

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 3/2019
ISSN 2611-3309

CHRISTOPHE LEVAUX

*Une musique pour tous les jours:
Explorer les liens entre son et quotidien*

*A music for every day:
Exploring the links between sound and common life*

SOMMARIO | ABSTRACT

Cet essai constitue une synthèse des relations entretenue entre la musique et la vie quotidienne, des Futuristes à nos jours. La perspective adoptée situe le phénomène dans un cadre plus large et bien documenté du point de vue de l'histoire de la musique mais aussi de l'histoire culturelle des 20^{ème} et 21^{ème} siècles.

This essay is a synthesis of the relationship between music and everyday life, from the Futurists to the present day. The perspective adopted places the phenomenon in a broader and well-documented framework from the point of view of the history of music but also of the cultural history of the 20th and 21st centuries.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Paysages sonores, Futurisme, Muzak, Vaporwave
Landscape music, Futurism, Muzak, Vaporwave



CHRISTOPHE LEVAUX

*Une musique pour tous les jours:
Explorer les liens entre son et quotidien*

“L’âge moderne, dans son mouvement de revalorisation de la condition terrestre, a été jusqu’à s’intéresser à ses aspects les plus communs et ordinaires. Pour la première fois dans l’histoire, la vie quotidienne est devenue également un objet de discussions et d’analyses” écrit Bruce Bégout dans la seconde édition de sa *Découverte du quotidien* de 2018 (XII). À n’en pas douter, cette “conversion vers les choses ordinaires” s’est également manifestée dans le domaine de la musique, du son et de son étude. Ainsi a-t-on pu voir au fil du XX^e siècle et en particulier lors de sa seconde partie, éclore un intérêt inédit pour la notion de paysage sonore. Le *soundscape*, ainsi que le qualifierait Murray Schafer (1977), désignerait alors aussi bien des environnements réels (du bourdonnement des insectes dans un champ à celui du trafic sur un boulevard bondé) que des constructions abstraites: compositions musicales ou montages sur bande, considérés comme faisant partie du cadre de vie. Et, tandis qu’éclot alors une esthétique des sons du quotidien (ou

de certaines de ses manifestations), apparaît également l'étude des sons en tant qu'ils participent activement, structurent, politisent le quotidien des hommes ou sont encore un vecteur de tissu social. Le présent article vise à faire l'état de la recherche sur ces deux aspects de la relation entre son, musique et quotidien. Il vise par ailleurs à mettre en lumière une autre manifestation de cette relation. Le quotidien se révélerait ainsi aussi dans certaines musiques sous la forme d'un processus de neutralisation perpétuelle de la surprise ou de l'inconnu par le biais de la répétition. On visera alors en particulier ces musiques "de fond", d'ambiance ou d'ameublement, la *tafelmuzik*, la Muzak, l'œuvre d'Erik Satie, celle de Brian Eno ou plus récemment et en particulier le mouvement Vaporwave et le travail de Daniel Lopatin et de James Ferraro.

1. *Paysages sonores*

Néologisme formé par la contraction de *sound* et de *landscape*, le concept de *soundscape* est forgé par le compositeur, théoricien, écologiste et pédagogue canadien Raymond Murray Schafer dans un court texte intitulé *The New Soundscape: A Handbook for the Modern Music Teacher* en 1969 puis développé dans ce qui deviendra son ouvrage emblématique: *The Tuning of the World. Toward a Theory of Soundscape Design* en 1977. Le *soundscape* désigne l'environnement acoustique, la gamme infinie des sons au milieu desquels évolue l'homme. À l'époque, le travail de Schafer fait date. L'intérêt de l'homme pour les sons de son environnement, pourtant, est bien plus ancien. L'auteur l'admet lui-même dans son ouvrage: depuis l'apparition des premiers sons naturels (le bruit du vent ou de la mer), le *soundscape* n'a cessé de s'enrichir des sons du vivant (oiseaux, insectes, langage ou musique) jusqu'à la révolution industrielle bouleversant radicalement le rapport des hommes à leur paysage sonore; nombreux sont les témoignages littéraires à en at-

tester. Il en va différemment pour la “mise en musique” de cet environnement sonore. On peut certes épingler au fil de l’histoire de la musique diverses tentatives de décrire ou d’imiter un ou plusieurs éléments issus de l’environnement. On pensera à la tradition du figuralisme en ou à celle de la musique descriptive visant toutes deux à dépeindre une action, une idée, un sentiment, un paysage ou l’une de ses composantes. Les très littéraires *Cris de Paris* de Janequin au XVI^e siècle, les vallées et montagnes du *Messie* de Haendel (1741), la tempête de la *Pastorale* de Beethoven (1808) ou le cortège lugubre de la *Symphonie fantastique* de Berlioz (1830) figurent parmi les nombreux exemples de ces figuralismes et descriptions en tout genre. Néanmoins, c’est au début du XX^e siècle qu’apparaissent les tentatives les plus marquantes de *mettre* (à proprement parler) *en œuvre* les sons du monde.

Luigi Russolo fait sans doute partie des premiers, au début du XX^e siècle, à marquer cet intérêt esthétique pour les sons de son environnement. Chez Russolo, cet intérêt se teinte par ailleurs d’une fascination toute moderne pour l’industriel, le mécanique, et *in fine* le bruit. En 1913, dans son manifeste futuriste *L’Art des bruits*, le compositeur enjoint à la création d’un nouvel orchestre. Cet orchestre, affirme-t-il, ne se contentera pas d’imiter les bruits de la vie, mais également de susciter des émotions renouvelées en créant de nouvelles associations variées des timbres et des rythmes du bruit. Vingt ans plus tard, en 1933, le collègue de Russolo et fondateur du mouvement futuriste, Filippo Tommaso Marinetti, publiera avec Pino Masnata dans la *Gazzetta del Popolo* de Turin le *Manifesto della Radia*. Pour les auteurs, la radio doit être le lieu d’un dépassement de la narration ainsi que des conventions qui régissent l’écriture dramatique. La radia sera notamment un lieu de “captation, amplification et transfiguration de vibrations émises par les êtres vivants” ainsi que de “captation, amplification et transfiguration de vibra-

tions émises par la matière. Comme aujourd'hui nous écoutons le chant de la forêt et de la mer demain nous serons séduits par les vibrations d'un diamant ou d'une fleur"¹. L'année de la publication de son manifeste, Marinetti écrit *Cinque sintesi radiofoniche*, cinq pièces sous la forme d'une série d'instructions en vue d'un collage radiophonique. L'une de ces pièces vise à faire entendre le bruissement de l'eau et le chant d'un oiseau. Elle s'intitule *Un paesaggio udito*: un "paysage entendu". Entretiens, en 1920, et comme en résonance avec la pensée de Russolo, George Antheil avait déjà composé le *Ballet mécanique*. La partition devait servir de bande-sonore au film éponyme de Dudley Murphy et Fernand Léger, une œuvre expérimentale témoignant également du fantasme moderne pour le machinique. L'œuvre intégrait alors dans son effectif instrumental sonnettes électriques, sirène ou encore hélices d'avion.

C'est à la fin des années 1920, à la suite de l'introduction de la bande-son dans un cinéma jusque là muet, que les premiers collages sonores (indépendants de toute image) sont réalisés. À cette époque où la technologie magnétique balbutie encore (Morton 2004: 106-107), la bande optique du cinéma s'avère le plus long support sonore existant; et par ailleurs le plus flexible. Au contraire du disque 78 tours en gomme-laque ne permettant que trois ou quatre minutes d'enregistrement par face et ne souffrant aucune forme d'édition, la bande optique d'un film permet d'être facilement coupée et recollée. C'est ainsi qu'est composé *Wochehende*, le "film sans images" de Walter Ruttmann en 1930 (Davies 1996: 10). L'œuvre du cinéaste allemand présente alors le déroulement d'un week-end dans la semaine type d'un travailleur berlinois, et ce à travers une succession de collages sonore. L'univers du travail (conversations téléphoniques, bribes de parole d'un enfant à l'école, lecture d'un courrier par un chef d'entreprise, bruits mécaniques) côtoie celui de la détente et du week-end (sifflotements, chants d'enfants,

cloches, miaulement de chat, débouchage d'une bouteille, etc.). Avec *Wochenende*, le collage magnifie les sons du quotidien, il les musicalise et les transforme en œuvre. Ce faisant, il annonce déjà le travail d'expérimentation sonore que réalisera Pierre Schaeffer dans l'après-guerre.

Homme de radio, auteur, ingénieur et compositeur, Pierre Schaeffer porte dans l'après-guerre son attention sur les matériaux sonores disponibles au sein de la phonothèque de la Radio-diffusion-télévision française où il travaille. Au fil des écoutes et des manipulations, il découvre le principe selon lequel l'amputation du son de son "attaque" (soit le début de la note qui précède sa résonance) génère un son nouveau dont la source est peu ou difficilement reconnaissable². Dans les faits, il vient de poser les premières bases de la musique dite "concrète", un genre qui consiste (dans un premier temps du moins) en la manipulation et la combinaison de sons préenregistrés. En octobre 1948, Schaeffer présente en radio ses *Cinq études de bruits*: cinq pièces dont une étude "aux tourniquets", une "aux chemins de fer" et une "aux casseroles". Comme Ruttman, Schaeffer met en son ce que Marinetti n'avait encore fait que poser sur le papier une quinzaine d'années plus tôt. Avec Schaeffer, le paysage sonore, ou certains de ses éléments, deviennent le matériau primaire d'une nouvelle musique; primaire seulement, car la musique concrète visera, comme la musique électronique dont elle partage beaucoup de traits, à se départir de tout ancrage dans le réel pour proposer un langage inédit. En 1970, lorsque Luc Ferrari publie *Presque Rien n° 1*, l'ancien collaborateur de Schaeffer se met presque en porte à faux de la tradition initiée par son ancien maître: l'œuvre dévoile un lever du jour au bord de la mer depuis une source sonore unique (le rebord d'une fenêtre). Les éléments sont donnés progressivement à l'auditeur, au fur et à mesure du réveil du village: la nature se fait peu à peu entendre, tout comme le son du moteur des camions ou des

bateaux qui prennent le large (Delaune 2009: 7). Avec *Presque Rien n° 1*, certes en visant à le mettre en scène, Ferrari fait à proprement parler entendre une tranche de quotidien.

Entretiens, à la fin des années 1960, le chercheur canadien R. Murray Schafer a créé à la Simon Fraser University le *World Soundscape Project*. Le projet, inédit, vise d'abord la documentation et la conservation du paysage sonore de Vancouver en pleine dégradation selon Schafer. Il mène à la publication d'un enregistrement sonore, *The Vancouver Soundscape* en 1973, un recueil de paysages, de marques sonores et d'enregistrements des réflexions de Schafer sur le concept de design acoustique. Le *World Soundscape Project* dessine alors un cadre théorique fondateur pour les futures études sur l'écologie acoustique et les paysages sonores dont *The Tuning of the World* évoqué ici plus haut (1977) se fera le texte phare. Le projet tend par ailleurs à encourager la pratique du "field recording", cette pratique d'enregistrement hors-studio, "sur le terrain", visant aussi bien les sons produits par la nature que par l'homme. Le "field recording" nourrit alors la production de biomusique, de musique ambient ou de Vaporwave – on y reviendra. Il alimente également la recherche documentaire en ethnomusicologie (en particulier aux traditions orales délaissées par la musicologie), en bioacoustique (qui étudie la production la réception et l'interprétation des sons par les corps biologiques), la production de films documentaires, de fiction, de jeux vidéos et plus récemment de podcasts. De manière plus générale, il s'avère un des outillés du champ interdisciplinaire des sound studies où la question du quotidien a fait l'objet d'une attention continue depuis la fin des années 1970.

2. *Faire sonner le quotidien*

C'est l'autre facette des relations entre son, musique et quotidien. La première concernait la "mise en œuvre" des sons de

tous les jours, l'esthétisation voire la sublimation d'une certaine routine – le weekend d'un ouvrier ou le jour qui se lève sur une côte. La seconde renvoie à la manière dont le quotidien se signale à travers le son (ou la musique) et à celle dont le son (ou la musique) est utilisé afin de signaler le quotidien. Selon cette perspective, le son et sa maîtrise peuvent revêtir un enjeu politique crucial. C'est la démonstration que faisait Alain Corbin dans *Les cloches de la terre* de 1994. Dans cet ouvrage, l'historien s'intéressait aux cloches et carillons qui quadrillent le temps dans les campagnes à une époque où l'horloge publique (comme privée) étaient encore rares. Corbin démontrait alors, à travers l'étude d'une série de querelles scandant l'histoire des communautés rurales, la manière dont la maîtrise de la "voix de l'autorité, irradiant du centre du territoire, constituait une forme de domination ardemment convoitée" (1994: 14). À travers les conflits ayant trait aux cloches et carillons, en effet, se jouait le contrôle des biorythmes de la communauté, celle de la gestion des temps de travail et de repos. Et il en va bien sûr de même pour les villes: "musique, chant et processions, cloches, cors, trompettes et cymbales aux points dominants de la ville ou encore voix humaines résonnant à travers les rues et les places façonnent l'ordre et le désordre de la cité: ils marquent le rythme de la journée, de la vie civile ou politique et fixent ses moments de suspensions lors de commémorations et autres cérémonies" écrivaient Émilie Corswarem et Annick Delfosse dans leur étude des ruptures du quotidien sonore au XVII^e siècle (2008: 45).

Aux XX^e et XXI^e siècles, si les sonneries des cloches et des carillons n'ont pas disparu du paysage sonore, elles ont largement perdu leur statut de marqueur du quotidien. Ce sont désormais les sonneries privées des réveils, montres, smartphones, leurs cristaux liquides ou leurs vibrations qui signalent aux hommes le rythme de tous les jours. D'un marqueur sonore du quoti-

dien, on est passé à une infinité. Une infinité tout comme ces sons qui, sans pour autant qu'ils visent à le réguler, *incarnent* le quotidien, *a fortiori* dans les milieux urbains: le trafic des automobiles aux heures de pointe, les feux sonores aux intersections des routes, les pas dans la rue ou même encore le son de la radio, objet par excellence du quotidien, et certaines des musiques standardisées qu'elle diffuse³. Mais tandis que son ou musique participent à la délimitation et même à la formation du quotidien et de la routine, ils rendent également celle-ci parfois supportable. C'est que la musique et l'accès à la musique n'a cessé de croître au cours du XX^e siècle. Tandis que la musique ne se fait entendre que pendant des siècles que dans un cadre événementiel (celui d'une célébration religieux ou du concert en salle), au fil de l'histoire de l'enregistrement sonore, de la radio et de l'histoire du disque, elle pénètre la sphère privée, celle de tous les foyers⁴. Dans ce cadre, c'est la démonstration que ferait Tia DeNora dans *Music in Everyday Life* (2000): l'un des principales fonctions de la musique dans la vie quotidienne serait d'améliorer ou de distraire l'attention lorsqu'est effectuée une tâche banale ou domestique, de stimuler la réminiscence émotionnelle procurée par la musique, et de permettre la relaxation. La musique resterait ainsi un puissant moteur de l'ordre social mais son pouvoir s'exercerait moins à travers la psychologie de groupe, l'orchestration des foules, qu'à travers la psychologie individuelle et l'articulation de soi. La relation entre son, musique et quotidien prend ainsi un tour plus lumineux.

3. (Un)Easy listening

Il est une série de musiques qui ont connu un essor considérable au fil du XX^e siècle. Celles-ci ont présenté des acceptions diverses: musiques d'ameublement, d'ambiance, tapisserie musicale, Muzak ou encore Ambient. Or, si ces musiques ont connu

des histoires et des développements propres, toutes présentent en essence cette même fonction spécifique: accompagner et même agrémenter la banalité des gestes de tous les jours.

Les premières manifestations d'une tel projet sont en réalité attestées dès l'antiquité. On les connaît également au Moyen Âge et elles connaissent une expansion notable au cours des XVII^e et XVIII^e siècles en Europe occidentale lorsque se développe la *tafelmusik*. Certes, cette musique est-elle essentiellement composée pour des événements ou cérémonies particuliers (des fêtes ou des banquets). Il n'empêche. Se font déjà entendre dans cette *tafelmusik* les caractéristiques distinctives des futures musiques d'ambiance: une seule tonalité qui prédomine et une structure simple qui prévaut. Il s'agit déjà pour le compositeur (qu'il s'agisse de Schein, de Biber ou de Telemann, trois grands noms du genre) de mener cette tâche complexe qui consiste à trouver l'équilibre entre un contenu musical neuf et distinctif et la neutralisation perpétuelle de toute surprise, événement inconnu ou subversif qui viendrait interrompre le flux rassurant du son. La *tafelmusik*, en effet, tourne le dos à toute dramaturgie, à la théâtralité ou à la sensation. Elle vise à meubler le silence, ou à décorer l'espace comme on agrmente un mur d'une tapisserie de ses motifs géométriques ou répétitifs. Et de fait, sans surprise, c'est la formule de la répétition-variation qui prévaut, une formule où la nouveauté, où l'événement se voient systématiquement désamorçés ou enrayés par la présentation perpétuelle du "simulacre de l'original" (Belloi, Delville 2015: 128).

Lorsqu'Erik Satie compose sa *musique d'ameublement*, ce n'est pas bien différemment qu'il procède. Son écriture est d'une fruste, son matériau musical peu développé. Une large sensation d'immobilisme se dégage de ses pièces: la *Tapiserie en fer forgé* (à jouer dans un vestibule) ou le *Carrelage phonique* (à jouer à un lunch ou à un contrat de mariage), toutes deux de 1917,

en témoignent d'emblée. *Un bistrot* et *Un salon* de 1920 également: les deux pièces sont présentées pendant les entractes de la pièce *Ruffian toujours, Truand jamais* de Max Jacob à Paris. Le public, invité à se promener ou à discuter pendant l'exécution, regagne ses places. "Satie eut beau leur crier: "Mais parlez donc ! Circulez ! N'écoutez pas !" Ils se taisaient. Ils écoutaient. Tout était raté" témoigne Darius Milhaud qui collaborait au projet de musique d'ameublement de Satie (Milhaud 1949: 138). Dans une lettre à Jean Cocteau, Satie la définissait de la sorte:

La Musique d'ameublement est foncièrement industrielle. L'habitude – l'usage – est de faire de la musique dans des occasions où la musique *n'a rien à faire*. Là, on joue des Valses, des Fantaisies d'Opéra & autres choses semblables, écrites pour un autre objet.

Nous, nous voulons établir une musique faite pour satisfaire les besoins "utiles". L'Art n'entre pas dans ces besoins. La Musique d'ameublement crée de la vibration; elle n'a pas d'autre but; elle remplit le même rôle que la lumière, la chaleur et *le confort* sous toutes ses formes (Satie, lettre à Jean Cocteau, 1er mars 1920, cité dans Volta 2000: 396-397).

Cette musique d'ameublement préfigure alors de très peu la Muzak de George Squier. L'inventeur et général américain crée en 1922 Wired Radio Inc. À l'époque, la radio est encore peu développée. Wired Radio Inc. vise à la concurrencer en diffusant de la musique par le biais de câbles électrique. Lorsque la radio ravit le marché, Wired Radio Inc. change de cible et vise les clients commerciaux: des entreprises ou des abonnés. La société Muzak est créée en 1934, puis rachetée en 1938 par Warner Bros (Lanza 2004: 43). La musique qu'elle produit vise désormais à fournir au travailleur un cadre sonore stimulant sa productivité. Extrêmement standardisée, elle s'articule en cycles de quinze minutes environ, au cours desquels le rythme s'élève progressivement. Elle vise à couvrir les sons inopportuns (bruits de voix,

brouhaha, machines), à améliorer le bien-être sur le lieu de travail ou encore favoriser la disposition des consommateurs à acheter des produits. Il n'était sans doute gère étonnant, au plus fort des années 1950, lorsque Muzak Inc. faisait produire quantité de musiques standardisées par ses orchestres maison, qu'une âpre critique allait naître. La critique libérale y verrait une mise à mort des préférences individuelles; celle de gauche les processus d'aliénation marxiste et les conceptions d'Adorno sur les médias de masse et la marchandisation de la musique (Radano 1989: 448). En essence, la Muzak ne manque pas seulement de l'authenticité et de l'originalité idiosyncratiques à l'œuvre d'art: elle enjoint à la banalité, à la routine, au travail. Elle constitue cette musique indifférenciée qui vise à rythmer une vie indifférenciée; une version dystrophiée des carillons du Moyen Âge qui connaîtra une très relative fortune. Si diverses sociétés ont en effet tenté et tentent encore l' "expérience Muzak" (qui évolue désormais sous le nom de Mood), leurs détracteurs auront eu raison d'une certaine stratégie de marketing de masse: la tendance générale est désormais l'individualisation du choix musical (cfr. Lazarus 2017).

On s'y est souvent mépris: lorsque Brian Eno publie son album *Ambient 1: Music for Airports* en 1978 et présente au sein du livret de son disque le "manifeste" de la musique Ambient, le producteur (et récent ex-claviériste de Roxy Music) vise à insérer celle-ci dans un cadre bien différent de celui de la Muzak:

Le concept de musique créée spécifiquement comme arrière-plan environnemental était une innovation de Muzak Inc. dans les années 1950 et est désormais généralement connu sous le nom générique de Muzak. Les connotations associées à ce terme viennent du type de matériel utilisé par Muzak Inc. – des morceaux familiers arrangés et orchestrés de manière allégée et dérivée. De manière compréhensible, ceci a conduit la plupart des auditeurs attentifs (et la plupart

des compositeurs) à rejeter entièrement le concept d'une musique environnementale comme une idée digne d'intérêt (Eno 1978, ed. 2004: 96. Ma traduction)

Très précisément, d'ailleurs, lorsqu'Eno envisage un jour à l'aéroport international de Cologne-Bonn la création de sa "musique pour les aéroports", c'est en réaction à un arrière-fond musical ultra-standardisé diffusé en permanence dans les halls qui l'entourent. *Music for Airports* est ainsi une œuvre constituée de boucles de motifs mélodiques de piano, de voix ou de synthétiseur de longueurs diverses qui apparaissent et disparaissent du flux musical créant un tissu sonore sophistiqué et en constante évolution. Dans *Music for Airports*, la musique d'ambiance revêt une forte dimension créative. C'était d'ailleurs déjà le cas de *Discreet Music*, un album publié en 1975 sur son label Obscure Records et dont le principe de répétition générative devait déjà plus aux expérimentations de Steve Reich (et à ses déphasages) ou de Philip Glass (et à ses formules de répétition-addition) qu'aux esthétiques standardisées de la Muzak. La musique Ambient d'Eno est en effet une excroissance ou le développement "atmosphérique" de l'avant-garde minimaliste de l'époque. En aucun cas, ne peut-on la classer parmi ces musiques du quotidien telles la Muzak ou dans une moindre mesure l'*easy listening* ou la *lounge*. Du fait de sa complexité plutôt, elle rompt précisément avec une certaine routine sonore. En témoigne sans doute le fait qu'en juin 1982, lorsque Three River Arts Festival de Pittsburgh tente de diffuser quotidiennement *Music for Airports* dans l'aéroport de la ville, des plaintes furent déposées par le personnel à l'encontre de cet "uneasy listening" (McCullough 2013: 185). L'expérience fut arrêtée au bout de quelques jours pour rétablir la musique d'ambiance habituelle. Et si Aphex Twin (avec *Selected Ambient Works 85-92* en 1992), Seefeel (avec *Quique* en 1993), Biosphere (avec *Substrata* en 1997), Christian Fennesz (et *Endless Summer*

en 2011) ou encore William Basinski (qui se fera connaître en 2001 avec ses *The Disintegration Loops*) feront partie des grands noms de cette musique dite Ambient produite dans le sillage d'Eno, tous se caractériseront par une forte propension (quand bien même par le biais de la répétition) à l'expérimentation et au "faire œuvre ou événement". Bien loin par ailleurs de cet autre branche du genre, puisant largement au field recording et à la biomusique, visant à donner un cadre sonore à la méditation ou la relaxation. Il existe pourtant un genre spécifique, une tendance encore peu connue à cette heure qui voit la musique rencontrer à proprement parler une certaine idée du quotidien. Cette musique a éclot au fil des années 2010 sur internet. On l'appelle Vaporwave.

4. *Vaporwave*

On a encore fait que l'évoquer jusque là, pourtant, c'est probablement le médium par excellence du quotidien. On l'écoute au déjeuner, en conduisant, en travaillant ou en faisant la cuisine ou on la laisse encore allumée en n'y prêtant qu'une oreille distraite: il s'agit de la radio. Même peu à peu supplantée par les ordinateurs et leurs enceintes, la radio, depuis sa popularisation dans l'après-guerre, personnifie le son du quotidien. Par extension, ses morceaux les plus emblématiques, ceux parmi les plus diffusés, les grands "tubes" ou ceux de ce style idiomatique qualifié de "rock FM" mais également les jingles et spots publicitaires ont été associés à une certaine idée de la routine. La radio *est* à proprement parler la bande son du quotidien. Du fait de sa propre standardisation (qu'il s'agisse des grilles programme ou de leurs contenus), elle a souvent contribué à en souligner le caractère pesant. En tant qu'elle vise à détourner quelque peu l'attention de son auditeur de ses tâches répétitives, elle a souvent contribué à le rendre supportable. Or il est un genre musical qui a précisément fait de ces deux facettes

du médium une esthétique propre: la Vaporwave. Deux albums méritent une attention particulière: *Chuck Person's Eccojams Vol. 1* publié par Daniel Lopatin en 2010 et *Far Side Virtual* publié par James Ferraro en 2011.

Sous-genre de musique électronique, la Vaporwave naît au début des années 2000. Elle se distingue d'emblée par ses emprunts aux musiques pop, d'ambiance, au jazz ou au R&B des années 1980 et 1990. Ces emprunts sont la plupart du temps réalisés sous la forme d'échantillons mis en boucle ou édités par la biais de techniques comme le "chopped and screwed". Inspirée du hip-hop, cette technique consiste alors à ralentir le tempo d'un morceau et d'en produire une version "hachée". L'esthétique Vaporwave est souvent associée à une vision satirique de la culture pop, du divertissement populaire ou des médias de masse auxquels elle puise son matériel pour le transformer en artefacts sonores flirtant avec la caricature. "Post-elevator music" ou "corporate smooth jazz Windows 95 pop" sont ainsi certains des qualificatifs qu'on a pu voir accolés au genre (voir Lhoq 2013). Bande son d'un quotidien dystopique, la Vaporwave, n'est pourtant pas avare d'ambiguïtés et d'ambivalence à l'égard de cette culture populaire de masse qu'elle contrefait et satirise. Comportant une large dimension expérimentale, le genre parvient ici et là à magnifier ses sources, et c'est notamment le cas dans l'oeuvre de Daniel Lopatin et de James Ferraro.

Publié en août 2010, *Chuck Person's Eccojams Vol. 1* de Daniel Lopatin (mieux connu sous le nom d'Oneohtrix Point Never), est un album composé de deux longues suites d'échantillons de chansons pop emblématiques de la culture des années 1980 et 1990. Toto, Fleetwood Mac, Janet Jackson et Chris de Burgh font partie de ces habitués des ondes radio auxquels puise Lopatin. Au fil de l'album, se font entendre ces échantillons, ralentis et édités de diverses manières: échos, modifications de hauteurs

et techniques de “chopped and screwed”. C’est dans un premier temps une certaine idée de l’aliénation du quotidien qui se fait entendre dans la bande-son de Lopatin, un quotidien aux allures d’enfer sonore où les morceaux resucés de la culture de masse occidentale sont largement ralentis puis répétés *ad nauseam*. Pire encore, ces répétitions, parfois, prennent la forme d’un bégaiement chaotique, s’interrompent et reprennent là où on ne les attend pas. On pense évidemment aux grattes des disques vinyles et aux effets boucles indésirées qu’ils provoquent. On pense également à l’usage qu’avait fait Schaeffer de tels “accidents” à la fin des années 1940 (Emmerson 2007: 67). Car au delà de la dimension hypnotique et atmosphérique que Lopatin parvient à recréer au départ de ses échantillons dans une veine minimaliste, *Chuck Person’s Eccojams Vol. 1* démontre surtout la possibilité de faire peau neuve des sons, quelle que soit leur origine et leur nature, pour créer un univers propre et inédit. D’un matériau usé jusqu’à la corde par l’habitude, en le poussant dans ses retranchements par répétition, Lopatin crée un nouvel univers sonore. Et Il y a beaucoup de cela également dans *Far Side Virtual* de James Ferraro. L’album de 2011, quant à lui, puise de manière littérale dans la culture musicale de masse des années 1980 et 1990. S’il les évoque par ses sonorités désuètes, par l’usage de mélodies stéréotypées et d’harmonies standardisées, l’album a en effet été entièrement composé par le biais d’un logiciel bas de gamme: le programme GarageBand d’Apple. En matière d’échantillons, apparaissent ici et là des gimmicks informatiques: celui du logiciel de téléphonie Skype ou de la console GameCube ou encore des voix synthétisées par ordinateur. De son propre aveu, les compositions de Ferraro étaient destinées à être publiées sous la forme de sonneries de téléphone. *Far Side Virtual* est encore une fois un ode à un quotidien dystrophié et dystopique. Mais comme chez Lopatin, pourtant, cette mise en scène de l’abrutissement sonore du

jour qui se répète sans cesse offre aussi un nouvel espace d'une créativité sans bornes. Chez les deux artistes, le quotidien se présente est ainsi comme la source de l'abrutissement moderne, mais aussi un vaste terrain pour sans cesse le transformer.

NOTES

¹ Cfr. la traduction du manifeste proposée par Olivier Féraud sur <http://syntone.fr/la-radia-1933/>.

² Voir le *Premier journal* (1948-1949) d'À la recherche d'une musique concrète (Schaeffer 1952).

³ Voir LaBelle (2010) pour une étude de ces manières dont le son pénètre les divers aspects de la vie, de la sphère publique à la sphère privée.

⁴ On renverra à Fink (2005: 169-207 en particulier) pour un aperçu des pratiques d'écoute répétitive dans la seconde partie du XX^e siècle.

BIBLIOGRAPHIE CITÉE

Bégout, Bruce (2018), *La découverte du quotidien*, Paris, Allia.

Belloi, Livio; Delville, Michel (2015), "Le spectre de la répétition dans l'art vidéo: Gordon, Viola, Atkins", *Boucle et répétition*, eds. Livio Belloi; Michel Delville; Christophe Levaux; Christophe Pirenne. Liège, Presses Universitaires de Liège: 127-143.

Corbin, Alain (1994), *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes du XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel.

Corswarem, Émilie; Annick Delfosse (2008), "Les ruptures du quotidien sonore: une stratégie de pouvoir ? L'exemple liégeois dans la première moitié du XVII^e siècle", *Mélodies urbaines: la musique dans les villes d'Europe (XVI^e-XIX^e siècles)*, eds. Laure Gauthier; Mélanie Traversier. Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne: 45-65.

Davies, Hugh (1996), "A History of Sampling", *Organised Sound*, 1/1: 3-11.

- Delaune, Benoît (2009), "Cartes postales sonores, cinéma pour l'oreille, ambient music. Esthétiques et procédés picturaux dans les musiques contemporaines, pop-rock et 'expérimentales'", *Images Re-vues*. [06/06/2019] <http://journals.openedition.org/imagesrevues/90>.
- DeNora, Tia (2000), *Music in Everyday Life*, Cambridge-New York, Cambridge University Press.
- Emmerson, Simon (2007), *Living Electronic Music*, Aldershot & Burlington, Ashgate.
- Eno, Brian (1978), "Ambient Music", *Audio Culture: Readings in Modern Music*, eds. Christoph Cox; Daniel Warner, New York, Bloomsbury: 94-97.
- Fink, Robert (2005), *Repeating Ourselves: American Minimal Music as a Cultural Practice*, Berkeley, University of California Press.
- LaBelle, Brandon (2010), *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*, New York, Continuum.
- Lanza, Joseph (2004), *Elevator Music: A Surreal History of Muzak, Easy-Listening, and Other Moodsong*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Lazarus, Davis (2017), "Whatever happened to Muzak? It's now Mood, and it's not elevator music", *Los Angeles Times*, 7 juillet. [06/06/2019] <https://www.latimes.com/business/lazarus/la-fi-lazarus-store-music-20170707-story.html>.
- Lhooq, Michelle (2013), "Is Vaporwave The Next Seapunk?", *Vice*, 28 décembre. [06/06/2019] https://www.vice.com/en_ca/article/3de8mb/is-vaporwave-the-next-seapunk.
- Marinetti, Filippo Tommaso; Masnata, Pino (1933), *La radia: manifesto futurista dell'ottobre 1933: pubblicato nella Gazzetta del popolo*, Firenze, SPES, 1980.
- McCullough, Malcolm (2013), *Ambient Commons: Attention in the Age of Embodied Information*, Cambridge, The MIT Press.
- Milhaud, Darius (1949), *Notes sans musique*, Paris, Julliard.
- Morton, David L. (2004), *Sound recording. The life story of a technology*, Baltimore, The John Hopkins University Press.

- Radano, Ronald M. (1989), "Interpreting Muzak: Speculations on Musical Experience in Everyday Life", *American Music* 7/4: 448-60.
- Russolo, Luigi (1913), *L'art des bruits*, Paris, Allia, 2013.
- Schaeffer, Pierre (1952), *À la recherche d'une musique concrète*, Paris, Seuil.
- Schafer, Raymond Murray (1977), *The Tuning of the World (The Soundscape)*, New York, Knopf.
- (1969), *The New Soundscape: A Handbook for the Modern Music Teacher*, Scarborough & New York, Berandol Music Limited & Associated Music Publishers.
- Volta, Ornella (2000), *Satie - Cocteau - Les malentendus d'une entente*, Bègles, Le Castor Astral.