

Gérôme Guibert
Dr en sociologie (Lise, CNRS-Cnam)
gerome.guibert@wanadoo.fr

Arcachon, 4 octobre 2006
Journées « Musiques amplifiées et
Gestion du risque auditif », CIDB

Sociologie du volume sonore dans les musiques amplifiées

« Le volume sonore est l'un des paramètres de la création musicale au sens où il participe à l'expérience d'écoute de la musique. Il peut être ignoré au profit d'autres paramètres – ou bien souvent ne pas être pris en considération par l'évidence qu'il semble y avoir à le fixer à un même niveau d'un bout à l'autre du concert –, mais peut également s'avérer un élément déterminant de la musique produite (...) »
Matthieu Saladin, musicien et chercheur

Mon projet était de critiquer le modèle classique qui analyse les conflits sociaux comme des conflits d'intérêts. Or pour moi, il apparaît que les conflits sociaux se comprennent mieux en faisant intervenir des attentes morales, c'est à dire en les expliquant par des sentiments d'honneur bafoué, de mépris ou de déni de reconnaissance.
Alex Honneth, Philosophe

1) La Question du volume sonore et des risques encourus

11 - Pour mieux comprendre le contexte des débats, on peut le formaliser en le simplifiant. On pourrait dire alors qu'il existe 2 visions idéal-typiques antagonistes qui convoquent des logiques de justification, des « systèmes de valeur », différents (« a » et « b »).

- a- Il faut baisser le niveau sonore pour limiter les risques potentiels encourus par le public (« registre de justification sociétariaire et individualiste ») *versus*
- b- La législation n'a pas à interférer sur une pratique culturelle choisie par ceux qui décident de s'y investir (« registre de justification communautaire et libéral »)

L'hétérogénéité des registres de justification provient de la défense de « biens communs » différents par les personnes qui s'impliquent dans l'action militante.

- **Les premiers** (ceux qui défendent l'assertion « a ») sont souvent risquophobes, ils utilisent les outils juridiques pour protéger les usagers (logique légaliste), la population étant considérée comme potentiellement concernée dans son ensemble (logique sociétariaire) et peu apte à prendre par elle-même les décisions qui s'imposent.
- **Les seconds** (ceux qui défendent l'assertion « b ») sont plutôt risquophiles. Hédonistes, ils cherchent à donner aux usagers les informations leur permettant de se responsabiliser et de juger par eux-mêmes de l'opportunité de leurs actions (auto-apprentissage). Ils considèrent que toute la population n'est pas concernée par tout type de pratique (logique communautaire) : concernant la fréquentation d'un certain type d'évènement culturel, certains profils sociaux dominant (en terme d'âge, de sexe ou d'autres variables...).

12 – Sociologiquement, d'où viennent les débats autour du volume sonore ?

« *To be played at maximum volume* » (David Bowie, 1972)
« *Play it Loud* » (Slade, 1972)

Comme pourrait le montrer Marc Touché (et comme il le montrera), l'usage des forts volumes sonores n'est pas nouveau. L'amplification date des années 30 et des niveaux sonores excessivement forts sont atteints au début des années 70. On pourrait même dire que l'usage du haut volume sonore a été domestiqué, apprivoisé et qu'il est mieux contrôlé aujourd'hui. Les risques encourus et les symptômes de potentielles lésions sont clairement identifiés.

Habituellement, C'est lors de phases de transition que des débats sur les registres de justifications apparaissent. Ainsi, on peut poser l'hypothèse que c'est l'arrivée de l'Etat au sein du monde des « musiques amplifiées » qui a amené les différents acteurs en présence à débattre sur les volumes sonores. Davantage que le phénomène physique en lui-même, c'est l'évolution des contextes d'usages qui explique le développement des débats.

La prise en compte des musiques amplifiées par l'Etat à compter des années 80, notamment par le biais du champ culturel a fait passer ces musiques de l'invisibilité « underground » à une certaine officialisation. On a pu percevoir alors leur mode de fonctionnement et ce qui les caractérisait.

Issues des cultures populaires, ayant gardé une forte dimension d'oralité tout en s'en émancipant par l'adoption des nouveaux moyens techniques de stockage, de traitement et de reproduction du son, les musiques amplifiées ont gardé un aspect subversif. Elles participent de la notion de « dépense » théorisée par Georges Bataille.

Alors que les cultures savantes exigent le silence de l'auditoire, les cultures populaires sont traditionnellement familières du bruit. Ceux qui ont effectué des recherches sur la naissance des industries culturelles, comme Dominique Kalifa par exemple, ont montré que les séances de cinéma muet étaient loin d'être silencieuse au début du XXe siècle. Les gens discutaient, rigolaient et criaient, tout comme ils pouvaient le faire en café-concert, ou le chanteur devaient chanter à plein poumon, et même souvent crier. C'était une caractéristique de la culture populaire. On pense aux écrits de Baktine sur les excès du populaire, notamment dans les descriptions des rires bruyants ou d'opulence des corps par exemple.

Aux salles silencieuses, assises, respectant un « art pour l'art » émanant du XIXe siècle et où règne l'autodiscipline des corps, on pourrait opposer des salles avec un public circulant, consommant de l'alcool et du tabac, parfois emporté par la danse mais considérant toujours la musique comme un élément indistinct et pourtant nécessaire de la fête.

Pour Alec Empire, « La clef c'est le bruit, la vie est pleine de bruit. Seule la mort est silencieuse (...) le bruit a un pouvoir de subversion en même temps qu'une dimension vitaliste galvanisante »

13 – Le passage du son de la sphère publique à la sphère privée

Pourtant, la « pacification des mœurs », selon l'expression de Norbert Elias, a amené une intériorisation individuelle de telles réactions liées à une sorte « d'indiscipline » collective. De la cour du roi jusqu'au peuple, la « sphère intime » (périmètre social infranchissable

appartenant à l'individu) s'accroît. Par exemple, dans certain transport en commun, comme le TGV, le volume sonore se doit d'être extrêmement bas, il ne faut pas déranger son voisin. Moins de contacts physiques par le touché ou l'odorat, des goûts aseptisés, un paraître davantage normé sous peine d'être stigmatisé, et bien sûr moins de sons, moins de volume émanant de chacun. On parle plus bas, et l'on ne chante plus. On écoute sa musique au casque lorsqu'on est en dehors de chez soi.

Le passage de la communauté à la société, selon les termes théorisés par Tönnies au début du XXe siècle, fait que les gens vivent, dans la société moderne, les uns à côté des autres et non plus dans un mouvement homogène. Ils ont des rythmes différenciés (« la foule solitaire » de D. Riesman). Chacun est pris par son emploi du temps, flexibilisé et décalé par rapport à celui de son semblable, ce qui fait que toute manifestation sociale qui dépasse (par le volume sonore ou tout autre phénomène lié à l'un des 5 sens) l'espace privé pour toucher l'espace public peut déranger, et dérange.

Avec la reconnaissance officielle des musiques amplifiées et le développement exponentiel de leurs pratiquants depuis les années 60 (musiciens ou mélomanes), le volume sonore généré a pu gêner ceux qui ne partageaient pas cette culture (il faut dire ici que ce peut être les mêmes personnes, mais lors de différents temps sociaux et dans différents contextes, ce qu'exprime bien la définition du bruit comme « son non désiré à un moment donné »).

A cette première requête vis à vis du monde extérieur à ces musiques (les « effets externes du bruit insupportable ») s'en est ajoutée une seconde, qui devait concerner l'intérieur même (les usagers des musiques amplifiées). Limiter le niveau sonore à l'intention des auditeurs, mais aussi augmenter les actions de prévention (bouchon, durée réduite d'exposition...).

2) Pourquoi un volume sonore élevé ?

21 - Le volume sonore génère une nouvelle dimension

« *High Volume on Speakers Recommended* » (Plateformes, 2006)

La puissance sonore favorise l'immersion dans la musique. Lorsqu'on arrive sur le lieu d'où émane le son amplifié, on est brusquement coupé de l'environnement perceptif antérieur. Le bruit accapare l'appareil sensoriel en mobilisant l'ouïe, mais aussi le toucher (on ressent le son par le corps) et provoque un déconditionnement. Cette présence physique du son reconditionne l'auditeur à une expérience onirique. Le volume sonore élevé rend difficile la parole et transforme les rapports sociaux. Il donne à la matière sonore une épaisseur qui le rapproche des arts plastiques tridimensionnels.

Ce qui caractérise l'expérience amplifiée, c'est l'usage limite du volume sonore. Contrairement à ce qu'on entend parfois, un son physiologiquement trop élevé déplaît à l'auditeur. Les usagers de musiques amplifiées protestent lorsque le son est trop fort. Un groupe qui joue trop fort ne propose pas un « bon concert » (JM Lucas) mais vide plutôt la salle. L'expérience réussie provient plutôt du jeu avec les limites (**intensité**, mais aussi **hauteur**, comme le développement récent des infra basses ou bien **timbres** – comme dans la techno).

Trop cadrer le volume sonore revient à transformer, voire annuler le contexte culturel d'exercice des musiques amplifiées, à désenchanter cette expérience de la frontière.

22 - Le volume sonore comme rite de passage ordalique

« *Maximum Volume Yields maximum results* » (Khanate, 2003)

“Play It Loud, Mutha” (Twisted Sister, 1986)

La société actuelle ne propose plus de rites de passages collectifs de l’adolescence vers l’âge adulte comme autrefois (conscrition, mariage et système religieux, plein emploi...). Dans une société où les contraintes individuelles s’accroissent (externalisation de l’Etat Providence (ou *Welfare State*) dans les secteurs de la santé ou des retraites par exemple), c’est à chacun de se construire par lui-même et d’assurer son parcours individuel, dans le cadre d’une jeunesse voulue mais aussi subie (chômage, fragilité du couple...) de plus en plus longue. De nombreux chercheurs en sciences sociales ont ainsi souligné un développement des rites de passages ordaliques, c’est à dire d’une mise en danger personnelle des jeunes, qui, dans le même temps, participent à leur construction singulière et renforcent leur personnalité. On pense par exemple aux sports extrêmes, aux marquages corporels (piercings, tatouages), à la prise de substance psychotrope (alcool ou autres drogues). L’écoute de musique à fort volume peut en faire partie. Selon l’expression consacrée, elle permet de « recharger les batteries », de donner de l’énergie.

23 - Le volume sonore comme paramètre de création

« I suggest listening to the piece at comparatively low levels, even to the extent that it frequently falls below the threshold of audibility » (Brian Eno, 1975)

“This record has been mixed to be played loud. So turn it up” (The Cure, 1991)

Si le fort volume sonore a été pointé du doigt dans l’espace public, il ne s’agissait que d’un cas particulier au sein du domaine d’expression artistique qu’est la musique. Si on se focalise uniquement sur le paramètre d’intensité sonore et qu’on brosse un rapide panorama des multiples œuvres qui font les musiques amplifiées, on constatera que l’intensité a pu être utilisée sous toute ses formes. Le fort volume utilisé de manière constante concerne très peu de courants musicaux, souvent extrêmes (industriel, techno hard-core), qui le convoquent pour des raisons esthétiques et/ou politiques (suivant une démarche qui existait déjà au début du XX^e siècle chez les futuristes italiens). Plus courant est le travail du son comme matière sonore incluant fort volume (voir bruit) et silence dans une dialectique subtile d’absence et de retour (comme par exemple au sein du post-rock). Il arrive même que certaines compositions et/ou interprétations proposent un faible niveau sonore, censé se mêler aux sons de tous les jours (*ambient music*), comme dans le manifeste « *discreet music* » de Brian Eno.

Cette complexité dans l’utilisation du volume sonore permet de souligner de quelle manière une limitation « autoritaire » du bruit peut limiter les conditions possibles de la création. Las, le phénomène n’est pas neuf... l’histoire a pourtant montré que l’inscription sans trouble de l’art dans la vie sociale restait un phénomène vain, du moins si on considère que son essence reste la transgression.

Conclusion

Au-delà d’un certain seuil, le niveau sonore peut détériorer l’audition. Cela étant, prendre le parti de la sécurité au nom de la « santé » des auditeurs ou d’une qualité d’écoute semble souvent inapproprié là où une prévention qui tient compte de l’histoire et de l’expérience de ces musiques s’avèrerait être l’action la plus adéquate. Elle prendrait en effet acte du libre choix de l’auditeur quant à ses modalités d’écoute.

Le parti pris législatif n’a rien de nouveau, c’est celui de la loi générale qui instaure des normes et considère les auditeurs comme des sujets passifs. Il s’oppose à une sensibilisation, aboutissant à une responsabilité laissée en dernier ressort aux auditeurs, y compris les musiciens.

Une nouvelle baisse autoritaire des niveaux sonores de diffusion sous les 105 db reviendrait à envisager la pratique et l'écoute des phénomènes musicaux amplifiés comme autant d'actes neutres qui laisseraient de côté une bonne part de leurs dimensions culturelles et symboliques. Elle risquerait du même coup d'annuler ce qui fait leur singularité et leur originalité, voire même leur fonction de lien social et de catharsis constructifs pour de nombreux citoyens d'hier, d'aujourd'hui et de demain.