

Immersion 7 : l'espace-son immersif : de l'abîme du son à l'immersion dionysiaque

Autor(en): **Solomos, Makis**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2018)**

Heft 144

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927470>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

L'espace-son immersif

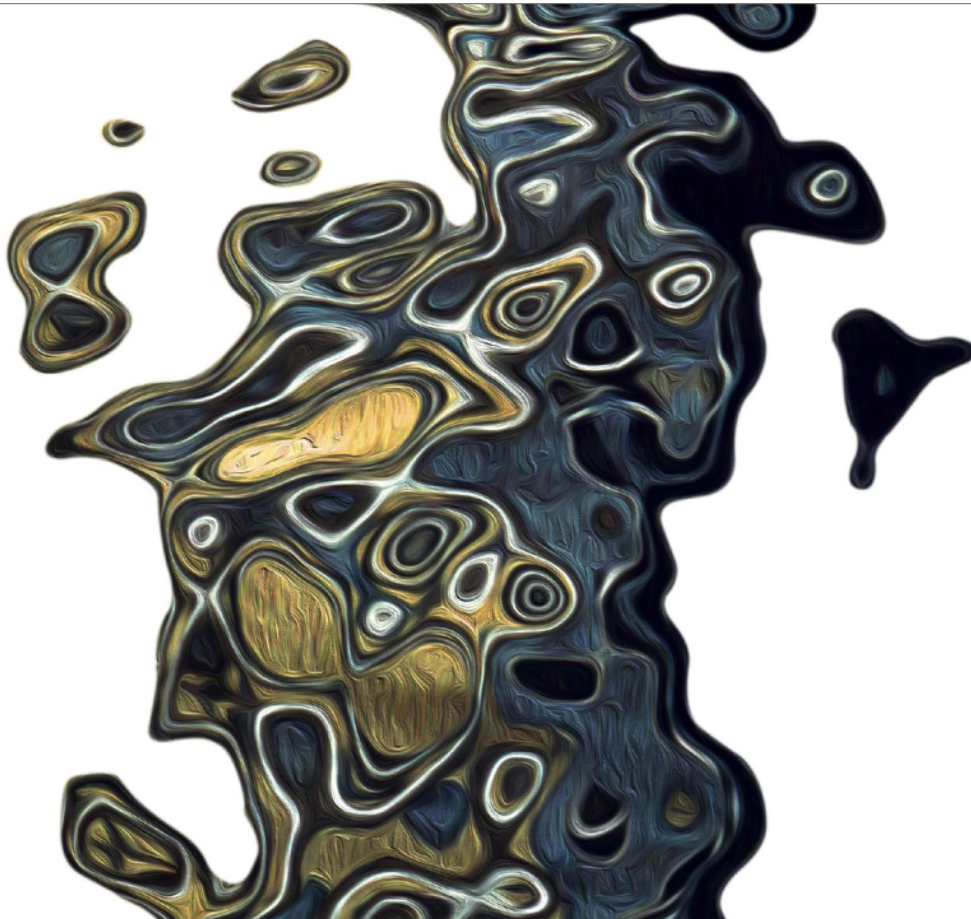
De l'abîme du son à l'immersion dionysiaque

Makis Solomos

L'ESPACE-SON IMMERSIF

Les musiques récentes se sont développées comme des musiques *du son* : de Debussy à la musique contemporaine de ce début de XXI^e siècle, du rock aux musiques électroniques, des objets sonores de la première musique concrète à l'électroacoustique actuelle, du *Poème électronique* aux réalisations interartistiques d'aujourd'hui, le son est devenu l'un des enjeux majeurs – sinon l'enjeu majeur – de la musique. Cette émergence va de pair avec la découverte des qualités *spatiales* de la musique : l'espace est apparu comme essentiel pour la musique, au même titre que le temps, que cela soit par les développements en matière de spatialisation du son (systèmes de haut-parleurs, ambisonie, *wave field synthesis* ...), par l'intérêt pour les installations sonores ou encore par l'insistance sur les aspects « planants » du son (continuums et drones, musiques répétitives ...). La conjonction des deux produit ce que l'on pourrait nommer l'« espace-son », un paradigme au centre de la création musicale actuelle.

C'est peut-être cette évolution qui a conduit la musique à adopter un certain nombre de *métaphores*. Pour citer l'un des pionniers du paradigme de l'espace-son : « J'essayais de me rapprocher le plus possible d'une sorte de vie intérieure, microscopique, comme celle que l'on trouve dans certaines solutions chimiques, ou à travers une lumière filtrée », écrit Varèse dans l'un de ses ultimes entretiens, à propos d'une section de cordes en *divisi* de *Bourgogne*, une œuvre disparue.¹ *Vie intérieure* : quiconque se centre sur le son lui-même – qui a pris les dimensions de l'espace –, au détriment des relations entre les sons ou bien pour s'intéresser aux relations s'établissant « dans » le son, peut être tenté de l'appréhender comme un *sujet*. Il ne serait pas un ob-jet, une entité qui se tiendrait face à nous, que l'on manipulerait de l'extérieur : nous serions travaillés par lui. Dans ce sens, la focalisation sur le son prolonge la métaphore organiciste – la musique comme plante qui croît –, qui domina une partie du XIX^e siècle en lui donnant une issue inattendue : le son posséderait une « intériorité ». Être *dans* le son, *s'immerger* dans le son, être



enveloppé par le son, voyager *au cœur* du son, s'enfoncer dans *l'abîme* du son... deviennent alors les nouvelles métaphores pouvant inspirer tant les compositeurs que les auditeurs.

S'ABÎMER DANS LE SON

Cet espace-son immersif conduit parfois vers une sorte de mystique du son, que nous pourrions qualifier d'« abîme de l'espace-son ». Immergeons-nous dans une des pièces « méditatives » de Stockhausen, dans *la 9^{ème} Symphonie* de Glenn Branca, dans *Bhakti* de Jonathan Harvey, dans *Le Noir de l'étoile* de Grisey, dans *infinite to be cannot be infinite, infinite anti-be could be infinite* d'Horatiu Radulescu, dans une installation de La Monte Young, dans *Meditation* de Coltrane, dans *Prométhée* ou le *Poème du feu* de Scriabine... Mieux encore, immergeons-nous dans le *Quatrième Quatuor à cordes* (1964) de Scelsi. Voici une œuvre d'un seul tenant, qui est d'une extrême fluidité : non seulement à chaque audition j'y entends des choses différentes, en outre, il m'est toujours difficile de savoir si ce que j'entends (ou crois entendre) est « là » (dans la partition ou dans l'enregistrement) ou bien si mon esprit l'invente. Du fait de la continuité quasi absolue, tout y est éphémère ainsi que transitoire et échappe, en quelque sorte, à la mémoire. C'est une musique à l'image du son. Et, en effet, je peux très bien entendre ce quatuor dans sa totalité comme un seul son : une entité qui, du début jusqu'à la fin de l'œuvre, déploie un geste unique et complexe, consistant en l'épaississement progressif d'une seule note finissant par happer l'auditeur dans son intériorité.

On sait que Scelsi obtient cela en exploitant, « probablement inconsciemment, des phénomènes acoustiques tels que les transitoires, les battements, la notion de largeur de bande critique, etc. », comme l'écrit Tristan Murail², l'un des compositeurs qui a participé à la « redécouverte » de Scelsi. Mais cela suppose une conception particulière du son : « C'est en jouant longtemps une note qu'elle devient grande. Elle devient si grande que l'on entend beaucoup plus d'harmonie et elle grandit en dedans. Dans le son, on découvre un univers entier avec des harmoniques que l'on n'entend jamais. Le son remplit la pièce où vous êtes, il vous encercle. On nage à l'intérieur », nous dit Scelsi³. Le son serait en quelque sorte « vivant », il serait un « être ». « *Sono Suono*. La langue italienne rapproche de façon presque homophone l'être et le son. Cela ne serait qu'un banal calembour, du genre « je sonne donc je suis » s'il n'ouvrait sur ceci, dont la vie et l'œuvre de Scelsi sont le puissant témoignage : l'être et le son sont l'un l'autre consubstantiels », écrit Jean-Paul Dessy⁴, ouvrant la voie à une discussion sur le mysticisme scelsien, sur sa « religion flottante » et sur ses relations aux philosophies orientales.⁵

NAGER, FLOTTER

« On nage à l'intérieur » du son, disait donc Scelsi. Les sensations que procure l'abîme du son rejoignent ici le sentiment de

Baudelaire à l'écoute de Wagner, si l'on en juge par la lettre qu'il lui envoya en 1860 : « J'ai éprouvé un sentiment d'une nature bizarre, c'est l'orgueil et la jouissance de comprendre, de me laisser pénétrer, envahir, volupté vraiment sensuelle, et qui ressemble à celle de monter dans l'air ou de rouler sur la mer ». ⁶ « Rouler sur la mer » ou, dans le langage qu'emploiera par la suite Romain Rolland, dans une lettre de décembre 1927 à Freud, pour nommer la source de toute religiosité : l'ivresse du « sentiment océanique ». Freud répondra publiquement en rédigeant *Malaise dans la culture* (1929), qu'il enverra à l'écrivain français avec la dédicace suivante : « À son grand ami océanique, l'animal terrestre Sigmund Freud ». ⁷ Selon Freud, qui doute de l'existence d'un tel sentiment et notamment de son rapport avec la religiosité, le sentiment océanique provient de la détresse de l'enfant de la « désaide » (*Hilflosigkeit*) et aspire à la « réinstauration du narcissisme illimité » : la « fusion avec le tout » qu'évoque ce sentiment revient à la clôture du « moi-plaisir pur ». Or ce dernier rejette tout ce qui lui semble étranger et hostile. Aussi, sous l'apparence de l'amour universel, le sentiment océanique porte les germes de la « pulsion d'agression » ou « pulsion de mort » à laquelle est en grande partie dédié *Malaise dans la culture*.

Proche de la sensation de « rouler sur la mer » est celle de « flotter ». C'est une sensation qu'on rencontre dans plusieurs courants musicaux des dernières décennies, en commençant par *l'ambient*. « L'immersion est un des mots-clés de cette fin du XXe siècle » : « La basse est immersive, les échos sont immersifs, le bruit est immersif. [...] La musique est ressentie à un niveau vibratoire, qui rend chaque cellule perméable, secoue chaque os, fait dérailler l'esprit conscient et analytique », nous dit David Toop⁸ dans un livre quelque peu millénariste, précisément intitulé *Un océan de sons*, livre qui mélange bien des courants musicaux (de Debussy au minimalisme américain, de Tangerine Dream à la musique du Bali...), mais dont *l'ambient* reste la référence principale. Et pour cause. Dans son manifeste de 1978, Brian Eno, l'inventeur de *l'ambient music*, écrit :

« Le concept de musique conçue expressément comme fond sonore d'un environnement a été développé dans les années 1950 par Muzak Inc. [...] Alors qu'on produit la musique de fond conventionnelle en la dépouillant de tout sentiment de doute et d'incertitude (et donc de tout intérêt véritable), ce sont là des qualités que *l'ambient music* entend conserver. Et, tandis que l'intention de ces compagnies est d'« égayer » l'environnement en y ajoutant des stimuli [...], *l'ambient music* entend susciter le calme, un espace pour penser »⁹.

Expliquant que *l'ambient* est née dans les années 1970 en explorant la possibilité de créer des textures sonores homogènes et semblant immobiles, il ajoute : « Et l'immersion en était vraiment la raison d'être : nous faisons de la musique



dans laquelle on pouvait nager, flotter, se perdre».¹⁰ «Nager, flotter, se perdre»: l'espace-son immersif de l'ambient relèverait-il du désir d'un doux *anéantissement* ?

L'IMMERSION DIONYSIAQUE

Toute immersion sonore conforte-t-elle le pessimisme freudien ? Que dire de l'immersion de type *dionysiaque*, que l'on rencontre par exemple chez un Xenakis ? À la fin des années 1960 et durant les années 1970, Xenakis fut, avec ses *polytopes*, l'un des pionniers de l'immersion multimédia conçue à l'aide d'une technologie de pointe. Dans son *Diatope*, qui trôna plusieurs mois de 1978 devant le centre Georges Pompidou à Paris, les spectateurs étaient conviés à un spectacle les submergeant de sensations sonores et visuelles. Des rayons lasers et des flashes lumineux composaient un ballet aux images tantôt concrètes tantôt abstraites, que l'on pouvait interpréter comme une cosmogonie. La composante sonore est le seul élément qui nous reste du *Diatope*, l'architecture ayant été détruite et le spectacle n'ayant pas été filmé. Elle consiste en une œuvre musicale à part entière, au titre autonome *La Légende d'Eer* – titre emprunté à la fin de la *République* de Platon, qui raconte l'histoire d'un soldat, Er, qu'on pensait tué dans une bataille, mais dont le cadavre ne se putréfia pas – qui, après un lent démarrage, atteint des pics sonores et de densité inouïs qu'elle ne quitte qu'à la toute fin. Composée sur sept pistes, elle était diffusée dans le *Diatope* grâce à une spatialisation automatisée très raffinée, en noyant l'auditeur de sons étranges, parfois envoûtants. Ce qui intéresse Xenakis dans le déferlement audio-visuel immergeant l'auditeur, n'est pas son anéantissement, mais la

jouissance physique et psychique. Allongé par terre (dans le cas du *Diatope*, sur des dalles translucides laissant filtrer de la lumière), le spectateur-auditeur des polytopes, à la différence des auditeurs caractéristiques de Beethoven, qui recherchent une communication de type transcendante, se voit en fusion avec son environnement et jouit d'une immersion que l'on peut qualifier de dionysiaque.

- 1 Edgar Varèse, *Écrits*, Paris, Christian Bourgois, 1983, p. 184. Les œuvres que Varèse composa avant 1918 ont été perdues, à l'exception d'*Un grand sommeil noir* et de *Bourgogne*. Cependant, le compositeur détruisit cette dernière vers 1962 (cf. Fernand Ouellette, *Edgar Varèse*, Paris, Christian Bourgois, 1989 : 54). Elle avait été exécutée à Berlin, en 1910, et avait donné lieu au premier des scandales varésiens : « Bruno Schrader, critique, décréta que c'était un bruit infernal, une musique de chats » (cité par Fernand Ouellette, *op. cit.* : 55).
- 2 Tristan Murail, *Modèles et artifices*, textes réunis par Pierre Michel, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2004, p. 82.
- 3 Giacinto Scelsi, *Les anges sont ailleurs ...*, Arles, Actes Sud, 2006, p. 77.
- 4 Jean-Paul Dessy, « S(u)ono Scelsi, techniques de l'être et du son dans l'écriture pour cordes », in : Pierre Albert Castanet (éd.), *Giacinto Scelsi aujourd'hui*, Paris, Cdmc, 2008, p. 121.
- 5 Cf. Pierre Albert Castanet, « L'esprit de l'ouïe. Le souffle, la prière et le rituel, bases de la "religion flottante" de Giacinto Scelsi », in : Pierre Albert Castanet (éd.), *op. cit.*, p. 83-100 ; Leonardi Vittorio Arena, Scelsi: *Oltre l'Occidente*, Crac edizioni, 2016.
- 6 Charles Baudelaire, cité par André Cœuroy, *Wagner et l'esprit romantique*, Paris, Gallimard, 1965, p. 198.
- 7 Sigmund Freud, *Malaise dans la culture*, traduction P. Cotet, R. Lainé et J. Stute-Cadiot, Paris, PUF, 1995, p. 3.
- 8 David Toop, *Ocean of sound. Ambient music, mondes imaginaires et voix de l'éther*, traduction Arnaud Réveillon, Paris, Kargo, 2000, p. 282.
- 9 Brian Eno, « Ambient music » (1978), in : Brian Eno, *Une année aux appendices gonflés. Journal*, traduction Jean-Paul Mourlon, Paris, Le serpent à plumes, 1998, p. 356-357.
- 10 *Ibid.*, p. 355.