

Marcus Mota

Des sons pour de nouveaux espace : à l'écoute de Bachelard

PARSIFAL

Ich schreite kaum, –
doch wähn' ich mich schon weit.

GURNEMANZ

Du sieh'st, mein Sohn,
zum Raum wird hier die Zeit.
(Richard Wagner, *Parsifal*, 1,4).

L'intégration de la recherche artistique à la recherche académique telle est l'orientation de cet article. Les œuvres de Gaston Bachelard ont été reçues au Brésil notamment dans les cours d'arts et de lettres, bien qu'il y ait eu des efforts ces dernières années pour rechercher une compréhension plus holistique et intégrative, ce qui, même pour Bachelard, était complexe : si en 1938 il pouvait dire: "Les axes de la poétique et de la science sont d'abord inverses. Tout ce que peut espérer la philosophie, c'est de rendre la poésie et la science complémentaires, de les unir comme deux contraires bien faits"; dès 1960, il affirme "Ainsi, images et concepts se forment à ces deux pôles opposés de l'activité psychique que sont l'imagination et la raison. Joue entre elles une polarité d'exclusion.(...) Je l'ai compris trop tard¹.

Spécialement pour ce dossier, basé sur des investigations et une production artistique au Laboratoire de Dramaturgie de l'Université de Brasília (LADI-UnB), l'expérience suivante a été proposée : 1 – réanalyser les principales thèses défendues par Gaston Bachelard dans sa discussion sur la physique quantique dans le livre *L'expérience de l'espace dans la physique contemporaine*²; 2 – à partir de l'étude précédente, élaborer des œuvres musicales instrumentales qui explorent les concepts et les idées utilisées par Bachelard sur le plan sonore.

¹ Respectivement, Bachelard, G., *La Psychanalyse du feu*. Paris, Gallimard, 1938., p. 12 ; et Bachelard, G., *La Poétique de la rêverie*, Paris: PUF 1960, p.47.

² Pour cela, j'ai ouvert le blog <https://bachelardiana2022.blogspot.com/>, avec les premières lectures et analyses de Bachelard, G., *L'expérience de l'espace dans la physique contemporaine*, Paris, Félix Alcan, 1937.

Avant cela, il nous faut apporter quelques précisions: l'expression « analyser à nouveau » fait référence à une tradition des études bachelardiennes à l'Université de Brasília, à partir des cours et des publications du professeur et essayiste Ronaldes de Melo e Souza, Celui-ci a réuni pendant des années ses étudiants de premier cycle et d'études supérieures en herméneutique de l'imagination de Bachelard, sujet ayant inspiré mon mémoire de maîtrise « Une herméneutique de l'imagination chez Adonias Filho », à partir de 1992³. Des années plus tard, lorsque je suis devenu professeur d'université, en 1995, au Département des arts du spectacle de la même université, j'ai fondé un laboratoire interartistique, cherchant à faire face aux tensions entre la culture universitaire et les traditions artistiques⁴.

Ce laboratoire, depuis 1998, cherche à mettre en corrélation non seulement des domaines interartistiques – littérature, théâtre et musique – mais aussi des études pluridisciplinaires. C'est pourquoi, suite à l'aimable suggestion de ma collègue Catarina Sant'Anna, l'une des grandes spécialistes de Gaston Bachelard au Brésil, j'ai décidé d'aborder le sujet de ce dossier d'une manière différente : en même temps que l'appel était lancé, j'ai reçu les fonds pour un projet de recherche sur Richard Wagner, dans le but à la fois d'examiner la relation entre l'orchestration et l'idée du chœur grec dans ses œuvres théoriques et musico-dramatiques, et, sur la base de cet examen, de développer des orchestrations, de composer des instruments scènes comme réponses esthétiques aux concepts et aux réalisations wagnériennes⁵.

Ainsi, dans l'article du dossier, les enjeux des espaces et des sons chez Bachelard ont commencé à se densifier et à s'enrichir, avec la convergence d'investigations, de recherches, d'interrogations et de créations artistiques diverses. Pour organiser cette intensité de références et d'actes, je me suis inscrit à un cours de remise à niveau professionnel en composition musicale contemporaine, pour avoir un horaire hebdomadaire de révision des concepts post-wagnériens et de la création instrumentale : Intitulé « Techniques contemporaines en composition 2 », ce cours était enseigné par la Berklee School of Music⁶.

Au cours du stage, chaque semaine, chaque concept/école appréhendé à travers l'analyse de partitions et de fichiers sonores aboutissait à l'élaboration de la composition d'une œuvre musicale. Alors que la succession de concepts et d'écoles de composition musicale de la seconde moitié du XXe siècle explore des questions et des techniques qui élargissent les nouveaux concepts de temps et d'espace phy-

³ Sur Ronaldes, voir Mota, M., *A Alethopesis de Ronaldes de Melo e Souza*. São Paulo, Edusp, Anais Abralic, v.1., 1994, p.607-612; Voir Souza, R., « Epistemologia e Hermenêutica em Bachelard », *Tempo Brasileiro*, v. 90, 1987, p. 47-93 ; Voir Souza, R., « Poesia, Filosofia e Ciência », *InterFACES*, vol. 7, p. 57-81, 2000. Ma thèse n'a été publiée qu'en 2014, regroupant plusieurs textes que j'ai rédigés sur Gaston Bachelard.

⁴ Voir Mota, M., *Teatro e Música para Todos. O Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília (1998-2021)*, Brasília, Editora Universidade de Brasília, 2022.

⁵ Titre de la recherche, financée par le CNPq : « Wagnérien : Méthodologie Intégrée de Dramaturgie, d'Orchestration et de Médiation Technologique à partir des propositions de Richard Wagner et de sa réception de l'idée du Chœur du Théâtre de la Grèce Antique ».

⁶ Cours créé et enseigné par le compositeur Gabriele Vanoni. À propos du compositeur : <https://gabrielevanoni.com/index.html>

siques, la convergence était enfin complète : je suivais un cours de remise à niveau, composant une musique qui expérimentait de nouvelles dimensions, son et espace-temps en même temps que je relisais Bachelard, étudiais Richard Wagner et me préparais à écrire cet article. C'est-à-dire que je n'ai écrit cet article que lorsque les compositions musicales ont été préparées. Visuellement, une telle juxtaposition d'activités peut se représenter ainsi :

Tableau: Flux de travail



Des sons pour de nouveaux espaces

Source: LADI-UnB, 2022.

Cette accumulation et cette convergence de lectures, d'analyses et d'écritures est une réplique esthétique et intellectuelle de l'hétérogénéité spatiale défendue par Bachelard, notamment dans *L'expérience de l'espace...* Et qui est effective dans les diverses techniques de compositions contemporaines. Le pluralisme spatial de la physique et la dimension multiplanaire des sons s'affrontent et s'éclairent mutuellement et nous poussent vers d'autres possibilités de matière-énergie.

Le livre de Bachelard

Le livre *L'Expérience de l'espace dans la physique contemporaine* expose des enjeux qui dépassent l'épistémologie et abordent les arts du son. Voici comment Marie-Pierre Lassus commente ce passage : Marie-Pierre Lassus :

« Par expérience, Debussy savait lui aussi qu'en musique 'le mouvement conditionne la forme'. Or, telle est, mot pour mot, la thèse de G. Bachelard formulée dans *L'expérience de l'espace dans la physique contemporaine* : 'il ne peut y avoir de forme fixe. Le mouvement conditionne la forme'. Autrement dit, nous n'avons pas affaire à des formes mais à des forces : tel est le point commun à ces deux univers »⁷.

⁷ Lassus, M. P. *Gaston Bachelard musicien: une philosophie des silences et des timbres*. Ville-neuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2010, p. 84.

Ainsi, au lieu d'un espace unique, géométriquement prédéterminé, nous avons une multiplicité d'espaces. Au fur et à mesure que des espaces sont créés et qu'il existe d'innombrables processus de production et de réception, de nouveaux espaces, de nouvelles expériences de l'espace sont réalisés.

La composition musicale contemporaine a été confrontée, en même temps que la physique et la philosophie, aux implications de cette hétérogénéité spatiale⁸. De nouveaux paysages sonores, de nouveaux univers, de nouvelles explorations de la matérialité du son ont été produits. Tout comme dans la physique contemporaine la notion d'espace en tant que lieu où les choses sont réellement localisées est brisée, dans la musique contemporaine un tel « réalisme naïf » a été surmonté: les tensions entre la grandeur, la forme, la densité, la direction, la distance et le mouvement des événements ont été soniquement élaborées. À partir de là, on peut voir se produire en même temps plusieurs perceptions et orientations spatiales au cours d'un flux audiofocal.

Face à l'impact de l'ouverture épistémologique offerte par la physique quantique, Bachelard a proposé que dans l'hétérogénéité de la production et de la perception de l'espace, on puisse distinguer trois classes ou types de spatialisations : les espaces généralisés, les espaces de configuration, les espaces abstraits⁹.

Type d'espace	Définition	Commentaire
Espaces généralisés	“Par espaces généralisés, nous entendons les espaces qui gardent des liaisons intuitives avec l'espace euclidien ordinaire : tel sera le cas, par exemple, pour les espaces euclidiens à plus de trois dimensions”	“Dans les constructions de ce genre, le caractère factice est indéniable. On voit bien, en effet, qu'on généralise algébriquement des relations trouvées dans l'intuition ordinaire.”
Espaces de configuration	“Les espaces de configuration ont pris une grande importance dans la mécanique ondulatoire avec les travaux de Schrödinger. Ils ont pour but principal de décrire les mouvements d'un système de points dans les formes mêmes du mouvement d'un point unique.	Inversion : au lieu que le point de départ soit l'intuition quotidienne, nous avons un système ou un ensemble de coordonnées précède comme déterminant de l'espace.

⁸ Sur le sujet, voir Harley, 1993 ; Solomos, 2021.

⁹ Bachelard, G., *L'expérience de l'espace dans la physique contemporaine*, Paris, Félix Alcan, 1937, p. 59-72.

Espaces abstraits	“Comme l’esprit ne tire plus l’abstrait du concret, comme l’esprit est, au contraire, habilité à former directement l’abstrait, il est tout naturellement amené à <i>proposer</i> cet abstrait rationnel à l’expérience, bref, à <i>produire</i> l’expérience sur des thèmes abstraits nouveaux.”	“On ne trouve pas l’espace : il faut toujours le construire. (...) Guidé par le nouvel esprit scientifique, soutenu par l’abstraction rationnelle, l’homme de pensée s’apprête à tout fabriquer, même l’espace.”
-------------------	---	--

La classification de Bachelard présente un mouvement dans les changements épistémologiques de son temps. Ce mouvement part des limites historiques des présupposés d’identité entre savoir et espace. Pour Bachelard, l’ouverture des possibles rationnels et expérimentaux contemporains favorise un élargissement de l’idée d’espace : d’une intuition fondée sur les données immédiates de la conscience à l’exploration de nouvelles manières de le comprendre et de le réaliser.

Compositions musicales

En musique, une telle ouverture spatiale peut être appréhendée et vécue à travers la notion de densité ou de texture des événements sonores dans une œuvre. Spécialement pour ce dossier sur Bachelard et les sons, j’ai créé une série de pièces instrumentales qui cherchent à explorer, à travers des techniques de composition contemporaines, les tensions entre spatialité, sons et références extramusicales.

Mon point de départ est d’essayer de dépasser une dramaturgie sujet-objet traditionnelle, qui distribue des points fixes d’écoute et d’observation, tels ceux présents dans la géométrie réaliste naïve qui situe les événements comme des reproductions d’un contexte spatio-temporel immédiat, fixe et absolu.

Grâce à de nouvelles dynamiques constructives musicales dans leurs textures complexes, de nouvelles expériences de l’espace peuvent être produites et, à partir de là, les idées d’espaces construits et ouverts, les espaces abstraits peuvent être compris.

Les compositions que j’ai réalisées sont les suivantes :

Tableau: Liste des compositions de cours Berklee 2022

Número	Titre	Instrumentation	Technique	Durée	Références
1	<i>Mini Serial Suite</i>	Clarinete, Trombone, Caisse claire, Piano, Violon	Serialisme	2:30s	Schoenberg, Webern, Berg, Pierre Boulez, Ben Johnston.

2	<i>Car Window. Audioscenes.</i>	Orchestre. (classique)	Paysages sonores et textures	1:57s	Debussy, Iannis Xenakis, Giacinto Scelsi, Ruth Crawford, Gyorgy Ligeti, Luciano Berio, Charles Ives, Krzysztof Penderecki.
3	<i>Minimal Trance</i>	Piano, huit violoncelles (8), grosse caisse.	Minimalisme	2:08s	Steve Reich, La Monte Young, Morton Feldman, Terry Riley, Philip Glass, Frederic Rzewski, John Adams.
4	<i>Dancing Under Water</i>	Trompette, Trombone, Timbale, Caisse Claire, Grosse Caisse, Piano, Deux Chœurs, Violon, Violoncelle.	Nouveaux rythmes	2:5s	Charles Ives, Elliott Carter, György Ligeti.
5	<i>Tristan Bossa</i>	Orchestre (classique)	Citations	2:14s	Alban Berg, Debussy, Richard Strauss, Stravinsky,
6	<i>Hymn</i>	Flûte, hautbois, cor anglais, clarinette Sib, basson, cor, trompette, trombone, violons (1,2), alto, violoncelle, contrebasse.	Nouvelle spiritualité	3:36s	George Rochberg, Samuel Barber, David Del Tredici, John Adams, Ellen Taaffe Zwilich, Yehudi Weiner, Libby Larsen, Arvo Pärt, John Tavener, James McMillan and Henryk Górecki.
7	<i>Crazy Laughs During Wartime</i>	Trombone, timbales, caisse claire, grosse caisse, piano, chant, violons (1,2), alto, violoncelle.	Musique spectrale	1:54s	Giacinto Scelsi, Per Norgard, Gérard Grisey, Tristan Murail, Jonathan Harvey.
8	<i>Space Tango</i>	Quatuor à cordes	Techniques mixtes	3:09	Astor Piazzolla, Isang Yun – Muak.

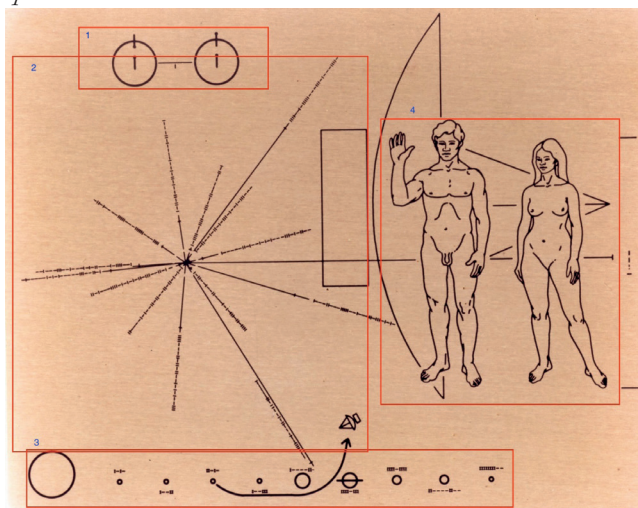
De l'abstraction préfigurant la distribution sonore dans le sérialisme aux jeux psychoacoustiques élaborés du Spectralisme, le cours s'est développé en compositions variées qui ont abouti au projet final. Celui-ci supposait (avec une instrumentation limitée à un quatuor à cordes) la convergence de techniques apprises au cours des trois mois. Avec les lectures de Bachelard et les idées de chœur de l'orchestre de Wagner, j'ai conçu et interprété la composition *Space tango*. Dans la présentation de ce projet final, j'ai écrit¹⁰:

“Mon point de départ était “Plaque de Pioneer” – un message vers l'espace placé sur Pioneer 10, lancé en 1972 (https://en.wikipedia.org/wiki/Pioneer_plaque). Après cela, j'ai étudié quelques pièces d'Astor Piazzolla, notamment *Four for Tango* (<https://youtu.be/3sW0zRH1kIA>) et Isang Yun – *Muak “Dance Fantasy”* (1978) (<https://youtu.be/CqADDfziVYg>).

J'ai essayé de capter cette sensation “d'espace” par rotation : dans la première partie, tous les instruments en cycles de trois mesures présentent une séquence de 11 demi-tons, de manière “presque” dodécaphonique. En même temps, j'ai inséré quelques motifs de Piazzolla et Isang Yun. Après cette première partie, j'ai exploré de nouveaux sons et combinaisons du matériel que j'ai présenté jusqu'à présent. Je l'ai composé pour un quatuor à cordes et un fichier sonore qui a une ligne de percussion “en loop”.

Le “Pioneer board” était une tentative de graver des informations sur l'emplacement de notre planète et de nous, ses habitants, sur un objet en deux dimensions

Figure: *Plaque de Pioneer*



Source : domaine public.

¹⁰ Pour toutes les compositions réalisées pour le cours « Techniques contemporaines... », des notes de présentation ont été rédigées.

La forme analytique de la gravure présente des ensembles de données et différentes représentations, qui doivent être déchiffrées et rassemblées par l'interprète :

1 – Schéma graphique du phénomène physique d'un atome d'hydrogène, dont la vibration de base devient une unité de temps de base ;

2 – Position relative du soleil au centre de notre galaxie, à partir des faisceaux coordonnés de 14 pulsars ;

3 – Schéma du système solaire, avec l'alignement des planètes par rapport au soleil, et l'indication de la trajectoire de la sonde, qui est partie de la troisième planète, la terre ;

4 – Illustration idéale et binaire d'un homme et d'une femme, en tant que transmetteurs du message que porte la sonde, en guise de salutation aux extraterrestres.

Mon intention initiale était de mettre cette image en musique, sonifiant son étrange tissage de signes dans différentes langues. En comprenant les limites de la représentation visuelle du signe, j'ai compris qu'il fallait aller dans une autre direction. La question présupposée était : au lieu d'un message maintes fois utilisé, ce que Bachelard décrivait comme des expériences se fondant sur une connaissance naïve de l'espace, le réalisme des choses prenant appui sur un véritable réalisme de l'étendue, il fallait problématiser l'idée de « localisation centrée sur un point désigné »¹¹.

L'organisation de la planche indique sa visée intégrative: au lieu de plusieurs plans séparés, chacun avec son centre d'attention, distingué par des lignes rouges, l'idée était de saisir « le tremblement, l'ondulation comme des touts, comme des synthèses chose – mouvement »¹².

En changeant d'hypothèse, l'objectif et le processus ont été modifiés : au lieu de corréler des constances macroscopiques à des événements sonores, on a essayé de construire un contexte multisensoriel qui ne cherche pas à montrer quoi que ce soit mais à produire une expérience sonore spatialisée.

Dans le processus de création qui a conduit à une meilleure compréhension des réflexions bachelardiennes sur l'espace et à l'élaboration de l'œuvre « Space Tango », il a fallu revisiter le musée des techniques de composition du XXe siècle et comprendre son dialogue avec le remodelage des concepts d'espace et de temps que la nouvelle physique a proposés. Ainsi, dans la ré-étude des densités et des timbres de la composition *Car Window*, les scènes audio étaient la clé. A propos de la composition, j'ai écrit¹³:

J'ai essayé d'explorer diverses textures dans mon travail. Mon point de départ était les sons que l'on pouvait entendre lorsque je conduisais ma voiture la nuit. J'adapte l'idée de Central Park In The Dark (1906), de Charles Ives. Au lieu de copier des sons, je me suis concentré sur la distorsion. J'ai réalisé qu'il pourrait être intéressant d'utiliser une palette orchestrale pour explorer la technique basée sur la texture.

¹¹ Bachelard, G., *L'expérience de l'espace dans la physique contemporaine*, Paris, Felix Alcan, 1937, p. 1, 11.

¹² *Ibidem*, p.10.

¹³ Mota, M., *Contemporânea: 08 experimentos musicais para diversas formações*. « *Dramaturgias* », n.21, 2022, p.721–862, p. 727.

C'était le premier exercice orchestral du cours Berklee. Comme il n'y avait qu'une semaine pour livrer chaque tâche, l'effort avec le temps et les concepts devait être géré. Dans ce cas, j'ai choisi de prendre l'exemple de Charles Ives et d'en modifier la forme et le but, qui étaient, comme il le rapporte en 1930 : « This piece purports to be a picture-in-sounds of the sounds of nature and of happenings that men would hear some thirty or so years ago (before the combustion engine and radio monopolized the earth and air), when sitting on a bench in Central Park on a hot summer night »¹⁴.

Utilisant la corrélation entre diverses sources sonores et leur combinaison et distribution à différents moments et intensités, j'ai renoncé aux correspondances étroites entre les événements macroscopiques et leur sonication afin d'élargir la perception même de l'effet des couches ou des couches de sons en fonction de la vitesse avec laquelle ils éclatent, disparaissent et reviennent.

Ensuite, dans le processus de création qui m'a conduit à « Space tango », se trouve la composition « Tristan Bossa ». Dans cette œuvre, comme dans les autres du cours, l'élaboration en peu de temps d'une création basée sur l'analyse du répertoire et des éclaircissements conceptuels, s'est faite à partir d'un dialogue entre d'autres œuvres. Et dans la semaine de création de « Tristan Bossa », le thème de la semaine était justement l'appropriation, l'intertextualité, la citation. Le tissage des sons produit par les explorations multiplanaires avec des jeux de densités et de strates est ici repris par la co-présence de matériaux d'origines différentes, provoquant une interaction entre des époques et des matériaux différents. Cette subversion de la chronologie par le dialogue entre motifs, sons et styles hétérogènes génère un événement sonore non unifié et dispersif, une dynamique de retraitement des références¹⁵.

Dans le cas de « Tristan Bossa », tel qu'exprimé dans la présentation de l'œuvre, j'ai décrit le processus créatif comme suit : « J'ai pris le Prélude de *Tristan und Isolde* de Richard Wagner et je l'ai mélangé avec le rythme de la samba et les motifs mélodiques de « Aquarela Brasileira », de Ary Barroso¹⁶. Comme vous pouvez le voir, j'ai essayé d'aller à la limite. Une réduction pour piano de Liebestod, l'air final d'Isolde dans cet opéra, forme la dernière section de la pièce. C'était la tâche la plus compliquée. Il a fallu beaucoup de temps pour étudier les partitions, produire des arrangements et orchestrer.

Alors que le cours de composition touche à sa fin, et que les convergences entre les exigences de la recherche sur Wagner et l'écriture du texte sur Bachelard et les sons s'accroissent, les liens divers et possibles entre ces activités se font jour et de plus grandes difficultés et de plus grandes découvertes surgissent. Le fait qu'une œuvre établisse des relations avec les autres peut parfois passer pour un truisme. Mais, dans le cas étudié ici, en plus d'une technique de composition, on a l'opé-

¹⁴ Ives, C., *Central Park in the Dark*, Kirkpatrick, J., (ed.), Hillsdale, Mobart Music Publications, 1978., p. 3.

¹⁵ Kramer, L., *Postmodern Concepts of Musical Time*, « Indiana Theory Review », vol. 17.2, 21-61, 1996.

¹⁶ Mota, M., *Contemporânea: 08 experimentos musicais para diversas formações*. « *Dramaturgias* », n.21, 2022, p.721-862, p. 727.

rabilité de la tradition : par la sélection de portions, de morceaux de sons et leur redistribution, on assiste à une prolifération de micro-espaces qui rayonnent dans toutes les directions, attirant à la fois similitudes et causant des étrangetés.

Cette spatialité éclatée, fracturée, est produite par l'effacement des frontières du début, constitue le début d'une matière sonore. La difficulté évoquée dans la note d'ouverture de « Tristan Bossa » résidait dans la constitution de la continuité de cette hétérogénéité sonore. Dans le cas de « Car Window. Audioscenes », il y avait un axe d'orientation ou de référence à partir de l'arc d'espace-temps entre les événements et l'observateur en accélération et en distension.

Pourtant, en abordant les documents musicaux disparates – le « fondateur » totemique de la musique classique moderne et l'icône multimédia multiculturelle, l'indétermination harmonique de Wagner et les syncopes d'Ary Barroso – j'ai alors pu faire face à la transivité des actes créatifs, cherchant de nouvelles justifications à l'arrangement et la combinaison de matériaux dans l'espace sonore créé.

Ainsi, élargissant les notions d'espace tant dans l'organisation des éléments sonores par l'écriture que dans leur disposition imaginaire, j'ai pu saisir efficacement la typologie des espaces par laquelle Bachelard termine son livre *L'expérience de l'espace dans la physique contemporaine* : le mouvement entre les espaces généralisés, les espaces de configuration, les espaces abstraits, n'est pas linéaire, comme le sont les moments/tâches des techniques compositionnelles contemporaines. Il n'y a pas de passage de niveau entre les espaces généralisés, construits à partir des données immédiates de la perception des objets, et les espaces de configuration, qui ont leur autonomie systémique, qui les rapproche des pratiques compositionnelles sérialistes. On ne passe pas d'un domaine d'objets à un ensemble de règles et de relations. Il existe différentes hypothèses et dispositions. Le fait que Bachelard défende l'existence de différentes modalités de construction de l'espace pointe déjà la limite d'une conception absolue du temps et de l'espace qui seraient des généralisations de constances perceptives macroscopiques. Pour rendre compréhensible cet écart par rapport à une enveloppe englobante unifiée du cosmos, Bachelard appelle « espaces » toutes ces formes et hypothèses d'organisation et de production de « réalités ». Ainsi, on part « d'un espace » qui accueillerait et contiendrait toutes choses par différentes manières de construire l'espace puis, dans le cas des espaces abstraits, par des espaces d'espaces, par une spatialisation dynamique où tout étant espace, tout se construisant, tout peut être proposé et rendu possible comme un flux hétérotopique, avec des espaces générant des espaces à partir d'espaces. L'abstraction n'est plus ici un déni du concret ou de « l'espace absolu » réaliste.

Cette dimension fluide et processuelle de la pensée spatiale de Bachelard m'est devenue plus compréhensible après l'élaboration du projet final du cours de composition de Berklee. Jusqu'à la dixième semaine de cours, chaque semaine était répartie entre les techniques apprises et les exercices de création sonore. À partir de la dixième semaine, en plus du contenu des techniques, nous avons eu un ensemble d'activités autour du choix des techniques étudiées qui seraient incorporées dans les décisions créatives pour composer quelque chose entre 3 et 5 minutes pour un quatuor à cordes.

Le titre de mon projet final, « Space Tango », met déjà au premier plan la question bachelardienne de la problématisation de l'espace¹⁷. Le mot « espace », en lui-même, est un agglomérat de références. Dans « Space Tango », « l'espace » renvoie à la fois à la spatialité de plusieurs couches d'écriture orchestrale et à la « zone » qui se situe au-delà de l'atmosphère de notre planète. Avec l'idée de capter des sons qui n'étaient pas des illustrations de choses ou de mouvements, cet « autre » espace, non euclidien, cet « espace extérieur », est devenu l'horizon imaginaire de l'œuvre¹⁸.

Pour ce faire, j'ai organisé l'espace sonore comme suit : j'ai construit un fichier son avec une boucle d'un motif de tango déformé jusqu'à la mesure 96 de l'œuvre («Space Tango» a 109 mesures). C'est-à-dire qu'une combinaison de timbres de caisse claire, de bloc de bois et de grosse caisse commence la composition et traverse presque toute sa longueur/durée:

Figure: Score initial pour «Space Tango»

The image shows a musical score for 'SPACE TANGO' by Marcus Mota. The score is for a full orchestra and includes a Percussion part. The tempo is Moderato (♩ = c. 100). The score shows the first few measures of the piece, with the Percussion part starting with a complex rhythmic pattern. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, Cello) are currently silent, indicated by rests.

Source: LADI-UnB.

¹⁷ Pour écouter la composition, lien: https://soundcloud.com/marcusmota/space-tango?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

OU bien : <https://on.soundcloud.com/bgWdK>

¹⁸ Dans les langues latines (français, italien, espagnol, portugais) l'espace hors de la terre, l'espace extra-atmosphérique, l'espace extra-atmosphérique et d'autres expressions ne peuvent être désignés que par « espace ». En allemand nous avons « Weltraum » (Welt = monde + Raum = espace)

Cette ligne indépendante s'estompe à l'arrière-plan après l'entrée des instruments à cordes, à partir de la mesure 7 :

Figure: Score pour Space Tango

Marcus Mota

The figure shows a musical score for 'Space Tango' by Marcus Mota. The score is written for Percussion, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. A red arrow points to the Percussion part at the beginning, and three red arrows point to the right across the top of the score, indicating a progression or flow. Colored boxes (blue, green, purple, red) highlight specific musical blocks in the string parts across measures 7 to 16.

Source: LADI-UnB.

Ainsi, nous avons des blocs de sons de cordes disposés entre les sons percussifs. Ces blocs sont répartis uniformément toutes les 12 mesures, formant un cycle qui se répète 8 fois. Au sein de chaque cycle de 12 mesures, les blocs sonores sélectionnent des mouvements oscillatoires ascendants et descendants, parfois convergents et parfois disjonctifs. Les jeux entre les blocs de chaque cycle seront redistribués au cycle suivant, assurant une diffusion dans différentes directions de l'espace en hauteur.

Dès le départ, une tension se forme : les sons en blocs et en cycles se succèdent sur l'axe du temps, dans l'ordre de leur apparition. Mais les redistributions renvoient des modèles présentés dans des blocs. Cette tension est mieux comprise à partir du concept de « rotation ». D'après Bachelard,

Toute description dans l'espace revient plus ou moins directement à fixer des axes, à placer des lignes remarquables, à déterminer des angles. Nous devons donc nous attendre, suivant nos principes généraux, à ce qu'une détermination effective d'un angle change cet angle et mobilise l'objet. Autrement dit, toute expérience de détermination angulaire va donner à l'objet un mouvement de rotation. À l'incertitude sur l'angle nous devons donc faire correspondre, en application de notre postulat de non-analyse, une incertitude sur le moment angulaire conjugué. Ainsi l'attribution d'une forme réclame l'attribution d'une rotation. Il est absurde, en microphysique, de supposer qu'un micro-objet a des axes s'il n'a pas un mouvement de rotation.¹⁹

¹⁹ Bachelard, G., *L'expérience de l'espace dans la physique contemporaine*, Paris, Felix Alcan, 1937, p. 73,74.

La sensation de mouvement multidirectionnel, qui ne s'oppose pas à à un repère fixe et continu, conjugue l'effet sonore récuratif du Space Tango et l'apesanteur de l'espace. Petits motifs rythmiques d'Astor Piazzolla, dans Four for Tango et Isang Yun, dans Muak "Dance Fantasy", entérinant cet autre temps, cette autre danse, qui nous suspend entre être et devenir.

Coda

Pour un ensemble de textes qui cherchent à étudier les réflexions de Gaston Bachelard sur la musique, rien de plus opportun que d'essayer d'écouter de telles idées, reliant arguments et constructions sonores. Le dialogue entre l'Art et la Science, qui a traversé la carrière de Gaston Bachelard, permet d'interroger ce qui naît d'événements esthétiques et/ou de créations artistiques issus de concepts et d'expérimentations de la technoscience. En tout cas, l'espace est ouvert au pluralisme d'une activité renouvelée.

Marucs Mota
Université de Brasília, Brésil
marcusmotaunb@gmail.com

Bibliographie²⁰

- Bachelard, G., *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1938.
- Bachelard, G., *L'expérience de l'espace dans la physique contemporaine*, Paris, Félix Alcan, 1937.
- Bachelard, G., *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960.
- Cooke, A., *Charles Ives and his Road to the Stars. A New Interpretation, Assessment and Guide to the Music and the Man*, North Charleston, Estrella Books, 2015.
- Ekeberg, F., *Space in Electroacoustic Music: Composition, Performance and Perception of Musical Space*, London, unpublished doctoral dissertation, City University London, 2002.
- Gombrich, E., *The Visual Image*, in R. Olson, D., (ed.), *Media and Symbols: The Forms of Expression, Communication and Education*, Chicago, University of Chicago Press, 1974, p. 255-258.
- Harley, M., *From Point to Sphere: Spatial Organization of Sound in Contemporary Music (after 1950)*, « Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes », n.13, 1993, p.123 – 144.
- Ives, C., *Central Park in the Dark*, Kirkpatrick, J., (ed.), Hillsdale, Mobart Music Publications, 1978.
- Kramer, L., *Postmodern Concepts of Musical Time*, « Indiana Theory Review », vol. 17.2, 1996, p.21-61.
- Lassus, M. P. *Gaston Bachelard musicien: une philosophie des silences et des timbres*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2010.
- Mota, Marcus. *Contemporânea: 08 experimentos musicais para diversas formações*. « *Dramaturgias* », n.21, 2022, p.721-862.
- Mota, M., *A Alethoptesis de Ronaldo de Melo e Souza*. São Paulo, Edusp, Anais Abralic, v.1., 1994, p.607-612.

²⁰ Je mets mes textes à disposition sur www.brasilia.academia.edu/MarcusMota.

Mota, M., *Imaginação e Morte: Estudos sobre a representação da finitude*, Brasília, Editora Universidade de Brasília, 2014.

Mota, M., *Entre Música e Pintura: Kandinsky e a Composição Multissensorial*, Brasília, Editora Universidade de Brasília, 2021.

Mota, M., *Teatro e Música para Todos. O Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília (1998-2021)*, Brasília, Editora Universidade de Brasília, 2022.

Solomos, M., *From Music to Sound. The Emergence of Sound in 20th- and 21st-Century Music*, London, Routledge, 2021.

Souza, R., *Poesia, Filosofia e Ciência*, « InterFACES », vol. 7, 2000, p. 57-81.

Souza, R., *Epistemologia e Hermenêutica em Bachelard*, « Tempo Brasileiro », Rio de Janeiro, v. 90, 1987, p. 47-93.