

Cartes postales sonores, cinéma pour l'oreille, ambient music. Esthétiques et procédés picturaux dans les musiques contemporaines, pop-rock et 'expérimentales'

Benoît Delaune



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/90>

DOI : 10.4000/imagesrevues.90

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval, Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Laboratoire d'Anthropologie Sociale

Référence électronique

Benoît Delaune, « Cartes postales sonores, cinéma pour l'oreille, ambient music. Esthétiques et procédés picturaux dans les musiques contemporaines, pop-rock et 'expérimentales' », *Images Re-vues* [En ligne], 7 | 2009, mis en ligne le 01 janvier 2009, consulté le 05 février 2024. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/90> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.90>

Ce document a été généré automatiquement le 5 février 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Cartes postales sonores, cinéma
pour l'oreille, ambient music.
Esthétiques et procédés picturaux
dans les musiques contemporaines,
pop-rock et 'expérimentales'

Benoît Delaune

Introduction

- 1 Dans le magazine anglais *Wire*, en avril 2006, le musicien, critique et essayiste David Toop débute sa chronique d'un enregistrement du compositeur américain Alvin Lucier par cette remarque significative : « si Alvin Lucier avait choisi d'être peintre ou sculpteur, je soupçonne qu'il serait maintenant reconnu comme l'un des plus grands artistes de l'expressionnisme américain post-abstraction [...] Le son étant ce qu'il est, un produit tellement rétif et incorporel, les gens en restent encore à essayer de comprendre Lucier, même si récemment cette volonté de compréhension a montré des signes d'approche d'une certaine forme de consensus ¹. » Ce rapprochement entre musique et arts visuels est intéressant et montre bien le statut ambigu qu'ont pu prendre les œuvres de certains compositeurs du XX^e siècle comme Alvin Lucier : interprète d'œuvres de Cage ou de Stockhausen, compositeur essentiel bien qu'encore méconnu, Lucier a participé au regroupement de compositeurs américains connu sous le nom de *Sonic Arts Union* (qu'on traduirait par « l'Union des Arts Sonores », voire par « le Syndicat des Arts du Son »). Comme bon nombre de ses congénères (dont ses collègues Robert Ashley, Gordon Mumma et David Behrman du *Sonic Arts Union*), Lucier a bien déplacé les frontières de la notion d'œuvre musicale : les « arts soniques », est-ce de la musique, de la sculpture sonore, de l'expérimentation acoustique ? Une œuvre comme la *Composition 1960 n°10* de La Monte Young, où la partition donne comme seule indication « tracez une ligne droite et suivez-la », et que Young exécuta en traçant des traits à la craie sur le sol, est-elle une œuvre musicale ou plastique, un *event*, une performance, une sculpture, une forme de *land art* ?
- 2 À la suite de ces questionnements, de ces remises en cause radicales de la pratique musicale, ce texte se propose de dresser un parcours de la musique du XX^e siècle, dans la lignée d'un article précédent sur les « déplacements » de l'art vers des pratiques non-artistiques ², afin de mieux comprendre les différents décloisonnements opérés au siècle dernier, les porosités et indécisions génériques, en particulier de la musique vers les arts plastiques (et donc l'image). De l'idée de « carte postale sonore » du début du siècle, en passant par le film sans image, le « cinéma pour l'oreille » de Walther Ruttmann en 1930, ou par les musiques dites minimales, répétitives, *ambient*, ou encore la sculpture sonore, il s'agit d'étudier en quoi la musique, dans sa constitution même (je ne parle pas des vidéoclips ou des supports image-son ou multimedia) entretient des rapports privilégiés avec l'image, en terme d'intention (décrire un « paysage sonore », ou par exemple, comme le dit le compositeur Luc Ferrari, « essaye[r] de pénétrer un paysage, et c'est pas facile ³») ou en terme d'effet (les longues plages tonales « en aplat » de La Monte Young, ou les « *soundscape*s » de Brian Eno, Robert Fripp, Richard Pinhas qu'on qualifie de musique « *ambient* » ou qu'on décrit souvent en terme d'étendue sonore –*soundscape*– ou de « glace » ⁴).



I. Quelques remarques préliminaires sur les rapports son/image

- 3 Pour étudier les rapports entre image et son, il convient évidemment de faire cette différence essentielle entre ce qu'on appelle les arts du temps et les arts de l'espace. Pour l'image (qu'elle soit photo ou peinture), on pourrait parler d'*aplat*, tous les éléments sont donnés en même temps, de façon simultanée, c'est l'œil qui construit le trajet, d'un élément à un autre, dans une immédiateté. Le son, lui, se construit petit à petit, avec une idée de *déroulement* dans le temps, une impossibilité de le *figer*. C'est bien ce qu'indique Michel Chion dans son ouvrage sur *Le Son* :

Il y a bien un objet qui est capturé, mais comme le serait un oiseau qui ne cesserait de voler dans sa cage et dont on ne pourrait arrêter le mouvement pour l'observer. Même enregistré –nous préférons dire, comme on le verra, fixé– le son continue de bouger, parce qu'autrement il n'y a pas de son ⁵.

- 4 Michel Chion s'inscrit ici dans le sillage de la distinction initiée par Lessing en 1766 dans son *Laocoon*, entre l'espace auquel est accolée la notion de simultanéité et le temps (donc ici le son) qui se comprendrait suivant le mode de la succession ⁶. Donc le « paysage sonore » dans un sens *d'image* n'existe pas en soi si on entend la notion de « paysage » par rapport à une conception traditionnelle de la peinture : un paysage de Turner, suivant la distinction de Lessing, on le « voit » d'un seul coup, même si l'œil ensuite parcourt dans le sens qu'il veut, passe d'un coin de la toile à un autre, relie des significations (ce qui irait au contraire dans le sens de la durée, de la temporalité) ⁷. Ce que, plus près de nous, l'historienne d'art Rosalind Krauss indique de la manière suivante, en évoquant ces deux qualités fondamentales sur lesquelles le sens optique ouvre de manière unique : la multiplicité infinie d'une part, et l'unité ramenée simultanément de l'autre. Un champ qui est à la fois continuellement divisible [...] et en même temps structuré par des motifs ⁸.

- 5 Le son, lui, nécessite par contre une chronologie, les éléments sont donnés un par un, le déroulement de la bande d'une bobine de magnétophone vers l'autre nous en fournit une bonne représentation. Abraham Moles, cité par Michel Chion dans ce même ouvrage, ne dit pas autre chose :

Dans la perception visuelle, l'œil va où il veut en un trajet rapide dont nous commençons juste à analyser les mouvements. Le paysage sonore, lui, nous est imposé dans un système séquentiel : ses éléments distinctifs sont collés dans un certain ordre au long de la bande, nous n'y pouvons rien [...] ⁹

- 6 L'expérience perceptive et esthétique n'est alors évidemment pas la même pour l'image et pour le son, à part pour le cas de l'image animée. Le cinéma fonctionne un peu de la même façon que le son enregistré, un film a (théoriquement) un début et une fin, marqués par un déroulement, une progression, une construction. Il est d'ailleurs significatif que musique comme cinéma, par leur appartenance aux « arts du temps », se soient rapprochés du littéraire, de la fiction et du romanesque : les films de fiction, *narratifs*, prédominent depuis un siècle et la « musique à programme », le « leitmotiv » wagnérien ou les musiques rock dites « progressives » voire « symphoniques progressives » se sont également calés sur des notions de scénario, de déroulement narratif, voire suivant l'opposition scolaire entre régime narratif et régime descriptif. Pour évoquer ces oppositions, simplistes par moment, un exemple : le film *Wavelength* (1967), du cinéaste Michael Snow (qui fut d'abord musicien de jazz puis peintre avant

de se tourner vers le cinéma dit « expérimental »), se présente sous la forme d'un long zoom constitué d'un seul plan-séquence de 45 minutes, volontairement mécanique, *comme si* la caméra tournait toute seule, commandée par une machine. On y sent la volonté explicite de s'inscrire dans le régime descriptif ; la bande-son, dont on sent qu'elle essaye de renforcer et donc de *traduire* l'intention plastique, est constituée (à part quelques sons ambiants) d'une onde sinusoïdale partant du grave pour arriver, suivant le même effet de « montée », à l'aigu. Aucun rythme n'y apparaît, c'est un long son continu dont on sent qu'il est censé lui aussi s'inscrire dans le registre du *descriptif*. On peut alors s'interroger : l'exact inverse, une bande-son extrêmement « narrative » serait-elle constituée de bribes sonores très courtes et très rythmées ?

- 7 Ces questions du narratif et du descriptif laissent supposer des possibilités « narratives », de « signification » d'une musique ; cette *signification* ne s'accomplirait que par le biais d'une contextualisation, une référentialité. Si la musique a quelque chose à raconter, c'est sans doute plus en termes d'intention, de *traduction* de la parole vers le son ; lorsqu'en 1969 le musicien Captain Beefheart parle par images à ses musiciens, leur demandant de jouer une ligne mélodique de guitare « comme quand tu t'élançais en sautant d'une piste de ski ¹⁰ », il y a bien *traduction*, par le biais de la métaphore. Si l'intention du compositeur peut comporter des visées narratives, pour être lisible elle doit par exemple s'appuyer sur un texte chanté ou récité, avoir un support verbal. Dans l'exemple de Captain Beefheart, la métaphore utilisée pour obtenir un rendu précis dans le son d'une guitare semble bien dérisoire à l'écoute du disque *Trout Mask Replica* issu de ces sessions, qui ne présente que de courtes vignettes d'une forme surprenante de « méta-blues », où le son de guitare est toujours strictement le même, avec un vocabulaire volontairement restreint et qui n'évolue pas en 79 minutes...
- 8 Parler d'une opposition narratif/descriptif, c'est donc avant tout s'intéresser à une intentionnalité plus qu'à un constituant de la musique en elle-même. La musique *en soi* ne raconte pas. On peut même ajouter qu'*en soi* la musique ne décrit pas non plus. Ce qui peut se rattacher à l'image est donc plutôt *le son en soi*, par exemple celui des bateaux à moteur et des camions dans le *Presque rien n°1, le lever du jour au bord de la mer* de Luc Ferrari (1970 – voir plus loin). C'est pourquoi analyser les rapports entre l'image et le son, c'est avant tout étudier les stratégies utilisées par des artistes ou compositeurs pour *traduire*, de façon transversale, un son en une sorte *d'image sonore*, par le biais de la fixation (l'enregistrement).

II. De la « carte postale sonore » au cinéma pour l'oreille

- 9 Au début du XX^e siècle, tel que le rapporte Daniel Lesueur dans son ouvrage *Histoire du disque et de l'enregistrement sonore* ¹¹, des fabricants eurent l'idée de faire des « cartes postales sonores » ou « sonorines », des cartes qui comportaient une photographie ou un dessin et qu'on pouvait lire par ailleurs comme un disque sur son phonographe ¹². On pourrait penser que l'intention était celle de laisser une trace, par exemple d'une personne ou d'un lieu visité, trace sonore et non plus seulement photographique. Pourtant, cette volonté de créer des sortes « d'images sonores » a semble-t-il tourné court ; les seules « cartes postales sonores » qui eurent un peu de succès comportaient, non des sons du pays ou du paysage décrit sur la carte, mais des airs populaires ou

chansons grivoises de l'époque, qui pouvaient n'avoir aucun rapport avec l'image, voire qui occultaient l'image, la remplaçant par le rond noir du disque.

- 10 Il n'existait donc dans ce cas aucune volonté de créer un rapport entre l'image de la carte et le son. Dans le cas également de la fixation de souvenirs d'une personne, il a fallu attendre le format du Super 8 (muet dans un premier temps, ce qui est significatif) pour que s'impose le genre du film de famille ; le « disque de famille », pourrait-on dire, n'a pas réussi à s'imposer malgré des tentatives, au début du XX^e siècle, de proposer ce genre de produit de façon commerciale.
- 11 Il faut attendre le premier « film sans images » de 1930, *Weekend* de Walther Ruttmann¹³, pour voir apparaître une œuvre questionnant de façon explicite les rapports image-son. Pour ce film, le cinéaste a imaginé d'enregistrer le son sur la piste optique de la pellicule, cette dernière n'étant pas impressionnée. Le procédé donne un véritable « film sonore », de « cinéma pour l'oreille ». Dans cette tentative, on peut se demander si l'on est face à une œuvre filmique ou à une œuvre musicale ; d'ailleurs, les deux « premières » de *Weekend* ont eu lieu, respectivement, dans un cinéma à Berlin puis... à la radio ; comme si Ruttmann s'attardait de lui-même à brouiller les pistes, à laisser explicite l'indécision, à savoir si *Weekend* est un film expérimental, sans image, *aveugle* en quelque sorte, ou un *Hörspiel*, une pièce radiophonique. Depuis, après l'apparition de la musique concrète, *Weekend* a été reconnue comme étant une œuvre plutôt *musicale*. Aujourd'hui d'ailleurs *Weekend* est éditée, non sur un support vidéo, mais sur un mini-CD (dans la fameuse collection « Cinéma pour l'oreille » du label Metamkine).
- 12 Cette œuvre est d'une importance capitale, comme jalon de la porosité son-image. Tout d'abord, elle se présente bien sur un support de film, une pellicule. Sa première représentation ayant eu lieu dans un cinéma, Walther Ruttmann étant cinéaste avant tout, on peut le considérer comme un *film sans image*. Il s'agit alors, pour l'artiste, de présenter la bande-son suivant un montage qui doit rappeler le montage cinématographique ; on peut supposer, à l'écoute de *Weekend*, que le cinéaste a voulu que le public se *représente* des sortes d'*images mentales* à partir des sons ouïs. Ruttmann lui-même déclara ne pas vouloir utiliser le son comme élément uniquement « décoratif, destiné à souligner l'image », mais en lieu et place de l'image : « il y a une perspective des sons comme il existe une perspective des lignes et l'on obtient, suivant que l'objet s'approche ou s'éloigne du microphone, une gamme infiniment variée de valeurs sonores »¹⁴.
- 13 C'est pourquoi le film utilise des textes et des références très marquées, comme *Le Roi des aulnes* de Goethe d'une part et le Lied « *Das Wandern ist des Müllers Lust* » de Schubert d'autre part. En fait Ruttmann est obligé, pour se « mesurer » en quelque sorte au pouvoir de l'image, d'utiliser des clichés, forcément évocateurs ; les bruitages utilisés sont extrêmement marqués et différenciés également, sirène d'usine, téléphone, bruit des machines. L'œuvre joue beaucoup par contrastes. Des scènes, représentatives du *travail*, de la semaine (une diva fait ses gammes, un enfant récite un poème, un homme discute avec l'opératrice du téléphone) sont entrecoupées, par courts fragments de 1 à 10 secondes. Le montage est extrêmement rapide sur le début, puis laisse place à des « plans » beaucoup plus longs lorsqu'il s'agit de décrire la fin de semaine et le temps de repos : au rythme soutenu du travail correspond un montage rapide, à l'oisiveté correspond par analogie un montage beaucoup plus « lent ».
- 14 Également significative dans cette œuvre est l'utilisation qui est faite de la dynamique. Les sons sont tantôt proches (pour les bruits d'usine, les sons du travail), tantôt

éloignés (pour la plupart des sons du week-end), suivant une logique sonore proche du premier plan/arrière plan. En jouant sur la perception, le cinéaste met en place un code précis, les sons du travail sont présents voire envahissants, les sons champêtres proches du silence, ténus, dans une perspective idéologique qui n'est pas très éloignée de celle de Robert Murray Schafer, fantasmant un « paysage sonore » originel où les sons de la nature seraient « doux », harmonieux, jamais agressifs ou envahissants. Cette perspective prend une certaine ironie lorsqu'on entend de façon très lointaine, dans la partie « douce » de *Weekend*, l'hymne allemand chanté à l'unisson par un chœur, avec tout le volume sonore que cela suppose... De manière globale, *Weekend* rappelle par anticipation certaines des conceptions de Robert Murray Schafer. Walther Ruttmann, en jouant sur les contrastes et les stéréotypes, utilise des sortes de « *soundmarks* », terme schaférien traduit en français par « empreintes sonores » mais qu'on aurait envie de traduire par « marqueurs sonores » voire par « embrayeurs sonores » (voir plus loin); les notions utilisées par Schafer de « *foreground* » et de « *background* » apparaissent également dans *Weekend*, dans cette correspondance voulue son-image, (avec une hiérarchisation toute cinématographique, entre premier plan/arrière-plan ou gros plan/plan d'ensemble).

- 15 De plus Ruttmann, en utilisant la piste audio de la pellicule, modifie l'approche de la piste-son dans le cinéma sonore (dont l'invention est toute récente), qui devient autonome, se suffit à elle-même. Lorsque l'on compare cette approche avec ce que décrit Pierre Schaeffer dans *À la recherche d'une musique concrète*¹⁵ en 1952, c'est-à-dire le combat entre 1948 et le début des années 1950 des compositeurs concrets avec les disques souples et les acétates, supports bien peu maniables, on se rend compte qu'il était alors difficile voire impossible de monter et d'éditer sur disque quelque chose de comparable à *Weekend*. Ce n'est que sur la pellicule (donc sur une bande, similaire à celle d'un magnétophone) que l'on pouvait en 1930 monter, couper, coller des éléments sonores. Même John Cage en 1939 avec son *Imaginary Landscape n°1* passe par des disques de sons électroniques lorsqu'il crée la première œuvre « mixte ». Notons d'ailleurs que cette pièce, importante historiquement, se propose d'emblée comme un « paysage », comme si l'utilisation de sons préenregistrés rapprochait implicitement la musique de l'image...

III. Le rapprochement son-image en musique : la stratégie imitative, mimétique

- 16 Lorsque la musique se confronte à l'image, nous avons donc vu que cela posait problème (dans le cas des cartes postales sonores, déceptives) ou que se dessinait alors une irrésolution, dans la difficulté par exemple à classer *Weekend* du côté de l'image ou du son (film ou *Hörspiel* ?). On peut il me semble, à la suite des exemples précédents, essayer de dégager différentes stratégies utilisées par les compositeurs et musiciens, dont la stratégie imitative, mimétique. Il s'agit dans ce cas de reprendre des sons préexistants, tels quels, via l'enregistrement, la fixation sur un support. La musique s'aventure alors, à la suite du manifeste de Luigi Russolo sur *L'Art des bruits* (1913) et surtout des conceptions de Pierre Schaeffer, du côté de ce que ce dernier appelait « le monde des bruits ». La première occurrence de ce type de stratégie apparaît évidemment dans les sons de *Weekend*, qu'ils soient sons d'usine ou sons de la campagne; on se rend d'ailleurs compte que *Weekend* est truffé de références

musicales : une diva fait ses gammes, on entend l'hymne allemand, des chansons populaires... comme si la présence constante et affirmée de musique dans cette œuvre permettait de légitimer son intrusion dans le « monde des bruits ».

- 17 On peut ensuite citer, pour rester du côté de la notion de « *soundscape* », de paysage sonore, la série des *Presque rien* de Luc Ferrari. Dans *Presque rien n°1, le lever du jour au bord de la mer* (1970), les sons, enregistrés depuis une source unique (le rebord d'une fenêtre) sont utilisés tels quels, pour créer une sorte de « paysage sonore » ou de carte postale au sens premier du terme. Derrière le déroulement de l'œuvre se dessine comme chez Ruttman une sorte d'argument *narratif* : les éléments sont donnés progressivement, au fur et à mesure le village se réveille, on entend le son du moteur des camions ou des bateaux qui partent... Ferrari lui-même, dans ses entretiens avec Jacqueline Caux, *Presque rien avec Luc Ferrari* (2002), indique avec humour : « le “lever du jour”, si j'enlève les bateaux à moteurs, il ne reste pas grand-chose... (rire) »¹⁶ Pour qu'elle existe, finalement, l'œuvre doit se conformer à des critères de *développement*, suivant quasiment un thème et des variations (les sons de la nature qui se réveille, constants, sur lesquels viennent s'intercaler les sons des villageois, des véhicules...). L'œuvre opère donc elle aussi par contraste, comme *Weekend*, il faut *captiver* en quelque sorte l'attention de l'auditeur et ainsi proposer des éléments variés. Ferrari a d'ailleurs reconnu, d'après Daniel Caux, que cette « carte postale sonore » était issue d'un montage :

Pour réaliser cette « restitution la plus fidèle possible d'un village de pêcheurs qui se réveille », Luc Ferrari a placé ses micros au bord de la fenêtre de la maison qu'il habitait. [...] Viendront plus tard, en studio, les subtiles retouches qui porteront la gradation de ce lever du jour à un « plus vrai que le vrai » musicalement magnifié.¹⁷

- 18 On voit donc que, pour présenter cette tranche de réel à des auditeurs, Ferrari a fait œuvre de musicien, de compositeur, il a *retouché le réel* pourrait-on dire en lui prêtant une intentionnalité. L'enregistrement brut a été retravaillé, « magnifié » afin de proposer une progression, une cohérence, donc une *musicalité* qui justifie l'œuvre. Ce travail d'ajustement répond paradoxalement aux propos de Pierre Schaeffer qui, dans sa posture d'auto-mortification habituelle, déclare au détour de *À la recherche d'une musique concrète* que les sons « naturels » des locomotives, à l'état brut sonnent « de façon extraordinaire¹⁸ » par rapport à leurs versions retravaillées en studio (pour *L'Étude aux chemins de fer* de 1948). Sous-entendant une certaine impuissance de l'enregistrement à *dire* le réel, le naturel, à lui assigner une forme figée qui lui serait étrangère.

IV. La fonction décorative, l'occupation de l'espace : de la « musique d'ameublement » à l'ambient music

- 19 Le sonore et plus précisément la musique peuvent également tenter de se confronter à l'image en terme architecturaux, *d'espace* à habiter. Michel Chion, à la suite de John Cage, note bien que les sons, par exemple de la circulation, nous environnent, sont toujours présents, extrêmement variés et changeants, le silence absolu n'est pas possible, et cependant l'existence diffuse du son, conditionnée par son déroulement temporel (voir les propos précédemment cités d'Abraham Moles), *donnée* même par cette successivité, fait qu'à certains moments des compositeurs et musiciens essayent de se confronter à l'être-là de l'image, à sa dimension omniprésente et surtout, donnée

d'un seul bloc (« l'œil va où il veut en un trajet rapide », dit Moles). Ainsi la musique d'ameublement d'Éric Satie et Arthur Honegger, la *muzak*, les musiques *ambient* comme la *Music For Airports* de Brian Eno, sont toutes pensées selon une volonté de fondre la musique à la fois dans l'espace sonore (le brouhaha des aéroports ou des conversations mondaines) et dans l'espace architectural.

- 20 Des musiciens comme Éric Satie comme Brian Eno ont bien essayé de créer une musique qui « habite » l'espace, voire l'habille d'une teinte, d'une coloration. Tout au long du XX^e siècle (et je ne parle pas des synesthésies et « correspondances » du XIX^e siècle) les musiciens ont cherché à se confronter à la perception visuelle, essayant de placer la musique au niveau de l'image en terme de fixation du réel. Éric Satie a exposé clairement, dans plusieurs textes, sa conception de ce nouveau rôle de la musique : « 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 & le confort sous toutes ses formes. ¹⁹» Il est significatif que Satie, avant la « chaleur » et le « confort », débute sa comparaison par la « lumière », donc par la vision. Pour « meubler » un espace, une musique se doit d'être pensée en termes d'image avant tout.
- 21 La musique peut aussi être chargée par son auteur de teinter l'espace d'une certaine « couleur », donc être pensée en terme de *peinture sonore*, d'élément visuel, dans une mise en correspondance entre le son, la couleur et une émotion. Sur ce sujet David Toop, dans le début de son livre *Ocean Of Sound, Ambient Music, mondes imaginaires et voix de l'éther*²⁰ cite largement les propos significatifs de Brian Eno en 1975 :

Je crois que nous sommes en train d'adopter une manière d'utiliser la musique et le son enregistré identique à celle dont nous utilisons actuellement la couleur, avec la même diversité ; on pourrait tout simplement utiliser la musique pour « teinter » l'environnement, on pourrait l'utiliser « schématiquement », ou pour modifier nos humeurs de manière quasi subliminale. ²¹



- 22 En 1978 dans le livret du disque *Music For Airports* (dont le titre exact est « *Ambient 1, Music For Airports* »), Brian Eno parle encore d' « influence environnementale : une coloration » (je souligne). Le compositeur va même, sur son disque *Before And After Science* (1977, avant même la conception par l'artiste de l'« *ambient music* »), jusqu'à hisser musique et images au même niveau : le disque, sous-titré « *Fourteen Pictures* », présente ainsi quatre reproductions d'aquarelles de Peter Schmidt (donc quatre images)... et dix pièces musicales, elles aussi considérées comme des « *pictures* », des images. D'ailleurs les aquarelles de Schmidt mettent l'accent sur la perception visuelle, par la présence symbolique sur trois d'entre elle d'une fenêtre.
- 23 David Toop décrit également dans son livre ²² cette scène originelle où Eno, convalescent à la suite d'un accident de la circulation, écouta dans son lit un disque de musique pour harpe du XVIII^e siècle à un volume très faible, sur un seul haut-parleur, sans pouvoir se lever pour monter le volume ; il sembla alors au musicien que les sons environnants et la musique ne faisaient plus qu'un, se mélangeaient. Cette découverte, qui fait penser à ces scènes originelles présentes dans les avant-gardes (la trouvaille du mot « dada », l'accident de voiture de Marinetti, ou encore la découverte de l'écriture automatique pour les Surréalistes) a évidemment des incidences en termes de composition. Puisque la musique peut se mêler aux sons environnants qui eux, ne sont pas composés, elle doit se fondre dans une masse sonore, perdre en intentionnalité ; on doit pouvoir ne pas y prêter attention, elle doit en somme *se fondre dans le paysage*. Il ne s'agit donc plus d'avoir un « début », une « fin », mais de proposer des plages en « aplat », c'est l'exemple de la *Music For Airports*, qui présente une forte dimension méditative et qui surtout essaye de figer une ambiance comme on fixe sur toile un paysage. Par là-même, la musique *ambient* essaye de nier son caractère en mouvement, l'idée d'un déroulement temporel pour se rapprocher d'une sorte d'*instantané* ; mais comme un instantané photographique peut se regarder durant plusieurs heures, pour se hisser au niveau de la perception visuelle un « instantané musical » doit paradoxalement s'installer dans une certaine durée (plus de 40 minutes pour *Music For Airports*).
- 24 C'est tout le paradoxe de cette musique, qui essaye de toujours se situer sur la frontière ténue entre le perceptible et l'imperceptible, qu'on pourrait idéalement entendre sans l'écouter, pour en finir avec une tyrannie de l'écoute intellectualisée. Il faut donc, pour donner à la musique *ambient* un caractère fort et affirmé, une *teinte* précise, qu'il s'y passe le moins d'événements possibles, qu'il n'y ait, une fois le *cadre* posé, aucun contraste qui vienne perturber une atmosphère. Cette question de *teinte* rejoint l'analyse que fait Rosalind Krauss dans ses « Notes sur l'index ²³ », sur la notion linguistique (empruntée à Jakobson) d'embrayeurs, cette sorte de signe linguistique « vide » qui ne peut être rempli de signification que dans la mesure où il est « vide ». Le mot « cette » est un signe de cette sorte, attendant à chaque usage qu'on lui fournisse son référent. ²⁴
- 25 La musique *ambient* serait une musique d'embrayeurs, en attente d'un référent qui lui fournisse sa signification. Le terme d'embrayeur fait ici évidemment référence au concept de Robert Murray Schafer de « *soundmark* ».
- 26 La *Music For Airports*, et encore plus la musique d'ameublement (qui ne désigne pas un lieu de façon aussi précise), sont des musiques en attente, dont un commentateur lapidaire et caricatural pourrait dire que *rien ne s'y passe*. Une fois l'embrayage ou le « marquage » effectué (quelques notes de piano, des « nappes » de clavier avec très peu

d'attaque, pas de rythme souligné, des voix ténues pour la *Music For Airports*), aucun élément nouveau n'est donné, aucune surprise ne vient ponctuer l'écoute du disque. La plupart des disques *ambient* de Brian Eno ne proposent pas de progression ou de développement, car un développement supposerait la captation de l'attention de l'auditeur.

- 27 Cette musique utilise également très peu la dynamique, on pourrait en dire que c'est une musique *plate, étale*²⁵, qui essaye de nier la temporalité, de n'avoir ni début ni fin. Il est évidemment impossible de ne pas avoir ni de début ni de fin alors qu'un déroulement temporel a lieu, mais les musiciens *ambient* peuvent essayer de créer cette illusion ; il faut alors essayer de gommer le plus possible la spécificité temporelle, le déroulement chronologique, l'aspect avant/après. Cela suppose, dans cette opération de lissage, un gommage de tout comptage rythmique. Finalement, l'analogie plastique-sonore passerait par la réduction des trois dimensions vers deux dimensions pour l'image (un tableau est « plat²⁶»), et dans cet ordre d'idée la musique ambiante serait « plate » elle aussi, elle tenterait même de se réduire à *une seule* dimension. Si en musique on peut estimer qu'il existe deux dimensions primordiales, « horizontale » et « verticale » (ce que figurent bien les interfaces des logiciels de musique sur ordinateur, avec les « courbes » des sons), le déroulement temporel s'opérant suivant des variations, de *rythme* (découpage du temps) et de *dynamique* (différences de volume), à l'inverse dans la musique *ambient* le rythme est très peu affirmé voire nié (dans les effets de « nappes » par exemple) et on trouve très peu de variations de volume, de dynamique. La musique *ambient* serait représentée symboliquement, de façon picturale, par une ligne droite (nous retrouvons là la *Composition 1960 n° 10* de La Monte Young)/
- 28 La division rythme/dynamique est évidemment contestable puisque le rythme, lorsqu'il est marqué par des instruments percussifs (par exemple dans les musiques pop-rock) a une incidence sur la dynamique et les variations de volume, il produit des différences de dynamique (on parle même de temps « fort » et « faible »). On pourrait reprendre la division opérée par Stravinsky puis Boulez et reprise par Gilles Deleuze et Félix Guattari, entre les musiques « lisses » où l'on occuperait le temps sans compter et les musiques « striées » où l'on compterait le temps pour l'occuper²⁷. Dans la musique *ambient* (telle qu'elle est conçue par Brian Eno), on ne trouve pas de rythmique, mais au contraire de longues plages où le temps n'est pas compté, où par exemple des accords de piano ou de clavier, ou encore de longues notes de guitare tenues à l'attaque gommée, apparaissent de façon soit espacée, irrégulière, soit en aplat, en opposition, pour prendre un exemple caricatural, aux fanfares et « *marching bands* » où, quand on marche, on compte le temps.
- 29 On peut penser que derrière cette conception, d'une musique qui nierait la dimension de déroulement temporel, en essayant de *gommer* toute aspérité rythmique ou de volume, les musiciens font une différence implicite entre ce qui serait de l'ordre du rythmique (donc du strié), qu'ils placeraient du côté d'un « narratif », et au contraire ce qui se présenterait sans rythme (donc lisse) qui lui serait du côté d'un « descriptif ». Cette conception, d'une musique *étale*, presque informe ou en tout cas informelle, ne rentrant pas dans les cases d'une construction en progression, fait écho évidemment aux musiques indéterminées de John Cage (où il s'agit là aussi de remettre en cause les dimensions de début et de fin, mais dans le sens plutôt de *L'Œuvre ouverte* telle qu'Umberto Eco la théorisa en 1962) et aux musiques répétitives, dont l'accord tenu Si-Fa dièse de La Monte Young en 1960 n'est pas loin de la musique *ambient*. David Toop

parle bien dans son livre d'une mise en relation qui a été souvent opérée entre les musiciens minimalistes américains (La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich) et la peinture minimale américaine, avec par exemple les aplats de Marc Rothko²⁸.

V. Montrer l'inmontrable

- 30 La musique *ambient*, et surtout ses premiers acteurs comme Brian Eno ou Robert Fripp, pose bien la question des limites de la musique par rapport à l'image. En travaillant par aplat sonore, monotonie, structures immuables, il s'agit bien d'essayer de *faire sortir* la musique de son champ premier. Le rapport à la perception visuelle et à l'image est situé, de façon emblématique, au centre de ce nœud, de cette volonté d'excéder la pratique musicale. De la même manière, le travail sur le son (et pas seulement la musique au sens strict du terme, mais plutôt cet « art des sons fixés » décrit par Michel Chion) peut s'inscrire, si l'on reprend une notion élargie de *paysage sonore*, dans un rapport à l'image encore différent, de complétude. Il est ainsi significatif que de nombreux artistes aient pris la posture de montrer, par le son et l'enregistrement, ce dont l'image est incapable de rendre compte : c'est le cas, encore lui, de Luc Ferrari dans son *Presque rien n°2, ainsi continue la nuit dans ma tête multiple* (1977), qui se présente dans sa première partie comme une description sonore de la nuit, commentée par le compositeur/preneur de son qui par ses commentaires s'expose, se donne à « voir » dans l'œuvre (comme le ferait un regard-caméra ou une caméra à l'épaule). Dans ce cas précis, l'image aurait-elle pu rendre compte de ce qui se passe ? Les différentes nuances de sons, les bruissements des insectes, donnent de la nuit une sorte d'image ou (pour reprendre les termes de Schafer) *d'empreinte sonore* s'inscrivant du côté du « multiple » annoncé dans le titre de l'œuvre.
- 31 Dans un effet similaire, les *Archival Recordings* de Alan Lamb, qui se présente comme un « sculpteur sonore », sont également significatifs d'un rapprochement son-image, et d'un questionnement, pour le coup, des limites de l'image. Alan Lamb, en enregistrant et amplifiant le son de lignes haute tension (sans user d'aucun artifice de montage ou de modification autre que le volume, clame-t-il) nous donne à entendre des sons présents autour de nous, que nous ne percevons pas²⁹. Dans le cas de Lamb, la notion de « sculpture sonore » pose toutefois question, du fait qu'il ne retouche pas son matériau mais utilise plutôt de façon brute un matériau « trouvé »³⁰.
- 32 Ce type de travail sur la matière sonore, sur le caché visent à nous faire partager en quelque sorte une expérience de « l'inouï ». C'est également ce que fait un compositeur comme Alvin Lucier, dont nous avons vu quelle problématique pouvait poser son art en termes génériques. Sculpture ? Installation ? Arts graphiques ? Physique acoustique ? Musique ? La plupart des œuvres de Lucier posent le problème de façon frontale. Par exemple, *Music On A Long Thin Wire* (1977) est d'abord une sculpture, un long fil d'acier mis en vibration par des aimants. Ces vibrations produisent des sons qui se placent du côté de l'inouï. Dans ce cas précis, image et son cohabitent, sont indissociables : c'est la sculpture qui fournit le matériau sonore, et c'est l'intention d'obtenir ce matériau qui a mené à la réalisation de la sculpture. Le son peut même, de façon significative, prendre la place de l'image et de la perception visuelle, chez Alvin Lucier, par exemple dans le cas de *Vespers* (1969), où des participants sont équipés d'un système de sonar afin de se repérer dans l'espace en aveugle, à la manière des chauves-souris. Ici la perception de l'espace se transforme et est traduite en signaux sonores³¹.

33 De façon globale le son est constamment questionné dans ses rapports à l'espace chez ce compositeur, suivant plusieurs des catégories décrites ici. La plupart de ses pièces sont basées sur les propriétés acoustiques d'un d'espace qui deviennent « visibles » d'une manière ou d'une autre. Ce qui est donné à entendre, ce sont les « formes » acoustiques d'un espace précis, dans ce qui se rapprocherait de la notion de sculpture sonore. On peut même parler d'*image sonore*, d'une fixation de *clichés* acoustiques, retranscrits, décrits suivant par exemple les notes d'un violoncelle qui mettent en branle les vibrations de vases amplifiés (*Music For Cello with One or More Amplified Vases*, 1993), les déplacements de danseurs suivant des vibrations sonores créées par les décalages microtonaux entre instruments acoustiques et ondes sinusoïdales (*Still and Moving Lines of Silence in Families of Hyperbola*, 1972) ou encore l'image acoustique d'une pièce par le procédé du réenregistrement successif (*I Am Sitting In A Room*, 1970)³². Dans certains cas (les *Hyperbolas*), le déplacement du son dans l'espace peut être rendu visible (suivant la figure géométrique de l'hyperbole visualisée par le trajet des danseurs). Le son passe alors dans le champ du visuel, par cette traduction. Surtout, le déplacement vers le visuel est possible par une médiation, l'effet physique induit dans l'oreille et globalement sur les corps des danseurs, qui deviennent des réceptacles du son.

Conclusion

34 Les rapports de la musique avec l'image sont donc extrêmement complexes. Souvent la musique se pense suivant presque une sorte d'impuissance d'évocation par rapport à l'image, dans un désir de se hisser au niveau de l'image. Le XX^e siècle nous montre bien une évolution de la musique et un rapprochement avec les arts plastiques et le cinéma, en terme de support et d'outils. Très souvent la musique, en tout cas dans toutes les références citées auparavant, utilise les procédés du collage et du montage, donc, dans son agencement, une certaine forme de *narration* (malgré les réserves citées au début de ce texte, sur la capacité ou non de la musique à « narrer »). Pour se mesurer à l'image, la musique se confronte souvent à l'*outil* (les ciseaux) et au support : si l'image existe par le biais de la fixation photographique ou de la pellicule, la musique, elle, utilise depuis un siècle de façon privilégiée les supports du disque, puis de la bande magnétique et du CD (et dernièrement le support du fichier mp3). Le procédé du montage suppose une alternance entre plusieurs parties distinctes, *une série* ; on s'éloigne de l'image « plate » ou unique pour aller vers l'image animée et le cinéma. Apparaissent alors les procédés narratifs ; le montage est indissociable, surtout dans les formes de « cinéma pour l'oreille », d'une certaine sorte de narration (ou plutôt de volonté narrative), c'est-à-dire d'organisation d'un déroulement temporel suivant un projet prédéterminé.

35 À la suite du montage sur bande (issu lui-même du montage cinématographique) sont même apparus des procédés comme le point de vue : par exemple, dans *Presque rien n°2, ainsi continue la nuit dans ma tête multiple*, le compositeur (Luc Ferrari) se met en scène en preneur de son, inaugurant une certaine forme de *focalisation* qui renforce les effets de premier plan/arrière-plan. Luc Ferrari, et après lui des musiciens comme Frank Zappa, ont également utilisé le procédé de la métalepse³³ (hérité de la littérature et du cinéma), intrusion *dans* l'œuvre d'un discours *sur* l'œuvre, qui sert à excéder l'univers ainsi créé pour donner à percevoir, en creux, les conditions de production de l'œuvre (le lieu d'enregistrement, un *instant* saisi sur la bande).

- 36 Enfin, il faut évoquer ce curieux moment où, dans une volonté de dépassement des codes de la transcription en notes sur une portée, la musique occidentale a tenté à partir des années 1950 de traduire littéralement des images en sons, via l'invention de la *partition graphique*, dont l'un des premiers utilisateurs fut dès 1957 Edgard Varèse. Le compositeur avait alors cherché à diriger en la codifiant l'improvisation de musiciens de jazz (dont Charles Mingus), tout en la sortant des schémas harmoniques du be-bop³⁴. Fait significatif, des compositeurs comme Earle Brown, James Tenney et John Cage assistèrent à ces sessions entre Varèse et des jazzmen...
-

NOTES

1. « *If Alvin Lucier had chosen to be a painter or sculptor, I suspect that he would now be established as one of the greats of post-abstract expressionist American art. [...] Sound being the reluctant, intangible commodity that it is, people are still trying to figure him out, though the figuring has lately shown signs of approaching some sort of consensus* », *Wire* n° 266, avril 2006, p. 52, chronique à propos du double CD d'Anthony Burr et Charles Curtis, *Alvin Lucier*.
2. Benoît DELAUNE, « *À la source de l'extra-disciplinarité : fixation par enregistrement et externalité de la musique, du phonographe à l'artiste-chercheur* », à paraître dans le numéro 8 de la revue *Marges*, consacré à l'extradisciplinarité.
3. Dans sa pièce « *Presque rien n°2, ainsi continue la nuit dans ma tête multiple* » de 1977.
4. Par exemple, en parlant du musicien Richard Pinhas, les auteurs Éric Deshayé et Dominique Grimaud notent « l'empreinte de Robert Fripp » qu'ils associent, reprenant des termes de Pinhas lui-même, à une musique « aussi froide et belle qu'un immense bloc de glace » ; in *L'Underground musical en France*, éditions Le Mot et le reste (coll. « Formes »), Marseille, 2008, p. 168 ; une chronique du disque de Richard Pinhas *Events and Repetitions* par Tom Ridge évoque également de « vastes et glaciales étendues sonores » (« *vast, glacial planes of sound* », in *Wire* n°229, mars 2003, p. 68).
5. Michel Chion, *Le Son*, réédition Armand Colin, 2004, p. 46 (la première édition date de 1998).
6. Dans *Plastik* (publié en 1778), Johann Gottfried Von Herder a également questionné ces conceptions de l'appréciation de l'œuvre d'art par la vision et l'ouïe, en évoquant l'importance du tactile dans toute sensation, qu'elle soit visuelle ou auditive.
7. Tania Vladova me signale très justement que cette question a été soulevée par Paul Klee, qui au contraire de Lessing a mis en avant la temporalité essentielle de tout geste figuratif.
8. Rosalind Krauss, *L'Inconscient optique*, traduit par Michèle Veubret, éditions Au même titre, Paris, 2002, p. 6.
9. Abraham Moles, « *Vers une musique expérimentale* », in *La Revue musicale*, 1957, cité par Michel Chion, op. cit., p. 206.
10. Richard Redus, cité par John French dans le livret du coffret de Captain Beefheart And His Magic Band, *Grow Fins*, Revenant, 1999, p. 56.
11. Daniel Lesueur, *Histoire du disque et de l'enregistrement sonore*, éditions Carnot, Paris, 2004.
12. Certains de ces dispositifs sont visibles, par exemple à l'adresse suivante : http://www.fonoteca.ch/yellow/soundCarriers/talkingPostcard_fr.htm.
13. Le titre en est bien « *Weekend* » et non « *Wochende* » comme il est souvent écrit ; de la même manière, le musicien Tom Zunk, grand connaisseur de l'œuvre de Ruttman, me signale que le

cinéaste orthographiait volontairement son prénom « Walther », contrairement à ce « Walter » pourtant communément admis aujourd'hui.

14. Repris par Nicolas Villodre sur le site www.objectif-cinema.com à la rubrique « wochende », ces propos auraient été tenus par Walther Ruttmann au journaliste Jean Lenauer dans le journal *Pour vous* du 24 juillet 1930.

15. Pierre Schaeffer, *À la recherche d'une musique concrète*, Seuil (coll. « Pierres vives »), Paris, 1952.

16. Jacqueline Caux, *Presque rien avec Luc Ferrari*, éditions Main d'œuvre, 2002, p. 128.

17. Daniel Caux, « Les "Presque rien" de Luc Ferrari », page 3 du livret du CD de Luc Ferrari *Presque rien*, INA GRM, 1995.

18. P. Schaeffer, op. cit., page 20.

19. Éric Satie, *Écrits*, Champ Libre, Paris, 1977, p. 190.

20. *Ocean Of Sound*, 1996, traduit en Français aux éditions Kargo/L'éclat en 2000 par Arnaud Réveillon.

21. Brian Eno, propos tenus dans le journal *Street Life* de novembre 1975, repris par David Toop, p. 17 (p. 18 de la réédition de 2008).

22. Op. cit., pp. 150-151 (pp. 178-179 de l'édition d'octobre 2008).

23. Rosalind Krauss, « Notes sur l'index », in *L'Originalité de l'œuvre d'art et autres mythes modernistes*, éditions Macula (coll. « Vues »), Paris, 1993, traduit par Jean-Pierre Criqui, pp. 63-91.

24. Op. cit., p. 64.

25. La même chose pourrait se dire des disques en collaboration de Robert Fripp avec Brian Eno en 1973 et 1975, (*No Pussyfooting*) et *Evening Star*. Sur ces disques, le guitariste Robert Fripp développe des « soundscapes » de guitare, des notes qui, passées par le filtre d'un générateur de retard, semblent « sans début ni fin », où l'attaque est gommée.

26. Cette affirmation ne prend pas en compte évidemment les tableaux de, par exemple, Braque ou Picasso où un « vrai » clou apparaît.

27. Pierre Boulez, « Trajectoires - Ravel, Stravinsky, Schoenberg », 1949. Repris dans son livre *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, 1964, pp. 93-113 ; Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, 1980, p. 584, dans le chapitre « Le lisse et le strié ».

28. Op. cit., p. 21.

29. Alan Lamb, *Archival Recordings*, Dorobo, 1995 (ce disque comporte deux enregistrements de 1986 et 1988).

30. C'est également le cas de la collection d'enregistrements amateurs regroupés sous le nom de *The Conet Project#*: on y entend, dans plusieurs langues, de façon toujours aussi absurdement monotone, des voix souvent synthétiques, captées par des radioamateurs, débiter des chiffres ou des messages codés, à l'intention des espions et agents secrets de telle ou telle puissance. Ces sortes de « paroles gelées » (Rabelais), emblématiques de la guerre froide, fournissent une image sonore très surprenante ; en compilant ces « sons trouvés » les auteurs (collectifs) du projet exposent ce qui ne s'entend jamais, il s'agit par la mise en perspective de ces nombreuses plages répétitives et incompréhensibles de montrer l'inmontrable, de faire entendre l'inouï. En tant qu'*empreintes sonores* très particulières, ces enregistrements se situent bien du côté de cette notion de *paysage sonore* au sens le plus simple du terme.

31. Citons également, de Lucier, *Chambers* (1968), où des sons sont « enclos » dans des petites « chambres » de résonance (d'où le titre)

32. Toutes ces œuvres sont recensées et analysées dans le livre d'Alvin Lucier, *Reflections/Reflectionen*, MusikTexte, Cologne, 1995 (réédition en 2003).

33. Voir à ce sujet le livre de Gérard Genette, *Métalepse*, Seuil (coll. « poétique »), Paris, 2004, ainsi plusieurs de mes articles, dont « Le discours métamusical et la métalepse à partir de Frank Zappa », *Musurgia*, XIV/I, 2007, pages 55-78, et « La métalepse filmique, de la transgression narrative à l'effet comique », *Poétique*, n° 154, premier trimestre 2008, pp. 147-160.

34. Jean-Jacques Birgé, musicien du groupe *Un Drame musical instantané*, n'hésite pas à qualifier l'enregistrement tiré de ces sessions de « premier enregistrement du free jazz » sur son blog : <http://www.drame.org/blog/index.php?2007/06/29/573-resultat-du-blindfold-test>.

RÉSUMÉS

Cet article se propose d'étudier la notion de paysage sonore dans certaines musiques enregistrées du XX^e siècle, en un parcours qui débute par la « carte postale sonore », s'intéresse à la notion de « cinéma pour l'oreille » puis propose une réflexion autour des musiques dites anecdotique (Luc Ferrari) d'ameublement (Éric Satie), ambient (Brian Eno) ou minimales (Alvin Lucier). Il s'agit d'étudier différentes stratégies où des compositeurs, musiciens ou cinéastes essayent de penser la musique ou le son en termes d'image, d'architecture ou de narration.

AUTEUR

BENOÎT DELAUNE

Benoît Delaune est docteur en littératures générales et comparées, auteur d'une thèse autour de William Burroughs et du procédé d'écriture de collage-montage appelé « cut-up ». Ce travail l'a amené à élargir ses recherches aux arts en général et surtout à la musique, notamment par le biais d'une approche narratologique. Par ailleurs musicien, il participe à de nombreux projets dans le champ des musiques dites nouvelles et improvisées.