

Patrice Hamel

Spatialités audiovisuelles

in *L'espace : Musique/Philosophie*, éd. L'Harmattan, 1998

Toute relation entre des domaines différents — la musique et la scène, en l'occurrence, puisque c'est l'objet de mon intervention — risque d'être élaborée par les compositeurs ou les metteurs en scène dans le seul but de montrer leur appartenance à l'un ou l'autre des deux courants opposés qui semblent, de manière réductrice, dominer aujourd'hui les projets pluridisciplinaires. L'un de ces courants réunit les partisans d'un rapport interdomanial établi uniquement sur le mode de l'illustration, l'autre rassemble les tenants de l'association des domaines pensée exclusivement sur le mode de l'indifférence. L'un correspond au modèle conservateur, l'autre au modèle avant-gardiste.

Le fait d'adhérer à de tels courants simplificateurs suscite en général des attitudes pour le moins extrémistes inaptes à entraîner la remise en cause aussi bien des idées établies que des idées nouvelles. Ainsi, opposée, sur cette même base, à l'académisme conservateur, une nouvelle forme d'académisme, avant-gardiste, s'est déjà installée.

Or il est peu efficace de chasser un dogme — celui de la tradition conservatrice entretenant l'équivalence des disciplines au regard d'une même finalité — pour en défendre un autre — celui de la pureté irréductible des genres préconisée par une certaine avant-garde.

En défendant un dogme, en effet, on oublie ce qui a motivé les démarches, souvent exploratrices, qui existèrent initialement avant d'être englouties par de tels courants globalisant. L'académisme s'installe lorsqu'on applique des règles en perdant de vue leur portée. Il vaut mieux parfois changer de contraintes pour conserver les enjeux autrement importants que l'on s'est fixés, et tenter de les satisfaire.

L'illustration, l'expressivité, semblent dominer les pratiques pluridisciplinaires au point que les produits artistiques relevant de cette catégorie ne proposent que des variations sur le même principe. Des styles ou des méthodes différentes sont éventuellement utilisés, des innovations dans l'un ou l'autre des domaines convoqués sont parfois entreprises sans que le rapport interdomanial soit véritablement considéré comme pouvant être soumis à un travail analogue. Or cette absence est d'autant plus déplorable que la manière de mettre ensemble des disciplines distinctes est pourtant ce qui importe le plus dans une œuvre de cette nature.

Une alternative à l'illustration est donc principalement revendiquée : l'indifférence. Certes ce fut dans un premier temps (je pense principalement à la collaboration Cunningham-Cage) une façon d'ouvrir la voie à de nouvelles perspectives, mais celles-ci furent rarement exploitées encore moins systématisées.

En fait, l'illustration et l'indifférence sont deux pièges dans lesquels il vaut mieux ne pas tomber, si l'on désire continuer à progresser dans la compréhension de ce qui distingue ou rapproche des domaines qui ont été rassemblés au sein d'une même œuvre. Mais l'on aime bien parfois entretenir les oppositions apparemment radicales afin de faire croire qu'il n'y a pas d'alternative, et mieux cacher ainsi que des solutions, plus déstabilisantes, résident peut-être ailleurs.

L'on saisira mieux les limites de ces catégories si l'on comprend qu'elles ne permettent pas de penser l'opposition. L'opposition entre domaines, qui se distingue de l'indifférence, est déjà une manière de créer des liens subversifs. Comme à la fin du deuxième acte des *Maîtres chanteurs* de Wagner où un mouvement de panique générale sur scène coexiste avec une fugue orchestrale, forme organisée si l'en est.

Je préfère quant à moi penser ce genre de relations sur le mode de « l'autonomie articulée », qui suppose d'établir simultanément des liens différents entre les divers paramètres des domaines mis ensemble, plutôt que de me limiter aux appréhensions globales de l'illustration ou de l'indifférence.

Mais parler d'illustration ou d'indifférence c'est déjà convenir qu'elles puissent exister. Or ces termes sont envisagés à la fois de manière trop floue et trop globale.

Car la fusion, vers quoi tendrait l'illustration, comme la juxtaposition, établie par l'indifférence réciproque, sont illusoire. Il n'y a jamais que des rencontres ou des différences sur certains aspects, les domaines étant par définition toujours distincts les uns des autres mais jamais sans liens. La globalité est simplificatrice, manipulatrice et empêche que l'on saisisse de quels éléments sont constitués les domaines, elle interdit l'éventuelle maîtrise du spectateur-auditeur vis-à-vis des opérations effectuées.

Ces termes sont trop flous parce qu'ils ne précisent pas suffisamment la nature de leur contenu. Qu'est-ce en effet que l'illustration ? Repose-t-elle sur le synchronisme, sur l'identité des référents ?

Trop globaux parce qu'ils empêchent de penser que deux systèmes opposés puissent être présents en même temps sur des paramètres distincts, ou qu'il est possible d'évoluer progressivement de l'un à l'autre. Comme si les nombreuses formes de mixités ou d'ambiguïtés (qui sont pourtant mises en pratique ici ou là) demeureraient encore impensées.

En affinant, il est même possible d'envisager, à l'intérieur d'un seul système, différents types d'oppositions, de ressemblances, ou de complémentarités.

Mon but est donc de construire des relations entre la musique et la scène, non de manière globale, mais sur différents aspects, spatiaux en l'occurrence, de ces deux domaines, concernant la référentialité, le déplacement, l'étendue, l'échelle et le comportement.

1) Les relations spatio-référentielles

Le premier type de relations entre espaces qu'il est possible d'envisager provient de la manière dont peuvent être traitées les sources *référentielles*, sonores et visuelles, qui, placées dans un lieu, permettent de le constituer. Non seulement ces sources peuvent se combiner entre elles de différentes façons mais le produit de ces combinaisons peut lui-même être associé à des combinaisons de lieux acoustiques ou visuels. La désolidarisation d'aspects qui forment habituellement une entité insécable permet de transformer en permanence les objets et empêche d'installer des situations confortables peu propices à la réflexion. Un tel travail de transformation se prête aux rapports avec la musique et notamment avec les compositions établies à partir de processus (je pense principalement au courant spectral et aux compositeurs qui en découlent).

Cela permet d'aboutir par exemple à montrer une femme dans une chambre, parlant synchrones sur une voix d'homme résonnant avec l'acoustique d'une cathédrale.

Si un travail sur l'amplification, la spatialisation ou la transformation timbrale dans les concerts de musique contemporaine est désormais possible et souvent largement exploité, peu de tentatives sont encore faites pour relier ce travail purement sonore à des espaces visuels évolutifs et susceptibles de créer des équivalences ou des oppositions (je pense à des décors qui se transformeraient à vue soit pour modifier les référents, soit pour réduire ou élargir leur champ). La fin du *Crépuscule des Dieux* de Wagner se prêterait déjà à de telles combinaisons (les *leitmotive* combinés entre eux pourraient être agencés à des éléments de décors travaillés comme des modules s'imbriquant différemment selon l'évolution de la musique). On ne pense trop souvent qu'à l'évolution des gestes ou des déplacements de la mise en scène. Or tout mon travail de scénographe et de concepteur-lumière consiste en ce que l'ensemble des éléments scéniques puissent se modifier à tout moment afin de trouver des relations d'autonomie articulées avec les évolutions continues de la musique (dans *Enjeux*, j'ai réalisé plus de deux mille changements d'état lumineux afin de renouveler en permanence les relations de l'éclairage et de la musique).

Davantage, le travail que je mène avec différents collaborateurs (compositeur, écrivain, chorégraphe) permet d'établir les relations entre domaines avant que chacun ne développe ses propres matériaux. Ce qui concilie liberté et contraintes de manière équilibrée et permet de varier beaucoup plus les possibilités de rapports interdomaniaux (à l'inverse, si l'un des collaborateurs a déjà composé sa partie, les relations ne peuvent s'établir que dans un second temps, ce qui réduit considérablement les marges de manœuvre des autres).

Décors et acoustique, obstacles réfléchissant la lumière, émetteurs de sonorités par contact ou simple résonance dans un lieu, sont des éléments qui peuvent se combiner de multiples façons, et créer des degrés plus ou moins grands d'autonomie ou de relationnement entre domaines.

Un seul paramètre commun suffit à créer des objets qui échappent à l'indifférence réciproque (on se souvient dans *L'année dernière à Marienbad* (film de Resnais et Robbe-Grillet) des violonistes filmés de manière qu'ils paraissent émettre,

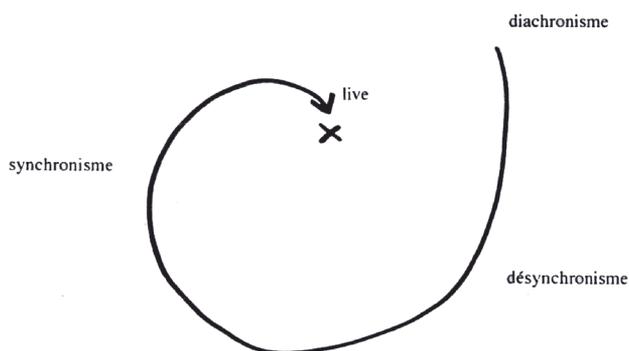
synchrones avec leurs gestes, des accords effectués sur un orgue absent du récit), une seule opposition sur un aspect peut provoquer des situations qui résistent à toute réduction illustrative. C'est le cas par exemple d'une séquence de *Play Time* (le film de Jacques Tati) où l'intensité des pas d'un personnage demeure immuable, bien qu'il s'avance depuis le fond d'un long couloir vers la caméra fixe, de façon à inciter le spectateur à émettre des hypothèses différentes sur les raisons d'un tel traitement : l'intensité constante résulte-t-elle d'une acoustique particulière du lieu, ou doit-on supposer l'existence d'un point d'écoute interne, réparti tout au long du couloir, ou accompagnant le déplacement du personnage ?

2) Les relations de déplacement

La spatialisation du son peut se manifester par le *déplacement* (être relationnée avec le mouvement localisé des objets visuels). Différentes évolutions paramétriques peuvent se dérouler ensemble de manière à se contredire ou converger selon les moments.

Ainsi du texte entendu dans une séquence d'*Enjeux* (musique de Gérard Buquet - conception sonore et spatialisation de Xavier Bordelais - texte de Guy Lelong - mise en scène, lumière et scénographie de Patrice Hamel) : le son est diffusé ailleurs qu'à l'endroit où se trouve l'interprète, il reproduit une voix d'homme et l'interprète sur scène mime ses paroles de manière non synchrone (en passant du diachronisme — les domaines distincts sont alors indépendants du point de vue rythmique — au désynchronisme — des rythmes communs, mais décalés, relie alors les domaines entre eux), les phrases n'étant pas personnalisées (puisque les verbes sont à l'infinitif). Puis le texte, évoluant, passe à la première personne lorsque la source sonore a rejoint l'emplacement de l'interprète qui peut ainsi parler en direct.

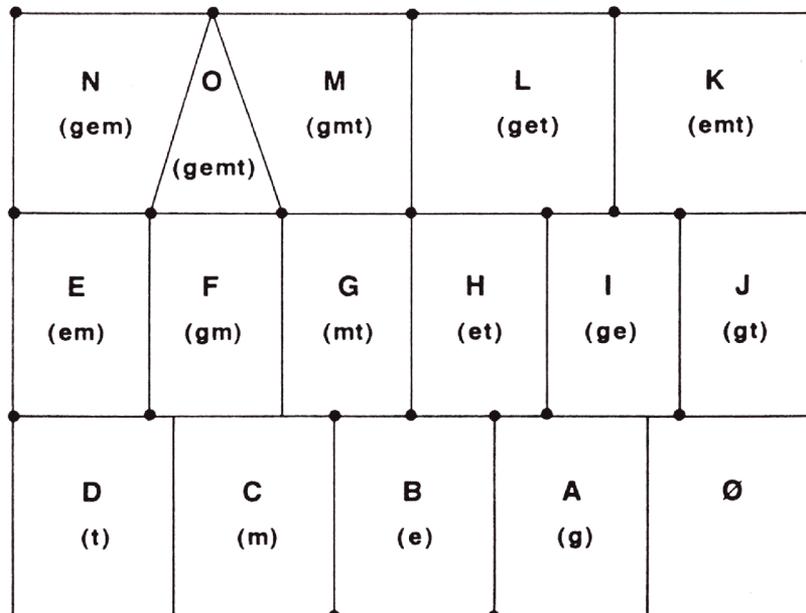
Exemple 1:



Exemple 1. (La flèche circulaire indique le déplacement sonore, la croix l'emplacement fixe de l'interprète).

Ce spectacle est particulièrement adapté au sujet de cet article puisque c'est l'espace qui permet d'articuler les différents domaines. En effet, la scène est divisée en cases virtuelles et la répartition ou la combinaison des différents domaines (musique, texte, éclairages, gestes) s'effectue selon l'emplacement de l'interprète dans chacune de ces cases. Son déplacement conditionne donc à la fois la forme générale du spectacle mais également les moments où tel ou tel domaine est activé. S'il se trouve à un endroit qui ne permet pas de faire des gestes (notamment l'articulation des lèvres) mais qui suppose de faire intervenir le texte, celui-ci est alors diffusé sur bande.

Exemple 2:



Exemple 2. (Dans la rangée la plus proche des spectateurs-auditeurs se trouvent les cases où figure chaque domaine isolé, dans la seconde rangée les cases regroupant les couples de domaines, dans la troisième rangée figurent les trios, et le triangle permet d'activer le quatuor entier).

L'exemple de *Seuils* (Dalbavie-Lelong) est significatif pour d'autres raisons : le déplacement du son semble permettre la transformation progressive du timbre orchestral en voix de femme (dans la version pour disque, la diffusion depuis deux haut-parleurs permet de simuler un déplacement *autour* de l'auditeur).

L'espace visuel immuable est contredit par l'évolution timbrale (qui transforme les référents sonores mais sans convoquer des timbres étrangers à l'effectif) et contredit par l'évolution spatiale (qui déplace les sons pendant leur transformation).

3) Les relations d'étendue

L'espace peut être également envisagé comme *étendue*.

Dans *Enjeux*, la lumière et le son partent d'un point (localisé visuellement par les cases et musicalement par le timbre spécifique de chaque instrument figurant dans la bande sonore) et s'élargissent finalement à l'espace entier de la scène et même davantage (visuellement tout l'éclairage est activé dans l'ensemble des cases ; musicalement le son s'amplifie acoustiquement et des fusions spectrales créent un timbre global se répandant jusque dans la salle).

Lorsque le personnage quitte la scène à la fin du spectacle, la dernière séquence, qui dure dix minutes, propose à voir et entendre uniquement l'espace, fait de lumières, de musique et de paroles en évolution permanente, notamment grâce aux relations toujours différentes qui les relient.

4) Les relations d'échelle

L'espace et le temps peuvent se contaminer l'un l'autre. Il existe ainsi une influence de l'*échelle* sur la vitesse : un doigt ou un bras se déplaçant régulièrement au même tempo (par exemple en battant la mesure) ne donnent pas le même sentiment de rapidité parce que le doigt parcourt un espace beaucoup plus réduit que le bras. En revanche, les gros plans au cinéma accélèrent les actions vues précédemment de loin.

D'autre part, des paramètres musicaux différents peuvent transformer la qualité d'un élément visuel associé. Ainsi, selon la musique utilisée, un même geste exécuté à une certaine vitesse paraîtra rapide si la musique qui l'accompagne accentue ce paramètre, ou violent si la musique met en valeur les crescendos. Car intensité et vitesse ne peuvent être discriminés visuellement qu'en étant associés à des événements musicaux, la musique autorisant cette discrimination.

5) Les relations de comportement

Les *comportements* concernent les actions effectuées par les éléments de chaque domaine indépendamment de leur relations rythmiques, ce qui permet de poursuivre l'entreprise de désolidarisation.

Les relations de comportement s'effectuent sur le mode de l'identité, de la complémentarité ou de la distinction. Ainsi plusieurs acteurs pourront-ils exécuter des gestes semblables (la relation sera homocomportementale), différents mais dépendants l'un de l'autre (si l'un est la conséquence de l'autre, ils apparaîtront complémentaires : la relation sera arthrocomportementale) ou sans dépendance causale (la relation sera hétérocomportementale) ; les protagonistes pourront dire des phrases identiques (formant un chœur homocomportemental), articulées entre elles (formant des dialogues aux relations arthrocomportementales) ou isolées (formant des monologues distincts hétérocomportementaux) ; et plusieurs exécutants pourront jouer les mêmes phrases musicales (homocomportementales), interpréter des lignes mélodiques distinctes mais reliées par l'harmonie (les rendant arthrocomportementales) ou totalement libres (hétérocomportementales).

Qu'ils soient identiques, complémentaires ou étrangers de nature, les différents gestes (ou les lumières, ou les paroles ou les musiques) peuvent donc de surcroît entretenir entre eux des rapports rythmiques particuliers et autonomes. Deux déplacements de nature identique ne sont pas forcément synchrones. Ainsi pourra-t-on par exemple travailler le désynchronisme entre paroles complémentaires (les dialogues à métrique fixe), le diachronisme entre voix instrumentales hétérogènes (l'hétérophonie) ou le synchronisme entre éclairages étrangers (un profil d'acteur visible grâce à des projecteurs latéraux apparaissant en même temps qu'une douche éclairant les bras d'une actrice), etc. Ces relations seront développées dans le prochain spectacle que je prépare (il s'agit de *Correspondances*, créé en collaboration avec le compositeur Marc-André Dalbavie et l'écrivain Guy Lelong).

J'ai établi de nombreuses structures permettant d'établir des relations comportementales entre la musique et la mise en lumière d'un point de vue spatial. Il est possible de relier les éléments des différents domaines sur la base des cas de figure suivants : mêmes objets à des endroits différents, différents objets au même endroit, mêmes objets à des endroits semblables dans des lieux différents, différents objets dans des lieux différents, etc.

Et, bien entendu, des équivalences peuvent être élaborées entre le désynchronisme et le décalage spatial, le synchronisme et la jonction spatiale, ainsi qu'entre le diachronisme et l'indifférence spatiale.

*

Théoriser les relations entre domaines s'avère particulièrement important, aujourd'hui où l'intolérance semble augmenter, puisque cela permet de penser la relation à l'autre. Qu'il soit possible à la fois d'articuler des domaines au départ éloignés tout en conservant leur autonomie spécifique, voilà qui constitue une méthode qu'il serait bénéfique d'appliquer à d'autres disciplines.