'époque, en musique comme ailleurs » (2007 : p. 7).

dommages physiologiques et à la perception qui sont souvent irréversibles (Schiaffini, 2015 : p. 26).

Juliette Volcler, de son côté, parle d'une *Orchestration du quotidien* (2022). Elle constate qu'il existe une tendance d'orchestration chaotique dans l'environnement, mais ce plus du tout à la manière d'une forêt ou d'un désert. C'est un chaos qui suit une logique de production industrielle car toute la société et le son écouté se retrouvent entourés de sons préfabriqués. Le contrôle et la manipulation pénètrent à l'intérieur même de la matière physique du son et de la musique dans une médiation radicale entre l'environnement et les dispositifs technologiques les plus modernes. Ce phénomène est d'autant plus vrai que quand il n'y a pas de musique ambiante, il n'est pas rare que les gens portent leur propre ambiance musicale avec leurs écouteurs. Ces dispositifs d'écoute individuelle offrent une possibilité évidente pour la critique. Ils caractérisent l'accomplissement de la transformation de toute médiation musicale en un pur produit de consommation technologique. Ces dispositifs coupent les individus du monde sonore en les atomisant par rapport à ce qui les entoure. Si auparavant la musique de fond qui réglait le travail était la même pour chaque travailleur, à présent chacun choisit librement et *à la carte* la manière musicale et sonore qui dominera son écoute.

V

La théorie des dispositifs de Giorgio Agamben s'avère très générale : « j'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et le discours des êtres vivants » (Agamben, 2007 : p. 31). Même s'il semble considérer comme un dispositif tout ce qui a été créé par l'humanité depuis des siècles, il affirme que « la phase extrême du développement du capitalisme dans laquelle nous vivons (est) comme une gigantesque accumulation et prolifération de dispositifs » (Agamben, 2007 : p. 33-34). S'il est vrai que le moment présent privilégie la capture du visuel, elle ne se réduit toutefois pas à ce seul sens. Le téléphone portable, selon Agamben, serait le dispositif paradigmatique de ce qu'il qualifie de phase extrême du capitalisme. Nul ne peut se passer de ce dispositif sous peine d'être exclu du tissu social. Rares sont les types d'activités que l'on peut à présent accomplir sans la compagnie d'un portable. À l'intérieur de celui-ci, divertissement et travail en viennent à être confondus. Il est devenu un outil de domination essentiel pour *toutes* les couches sociales de *tous* les pays du monde. Les sociétés des pays les plus pauvres ne possèdent aucune structure de base pour assurer le minimum nécessaire à la vie (ou survie) de leurs populations, mais elles fournissent toutefois les bases pour assurer l'usage massif des portables et d'internet. Or, si le téléphone primitif était un dispositif uniquement destiné à la communication orale, donc sonore, au moment présent, alors qu'il est devenu portable et sous sa forme *smartphone*, il est désormais totalisant. C'est beaucoup moins l'oreille et plus le regard et le toucher qui se retrouvent impliqués dans son usage. Mais c'est aussi l'oreille, car l'écoute musicale et la visualisation de vidéos se font de plus en plus à travers ces appareils, la plupart du temps avec des écouteurs et très souvent sur le lieu de travail, ou sur le trajet pour s'y rendre ou en rentrer. Le *fond* est finalement arrivé sur le devant de la scène.

VI

C'est avec la fondation de l'entreprise *Muzak* en 1934 — l'année même de la publication de « Musik im Hintergrund » — que la musique de fond a atteint son paroxysme. Fondée par Muzak, un major-général de l'armée nord-américaine, cette entreprise allait se transformer rapidement en se consacrant à la création de musiques de fond à l'échelle industrielle. Son nom serait vite associé à ce dispositif musical. En confirmant la justesse des analyses critiques adorniennes et radicalisant la pratique de l'arrangement, « Muzak produisit ses premiers enregistrements exclusifs, en optant pour des réorchestrations instrumentales de musiques déjà connues, débarrassées de tous leurs éléments un peu trop saillants, c'est-à-dire non seulement la moindre parole, mais aussi les brusques *forte*, les cuivres, les *accelerando* » (Volcler, 2017 : p. 48). Autrement dit, il était désormais nécessaire d'organiser la musique pour qu'elle puisse devenir plus linéaire, aplatie, sans contrastes, c'est-à-dire qu'il fallait employer des outils industriels dans le but de *dé-musicaliser* la musique. Michel Chion démontre bien qu'il y a une dialectique à l'œuvre dans la relation entre la musique (ou le son) et le bruit. Entre autre choses, dans la catégorie de bruit il identifie une chose qui se trouve dans le même endroit, mais en excès par rapport à la musique (dans un sens plus traditionnel) comme par rapport au son. Le bruit se trouve en même temps à l'intérieur et à l'extérieur de son autre, le son ou la musique. Mais, en même temps, ce bruit quelque peu excessif est constitutif de la musique et du son, il est aussi déterminant que l'autre. Il y a dans la musique une certaine indétermination qui, si elle est supprimée, tend à la déqualifier. Dit-il « quelqu'un qui croit que lorsqu'il écoute une musique, il n'écoute du musical se trompe, s'il pense par là que tout ce qu'il entend est soumis à la loi musicale. Il étend en fait du sonore musicalement quadrillé » (2010 : 70). C'est principalement ces excès que la manipulation sonore veut à tout prix abolir. En un certain sens, *la production industrielle de la musique est une dé-musicalisation de la musique*. Très tôt, *Muzak* allait développer des programmations et des *playlists* à destination des restaurants, magasins et usines. Telle est l'origine des listes des musiques destinées à quelque chose d'autre qu'à leur simple écoute. À partir de ce moment-là, le son est devenu l'une des matières premières de la production industrielle d'émotions, ce qui confirme le rôle disciplinaire de la musique d'ambiance. La musique de fond contribue à ritualiser certains lieux, le travail et la vie en général, en transformant ainsi un voyage banal en train, une promenade dans un centre commercial ou le temps passé dans un ascenseur en quelque chose qui peut être exprimé comme une sorte d'expérience unique, c'est-à-dire tout, hormis une expérience musicale. Pour cette fabrique de « musique automatique » (Volcler, 2017 : p. 51), le slogan de *Muzak*, comme le signale Volcler, ne pourrait être plus juste : « être entendues, pas écoutées » (Volcler, 2017 : p. 48-49). Avec la *Muzak*, qui a joué le rôle principal dans ce processus massif, l'on assisterait à la naissance d'une

« musique disciplinaire, au sens le plus strict du terme. Elle sommait le personnel de se taire, s'avérant en cela parfaitement complémentaire avec les interdictions de parler édictées par les patrons et affichées dans les ateliers. Elle visait à le conformer aux intérêts de l'entreprise. Elle imprimait la temporalité de cette dernière dans l'esprit et les gestes des employé. es. En somme, elle « contrôlait le temps » ». (Voclelr, 2017 : p. 58).

Muzak fut à l'origine de l'invention effective d'une chaîne de production musicale destinée à la discipline au travail. Grâce à une écoute passive, la musique contribue à ce que les travailleurs demeurent silencieux, tout en les empêchant de penser et d'imaginer. « La musique aidait les hommes et les femmes à devenir des machines fiables et performantes » (Volcler, 2017 : p. 57). Cette musique disciplinait le travail de manière inédite. Auparavant, les travailleurs chantaient leurs propres musiques, parfois en vue de dénoncer leur situation d'exploités. Ils se donnaient du courage avec leur chant collectif. En revanche, l'usage de la musique de fond pour dicter le travail a bouleversé leur collectivité, car « la musique ne relevait plus d'une initiative spontanée et créative des prolétaires pour faire corps commun face à l'adversité, mais d'une intervention planifiée des managers pour mieux assigner chaque individu à son labeur » (Volcler, 2017 : p. 58). La musique de fond aliénait encore davantage les travailleurs, en les séparant encore plus les uns des autres.

Ces musiques volontairement non autonomes sont destinées en vérité à tout, sauf, à l'écoute en-elle même. Dès cette époque l'on a assisté, comme le dit Volcler, à l'invention d'un nouveau genre d'organisation temporelle musicale dans laquelle la musique sert de dispositif fondamental pour organiser toute sorte d'activités qui lui sont extérieures et où l'écoute, au sens fort de ce terme, c'est-à-dire la singularité de la musique, n'intervient qu'en dernier lieu. L'écoute fétichiste s'accomplissait avec une inattention absolue. Dès 1936, l'entreprise *Muzak* était en train

« d'instituer un nouveau style de programmation, modulable à l'envi : “Des séquences musicales standardisées mises au point pour les restaurants accompagnaient le rituel des repas quotidiens. Au moment du petit déjeuner (de 7 heures à 9 heures), de joyeuses mélodies de lever du soleil et des rythmes caféinés. De 9 heures à midi, une mise en bouche musicale pour aiguïser les appétits en attendant l'heure officielle du déjeuner et ses accents classiques, suaves ou plus épicés. À 14 heures, nouvelle mise en bouche, suivie à partir de 17 heures de cocktails sonores mélangés à du piano et à des accompagnements exotiques comme le vibraphone. De 18 heures à 21 heures, le dîner aux sonorités classiques, calmes et discrètes, permettait de se rassasier avant les traditionnelles danses de la soirée, lesquelles autorisaient une augmentation du volume et du tempo à mesure que minuit approchait”. La “Music by Muzak” était en train de trouver son procédé alchimique, savant dosage de musique, de taylorisme, de comportementalisme et de marketing » (Volcler, 2017 : p. 53).

Nous pouvons supposer que le rêve était de créer une sorte d'emploi du temps musical dans lequel la journée de tout un chacun en viendrait à être subsumée à une playlist musicale quelconque. L'important serait que rien ne puisse plus être fait sans un fond musical. Au détriment de son côté sublime ou imaginatif, c'est uniquement le pouvoir disciplinaire de la musique qui est loin d'être une simple fantaisie, qui serait mis en avant par l'industrie. Voici ce qu'affirme Volcler à ce sujet :

« les haut-parleurs avaient pour fonction de faire savoir au peuple qui était autorisé à parler au-dessus de tout le monde, à marquer le

lieu de son empreinte, à y énoncer un discours. Le son permettait de signifier une propriété sur un espace donné d'indiquer les usages prescrits et les émotions attendues, de désigner des personnes désirables ou indésirables. Emettre du son dans un lieu public était devenu une façon détournée — et implacable — d'en énoncer le règlement informel. On pouvait accepter ou refuser ce règlement, mais il était posé » (Volcler, 2017, p. p. 71).

VII

Juliette Volcler élabore un travail très critique concernant la technologie sonore. Dans *Contrôle. Comment s'inventa l'art de la manipulation sonore* (2017), Volcler propose une histoire de l'origine des recherches sur la manipulation sonore qui démarre pendant la période de l'entre-deux-guerres. Elle met tout de suite en avant la convergence entre l'industrie, le divertissement et le côté militaire dans la tentative d'employer des techniques de manipulation du son dans les deux camps. Ce livre constitue une suite à *Le son comme arme : Les usages policiers et militaires du son* (2011), qui relate les diverses tentatives d'invention et d'usage d'armes sonores après la Seconde guerre mondiale. En matière de manipulation sonore, il y a un avant et un après Seconde guerre mondiale. La manipulation sonore et l'usage du son en guise d'arme se distinguent certes de la musique mais croisent son chemin. Il est vrai que le son est depuis toujours présent dans les guerres, tout spécialement avec les chants guerriers qui accompagnent les campagnes militaires depuis l'Antiquité, voire même depuis la Préhistoire. Selon Ernst-Berendt, « inconsciemment, nous réagissons toujours au son comme des hommes préhistoriques. À l'époque, un son fort était signe de danger [...] Le mot alarme vient de l'italien *all'arme*, l'appel aux armes. Quand nous entendons du bruit, nous sommes constamment — mais inconsciemment — “appelés aux armes” » (apud Volcler, 2011 : 25-26). Les cris terribles des guerriers qui voulaient se remplir de courage et terroriser leur ennemi sur le champ de bataille étaient proches de la notion moderne de son ou de bruits. Mais ces sons et bruits étaient, d'une certaine façon, spontanés, incontrôlables. L'objectif était de se donner du courage pour se libérer et perdre le contrôle sur soi dans le but de tuer de manière plus efficace le plus grand nombre d'ennemis.

Tout cela a changé avec la société capitaliste industrielle. La guerre est devenue scientifique, de même que la manipulation du son dans l'idée de l'utiliser sur le champ de bataille. C'est le développement de l'industrie qui a finalement rendu possibles l'étude et la rationalisation au regard de la manipulation du son. Volcler étudie le développement de la manipulation du son principalement aux États-Unis qui, et ce n'est pas un hasard, subit une impulsion décisive dans les années 1930 et 1940, précisément durant la période où Adorno y était exilé. C'est l'époque du *New deal*. C'est aussi dans les années 1930 que l'industrie culturelle a envahi la matière physique du son avec des propos divers, principalement dans l'objectif de faire du profit à travers la domination de l'écoute des diverses couches de la population. Depuis lors, il n'était plus possible de séparer le son de la technique. Le son n'était plus simplement une affaire de la nature au sens fort de ce terme. Volcler divise le développement historique de la technique de manipulation du son en trois moments différents. Le premier fut celui de son usage rationnel dans le théâtre. L'ingénieur Burris-Mayer a beaucoup contribué, à cette époque, à la création de divers effets sonores. Pour ce faire, il adaptait la méthode du taylorisme à des fins artistiques.

Dans le même temps, le visionnaire Walt Disney³ commença à utiliser ce type de technologie dans ses studios pour créer une machine sonore (*Fantasound*) afin de diffuser la bande sonore du film *Fantasia*. Ce projet était tellement ambitieux qu'il ne fut pleinement utilisé que dans les années 1990. Comme il n'aurait pu en être autrement, la manipulation sonore ferait rapidement l'objet d'une production industrielle et allait commencer à être produite à grande échelle avec les plus divers objectifs, mais notamment en tant que musique de fond. On passait d'un environnement culturel et artistique à la rationalité industrielle. Le troisième moment fut celui militaire avec la quête du *son comme arme*. Au début de la Seconde guerre mondiale, Disney et Burris-Mayer, entre autres, furent convoqués par l'État nord-américain pour contribuer à l'effort de guerre avec leur savoir faire, avant tout concernant la manipulation du son. Ce qui était destiné au divertissement s'est vite transformé en matériel belliqueux.

C'est donc dans la conjoncture de la Seconde guerre mondiale que les industries, le divertissement et l'appareil militaire se sont rencontrés aux États-Unis « pour créer de nouvelles armes et penser des nouvelles tactiques : une vaste opération de recherche et développement militaire, à la fois dans le domaine des techniques acoustiques et dans celui de la création artistique » (2017 : 73). Ces convergences se sont matérialisées dans la fabrication de plusieurs types de haut-parleurs à destination militaire — mais qui, après-guerre, se sont retrouvés détournés vers le divertissement. Ils étaient utilisés par l'armée de l'air pour la propagation du son. Il y eut d'autres tentatives en vue d'inventer une torpille sonore. Les recherches au sujet de l'effet du son sur le corps humain ont connu une nouvelle impulsion. Celles menées sur l'usage sonore du son se sont poursuivies durant la période de l'après-guerre. L'Allemagne nazie avait elle aussi des plans pour la fabrication d'armes sonores. Tel est le cas du « canon vortex », dont le premier projet remontait à la fin des années 1940, projet qui serait hérité par les États-Unis dans le but de construire une arme capable d'avoir un réel impact sonore. Une arme nord-américaine, au nom évocateur, fut la « Voix de Dieu » (2011 : 56), qui visait à simuler une voix pour contrôler les foules. Depuis les années 1960, les forces de police américaines utilisent des grenades assourdissantes. C'est après cette époque que cet appareil a été le plus utilisé par les polices du monde entier. La France est un autre pays qui, à partir de la fin des années 1990, a commencé à développer des grenades de choc largement utilisées. Comme le montre bien Anne Feigenbaum (2017), c'est notamment depuis le *Printemps Arabe* qu'en plus de leur usage, les grenades et le choc sonore qu'elles émettent sont devenus plus sophistiqués. Certaines armes ne sont pas seulement sonores. Tel est le cas du « canon à détonation » israélien qui génère sa propre explosion, pour ainsi dire. Développé à l'origine pour contrôler les animaux à partir des années 2000, il est désormais utilisé afin de contrôler les hommes. La peur causée par son bruit est immense, semblable à celui d'une vraie bombe. Steve Goodman ouvre son livre portant sur les *Guerre Sonores* précisément avec la description d'un usage israélien des bombes :

« En novembre 2005, un certain nombre de journaux d'envergure internationale rapportèrent qu'à la faveur de la nuit, l'armée de l'air

³ Dans un commentaire sur les dessins animés de Walt Disney, Fredric Jameson observe que le problème fondamental de l'animation résidait dans la correspondance entre l'image et le son, « le génie de Disney a compris, dès le début des films sonores, que la véritable originalité dépendait de la synchronisation de l'action animée avec sa musique de fond » (« Eurotrash or Regioper? ». (In) *The Ancients and the Postmoderns. On the historicity of forms*, London/New York : Verso, 2017, p. 185). En outre, le point culminant de cette priorité du son sur l'image se trouve dans les films portant sur la nature, notamment dans *Fantasia*.

israélienne utilisait dans la bande de Gaza des bangs supersoniques à la manière des bombes sonores. Un bang supersonique, c'est l'effet sonore très puissant et de basse fréquence que produisent les jets lorsqu'à basse altitude, ils atteignent la vitesse supersonique. Les victimes de cette arme ont comparé ses effets à l'onde de choc générée par une gigantesque explosion. Elles ont rapporté des vitres brisées, des saignements de nez, des crises d'angoisse, de l'insomnie, de l'hypertension et le sentiment d'avoir été "secoué de l'intérieur". Face aux plaintes déposées tant par des Palestiniens que par des Israéliens, le gouvernement s'est défendu en soutenant que ces bombes sonores étaient "préférables aux vraies" » (2023 : 17-18).

VIII

Dans son évolution nous avons vu que le son à travers la musique ou les cris et hurlements est toujours présent dans les guerres. Il s'agit là d'une pièce fondamentale pour discipliner une troupe ou encourager les guerriers. Les hurlements effrayants sont également utilisés afin de terroriser les ennemis sur le champ de bataille. Il y avait aussi le bruit du choc entre les armes⁴. Avec l'essor de l'industrie, l'utilisation du son en guise d'arme revêt une autre dimension. Comme ce fut le cas pour nombre d'autres armes, l'histoire de l'utilisation du son industrialisé en tant qu'arme a commencé véritablement dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale avec l'utilisation généralisée de haut-parleurs militaires par les armées les plus diverses. Dans l'immédiat après-guerre, la recherche s'est orientée vers la manipulation sensorielle. Au cours de l'étape suivante, à partir des années 1960 et 1970, la recherche s'est concentrée sur le développement d'armes qui visent les extrêmes. D'une part, l'on recherche des infrasons et de l'autre, des grenades assourdissantes. Ce n'est que depuis les années 1990 que le concept d'arme non létale s'est imposé dans les doctrines de sécurité. Enfin, la première décennie du XXI^e siècle fut marquée par l'utilisation massive de la musique et des canons sonores en guise d'instruments de torture. Qu'est-ce que nous attend dans la suite ?

IX

Ainsi que le souligne bien Makis Solomos (2013), l'intégration du son et des bruits dans la musique commence à gagner en force depuis les travaux de Varèse dès les années 1920. Solomos signale lui aussi l'importance de l'invention d'instruments et de l'enregistrement pour le changement de l'écoute et de la composition musicale. C'est aussi à cause du développement technique que le son peut effectivement apparaître aux compositeurs comme un matériau musical. C'est une véritable révolution radicale qui démarre. Elle gagne sa véritable figuration dans l'après-guerre avec la musique électronique puis l'électroacoustique. Depuis lors, d'importants compositeurs et chercheurs en musique ont observé que la possibilité que les progrès technologiques permettent l'utilisation du « son » comme matière première pour la composition musicale aurait été l'une des plus

⁴ John Nef (1954 : 67) note que la terreur imprimée dans les troupes et population par les premiers canons dans le champ de bataille était plus à cause du bruit assourdissant et inconnu que des dégâts matériels

importantes réalisations de la musique du XX^e siècle. En d'autres termes, le déplacement des *notes* vers le *son*, en tant que nouveau fondement musical, a permis une plus grande ouverture du champ des possibilités de composition. Une nouvelle possibilité s'ouvre ainsi, selon laquelle la technologie permettrait à la composition musicale de se rapprocher encore davantage de la nature. Ce processus serait possible parce que le son, en étant pour ainsi dire purifié, est une matière physique et la médiation ne se fait plus dans l'interprétation des sons par leur détermination spécifique de hauteur, à savoir les notes, mais est désormais réalisée dans un rapport direct interne à la matière, en contact avec la nature. D'autre part, cette approche de la nature renferme elle aussi un contenu idéologique. De façon paradoxale, elle ne s'avère possible que par l'usage des technologies les plus sophistiquées. Dans une perspective dialectique, toute nature est une seconde nature en raison des médiations désormais nécessaires à son appréhension sensible et conceptuelle. D'une part, le fait de prendre le son, et non plus les notes, pour point de départ pour la création et la réflexion musicale a rendu possible l'invention de nombreuses œuvres très riches qui n'auraient pas été possibles autrement. De l'autre, l'idée d'un rapprochement avec la nature à travers le fondement du son, en raison de la nécessaire médiation technologique, semblerait indiquer l'inverse, à savoir, un éloignement de la nature.

Si l'on en croit Volcler, nous pouvons prendre en compte un autre côté de l'histoire. Nous pouvons constater que l'étude de la manipulation industrielle, scientifique et militaire du son a anticipé en quelques années la musique concrète et celle électronique. C'est ainsi que la manipulation sonore comme principe artistique n'est arrivée qu'après l'industrialisation musicale et l'usage militaire du son. Les recherches et réflexions esthétiques n'ont eu lieu que dans un second moment. La musique concrète débuta durant l'après-guerre avec la fondation en 1948 du Groupe de musique concrète par Pierre Schaeffer⁵ ; quant au premier studio destiné à la musique électronique, il fut fondé en 1951 à Cologne. Ce n'est qu'immédiatement après la guerre que cette branche de l'invention musicale s'est fortement développée (Bosseur, 1999). L'objectif de Juliette Volcler est de montrer l'autre facette de la même recherche qui a rendu possible la domination du son⁶. L'usage du son en tant qu'arme policière et militaire montre l'autre côté, celui diabolique, de la manipulation du son. Ce faisant, sans trop le savoir, l'analyse réalisée par Volcler s'avère compatible avec le prisme conceptuel déployé dans la *Dialectique de l'Aufklärung* (Horkheimer & Adorno : 1974), où progrès et destruction se retrouvent entremêlés, en alternant à l'intérieur d'une *même chose*. Le même dispositif

⁵ Pierre Schaeffer expose et développe théoriquement ses idées musicales avec son *Traité des objets musicaux* publié pour la première fois en 1966.

⁶ Les recherches de domaine et de manipulation sonore se concentrent sur certains paramètres. Tout d'abord, la fréquence du spectre sonore mesurée en hertz (hz). C'est-à-dire le nombre d'oscillations de la vibration acoustique en une seconde. L'oreille humaine ne capte pas toutes les fréquences, certaines ressemblent à du bruit, d'autres résonnent et d'autres encore dérangent. L'autre paramètre est l'amplitude, c'est-à-dire le volume de ce son. Certains parlent même de « pression acoustique ». (Volcler, 2011 : p. 19). Ils sont mesurés en décibels (dB) et en général, à partir de 120 db, le volume commence à gêner et après 140 db à infliger des douleurs. « Une onde de choc (c'est-à-dire une déflagration) à partir de 200 dB fissure les poumons, et au-delà de 210 dB les hémorragies internes occasionnées peuvent entraîner la mort » (Idem : p. 22). Le troisième aspect fondamental est la propagation. La transmission du son varie surtout en accord avec le milieu le quel il se propage. Dans l'eau, par exemple, le son se propage trois fois plus rapidement que dans l'air (1500 m/s contra 340 m/s), et la propagation dans les tissus mous du corps humain s'avère encore plus rapide car elle peut atteindre 4000 m/s.

qui sert à créer des œuvres d'arts, permet aussi de tuer, torturer et d'aliéner des personnes. Sous l'emprise du capitalisme, la beauté et l'horreur sont très souvent intimement liées.

X

Aujourd'hui, plus que jamais, la production et la reproduction musicale et sonore se trouvent totalement subsumées par le système capitaliste. D'une part, si l'on se place du côté du sujet, on est tenté de penser que cette subsumption se fait principalement en raison du manque d'éducation à l'écoute et de « l'inattention » (Adorno, 2007 : p. 44) régnante. Les possibilités ouvertes par la reproduction et la production mécanique ne se réalisent pas en raison de l'emprise qui les domine. Dans la société capitaliste, on ne peut échapper au primat de l'objectivité des catégories sociales ou philosophiques. Comme Marx l'avait déjà identifié, la domination du capital repose sur la force d'une abstraction réelle, ce en quoi réside toute la force du système. Il en serait de même pour la musique et le son, lorsque tous deux sont soumis à des transformations technologiques à l'intérieur de la logique de cette société. Nous pouvons ainsi supposer que notre manière d'écouter se retrouve, à plusieurs égards, soumise à la logique du capital. En ce sens, beaucoup plus que pour des raisons d'éducation ou de simple inattention, aussi décisifs soient-ils, les possibilités ouvertes à l'écoute ne se réalisent pas du fait des causes objectives de la société capitaliste, comme les excès de production et d'offre sur le marché musical et des sons autour de nous. À l'image de tout marché, celui musical tend à égaliser toute musique dans un système analogue à celui de l'échange de marchandises.

Depuis longtemps, la musique participe au monde comme une marchandise. Le fait qu'elle soit devenue *principalement* une marchandise l'a transformée en une abstraction. En tant qu'objets de consommation, les musiques sont de moins en moins discernables entre elles. Celui qui écoute échange une musique contre une autre comme si elles étaient absolument équivalentes. On consomme de la musique comme l'on achète du pain, tout d'abord avec le disque, puis la K7, le cd, jusqu'aux dispositifs numériques. Les applications et les dispositifs numériques de reproduction fonctionnent comme des supermarchés musicaux. De manière contradictoire, c'est notamment par son excès que la musique est désormais en voie de disparition. C'est en perdant sa singularité et la spécificité qui l'avaient accompagnée dès ses origines, que la musique a disparu tout en étant absolument présente tout le temps et dans tout les endroits. Elle n'incarne comme aucune autre chose le paradoxe du manque et l'excès que finit par annuler la singularité et la force d'une chose qui se trouve excessivement présente à tous les moments et endroit au point de la transformer en chose banale indifférenciée d'elle et de tout le reste. Dès l'apparition de ce système de production et reproduction musicale, Adorno se montrait sceptique concernant la possibilité de le réformer de l'intérieur. La conscience dissociée et réifiée, telle qu'elle est décrite par Adorno, convient parfaitement à l'écoute fétichisée qu'impose ce système d'équivalence là où, de manière concrète, il n'existe pas d'équivalence possible. Elle vient « parachever le projet de réduire les hommes au silence, de flétrir la dimension expressive de leur langage et, plus globalement, de les rendre incapables de communiquer » (2007 : p. 10). Ce qui s'articulait autrefois comme une dialectique entre l'individu et le collectif, le détail et la totalité, se retrouve désormais aplati. Il semble très difficile de surmonter cette impasse de l'intérieur. Depuis longtemps, le public ne se développe plus : « l'écoute régressive est liée de façon évidente à la production par le mécanisme de diffusion que celle-ci utilise, et plus précisément par la

publicité » (2007 : p. 10). Ainsi que l'affirme Adorno, le fait que la musique se transforme en publicité terrorise l'écoute. Étant donné le primat de l'écoute dans l'objet musique, il s'avère tout à fait difficile d'échapper à cette emprise absolue. Depuis maintenant longtemps, « la musique écoute pour l'auditeur » (2016 : p. 269). Elle domine les corps et l'écoute des auditeurs comme si une magie technologique pénétrait à l'intérieur du matériau musical pour le transformer en source de domination. En même temps, n'oublions pas qu'Adorno a trouvé dans le disque de longue durée un objet matériel révolutionnaire très adéquat à accomplir ses fonctions de reproduction musicale. Tout n'est pas que de la guerre, du travail ou de la manipulation. Tout n'est pas décidé en avance.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADORNO, T. W. *Caractère fétiche dans la musique*, Paris : Allia, 2007.
- ADORNO, T. W.. « Circonvolutions d'aiguille ». (In) *Beaux Passages*, Paris : Payot, 2013a.
- ADORNO, T. W. « Musik im Hintergrund ». (In) *GS*, vol. 18, Frankfurt : Suhrkamp, 1996.
- ADORNO, T. W. « Opéra et disque longue durée ». (In) *Beaux Passages*, Paris, Payot, 2013.
- ADORNO, T. W. *Introduction à la Sociologie de la musique*. Genève : Contrechamps, 2009.
- ADORNO, T. W. *Minima Moralia*. Paris : Payot & Rivages, 2016.
- ADORNO, T. W. *W. Théorie Esthétique*. Paris : Klincksieck, 2011.
- AGAMBEN, G. *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Paris : Rivage poche, 2007.
- BOSSEUR, Dominique & BOSSEUR, Jean-Yves. *Révolutions musicales. La musique contemporaine depuis 1945*, Paris : Minerve, 1999.
- CHION, Michel. *Le son. Traité d'acoustique*, Paris : Armand colin, 2010.
- DEBORD, Guy. *Œuvres*, Paris : Gallimard, 2006.
- DENNING, M. *Noise Uprising. The Audiopolitics of a world musical revolution*. London/New York : Verso, 2015.
- FEIGENBAUM, Anne. *Tear gas*, London : Verso, 2017.
- GOODMAN, Steve. *Guerres sonores*, Paris : Audimat/Sans soleil, 2023.
- HORKHEIMER, Max & Adorno, T. W. *La Dialectique de la raison*, Paris : Gallimard, 1974.
- LASCH, C. *La Culture du narcissisme*. Paris : Flammarion, 2018.
- MÜLLER-DOOHM, S. *ADORNO*. Paris : Gallimard, 2004.
- NEF, John. *La guerre et le progrès humain*, Paris : Asaltia, 1954.
- SCHIAFFINI, G. *Tragicommedia dell'ascolto*. Roma : Auditorium, 2015.
- SOLOMOS, Makis. *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- SZENDI, P. Adorno, l'informateur aux écoutes. (In) *Expérience et fragment dans l'esthétique musicale d'Adorno*. Paris : L'Harmattan, 2005.
- VIRILIO, Paul. *L'Esthétique de la Disparition*, Paris : Galilée, 1989.
- VOLCLER, J. *Contrôle : Comment s'inventa l'art de la manipulation sonore*. Paris : La rue musicale/La Découverte, 2017.
- VOLCLER, J. *L'orchestration du quotidien — Design sonore et écoute au 21e siècle*. Paris : La Découverte, 2022.
- VOLCLER, J. *Le son comme arme*. Paris : La Découverte, 2022.