



HAL
open science

Notes sur la polysémie de la notion d'espace musical

Makis Solomos

► **To cite this version:**

Makis Solomos. Notes sur la polysémie de la notion d'espace musical. L'Étincelle, 2007, p. 16-17. <hal-00770200>

HAL Id: hal-00770200

<https://hal.science/hal-00770200v1>

Submitted on 7 Jan 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Notes sur la polysémie de la notion d'espace musical

Makis Solomos

L'Étincelle n°2, 2007, Paris, Ircam, p. 16-17 (<http://etincelle.ircam.fr/648.html>).

Abstract. Quelques mots sur la polysémie de la notion d'espace musical.

Depuis plus d'un siècle, la question de l'espace s'est progressivement hissée au rang de problématique centrale de la musique. Il y eut d'abord des rêveurs comme Debussy (qui évoquait le « plein air ») ou Ives (projet de la *Universe Symphony*). Puis, vint le tour des pionniers et expérimentateurs : Varèse, Stockhausen ou Xenakis. Durant les années 1970, le rock planant, puis la musique spectrale généralisèrent la notion d'espace. Et, depuis, loin de se démoder, celle-ci est devenue un passage obligé pour un ensemble de plus en plus important de musiques : Harvey, Vaggione, Nunes, nombre de musiques de l'*electronica* ou de l'*ambient*, musiques « immersives » de tous bords ainsi qu'une pléthore de créations quasi quotidiennes de la musique contemporaine... Mais y a-t-il un dénominateur commun à toutes ces pratiques musicales de l'espace ? Je voudrais montrer ici la polysémie du mot « espace » en évoquant quatre compositeurs et leurs œuvres qui seront jouées dans le cadre du festival Agora 2007.

Tout d'abord, Varèse le pionnier. Le compositeur franco-américain nous met en présence de la double acception du mot : on parle communément d'espace « interne » (à l'œuvre) d'une part, et d'espace « externe » d'autre part. La première expression se réfère au fait que, dans la musique écrite, le vocabulaire spatial est utilisé depuis longtemps – en son temps, Jankélévitch dénonçait le « mirage spatial » qui nous fait parler de « lignes » et « courbes » mélodiques, de « superpositions », etc.¹. Varèse est le premier à envisager une consistance acoustique à cet espace virtuel (sur papier) en lui prêtant une troisième dimension et en évoquant des « volumes », que l'on entend clairement dans *Intégrales* (1923-25). Quant à l'espace externe, qui concerne par exemple la sensation de « trajet » d'un son à travers des haut-parleurs, il le conçoit tout naturellement comme le prolongement de l'espace interne : il le définit comme « projection sonore » et comme « quatrième dimension »², une dimension dont l'expérience a certainement bouleversé les spectateurs du *Poème électronique* qui fut donné dans le célèbre Pavillon Philips de l'Expo universelle de Bruxelles (1958), où des « routes du son », dessinées par Xenakis, créaient un *mouvement* sonore grâce à un nombre légendaire (plus de 400) de haut-parleurs disséminés sur les parois du Pavillon.

Si la notion de mouvement semble être l'enjeu que Varèse prête à l'espace (tant interne qu'externe), le premier Stockhausen (*Gruppen*, 1955-57) explore l'espace comme *paramètre*, dans des recherches que résume son article « Musique dans l'espace », publié en 1959. Dans les deux pièces qui seront jouées dans le cadre d'Agora, *Telemusik* (1966) et *Hymnen* (1966-67, version pour bande), ces recherches constituent des acquis et Stockhausen peut se lancer vers de nouvelles conquêtes. Comme son nom l'indique, *Hymnen* est composée d'hymnes nationaux ou autres, retravaillés. Quant à *Telemusik*, le propos est d'intégrer des éléments

¹ Cf. Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, Paris, Seuil, 1983, p. 114-118.

² Cf. Edgar Varèse, « Nouveaux instruments et nouvelle musique » (1936), in *Écrits*, Paris, Christian Bourgois, 1983, p. 91.

venus des civilisations de la terre entière. C'est donc le Stockhausen de l'union non dialectique des peuples qui se déploie, un Stockhausen qui, à l'époque, fut vivement critiqué pour son « impérialiste »³. Quoi qu'il en soit, on notera que l'œuvre musicale travaille ici comme un *espace fusionnel*, océanique.

Bien qu'il fut l'élève de Stockhausen, Nunes semble développer une notion d'espace radicalement opposée, qu'on aura l'occasion d'entendre dans la création de *Lichtung III*. Le musicien portugais œuvre, comme Stockhausen et bien d'autres compositeurs actuels, pour la composabilité de l'espace⁴ : comme le dit Éric Daubresse, son assistant musical, il y a dans les *Lichtung* une véritable écriture de l'espace, qui se matérialise par une forte imbrication entre l'instrumental et l'électronique ainsi que par la réalisation même d'une partition informatique⁵. Cependant, cette écriture ne vise pas, comme chez Stockhausen, à faire fusionner des éléments hétérogènes. Au contraire, elle sert à séparer le même : l'auditeur pourra distinguer un matériau de son traitement électronique grâce à la distance qu'introduit la spatialisation. La poétique de la distance que met en œuvre Nunes travaille les divers degrés du proche et du lointain : l'espace est un moyen pour générer un *espacement*.

Quatrième et dernier compositeur : le jeune Italien Valerio Sannicandro. *Ius Lucis*, pour deux ensembles avec électronique a une facture labyrinthique, particulièrement dense – véritable métaphore des réseaux complexes de la vie réelle. Elle est conçue comme un palindrome avec, en son centre, un solo de clarinette basse, conduisant à un déphasage – décalage temporel entre les ensembles –, puis revenant à la synchronisation. L'espace y est convoqué triplement. D'abord, bon nombre des matériaux (rythmiques, dynamiques, mais aussi mélodiques) sont issus de l'analyse des modes de résonance des deux salles de concert. Ensuite, l'auditeur aura bien sûr droit également à une spatialisation du son, dont les trajectoires sont liées à son amplitude et à sa dynamique. Enfin, *deux salles* avons-nous dit : en effet, l'œuvre sera exécutée dans deux salles différentes, l'espace de projection de l'Ircam et la salle de concert du centre G. Pompidou ; dans chaque salle, un des deux ensembles ; des haut-parleurs permettront la communication entre les salles. Surgit alors une idée de l'espace qui n'est ni architectonique ni reliée au temps (ou à l'événement musical), mais qui constitue le résultat de ces deux perspectives dans la mémoire de l'auditeur. Raison technique de la séparation spatiale des deux ensembles : le traitement électronique utilise la synthèse croisée d'un ensemble par l'autre et, pour ce faire, les deux ensembles doivent être isolés. Quant au propos esthétique : il s'agit d'une « sorte d'intertextualité au sein de la même œuvre »⁶ et non pas, comme ce fut le cas de la *Sinfonia* de Berio, par rapport à l'histoire de la musique : « le problème de la forme ouverte trouve une solution nouvelle : la situation musicale n'a pas nécessairement besoin d'être modelée selon une pluralité d'esthétiques (faisant notamment appel à la citation) : *Ius Lucis* crée une syntaxe musicale autonome qui sert à interpréter et à mettre en relation des événements présents et passés ».

³ Cf. la critique de 1969 de Giacomo Manzoni, disponible depuis peu en français dans ses *Écrits*, réunis, traduits et annotés par Laurent Feneyrou, Paris, Basalte, 2006, p. 155-166.

⁴ Cf. son article « Temps et spatialité », *Les cahiers de l'Ircam* n°5, 1994, p. 121-141.

⁵ Cf. Éric Daubresse, « Le projet informatique. De l'élaboration à la collaboration », in *Emmanuel Nunes = Compositeurs d'aujourd'hui* n°11, Ircam/L'Harmattan, 1998, p. 125-149.

⁶ Entretien avec Valerio Sannicandro, mars 2007.

