

Pouvons-nous vivre sans musique ?

Gabor Csepregi, *Université de Saint Boniface*

De nos jours, on aime bien présenter le titre d'une conférence sous forme de question. Le conférencier souhaite ainsi éveiller la curiosité des auditeurs possibles ou bien, en refusant de proposer une réponse claire et univoque, faire preuve d'un désengagement apparemment « objectif » en rapport à sa problématique.

De ma part, je suis prêt, d'entrée de jeu, à vous donner une réponse franche à la question : je dirais sans ambages que, oui, nous pouvons très bien vivre sans musique et qu'il est même fortement souhaitable de vivre sans musique. J'oserais même dire que nous *devrions* complètement éliminer la musique de notre vie.

Bien sûr, ma réponse sans détour et sans doute surprenante nécessite des explications un peu moins brusques. Avant de me faire sortir de cette salle, j'aimerais tout de suite mettre au clair, en reprenant les propos du cinéaste et auteur Eric Rohmer, ce que j'entends par l'invitation, voire l'obligation, de vivre sans musique.

Oui, je l'avoue crûment, je n'aime pas *la* musique. Je m'applique à l'éliminer de ma vie et de mes films. Elle m'agace, me gêne, me fatigue, n'adoucit nullement, contrairement à l'adage, mes mœurs ni mon humeur. Je me trouve tout à fait à l'aise dans le silence. Il ne me *pèse* nullement. Car ce silence, celui des champs ou de la rue lointaine, offre un tissu sonore d'une richesse *sui generis*, révélatrice du lieu, au même titre que l'odeur qui en émane. Une musique diffusée dans des endroits publics est déjà condamnable, parce qu'elle leur enlève une part de leur personnalité. Mais en même temps qu'elle lèse l'environnement, elle pêche aussi contre elle-même, nous interdisant par sa présence superposée et imposée de la recevoir comme elle mérite de l'être, c'est-à-dire dans un recueillement absolu. La musique, pour moi, n'est supportable que si l'on écoute avec la plus extrême attention, de toute son âme et de tout son corps¹.

Nous pourrions multiplier les réactions critiques à ce que Paul Valéry a appelé une « servitude si contraire au plaisir ».

Pourquoi vivons-nous avec la musique ?

En effet, dans les lieux publics les plus divers – dans un magasin, dans un restaurant, à notre lieu de travail, chez notre médecin, à l'aéroport, à la gare de train ou d'autobus ou dans une librairie – nous sommes assiégés, à chaque instant, par des fortes excitations sonores, surtout par la musique.

Notre époque est caractérisée, selon l'expression de George Steiner, par la « musicalisation de la culture² ». La lecture en silence et en solitude, cette forme particulière d'amitié (Marcel Proust), devient rare. Les étudiants aiment être enveloppés des sons ; ils lisent, mangent, bavardent, font du sport ou conduisent leur voiture en compagnie de la musique. Au « bruit silencieux des livres » (Paul Claudel) s'ajoute le bruit réel de la musique.

De nos jours, les analyses portant sur les atmosphères sonores sont de plus en plus nombreuses : plusieurs parlent même d'une *écologie sonore* qui aborde la problématique croissante de la pollution acoustique causée par le bruit des machines et des appareils diffusant la musique à haut volume. La nuisance sonore, sous toutes ses formes, constitue un phénomène hautement alarmant non seulement dans les pays occidentaux, mais aussi partout dans le monde et même dans ses parties inhabitées, dans les océans.

Mais ce qui me paraît à la fois remarquable et inquiétant, c'est l'acceptation passive et non critique de l'atmosphère sonore bruyante. La plupart des personnes dans notre entourage semblent afficher une capacité de discrimination manifestement supérieure en présence des odeurs et des goûts qu'envers des sons. Elles n'hésiteront pas à réagir d'une manière fort

énergique si la qualité et le volume des impressions olfactives, gustatives ou tactiles s'écartent quelque peu de ce qu'elles sont prêtes à sentir, goûter ou toucher. En revanche, leur ouïe reste entièrement passive, et même parfois réceptive, aux décibels bien au-dessus du seuil normalement acceptable.

Serions-nous vraiment bien plus tolérants envers l'auditif qu'envers le tactile, l'olfactif ou le gustatif ? Si oui, quelles sont les raisons de notre attitude indulgente ? Pour quelle raison acceptons-nous de vivre, de travailler, de faire des achats ou de manger sous une telle avalanche de musique ?

J'avancerai trois raisons qui expliqueraient l'absence quasi générale de résistance face au flot musical ininterrompu : le désir de participation, la recherche de distraction et l'atténuation de la sensibilité.

1. Les sons se détachent de leurs sources, traversent pour ainsi dire l'espace et le remplissent. Ce faisant, ils pénètrent en nous, nous absorbent, retentissent en nous. Ils ont valeur d'impulsion et nous invitent à vibrer à l'unisson avec eux. Ils nous saisissent, nous attirent dans leur mouvement et font de nous des participants. Ils ont aussi un « effet sociologique » (Erwin Straus) particulier : ils font naître un sentiment d'accord et de concordance³. Selon Eugène Minkowski, il y a « une affinité essentielle entre l'auditif et le synchronisme vécu, l'un et l'autre ressortissant à la catégorie vitale du retentissement⁴ ».

D'où la puissante influence mobilisatrice et sécurisante de la musique. Les chants, les hymnes et les marches créent un vif sentiment d'appartenance et d'unité. Tandis que le tactile nous rejoint dans notre être individuel, l'audible nous embrasse et nous réunit avec nos semblables en une « communauté de consonance » (Erwin Straus). La musique de fond, diffusée pour « créer une atmosphère », est censée provoquer l'adhésion et la participation et faire naître un sentiment de communion, de *togetherness*, d'être accompagné.

À mon avis, c'est l'aspiration profonde à la consonance, au contact avec quelque chose ou quelqu'un d'autre que soi-même qui serait la raison principale de l'acceptation passive de la musique ambiante dans nos vies.

2. Dans son *Retour au meilleur des mondes*, Aldous Huxley a remarqué qu'il existe chez les humains un *appétit infini pour les distractions*, un appétit qui les rend vulnérables à toute forme de contrôle et de manipulation. Il a aussi souligné que, dans notre civilisation occidentale, un grand nombre d'enfants et d'adultes s'ennuient à tel point qu'ils éprouvent un besoin pressant et incessant de faire appel à des activités de distraction⁵.

Si nous examinons la vie quotidienne des jeunes d'aujourd'hui, nous constatons à quel point ils sont sollicités par une multitude de demandes et d'obligations. Leur vie de tous les jours est tumultueuse, bourrée de multiples activités. Bruno Bettelheim a attiré notre attention sur les conséquences néfastes d'un tel train de vie : les jeunes n'ont pas le *loisir* d'être eux-mêmes et de développer une vie intérieure riche, constituée d'idées, de fantaisies, de sentiments, de projets et de désirs de toutes sortes. Pour combler cette absence et éliminer un sentiment de malaise, ils se tournent vers les formes de distraction les plus courantes : les jeux vidéo, le téléphone cellulaire et, surtout, le lecteur de musique. Le contact avec ces appareils rend, à son tour, encore plus intense le sentiment de vide intérieur⁶.

3. L'acceptation de toutes sortes de « panade auditive » (Simon Leys) s'explique aussi par un affaiblissement de l'aptitude à écouter des œuvres musicales d'une manière alerte et précise. L'oreille peut facilement devenir obtuse. Dans sa *Poétique musicale*, Igor Stravinsky a bien marqué que le sens musical se trouve paralysé, abruti, lorsque, par la diffusion incessante des sons, on expose les gens à une « redoutable saturation⁷ ». D'autres compositeurs, notamment Arthur Honegger et Béla Bartók, sont aussi d'avis que le bruit de fond auquel nous ne portons aucune attention fait naître une attitude d'indifférence et conduit à l'atténuation de la sensibilité, à l'atrophie de la compétence musicale, surtout de la capacité d'écoute attentive et avvertie.

Il y a quelques années déjà, le compositeur et chef d'orchestre Pierre Boulez a fait cette observation : « On apprend à écrire, à lire, mais on n'apprend pas à écouter ou à regarder⁸ ». Motivé par une expérience similaire, le peintre autrichien Oskar Kokoschka avait fondé, déjà en 1953, à Salzbourg, une « école de la vision » (*Schule des Sehens*), une école où ses élèves devaient apprendre à observer les figures dans leur réalité transitoire⁹.

Puis-je proposer de créer, un peu partout, dans les universités, dans les écoles secondaires et primaires ou dans les centres culturels, des *écoles de l'écoute* – des écoles où l'on apprend à découvrir la richesse et la subtilité du monde sonore et à suivre attentivement les éléments des œuvres musicales ?

Permettez-moi d'énoncer brièvement trois principes qui pourront guider l'apprentissage de l'écoute dans de telles écoles : sélection, silence, activité.

1. La toute première tâche consiste à affiner la capacité d'écoute par l'adoption d'une approche très sélective face à la masse de musique disponible maintenant sous multiples formes. Le compositeur Arthur Honegger a sans doute bien diagnostiqué le problème lorsqu'il a déclaré : « La musique ne meurt pas d'anémie, mais de pléthore¹⁰ ». Il y a, en effet, trop de production, trop de musique composée, enregistrée, présentée *live* ou diffusée par des appareils électroniques. La musique est devenue un bien commercial dont l'une des conséquences est la surproduction. J'aime bien me rappeler de cette observation apparemment paradoxale du compositeur et pédagogue américain Roger Sessions : « the more one loves music, the less music one loves¹¹ ». « Plus on aime la musique, moins il y a de musique qu'on aime », dans le sens de « plus on connaît la musique, plus on est sélectif dans ses choix ». Sessions veut sans doute dire que l'amour de la musique est censé nous rendre plus vigilants dans nos choix des œuvres que nous nous proposons d'écouter. Lorsque nous écoutons les pièces choisies, à la maison, en classe ou dans une salle de concert, nous sommes appelés à être pleinement présents et à accorder toute notre attention à la présence et à l'absence des sons.

2. En effet, nous avons l'intérêt de considérer la musique comme un jeu du silence et du son : le silence fait appel à la présence sonore alors que la succession des sons réclame et promet le silence. Le silence qui entoure et remplit la musique n'est pas tout simplement une absence de sons ; il est hautement éloquent et expressif. L'oreille doit prêter attention à ces éléments constitutifs des œuvres musicales. Tout comme un édifice ne peut exister sans les espaces vides, de même la musique requiert les moments et périodes de silence. Vladimir Jankélévitch parle même de « mélodieux silence ». Un célèbre violoncelliste m'a confié un jour que la tâche du musicien est de « créer le silence », d'obtenir un silence dense d'écoute et de concentration.

En 1842, Franz Liszt donne un récital à Saint-Petersbourg. Le tsar Nicolas 1^{er} arrive en retard, fait une entrée bruyante, s'assoit et se met à bavarder avec son voisin. Liszt s'arrête de jouer et demeure assis, immobile, tête baissée devant le piano. Lorsque Nicolas lui demande la raison de son arrêt de jeu, Liszt, qui avait par ailleurs le talent de repartie, lui répond : « La musique elle-même doit faire silence lorsque Nicolas parle ». C'est peut-être pour la première fois que la musique et les exigences de son écoute, dont le silence et l'attention respectueuse, aient eu raison de caprice et d'impolitesse d'un monarque absolu¹².

Il faut évidemment faire naître le silence comme toile de fond pour que la musique puisse jaillir et pour qu'elle soit pleinement appréciée. L'école de l'écoute doit cultiver et protéger des espaces de silence dans nos vies trop bruyantes et tapageuses pour que notre écoute puisse devenir plus fine et plus précise. « Le silence, écrit Jankélévitch, développe une sorte d'audition seconde, une finesse d'oreille par laquelle l'homme perçoit les plus légers murmures de la brise et de la nuit¹³ ».

3. Lorsque nous jouons sur un instrument ou chantons dans un chœur, nous sommes en mesure de mieux connaître les ingrédients proprement musicaux d'une pièce. Nous nous familiarisons avec sa construction pour ainsi dire de l'intérieur : nous prenons aussi conscience des préférences ou des particularités d'un compositeur. De plus, nous apprenons à mieux écouter. Les membres d'un ensemble de jazz ou d'un quatuor à cordes doivent rester attentifs à la

prestation des autres. Daniel Barenboim le disait déjà : « [...] jouer dans un orchestre exige une constante conscience de toutes les autres voix : il faut exprimer la sienne tout en écoutant les autres¹⁴ ».

Cette exigence d'écoute mutuelle me fait penser à une distinction judicieuse établie par Jacques Barzun : le membre d'un orchestre est un spécialiste de son propre instrument mais, en même temps, il a une connaissance approximative et générale des autres instruments. Il est, par exemple, un professionnel du violon et un amateur du violoncelle, ou professionnel de la trompette et amateur de la clarinette, etc.

Les amateurs ont été fort nombreux avant l'arrivée de la « musique mécanique » (Béla Bartók) : ils se sont réunis dans une maison pour former un quatuor, un trio ou un duo. Aujourd'hui, à part des exceptions louables, l'insistance exagérée sur la spécialisation et la perfection, tout comme la disponibilité de la musique enregistrée, tend à décourager les individus à faire de la musique comme un passe-temps agréable et enrichissant.

Au-delà de l'éducation de l'oreille, l'activité musicale sur un instrument ou dans un chœur, dans le registre amateur, peut mettre en valeur certains aspects de la musique que le professionnel peut ignorer ou oublier. « Le rôle de l'amateur, écrit Jacques Barzun, est d'insister sur la primauté du style, de l'esprit, de la sensibilité musicale (*musicianship*) et du sens de la musique plutôt que sur la perfection technique¹⁵ ».

J'ose croire que les amateurs, peut-être plus que les professionnels eux-mêmes, retrouvent et valorisent le caractère ludique de la musique. Qu'ils soient choristes ou instrumentistes, les amateurs *jouent de la musique*, au sens profond et littéral de cette expression. Ils jouent pour le plaisir de jouer : ils semblent vivement apprécier ce qui est à la base de toute expression musicale, le va-et-vient rythmique des sons, leur conversation même – une conversation soutenue par la disponibilité de leur corps : leur oreille, leur voix et leurs doigts.

Ce que je voulais souligner est ceci : nous devrions vivre sans musique afin de pouvoir écouter et jouer des œuvres musicales. Nous devons dire non à la musique ambiante, au flot du bruit débilisant, pour apprécier pleinement les chants folkloriques, les pièces de jazz ou les trios pour piano, violon et violoncelle.

Je ne crois pas que nous avons besoin de redire ici que, sans les contacts actifs avec les structures sonores et le silence qu'elles font naître et exigent, notre vie serait tellement plus terne et plus pauvre. Ce que, en revanche, il convient de remarquer, c'est que l'écoute attentive des pièces musicales, telles que j'ai essayé de mettre en relief, peut nous aider à nous mettre en contact avec les fibres les plus profondes de notre être ; elle peut accueillir une sonate ou un trio pour qu'ils puissent alimenter et cultiver nos sentiments les plus divers, nous imprégner de son esprit et contribuer ainsi à l'éducation de notre affectivité. Ces œuvres nous permettent non seulement de goûter l'art musical mais aussi, et surtout, d'en vivre, de trouver en lui un aliment essentiel et organique.

Fonder et promouvoir les écoles de l'écoute dans nos établissements éducatifs ou dans nos centres culturels me paraît alors urgent, autant des points de vue esthétique et pédagogique que des points de vue éthique et humain.

¹ Eric Rohmer, *De Mozart en Beethoven. Essai sur la notion de profondeur en musique*, Arles, Actes Sud, 1998, pp. 14-15.

² George Steiner, *In Bluebeard's Castle. Some Notes Towards the Re-Definition of Culture*, London, Faber and Faber, 1971, p. 92.

³ Erwin Straus, *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, trad. G. Thines et J.-P. Legrand, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 1989, pp. 607-608.

⁴ Eugène Minkowski, *Vers une cosmologie. Fragments philosophiques*, Paris, Aubier-Montaigne, 1967, p. 109.

⁵ Aldous Huxley, *Brave New World Revisited*, New York, Harper & Brothers, 1958, pp. 44-46.

⁶ Bruno Bettelheim, *A Good Enough Parent. A Book on Child-Rearing*, New York, Vintage Books, 1988, pp. 177-181.

⁷ Igor Stravinsky, *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, trad. Arthur Knodel et Ingolf Dahl, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1975, p. 135.

⁸ Pierre Boulez, « Prenons garde à la démagogie », dans *Revue des deux mondes*, janvier 2001, p. 29.

⁹ Oskar Kokoschka, *My life*, trad. David Britt, New York, Macmillan, 1974, pp. 175-184.

¹⁰ Arthur Honegger, *Je suis compositeur*, Paris, Éditions du conquistador, 1951, p. 177.

¹¹ Roger Sessions, *The Musical Experience of Composer, Performer, Listener*, Princeton, Princeton University Press, 1974, p. 93.

¹² Alan Walker, *Franz Liszt. The Virtuoso Years*, New York, Alfred A. Knopf, 1983, p. 289.

¹³ Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 1983, p. 188.

¹⁴ Daniel Barenboim, *La musique éveille le temps*, Paris, Fayard, 2008, p. 125.

¹⁵ Jacques Barzun, « The Indispensable Amateur » dans *Critical Questions*, Chicago, The University of Chicago Press, 1982, p. 34.