

Noémie Fargier

Sonothèque des émotions

De la musique d'accompagnement au marketing sensoriel

Lorsque Satie invente en 1917 la « musique d'ameublement », son projet doit répondre aux besoins de la vie moderne, urbaine, qui n'accepte pas le silence et ne tolère pas les bruits. Ce fond sonore discret contribuerait ainsi, au même titre que « la chaleur et la lumière¹ », à créer une atmosphère confortable, se fondant dans l'ambiance sonore du lieu où elle est diffusée. La tonalité et le rythme de cet ancêtre de la musique fonctionnelle varient par conséquent en fonction de la situation et du « climat » voulu. Elle fait partie de ce qui a été nommé en langue anglaise la *mood music* (de « *mood* », à la fois humeur et atmosphère), qui tout en façonnant le climat émotionnel d'un espace réel ou d'une situation représentée, n'est jamais placée au premier plan. L'enjeu est à la fois de combler le silence, de couvrir le bruit, et ainsi de reconstruire une atmosphère sonore voulue, qui puisse agir, sans qu'on y prête attention, sur un « public » qui, lui, est concentré sur autre chose. Le développement de la *mood music* est marqué par l'établissement de catalogues associant une situation ou une émotion à une séquence musicale. Des sonothèques qui se diffusent à grande échelle, d'abord au cinéma, puis dans les espaces du quotidien, modifient durablement nos environnements sonores, lesquels se retrouvent, par voie de conséquence, représentés par les arts de la mimesis, au cinéma bien sûr, mais aussi au théâtre, qui re-fabrique des ambiances sonores pour contrer le silence ou les bruits contingents. Passant d'une époque, d'une situation

1. Érik Satie, lettre à Jean Cocteau [1^{er} mars 1920 ?], dans Ornella Volta (dir.), *Correspondance presque complète*, Paris, Fayard/Imec, 2000, p. 396, cité par Hervé Vanel, « Musique d'ameublement, Muzak et Muzak-plus. Airs conditionnés et servitude heureuse », dans Pascal Rousseau (dir.), *Mind Control. Art et Conditionnement Psychologique (XIX^e-XX^e siècles)*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2019, p. 117.

d'écoute et d'un médium à un autre, nous allons tenter de tracer une petite histoire de cette musique de fond, glissant de la musique d'accompagnement du cinéma muet à la « musique d'ascenseur », et du marketing sensoriel aux ambiances sonores des spectacles contemporains.

Catalogues d'émotions. La musique d'accompagnement au temps du cinéma muet (1900-1927)

Au temps du cinéma muet, une musique jouée en direct et variant selon les salles, accompagne souvent la projection cinématographique. Sa fonctionnalité première serait paradoxalement à la fois de masquer le bruit environnant et de combler le silence des images.

Le bruit ne provient pas seulement du projecteur², qui est d'ailleurs rapidement isolé dans une cabine, mais de l'agitation qui a cours à l'intérieur et à l'extérieur de la salle³. Dans ce contexte, la musique, qui est d'abord utilisée au dehors pour « attirer le passant⁴ », permet de créer un « espace "supérieur" qui englobe à la fois l'espace de la salle et celui figuré à l'écran⁵ ». En effet, la musique accompagne autant l'action du film que la séance de projection. Elle favorise la concentration des spectateurs sur ce qui se passe à l'écran, et accroît leur intérêt, en soulignant le rythme de l'action et les émotions des scènes. Dans ce double rôle d'atmosphère sonore du lieu de projection et d'accompagnement de l'action projetée, la musique se fait vecteur de l'attention.

Si cette musique sert simultanément à combler le silence, de quel silence s'agit-il, dans un contexte aussi bruyant ? Les interrogations des observateurs et des critiques de l'époque sur l'association des images silencieuses et de la

2. Martin Barnier dans *Bruits, cris, musiques de films. Les projections avant 1914*, préface de Rick Altman, Presses Universitaires de Rennes, 2010, insiste sur le caractère bruyant des séances de projection cinématographique et critique le « mythe du "bruit du projecteur" » : « Nous pensons en avoir fini avec le mythe du "bruit du projecteur", si "dérangeant" qu'il nécessitait de la musique pour le couvrir. En réalité, tous les bruits extérieurs (quand ce n'est pas le brouhaha du public) couvrent déjà le doux ronronnement des projecteurs », p. 262. Il évoque ici les séances de projection dans le cadre des foires, en France, avant 1914.

3. Voir l'article de Rick Altman « Le son du cinéma, tout le son », trad. Marie-Madeleine Mervant-Roux et Giusy Pisano dans *Art et Bruit. Ligeia, dossiers sur l'Art*, 141-144, 2015, p. 41-56, initialement publié sous le titre « Film Sound. All of it », *Iris. A Journal of Theory on Image and Sound*, n° 27, 1999, p. 31-47.

4. Michel Chion, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995, p. 37.

5. Noël Burch, *La lucarne de l'infini, Naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan Université, 1991, p. 224, cité par Giusy Pisano, « Sur la présence de la musique dans le cinéma dit muet », *1895. Revue d'histoire du cinéma*, n° 38, 2002, p. 3. DOI : 10.4000/1895.218.

musique⁶ révèlent que les causes de la présence de celle-ci ne sont pas seulement « logistiques⁷ », comme le rapporte Giusy Pisano, mais ont un fondement esthétique, qui s'ancre sur une prise en considération de l'expérience du spectateur. L'un des premiers textes théoriques (1916), développant une réflexion sur la place de la musique dans le cinéma muet, insiste sur les enjeux attentionnels de cet accompagnement : « La musique soulage la tension et maintient vive l'attention. Elle doit être en tout cas un fond musical⁸ ». Plus tard, en 1923, le dramaturge André Obey affirme que la projection d'un film ne serait pas supportable dans le silence : « Le silence crée une espèce de gouffre que l'attention visuelle ne parvient pas à survoler. Il y a là un phénomène analogue à celui de l'attente⁹ ». Le critique et compositeur Émile Vuillermoz insiste dès 1917 sur le rôle fondamental de la musique dans l'expérience du spectateur de cinéma : c'est elle qui lui permet de s'extraire de l'ici et maintenant de la projection pour entrer dans le temps du récit et « s'évader dans le rêve » :

Le charme serait rompu si le voile des sonorités était brusquement déchiré et si, dans le silence glacial de ce monde des fantasmagories muettes, on ne percevait plus que l'agaçant bourdonnement d'insecte de la machine à explorer le temps et l'espace, qui, murée dans son placard, enroule et déroule sans fin ses télégrammes lumineux. Le choix du décor musical est donc capital¹⁰.

Si le critique parle de « choix » et non de composition, c'est d'abord parce que la musique qui accompagne la projection est rarement originale. Interprétée en direct, par un simple pianiste (qui joue aussi parfois le rôle d'ouvreur) ou un orchestre prestigieux, selon les moyens de la salle, la partition rassemble des morceaux hétérogènes issus du répertoire classique ou des airs populaires. Ceux-ci sont non seulement interchangeables et réutilisables

6. Une nuance à apporter, car cette association, surtout dans les premiers temps du cinéma muet, n'est pas systématique. Rick Altman tend à montrer que dans les projections d'avant 1914, à l'époque des nickelodéons, premier réseau de petites salles de cinéma en Amérique du Nord, les images silencieuses ne sont pas systématiquement accompagnées de musique, mais que les morceaux ont plutôt tendance à être joués entre les projections. Voir « Quelques idées reçues sur le son du cinéma muet qu'on ne saurait plus tenir », dans Giusy Pisano et Valérie Pozner (dir.), *Le muet a la parole. Cinéma et performances à l'aube du xx^e siècle*, Paris, Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2005, p. 81-99 et Rick Altman, *Silent Film Sound*, New-York, Columbia University Press, 2004.

7. Giusy Pisano, « Sur la présence de la musique dans le cinéma dit muet », art. cité, p. 2.

8. Hugo Münsterberg, *The Film: A Psychological Study*, New-York, Dover Publications, 1970 [1916], cité d'après l'édition italienne *Film. Il cinema muto nel 1916*, Parma, Pratiche, 1980, p. III par Giusy Pisano, art. cité, p. 2.

9. André Obey, « Musique et cinéma », *Le Crapouillot*, mars 1923, cité par Giusy Pisano, *ibid.*

10. Émile Vuillermoz, « Le Temps », 18 juillet 1917, cité par Michel Chion, *La musique au cinéma*, op. cit., p. 39.

à souhait, mais la qualité de l'enchaînement et de l'interprétation est très variable d'une salle à l'autre, d'autant que les temps de répétition sont extrêmement réduits. À mesure que la diffusion des œuvres s'institutionnalise, la question de l'accompagnement musical devient un enjeu artistique et commercial majeur.

Le terme de « décor musical » attribue une fonction implicite à cette musique d'accompagnement : rendre l'atmosphère des scènes et donner un fond sonore à l'action représentée, qui demeure au centre de l'attention. Afin d'améliorer l'adéquation de cet accompagnement avec l'œuvre cinématographique dont il conditionne la réception, les productions cherchent à encadrer les salles dans la préparation des arrangements musicaux. Dès 1909, des feuilles de minutages (*cue sheets*), « indiquant la durée, estimée en métrage de pellicule, de chaque scène et le climat général de chacune, sa situation dominante ("mysterioso, entrée du méchant") », avec éventuellement des suggestions, faites par un compositeur, de morceaux musicaux adaptés¹¹ », sont distribuées aux salles. À partir de 1912, des catalogues de partitions, encore nommées « bibliothèques musicales », destinés aux musiciens de cinéma, paraissent en Europe et aux États-Unis. Parmi eux, les catalogues d'illustrations sonores opèrent une catégorisation des musiques en fonction de leur tonalité émotionnelle. Pour les multiples situations dramatiques-type répertoriées, et susceptibles de s'enchaîner dans un même film, ils proposent ainsi de courtes séquences musicales, sous forme de partitions – une sorte de sonothèque des émotions, classées dans un immense catalogue, capable de fournir, à chaque scène du film, un climat sonore adapté.

Deux personnalités, Erno Rapee et Giuseppe Becce, exercèrent une influence particulière dans ce domaine. En 1924, Rapee, qui travaille comme chef d'orchestre et arrangeur, publie *Motion Picture Moods for Pianists and Organists. A Rapid-Reference Collection for Pianists and Organists*, qui déploie, sur 673 pages, des extraits musicaux « adaptés à cinquante-deux ambiances et situations », compilant répertoire classique, créations contemporaines, musique traditionnelle et compositions pour le cinéma¹². Le compositeur Giuseppe Becce édite quant à lui, entre 1919 et 1933, les six volumes de la *Kinotek*, un répertoire de thèmes musicaux pour films (dont la majeure partie sont de Becce lui-même) classés en fonction des genres dramatiques (drame tragique ; drame lyrique ; drame noble ; agitato dramatiques ;

11. Michel Chion, *La musique au cinéma*, op. cit., p. 47.

12. *Ibid.*, p. 59.

intermezzi ; exotique ; divers), qui se révèle « une vraie mine pour les musiciens de cinéma des deux bords de l'Atlantique¹³ ».

Si, dès les premiers temps du cinéma muet, l'accompagnement musical est, dans la majorité des cas, « enfermé dans une convention pré-déterminée¹⁴ », la publication de ces catalogues permet d'en améliorer la qualité tout en contribuant à sa standardisation. Parmi ces bibliothèques musicales, auxquelles se joignent parfois des parties plus didactiques, se trouvent « des catalogues d'enregistrement sur cylindres ou sur disques¹⁵ ». Ces sonothèques, bien que minoritaires, semblent bel et bien les ancêtres des programmes musicaux développés par l'entreprise Muzak à partir des années 1930.

Muzak présente ses programmes non seulement comme des propositions musicales adaptées à chaque lieu ou situation, mais vante aussi leur capacité à moduler l'humeur, le climat ou l'émotion. Si les classifications que l'entreprise opère s'inscrivent dans la continuité des bibliothèques musicales éditées au temps du cinéma muet, le rôle et la fonction qu'elle attribue à la musique mutent subtilement, et d'accompagnement celle-ci devient environnement, climat. L'une et l'autre cherchent à agir sur l'attention des auditeurs, et à réguler – stabiliser ou intensifier – ses émotions. Or, si la musique au temps du muet accompagne une œuvre filmique en même temps que la situation sociale par laquelle la technique cinématographique devient média (la séance de cinéma), les programmes musicaux diffusés par Muzak interviennent directement dans le quotidien, dans des lieux où les auditeurs ne s'attendent pas à entendre de la musique, et ne s'aperçoivent parfois même pas qu'elle les environne.

Avant d'analyser ce glissement des lieux de représentation aux espaces réels, et les potentiels usages de ces sonothèques, intéressons-nous à un compositeur qui cherche à inventer des environnements musicaux pour le quotidien, et accordons-nous un petit détour par les avant-gardes parisiennes des années 1910 et 1920. Le projet d'Érik Satie de « musique d'ameublement », qui se situe à l'intersection de la musique savante et de la musique fonctionnelle, pourrait, par la place qu'il attribue à la musique, et les usages qu'il préconise, être désigné comme précurseur de l'entreprise Muzak.

13. *Ibid.*, p. 62.

14. Michel Chion, *Le son au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile, 1985, p. 120.

15. Giusy Pisano, « Sur la présence de la musique dans le cinéma dit muet », art. cité, p. 5-6.

Création d'atmosphère et art de la discrétion. Le projet de musique d'ameublement d'Érik Satie (1917-1920)

En 1917, le compositeur Érik Satie initie un projet de « musique d'ameublement » afin de fournir des décors sonores adaptés à divers lieux et situations sociales. Cette musique doit permettre non seulement de meubler le silence, mais d'atténuer le bruit, afin notamment de pouvoir mener une conversation sans être dérangé ni par l'un ni par l'autre. Elle constitue un environnement sonore agréable, auquel on ne doit pas trop prêter attention, mais qui conditionne néanmoins la qualité des échanges ou des activités. Le besoin auquel Satie souhaite répondre lui serait apparu au cours d'un dîner avec son ami Fernand Léger, tel que ce dernier le rapporte :

Obligés de subir une musique tapageuse, insupportable, nous quittons la salle et Satie nous dit : « Il y a tout de même à réaliser une musique d'ameublement, c'est-à-dire une musique qui ferait partie des bruits ambiants, qui en tiendrait compte. Je la suppose mélodieuse, elle adoucirait le bruit des couteaux, des fourchettes sans les dominer, sans s'imposer. Elle meublerait les silences pesants parfois entre les convives. Elle leur épargnerait les banalités courantes. Elle neutraliserait en même temps les bruits de la rue qui entrent dans le jeu sans discrétion. » Ce serait, disait-il, répondre à un besoin¹⁶.

Au moment même où la musique bruitiste revendiquée par les futuristes fait parler d'elle, suite à la publication par Luigi Russolo de son manifeste *L'art de bruits* en 1916¹⁷, Érik Satie, proche du mouvement Dada, cherche à « neutraliser » les bruits du monde moderne, dans une proposition qui, tout en étant en avance sur son temps, ne sait pas s'emparer des nouveaux médias sonores. Elle est présentée pour la première fois à la galerie Barbazanges à Paris, à l'occasion d'une soirée musicale et théâtrale réunissant Igor Stravinsky, le Groupe des Six et Max Jacob. Ce dernier donne une représentation de sa pièce *Ruffian toujours, truand jamais* entre les actes de laquelle la musique d'Érik Satie doit prendre place. Afin que cette musique joue le rôle d'arrière-plan qui lui est assigné, Satie a chargé le comédien Pierre Bertin « d'informer les spectateurs

16. Fernand Léger, « Satie Inconnu », *La Revue musicale*, juin 1952, p. 137-138, cité par Hervé Vanel, « Musique d'ameublement, Muzak et Muzak-plus », art. cité, p. 115.

17. Écrit le 11 mars 1913 sous la forme d'une lettre adressée à son ami compositeur futuriste Francesco Ballila Pratella, le texte est originellement paru sous le titre : *L'arte dei rumori* dans *Manifesti del futurismo*, Firenze, Edizioni di Lacerba, 1914. Luigi Russolo fait ensuite paraître *L'arte dei rumori* en 1916 aux Edizioni Futuriste di "Poesia" de Milan.

du déroulement un peu particulier des deux entractes de la pièce¹⁸ », les priant instamment « de ne pas attacher d'importance » à la musique et d'agir « comme si elle n'existait pas¹⁹ ». Cependant, les conditions d'un concert acoustique sont réunies, et la situation d'écoute que le compositeur cherche à créer n'est pas celle dans laquelle son œuvre est entendue ce soir-là. Hervé Vanel rapporte les stratégies menées par Satie et ses amis, et l'échec de cette première, malgré leurs précautions :

Afin de susciter l'abandon des conventions d'écoute contemplative, Milhaud se rappelle qu'il avait, avec Satie, réparti les musiciens dans la pièce : « Afin que la musique semblât venir de partout, nous plaçâmes les clarinettes dans trois coins différents, le pianiste dans le quatrième et le trombone dans une loggia au premier étage ». Ce dispositif astucieux n'y fit pourtant rien : « Contrairement à nos prévisions, aussitôt que la musique commença, les auditeurs se dirigèrent rapidement vers leurs places. Satie eut beau leur crier : "Mais parlez donc ! Circulez ! N'écoutez pas !" Ils écoutaient, ils se taisaient. Tout était raté... »²⁰

C'est, selon Hervé Vanel, non seulement la situation initiale de cette écoute, le contexte de représentation, mais surtout le médium utilisé qui a fait passer au premier plan ce qui était conçu comme fond musical :

[Cette première] a manqué aussi, et surtout, d'un enregistrement mécanique de la musique et d'un phonographe qui auraient permis de se dispenser de la présence gênante d'un orchestre (même dispersé), afin d'exécuter, sans pouvoir s'en fatiguer, les répétitions requises²¹.

Le principe de composition se fonde en effet sur la répétition d'une courte phrase musicale. La musique d'ameublement se pose ainsi, note Hervé Vanel, comme un « revêtement sonore sans début ni fin dont la partition fournit simplement l'unité de base²² ». Les titres nomment quant à eux les espaces auxquels ils se destinent : « Un salon », « Chez un bistrot » (1920), et semblent associer ameublement et revêtement mural : « Carrelage phonique » (1917), « Tapisserie en fer forgé » (1917) « Tenture de cabinet » (1923), affirmant là leur fonction de décor.

18. Hervé Vanel, « Musique d'ameublement, Muzak et Muzak-plus », art. cité, p. 118.

19. D'après le programme de la soirée, dans Hervé Vanel, art. cité, p. 118.

20. Darius Milhaud, *Notes sans musique*, Paris, René Julliard, 1949, chap. XVI : « Musique d'Ameublement et pour catalogue », p. 128, cité par Hervé Vanel, « Musique d'ameublement. Muzak et Muzak-plus », art. cité, p. 118.

21. Hervé Vanel, « Musique d'ameublement. Muzak et Muzak-plus », art. cité, p. 119.

22. *Ibid.*, p. 116.

Dans les usages, la musique de fond existe déjà, puisque des ensembles jouent dans les restaurants, les hôtels, les bistrots. Une partie du répertoire du cinéma muet est d'ailleurs similaire à celui de ces lieux accueillant du public, note Giusy Pisano²³. Cependant, l'invention de Satie contribue à penser l'écoute moderne, en conceptualisant une expérience sensorielle où la musique, tout aussi discrète qu'elle soit, n'en est pas moins influente, et introduit l'idée d'une musique sur mesure.

La possibilité qu'un environnement musical, tout en faisant l'objet d'une attention distraite, voire nulle, module l'attention et l'humeur des personnes qui y évoluent, est au centre de la recherche en *design sonore* avec la complicité de laquelle l'entreprise Muzak a pu développer et commercialiser ses programmes musicaux.

L'empire Muzak. Des programmes musicaux pour chaque espace du quotidien (1922-2010)

Le terme de « muzak » vient d'une entreprise commercialisant des programmes musicaux, Wired Radio, fondée en 1922 pour répondre à une « demande croissante de musique au travail »²⁴. En 1934, l'entreprise est rebaptisée Muzak, en référence au fabricant de pellicules photographiques Kodak, d'après Juliette Volcler²⁵. Muzak se présente alors « comme pourvoyeuse de musique » et insiste sur la « simplicité de l'automatisme »²⁶, de la même manière que Kodak clame, à la fin du XIX^e siècle : « Vous appuyez sur le bouton, on s'occupe du reste²⁷ ». L'idée serait « de classer chaque morceau selon différents critères permettant de segmenter la programmation en fonction de l'impact émotionnel souhaité²⁸ », ce qui rappelle les catalogues destinés à l'accompagnement des films muets. Or,

23. Giusy Pisano, « Sur la présence de la musique dans le cinéma dit muet », art. cité, p. 5. Elle se réfère alors à Christian Belaygue : « Le répertoire interprété dans les salles de cinéma comportent de nombreux points de similitude avec celui des brasseries, des halls d'hôtels, des casinos ». Christian Belaygue, « Musique d'écran. L'accompagnement musical du cinéma muet en France dans les années vingt », dans Giovanni Dotoli (dir.), *Musica, cinema et letteratura*, Atti del convegno Internazionale Martina France, 29-30 luglio 1996, Fasano, Schena editore, 1997, p. 165.

24. Juliette Volcler, *Contrôle. Comment s'inventa l'art de la manipulation sonore*, Paris, La Découverte, 2016, p. 46.

25. *Idem*.

26. *Ibid.*, p. 47.

27. *Idem*. Slogan de Kodak traduit et cité par Juliette Volcler. En anglais original : « You press the button, we do the rest ».

28. *Idem*.

ce ne sont pas des partitions que Muzak propose, mais des enregistrements de musiques déjà connues, réorchestrées de telle sorte qu'elles soient « débarrassées de tous les éléments un peu trop saillants, c'est-à-dire non seulement [de] la moindre parole, mais aussi [d]es brusques *forte*, [d]es cuivres, [d]es *accelerando* un peu trop entraînants²⁹ ». À partir de 1944, Ben Selvin, chargé des arrangements au sein de Muzak, envisage « la possibilité de composer spécialement la musique destinée à servir de fond sonore au travail humain³⁰ », mais « la programmation (la sélection, l'ordre et le moment de la diffusion) fini[t] [...] par supplanter le souci d'une composition spécifique ou d'un arrangement particulier³¹ ».

Dans un « va-et-vient entre le restaurant et l'usine³² », la compagnie développe des programmes musicaux adaptés à ces environnements bruyants, avec l'idée de favoriser « l'instauration et le maintien de la relation émotionnelle désirée entre l'homme, son travail et son environnement³³ ». Tout en attribuant aux programmes les vertus d'un « stimulant auditif » capable d'« améliorer le moral des travailleurs au point que la productivité, mesurée en termes de débit, soit augmentée³⁴ », la musique ne tient pas même lieu d'accompagnement mais de fond sonore. Fonctionnelle, elle permet l'exécution d'une activité toute autre et ne doit pas « capter et retenir l'attention consciente de l'auditeur³⁵ ». Si l'argument de vente est d'abord d'améliorer la concentration des travailleurs, à mesure que Muzak étend son champ de diffusion et progresse vers le marketing sensoriel, c'est plutôt la perte de contrôle des consommateurs qui semble visée. La musique n'a pas alors pour fonction d'accroître l'attention de l'auditeur mais de lui faire relâcher ses tensions (une *a-tension* en quelque sorte). Qu'il s'agisse de concentration ou de distraction, ces environnements musicaux tendent toujours à modeler l'humeur des personnes qui s'en trouvent malgré elles entourées, et ce, sans qu'elles leur accordent une attention particulière, dans la perspective de créer les conditions d'attention favorables à l'entreprise qui les diffuse.

29. *Ibid.*, p. 48.

30. Hervé Vanel, « Musique d'ameublement. Muzak et Muzak-plus », art. cité, p. 122.

31. *Ibid.*, p. 123.

32. *Ibid.*, p. 120.

33. R. C. Lewis, R. L. Cardinell, Harold Burris-Meyer, « Music as an Aid to Healing », *The Journal of Acoustical Society of America*, n° 19/4, 1947, p. 548, cité par Hervé Vanel, « Musique d'ameublement. Muzak et Muzak-plus », art. cité, p. 121.

34. Dan D. Hapin, « Industrial Music and Morale », *The Journal of Acoustical Society of America*, n° 15/2, octobre 1943, p. 118-123, cité par Hervé Vanel, « Musique d'ameublement. Muzak et Muzak-plus », art. cité, p. 121.

35. Barbara Elna Benson, *Music and Sound Systems in Industry*, New-York, McGraw-Hill, 1945, p. 25, cité par Hervé Vanel, « Musique d'ameublement. Muzak et Muzak-plus », art. cité, p. 122.

En 1990, raconte Juliette Volcler, le professeur Gary Gumpert du Queens College de New-York « définissait ainsi la musique diffusée par Muzak comme «une sorte de liquide amniotique qui nous entoure sans jamais nous surprendre, jamais trop forte, jamais trop silencieuse et toujours présente»³⁶ ». Pendant les deux décennies suivantes, la société resserre son activité autour du marketing sonore, avant d'être absorbée en 2011 par une société concurrente, Mood Medias. Celle-ci déploie son marketing sensoriel autour des trois sens majeurs : la vue, l'ouïe et l'odorat, en proposant des choix de musiques, de parfums, d'écrans et signaux lumineux qui mettent les clients dans la bonne humeur pour acheter, rester, manger, investir ou se détendre³⁷. Alvin Collis, l'un des ingénieurs du son qui a œuvré à l'évolution de Muzak vers le marketing sensoriel, se plaît à dire qu'il s'agit non pas de vendre de la musique mais « de l'émotion », et de trouver « la bande-son » qui transforme le magasin ou le restaurant où elle est diffusée « en une expérience unique³⁸ ». La société, riche en 2006 d'un million et demi de titres musicaux, élabore ainsi des *playlists* sur mesure, « selon un procédé alchimique précis » trouvé grâce à des « décennies de recherches scientifique, industrielle et commerciale »³⁹.

Si les études scientifiques menées par Muzak pour évaluer l'impact positif de certaines musiques sur la productivité ou la santé sont contestables, tout comme les graphiques destinés à prouver l'efficacité de ses programmes, dans la mesure où « les détracteurs de la musique d'ambiance » peuvent montrer avec le même « pragmatisme scientifique » son impact négatif⁴⁰, les différents territoires de conquête de Muzak (les usines, les hôpitaux, les restaurants, les magasins, les transports) et la progressive invasion d'un fond sonore adapté à chaque lieu accueillant du public, a participé à inonder notre quotidien de mélodies standards, et à accompagner chaque moment de notre vie d'une musique de fond.

Le lien entre un lieu, une humeur et une ambiance musicale, hérité de l'empire Muzak, semble s'être si solidement établi dans nos mœurs, que les arts de la mimesis (comme le théâtre et le cinéma) peuvent chercher à le reproduire, ou bien s'en inspirer pour agir directement sur les émotions des spectateurs. Étant donné que l'impact émotionnel des différentes sonorités musicales, et

36. Juliette Volcler, *Contrôle*, op. cit., p. 49.

37. Sur le site de Mood Medias, on peut voir ce slogan défiler en lettres capitales, sous de multiples variations : « *We put people in the mood to buy/to stay/to eat/to invest/to relax* ».

38. Alvin Collins, cité par Juliette Volcler, *Contrôle*, op. cit., p. 49. La citation est extraite d'un article de David Owen paru dans *The New-Yorker* le 10 avril 2016, « The Soundtrack of Your Life ».

39. Juliette Volcler, *Contrôle*, op. cit., p. 50.

40. *Ibid.*, p. 69.

plus particulièrement de certaines fréquences, rythmes et tonalités n'a pas été établi, c'est plus en tant que produit culturel formaté que ces fonds musicaux semblent agir, dans la mesure où ils n'éveillent pas d'émotions fortes, mais ont tendance à stabiliser l'humeur. Les programmes musicaux, se substituant au silence ou masquant des bruits considérés comme gênants, permettent, par leurs enchaînements lisses et continus, de ne faire sentir aux auditeurs ni rupture, ni manque. C'est bien d'une enveloppe sonore qu'il s'agit, d'un environnement conditionnant la perception de l'auditeur, alors qu'il regarde ou écoute autre chose.

Représenter la muzak ou en reprendre les fonctionnalités. Les fonds musicaux dans le théâtre contemporain

En langue anglaise, l'ensemble de la création et du traitement sonores d'un spectacle est désigné par le terme de *sound design*. Le *design*, analyse George Home-Cook, « n'est pas seulement associé, fondamentalement, avec l'idée d'intention, mais aussi de ruse, de tromperie et de manipulation⁴¹ ». Le design sonore est bien créé avec l'intention de manipuler la perception des auditeurs. C'est d'ailleurs, comme le rappelle George Home-Cook⁴², Harold Burris-Meyer qui a été le premier *sound designer* de théâtre, avant de prendre la tête de Muzak, déplaçant sa recherche sonore d'un espace de représentation au monde réel, et glissant d'une action sur des spectateurs venus assister à une forme artistique, à celle sur un public, auditeur malgré lui d'une musique se logeant dans chaque espace de son quotidien.

La porosité entre expérience esthétique et vie quotidienne semble grande, et si la « muzak », terme devenu générique pour désigner cette musique fonctionnelle, ne se réclame pas du champ artistique⁴³, elle est si présente dans le monde réel que les arts de la mimesis lui accordent une place certaine. Aussi, dans le cadre d'une représentation réaliste au théâtre, à la télévision ou au cinéma, d'une scène se déroulant dans un restaurant, le fond sonore musical que nous avons l'habitude d'y entendre sera présent, avec cette

41. George Home-Cook, *Theatre and Aural Attention. Stretching Ourselves*, Palgrave Macmillan, 2015, p. 59.

42. *Ibid.*, p. 73.

43. « Ce n'est pas de la musique, pas même de la "musique de fond", mais ce qu'on appelle de la "musique fonctionnelle" – un produit entièrement différent », Umberto V. Musicio, président de Muzak Corp., cité par Richard Woodley, « Music by Muzak », *Audience*, n° 1/5, 1971, p. 4, et repris par Hervé Vanel, « Musique d'ameublement. Muzak et Muzak-plus », art. cité, p. 123.

quasi-imperceptibilité qui le caractérise. Au premier plan, les dialogues, au second plan le léger brouhaha du restaurant que masque discrètement une ambiance musicale.

L'auteur et metteur en scène Joël Pommerat a ainsi l'habitude d'associer des ambiances sonores réalistes aux scènes dialoguées, décors sonores incluant souvent des musiques, et dont le rôle de marqueur d'espace est d'autant plus fort que les lieux sont représentés avec un minimum d'éléments visuels. C'est le cas de *Ma chambre froide* (2011), dont la majorité des scènes se déroulent dans l'arrière-boutique d'un supermarché. En provenance du magasin, on y entend des vieux tubes des années 1980, probablement diffusés par une radio (média avec lequel Muzak est par ailleurs longtemps en concurrence). Il ne s'agit pas, à proprement parler, de muzak, mais le fonctionnement est le même : un fond musical qui recompose l'ambiance sonore d'un lieu.

Cet exemple, auquel on pourrait adjoindre de nombreux autres, témoigne du premier degré d'infiltration de la muzak au théâtre : sur le plan diégétique. La musique est à l'intérieur de la scène, et si elle en constitue l'ambiance sonore, elle n'en reste pas moins associée au lieu représenté. C'est ce que Michel Chion appelle, pour le cinéma, une « musique d'écran », par opposition à une « musique de fosse »⁴⁴, non diégétique, terme hérité des orchestres qui accompagnent en direct les films muets, puis sont enregistrés pour synchroniser une musique originale avec l'image. Or, au cinéma, comme le montre le même Michel Chion, du fait de l'« aimantation spatiale »⁴⁵ générée par l'écran, la musique semble toujours provenir de l'image. Au théâtre, le cadre de la scène n'agit pas avec une telle force, et la « musique de fosse », non diégétique, semble alors d'autant plus englober l'espace de la salle. Entrent en jeu, bien évidemment, des paramètres acoustiques, de spatialisation de la diffusion et d'intensité sonore. Toutefois, il est possible de déceler, lorsqu'on s'intéresse à l'héritage de la muzak dans la création théâtrale contemporaine, un deuxième degré d'infiltration.

En effet, les ambiances sonores, aussi discrètes soient-elles, ont la capacité de modifier la tonalité globale d'une scène et la façon dont elle est perçue. Il semblerait même que moins elles sont perceptibles et effectivement perçues par le spectateur, plus elles ont la capacité de diriger sa perception. Les *sound designers* anglais nomment *false sound bed* les ambiances sonores qui, placées en arrière-plan, ont pour intention de ne pas être remarquées. Gareth Fry explique ainsi que nous sommes « inconsciemment conscients de leur présence, mais

44. Voir Michel Chion, *Le son au cinéma*, op. cit., et *La musique au cinéma*, op. cit.

45. Voir Michel Chion, *L'audiovision*, Paris, Nathan, 1990, p. 61-63.

que nous ne les remarquons pas⁴⁶ ». C'est lorsqu'il y a soustraction, absence, plus encore que superposition ou transformation, qu'on se rend compte, *a posteriori*, de sa présence. François Leymarie, créateur sonore pour les spectacles de Joël Pommerat, parle ainsi de cette présence fondamentale du fond sonore, que le spectateur ne remarque que lorsque celui-ci disparaît : « Il est là. Et si on le coupe, ce silence n'est pas juste. Donc on le met. [...] On peut ne pas l'écouter mais on l'entend. Il a un niveau où on l'entend⁴⁷. »

Si ces fonds sonores ont une action aussi discrète, c'est qu'ils ont pour intention première de recréer le silence : un silence vivant, composé de bruits infimes, que nous pouvons sentir dans le monde réel, et que la seule absence de son ne suffit pas à exprimer. « Quand je dois faire sentir le silence au public », nous dit Romeo Castellucci, « je demande à Scott [Gibbons] de créer un son qui puisse exprimer le silence. Parce que le silence n'est pas capable de s'exprimer tout seul, je pense. Vous avez besoin de grain dans l'air⁴⁸ ».

Le but de ces arrière-plans sonores semble non seulement de reproduire la perspective sonore opérée naturellement par l'écoute, mais aussi de se faire environnement d'influence capable d'agir sur notre perception. La création d'environnements sonores semble alors mue par un double désir : introduire sur la scène de théâtre le fond sonore qui lui manquait, par rapport au monde réel, et manipuler sans qu'il s'en aperçoive la perception du spectateur, en attribuant une tonalité particulière à ce qu'il voit et entend. L'ambiance, nous dit George Home-Cook, « n'est pas un objet de perception, mais elle crée les conditions de perception de cet objet »⁴⁹. Et si les ambiances peuvent modifier la façon dont nous écoutons, elles peuvent aussi « modifier du tout au tout la façon dont nous percevons la scène que nous avons sous les yeux »⁵⁰.

Ce parcours que nous avons mené à travers les époques, tissant des liens parfois inattendus entre différents « usages » de la musique, qu'elle accompagne une œuvre ou tienne lieu d'environnement, tend à montrer la généalogie des

46. Entretien avec Gareth Fry réalisé par George Home-Cook, dans *Theatre and Aural Attention*, op. cit., p. 76. L'extrait cité est traduit par l'auteure.

47. Entretien avec François Leymarie réalisé en juin 2018 à Paris. Publié en annexe de ma thèse de doctorat : « Expériences sonore et intersubjectivité dans le spectacle vivant contemporain. L'inter[oj]ralité entre désir et pouvoirs », dirigée par Marie-Madeleine Mervant-Roux et Peter Szendy et soutenue en décembre 2018 à l'Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3, p. 499-514.

48. Entretien avec Romeo Castellucci et Scott Gibbons réalisé en juin 2013 à Poznan. Publié en annexe de ma thèse de doctorat, p. 470-485.

49. George Home-Cook, « Théorie des atmosphères. L'écoute, l'attention et le silence au théâtre », dans Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Le son du théâtre. XIX^e-XXI^e siècle. Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*, Paris, CNRS éditions, 2016, p. 200.

50. *Ibid.*, p. 209.

pratiques d'écoute et de mises en écoute au sein de la société occidentale, mais aussi leurs déplacements, en témoignant de la porosité entre l'expérience esthétique des œuvres et les expériences sensorielles du quotidien. Si Mood Medias se vantait de vendre de l'expérience, c'est désormais le champ des arts plastiques et vivants qui reprend l'argument expérientiel pour vendre ses œuvres auprès du public et des diffuseurs. Le théâtre immersif, en plein développement, ne se contente pas, selon Georges Home-Cook, de « promettre, mais aussi de promouvoir sa capacité à offrir une expérience singulière (bien qu'indéfinie), une expérience totale, multisensorielle et participative⁵¹ ». La cause de cet engouement est-elle l'esthétisation de notre quotidien ou la banalisation de l'expérience esthétique, qui nous conduit à rechercher la sensation ? Si l'on observe ne serait-ce qu'un wagon de métro ou la salle d'embarquement d'un aéroport (où la muzak a toujours droit de séjour), l'individualisation des expériences esthétiques au sein d'un même espace-temps, permise par la démultiplication des supports médiatiques et leur portabilité, nous amène à ré-interroger l'expérience collective et subjective d'un environnement sonore, qu'il soit naturel, urbain, ou composé de toutes pièces. Si chacun peut recréer pour soi sa propre bande-son, il n'en est pas moins sensible à l'ambiance dans laquelle il se trouve, et cette recherche d'une relation apaisée entre l'individu et son environnement, dont se vantait Muzak, continue de résonner à l'heure où la promotion du bien-être et du développement personnel rejoint les credos du marketing sensoriel.

51. George Home-Cook, *Theatre and Aural Attention*, op. cit., p. 134 (extrait traduit par l'auteure).