

und als Partner angesehen wurden, so findet eine solche Distanzierung in der entwickelten Markenkultur kaum noch statt.»<sup>11</sup> «Distanzierung» ist der Schlüsselbegriff. Wenn keine Distanz zur Konsumkultur und ihren Bedingungen der Möglichkeit, den modernen Technologien und der kapitalistischen Wirtschaftsform, gegeben ist, dann ist Immersion im systemischen Sinne sowohl perfekt wie auch begrifflich obsolet. Eine Taufe, aus der sich nicht auftauchen lässt, ist keine Taufe mehr. An diesem Problem arbeitete sich schon Jean Baudrillard in den 1970er und 80er Jahren ab, als er die «Agonie des Realen» verkündete und dabei ausgerechnet einen Begriff verwendete, der seiner Theorie zufolge keinen Sinn mehr ergab: Realität.

- 1 Bruno Latour, *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*, Berlin: Suhrkamp 2002, S. 27.
- 2 Gianni Vattimo, *Das Ende der Moderne*, Stuttgart: Reclam 1990, S. 59.
- 3 Wolfgang Iser, «Einleitung», in: ders. (Hrsg.), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim: VCH, Acta Humanoria 1988, S. 40.
- 4 Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris: Éditions Stock 2003.
- 5 Hartmut Böhme, *Vom Cultus zur Kultur(wissenschaft). Zur historischen Semantik des Kulturbegriffs*, [www.hartmutboehme.de/volltexte/kulturwissenschaft/](http://www.hartmutboehme.de/volltexte/kulturwissenschaft/) (19.9.2018).
- 6 Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, Leipzig und Weimar: Verlag Gustav Kiepenheuer 1981, S. 21.
- 7 Ebd., S. 15.
- 8 Ebd.
- 9 Michal Kobiłka, *Let the Artists Die? An Interview with Tadeusz Kantor*, in: *The Drama Review*, Vol. 30, No. 3, 1986, S. 177–183, S. 182.
- 10 Lambert Wiesing, *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Berlin: Suhrkamp 2005, S. 109.
- 11 Wolfgang Iser, *Habenwollen: Wie funktioniert die Konsumkultur?*, Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag 2006, S. 34.

## IMMERSION 6

# Dispositifs attentionnels et immersion musicale

Martin Kaltenecker

On pourrait désigner les lieux exceptionnels, spécifiquement conçus en vue d'une écoute concentrée et qui se démarquent de la situation normale du concert, de dispositifs d'écoute. Il s'agit parfois de salles idéales, de lieux imaginaires; il faudrait toujours, écrivait Novalis par exemple, contempler une statue avec accompagnement de musique, et n'écouter la musique qu'en de beaux endroits.<sup>1</sup> Au début du XIXe siècle, on conseille souvent de cacher les musiciens à la vue de l'auditeur, de les faire jouer dans des niches, de part et d'autre d'une scène, derrière un rideau de gaze, et de baisser les lumières, utopie reprise en partie dans « l'abîme mystique » de l'orchestre wagnérien à Bayreuth.

## RHÉTORIQUE – CONTRAINTE – ABSORPTION

En tentant de retracer l'origine de tels dispositifs d'immersion musicale, il est important de considérer une salle comme la matérialisation d'un discours sur la musique – discours au

sens fort, foucauldien, du terme, qui désigne un réseau de textes qui forment, à une époque donnée, une masse critique et qui entraînent des effets concrets. Une « généalogie » des dispositifs d'écoute n'est pas une liste; il s'agit de voir en quoi ceux-ci demeurent une invention isolée ou reflètent une conception dominante. Résumons cette évolution à grands traits. Au XVIIIe siècle, la musique est saisie largement à travers le modèle de la rhétorique. On adresse à l'auditeur l'équivalent musical d'un sermon ou d'une plaidoirie, objet qui doit le séduire et le persuader sur l'instant; les applaudissements qui fusent (après un air, après le premier solo d'un concerto) installent un rapport interactif d'appréciation immédiate. Le silence quasi religieux, préconisé dans des manuels de savoir-vivre au début du XIXe siècle et rappelé dans d'innombrables règlements de concert, se répand de plus en plus dans la salle de concert au siècle suivant; c'est le cadre où se déchiffre une musique éventuellement complexe, qui bouscule le jugement et demande à être réécoutée. Pour le véritable mélomane, lit-on en 1826, « l'activité intellectuelle

consiste alors à saisir dans chaque œuvre d'art l'élément isolé dans son rapport au tout ; son effort vise uniquement la cohérence, la structure planifiée, la multiplicité dans l'unité, la richesse des idées. Son activité consiste ainsi à comparer sans cesse, à distinguer, à mettre en relation, à relier, subsumer et intégrer. »<sup>2</sup> L'« Association des exécutions musicales privées » organisée par Schoenberg à Vienne (1918-1921) est le point d'aboutissement de cette idéologie – les œuvres nouvelles y sont jouées deux fois de suite, on ne doit émettre aucun avis et les applaudissements – dans lesquels Adorno, analysant le concert comme la forme sclérosée du rite, voyait la « dernière forme de communication objective qui existe entre la musique et l'auditeur »<sup>3</sup> – sont interdits.

De cette emprise de l'écoute structurelle, ou contrainte – défendue encore dans les années 1950 par Pierre Schaeffer, Boris de Schloezer ou Anton Ehrenzweig – l'on s'affranchira progressivement dans la seconde moitié du XXe siècle. Un discours dominant suggère alors que c'est le son lui-même, ses infinies et microscopiques richesses, ces processus et turbulences fascinants, qui constitue la visée de l'art musical. L'auditeur baroque était le destinataire d'un discours qui s'adressait à *lui* ; l'auditeur avant-gardiste la cible de perturbations sublimes déployées *devant lui*, au sein d'une forme complexe ; l'auditeur post-moderne sera *absorbé* par une texture ou un environnement sonore. Les dispositifs d'écoute modernes s'éclaircissent de schéma certes sommaire, mais qui, surtout, inclut nombre des tuilages, décalages et superpositions.<sup>4</sup> Ainsi, l'Orchestre Symphonique de Toronto distribuait récemment des « *Listening guides* » où le déroulement d'une symphonie classique était schématisé avec des minutages précis ; certains lieux de musique contemporaine réintroduisent un zeste de décontraction dix-huitiémiste en encourageant la consommation de boissons pendant l'exécution.<sup>5</sup>

## L'ART-SONORISATION DE LA MUSIQUE

Le tournant vers le son est essentiellement solidaire d'un tournant vers l'espace ; bien souvent, l'expérience musicale tient à l'exploration de ses dynamiques internes, déployées par l'écriture, et/ou des trajectoires que le son effectue au sein d'un espace concret ; grâce au son, le lieu, la qualité d'un espace singulier, remonte dans l'expérience d'écoute. L'espace comme paramètre clarificateur (ce qu'il est encore chez Stockhausen, peut-être encore dans le Pavillon d'Osaka, en 1967, lorsque le son tournait autour de l'auditoire) évolue vers une perception fusionnée qui peut induire des attitudes corporelles nouvelles (comme dans les concerts couchés de Pierre Henry), ou bien, comme dans *Terretektorh* de Xenakis, qui mêle les auditeurs à l'orchestre, interdire tout point de vue en surplomb sur la forme musicale, idéal théorique que défendait Heinrich Schenker.<sup>6</sup>

Le tropisme spatial de l'art musical se repère autant dans les œuvres électroniques que celles instrumentales ; l'écriture orchestrale, qu'elle soit spatialisée ou non, semble attirée par

une sorte de radiophonisation qui traduit elle-même « l'art-sonorisation » de la musique en général. On pourrait dire, allégoriquement, qu'au *sujet en rupture* qu'impliquait la musique moderniste succède un *sujet-corps* traversant un paysage ou un lieu, à l'affût d'échos ou de traces sonores. Ainsi, la composition orchestrale récente rappelle-t-elle souvent un *Hörspiel* : elle se comprend comme la traversée de lieux évoqués par intermittence, comme une suite de stations ou *situations* d'écoute.<sup>7</sup>

## LA CRISE DE L'ATTENTION

Dans une perspective critique, défendue par nombre de philosophes ou sociologues, le thème de l'immersion s'est lié à celui de l'attention, notion devenue centrale face aux distractions proposées par les appareils numériques, ordinateurs, iPhones et autres. Matthew B. Crawford va jusqu'à qualifier l'attention de « bien commun » qu'il s'agirait de protéger, à l'instar de l'eau, de l'air ou du silence, que menace le capitalisme absolu. Les jeux vidéo destinés aux enfants et aux adultes, relevant d'une « ingénierie de l'addiction », créeraient une « sphère de pseudo-action autiste ». Crawford revalorise cependant comme contre-modèle un artisanat élitiste (réparation d'anciennes motos, facture d'orgue).<sup>8</sup> Yves Citton, qui adopte la même perspective critique en parlant du « court-circuitage néolibéral des volontés et des attentions<sup>9</sup> », préconise quant à lui une « écologie de l'attention » consistant à développer une « capacité à moduler nos focalisations, de façon à pouvoir alternativement, selon les moments et les besoins, tantôt nous absorber très profondément dans un livre, tantôt le regarder de très loin, au sein du paysage qu'il compose avec d'autres objets culturels », sachant ainsi « aménager notre environnement de façon à y protéger des expériences de profondeur ». <sup>10</sup>

Lu sur l'arrière-plan d'une crise générale de l'attention, les dispositifs d'écoute de la musique récente – autant de « laboratoires esthétiques », pour reprendre une expression de Citton<sup>11</sup> – peuvent se lire aussi comme des dispositifs attentionnels, et cela selon plusieurs perspectives. Il s'agit souvent, dans la musique récente, d'une perturbation de la distribution conventionnelle et figée des lieux d'écoute. En demandant aux auditeurs de plonger dans une piscine et d'écouter des sons diffusés sous l'eau (Michel Redolfi), en mixant des bruits préenregistrés – ceux d'une machine à laver ou ceux du public lorsqu'il entre dans la salle – avec la musique exécutée (Michael Maierhof), en combinant de manière parodique une conférence sur la musique utilisant un Powerpoint avec une œuvre pour soprano et ensemble (Alexander Schubert), l'on joue autant avec l'imbrication des espaces qu'avec un va-et-vient entre la concentration sur un objet « noble » et la défamiliarisation de l'espace clos où il est traditionnellement scruté, cadre d'une réception « esthétique », scrutatrice et figée, dénoncée par le musicologue Heinrich Bessler dès les années 1920.<sup>12</sup>

## ÉCOUTES TRESSÉES

Ce jeu entre « plonger dans... » et « tirer de... », au principe de l'écoute elle-même, ressortit probablement à un *tressage* entre plusieurs modalités, elles-mêmes préparées par des éléments immanents à la musique. Or, chacune de ces modalités a ses dispositifs. Ceux de la sensation évoquent souvent un corps traversé par des vibrations auxquelles il s'ouvre ; c'est le cas des concerts de Kaspar Toeplitz, d'œuvres de la mouvance « saturationniste » française. Mais l'immersion dans la sensation n'a pas toujours lieu là où on l'attendrait ; comme on a pu le montrer à partir de questionnaires distribués aux amateurs de *harsh noise*, leur écoute vise « une forme d'objectivité dans [le] rapport aux sons, objectivité qui s'atteint grâce à un ensemble de connaissances techniques, à une certaine configuration de l'écoute, et à un travail de l'attention ». Ainsi, la « technicité de l'écoute », encouragée « par la posture statique des musiciens au concert », favorise une écoute critique qui, dans ce qui paraît au profane comme un magma douloureux de sons, atteint la richesse d'une texture. »<sup>13</sup>

L'écoute acousmatique, qui peut apparaître comme « l'autre » de l'écoute structurelle, oscille de fait entre un « faire un » avec le son (ou même un « n'être qu'un », « n'être qu'une seule chose »), et une attention réflexive qui y décèle grains, masses, profils et fluctuations infimes. Les dispositifs acousmatiques sont nombreux, du rideau derrière lequel le mage Pythagore parlait à ses disciples jusqu'au DJ caché derrière un rideau,<sup>14</sup> en passant par « l'abîme mystique » de l'orchestre wagnérien. Dans *Fama* de Beat Furrer les musiciens jouent derrière des cloisons ou paravents qui entourent les auditeurs et s'ouvrent à certains moments ; c'est l'exemple d'un dispositif de guet où l'oreille est à l'affût, comme elle l'est dans la salle obscure où se jouent les *Troisième et Dixième Quatuors* de Georg Friedrich Haas. Devenue habituelle par l'écoute avec casque, du walkman jusqu'à youtube et à l'iPod, l'écoute acousmatique revêt à notre époque une nuance de protection pathologique qui consiste à se fermer à l'environnement et à s'isoler. Les soirées, privées ou en discothèque, où l'on danse avec un casque, les « concerts sous casque » qui s'en inspirent,<sup>15</sup> mais aussi l'échange de commentaires laissés sur youtube ou de fichiers-son, caractérisent l'écoute typique du début du XXI<sup>e</sup> siècle, décrite par Arild Bergh et Tia DiNora comme la combinaison paradoxale d'une « atomisation de l'expérience musicale » et du « désir d'une communauté ».<sup>16</sup>

- 1 Novalis, *Das philosophische Werk, I (Schriften, II)*, Stuttgart, Kohlhammer, 1960, p. 537.
- 2 Hans Georg Nägeli, *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten* (1826), Hildesheim, Georg Olms, 1980, p. 15.
- 3 Adorno, « Histoire naturelle du théâtre », *Quasi una fantasia*, tr. fr. Jean-Louis Leleu, Paris, Gallimard, p. 75-77.
- 4 Martin Kaltenecker, « The Discourse of Sound », *Tempo* 70 (277), 2016, p. 1-10.
- 5 Ainsi dans certains concerts au Heimathafen à Berlin (Neukölln), ou ceux de l'Instant donné à la Marbrerie à Paris (Montreuil).
- 6 « Das Hören in der Musik », dans *Heinrich Schenker als Essayist und Kritiker*, H. Federhofer (éd.), Hildesheim, Georg Olms, 1990, p. 103.
- 7 Voir par exemple *Prometeo* (1981-1985) de Luigi Nono, *Nun* (1999) de Helmut Lachenmann, *Ortzi Isilak* de Ramon Lazkano (2005), *auf ...* (2007) de Mark Andre et *Voyage par-delà les fleuves et les monts* (2010) de Hugues Dufourt et *Inferno* (2014) de Yann Robin, ou encore, cette fois-ci avec l'ajout de sons préenregistrés, dans *Audiodrome. Dead City Radio* (2003) de Fausto Romitelli, *chroma IX* (2008) de Rebecca Saunders, *Crush* (2012) de Wolfgang Mitterer ou *Le Encantadas o le meraviglie nel mare delle meraviglie* (2015) d'Olga Neuwirth.
- 8 Matthew B. Crawford, *Contact. Pourquoi nous avons perdu le monde et comment le retrouver*, Paris, La Découverte, 2016, p. 21-23, p. 131 et p. 134.
- 9 Yves Citton, « Le court-circuitage néo-libéral des volontés et des attentions », *Multitudes* 68 (2017).
- 10 Yves Citton, *Vers une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, 2012, p. 216.
- 11 Citton, *Vers une écologie de l'attention*, p. 220.
- 12 Heinrich Bessler, « Grundfragen des musikalischen Hörens », *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1925, 32* (1926), reproduit dans : *Musikhören*, B. DORPHEIDE (éd.), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975.
- 13 Catherine Guesde et Pauline Nadrigny, « L'Écoute de la *Harsh Noise* : de la physiologie à l'esthétique », *Perspectives philosophiques sur les musiques actuelles*, Clément Cannone (éd.), Paris, Delatour, 2017, p. 174-179.
- 14 Soirées organisées au Badaboum, à Paris, en 2016.
- 15 Tels qu'organisés par Thierry Balasse, David Jisse et Christian Sibille à Nice, en 2010, ou dans le cadre de Musica 2018 (Strasbourg)
- 16 Arild Bergh and Tia DeNora, « From wind-up to iPod: Techno-cultures of listening », dans *The Cambridge Companion to Recorded Music*, Nicholas Cook et Eric Clarke (éds.), Cambridge University Press, 2009, p. 102.