

L'immersion sonore à travers l'oeuvre de Iannis Xenakis

GUIOT Vincent

PLAN

I) Définitions:

- 1) Généralités
- 2) Différentes formes
- 3) Dans l'oeuvre de Xenakis

II) Comment créer l'immersion sonore? Etude des procédés Xénakiens:

- 1) Le continuum sonore
- 2) La spatialisation
- 3) L'intensité

III) La recherche du Sublime:

- 1) L'abstraction
- 2) Sublime et terreur
- 3) Une immersion dionysiaque
- 4) La dimension aléatoire
- 5) Temporalité

Avant tout, j'ai choisi d'entamer un travail autour de l'immersion sonore car celle-ci me paraît au coeur de la musique actuelle, qu'elle soit "populaire" ou de recherche. En effet, je pense qu'en parallèle à la redécouverte et au développement de la musique de transe, les musiques d'immersion sonore ouvrent de nouvelles perspectives quant à la perception du phénomène sonore, et à l'interaction qu'elle propose avec l'auditeur.

Au delà même de la musique, et d'un point de vue purement acoustique, il me paraît important de remarquer que les paysages sonores subissent une évolution forte. Dans *l'Art des bruits* (1913) Luigi Russolo écrivait "nous nous approchons ainsi du son-bruit. Cette évolution de la musique est parallèle à la multiplication grandissante des machines qui participent au travail humain". En ville, les sons se densifient et viennent réellement créer dans notre quotidien, des phénomènes d'immersions pour notre perception auditive; On pourrait par exemple citer des bruits urbains comme celui du métro qui crée, une fois dans son intérieur, un halo sonore immersif développé sur un continuum.

Cette sensation et ce désir d'immersion dans l'art fait, selon moi, écho à une société de plus en plus saturée par la profusion d'informations, sonores ou non.

I) Définitions:

1) Généralités:

En m'inspirant du travail de Guilhem Rosa sur Giacinto Scelsi, je définirai le phénomène d'immersion sonore d'abord comme une sensation physique, celle d'être enfermé à l'intérieur d'une matière sonore. Le son omniprésent vient à nous entourer et à construire, avec la participation active de nos sens, une architecture sonore dans laquelle nous sommes invités à nous y installer. Au delà de la simple dimension auditive, le phénomène sonore de part les différents battements de ses ondes, peut dans certaines circonstances rentrer en vibration totale avec notre corps. Ainsi ce phénomène instaure un échange permanent entre les vibrations des ondes sonores et nos propres battements pour une sensation immersive d'autant plus forte.

2) Différentes formes:

D'après les travaux de Guilhem Rosa et Makis Solomos, il semblerait que 3 types d'immersions sonores peuvent se différencier selon des critères perceptifs: océanique, dionysiaque et systémique. Chaque oeuvre immersive est évidemment le résultat d'une combinaison originale de ces 3 catégories.

Je vais maintenant décrire brièvement les critères de 2 d'entre elles (utiles à mon exposé) avant de me pencher plus particulièrement sur l'oeuvre de Iannis Xenakis. Je renvoie donc au travail de Makis Solomos dans son *Chapite 4. Immersion sonore* pour des informations plus complètes.

- L'immersion océanique proviendrait d'un désir de fusion avec le tout, l'auditeur chercherait ainsi à s'approprier l'espace afin de le rendre familier, “coupé du temps et de l'espace commun” selon la définition de Guilhem Rosa.
- L'immersion dionysiaque est selon moi un dérivé de l'immersion océanique dans le sens où le désir de fusion avec le tout est toujours présent, mais cette fois-ci à travers le plaisir physique due à une saturation des sens. Ainsi la notion d'espace familier est plus que présente, de part l'impact de la jouissance physique induit par le son; ce qui pour moi, diminue en contre partie l'impression d'un espace temps dissout.

3) Dans l'oeuvre de Xenakis:

Xenakis a toujours été attaché à ce phénomène d'immersion sonore. On peut le constater de part le nombre de ses oeuvres possédant des caractères de type immersif tout au long de sa carrière. On retrouve ainsi tout aussi bien dans des oeuvres instrumentales tel que *Metastasis*, électroacoustiques comme *Bohor* ou encore électroniques avec *Tauriphanie* une volonté d'immerger l'auditeur.

De surcroît, il développe cette approche avec la création de polytopes multimédia où la volonté d'immersion sonore se substitue à une véritable volonté d'immersion sensorielle.

Ainsi, à la sortie de *Bohor* en 1962 on retrouve Iannis Xenakis s'opposant à la conception de la musique de langage prôné par Pierre Schaeffer pour une musique “non-articulé”, sans formes véritables, qui vient alors bouleverser notre rapport perceptif et par conséquent émotionnel avec le phénomène musical.

II) Comment créer l'immersion sonore? Etudes des procédés Xénakiens:

1) Le continuum sonore:

Dans des pièces comme *Diamorphoses* ou *Bohor* se déploie un véritable continuum de matière sonore qui dans son étirement participe activement à détacher l'auditeur d'un système temporel commun, pour lui proposer l'écoute d'objets sonores sans véritables contours. Ce continuum est instauré par la présence de plusieurs facteurs plus ou moins présents dans les différentes oeuvres immersives de Xenakis:

- Le bourdon dans *Bohor* (principalement entre les minutes 7 et 14) ou dans *le Polytope de Cluny* (7 premières minutes) est un premier exemple d'objet sonore continue, qui permet de créer la base d'une structure sonore, dans l'absence de mouvements significatifs.
- Le remplissage du spectre auditif due par exemple à la présence d'affolants dans la fin de *Bohor* (à partir de 18 min) est une manière d'immerger l'auditeur dans un son fréquentiellement très riche, proche du bruit blanc. On retrouve également cette même démarche dans les dernières minutes du *Polytope de Cluny* où des “bruits de tempêtes” également proches du bruit blanc viennent conclure la pièce à son apogée. La sensation d'être noyé dans un flot de fréquences se fait alors ressentir.
- La fusion des différentes pistes/canaux toujours dans l'exemple de *Bohor*. En effet, tous les sons paraissent se retrouver dans une unique matière sonore grâce à la fusion des réverbérations de chaque piste. Cela rejoint parfaitement le concept d'immersion océanique avec la sensation qu'un seul magma, en fusion et en renouvellement permanent, se déploie dans le temps, à travers plusieurs canaux aux contenus différents.
- La fusion des timbres eux mêmes, comme dans la pièce *Diamorphose*. Xenakis nous dit lui même sur sa pièce: “Une autre recherche importante fut de créer des timbres directionnels, c'est-à-dire comportant des trames orientées à partir de sons élémentaires d'un physique tout autre. En particulier des mouvements continus de la matière sonore”. Dans *Bohor*, le mélange entre 2 mêmes sons mais de vitesses différentes, illustre bien cette volonté de créer une continuité sonore avec l'exploitation d'un même timbre, tout en enrichissant la matière globale en lui donnant de l'ampleur fréquentielle.

Avec ces éléments, on voit bien le désir de Iannis Xenakis à créer un son unique à partir de plusieurs sources. Selon Isabel Pires dans sa conférence, on retrouve cet aspect dans les pièces *Jonchaies* et *La Légende d'Eer* dans lesquelles le compositeur établit un parallèle clair entre l'architecture classique et l'architecture musicale. Ainsi il en dégage 2 aspects complémentaires: l'importance de l'ensemble réalisé (un bâtiment ou une matière sonore) mais aussi de ses infrastructures, notamment dans le choix de leurs matériaux.

Enfin, et avant de regarder les autres paramètres de l'immersion sonore chez Xenakis, il me paraît important de souligner le travail du compositeur sur le granulaire, qui s'inscrit totalement dans cette idée de continuum sonore. Xenakis nous donne lui-même son interprétation de l'utilisation d'éléments minimaux dans le temps, "All sounds is an integration of grains /.../ Each of these element grains /.../ are a continuous sonic creation, it's considered as an assemblage of a large number of elementary grains adequately disposed in time". Ainsi, il crée des matières sonores continues à partir de grains qu'il ordonne dans le temps; "Cette nébuleuse de sons" ajoute-t-il à propos de *Pithoprakta* et de son "foisonnement microscopique".

Comme tout continuum, la notion d'évolution, de transformation du flux, est prise en charge, comme nous l'a fait remarquer Stéphan Schaub dans sa conférence sur *La dichotomie continu-discontinu*: "He can already control continuous transformations of a large set of granular or continuous sounds, the most famous is the one which goes from order to disorder"; il complète même quant à la qualité de la transformation, "in mechanize music, a sound material to an other sound material but having an organic sort of link" (d'où l'importance récurrente de l'harmonisation du timbre) et quant à son évolution non-linéaire, "gradual transformations but non linear transformations".

Ainsi on voit que Iannis Xenakis s'est beaucoup penché sur la question du continuum, et notamment sur le rapport continu/discontinu. Il en vient donc à focaliser son travail sur la dimension discontinu d'un élément continu, sur chaque micro élément (discontinuité) nécessaire pour former un unique "Sound Cloud" (continuité): "All sounds is an assemblage of a large number of elementary grains adequately disposed in time... Hecatombs of elementary grains are necessary for the creation of a complex sound" nous dit Agostino Di Scipio qui lui-même poursuivi ce travail du granulaire avec des compositeurs tel qu'Horacio Vaggione.

Revenons à l'immersion sonore et concluons sur son possible aspect granulaire. A l'écoute d'oeuvres comme *Concret PH* ou *Analogique A + B* de Xenakis, l'important flux de grains sonores noie notre oreille dans un continuum certain, comparable au flux des 24 images/secondes d'un film qui, dépassant physiquement notre lecture possible de chacune d'elles, instaure une continuité dans l'animation.

2) La spatialisation:

La spatialisation du son est un paramètre essentiel pour la réalisation d'une immersion sonore. Afin de pouvoir submerger au mieux l'auditeur, le son doit pouvoir l'entourer et créer ainsi un véritable espace au centre duquel il sera installé. Michel Chion dans *L'Espace du son I*, parle plus exactement d'espace extérieur, l'appliquant au domaine de la diffusion sonore et de la spatialisation; l'opposant à l'espace intérieur qui représente l'organisation formelle des sons au sein de l'oeuvre. Cette 4ème dimension pour Varèse qui fut le premier à déclarer: "nous avons actuellement trois dimensions en musique: horizontale, verticale et dynamique croissante ou décroissante. Je voudrais en rajouter une quatrième, la projection sonore." devient particulièrement importante dès lors où les compositeurs se l'approprient lors de leur processus de création.

Suivant cette voie, et afin de pouvoir réaliser la fusion de type océanique entre l'individu et la masse sonore qu'il l'entoure, Xenakis opte pour une spatialisation de ses oeuvres. La première de ce type fut *Concret PH*, en 1958, “Les 400 haut-parleurs qui tapissaient l'intérieur de la coque devaient remplir le volume de cette scintillation sonore” raconte-t-il. En 1962 il compose *Bohor*, véritable essai sur l'immersion sonore, qu'il spatialise sur 4 canaux stéréo (soit 8 pistes), chaque canaux étant différent les uns des autres. Avec cette pièce Xenakis fait un éloge de la “musique non-articulée” en cherchant à immerger l'auditeur dans un continuum statique où l'oreille doit se raccrocher à l'écoute des plus petits détails. Il poussa son travail de la spatialisation notamment sur *La Légende d'Eer* en 1977 où les 7 pistes indépendantes viennent fusionner dans la création d'un espace sonore immersif d'une durée de 45min.

3) L'intensité:

Le fait que Iannis Xenakis tenait à diffuser ses pièces à un volume sonore très élevé est certainement une des conséquences de sa volonté d'immerger l'auditeur, de lui faciliter son insertion dans le spectacle auditif. Ainsi le phénomène d'interaction vibratoire entre les battements du sons et ses propres vibrations corporelles devient plus accessible. Cette démarche employée par Xenakis nous montre son intérêt pour l'immersion de type dionysiaque. En effet, le compositeur cherche ici à faire violence à notre système auditif, nous proposant alors une écoute durant laquelle nos sens sont saturés. Le plaisir résultant de cette expérience nous ancre profondément dans une relation directe avec le phénomène sonore, qui n'est alors plus de l'ordre de l'illusion.

L'importance accordée au niveau d'intensité, la volonté d'une immersion dionysiaque, sont des éléments qui contribuent à penser que Iannis Xenakis cherchait probablement à exprimer dans ses oeuvres l'esthétique du sublime.

III) La recherche du Sublime:

1) Généralités:

Avant de s'attarder sur l'esthétique du sublime dans l'oeuvre de Xenakis, définissons là en quelques mots. Le sublime est un concept esthétique qui évolua à travers les siècles, en particulier sous le regard de philosophes comme Longin, Kant, Burke, Schiller ou encore Lyotard... Cependant on retrouve des notions communes: le sublime touche à tout ce qui est démesuré, impensable dans sa totalité, irrésistible, inaccessible; Schiller qualifie cet étrange source comme “un objet donc à l'égard duquel nous sommes physiquement les plus faibles, tandis que moralement nous nous élevons au-dessus de lui par les idées”. Pour Kant, on retrouve le sublime d'abord dans la nature: un ciel étoilé, un orage, une catastrophe climatique... tous ces phénomènes qui surpassent l'homme et le conduisent à sortir de soi, voir même à s'oublier. Le sublime dans sa grandeur, “ce sentiment de l'impuissance de son imagination pour présenter l'idée d'un tout” selon Kant, procure véritablement des émotions particulièrement fortes allant jusqu'à l'apathie comme extrémité possible. Ainsi, l'esthétique du sublime dépasse la simple esthétique du beau mais également du laid, étant entendu que le laid, aussi, peut fasciner.

Avec comme base, cette définition sommaire du sublime (que j'élargirai en fonction de mes angles d'étude) je vais entreprendre d'étudier les différentes manifestations de ce sentiment à travers les procédés d'écritures électroacoustiques de Xenakis.

2) L'abstraction:

Selon Lyotard, “Le sublime de la nature /.../ peut être comme informe et sans figure”; il rejoint ici la volonté de Burke, dans ses divergences avec Kant, à considérer le sublime comme une catégorie esthétique à part entière, intégrant en conséquence l'art (un artifice parmi d'autres) dans son analyse.

Partant de ce constat, on remarque que si Schaeffer traite l'électroacoustique comme musique en considérant chaque objet sonore comme une note, Xenakis lui l'aborde en la détachant du langage: un ensemble de sons est “quelque chose de différent” selon ses propres mots. “Les sons incongrus utilisés posent un problème fondamental d'esthétique. Peut-on utiliser un son précis de caractère anecdotique comme par exemple un grincement de porte tout en lui faisant perdre sa définition d'origine?” dit-il au sujet de *Diamorphoses* avant d'y répondre “tout son y compris le grincement à l'état brut d'une porte est susceptible d'être utilisé dans une musique à condition que les idées et les impressions sensorielles qu'il transmet nous fassent oublier son origine anecdotique”.

Pour lui, les sons de la nature sont déjà vivants, “déjà modulés”, animés, contrairement aux sons modulés par l'homme qui représentent des formes initialement abstraites. On peut ainsi supposer que sa volonté de se rapprocher d'une abstraction brute l'a conduit à aborder le travail des sons électroniques,

notamment dans des pièces comme *La Légende d'Eer*. Ce travail qui se traduit par la recherche d'un son unique, massif, dépourvu de toute dimension anecdotique, nous montre sa volonté à fasciner en proposant un espace homogène nouveau dans lequel l'auditeur est confronté à l'absence de repères.

Kostas Paparrigopoulos dans sa conférence sur *les sons de l'environnement dans la musique électroacoustique de Xenakis* nous confirme l'intérêt du compositeur pour le sublime en nous dévoilant sa quête de l'abstraction à partir de son observation de la nature, de ses apparences mais aussi des lois reliant et créant celles-ci (phénoménologie). Ainsi, on peut dire que si Kant concède uniquement à la nature le pouvoir de susciter le sublime (un ciel étoilé, une mer déchaînée...) Xenakis lui se livre à sa possible expression artistique tout en étudiant en premier lieu les caractères naturels de ce pouvoir; Raymond Murray Schafer nous confie même: "Xenakis has drawn his inspiration directly from the observation of the contemporary soundscape".

A travers l'abstraction, Xenakis fait donc cohabiter des paysages extraordinaires comme *Bohor*, voir même intergalactiques tel que *Voyage absolu des Unaro vers Andromède* avec des paysages réalistes vécus, comme celui de la guerre qui traverse toute son oeuvre.

2) Sublime et Terreur:

Comme je l'ai évoqué dans 1) *Généralités* avec le sublime, le laid mais aussi le terrible peut choquer et plaire en même temps. Ce pouvoir subversif est d'autant plus fascinant qu'il peut ainsi renverser les rapports préexistants et socialement déterminés entre des phénomènes ou objets, des valeurs et des sentiments.

C'est par ce biais, principalement, que Xenakis cherche à approcher l'esthétique du sublime. En effet, dans la plus grande partie de son oeuvre on retrouve des paysages sonores d'une extrême violence, influencés sans aucun doute par son expérience de la guerre. Pour ne citer qu'un exemple parmi tant d'autres, la musique du *Polytope de Cluny* qui s'ouvre pendant 30 secondes sur un bruit seul nous évoquant incontestablement une explosion nucléaire. On est d'emblée séduit par une sensation de puissance, même si celle-ci est terrifiante; Michael Halberstam fut l'un des premiers à sortir la notion de sublime hors de l'histoire de l'art en avançant le terme de totalitarisme sublime, en ajoutant que la terreur et le sublime ressortaient de catégories à la fois esthétiques et politiques. Burke lui-même attachait une grande importance à l'étude de la terreur dans le champ politique, comme l'une des expressions privilégiées du pouvoir, et rappel tout au long de sa recherche philosophique, la place centrale qu'occupe la terreur dans sa définition du sublime: "La terreur est en effet dans tous les cas possibles, d'une façon plus ou moins manifeste ou implicite, le principe qui gouverne le sublime".

Pour revenir à Xenakis, on peut conclure que de part son passé tumultueux il tend à aborder le sublime en exprimant la puissance de la terreur, son caractère irrésistible et effrayant, afin de soumettre l'auditeur à un paysage sonore qui le dépasse.

3) Une immersion dionysiaque:

La dimension de terreur empruntée à son expérience de la guerre se remarque également par certains choix de composition comme l'utilisation de timbres spectralement saturés (bruit blanc...) ou la diffusion de ses oeuvres à un volume d'intensité élevé. A ces choix évoqués précédemment dans *II) Comment créer l'immersion sonore? Etude des procédés Xénakiens* je pourrai également ajouter son engouement pour les sons sur-aigus que l'on remarque dans l'introduction de *la Légende d'Eer* ou dans *Concret PH*, et des sons de type basse et infra-basse comme dans les premières minutes du *Polytope de Cluny*. Ces divers éléments peuvent être analysés comme une recherche du compositeur à atteindre une immersion de type dionysiaque, par ailleurs définie dans mon *I) Définitions*. En effet, à travers ses procédés, il y a une véritable volonté de toucher la dimension physique de l'écoute, en provoquant une saturation de l'ouïe (intensité), voire une gêne en jouant avec la sensibilité de notre oreille (sons sur-aigus) et même de notre corps tout entier (sons de basse). Le plaisir ainsi recherché nous conforte dans l'idée de désir d'immersion qu'avait Xenakis, avec cette volonté de provoquer une fusion corporelle entre l'auditeur et l'espace sonore de l'oeuvre, et donner ainsi une dimension physique au sublime.

4) La dimension aléatoire:

Avant d'aborder un dernier point essentiel dans ce chapitre sur le sujet de la temporalité, j'aimerais brièvement évoquer l'attrait de Xenakis pour la dimension aléatoire dans son processus de composition.

Avec l'invention du logiciel Gendyn, Xenakis développe l'automatisme en musique. En adoptant une démarche heuristique avec le paramétrage initial de son oeuvre sur des critères tel que la durée globale, ou l'utilisation de fonctions mathématiques (surtout stochastiques et probabilistes), le compositeur cherche à se détacher du concept formel, défini par Curtis Road dans sa conférence *From grains to forms* par: "The idea become a machine that makes the art, concept is the main part of the work".

Dans des oeuvres comme *S.709* et surtout *Gendy3* où les caractéristiques de l'immersion sonore sont davantage présentes, l'imprévisible devient alors partie prenante de la composition, ce qui la rapproche notablement de l'idée de sublime naturel, imprévisible et insaisissable. Le compositeur brouille ainsi les pistes d'un possible langage en adoptant "an heuristic approach with formalize process" comme le qualifie Curtis Road dans sa conférence à propos de la démarche Xénakienne.

Cependant l'art reste bien au coeur du processus, et le compositeur maître de sa création. En effet Xenakis ne s'en remet pas complètement à son approche heuristique, de part ses propres règles qu'il impose initialement au logiciel, ainsi qu'en ne respectant pas les décisions finales de la machine. Une approche de l'infini du sublime peut être, mais maîtrisé artistiquement.

5) Temporalité:

“Au centre de ce son, l'auditeur perd la conscience du développement à grande échelle de la pièce. C'est un fait cohérent dans une logique visuelle: plus nous zoomons sur un objet, moins nous en apercevons les contours.” C'est ainsi que Guilhem Rosa dans son travail sur l'immersion sonore dans l'oeuvre de Scelsi, nous fait part de la particularité temporelle de l'immersion sonore, que l'on peut d'emblée rapprocher à l'esthétique du sublime (ici le sublime mathématique de Kant) définie avec les mots du philosophe par “ce sentiment de l'impuissance de son imagination pour présenter l'idée d'un tout”. En effet, chaque oeuvre dans son entité représente un élément sonore discontinu (avec un début et une fin) par rapport à notre propre espace temps quotidien; cependant lorsque l'on se retrouve à l'intérieur de cette oeuvre immersive, la continuité caractéristique de celle-ci nous plonge dans une nouvelle temporalité, indépendante, dont les seuls contours de discontinuité (l'instant de début et de fin de l'oeuvre) ont disparus.

Makis Solomos dans son chapitre sur *l'Immersion sonore* qualifie cette nouvelle temporalité comme un franchissement du “macrotemps pour aller vers le microtemps”, c'est à dire que dans notre projection dans l'intérieur de la masse sonore immersive nous sommes soumis à l'écoute du plus petit détail de sa texture. On le remarque dans le discours de Stockausen lorsqu'il définit son attitude de compositeur: “considérer à une grande échelle ce qui se passe à une très petite échelle, à l'intérieur du son” et ajoute “c'est de l'analyse au microscope.” Enfin, cette pénétration à l'intérieur d'un nouvel espace, celui du son, influe selon Grisey sur la durée de l'oeuvre même: “Plus nous dilatons notre acuité auditive pour percevoir le monde microphonique, plus nous rétrécissons notre acuité temporelle, au point d'avoir besoin de durées assez longues”.

C'est ainsi que Guilhem Rosa ajoute par ailleurs à propos de la *Dream House* de La Monte Young en 1962: “Il diffuse en continu et sur toute la surface disponible du lieu /.../ l'auditeur n'a plus qu'à s'installer confortablement et de s'oublier, coupé du temps et de l'espace commun.” L'oeuvre suggère donc à l'auditeur une nouvelle écoute, dans laquelle ses repères sont amoindris. En effet, le phénomène de nappe, de masse sonore continu comme on peut en retrouver dans *la Légende d'Eer*, entrave l'oreille dans la saisie d'éléments ponctuels discontinus qui ramènerait l'auditeur à une réalité temporelle proche de la sienne. Afin de créer cet espace propre à l'oeuvre, il est donc indispensable d'y ajouter une dimension de continuité irréprochable, notamment dans l'enchaînement de chaque nouveau continuum: “It is necessary for one separable entity to be contiguous with the next, otherwise, one is subject to a confusion of time” selon Jean-Luc Nancy dans *Corpus*.

Je voudrais également revenir sur la dernière citation de Guilhem Rosa avec le phénomène d'oubli de soi, “l'auditeur n'a plus qu'à s'installer confortablement et de s'oublier”. On retrouve dans cette expression la dimension d'immersion océanique, avec la dissolution de l'individu et de sa logique, dans une nouvelle logique temporelle.

De plus, je pense que l'on retrouve ce phénomène temporel à la fin de chaque oeuvre immersive: “Lorsque le son s'arrête brutalement, l'auditeur, plus que surpris, peut-être déboussolé, angoissé voire agressif” selon Guilhem Rosa, à propos de “l'immersion totale du corps et de l'esprit par le son”. Il y a véritablement là une frontière entre 2 logiques temporelles, où le passage de l'une à l'autre nécessite une réadaptation des repères de l'auditeur. Selon moi, le parallèle avec les musiques dites de transe pourrait notamment s'effectuer à ce niveau.

Conclusion:

L'immersion est ainsi un moyen d'accéder à la dimension de sublime recherché par Xenakis. En effet, d'après des études d'esthétiques, disponibles sur internet (coursdesthetique.blogspot.fr) “Le sublime n'a pas de lieu assignable /.../ cette action d'être hors de soi, d'égarer son esprit.” Il rapproche sur ce point le sublime avec le sentiment d'extase: “Le sublime partage avec l'extase deux mouvements: d'abord une diminution de l'être, la perception est abîmée dans la contemplation d'un objet transcendant” alors que par ailleurs Guilhem Rosa nous dit: “le sentiment recherché est voisin à la dissolution de soi de type océanique, c'est la perte momentanée de son identité, de son corps au profit du phénomène sonore” en parlant de l'immersion dionysiaque, d'où la corrélation entre la volonté d'immersion de Xenakis et sa quête du sublime.

Pour conclure, je pense qu'avec cette volonté si particulière d'immerger l'auditeur, Xenakis cherchait probablement à l'amener à se retrouver à l'intérieur de sa musique, voire à se remettre en question; je citerai pour conclure, ce cours d'esthétique, “Dans l'extase, je suis moi et la part dissimulée en moi, si secrète qu'elle m'est étrangère, si proche qu'elle m'est intime. Cette étrangeté est propre à l'extase comme au sublime, elle touche fondamentalement à l'homme qui, saisi par le monde, se retourne sur lui-même, et s'y perd.”