

## L'espace, oui...

Si l'espace est infini, nous sommes dans n'importe quel point de l'espace. Si le temps est infini, nous sommes dans n'importe quel point du temps.

Jorge Luis Borges

La musique a toujours vécu dans ses espaces : hauteurs, timbres, intensités, temps surtout. Certains linéaires, d'autres multi-dimensionnels, chacun entretenant des rapports mystérieux avec les autres lorsqu'ils se rencontrent dans notre perception. Mais l'espace géométrique ?

Il se trouve justement, aventure si chère à Welles, que le temps — dimension reine de la musique — et l'espace partagent des connivences dont nous n'avons pas toujours eu conscience. De l'antiquité au XVII<sup>ème</sup> siècle, nous aimions opposer deux "substances essentielles" distinctes : la *matière*, concrète, discontinue et observable, et l'*espace*, "éther" continu inobservable. On avait bien aussi conscience du temps et de sa continuité, mais en quelque sorte comme le contenant de tout le reste. Et Kant distinguait toujours le temps et l'espace comme deux "formes à priori" de notre sensibilité et de notre entendement. Mais les théories physiques élaborées depuis le début du siècle ont réduit ces oppositions formelles, et mis en lumière toutes les ambiguïtés qui font aujourd'hui partie de notre cadre de pensée — matière diaphane et frémissante d'ondes/corpuscules, continu/discontinu, multiplicité d'espaces relatifs, etc. —, et qui conduisirent Einstein à la conception naturelle d'une réalité "à quatre dimensions au lieu [du] devenir d'un être à trois dimensions". Tout comme nous disons que la musique est un être à  $n$  dimensions — dont le temps ; et non pas  $n-1$  se déroulant dans le temps. Et Piaget nous a fait souvenir qu'à la racine même de notre pensée balbutiante, la notion de temps ne prend jour qu'à travers celle d'espace et de cinématique : "l'espace est un instantané pris sur le temps et le temps est l'espace en mouvement".

L'espace géométrique existe toujours, quoi qu'on fasse, et son utilisation est inéluctable ; les musiciens cherchent à en jouer depuis longtemps. Le contexte technique, cependant, réduisait ce jeu à des effets relativement simples : gauche/droite, avant/arrière, proche/lointain. L'émission acoustique était liée aux sources mécaniques du son, et à des interprètes qui devaient rester relativement groupés, que l'on ne pouvait déplacer facilement, etc. Ce sont les moyens électro-acoustiques, dès les années '50, puisqu'ils permettent

théoriquement d'en exploiter la continuité, qui ont donné son évidence à l'idée de traiter l'espace géométrique au même titre que les autres espaces musicaux, au même niveau compositionnel. Il faut avouer, aussi, que l'exploitation poussée d'un large espace vient au secours de l'électro-acoustique face à l'une de ses tares particulières — ce fameux effet homophonique qui, par le broyage des haut-parleurs, et en l'absence de toute référence audio-socio-culturelle, rend très difficile l'établissement de situations polyphoniques stables : on perçoit mieux l'indépendance de deux sons complexes simultanés lorsqu'ils sont séparés et répartis dans l'espace.

Cependant, sauf dans le grave, le haut-parleur ne donne rien de plus qu'un *point* ; et l'on voudrait atteindre la continuité tridimensionnelle... On sait que les contrôles d'intensités réparties sur quelques haut-parleurs ne peuvent avoir un effet précis que pour un petit nombre d'auditeurs bien situés ; les différences de phase, délais, effets d'ombre de la tête, etc., ne sont pas simplement applicables, toujours parce que le public est réparti sur une large surface de l'aire de diffusion et, bien sûr, parce que chacun des haut-parleurs est entendu par les *deux* oreilles. Il ne reste qu'à multiplier le nombre des haut-parleurs : question de moyens, sans compter qu'il faut, dans le même mouvement, multiplier le nombre des sources. Et l'on peut rêver d'une sorte de surface diffusante continue, adressable en chacun de ses points, d'une réponse toujours parfaite... Une salle ainsi construite permettrait de diffuser chaque source sur un sous-ensemble quelconque d'une "infinité" de points répartis en trois dimensions.

La solution technique de cette ambition ouvrirait complètement à la création musicale cette dimension spatiale, aujourd'hui embryonnaire. On peut imaginer toute une alchimie de translations, transformations topologiques, projections de points en lignes, en surfaces ou volumes virevoltants, de symétrie/asymétrie par rapport à des points, des axes, des plans baladeurs, etc., etc.

Mais rien ne nous assure de l'efficacité réelle de cette nouvelle conquête. On peut craindre que la perception auditive de l'espace ne soit pas aussi précise et raffinée que celle des autres dimensions musicales, et ne se prête en réalité pas au même type d'exploitation. L'oreille peut saisir facilement la *qualité* d'un espace, utiliser cette information pour calculer la distance de sources sonores, évaluer plus ou moins grossièrement des azimuts, si l'acoustique du lieu le permet, etc. Mais ne nous faisons pas trop d'illusions. Sauf lorsqu'elle recourt à des effets plus ou moins anecdotiques, l'électro-acoustique ne peut compter sur les acquis du contexte culturel et de l'expérience concrète "stéréognosiques" qui complètent normalement toute information sonore reçue par l'individu. Il faut se rendre compte que l'espace géométrique, à l'intérieur duquel les auditeurs seront eux-mêmes dispersés, ne peut être exploité que *relativement* et *globalement*, par exemple du point de vue de la cinématique

ou de l'ampleur des répartitions, ou du degré de mobilité, etc., mais non pas du positionnement absolu, ni même des relations précises entre positions.

Au fond, il ne restera peut-être pas grand chose de tout cela. On peut conquérir une nouvelle dimension musicale, donc ; mais on ne peut encore préjuger de sa réelle efficacité musicale. Cependant, cette annexion présente des conséquences sociologiques importantes. D'une part, l'avantage de modifier le contact, le rapport entre la musique et le public : l'oeuvre n'est plus un objet en soi et pour soi, qui pose en quelque sorte devant les auditeurs ; elle peut être active au sein du public. D'autre part, le grave inconvénient de faire dépendre l'oeuvre de systèmes techniques et de structures socio-économiques de plus en plus lourdes et complexes, dont les conditions de fonctionnement ne sont que rarement réunies, et pas pour n'importe qui. Tenons compte du poids de tout cela dans la balance.

L'espace, oui... j'en ai tâté. Mais, après ?

d.l.

18/09/87