



absolulettre N°01/SEPTEMBRE 1992

DANS CE NUMERO 1

François Delalande Faut-il abandonner le terrain ?	2
Jean-François Minjard Une place au soleil, sinon rien.	7
Jean-Marc Duchenne Réponses à des questions qu'on ne m'a jamais posées.	15
Denis Dufour Malentendus et mal-écoutes.	17
Michel Chion Objections de l'acousmate.	25
Francis Dhomont Ce n'est pas le terrain qui compte.	33
Francis Dhomont L'art acousmatique pur et dure.	33
Georges Gabriele Fixer le paysage.	38
Jérôme Nøttinger Vous avez dit acousmatique ?	39



**COORDINATEURS DE LA REDACTION**  
 D. Dufour, J.F. Minjard  
**ASSISTANT A LA REDACTION**  
 T. Aconito  
**CONCEPTION GRAPHIQUE & REALISATION**  
 Bleu Cobalt  
**DOCUMENTS A ADRESSER SOUS WORD5 OU MAC-WRITE**  
 IL SI POSSIBLE A DENIS DUFOUR  
 LES TAILLAS F-26400 CREST  
 TEL 75 76 79 74 & FAX 75 76 79 19  
**ABONNEMENTS & VENTES**  
 JEAN-FRANCOIS MINJARD  
 LE MEILLER 42320 ST CHRISTO-EN-JARREZ TEL 77 20 76 88  
 N° ESN EN COURS

**Q**U'IL SOIT URGENT DE SORTIR LA PRATIQUE ACOUSMATIQUE DE SA CONFIDENTIALITE INDEFINISSABLE PAR LE MEDIUM DE POINTS DE VUE EXPRIMES, REDIGES, ARGUMENTES ET EDITES, VOILA QUI N'APPARAÎT PLUS COMME ABSURDE AUJOURD'HUI, APRES LE SUCCES DE NOTRE BALLON D'ESSAI DU NUMERO ZERO DE L'ABSOLULETTRE.

# S U R V I V R E E T V I V R E

On ne peut plus se passer d'une enveloppe de faire-savoir pour expédier notre savoir-faire, je crois que même nos amis contradicteurs n'en disconviennent pas.

Réintégrer l'art acousmatique dans le bruit artistique de cet entre-deux siècles, régurgiter ce qui avait été avalé, et oublié, redéfinir ce qui avait été confondu, rendre vivante une pratique fondatrice de nouveaux codes culturels et féconde de nouvelles formes, voilà une mission regonflante que nous nous réjouissons avec appétit d'entamer.

Les compositeurs, les premiers concernés, suivront-ils ? Ces- seront-ils de s'opposer par mini-genres pour enfin assumer leur spécificité créative ? Peut-on attendre d'eux qu'ils aient le

réflexe (sinon le génie) d'unir leurs forces d'exploration éparses pour se décider à fonder définitivement un genre qui leur survive ? Ne pas démor- dre d'un féroce appétit de bâtir, d'affirmer, par l'élaboration, la discussion et l'action plutôt que par

l'ergottage et la scission. Associer le plus largement possible à nos projets des compositeurs étrangers, plus souvent acquis qu'on ne le croit en général à la valeur de nos positions. Bref, prouver notre mouvement en avançant !

C'est cette sorte de courage infime qui parfois décide de l'orientation de toute une vie, et partant donne sens à une œuvre. Souvenons-nous en. Sauf à nous contenter de nourrir les rats d'acousmathèque, nous devons prouver que nous sommes capables de dévorer la vie musicale à belles dents, et d'y occuper avec énergie la place qui nous revient. Oui, abso, absolument.

TOM ACONITO

FRANÇOIS DELALANDE

# FAUT-IL ABANDONNER LE TERRAIN?

(HARANGUE AUX MILITANTS D'UN ART ACOUSMATIQUE)

*L'espace acousmatique est-il trop étroit pour que les compositeurs et leurs œuvres puissent s'y enraciner? Est-il trop court dans l'histoire pour qu'ils puissent y développer leurs ambitions, y installer les bouleversements inévitables des conditions d'écoute et de production? Enfin, la question se pose d'une légitimité qui placerait le travail acousmatique dans une continuité historique irrefutable.*

**L**idée de fonder un "Art Acousmatique" est séduisante, mais c'est une arme à double tranchant. Excusez-moi si, tel Boulez, j'adopte ici des métaphores guerrières (si vous ne l'avez pas encore fait, lisez à ce sujet le portrait tragi-comique de "Boulez le terrible" par Glenn Gould dans "le dernier puritain"), mais il me semble que le ton de manifeste que vous avez adopté implique une attitude polémique qui vise à gagner une "bataille" d'influence pour le futur. C'est à ce niveau stratégique que je voudrais me situer. Sans doute est-il normal et salutaire qu'un créateur se retire dans sa tour d'ivoire pour approfondir son projet spécifique. C'est un peu ce que vous faites, même si c'est à l'échelle collective, en définissant un champ sur lequel vous vous retrouvez entre praticiens du même genre, l'Art Acousmatique. Vous ne risquez pas d'être dérangés. Dans une perspective purement esthétique, cette attitude est tout à fait justifiée. Il est clair

que certains traits comme le travail sur la représentation de l'espace, en général une certaine iconicité (les "images" de Bayle), quelquefois une narrativité, rapprochent l'Art Acousmatique du cinéma, de la radio, et il y a là un champ qui s'ouvre, riche, qu'il faut d'abord désigner - donc nommer - pour le travailler.

Sur le plan d'un marketing à court terme, ce n'est pas mauvais non plus. Xenakis doit une grande partie de sa célébrité à un terme abscons ("stochastique") qui justifiait la médiation des critiques, toujours contents d'avoir à expliquer des théories plutôt que des musiques. Pour le public aussi, quelques étiquettes bien senties ne sont pas de trop pour se repérer. D'ailleurs, la marchandise sans étiquette est invendable. Donc, bravo!

Mais c'est lorsqu'on se situe dans la perspective d'une stratégie pour le futur, avec le recul de l'histoire, que le choix apparaît contestable. Se consacrer à un Art Acousmatique est plein de promesses, mais c'est aussi un renoncement.

## RESISTEZ...

Déjà l'emploi du mot "acousmatique" plutôt qu'"électroacoustique" est un renoncement. Bien qu'il nous écorche la bouche, le mot "électroacoustique" couvre un domaine beaucoup plus large qu'"acousmatique" puisqu'il inclut des musiques réalisées en direct utilisant des sources de synthèse ou instrumentales transformées, et la synthèse en général, y compris par ordinateur, et désigne donc l'énorme champ en expansion constante des modes de production qui aboutissent à un transformateur électro-acoustique, c'est-à-dire un haut-parleur. Le GRM pourrait légitimement revendiquer un rôle de pionnier dans l'ensemble du domaine, qui ne lui est d'ailleurs plus trop contesté (grâce à Schaeffer qui a fortement défendu sa paternité). Le mot "électroacoustique" lui-même, qui a été longtemps

## TROIS SIECLES VOUS CONTEMPLENT.

Rappelons en préalable, même si c'est un peu banal, que l'histoire de l'écriture depuis au moins le 17<sup>e</sup> siècle est celle "d'une récupération et d'un contrôle croissant du dernier moment par le compositeur" (Hameline). Au 17<sup>e</sup> on laissait souvent en blanc les parties intermédiaires d'accompagnement des opéras - l'instrumentation n'en parlons pas - les réalisations de basses chiffrées, les ornements. Progressivement, on a écrit toutes les parties, les ornements, les tempi, les nuances, les phrasés, les articulations, jusqu'aux précisions maniaques de certaines partitions contemporaines. Manifestement, la ligne de partage des rôles entre compositeurs et interprètes a glissé progressivement (à part quelques réactions libertaires déjà enterrées) laissant toujours moins d'initiative à l'interprétation. Son élimination pure et simple était inévitable... La musique de sons fixés est la so-

l'emblème du GRM puis des groupes qui en sont issus, est très largement adopté par les musiciens, la critique, les musicologues, les enseignants. Et voilà que le GRM et ses amis se retirent poliment de cet immense territoire qui est le leur pour ne plus revendiquer qu'un tout petit domaine que personne ne leur dispute, l'Acousmatique. On croit rêver. Un général qui abandonnerait comme cela le terrain conquis serait fusillé sur le champ...

Mais l'abandon du mot "musique" me paraît une capitulation plus grave encore. Pour en prendre pleinement conscience, peut-être faut-il redire l'importance de l'irruption des technologies électroacoustiques dans l'Histoire de la Musique, où elle était inscrite depuis toujours comme la venue du Messie dans l'Ancien Testament...

lution extrême. Par ailleurs, cette évolution n'est que la traduction, sur le plan des pratiques de production, d'une évolution des langages. Si les compositeurs se sont attribués les fonctions des interprètes, ce n'est pas par appétit de pouvoir (c'était souvent les mêmes) mais parce que la réalisation concrète du son est devenue de plus en plus pertinente.

Là aussi, la musique de sons fixés apparaît comme le terme d'une évolution de trois siècles. Au 16<sup>e</sup> et encore au 17<sup>e</sup>, le choix des instruments, donc des sonorités, restait plus ou moins libre. Ce n'est plus le cas au 19<sup>e</sup>, où changer d'instrument devient vraiment une "transcription". Pratique impossible au 20<sup>e</sup>, où le "timbre" est un élément de la pensée compositionnelle (contrairement à Beethoven, Stravinsky note l'instrumentation dès les premières esquisses, Debussy critique violemment la pratique





de la transcription, etc.). Le mot "timbre" lui-même s'avère aujourd'hui insuffisant pour décrire l'ensemble des traits morphologiques qui le caractérisent, comme l'avait abondamment expliqué Schaeffer, et comme le proclame encore, comme en écho vingt cinq ans plus tard, Philippe Manoury (en avance en cela sur beaucoup): "Il me paraît, personnellement, de plus en plus évident que cette notion de timbre, dégagée de toute référence à des modèles quelconques, est un boulet attaché à nos pieds qui entrave considérablement notre marche en avant et que la meilleure des solutions serait de l'abandonner une fois pour toutes (...). La théorie actuelle ne doit pas se contenter de notions aussi floues que celle de timbre, mais bien relever des méthodes de transformations et de créations morphologiques (...)" (Le timbre, métaphore pour la composition, IRCAM, Ch. Bourgois, pp. 299, 300). Si l'on va un peu plus loin, c'est peut-être le concept de "son", tel que l'emploie la variété ("sound"), qui détrônera celui de morphologie. De l'instrumentation non précisée au "son" voulu et fixé, l'évolution est continue et implacable.

Il y a un troisième fil de l'histoire, qui se tresse avec les deux précédents, c'est le passage progressif, du baroque jusqu'à nous, de pratiques centrées sur le "faire" à des pratiques centrées sur "l'entendre", dont évidemment la situation acousmatique est le cas limite. Le claveciniste baroque s'asseyait légèrement de côté, regardait les auditeurs, etc.. "Le modèle était celui de la conversation" (Hameline). Concevoir la musique comme un objet était impossible. Puis vint le concert, puis l'orchestre symphonique et avec lui la critique qui explique non plus comment faire la musique mais comment l'entendre, puis, évidemment, le disque parachevant ce basculement qui justifie tout l'édifice des pratiques musicales par une finalité unique,

l'écoute: "La musique est faite pour être entendue", conclut Schaeffer, évidence pour le 20<sup>e</sup> siècle qui aurait paru bien réductrice à un musicien du 17<sup>e</sup>. Bien sûr, ces trois fils n'en font qu'un. C'est parce que le claveciniste "s'adresse" à ses quelques auditeurs comme il leur parlerait qu'il utilise des ornements davantage subordonnés à des règles de civilité que de composition, et c'est parce que la clientèle du compositeur de musique publiée du 17<sup>e</sup> est faite d'instrumentistes amateurs et non d'auditeurs qu'il n'a pas intérêt à être trop restrictif sur les choix d'instruments. L'histoire des pratiques de production, l'histoire des langages, et l'histoire des pratiques de réception ne sont que les trois facettes d'une même Histoire du fait musical, qui aboutit à quoi? A la musique que vous faites, figurez-vous!

Voilà pourquoi je trouve un peu bizarre que, portés par trois siècles de musique, vous abandonniez la place centrale qui vous y est faite et que vous vous marginalisiez dans un Art Acousmatique ne revendiquant même plus le mot "musique".

## LES TECHNIQUES DE SUPPORT SONNENT-ELLES LA FIN DE L'ÈRE DE L'ÉCRITURE?

Vous n'avez pas tout à fait tort, cependant. J'ai souligné la continuité, mais vous avez raison d'insister sur la nouveauté de votre projet. Il y a bien une grande coupure, avec les techniques de support, par rapport aux musiques écrites. Toute la question est de savoir si c'est une coupure qui isole

# DEUX REVOLUTIONS COPERNICIENNES: LA COMPOSITION PAR NOTATION DIRECTE (XIII<sup>E</sup> SIECLE) ET L'ECRITURE PAR COMPOSITION DIRECTE SUR LE SUPPORT (XX<sup>E</sup> SIECLE).

un Art Acousmatique du reste de la Musique, ou si c'est une coupure qui affecte l'histoire de la musique elle-même, marquant un avant et un après. La réponse est encore incertaine et dépendra beaucoup des choix que nous ferons, des stratégies que nous adopterons. Mon pari est que c'est la musique qui changera, qui change, qui a changé...

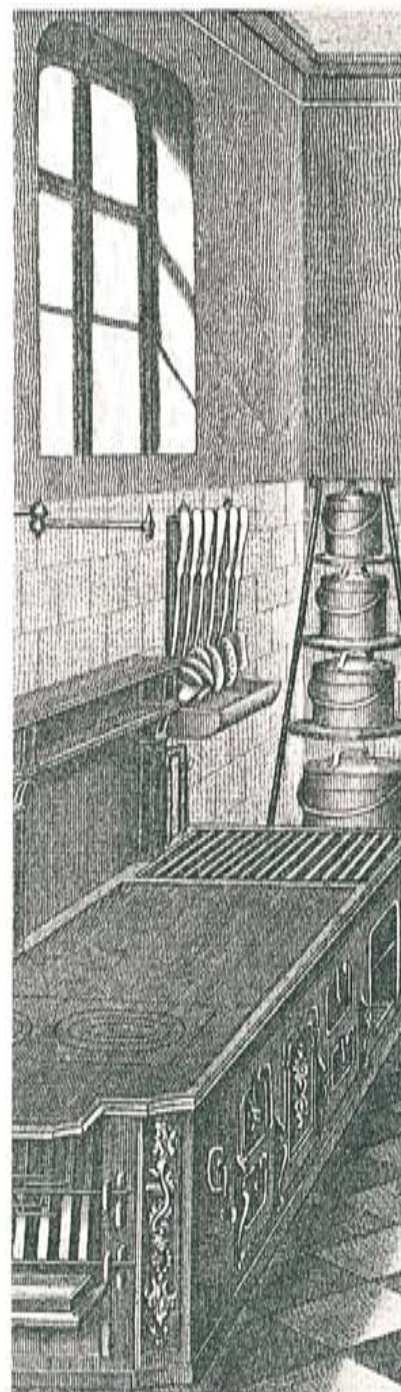
**C**est là mon analyse (que j'ai déjà esquissée au cours du débat "support" du Cycle Acousmatique). Réaliser la musique directement sur support est un changement considérable dont on n'apprécie réellement l'importance que si on le met en perspective avec l'autre changement du même ordre (car il n'y en a que deux) à savoir la composition directement sur partition, intervenue, semble-t-il, au milieu du 13<sup>e</sup> siècle. Avant cela, la notation existait depuis longtemps, mais elle n'était qu'une transcription d'une musique imaginée oralement. Le chant d'église, de tradition orale, était transcrit pour faciliter la mémoire, les premiers organa étaient très vraisemblablement improvisés et cherchés sur un instrument. La véritable coupure apparaît au 13<sup>e</sup>, avec les grands motets superposant plusieurs textes, et est complètement attestée avec les procédés d'écriture de l'Ars Nova au 14<sup>e</sup>, qui ne sont imaginables que par écrit. On n'utilise plus la notation pour garder une trace, on l'utilise pour composer directement sur le papier.

C'est exactement ce qui se passe au milieu du 20<sup>e</sup> où un procédé imaginé lui aussi, et depuis longtemps, pour garder une trace, l'enregistrement, est tout d'un coup utilisé pour composer. Le parallèle est frappant. La musique sur support qui résulte de cette deuxième coupure est très différente de la musique écrite qui la précédait, au point que vous

vous demandez si ce ne serait pas un "nouvel art". Mais la différence est aussi énorme entre les monodies du plain-chant et les élucubrations polyphoniques de l'Ars Nova ("nouvel art", précisément). Avec beaucoup de recul, et à la lumière de ces deux grandes coupures, on aurait même l'impression qu'il n'y a comparativement pas grand changement de l'Ars Nova au Sériailisme, et que pendant toute cette "ère de l'écriture" on exploite en gros les mêmes procédés polyphoniques d'imitation, de canon et ses dérivés, etc..

La question est de savoir si cette ère de l'écriture est en train de se clore, affirmation qui peut paraître, j'en conviens, passablement outrecuidante. Faisons un peu de musique-fiction. Je vois trois scénarios possibles. Le premier est la disparition progressive, en quelques dizaines d'années, de la création contemporaine instrumentale. Ce n'est pas invraisemblable, non pas tant pour des raisons de coûts de l'orchestre comparés au studio (l'art échappe généralement aux pressions économiques) que pour des raisons esthétiques, les compositeurs se résolvant de plus en plus difficilement à soustraire la réalisation finale du "son" à mesure que s'imposera sa pertinence esthétique. Mais le goût du public pour le spectacle diminue la probabilité de cette première hypothèse. La seconde est la séparation radicale en deux genres divergents, disons l'Art Acousmatique et la Musique. J'y crois assez peu, parce que les acteurs, les circuits, les salles, les formations sont en partie les mêmes, ce qui crée des influences, d'autant plus que la tendance de la musique, on l'a vu, est de se rapprocher de quelque chose comme un travail du son fixé.

Je crois donc davantage à un troisième scénario selon lequel les deux genres coexisteront mais dans un rapport d'influence qu'on peut essayer de prévoir. S'il est vrai qu'il va dans le sens de l'histoire





FRANÇOIS DELALANDE

de fixer le son, c'est bien dans le studio que se déploie cette exigence strictement musicale, et l'instrumental, même électroacoustique, moins performant sur ce plan, ne peut que miser sur le spectaculaire et la relation au public. La musique "live" est au son fixé ce que l'improvisation était à l'écriture, et ce modèle peut nous éclairer.



Où, que constatons-nous ? Que l'improvisation a toujours eu un gros succès public, tout en n'étant souvent qu'un sous-produit de l'écriture en ce sens qu'elle s'inspirait largement des procédés et des formes découverts et assimilés par écrit. De même, on peut prévoir que la problématique musicale de la création instrumentale, même si celle-ci continue à tenir le haut du pavé, sera de plus en plus dérivée de la problématique de la musique de support. On en voit les prémices. La musique spectrale n'est-elle pas le produit de la synthèse additive, comme déjà les pièces instrumentales de Steve Reich transposaient la technique des boucles ? Les exemples ne manquent pas, dans tous les genres. En variété, qui est une musique de studio, de support et de son fixé, le "live" est une imitation (en moins bien) du studio, souvent remplacé par le play-back (non par économie, mais par nécessité d'obtenir le même "son"), et le chanteur qui s'accompagne à la guitare, le pied sur un tabouret, est complètement marginalisé face à cette esthétique du "son" de studio, comme le sera peut-être l'instrumentiste du 21<sup>e</sup> siècle. Je pense que dans 20 ans, 30 ans, la musique en direct sera à la traîne de la musique de sons fixés, sur le plan de la perfection esthétique, même s'il reste des compositeurs pour concéder au spectaculaire en laissant des instrumentistes improviser le son final, et quelques genres intermédiaires

comme les musiques mixtes qui sont le play-back de la musique de bonne société.

Quelle musique de son fixé ? vu à cette échelle, c'est un peu du détail. L'acousmatique au sens de Bayle, avec emprunt de sons réalistes, placement et mouvement dans l'espace, est un cas particulier. Une manière de fixer les sons est de les enregistrer sur un support, mais une autre est de garder en mémoire informatique l'ensemble des données permettant leur re-production à l'identique (et c'est pourquoi l'expression de Michel Chion musique de "sons fixés" me paraît plus générale que "musique sur support").

Une fois rappelées ces grandes perspectives passées et futures, quelle stratégie adopter ? Défendre l'originalité d'un Art Acousmatique ou se considérer, avec la légitimité historique, comme le fer de lance de la Musique avec un grand M ? Les deux projets sont extrêmement stimulants et nous avons tous, à l'occasion, mis en avant l'idée d'une redéfinition du champ musical par rapprochement avec d'autres arts de support. Si vous pouvez gagner sur les deux tableaux, bravo ! Mais c'est un jeu risqué, et abandonner le terrain serait, à mon avis, un recul impardonnable. La grande idée de Schaeffer, homme de radio, a justement été de situer ses trouvailles dans une perspective musicale en allant faire tourner ses sillons fermés dans une salle de concert. Il a immédiatement compris que ce virus allait révolutionner l'art musical et c'est dans le champ de la musique, et non pas de la radio, d'où il venait, qu'il a fait breveter son idée. Non sans mal. Ne pensez-vous pas que vous êtes en train de faire le contraire ? Cette révolution de l'art musical de le circonscrire à l'art acousmatique, quasiment l'art radiophonique ? N'est-ce pas un retour à la case "départ" ? Croyez-moi, la musique du futur a un bel avenir..



## UNE PLACE AU SOLEIL SINON RIEN

*Une façon de solder des comptes, et de remettre les musiques à l'heure : se recentrer sur la richesse du répertoire, capitaliser sur la novation fondamentale de la démarche acousmatique, et affirmer sa maturité. Enfin, cesser de marcher à l'ombre de ceux qui ont cru (à tort) à son éclipse : un devoir pour les compositeurs, et des raisons de reprendre sans complexe la relève.*

JEAN-FRANÇOIS MINJARD

**D**onc, nous sommes un nombre certain à prôner la pureté d'un art que l'on nomme acousmatique, et cela malgré une situation difficile pour nous, due aux controverses sur les données mêmes de cet art et à la permanence d'un discours réducteur et moralisant : les entités travaillées sont trop riches pour rendre opérantes les structures de forme et d'écriture, la fixation sur support est obsolète, la disparition de l'interprétation vivante déshumanise le concert, les œuvres sont inintelligibles. Ces controverses plus ou moins explicites n'ébranlent en rien notre détermination, mais il est un moment où il convient de tirer au clair certaines choses, de mettre à plat les idées et surtout d'avancer. Il faut ajouter que la situation est rendue également difficile par le conformisme, l'écrasante et malade rigidité, et la très grande inertie du monde musical (critique, public, milieu pédagogique, lieux de programmation...). Ce monde là, ainsi que toutes les représentations de l'orthodoxie musicale ne

peuvent imaginer une musique savante sans la partition avec de vraies notes et les applaudissements aux instrumentistes. En dehors de cette vérité là, celle de la représentation de l'idéologie musicale rétrograde, il ne reste que la marge ou l'iconoclastie. (1)

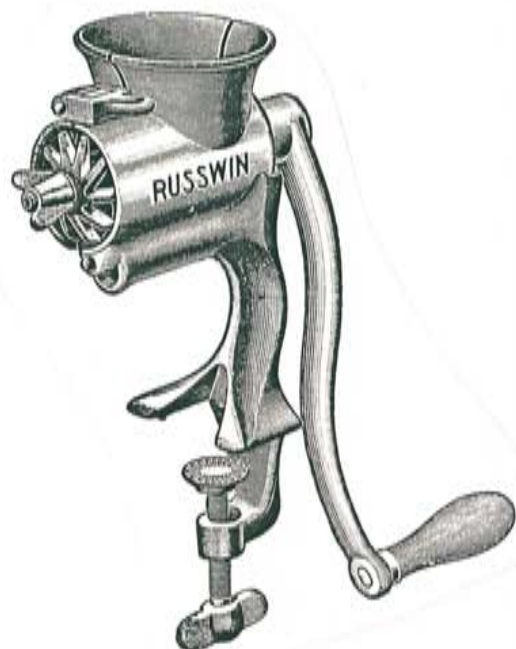
Nous n'avons rien à montrer ou à démontrer concernant les possibles de la voie acousmatique et sa viabilité. La durabilité de l'essai en est la preuve. Il suffit de dire que son champ d'action, déjà ouvert par de nombreuses expériences, mais vaste par le terrain encore inexploré, suscite suffisamment d'intérêt pour que de nouveaux compositeurs s'y immergent, non seulement en pariant, à leur tour, sur ce possible, mais en participant à son nécessaire mouvement (2). Et rien dans cette volonté de positionnement et de distance que nous devons affirmer face au diktat de la composition instrumentale, en tant que seule détentrice du savoir et de l'expérience compositionnels, rien donc ne relève de l'honteux ou de l'inavouable. Là aussi «ça» pense, «ça» cherche, «ça» écrit, «ça» oeuvre, «ça» diffuse. Mais rien non plus ne justifie cette

(1) Hugues Dufourt dans MUSIQUE, POUVOIR, ECRITURE aux éd. Christian Bourgois, p. 75 : «Et s'il déclaire (il s'agit d'Adorno, ndr) que l'œuvre d'art tire sa légitimité sociale de son acousmatisme même, c'est pour faire entendre que la dimension esthétique, le contenu de vérité de l'art ne résident pas dans une prise de position manifeste vis-à-vis de la société, mais dans un travail d'imposition des formes qui va à l'encontre des tendances historiques et sociales prédominantes.»

(2) Cf les nombreuses parutions spécialisées attestant des débats efficients entre compositeurs. LIEN, revue d'esthétique musicale belge avec trois numéros : L'ESPACE DU SON I et II ; VOUS AVEZ-DIT ACOUSMATIQUE ? RENCONTRES LIVE 89 et VERS UN ART ACOUSMATIQUE, deux numéros du Groupe de musique vivante de Lyon, ainsi que les ABSOLUETTÉS qui doivent servir à l'établissement et la diffusion de la pensée acousmatique au niveau national et international.

demi-teinte curieusement acceptée par nous tous ou presque qui fait que nous nous contentons d'exister, comme si nous étions frappés, à vie, d'illégitimité. Nous avons au contraire à conquérir un public, à éditer les oeuvres et les écrits et à dire que la voie désormais ouverte ne peut qu'être prolongée et que les détracteurs, si nombreux soient-ils, ne peuvent plus rien.

Voilà pour la première constatation. Il conviendrait donc de fouiller plus avant les causes de cet «insatisfaisant état des choses». Certes de nombreuses manifestations marquent l'existence de ce quelque chose du côté du «travail du son sur support», mais tout se passe comme s'il s'agissait d'un divertissement contingent ou d'une amusante, ou triste, digression (c'est selon!). Or, s'il n'est pas un seul



instant question pour nous, de douter de la «probalance» de l'art acousmatique, rien n'atteste, de façon éclatante et indubitable, qu'il en va de même en dehors du cercle d'acharnés à la pureté de cet art. Dans le meilleur des cas le public vient en connaisseur malgré la quasi absence du discours de la critique.

Il faudrait, selon certains, que cette incongruité qu'est l'acousmatique rejoigne bien vite le rang de la vraie musique, par auto-dissolution consentie, alors que le seul désir des «acousmates» est de sortir cet art du semi-anonymat actuel, seul statut permis jusqu'à maintenant, et de l'extraire définitivement de la nasse dans laquelle on voudrait nous voir disparaître.

## LA GREFFE N'A PAS PRIS CHEZ TOUS ALORS QUE TOUS S'Y SONT ESSAYÉS

L'art acousmatique est bien un art du musical, mais qui, de façon immanente à son essence, se doit d'établir une économie autonome sur le plan des données esthétiques et théoriques. Il y a eu le temps de sa mise en place, saluons là l'audace de ceux qui ont oeuvré pour et avec cet art, et il y a maintenant le temps de l'exploration de ce champ immense, champ par lequel s'est opérée cette salutaire rupture d'avec la note. Le problème que nous rencontrons aujourd'hui est que cette rupture s'est accompagnée d'un abandon quasi immédiat et total de la base de références longuement élaborée par la théorie musicale. C'est un peu comparable au changement de paradigme, somme toute assez brutal, qu'a constitué l'établissement d'un nouveau système cosmologique par Galilée. Il s'agissait moins de savoir si son système était le bon, le définitif, que d'imaginer les transformations référentes

qui en découleraient. Toute proportion gardée, le problème est ici le même : l'art acousmatique n'est pas un nouveau dogme et ne constitue en rien la solution définitive quant à savoir ce que l'on peut faire avec les sons. Il a plus à être considéré comme une position contingente et obligée (dans une perspective historique) qui doit permettre, d'après nous, de poser quelques jalons, d'avancer quelques interrogations, quelques incertitudes (au sens où seules les incertitudes sont garantes de l'indispensable mobilité de l'esprit), qui à leur tour pourraient servir à chercher ailleurs.

Théoriser devient alors impossible sans changer et sans repenser la totalité des moyens et des outils nécessaires à la composition acousmatique. Dans nos sociétés occidentales, chacune des avancées de la pensée s'est toujours accompagnée, finalement, de l'abandon des archaïsmes (les anciennes réfé-





# CHAQUE AVANCEE DE LA PENSEE S'ACCOMPAGNE DE L'ABANDON DES ARCHAISMES

rences devenant inopérantes et obsolètes par changement du champ d'investigation) au profit de données réactualisées permettant elles d'aborder les problèmes rencontrés ou provoqués. Ceci quelque soit le domaine investi : l'histoire des sociétés, l'histoire des techniques, l'histoire des pratiques artistiques le montrent. Ce brutal abandon des références n'a donc pu être accepté, toléré par tous ceux qui aurait pu en devenir les acteurs, la « greffe » n'a pas pris chez tous alors que tous, ou presque l'ont tentée. Perdre à la fois la gomme, le papier, la note, l'instrumentiste et les repères habituels n'étaient pas à la portée de tous. Mais reconnaissons au moins à ceux qui ont eu la largeur d'esprit de perdurer que, loin de se fourvoyer, ils ont ouvert la voie de ce qui pourrait bien être un « demain » de toute la pensée musicale.

« On sait » que quelques uns œuvrent dans cette direction, mais en fait ce « on » ne connaît rien du détail, ignore les pourquoi d'un tel acharnement à composer avec d'autres données, pouffe à l'idée de notre attachement à la notion de support, rage devant une écriture qui n'organise plus des symboles (c'est la disparition de la partition et du fameux niveau neutre de la sémiologie musicale), enfin blêmit quand il s'agit d'écouter sans voir. Deuxième constatation qui, comme la première, est un état de fait, constatations auxquelles il nous appartient de répondre, personne ne devant le faire à notre place, ceci afin d'éviter toute tentative de récupération méthodologique ou esthétique. Nous ne nous laisserons pas déposséder de quelques quarante années passées à construire dans cette voie en pariant sur le genre. Une première génération de compositeurs l'a démontré, une deuxième est là, en train de relever le défi et prête à en prolonger l'expérience. La légèreté avec laquelle certains n'ont pas hésité à réutiliser le terme d'« électroacoustique » au mépris de ce qu'il avait pu représenter lors d'un

passé récent, montre le peu de considération que le milieu de la musique instrumentale savante nous accorde (le cadavre encore chaud, les lycéens se délectent) (3). Prolonger l'expérience et lui donner la réelle dimension de son développement passe donc par une nécessaire vigilance et une dénonciation de tout ce qui l'entraverait.

Cette expérience des sons et de ses manipulations, les stratégies de leur approche, l'établissement d'une nouvelle terminologie, les débats d'idées, toute cette économie du son constitue les premières données de la pensée acousmatique, données qu'il faut montrer en tant que prise de risque de la part de ceux qui en sont les instigateurs. Si créer c'est toujours « risquer quelque chose », là, le risque est double et il ne saurait être question de voir dilapider les données d'une possible économie du sonore par ceux-la mêmes qui ont toujours ignoré, voire combattu, le genre, souvent parce que n'ayant pu réussir le passage de la composition instrumentale à la composition acousmatique. Bien sûr des courants et des positions peuvent s'affronter à l'intérieur, mais ils ne sont que la matérialisation de l'avancée réflexive de cette pensée et d'un nécessaire mouvement.

## UN NOUVEAU TERRITOIRE LIBERE PAR LE SENS

Une des données importantes issue de ces recherches de positions, est la notion de sens, et pour plus de précision il conviendrait d'affiner en ajoutant la notion de conquête d'un « morceau », d'une « parcelle » de territoire libéré par le sens. Il est clair que c'est plus le côté sémantique que sémiotique qui nous intéresse, partant du fait que ce sont moins les sons (les signes) eux-mêmes que leurs rapports

(3) Pour mémoire : *LES MUSIQUES ÉLECTROACOUSTIQUES* de M. Chion et G. Resibel Ed. INA GRM Eclisud ou encore *LA MUSIQUE ÉLECTROACOUSTIQUE* de M. Chion, éd. PUF / Que suis-je.





JEAN-FRANÇOIS MINJARD

(4) Cf. les positions de Chion sur l'utilisation du terme «morphologie» au singulier, en droite ligne du TCM et ne pouvant dévier, et les positions, plus ouvertes, plus mobiles, plus trapanties de Bayle ou Dufour qui eux parlent des morphologies en terme de champ poétique ou d'écriture. Positions évincées lors du troisième débat «Jésé/Virtuel» sur les morphologies, cycle acousmatique/Son-Mu 92 le 16 mars 1992 à Paris, montrant bien la difficulté de l'affectif et nécessaire mouvement de la pensée acousmatique.

(5) De leur côté, les électroacousticiens libéraient les puissances du son, en réabsorbant dans de larges trames le bruit, les sonorités complexes et le rez de marée des mixtures inharmoniques. Mais sans accès à l'écriture, ils ne pouvaient formater intégralement leurs opérations ni par conséquent contrôler leurs trouvailles. Tel était le dilemme : ou bien une écriture condamnée à fonctionner à vide, dans l'atavisme de ses systèmes formels ; ou bien une production sonore effective, mais trappée d'une *intelligibilité de principe*. (C'est moi qui souligne) H. Dufourt op. cit. p. 302

qui signifient (c'est donc moins *par* ce que ça signifie que *parce que* ça signifie). C'est à dire qu'il y a signification originale dans le rapport entre deux sons et que c'est précisément là que s'articule le discours musical. Le compositeur fait acte de sens en créant ce rapport. Le sens est donc la mise en acte des rapports possibles (au sens générique, c'est à dire aussi bien les possibles que les impossibles) entre les sons. Ce n'est pas le contenu sémantique de la musique qui importe mais bien la sémantique en tant qu'outil de dégagement des réseaux de sens. Le rapport au sémantique étant à prendre dans le sens d'une aide à la compréhension de la composition acousmatique (il s'agit donc d'une sémantique essentiellement poétique) plus qu'en terme d'analyse a posteriori.

**L**es machines aujourd'hui permettent facilement de capter les sons ou d'en produire d'inouïs, mais que faire de ce monde sonore grouillant, inorganisé, indifférencié, sinon tenter de le plier, de le soumettre à la pensée du compositeur, pensée à la fois constituée et constituante d'une grammaire et d'une syntaxe. Outils qu'il faut apprendre dans leur maîtrise et étendre (désapprendre) dans leurs possibles, c'est indissociable, si l'on veut conquérir un public autrement que par le mythique miroir aux alouettes de la technologie. Car il est relativement facile de faire figure, de simuler un savoir sur les sons, ne serait-ce qu'en leur rendant un semblant de mobilité en donnant l'illusion de leur manipulation. Le maniement des sons ne va pas sans quelques préalables, deux choses le conditionnent : c'est tout d'abord asservir une idée par les choix effectués (choix des sons et choix sur les sons, mais aussi choix des articulations et des critères retenus pour les mises en rapport), idée elle-même génératrice

de sens, pour ensuite servir un propos esthétique par le biais de l'écriture.

Voilà donc plus de quarante ans que nous édifions avec comme point de départ une idée fort simple mais au fond ramifiable à l'infini : tous les sons nous intéressent parce que, par leur écriture, il y a du sens à territorialiser. L'art acousmatique est à comprendre dans cette acception : chaque nouvelle oeuvre participe à cette territorialisation en même temps qu'elle fonde de l'intérieur les règles de son propre jeu. On pourrait, d'une certaine manière, dire que l'acousmatique est, actuellement à la fois dans sa phase d'auto-édification des références - les «endo-références» - et dans l'amorce d'une phase de lecture et de positionnement de ces références par rapport à un point extérieur, les «exo-références» susceptibles de situer d'une façon élargie les expériences intérieures. Pour nous, compositeurs de deuxième génération, après une première période de mise en place de notre personnalité musicale façonnée à l'écoute des défricheurs, apparaît donc une phase intermédiaire où nous devons pouvoir nous situer, donc «répondre» à la première phase. Les compositeurs de la première génération ont eu tout à conquérir : les lieux de cette musique, nouvelle alors, et les règles de ce jeu. Nous sommes (les compositeurs de la deuxième génération) les vecteurs de ces exo-références puisque nous avons à nous positionner par rapport à ce qui a été fait dans tel ou tel domaine. Il s'agirait presque d'un «devoir envers ceux d'avant», quelque chose comme l'assurance qu'en ayant saisi ou approché ce qu'ils voulaient «dire» et quels étaient leurs moyens, nous puissions, grâce à cet appui, avancer sans détours, gagner une nouvelle parcelle et l'explorer à notre tour.

Tout cela rend nécessaire certaines questions concernant l'environnement réflexif et tout parti-



culièrement concernant les problèmes de terminologie : que reste-t-il de la terminologie schaefferienne? mais surtout doit-il y avoir immortalité des concepts schaefferiens ou devons-nous les faire évoluer en accord avec les nouvelles avancées esthétiques, au risque de contredire les gardiens du temple? (4)

Nous sommes donc dans une phase d'établissement d'un «deuxième niveau» de territorialisation, recoupant nécessairement le premier et que nous devons affronter sans la méprise d'un retour en arrière, mais en cherchant, en explorant des situations autres. Certaines oeuvres récentes, au numéro de catalogue forcément élevé, laissent entrevoir ce que donnerait une phase d'exo-référence. Nous ne pouvons ignorer le terrain déjà conquis,

sous peine d'être, nous aussi, gagnés par cet attentisme esthétique qui fait qu'aujourd'hui l'art ne doit surtout pas déranger les situations acquises, l'artiste ne plus s'acharner à avancer et le public ne pas faire l'effort de la découverte. Cette époque du «cocooning» est sans perspective de chrysalide, rien qui laisse penser que cela doit déboucher sur du neuf, c'est l'attentisme ou la réaction. Cela rend notre position plus difficile à tenir mais nous ne pouvons nous taire malgré les attaques péremptoires de certains (5).

Là est un point important, un des points qui fonde le genre : faire de l'écriture du son, donc de son sens, le postulat de nouvelles formes de conscience, tracer de nouveaux «circuits», opérer de nouvelles connexions. (6)

## UN NECESSAIRE CHANGEMENT DE PARADIGME.

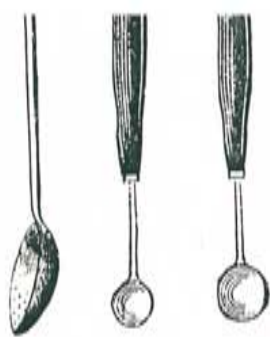
Mais le plus surprenant c'est que certains s'étonnent, aujourd'hui, de découvrir la magie des sons non instrumentaux (7), alors que depuis 1948, les compositeurs concrets, puis électroacoustiques et enfin acousmatiques ont signé et signent leurs oeuvres en usant de ces dits sons. La leçon est de taille, si jamais nous doutions de nos sons, nous voilà «rassurés», ils peuvent encore paraître. Seulement cet état d'apparence n'est pas celui recherché. Nous n'utilisons pas les sons simplement pour les montrer, nos musiques ne sont pas une mise en écrin. D'ailleurs un beau son, c'est comme une belle couleur ou quoi que ce soit d'autre. Le beau ou le non beau c'est la même chose, tout cela ne relève que d'un consensus ou d'une position culturelle. Il n'y a que l'acte intentionnel, que l'orientation de l'écriture qui font que ça peut devenir beau. L'illusion serait de «laisser faire» les sons. C'est l'organisation et l'écriture qui font que les sons «disent». Ce en quoi nous nous ef-

forçons, sans cela l'écoute pourrait être facilement dupée, abusée par cette illusion, par l'émerveillement de l'illusion. Quelles que soient les techniques ou les outils employés, les limites de la conquête des nouveaux territoires sont seulement celles de l'esprit qui les engendre. Les nouvelles machines comme les anciennes ne pouvant être les garantes, à la place de la pensée créatrice, de l'originalité du discours et de l'intégrité de la démarche.

Les premiers compositeurs à investir du côté de ces «nouveaux univers sonores» l'ont fait avec les machines du moment : disques souples enregistrés pour les premières expérimentations, puis très vite le magnétophone (avec le reste des outils du studio) est devenu instrument d'écriture. Les manipulations qu'il permettait d'effectuer sur les sons ont rapidement montrées l'étendue et l'intérêt de la découverte, en même temps que le nécessaire changement de paradigme qui l'a accompagnée et qui n'a cessé de poser des pro-

(6) «... le cerveau est la face cachée de tous les circuits, qui peuvent faire triompher les réflexes conditionnés les plus rudimentaires, autant que laisser une chance à des tracés plus créateurs, à des liaisons moins «probables». Le cerveau est un volume spatio-temporel. Il appartient à l'art d'y tracer de nouveaux chemins actuels.» in POUR-PARLER de G. Deleuze aux éd. de Minuit.

(7) cf l'article de Christophe Blanc : LE CHEF D'OEUVRE DE L'IRCAM portant sur leur station musicale, dans SVM n°91 de février 1992 : «Il faut avoir assisté à un spectacle de l'Ircam pour savoir à quel point les possibilités d'exploration de nouveaux univers sonores sont loin d'être épuisées. Fondements telluriques, stridences animales, nappes oniriques et sensuelles riches en harmoniques, frétillements végétaux, traces industrielles, les timbres imaginés par les compositeurs contemporains provoquent souvent l'émerveillement, parfois l'agacement, jamais l'indifférence.»



# LE MONDE MUSICAL EST-IL DEFINITIVEMENT TROP RIGIDE POUR S'ADAPTER A LA NOUVEAUTE FONDAMENTALE DE NOTRE ART ?

JEAN-FRANÇOIS MINJARD

(8) «La composition musicale ne se réduit certes pas à l'abstraction de ses indices ni à celle d'une pure construction. Il n'empêche qu'écrire, c'est organiser des symboles, c'est à dire les ordonner selon les lois d'un calcul. » H. Dubout op. cit. p.89,90. «... Je crois qu'un des grands problèmes de la musique d'aujourd'hui, c'est qu'il n'y a plus d'écriture, c'est à dire qu'il n'y a plus de représentation possible, satisfaisante, de la musique qu'imaginent et qu'élaborent les compositeurs. Je crois que l'ordinateur est l'instrument qui, peu à peu, permettra de formaliser la musique d'aujourd'hui, et par conséquent de la représenter. Mon travail à l'Ircam c'est ça: le souci de la représentation de la connaissance musicale, de trouver une représentation symbolique à des phénomènes qui sont continus et ça, pour exercer une action de manière plus souple et satisfaisante sur le nouveau matériau. » Antoine Bonnet, «Multipistes» France Culture 28/12/91.

blèmes depuis. Cette révision des données et l'instauration d'approches radicalement nouvelles de l'écriture et de la composition constituent toujours ce que nous reconnaissons comme essentiel à la pratique acousmatique. Depuis le début de l'aventure acousmatique (musiques concrète et électroacoustique comprises), les machines ont toujours eu une même fonction principale : celle de l'écriture. Fonction principale à laquelle on peut ajouter une fonction seconde de matricage qui elle concernerait plus la phase de fabrication, d'élaboration des sons.

Ces deux fonctions étant intimement liées dans le temps de la composition, on peut dire que les machines sont pour nous l'élément de la matérialité même de l'acte compositionnel. C'est vraiment avec elles que l'on façonne et que l'on organise, le support étant le lieu de l'enjeu où les causes et les effets se rejoignent, quelque soit d'ailleurs la nature du support et le type de codage des sons ou des données (codage analogique ou discret). La dimension et l'engagement physiques du rapport aux sons est une constante de l'écriture. L'acte de composition en acousmatique est essentiellement une activité matérialisée par le travail opéré sur et avec les sons, nous sommes en prise directe et permanente sur ceux-ci, dans la continuité du faire et de l'entendre. Pour nous, écrire n'a plus rien à voir avec l'organisation de symboles et les machines ne sont pas des aides à une quelconque formalisation. Nous sommes en totale rupture d'avec la composition instrumentale (8).

Et je ne vois pas en quoi la suppression de la dimension symbolique de l'écriture, dans l'acte acousmatique, interdirait foncièrement l'accès à la structuration de l'oeuvre. Il est simple de constater que le peintre «écrit» lui aussi directement sur le support, cela n'ayant jamais réduit l'explo-

ration des champs de la peinture. Disons que nous nous sommes affranchis de ce fameux niveau neutre. Poïétique et esthétique se trouvant alors reliés comme c'est le cas pour tous les arts de support. Ces transformations radicales ont été trop longuement ignorées et c'est sans doute ce qui explique le porte-à-faux de l'écoute critique des oeuvres acousmatiques. Il faut là aussi changer. Changer l'écoute comme il a fallu, par exemple, changer le regard toutes les fois où les données de la peinture changèrent. Comment prétendre «saisir» Manet avec les grilles de perceptions des oeuvres de Delacroix. Le monde musical manque vraiment de souplesse (on parle de lui comme du dernier endroit le plus réactionnaire) au point de ne pouvoir envisager de tels réajustements pourtant nécessaires (9).

**U**ne question demeure néanmoins : pourquoi l'attrance vers ces «nouveaux univers sonores» se ferait seulement maintenant, alors que, je l'ai déjà dit, voilà quarante ans que cela se fait réellement de travailler, de composer avec tous les sons (microphoniques ou de synthèse)? Ce à quoi il faut ajouter que non content de travailler ces sons, chaque compositeur s'est également astreint à mettre en place une écriture leur correspondant. Et même si toutes les tentatives ne furent pas entièrement originales, toutes s'inscrivirent dans une volonté d'associer, en une sorte de tandem jusque là peu ou pas envisagé, le sens et le «bruit».

Autrement dit quelle part de sens les bruits, ou les sons renferment-ils, dans certaines conditions de relations d'écriture musicale? Ce sens ne pouvant surgir que du rapport des sons entre eux, rapport conquis par le geste compositionnel en dehors



de la simple application de règles préexistantes, toute l'écriture acousmatique instaure ces niveaux de sens à la suite ou dans le prolongement de ceux de la musique concrète et de ceux de la musique électroacoustique.

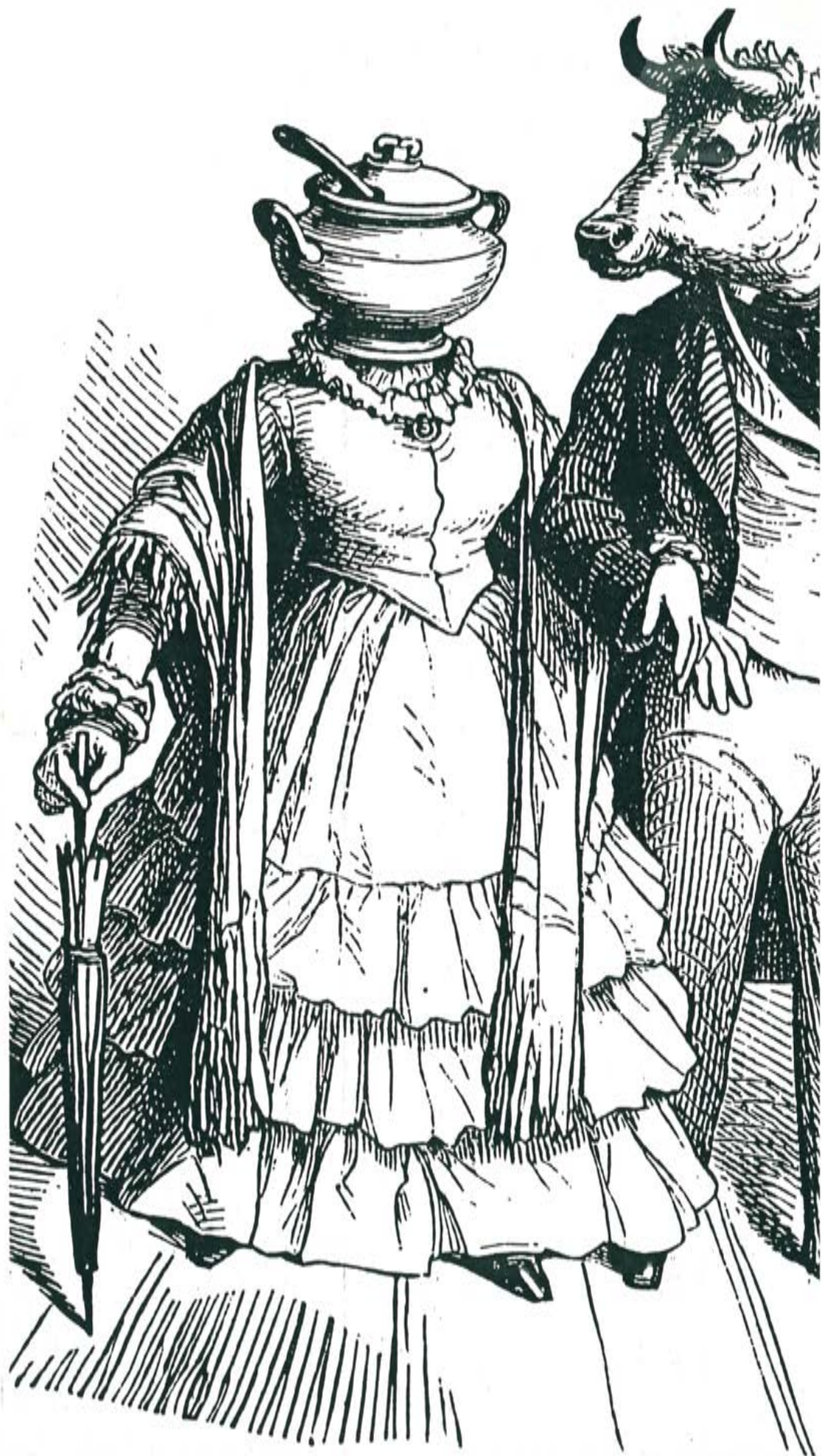
Alors pourquoi cet émerveillement si tardif? Une part de la réponse a déjà été évoquée plus haut. Beaucoup de ceux qui ont tenté l'expérience à ses débuts n'ont pas cru en cette « chose » trop énorme et se sont repliés en terrain connu, terrain où d'ailleurs les conquêtes se font de plus en plus difficiles, l'élément de base étant à son terme d'exploration.<sup>(10)</sup> Une autre part de la réponse pourrait provenir du mode de diffusion des œuvres acousmatiques. Il est évident que tôt ou tard la diffusion fera partie intégrante de l'œuvre, il y aura donc là aussi mémorisation. Cela veut donc dire que la présence actuelle d'un diffuseur en temps réel est une situation vouée à disparaître. Cette présence, en effet, introduit une part d'incertitude peu en accord avec l'importance de la fixation. Si l'acousmatique à pour donnée essentielle la possibilité d'arrêter un choix en fixant tel ou tel moment sur le support, ça ne devrait pas être pour retrouver la notion d'interprétation à la diffusion. Ce qui ne va pas nous faire que des amis du côté des interprètes, car même si l'on pouvait penser à déléguer la diffusion à des personnes spécialisées dans ce domaine, en somme créer une nouvelle sorte d'interprètes, leur absence lors du concert serait une situation paradoxale. Alors que depuis quelques années maintenant la tendance s'est totalement inversée et que l'on peut parler d'un quasi culte de l'interprète, c'est justement ce moment que nous choisissons pour dire non à la présence de l'exécutant. Ironie de l'histoire, mais nous pratiquons un art de support et à ce titre nous devons assumer cette situation plutôt que d'essayer d'y palier en voulant être encore acteur de la diffusion.

## DIRE LE MONDE AVEC LES BRUITS DE CE MONDE.

Une des conquêtes de l'art acousmatique, non des moindres, est d'avoir montré que, malgré l'origine et la complexité de ses entités constitutives peu enclines au sens musical, l'ineffable et l'indicible surgissaient là où l'on attendait qu'une pâle copie du réel. Quoi de plus difficile, indispensable et illusoire car jamais fini que de vouloir dire le monde avec les bruits de ce monde, car l'enjeu de l'art n'a jamais été autre. Une des ruptures d'avec l'instrumental, permise par leur capture directe, est le déplacement de l'enjeu de la médiation. Composer avec des instruments c'est avant tout faire de l'abstraction, le sens musical est obtenu après un savant codage/décodage propre au contexte socioculturel. C'est donc une démarche où l'intellection a la primauté sur le geste, le compositeur étant celui qui manipule des symboles, la jouissance est d'abord cérébrale. Au contraire, saisir les sons et composer avec leur image forge enfin l'outil discursif rendant possible l'écoute du monde et la nécessaire transformation de celui-ci. Là c'est principalement la perception qui guide les choix. Les choses entendues peuvent déjà posséder des niveaux de sens, l'acuité à les déceler devient élément d'écriture, enregistrer c'est déjà écrire. Le geste précède donc la « parole ». Il y a peu, c'était au début du mois de décembre dernier, lors des rencontres organisées par le GMVL, à Lyon, intitulées « L'Europe acousmatique », François Bayle a déclaré tout de go : « Bien sûr que l'acousmatique c'est de la musique, alors terminées les vieilles querelles, les années 90 seront acousmatiques ». Nous étions là, quelques uns à saisir le message. J'ai juste eu envie d'ajouter : « chiche! ».

(9) « L'électro-acoustique a fait éclater les limites traditionnelles qui distinguaient le musical et ce qui ne l'est pas. Entre ce matériau à la surabondance dépourvue de normes et le système de l'écriture, l'inadéquation est complète. L'écriture savante est sans prise sur les sons neufs et inorganisés du monde électro-acoustique. Elle s'épuise en rébus catégoriques. » H. Dubout, op. cit. p. 123.

(10) La note pour aller vite, à quoi il faut rajouter les quatre paramètres: hauteur, intensité, durée, timbre. « Aujourd'hui il n'y a plus de fondement à priori de la musique, ça veut dire que la notion de note sur laquelle c'est fondé toute une théorie de la musique tonale n'existe plus pour le compositeur qui inscrit son travail dans une perspective historique. Vouloir sortir de là (du domaine de la musique mélodique, harmonique, contrapuntique), quand l'imagination du compositeur sort de ce-là, on ne peut plus l'écrire. » Antoine Bonnet Ibid.



JEAN-MARC DUCHENNE

# REPONSES A DES QUESTIONS QU'ON NE M'A JAMAIS POSEES (LA PRATIQUE MULTIPHONIQUE)

*L'acousmatique est un art de la spatialité: externe, interne, réelle, virtuelle, imaginaire, métaphorique. C'est de la plus grande sensibilité à l'espace interne de l'œuvre que naissent les idées neuves, et la manière de les traduire dans les techniques de projection du son.*

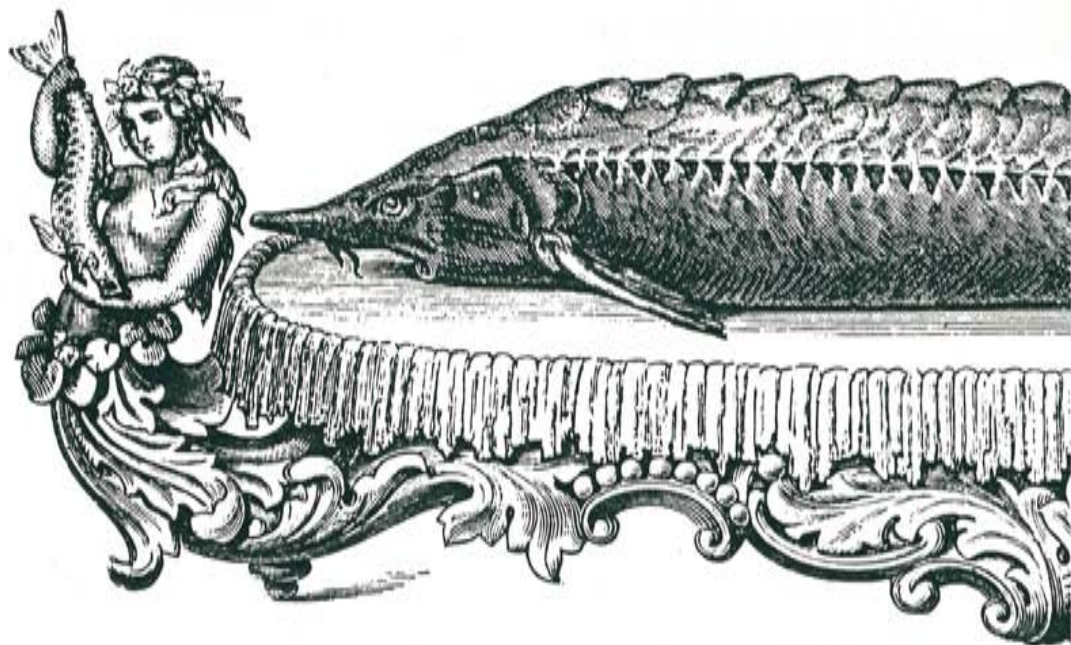
**P**lus j'avance dans la réalisation d'œuvres pensées pour et avec la technique "multicanaux", moins j'ai envie de la défendre! Ça devient en effet d'une telle évidence qu'il m'apparaît de plus en plus dérisoire de devoir en montrer les vertus! La multiphonie est à l'acousmate «ce que la bicyclette est au piéton... et la grelinette au bêcheur». Mais voilà, si je dis ça comme ça, personne à part ceux qui l'on déjà expérimenté ne comprendra vraiment de quoi il s'agit.

Je vais donc essayer d'expliquer, une dernière fois, ce qui découle à mon sens de ce simple terme, quitte à enfoncer des clous ou à défoncer quelques portes ouvertes... et je précise, une fois encore (mais est-ce quand-même la peine?), que bien que ne parlant ici que d'aspects apparemment extérieurs à ce qui serait essentiel dans les œuvres il ne s'agit toujours que de moyens mis au service du sens... Cette préoccupation ne remplace évidemment pas les autres, elle les accompagne et les sert.

J'aimerais tout d'abord réajuster certaines réflexions que j'ai lues ou entendues à propos des différents modes de réalisation/diffusion.

Les acousmates n'ont pas toujours eu la possibilité de composer l'espace de la diffusion. Il ne faut pas confondre en effet le fait de lire "x" pistes simultanément avec celui de pouvoir placer et déplacer les sons en toute liberté indépendamment (ou non) les uns des autres et ce avec la même précision et efficacité que les autres aspects de l'écriture. Les cas connus se bornaient à juxtaposer plusieurs voies mono ou stéréo fixes ou nécessitant une diffusion manuelle supplémentaire. Ce dispositif représente un cas de figure possible mais est loin de proposer ce qui est maintenant réalisable: on peut parler à ce propos réellement "d'octophonie, dodécaophonie, hexadécaphonie" etc... pouvant comporter à l'intérieur autant d'espaces mono, stéréo, quadri etc... que l'on veut de même qu'un support stéréo pourra contenir du mono superposé à du bipiste et de la stéréo... Cette "technique" en effet, pour être vraiment intéressante, doit permettre





JEAN-MARC DUCHENNE

tous les types de rapports son/espace, quitte bien-entendu, à n'en explorer que quelques uns à la fois, selon les nécessités de l'oeuvre.

Il ne s'agit donc pas d'un retour au fantasmes d'une diffusion éclatée pouvant éventuellement servir d'alibi à des manifestations ratées mais bien d'assumer un aspect important du faire et de l'entendre acousmatique (voir plus loin...). Rien à voir non plus avec les pratiques "live", bien au contraire (!), cette attitude étant en fait encore plus en accord avec les principes de fixation et la démarche concrète (voir plus loin également) que celle rencontrée habituellement.

**P**as besoin non plus des moyens plus importants, tant pour la fabrication que pour la diffusion, et ceci que l'on travaille sur magnétophone ou en MIDI. Dans ce cas là comme dans celui de la composition stéréophonique on n'est pas obligé de posséder le top niveau en quantité pour faire du bon boulot. Il ne manque pas, toutes techniques confondues, d'éléphants qui accouchent de souris. Le contraire, quoique plus douloureux, est toujours réalisable, on le sait bien. Il ne s'agit donc pas de succomber à l'appel de la sirène numérique pour montrer qu'on est à la page mais bien de trouver les outils les mieux adaptés à une démarche précise.

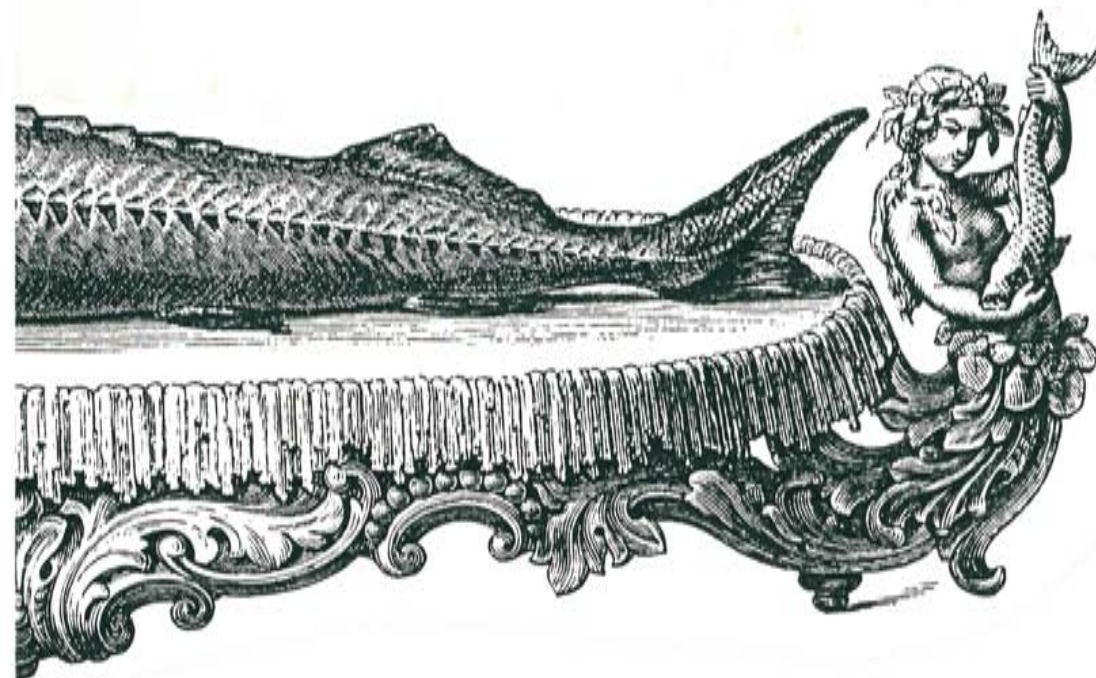
Tout ça pour dire qu'il ne s'agit bien évidemment pas de questions techniques mais bien d'options plus profondes et "radicales". Si ce n'était que ça, même intéressant, cela ne justifierait pas d'en parler autant. Les implications artistiques sont ici beaucoup plus nombreuses et me semblent à même d'apporter des solutions ou tout du moins des alternatives et des ouvertures (des stimulations aussi!) à quelques-uns des problèmes

qui se posent actuellement à l'acousmatique.

Une double erreur subsiste ainsi souvent (voir toujours plus loin) : les diffusions multicanaux et stéréo ne s'opposent pas, la première englobe simplement la seconde (tout ce que l'on peut faire en diffusant une source stéréo peut être réalisé dans une configuration multicanaux, évidemment pas le contraire). Ce qui diffère bien par contre, c'est l'adaptabilité aux différents lieux, ce qui ne saurait être de toute façon un critère discriminatoire. Tout le travail sur l'espace virtuel reste également entièrement valable, il est simplement décuplé par les nouvelles possibilités "polyphoniques" offertes. Autant cela me semble nécessaire, comme le dit Michel Chion, de définir précisément pour l'auditeur le cadre spatial dans lequel se déroule l'oeuvre, autant il convient de ne pas le réduire systématiquement à un seul cas de figure: si le cinéma fournit dans beaucoup de situations un parallèle voire un modèle précieux, la vision et l'audition possèdent des rapports à l'espace bien différents. Utiliser des orientations d'écoute, tenir compte des habitudes perceptives que l'ouïe entretient avec la vue et la position du corps etc... doit faire partie des préoccupations de l'acousmate et être assumées dans le mode de présentation au public. Mais celles-ci peuvent être de nature très variée, presque aussi variées que les oeuvres elles-mêmes.







## L'ADEQUATION ENTRE L'ŒUVRE ET SES CONDITIONS D'ÉCOUTE.

Le vrai choix est en fait celui-ci : composer l'espace interne au mieux et avec le maximum d'efficacité (l'espace interne étant celui de l'œuvre elle-même), ou vouloir modifier l'œuvre alors de sa diffusion publique. En cela la composition multicanaux s'oppose radicalement à l'idée de "diffusion automatisée", celle-ci n'étant en fait que l'enregistrement à posteriori d'un espace externe non conçu et réalisé avec l'œuvre.

Les différences justifiant un choix éventuel ne se situent donc pas tant dans le résultat (et pourtant !) que dans le fait de considérer comme logique et nécessaire l'intégration de ce paramètre au même rang d'importance et à la même étape de création que les autres. Avec comme corollaires l'obligation de définir une implantation et un type de lieu plus ou moins précis (donc de se poser la question !) ainsi que l'inutilité/impossibilité d'une "interprétation" en direct devant le public. Finalement : (relative) fixité contre variabilité.

Composer en stéréophonie devrait alors relever du choix suivant : soit l'œuvre est destinée à être écoutée dans ce format particulier (écoute "domestique" ou "radiophonique") ou bien nécessiter une interprétation, c'est-à-dire pas seulement une spatialisation mais bien une modification active de sa sonorité et de son écriture en fonction des conditions conjoncturelles.

C'est le moment d'évoquer une objection souvent entendue : « composer pour un dispositif particulier, pouvant varier d'une œuvre à l'autre, rend impossible toute programmation de concert et limite considérablement les possibilités d'exécution de

l'œuvre ». En effet, ses chances de "tourner", dans l'état actuel des systèmes de diffusion et vu la quantité de manifestations consacrées à l'acousmatique, peuvent être significativement réduites par cette contrainte supplémentaire. Cependant, recherche-t-on la quantité à tout prix ? (en plus, contrairement à ce qu'on croit, une diffusion multicanaux est plus facile à réaliser qu'une conventionnelle...).

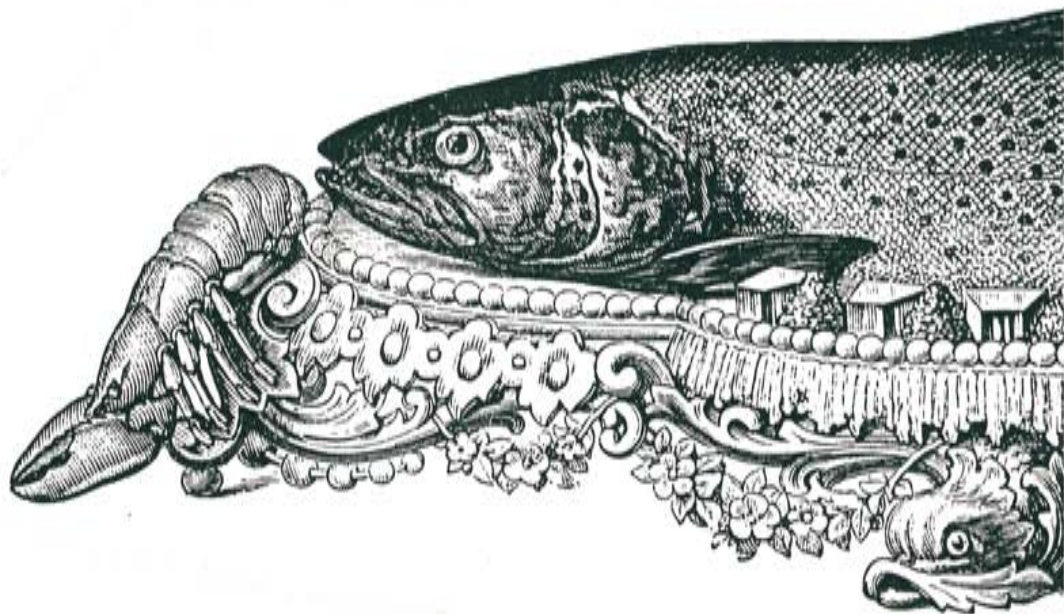
En deuxième lieu, cela conduit à trouver au contraire des solutions de présentation peut-être plus adéquates que ce qui est proposé généralement. Une salle spécialisée comportant un large dispositif avec un système de routage décent solutionnerait bon nombre de cas mais reste encore une utopie. Plus réaliste et peut-être plus provocateurs de formes et d'expressions nouvelles, tout le domaine des séances, expositions, "installations" ... qu'il reste à investir avec la même rigueur et les mêmes exigences que le concert traditionnel. Je poserai alors deux préalables à une réalisation acousmatique : d'une part l'espace et les conditions de son écoute font partie de l'œuvre elle-même et ceux-ci, bien que pouvant être quelconques, doivent être clairement définis pour l'auditeur, d'autre part les nouvelles propositions induites par l'obligation de définir le dispositif adéquat à l'œuvre conduisent à reconsidérer les genres de manifestations acousmatiques.

## MAL-ENTENDUS ET MAL-ÉCOUTÉS

PAR DENIS DUFOUR

Récemment un compositeur français encore bien jeune (mais déjà renommé), persuadé que les œuvres acousmatiques se composaient comme des œuvres instrumentales fut tout à fait surpris des explications que je lui donnai au sujet de notre travail, de la façon de le penser, de le réaliser, de le produire. Pendant ses études au CNSM de Paris, il s'était intéressé à l'acousmatique, mais sans résultat probant. Intéressé par mes "révélations" il eut alors cette phrase ingénue : "mais si l'acousmatique c'est ça, pourquoi ne le dites-vous pas ?"

En Europe, d'autres compositeurs beaucoup moins jeunes ne savent même pas que l'Art Acousmatique existe. Et même chez ceux qui suivent de près notre production, nous constatons qu'ils reproduisent nombre de malentendus que nous croyions dissipés. En fait, il n'y a pas de malentendu car il n'y a pas eu assez de "bienexprimé", tout au plus quelques mots lâchés, quelques définitions floues, beaucoup de démentis et de mea culpa. Les



JEAN-MARC DUCHENNE

## MULTIPLICITE DES FORMATS D'ECOUTE ET DE FABRICATION.

écrits de Michel Chion semblent avoir été une goutte d'eau dans l'océan de l'incléfini et de l'ambigu et peut-être n'ont-ils été pris que pour un travail personnel de réflexion autour de son œuvre propre. Une des raisons qui ont motivé la création du mouvement ABSO absolument, est justement de faire savoir, de faire connaître et d'illustrer l'Art Acousmatique. Soyons nombreux à en parler publiquement pour prendre la relève de Michel Chion, qui déclare dans ce numéro, qu'il ne se commettra plus à un travail de vulgarisation. Et il en reste à faire ! Pour illustration nous avons relevé quelques phrases tirées des critiques des concerts SCN-MU 92 de Jacques BONNAURE, parues dans les suppléments à la *Lettre du musicien*. Ces articles expriment des prises de positions argumentées et une indiscutable attention à ce que nous produisons, attention plutôt rare et bienvenue. Nous ne pouvons cependant pas ne pas prendre conscience que nous (les "acousmatiques") n'avons certainement pas fait ce qu'il fallait pour que soient comprises les données fondamentales de notre travail ("art des sons fixés", "acousmatique", "concret"... ) CQFD.

Il me semble que nous connaissons actuellement une période analogue à ce qu'a été la transition entre les périodes baroque et classique en musique : cette deuxième a vu la cristallisation de ses principales formes et formations.

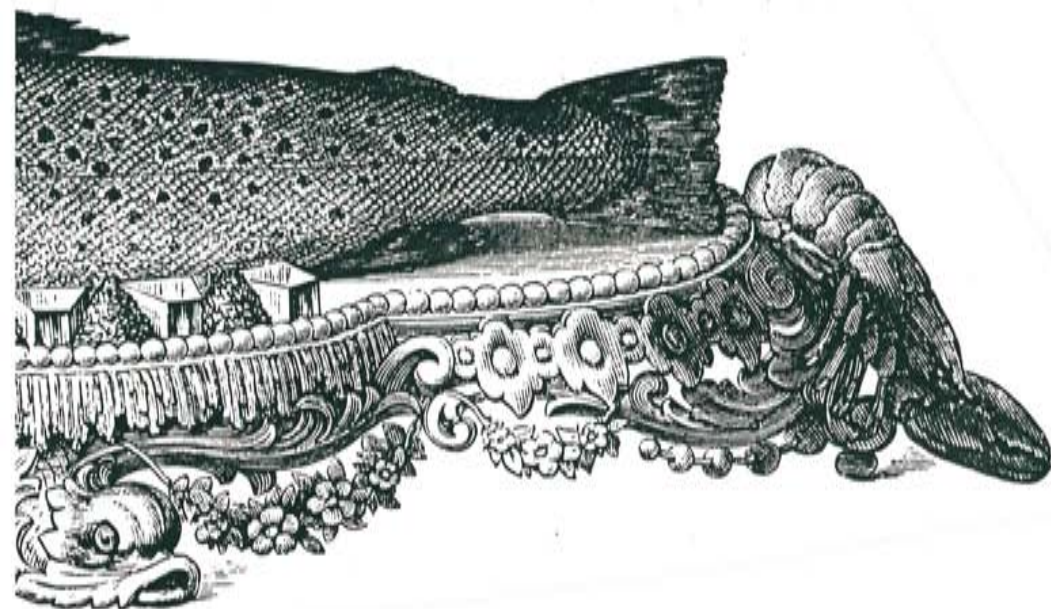
Cette (relative) stabilisation a permis l'élaboration d'œuvres plus complexes mais n'a pu se faire qu'après une période d'expérimentation un peu informelle. Cette période a déjà eu lieu en acousmatique dans les années 60-70. Les nouveaux moyens dont on dispose maintenant permettent une nouvelle phase d'expansion qui me semble cette fois déterminante parce-que permettant une réelle fixation de tous les aspects de l'œuvre (alors qu'à l'époque, à part quelques cas ponctuels, la part "temps-réel" était importante).

Si je partage le sentiment de Michel Chion qui ressent la nécessité de cadres fixes qui permettent au public de s'y retrouver et au langage de s'y développer, je pense par contre que cette stabilisation ne peut se faire qu'après avoir exploré les formes possibles d'où se dégageront peut-être quelques formules privilégiées, sans quoi on court le risque d'un rétrécissement et d'un appauvrissement prématurés. Ce n'est pas vraiment le moment, alors qu'il faudrait au contraire élargir rapidement le champ d'action de l'acousmatique sous peine d'être totalement phagocités par la musique et de n'avoir plus à se mettre sous l'oreille que quelques CD peaufinés, de rares émissions nocturnes et quelques diffusions privées confidentielles : «surtout, restons bien entre nous et méfions nous des imitations!...

Je proposerai sur ce sujet un parallèle avec la musique. Les différentes formations (instrument soliste, musique de chambre, orchestre...), si elles ont eu des nécessités conjoncturelles sont vite apparues comme éléments moteurs à la création et étaient choisies pour leur potentiel expressif et architectural autant que pour le rapport qu'elles induisaient avec l'auditeur (par le volume sonore ou la taille de la salle par exemple). Et ceci ne manquait pas de rejaillir sur le type d'écriture de l'œuvre bien-entendu.

**L'**acousmatique jusqu'à présent ne s'est globalement jamais libérée du modèle musical : prédominance de l'implantation frontale, individualisation des timbres des haut-parleurs en tessiture et en "pupitres" (alors que les correcteurs des consoles de diffusion remplissent très bien ce rôle), utilisation rare des plans en hauteur sinon comme remplissage, lointains ou faire-valoir... (et ce n'est pas souvent un problème technique. Et c'est surtout le modèle orchestral qui prédomine : cela se comprend aisément puisqu'il reproduit à la fois l'écoute stéréophonique du studio et qu'au niveau spectacle il se présente comme une reconstitution spatiale des différents pupitres timbraux que l'auditeur connaît : l'auteur s'y retrouve et le public aussi (d'une manière bien illusoire il est vrai!). De plus, en étant obligée de passer par une exécution/interprétation manuelle en direct, cela la limite à des formules proches du concert et l'empêche d'explorer d'autres formes de présentation, plus proches des arts plastiques par exemple dont elle partage les caractéristiques de fabrication.

Il semble coexister en fait d'une part l'acousmatique qui se contente généralement de reproduire en concert les conditions d'écoute de la



musique interprétée (et entretient ainsi son caractère apparemment incontournable) dévolue aux musiciens, donc respectable, et, d'autre part, des installations sonores qui proposent un tout autre rapport à l'écoute, au temps et au rôle même de la réalisation sonore et conçues généralement par des "plasticiens-musiciens" inclassables et donc pas très sérieux. Entre les deux piles de ce gouffre: pratiquement rien. Peinture, sculpture, architecture, l'acousmatique peut être également tout cela à la fois. Ce qu'ouvre la composition multicanaux, c'est justement cette possibilité d'explorer et d'exploiter ce vaste espace d'expression sonore. La multiplicité des formats d'écoute et de réalisation (les deux étant liés) loin d'être une contrainte passagère dont il faudra vite se débarrasser est réellement quelque chose de positif: cela ouvre l'acousmatique à d'autres formes de présentation et d'expression. Il n'y a donc pas de meilleur format (nombre de voies réelles de réalisation-diffusion): 2, 8, 12, 16, 20 ou 40 voies... ce qui compte c'est qu'il soit le mieux adapté à l'oeuvre. Un support standard, nécessaire pour permettre une circulation des oeuvres, ne peut être alors que modulaire (à partir d'unités huit pistes par exemple) sous peine une fois de plus de contraindre les formes à n'employer qu'une seule direction. Evidemment, cela pose un problème par rapport aux systèmes de diffusion actuels, presque tous basés sur le principe du "démixage timbral". Grande variété de couleurs de haut-parleurs, faible nombre de voies de restitution de qualité, manque de souplesse des systèmes d'affectation de bus (quand ils existent!) et faible nombre de voies d'entrée sont autant de caractéristiques rendant la diffusion correcte d'oeuvres multicanaux pratiquement impossible dans le cadre d'un concert comprenant plusieurs oeuvres différentes...

## DEFINITION DES PRINCIPALES FORMULES DE PRESENTATION.

Je le répète, il me semble être trop tôt pour délimiter des "genres" qui devraient se cristalliser par la pratique et par l'expérience. Néanmoins, on en connaît déjà certains et il n'est pas difficile d'en imaginer quelques autres. Mais les "genres", liés aux formes des oeuvres -durées, contenus...- ne sont pas indépendantes des "formules". Ce n'est pas dans le présent propos de développer ce dernier aspect, ô combien important, je me contenterai ici seulement d'évoquer celui des différentes présentations.

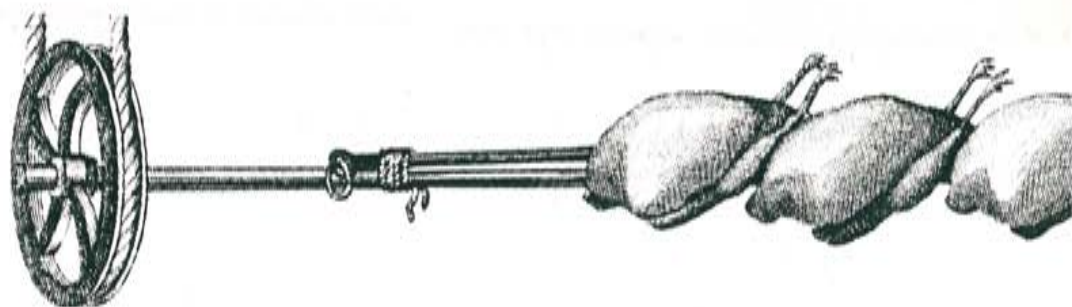
Il y aurait tout d'abord, par ordre de complexité de mise en oeuvre, l'écoute stéréophonique domestique. Je ne parle pas ici de l'écoute de l'image d'une oeuvre enregistrée dans et pour un espace et des conditions différentes mais bien d'oeuvres réalisées consciemment et volontairement pour ce cas précis. Elle a comme corollaires la perception stéréophonique dans un espace généralement petit et acoustiquement plutôt mat et permet une écoute très concentrée... ou au contraire très distraite. Dans tous les cas, surtout avec le compact-disque, l'auditeur peut établir lui-même son programme.

**O**n trouverait ensuite l'écoute en salles de petites dimensions, intimiste, pouvant se dérouler sous forme de séances, le public ayant connaissance des horaires et du programme (de préférence oeuvre unique). Les diffusions ont lieu quelle que soit la quantité de spectateurs (voir "les rituels...") et per-

*Concert du 20 janvier : « Maintenant que les nineties sont bien entamées, un ton nouveau peut se donner libre cours, vivent les stratégies plurielles, l'acousmatique s'élargit, ..., fait rugir le grand orgue trop souvent négligé, convoque les instrumentistes... Il souffle comme un air nouveau. »*

*« Venons-en aux oeuvres avec instruments. Restiyou de F. J. Herfert utilise un dispositif simple, voix et SYTER... De toutes manières, la piste vocale est probablement une des plus fécondes pour l'aventure de l'acousmatique, du point de vue théâtral d'abord parce que la voix constitue l'objet musical le moins acousmatique qui soit, d'où une dialectique musico-dramatique assez analogue à celle du concerto pour soliste classique, jusque dans ses interactions entre le chanteur et la console de SYTER. »*

*«...Ces trois miniatures de J. A. Orts, pour orgue seul... Qu'elles figurent au premier concert SCN-MU est presque un signe. L'acousmatique se diversifie, s'éloigne de la seule musique électroacoustique d'antan, se pose des questions sur la simplicité, sur l'instrument, sur la présence-absence de l'individu, questionne ses traditions. Tout n'est pas convainquant et les idées dépassent parfois les réalisations*



JEAN-MARC DUCHENNE

mais oui, on est vivant.

Concert du 10 février : « Maintenant que SON-MU invite des organistes et des oeuvres d'orgue, on peut aussi entendre des classiques de la musique contemporaine. Alors c'est donc vrai, on n'était pas fâché? ». « Les Laudés de J. L. Florentz (pour orgue seul)... En ce qui concerne l'aspect acousmatique de l'oeuvre, on notera le souci de spatialisation du texte... »

Avec F. Bayle, on a toujours l'impression que, si le propos acousmatique est poussé plus loin, et avec plus de rigueur, l'élément musical, au sens le plus large, au sens le plus proche d'une conception classique de la musique d'aujourd'hui, n'est jamais négligé. Concert du 16 mars : « D. Dubour donnait Collection de timbres (pour orgue et bande)... Comme dans les concerts classique, on perçoit comme la nécessité de la relation entre l'acousmatique instrumentale et celle des haut-parleurs. Laquelle est la vraie? »

Voici donc ce petit florilège qui a le mérite de nous montrer tout le travail à fournir encore. Car nous devons continuer de convaincre au corps à corps, sur le terrain, de chaque mot, de chaque concept. Sous peine de disparition pure et simple.

mettent par leur caractère concentré des écritures précises et une écoute très fine. Le concert traditionnel, manifestation unique objet d'un rassemblement plus ou moins important serait particulièrement adapté à des architectures plus vastes et pourrait regrouper des oeuvres d'acousmates différents mais centré autour d'un thème, de préoccupations voisines etc... bref assurer une véritable programmation de concert. Enfin, on pourrait trouver des manifestations de caractère continu sous forme d'installations ou "d'expositions" purement sonores. Cette dernière formule, rarement illustrée avec le même sérieux et le même investissement artistique par les acousmates, si elle induit le choix de propos compositionnels bien particuliers n'en est pas moins une direction particulièrement originale que peut investir l'acousmatique. Tout cela se fait déjà, bien-entendu, mais de cette manière "baroque", un peu informelle et hasardeuse, sans se réclamer la plupart du temps d'une démarche claire et suivie.

## QUELQUES CONSIDERATIONS SUR LA MISE EN FORME DES MANIFESTATIONS.

Evidemment, point de "mixte" dans tout cela ! Quels que soient les efforts de justification qu'on peut présenter, on ne pourra me convaincre qu'il s'agit pas d'une des plus mauvaises solutions pour défendre l'acousmatique et la faire réellement entendre et reconnaître à un public... Cette attitude se situe aux antipodes de ce qui est présenté ici!

### VOIR OU NE PAS VOIR.

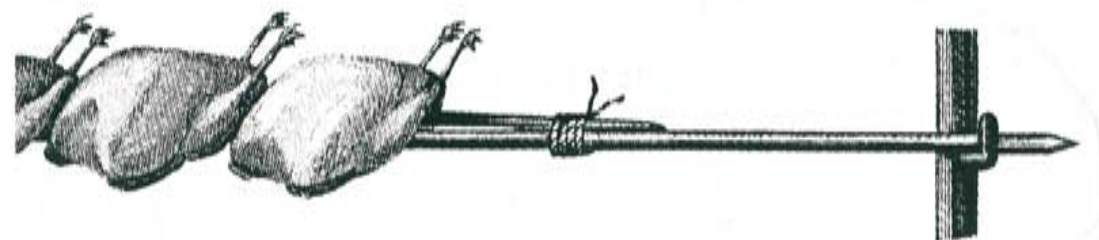
La meilleure écoute, la plus concentrée, celle qui donne le plus de chances à l'imaginaire de recueillir l'oeuvre acousmatique, c'est bien-sûr l'écoute dans le noir. Noir extérieur ou noir des yeux fermés ? Chez lui, pas de problème, l'auditeur dans son fauteuil ferme facilement les yeux, éteint lui-même la lumière (cf. pochettes Phillips), bref il est responsable de ses conditions d'écoute - ce qui n'empêche pas de lui donner quelques conseils, mais, apparemment, cela ferait ridicule maintenant... En concert, le noir absolu, volontaire, s'impose. Il montre qu'il n'y a rien à voir avec les yeux et permet leur ouverture ou fermeture sans rupture ni traumatisme. Je note par contre, pour des raisons de "sécurité" autant que par réticences des organisateurs qu'il est très difficile d'obtenir un noir réel. Bien heureux lorsque l'on peut obtenir une pénombre.

A partir de là, tout choix d'éclairages, de montrer ou même de laisser voir quelque chose se doit d'être actif, c'est-à-dire justifié par l'oeuvre.

On peut distinguer alors deux types d'attitudes : les éléments visuels peuvent être un simple "support" au regard (éclairages fixes discrets, paysage calme etc...) ou au contraire constituer un élément actif de l'oeuvre qui devient alors véritablement mixte (d'une mixité qui n'a rien à voir avec les mélanges plus ou moins bien gérés entre musique et acousmatique). Y aurait-il ensuite des écritures et/ou des "sons" se prêtant mieux que d'autres à une écoute "les yeux ouverts" ? A suivre...

### LES RITUELS TEMPORELS.

Le concert possède le sien (tout comme la représentation théâtrale): entrée des interprètes, gestes annonçant l'exécution (début et fin), applaudissements-saluts (éventuellement lumières).



Le cinéma ne disposant pas d'indices vivants (tout du moins maintenant), il a imposé les siens : passage au noir et générique, et inversement à la fin. Pour ceux qui avaient du mal à suivre le mot FIN venait s'inscrire sur l'écran. Les indices sont à la fois visuels (lumière, titres, etc...) et sonores (transition musicale d'ambiance/bande son).

La radio, face à la situation acousmatique par excellence, utilise l'annonce et le générique. La fixité/périodicité des horaires d'émissions peut en faire partie.

L'acousmatique, comme pour le reste, hésite et prend un peu d'ici et de là, mais sans oser vraiment l'affirmer. Ces signaux doivent-ils être intégrés à l'oeuvre ou s'y superposer lors de la diffusion publique ? Et sont-ils nécessaires ? Ils le sont

lorsque l'oeuvre possède un début et une fin, qu'elle nécessite une écoute chronologique et, bien-sûr qu'elle s'adresse à une collectivité. Les "installations" ne sont donc pas soumises à ce type de problématique (il y en a d'autres !).

Les signaux les plus standards, les plus évidents parce que les plus connus, sont le changement de lumière (passage au noir) et le générique sonore, ce deuxième semblant difficilement remplaçable lors de manifestations diurnes en extérieur. Il est à noter que les acousmates, excepté Michel Chion dans "Le prisonnier du son" ou "La tentation" par exemple (oeuvres d'essence radiophonique il est vrai), ont tendance à répugner ce procédé. Est-ce parce qu'ils comptent sur la mise en scène du concert ?

## APERÇU DU VOCABULAIRE D'ÉCRITURE DE LA SPATIOGRAPHIE SONORE

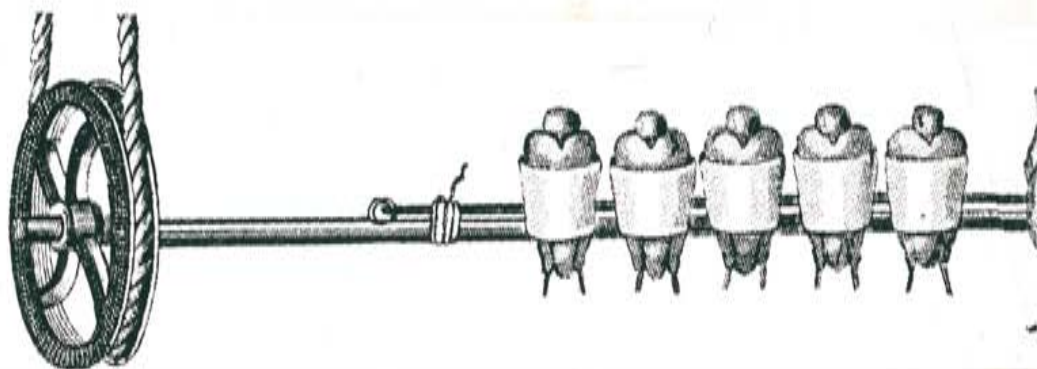
**R**appelons pour commencer une distinction qui me semble nécessaire lorsque l'on parle de l'espace interne, c'est-à-dire celui de la réalisation de l'oeuvre, celui qui est entièrement inscrit sur le support.

Si celle-ci n'est pas très significative pour le format stéréo elle acquiert de plus en plus d'importance au fur et à mesure de l'élargissement du format.

L'espace virtuel représenterait tout ce que les sons portent avec eux comme image d'espace (qu'il soit d'origine ou artificiel) comprenant aussi bien les illusions (profondeur par exemple) que les espaces poétiques ou expressifs (voir article de Denis Dufour dans "l'espace du son") alors que l'espace réel représenterait l'endroit d'où le son est effective-

ment diffusé dans l'air. Dans le cas d'une réalisation stéréo les phénomènes sonores peuvent se positionner et se déplacer sur une seule ligne horizontale, en générale à une distance à peu près constante de l'auditeur. Toutes les propositions qui suivent décrivent uniquement ce deuxième aspect de l'espace interne à l'oeuvre auxquels bien entendu viennent se superposer les possibilités de l'espace virtuel que nous connaissons. Chaque cas est évidemment valable pour une voie de la polyphonie et peut donc se superposer aux autres à "l'infini" sans contrainte théorique de simultanéité. Tout ce qui suit suppose d'abord que la perception spatiale des sons constitue un paramètre de perception se situant sur le même plan que les autres. J'en rappellerai donc l'ensemble (simplifié) avant





JEAN-MARC DUCHENNE

de commencer la description : tessiture (grave à aigu...), masse, spectre (pur à bruit...), animation (homogène à "motif", allures, entretien...), "évo-cation" (abstrait à réaliste, di-son, mé-son, i-son...), localisation (profondeur, latitude, azimut...) avec leurs profils et variations correspondant. (Postu-lat : un son entendu devant ou derrière, statique ou mobile, n'est pas le même. Comme dans le cas d'une transposition ou d'un profil mélodique, il appartient bien à la même famille, mais il est autre).

Première distinction d'importance, la position de l'auditeur par rapport à l'ensemble du dispositif. Il peut être à l'intérieur, avec un certain pourcentage d'environnement (100% équivaut à une sphère), ou à l'extérieur avec un certain degré de "circonscription" selon qu'il peut en observer une partie seulement ou toutes les faces.

Les positions (espace réel uniquement).

Le son peut être localisé devant, sur les côtés, der-rière et ce à hauteur de tête ou en position suréle-ivée ou plongeante. Il peut également se situer carrément en surplomb ou en dessous. Dans toutes ces directions, il peut également se trouver plus ou moins proche (facteur d'éloignement).

Les déplacements.

Déplacements équidistants : horizontal, vertical, oblique. Variations de distance : rapprochement, éloignement, dépassement

Changements de dimensions : point à ensemble et réciproque, dilatation et rétrécissement

Il convient également de distinguer les mouve-ments à caractère visuel de ceux à caractère kines-thésique (en admettant que les deux soient dissociables). Il y aurait pour cela par exemple une vitesse limite, un facteur d'intensité, la nature du son lui-même bien-entendu, sa position par rap-port à l'auditeur, un rapport plans/volumes...

Existence de mouvements typiques perçus comme

"élément à part entière" : alternance, rotation, scin-tillement

Précision de la localisation en fonction de : tessiture, spectre/animation/profil, orientation d'écoute, impact psychologique, acous-tique du lieu

**R**apports nature du son et em-placement/déplacement : ren-fortement (aigu en haut, animé mobile, etc...) illustration (dans le cas d'images anecdotiques), in-dépendance, paradoxe (glissé ac-cendant avec direction descendante, etc...)

Seuils de perception/discrimination (relatifs et ab-solus) : angle, azimut, vitesse, distance. En fon-ction : de la tessiture et de la masse, du caractère continu/ponctuel, de l'espace interne, du degré d'abstraction/réalisme

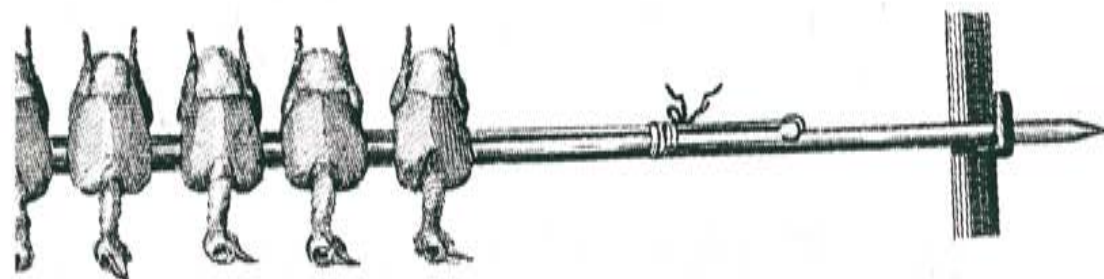
Existe-t-il une analogie au niveau psycho-acous-tique entre déplacement continu et discontinu et entre variation de hauteur glissée ou scalaire ?

Apparemment oui : les phénomènes continus, no-tamment celui du mouvement spatial particuliè-rement important, sont traités par le cerveau de manières totalement différentes et indépendantes des phénomènes statiques.

Tout ceci est valable pour les sources mono et stéréo, avec en plus dans le cas d'images stéréo : volume interne (en fonction de l'écartement des deux sources), déplacement des deux parties non identique (oblique ou contraire), multiplia-tion dans différentes zones, perte de la stéréo en fonction de la distance

Rapports taille (masse, intensité...) et volume d'es-pace occupé

Distinguer les déplacements par balance panora-mique entre deux points et enchaînement de points réels. Le premier cas propose une perception rela-



tive en fonction de la place de l'auditeur, le second une perception semblable quelle que soit la position d'écoute (mais dont la signification peut bien-sûr varier).

Dissociation et répartition d'un élément sur plusieurs points (par bandes de fréquences, par "particule" dans le cas d'une accumulation, etc...)

Et bien-sûr tous les rapports entre l'espace véhiculé par les sons eux-mêmes (éloignement, espace poétique, mouvements etc..) et l'espace réel de leur diffusion...

Quelques questions importantes sont à poser : quels rapports existent en fait entre l'espace tridimensionnel de la diffusion réelle et sa projection imaginaire (voit-on les sons dans un espace frontal en perspective ? Si oui est-ce par habitude ?...)

Autrement dit, comment se projettent sur notre écran imaginaire les sons hors-champ, où visualisons-nous un son sur le côté, derrière, en dessous etc... ? Comment interfèrent perception "visuelle" imaginaire et perception physique kinesthésique ? Dans le cas des écoutes autres que dans le noir absolu comment utiliser la vision réelle ou tout du moins faire qu'elle ne nuise pas ? Tous les cas présentés supposent un auditeur fixe et des sons mobiles, que se passe-t-il lorsque l'auditeur peut se déplacer ?...

Tous ces points ne sont ici que présentés. Ils nécessiteraient bien évidemment d'être développés. Cela dit, il me semble dans un premier temps surtout important de les rappeler, tout simplement : «voilà, nous pouvons jouer aussi sur ces paramètres de l'écoute et, associés et combinés aux autres, on peut obtenir une plus grande maîtrise du faire et de l'entendre acousmatique». Le développement, ce doit être les oeuvres...

Cependant, il pourrait être intéressant, à titre documentaire et pourquoi pas aussi pour découvrir certaines choses ou remettre en place des idées

toutes faites, de profiter de certaines rencontres autour d'un dispositif de diffusion (même très simple) pour se mettre dans certaines conditions d'écoute et analyser et comparer les perceptions...

## UN EXEMPLE DE DISPOSITIF DE FABRICATION / DIFFUSION.

Bien que toute considération technique soit tabou, je terminerai par une rapide description du dispositif que j'utilise actuellement, qui n'est pas parfait, pose des problèmes, etc, etc... mais existe et fonctionne en permettant la réalisation et la diffusion d'oeuvres sans "restriction", sans attendre le remède miracle.

Le choix de travailler uniquement en MIDI a été déterminé avant tout par les possibilités de contrôle de la spatialisation grâce aux "sorties séparées" que l'on trouve sur les échantillonneurs et synthés actuels.

Les possibilités offertes par un appareil disposant de huit sorties par exemple correspondent sur ce point à ce que permettrait une console 20 (ou 16 ou 24 selon) fois 8 entrées sur 8 sorties, "automatisée" et associée à un magnétophone 20 pistes. La facilité d'utilisation peut être très variable selon les machines, mais ce qui est essentiel, c'est que tous les choix et gestes compositionnels se font au même stade et au même niveau. Quant au magnétophone multipiste (analogique ou numérique) il devient intéressant uniquement en tant que support final...

Qu'en est-il du travail en studio ? Il n'est pas possible bien-sûr de reproduire des conditions en tout point identiques à celles qu'on rencontrera l'oeuvre

JEAN-MARC DUCHENNE

lors de sa diffusion en public, excepté pour tous les dispositifs prévus pour de petites salles. Pour tous les autres il s'agit de reproduire une configuration à l'échelle, conservant les proportions et rapports d'intensité. S'il est difficile dans certains cas limite (vaste espace extérieur par exemple) de trouver une écoute analogue (mouvements d'éloignement importants, discrimination entre des points voisins...) l'expérience prouve que moyennant un petit effort on arrive très rapidement par l'imagination à rétablir l'échelle voulue, suffisamment en tout cas pour effectuer un travail efficace...

Les changements d'attitude induits par une telle pratique -enregistrement des sons distinct de l'enregistrement des gestes, fixation en aval et en amont, et bien-sûr écriture de l'espace réel à tous les stades de l'élaboration de l'oeuvre- dépassent le cadre de cet article... et feront l'objet d'un prochain...

Note: tout au long de cet article j'ai parlé d'acousmatique ET de musique. Je ne souhaite pas ranimer un débat apparemment sans intérêt... Considérons alors ceci simplement comme une facilité de langage anticipée par souhait de clarté.





# OBJECTIONS DE L'ACOUSMATE

(PRECISIONS ET REACTIONS AU PRECEDENT NUMERO)

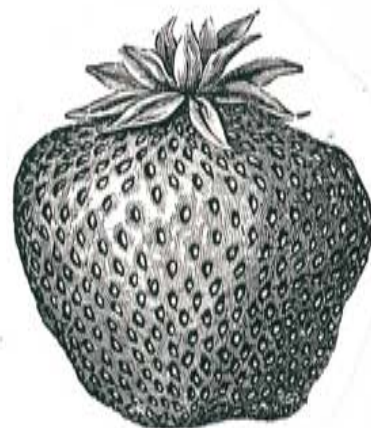
*A travers une série d'éléments nomément repris de la toute première livraison de notre Absoluette, numéro fondateur en même temps qu'ouverture définitive à l'élaboration critique et au dialogue, mises au point, re-définitions se succèdent ici pour mieux défendre l'idée que la pratique - et donc le concept - d'acousmatique sont doués d'une vraie consistance, d'un charme agissant, sur nos oreilles autant que sur les idées de nos futurs "épistémologues de l'art". Dont acte.*

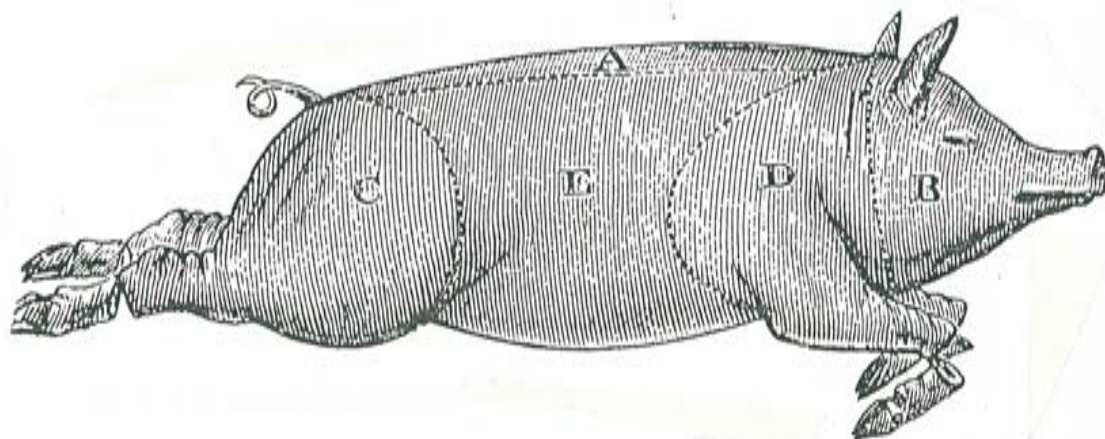
**M**erci pour l'envoi de l'Absoluette et bravo. C'est un sacré condensé de problématique, et un beau geste de prise de position - qui aura des conséquences et déclenchera des réflexions. Félicitations aussi pour l'intro-édito. Bien écrit, musclé, poétique, pertinent, je lui trouve toutes les qualités. Je dis cela tout de suite parce qu'après, je détaillerai, comme la lettre nous y invite, les points sur lesquels je ne suis pas d'accord. Je préfère donc rappeler que j'approuve avec enthousiasme l'entreprise en elle-même, et la trouve aboutie du point de vue de l'objectif qu'elle s'est fixée : alimenter une dynamique de réflexion et un réveil des esprits engourdis ; obliger à prendre position. Voici donc mes réactions ponctuelles (le "vous" est de convention ; je me doute que chacune des propositions de l'Absoluette N°00 est individuelle ; je me demande pourquoi vous n'avez pas identifié tout simplement leurs auteurs un par un).

## DENOMINATION

Vous votez pour le mot "acousmatique" - dont acte. Comme vous je pense qu'il faudra bien se fixer sur un terme. Mais non sans l'avoir fait clairement, en toute connaissance de d'où il vient, de ce qu'il représente aujourd'hui, de ce qu'on peut faire, et enfin des risques, que vous signalez vous-mêmes, de confondre la dénomination (conventionnelle) avec une définition. Après tout, "cinématographe" (écriture du mouvement) définit-il le cinéma ? Non, seule une de ses dimensions. Mais c'est une appellation reconnue et entérinée par le fait social, économique et culturel.

D'abord, je pense qu'il est juste de rappeler que l'application du terme "acousmatique" à "musique" (ou "art") est une idée et une initiative de François Bayle, qui l'a décliné de différentes façons (Acousmathèque, Cycle Acousmatique, Répertoire, etc...). Même s'il a été repris ensuite plus ou moins clairement dans différents lieux (par Francis Dhont, Annette Vande Gorne, le GMVL, Denis Du-





MICHEL CHION

four), je crois qu'il faut rendre à César ce qui est à César. Cela ne veut pas dire que le terme doit promener avec lui éternellement le copyright de son origine. S'il s'impose, il deviendra fatalement naturel et d'origine anonyme. Mais puisque nous en sommes à peser le pour et le contre de son emploi général, pourquoi ne pas le situer historiquement ? D'une manière générale, je trouve que le choix de ce mot est fait un peu vite, sans considération contradictoire des autres possibilités (telles que la remise en circulation du terme "musique concrète", que j'envisage dans l'ASF, tout en laissant la question ouverte). Puisque nous avons attendu tant d'années pour se fixer sur un terme, pourquoi ne pas laisser encore quelques mois de flottement ?

Mes réactions ponctuelles sur les points 1 et 3 de cette partie :

1. "IL (LE TERME «ACOUSMATIQUE») est entré assez largement dans le vocabulaire des arts sonores". Objection : je ne m'en suis pas aperçu, et crois que c'est faux. Franchement, à part nous (et encore : pas tous), qui l'utilise ? J'attends des preuves.

3. "DETOURNEMENTS ET CONFUSIONS.." D'accord avec vous. Mais je pense que c'est une question aussi d'officialisation du terme. Avez-vous remarqué qu'il n'y a pas (à ma connaissance) en France un seul groupe ou studio officiellement déposé comme société, institut, association etc..., de "musique acousmatique". Pourquoi ne pas proposer aux GRM, GRAME, GMEB, GMEA, GMEM, GMVL etc.... de devenir des "GMA", éventuellement des GMAB, GMAM, GMAL, GMAA (Albi), etc.... Cela donnerait au terme (tant qu'à investir sur lui) un tout autre poids !

Mais d'abord je pense qu'il ne faut pas enterrer si vite le terme de "musique concrète" sans y avoir réfléchi. Je donne en détail dans l'ASF (fin du cha-

pitre 2, p.18-19) mes raisons d'envisager sa réhabilitation - à commencer par son incroyable popularité encore aujourd'hui dans le monde auprès de beaucoup de gens qui en ont eu "entendu parler", et ne demandent qu'à l'a connaître, et qui n'ont pas l'idée que cela n'existe plus. Non seulement, l'Absolulettre N° 00 ne mentionne pas ce point de mon livre, mais même plus loin (j'y reviendrai ci-dessous), elle m'attribue une formule comme "mort de la musique concrète", qui est un contre-sens absolu sur ce que j'ai voulu dire. Ou bien je n'ai pas été assez clair, ou bien - c'est ce que j'incline à penser - le livre a été lu à travers une grille de pensée préétablie, comme s'il s'agissait de n'en tirer que des arguments appuyant une question déjà tranchée.

N'ayons pas peur de nos divergences terminologiques et n'enterrons rien prématurément. Qu'y risquons-nous ? Certainement pas notre amitié et notre accord sur l'essentiel. Donc, pourquoi gommer les contradictions ?

## LE PROJET

1. "RECHERCHE D'UN CONSENSUS autour du terme "acousmatique". Ca veut dire quoi, "rechercher" un consensus, sur un seul terme déjà fixé et auquel on ne laisse pas d'alternative ? A la rigueur, vous pouvez chercher à "provoquer" ce consensus.. C'est autre chose.

2. "COMMUNICATION VERS LE PUBLIC". Pour la "vulgarisation", je suis bien placé pour en parler, en ayant fait beaucoup, notamment par l'écrit, et j'ai constaté qu'il y a peu de temps encore beaucoup de mes confrères jugeaient ça presque vulgaire et jamais équitable, bref qu'ils faisaient les difficiles. Je souhaite donc courage et stoïcisme aux nouveaux - et indispensables - vulgarisateurs, car personnellement je n'en ferai plus. Ceci pour

# LE PROBLEME AUJOURD'HUI, C'EST BIEN L'ABSENCE DE DEBAT SUR DES IDEES NOUVELLES (DONC L'ABSENCE D'IDEES).

rappeler aussi que si le public n'a pas toujours compris cette musique, ce n'est pas faute de véhicules de vulgarisation (radio et publications n'ont pas manqué), mais parce que beaucoup de compositeurs qui la pratiquent se sont comportés en coupeurs de cheveux en quatre lorsqu'il s'agissait de la faire comprendre, ou au contraire ont versé dans un simplisme absolu, et qu'ils n'ont pas toujours bien soutenu les efforts de clarification faits par certains d'entre nous.

Je ne sais même pas s'il faut une autre vulgarisation. D'ailleurs, qui voudrait aujourd'hui d'un livre sur un tel sujet ? L'Art des Sons Fixés a été refusé par douze éditeurs, et pourtant, j'avais dans ce domaine une réputation de spécialiste ! Je pense simplement que les concerts, les programmations, les débats, les conférences, etc... doivent être plus clairs et affirmatifs, moins complaisants. D'ailleurs, je trouve l'Absolue lettre réussie sur ce plan.

## "L'ART ACOUSMATIQUE EST-IL DE LA MUSIQUE ?"

Personnellement, je crois qu'il y a deux problèmes distincts qui sont confondus dans cette partie :

a) Premier problème : est-ce que cet art relève en soi de la musique, au même titre que le reste de ce qu'on appelle ainsi ? A cela ma réponse est : il ferait beau voir qu'il n'en relève pas ! Ionisation serait de la musique, les chants des Pygmées ou les trompes tibétaines enfin reconnus comme musique, et pas nous ? Oui, la musique concrète ou si l'on veut l'art acousmatique est bien un genre de musique, un courant parmi les musiques, à entendre au pluriel.

b) Deuxième problème : avons-nous pour autant intérêt, pour mieux nous affirmer, donc dans une perspective de stratégie à long terme, à revendiquer cette appartenance ou à la récuser officiellement ?

En effet, ceux des "musiciens" qui ont mis au ban notre musique concrète ou pire l'ont absorbée et récupérée dans une conception traditionnelle appartiennent en fait à la frange "savante", elle-même très marginale dans la production actuelle globale de musique, qui comprend aussi le rock, le jazz, les variétés, etc... Les courants plus populaires ont été plus ouverts à notre genre et moins hostiles. A propos du point 5 : il est faux d'assimiler la radio à un "art des sons fixés". La radio a toujours été dans sa grande majorité, soit du direct, soit du différé-retransmis tel quel (les concerts), utilisant l'enregistrement surtout pour faire une "translation" dans le temps d'un événement donné.

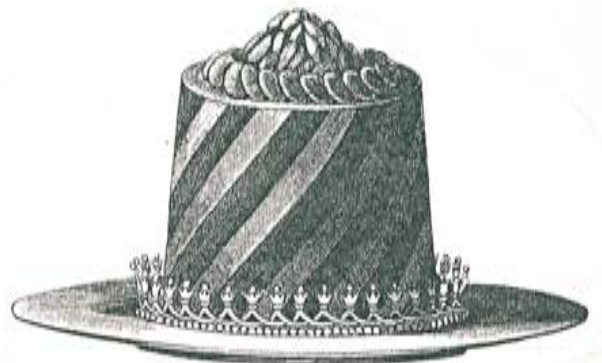
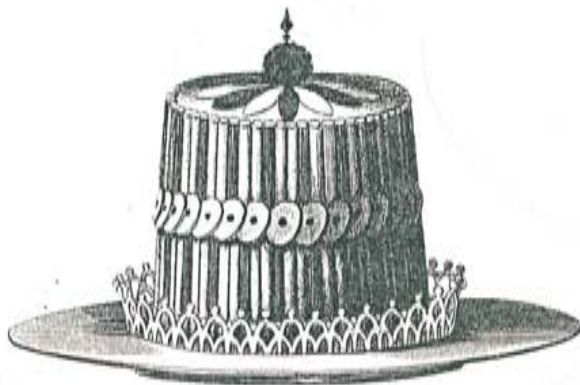
A la rigueur, le domaine spécifique et minoritaire de la "création radiophonique" ou Hörspiel allemand, est proche du nôtre, nous le savons, mais alors, ne parlons pas de la radio sans préciser de laquelle.

Avec un tel rapprochement, je trouve aussi qu'on banalise un peu vite la définition que j'ai proposée, et qui est moins évidente qu'elle le semble.

**L**a notion de sons fixés, a en effet pour moi, entre autres intérêts, celui de tenter de recentrer sur l'important, qui n'est en tout cas, à mon avis, pas le haut-parleur, ni l'acousmatique. Notamment, le haut-parleur est aujourd'hui utilisé sans arrêt pour amplifier le direct... ou pour retransmettre le son à des centaines ou des milliers de km de distance. C'est un instrument de projection de sons fixés, aussi bien que d'amplification ou de retransmission. Est-il opportun de prêter à la confusion de ces trois fonctions, en se polarisant sur l'objet ?

A propos du 7 : "le public, pas le même, etc..." c'est un peu vrai si vous ne pensez qu'à la musique "savante", mais faux si vous pensez aux autres mu-





MICHEL CHION

siques : rock alternatif, mouvances jazz, rap, etc...

Peut-être ne devrions-nous pas trop nous positionner par rapport au milieu de la "musique savante" telle que définie officiellement et jouée dans certains endroits. C'est peut-être de cela qu'il faut sortir, et pas du champ si vaste et si ouvert de la musique !

**U**n autre inconvénient existe à nous définir entièrement par rapport à l'"autre" musique, qu'on appellerait instrumentale : cela donnerait finalement consistance à un mythe, celui de l'homogénéité de cette musique instrumentale par rapport à la nôtre, qu'elle soit du 13ème ou du 20ème siècle, vénitienne ou papoue (comme ces gens qui ne craignent pas de parler de "la" musique non-européenne). Ce serait nous enfermer dans une logique dualiste, avec ses effets connus : répage de chignon conceptuel, fascination pour l'Autre-repoussoir, fausses symétries et fausses différences, etc..., tout en donnant l'impression de nous définir seulement négativement.

Il m'apparaît maintenant en effet qu'il n'y a pas "une" musique instrumentale, dont l'acousmatique serait le revers, le contraire, le dépassement ou je ne sais quoi, mais plusieurs musiques - l'acousmatique, si vous l'appellez comme ça, n'étant "que" l'une d'elles, mais bien spécifique. Supposer à "la" musique instrumentale une sorte d'unité et d'homogénéité a priori, c'est se fabriquer un "autre" trop énorme et invincible, et surtout non pertinent. Sans doute, les musiques non-acousmatiques (pour emprunter le mot que vous revendiquez) sont conçues pour la voix ou l'instrument, mais il est évident aussi que pour beaucoup d'entre elles, ce "moyen" n'est ou bien

pas nécessaire (les canons, inventions, etc... de Bach ou de beaucoup de ses contemporains, qui se lisent), ou bien pas "significatif", c'est-à-dire pas pertinent quant à leur langage et à leur esthétique.

#### "UN GENRE OU UNE ÉCOLE"

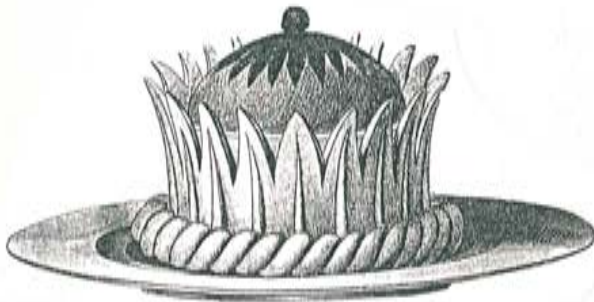
Est-ce que le son fixé, à l'instar de l'image, peut fonder un genre artistique, demandez-vous ? Mais c'est déjà prouvé ! Quel autre point commun voyez-vous en effet entre les différentes démarches qui depuis 1948, bien que n'utilisant pas les mêmes "machines", s'inscrivent dans une continuité consciente, sinon celui-là ?

#### "LA NON-CAUSALITÉ"

Je suis perplexe sur la notion de "non-causalité" ; je crains qu'elle ne risque d'introduire des discussions oiseuses : en effet, la question du rapport du son à sa causalité ne me semble pas, malgré les apparences, avoir été bien éclaircie nulle part, y compris dans les musiques dites "instrumentales". Quant au support, il ne suffit pas bien sûr à définir le genre que vous appelez "acousmatique" (si c'était le cas, toute pièce musicale portée au disque ou sur bande, de Bach ou de Messiaen, en relèverait ipso facto), de la même façon que la pellicule ou le support vidéo ne créent pas le genre de toutes pièces. Celui-ci n'existe que si on exploite le support d'une certaine manière.

#### "LA PRATIQUE ACOUSMATIQUE."

1 Pas d'accord sur le premier point... "En fonction de l'écoute" me semble un critère trop vague et pas du tout spécifique (les partitions de Ligeti ou les improvisations de tel jazzman ne sont-elles pas écrites ou faites "en fonction de l'écoute"), et quant à la "perception mentale", je ne sais pas ce que c'est. 2. La notion de "non-causalité" n'a pas vraiment été rigoureusement définie. Je la crois très ambiguë et sujette à caution.



3. L'idée de modèles est absolument non spécifique ! Il y a des modèles aussi chez Debussy, Stravinsky ou Dusapin !

4. Le "son arrêté", c'est la même chose que "son fixé", ou non ? Ou bien la même chose avec une nuance mais laquelle ?

5. L'espace est-il vraiment un objet privilégié par cette musique ? Cette question est appuyée d'une référence à mon bouquin. O-K, mais personnellement, je n'en ai pas parlé comme d'un "objet" (ce n'en est pas un pour moi, contrairement à d'autres aspects), et d'autre part, il n'est pas pour moi privilégié par cette musique. Bien des pièces "acousmatiques" éminentes ne sont pas caractéristiques du point de vue de l'espace (certaines oeuvres de Pierre Henry), et l'utilisent moins que des oeuvres orchestrales.

6. L'attachement du compositeur acousmatique "aux caractères autant qu'aux valeurs" ? Oui, mais en précisant que pour moi le "caractère" comme tel n'est vraiment saisissable et maîtrisable pour le compositeur que par le postulat du son fixé. Et d'autre part, il faut rappeler que le couple valeur/caractère provient, dans l'emploi que nous en faisons en tout cas, du Traité. Je crois dangereux de le "déshistoriciser", c'est-à-dire de l'utiliser comme s'il existait tout seul, de toute éternité, et pouvait être remodelé au gré de nos besoins.

L'entreprise à laquelle vous appelez, et évidemment à laquelle je m'associe, exige à mes yeux une certaine rigueur historique : elle implique de se demander que signifie tel mot, comment est-il apparu, comment en reprendre ou au contraire en critiquer l'emploi, en le référant à son histoire, au projet de celui qui l'a énoncé de la manière la plus marquante, etc...

Or, on pourrait avoir l'impression que dans le projet que vous esquissez est éliminée la dimension de la critique historique. Pour ma part, je crois tout

aussi inefficace et tout aussi dangereux de redéfinir cette musique sans situer ce mouvement de redéfinition dans son histoire, qu'il l'a été pendant longtemps d'utiliser mécaniquement et sans recul critique les mots et les concepts schaefferiens. On ne peut pas à mon avis être post-schaefferien en faisant l'économie d'une critique de la pensée qu'on veut dépasser.

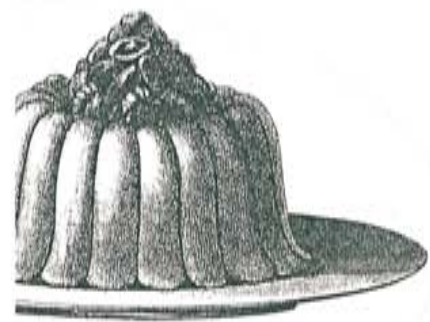
## LES «ELEMENTS FONDATEURS»...

Là, nous arrivons dans du décisif.

1. "Ecouter sans voir." C'est mis en premier, donc vous devez le juger important. Or pour moi le fait de "ne pas voir" n'est pas si pertinent ni important quant à cette musique, c'est un à-côté de sa nature. De même d'ailleurs que le "voir" ne joue pas un si grand rôle dans un concert de musique classique : qu'est-ce qu'on y "voit", d'ailleurs, de si caractéristique, au concert ? Pas grand-chose, une gestuelle, des corps sonores... mais pas les sons ! D'autre part, je doute que dans ce cas précis le dualisme écouter/voir soit pertinent, même s'il est inclus dans la définition originelle du mot que vous revendiquez (Bayle, à ma connaissance, sort vite de ce sens premier du mot "acousmatique" quand il définit la musique acousmatique). Ce n'est pas tant de la vision des sources qu'il s'agit avec la musique instrumentale que de leur présence réelle, consistante dans l'espace, comme objet à voir mais aussi saisir, toucher, manier, etc....

N'est-il pas embêtant d'autre part que la définition première et fondamentale du genre contienne un "en moins", un "sans" ? Comme si on appelait la musique de solistes "non-symphonique", ou instrumentale "non-vocale".

2. "Notion de support quel qu'il soit" : dans tout



# NOS "QUERELLES" SONT AUTANT DE CHANCES, DE MOYENS POUR EPROUVER NOS CONCEPTS, POUR LES AFFINER.

MICHEL CHION

ce paragraphe, je trouve qu'on ruse avec la notion de "sons fixés", dont j'ai fait à la fois le titre de mon livre et le point fondamental de ma redéfinition du genre, comme si on voulait l'utiliser sans en même temps avoir à en tirer des conséquences précises. Encore une fois, pour moi, le "fixé" est plus important que le "support" et surtout il situe la définition du genre à un autre niveau: pas au niveau des moyens matériels qui le permettent, mais au niveau de ce que ces moyens, quels qu'ils soient, permettent: à savoir la fixation des sons.

3. "Mode de l'écoute... perception mentale". Là, ou je ne comprends rien (l'idée de perception mentale me reste obscure), ou j'ai bien compris et alors je suis en désaccord. "Chercher à écouter dans la peau d'un autre"? C'est vague et criticable, comme formule! "Causalité virtuelle", je n'y comprends rien non plus. Comme si il y avait jamais eu un réel des causalités sonores! Ici, comme chaque fois qu'il s'agit des causalités, je crois qu'il y a de fausses évidences à débusquer.

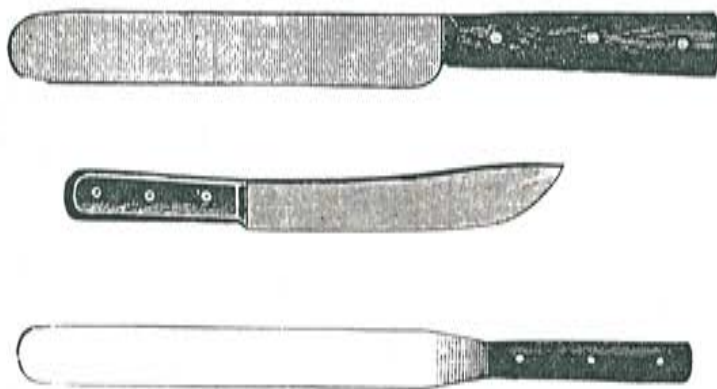
Je parle certes de "cause réelle" dans l'ASF, mais dans un sens précis, en tant que cause historique des sons (d'ailleurs souvent chaîne de causes, histoire de causes) par opposition aux représentations causales ouvertes qui viennent dans l'esprit de l'auditeur à leur écoute, représentations qui ne sont pas barrées et limitées par une visualisation ("causes imaginaires"). Là-dedans, comment se situent les énigmatiques "causes virtuelles"? C'est un concept qui, pour autant que je le comprenne, me semble peu rigoureux, puisqu'il ne dit pas s'il s'agit de la causalité imaginée par l'auditeur (laquelle, on le sait, est rigoureusement contingente, arbitraire), ou de la causalité réelle historique en tant qu'absente.

J'ai donné mon point de vue sur la question de la causalité sonore en général dans des textes divers (réunis dans un volume pas encore édité de

mes Chroniques du Monde de la Musique), mais je la crois beaucoup plus complexe qu'on ne croit (D'abord, le fantasme ou le mythe de la causalité unique du son, alors qu'un son a par définition, concrètement, deux causes au moins).

4. Une discipline phénoménologique. Ce paragraphe n'est pas très clair non plus. Quel est le lien entre la phénoménologie et le plaisir? Pourquoi nous soucier de la critique qui nous ferait grief d'hédonisme? Pourquoi se défendre d'exercer une "pratique de plaisir"? Et le reproche, à supposer qu'il soit digne d'être pris en considération, n'a-t-il pas visé beaucoup d'autres musiques que l'acousmatique, depuis le Groupe des Six jusqu'à la musique répétitive?

D'autre part, une des questions posée dans ce point 4. semble impliquer de la part de l'intervenant, une confusion qui me surprend toujours, bien qu'elle soit malheureusement répandue, entre les notions d'acousmatique et d'écoute réduite. La définition des deux est pourtant très claire. On n'y comprend plus rien si on mélange les deux. Chacun a éprouvé qu'en écoute acousmatique, justement à cause de la non-visibilité des sources l'écoute causale - celle qui est à l'affût de la cause - est (logiquement) plus éveillée et en alerte qu'en écoute "visualisée"! De fait, l'acousmatique par elle-même ne favorise en rien l'écoute réduite. Par exemple, s'il s'agit d'une retransmission radio en direct, je vous mets au défi de faire de l'écoute réduite! Pourquoi? Parce qu'il n'y a pas de répétabilité du son, à moins bien sûr que vous en fassiez un enregistrement. L'écoute réduite implique la répétabilité du son pour définir ses objets et faire son travail - ce qui l'intéresse étant fugitif et passager, tandis que la cause (ou les causes) visée par l'écoute causale a en général un élément de stabilité et de permanence, et que le sens est saisissable et mémorisable au fur et à mesure que le message se dévide.



Inversement, la répétabilité implique-t-elle l'acousmatique, via le son fixé ? Nullement, car depuis longtemps rien n'empêche de fixer (c'est-à-dire dans ce cas de filmer) la vision de la cause ou des causes sonores en même temps que le son, et de les rendre conjointement répétables. Rien n'empêche alors non plus de faire de l'écoute réduite en voyant les causes, à condition que les sons soient fixés : on épuiserait vite en effet, par la répétition, les effets "mystifiants" de la vision, et en même temps, étant assuré de la nature de ces causes (à supposer qu'il n'y ait pas trucage), on pourrait d'autant mieux se consacrer au son.

Une musique de sons fixés non acousmatique est-elle donc possible ? Oui, même si elle poserait cer-

taines contraintes, comme de filmer les différentes opérations qui aboutissent à un son : la source sonore initiale, les magnétophones, les machines, les gestes du compositeur en studio, etc.. pour les faire apparaître "en mosaïque" sur un écran. On verrait alors combien il est dérisoire de se préoccuper des causalités, que la causalité "ce n'est que ça". Ce serait peut-être justement l'intérêt démythifiant de l'expérience.

6. "Modèles morphologiques" : est-ce vraiment si général ? Je crois que je ne suis pas le seul compositeur "acousmatique" pour lequel cette notion reste abstraite et lointaine dans la pratique comme dans la théorie (cf le récent débat au studio 104)

## CEUVRES D'APPLICATION : UN TERRAIN PIEGE, VOIE OUVERTE A LA STAGNATION ESTHETIQUE.

### "ESSAI DE CLASSIFICATION"

1. Pas d'accord. Comme je le disais plus haut, l'art radiophonique ne nécessite pas par définition le son fixé, et ne l'utilise pas toujours (La Guerre des Mondes, de Welles, a été réalisée en temps réel et en direct). Quant aux installations sonores, je ne vois pas de quoi vous parlez.

2. Personnellement, je crois que la musique acousmatique appliquée est devenue une mauvaise affaire pour la musique acousmatique non appliquée : contrairement à l'époque de Pierre Henry et Bézart, elle n'aide plus à la faire connaître, mais au contraire elle la banalise et la discrédite.

3. Je n'ai pas bien compris. De même la référence au passage de l'ASF où je parle de "musique impure", car c'est alors dans un tout autre sens.

### "AUDIENCE ET IMPACT PUBLICS"

1. Oui, mais en ajoutant que Schaeffer n'aurait pas pu tout seul, simplement par ses propos, donner un coup d'arrêt à un courant qui avait depuis longtemps trouvé sa vitesse acquise, si en réponse on avait donné le "coup d'arrêt" qui convenait à ses propos, c'est-à-dire si on en avait neutralisé l'effet délétère par des positions plus claires, et une affirmation plus rigoureuse du genre.

3. Moi, j'ai parlé de la "mort" historique de la "musique concrète" ? Pas du tout ! J'ai dit que le mot (non la chose) avait été remis au placard. Il y a plus qu'une nuance, et c'est cette différence qui est capitale. Je suis stupéfait de ce contresens.

La radiophonie pourrait accaparer le terme acousmatique ? Je ne vois vraiment pas à quoi et à qui il est fait allusion.





## SI J'ETAIS LE REDACTEUR D'UNE ABSOLULETTRÉ...

**C**e que je ne souhaite pas être), ma ligne serait la suivante : 1/ Seulement des textes signés de leurs auteurs. 2/ Des textes lus avec soin sur le plan de la vérité historique, et si besoin rectifiés. Pas d'affirmations en l'air. 3/ Plutôt pas trop de textes, mais des choses rigoureuses et sans complaisance littéraire. 4/ Pas de textes vaguement consensuels, mais pas non plus de débats flous. Des oppositions claires sur des points précis. 5/ Une préoccupation historique constante (quand je dis historique, je ne veux pas dire célébrer pour la nième fois le passé ; au contraire, l'interroger et le critiquer à partir des choses réellement dites et faites - donc retour critique aux faits et aux textes dont nous sommes issus, que nous le voulions ou non). Toutes mes amitiés.

MICHEL CHION

4. Très juste.

5. Certes, d'où pour moi l'importance d'en venir à ne plus faire coexister, pendant quelques temps, les oeuvres instrumentales (y compris mixtes) et les oeuvres acousmatiques dans le même concert, cette coexistence jouant actuellement en défaveur de notre musique.

6. Je frémis à l'idée de ces penseurs "indépendants" (indépendants, au fait, de quoi et de qui ?) qui viendraient respectabiliser notre musique par leur "littérature" - en réalité, selon moi, ajouter à la confusion. Comment en effet voulez-vous qu'ils s'y retrouvent si même ceux qui le pratiquent ont tant de mal à se mettre d'accord ? Je dis au contraire, surtout pas ça. Travaillons avec précision entre gens concernés et (en principe) informés. Ce sera déjà bien, sans attendre que de grands esprits "se penchent" sur cette musique.

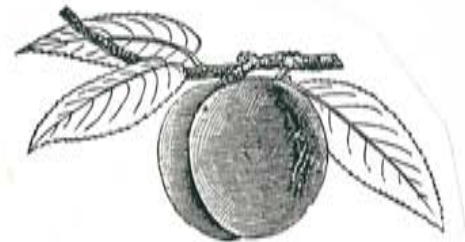
Voilà, j'arrête là ces réactions rapides, et vous félicite encore pour ce travail.

Par ailleurs, je m'interroge sur le parti-pris adopté, de faire de la première "absolulettre" un fourre-tout de déclarations anonymes, donc présentées implicitement comme homogènes et cohérentes a priori. Je pense au contraire qu'il faut parler, écrire, là-dessus, à visage découvert, et d'autre part ne dissimuler aucun des désaccords partiels et peut-être temporaires qui existent entre nous sur certains sujets.

La vérité ne sortira pas d'un faux consensus artificiellement décrété avant d'avoir été discuté. N'ayons pas peur de faire état de nos différents points de vue, comme distincts, et pas forcément équivalents. Ce qu'on appelle aujourd'hui avec un certain mépris les "querelles" est enrichissant, s'il y a confrontation d'idées. Les querelles n'étant petites que si elles concernent juste des points d'humeur, de pouvoir, ou de moyens matériels. Le problème aujourd'hui, c'est d'ailleurs bien plutôt

l'absence de débat, de "querelle". Ne reconduisons donc pas au niveau de notre propre recherche la peur de la discussion qui règne dans ce milieu.

Enfin, et c'est mon mot de la fin : si cet échange de vues, cette production de textes et de réflexions à laquelle vous appelez et dont je me réjouis, ne sont pas faits dans une extrême rigueur de pensée, s'ils ne sont pas précis sur le plan logique et historique (le point faible de beaucoup), je pense qu'ils ne nous feront pas beaucoup avancer. Autant alors continuer à composer sans rien faire d'autre. Il y a eu de mauvaises habitudes prises ces dernières années sur le plan conceptuel (par exemple, piocher n'importe quel mot chez Schaeffer, et lui donner n'importe quel sens différent, comme si le sens des mots se décidait tout seul), et cette rigueur ne sera pas facile à imposer. Elle ne demande pas des capacités intellectuelles démesurées, ni des connaissances hyper-spécialisées. Simplement, le même sérieux, le même respect des textes et des données exactes que quand on construit une maison ou quand on plante des fleurs.







FRANCIS DHOMONT

## CE N'EST PAS LE TERRAIN QUI COMPTE (C'EST CE QU'ON PLANTE)

*L'art acousmatique n'a de toute évidence aucune indulgence, aucune sorte de légitimité à attendre du genre instrumental. C'est de sa place dans la perspective musicale de cette fin de siècle dont nous sommes dès à présent comptables et de sa fécondité, par nos œuvres autant que par notre trempe et par notre imagination active. Réponse à François Delalande.*

**P**uisque c'est essentiellement à un questionnement sur le choix d'une stratégie que nous convie François Delalande, je me placerai dans cette même perspective pour commenter son analyse. Toutefois je n'écarte pas l'hypothèse que, pour conserver la dynamique d'un « mouvement », l'une des stratégies possibles consiste peut-être à ne pas en avoir. Je dois d'autre part préciser, d'entrée de jeu, qu'en dépit de l'estime que j'ai pour l'auteur et pour l'intérêt qu'il nous porte, il m'est difficile de me rallier aux hypothèses dont il part et, par voie de conséquence, de partager les conclusions auxquelles il aboutit. Voici pourquoi.

Que nous propose-t-on ? Pour le savoir, sautons tout de suite aux conclusions. Après avoir examiné et écarté les scénarios de la disparition de l'instrumental et de la ségrégation radicale Musique vs Acousmatique, Delalande suppose que les genres coexisteront. Situation somme toute fort semblable à celle que nous connaissons aujourd'hui. Quant

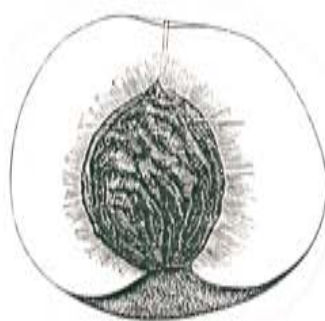
aux éventualités telles que : « De même on peut prévoir que la problématique musicale de la création instrumentale, même si celle-ci continue à tenir le haut du pavé (c'est moi qui souligne), sera de plus en plus dérivée de la problématique de la musique de support. », je ne vois pas en quoi nous devrions nous en réjouir ou considérer qu'il s'agit là pour nous d'une victoire stratégique. S'il est notoire, en effet, que le genre instrumental, depuis longtemps, emprunte (« pille » serait plus exact) à la moisson de nos découvertes, il est non moins reconnu qu'il ne rend que fort rarement justice à notre antériorité, sauf à la considérer comme une curiosité archéologique. Devrions-nous nous sentir honorés que l'institution musicale dominante cautionne le bien-fondé de nos idées en se les appropriant ? Et avons-nous besoin de cette caution ? Nos thèses et nos œuvres ne sont-elles pas là, depuis plusieurs décennies, pour témoigner elles-mêmes de leur valeur sans avoir à quémander ce parrainage ? Que nous apporterait une consécration officielle octroyée d'aussi mauvaise grâce ? Vieille

### L'ART ACOUSMATIQUE PUR ET DURE.

**E**n ouverture et pour conclure l'excellente définition de l'Art Acousmatique par Denis Dufour et Jean-François Minjard dans l'Absolue N° 00, je propose : « L'acousmatique, c'est l'art des représentations mentales — figuratives ou abstraites — suscitées par le son. J'abonde tout à fait dans le sens de ce que dit JFM lorsqu'il pense que nous devons donner de nous l'image d'un mouvement en marche (ce qui se vérifie de plus en plus fréquemment, là où je vis, en tout cas) plutôt que celle du dépit et de l'amertume agressive qui dissimulent en général un certain manque de conviction, ce qui est loin d'être notre cas.

Mais il me paraît hors de question de céder sur les précétables, c'est à dire de faire ce qui se fait partout : du ricolage démagogique pour plaire à tout le monde, gonfler les effectifs au prix d'abscondans en cascade et se prévaloir d'une représentativité numérique usurpée. C'est d'ailleurs pour éviter ce genre de dérapage que nous nous sommes efforcés, lors des rencontres-1991, de définir, avec exigence mais sans sectarisme, les limites

«MAIS LA POLEMIQUE N'EST PAS SEULEMENT LE PLAISIR DE FAIRE DES MOTS. C'EST AVANT TOUT UNE TENTATIVE POUR IMPOSER DES IDEES JUSTES.» BOULEZ, 1986.



FRANCIS DHOMONT

au-delà desquelles nous ne pouvions plus considérer une œuvre comme appartenant à l'Art Acousmatique. Je suis persuadé que seuls l'exemple et la fermeté ont une chance de convaincre. Et d'abord croire à ce qu'on fait et ne pas craindre de le faire savoir sans équivoque. Avoir crû le courage (et parfois il en faut beaucoup) de résister aux sollicitations diverses, notamment à celles du succès immédiat, de la réussite sociale ou, plus prosaïquement, de la survie matérielle. Bref, dans ce combat, il s'agit moins d'être batailleurs que pugnaces et incorruptibles.

Je n'ignore pas ce que cette position, mi-janséniste, mi-jacobine, et de démodé et d'un peu ridicule en cette fin de millénaire fort corrompue mais c'est le risque que ne peut éviter de courir tout manifeste, par nature emphatique sinon véhément. Mais n'est-ce pas ce que dit à son époque JFM : «C'est moins d'être que d'être que nous devons nous montrer ?»

Et je n'en parle pas à la légère car je peux faire le bilan de plus de treize ans d'enseignement et de fidélité à l'acousmatique, affirmée haut et clair au Québec, lequel n'était pas, il s'en faut, converti aux charmes de l'écoute aveugle. Si je donne cet exemple, ce

tentation au sujet de laquelle Michel Chion regrettait, il y a déjà plus de quinze ans, que l'électroacoustique aspirât à la qualité de «musique» comme à «un titre de noblesse à mériter, une loi à accomplir». Cela devrait-il susciter chez nous un sentiment de gratitude tel que nous soyons disposés à nous laisser spolier et, de surcroît, tourner en ridicule («les inénarrables *Victoires de la musique*», ironise dans un article récent J.B. Barrière, éditeur de *Le timbre, métaphore pour la composition* auquel précisément se réfère Delalande) ? Cette carotte illusoire devrait-elle nous faire oublier le bâton qui nous chasse des lieux de la musique ? François Delalande peut-il ne pas avoir remarqué, par exemple, que l'ouvrage dont il s'inspire pour prédire l'avènement de nos thèses ne donne la parole à aucun de nos chercheurs, de nos compositeurs, de nos théoriciens, pas même à lui, qui pourtant montre patte blanche ? Comme c'est bizarre, comme c'est étrange et quelle coïncidence ! Une spéculation historique vers le futur suppose quand même une évaluation réaliste du présent.

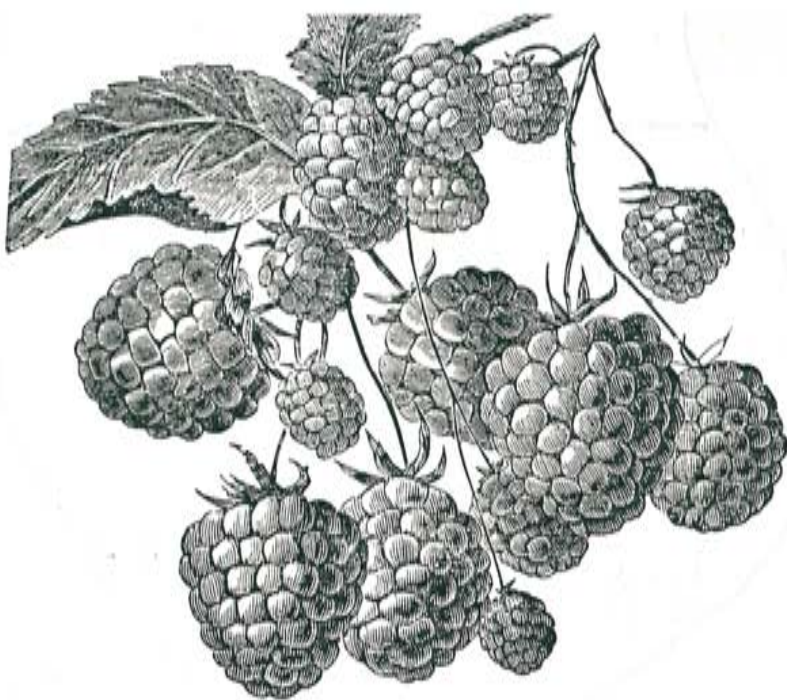
## UNE TRADITION D'AUTO-DENIGREMENT

Mais reprenons du début. L'argument selon lequel en revendiquant de pratiquer l'Art Acousmatique nous chercherions un moyen d'échapper à la contestation en nous abritant dans une tour d'ivoire, me paraît être celui de toutes les orthodoxies centralisatrices. Procès d'intention d'ailleurs sans fondement puisqu'au contraire, depuis ses origines, cet art nouveau n'a cessé de monter au créneau et de revendiquer sa filiation avec la *Musique* : d'abord Concrète, puis Expérimentale, Electroacoustique, For tape, Acousmatique enfin ; est-ce suffisant ? L'enfermement, s'il existe, n'est pas le fait des compositeurs mais de leurs détracteurs,

et c'est du ghetto dans lequel on les maintient que Delalande aurait dû parler. Au lieu de cela, voilà qu'il chipote sur le mot *acousmatique* et qu'il plaide pour *électroacoustique*, alléguant que ce terme, «emblème du GRM», est maintenant largement répandu, banalisé ; certes, mais désigne-t-il toujours aujourd'hui ce pour quoi le GRM l'a popularisé hier ?

Quant à la notion d'isolement, elle est toute relative ; c'est la musique contemporaine tout entière qui est emmurée dans une tour d'ivoire, si l'on compare son public à celui de la musique classique. Et que représente en fait cette dernière par rapport au gigantisme des célébrations de la musique populaire ? «Actuellement la musique classique, constate Allan Bloom, constitue un goût spécial, comme la langue grecque ou l'archéologie précolombienne, et non pas une culture commune, un fond instinctif de communication réciproque et une sténographie psychologique.» On est toujours la minorité de quelqu'un ; il n'y a donc pas lieu d'être affecté outre mesure par une telle situation ni d'abdiquer son identité dans le vain espoir d'y changer quelque chose. «Dans une perspective purement esthétique, cette attitude est tout à fait justifiée.», remarque d'ailleurs Delalande, tout en déplorant plus loin que «le GRM et ses amis» s'attachent à l'exploration d'un territoire plus étroit que celui ouvert par la tradition instrumentale. Je pense qu'il sera suffisant de lui rappeler que dans le Groupe de Recherches Musicales, auquel il appartient, il y a le mot *recherches*. Ceci implique qu'il puisse être, au fil de l'Histoire, indispensable — et fructueux — pour oxygéner une pensée de sortir des sentiers battus et des zones trop fréquentées.

Suit une comparaison historique qui me paraît à certains égards contestable, notamment en ce qui concerne des affirmations comme celle-ci : «Ma-



nifestement, la ligne de partage des rôles entre compositeurs et interprètes a glissé progressivement (...) laissant toujours moins d'initiative à l'interprétation.». A mon tour de m'esclaffer : on croit rêver ! Voilà qui est surprenant. Tout le monde connaît très bien, à commencer par les compositeurs, le fétichisme de notre époque pour le virtuose, la vedette, la diva, fascination calquée, consciemment ou non, sur celle pour les idoles du show-biz. A telle enseigne que le terme de *musicien* ne désigne plus celui qui exerce une quelconque activité musicale mais qu'il est devenu synonyme d'instrumentiste. Que la notation soit au jourd'hui plus complexe qu'autrefois, et donc plus prescriptive, ne retire rien à la liberté de l'exécution ; la preuve en est que, d'une interprétation à l'autre, l'écart peut être considérable et le public ne s'y trompe pas. La dictature des compositeurs sur les interprètes est morte avec le sérialisme et c'est, au contraire, à la revanche de ces derniers que nous assistons depuis plus de vingt ans. Le recours à l'aléatoire et à l'indétermination, les charmes ludiques de l'improvisation, l'intrusion de plus en plus courante des musiques ethniques et non-écrites dans le domaine « savant » n'y sont sans doute pas étrangers. Extrait d'un entretien récent avec Pierre Boulez : « Une bande est une chose morte parce qu'on ne peut rien ajouter au code purement quantitatif qu'elle contient. Or l'intérêt du geste du musicien (c'est moi qui souligne), c'est qu'il ajoute quelque chose de qualitatif aux données quantitatives encodées dans une partition ». Ce n'est pas exactement là le triomphe du son fixé, que je sache. Sur quels discours ou sur quelles œuvres se base Delalande pour dire de l'interprétation — et le dire au passé — que « Son élimination pure et simple était inévitable... » ? Quelle preuve tangible possède-t-il pour prétendre que « La musique de sons fixés est la solution ex-

trême ! » ? Serait-ce d'ailleurs une solution souhaitable ? Au nom de quel totalitarisme faudrait-il désirer l'exclusion de la musique d'interprétation dont nul ne songe à contester les vertus ? Ce serait imiter l'intolérance actuelle de ses thuriféraires à notre égard et tomber dans le même sectarisme. Nous sommes les détenteurs d'une richesse nouvelle, sachons en imposer l'évidence sans la rendre, à son tour, impérialiste.

**P**our ce qui est de l'influence des musiques de support sur la musique instrumentale, notamment spectrale ou sur celle de Steve Reich, on voit bien, précisément, que tous les efforts des compositeurs ne tendent que vers une chose : s'arracher au temps différé du studio pour retourner au temps réel, au « live » (avec tout ce que ce terme connote), et reproduire ce que le support leur a révélé tout en retrouvant les divins aléas de la « performance ». Je pense à tel moment dans *Mémoire/érosion* de Murail, *Tempus ex machina* de Grisey, *Eonta* de Xenakis, etc., œuvres qui, au demeurant, me paraissent remarquables. Je n'en dirai pas autant de celles de Reich qui, déçu par l'électroacoustique pour s'en être tenu à la lettre sans en pénétrer l'esprit (comme Boulez l'avait fait avant lui), ne mâche pas ses mots : « La musique électronique en tant que telle s'éteindra progressivement et se résorbera dans le flot jamais interrompu de la musique reposant sur la voix et le jeu des instruments ». Est-ce assez clair, Cher François ? Et peut-on congédier quelqu'un qu'on a dévalisé avec plus de cynisme ? Pour rester dans le même registre, que penser de l'hommage rendu indirectement à une vocation tardive : la découverte par l'équipe de l'IRCAM d'une problématique du son liée aux morphologies, à l'anti-notion de timbre et, plus généralement,

n'est pas du tout par immodestie, mais parce que je peux en apporter les preuves. Aujourd'hui, l'Art Acoustique est non seulement reconnu, mais dominant. N'étaient l'honnêteté foncière et le caractère positif des canadiens, on pourrait même redouter que s'installe un sentiment de jalousie à son égard. Un comble si l'on compare cette situation à celle de la France, berceau historique du genre ! Il existe désormais un courant acoustique fort et original au Québec, d'où sortent d'excellents compositeurs qui, souvent, enseignent dans les universités, conservatoires et collèges, animent des associations, organisent des concerts et des manifestations. Une réflexion et une théorisation acoustiques sont en train de naître ; certains étudiants des années '80, d'une compétence technique irréprochable et ayant fait la preuve de leur talent, maintenant au doctorat, choisissent des prolongements schaefferiens comme sujets de thèse (Normandecru : « Un cinéma pour l'oreille » ; Roy : « Analyse des œuvres acoustiques : quelques fondements et proposition d'une méthode », travaux d'une grande qualité et qui iront loin). Je viens à peine de boucler, pour la très belle revue musicale CIRCUIT,



FRANÇOIS DHOMONT

le N° consacré à l'électroacoustique dont j'ai la responsabilité (ce qui, déjà, en dit long). La présence de l'acousmatique y était à ce point prégnante que j'ai estimé utile d'y mettre un bémol. Voici, par exemple, quelques phrases prélevées dans les articles, de tendances diverses, que j'ai reçus :

«L'observation de ce tableau révèle une nette prédominance de la musique pour bande seule avec 870 diffusions, laquelle est suivie de très loin par la musique mixte, (230), la musique live (180) et enfin la musique multi-média (109).» (Dianne Meheux) «La musique électroacoustique québécoise me semble actuellement dans une phase très active. Elle est traversée par plusieurs courants très forts et très différents, ce qui pourrait créer des esprits de chapelle et des rivalités mais qui, dans l'ensemble, incite plutôt à une saine émulation. Le plus connu et le plus puissant de ces courants esthétiques est celui dit de «musique acousmatique», terme bizarre que j'estime pour ma part dévié improprement de son sens étymologique, de celui que lui attribuait, le premier à l'avoir employé, Pierre Schaeffer.» (Françoise Barrière)

«On sait que l'acousmatique au Québec est en partie redevable de sa vitalité et de son excellent niveau aux

à l'approche perceptive et cognitive de la musique, sinon qu'on était plus habitué, depuis une trentaine d'années, à attribuer ces préoccupations aux héritiers de la «concrète»? Mais c'était, il est vrai, en un temps où la phénoménologie n'avait pas bonne presse.

Vient une ode à «l'entendre» qui bien sûr me ravit mais qui, compte tenu de l'engouement envahissant pour la musique-spectacle, ne me paraît pas d'une grande rigueur historique. Et la conclusion de tout cela me tombe dessus et me laisse coi : il y est dit que, portés par trois siècles de musique, nous avons tort d'abandonner *la place centrale qui nous y est faite*. Vous avez bien lu.

Là se pose une question : notre ami, tout à sa nostalgie de la musique-une-et-indivisible, est-il à ce point optimiste (devrais-je dire naïf?) qu'il puisse énoncer sans rire une telle contre-vérité? Est-ce crédible de penser qu'il ignore avec quelle ardente mauvaise foi, depuis plus de quarante ans, l'«establishment» musical n'a pas manqué une occasion de ricaner sur nos idées, nos œuvres, nos recherches? Ne parvenant pas à les évacuer et encore moins à prendre le pas sur elles (je ne parle pas d'électroacoustique «à large» mais bien d'un art des sons fixés que l'on voudrait confondre avec le «reste»), l'Institution a entrepris très officiellement de s'en attribuer les mérites sans, bien entendu, en reconnaître la paternité à leurs auteurs véritables. Aussi, lorsqu'un vieux compagnon de route comme Delalande — soudainement mémerisé par le chant de quelles sirènes? — se met à secouer l'édifice acousmatique — pour une fois que se manifeste une volonté collective de construire —, je me demande (mais je crois le savoir) d'où vient chez nous cette tradition d'auto-dénigrement et pourquoi il se trouve toujours l'un des nôtres pour venir faire la fine bouche.

Tout n'est pas négatif, cependant. Delalande re-

connait la nouveauté du projet acousmatique et se préoccupe, là encore, de la meilleure stratégie à adopter pour assurer son intégration dans le courant de la musique. Je ne pense pas, pour ma part, qu'un mouvement qui fraye son chemin dans la luxuriance d'un maquis inconnu puisse consacrer beaucoup de temps à se questionner sur ce qu'il adviendra dans un futur lointain d'un territoire qui reste à définir au présent. L'énergie exigée par la recherche fondamentale est trop nécessaire pour être éparpillée : si le projet est bon, il sera rejoint. Ce qui importe dans l'instant, c'est de ne pas le perdre de vue dans le labyrinthe des doutes et des arguties de toutes sortes; il faut le faire connaître, à l'intérieur de la musique s'il y trouve naturellement sa place, à l'extérieur d'elle s'il ne s'y sent pas accueilli.

## L'ACOUSMATIQUE ET L'IMPORTANCE MODERNE DU SON

En ce qui concerne le parallèle établi entre la coupure notation-mnémonique/composition-sur-partition et écriture/composition-sur-support, il est séduisant mais peut-être pas aussi pertinent qu'il en a l'air. Dans le premier cas il ne s'agit pas d'une rupture mais, au contraire, d'une conséquence, d'une symbiose progressivement réalisée entre la notation et la pensée musicale. Dans le second, on passe du symbolique au concret; tout bascule, du simple arsenal matériologique au processus même de composition qui s'inverse, comme l'a naguère démontré Schaeffer.

Des huit éléments fondateurs de l'acousmatique proposés dans l'Absolue N° 00, l'analyse que nous offre Delalande retient essentiellement la *sonofixation* (M. Chion), c'est sur elle qu'elle se fonde.



Mais il y est aussi question de l'«entendre» et de l'importance moderne du son. Si la narrativité est évoquée, c'est plutôt comme mise en garde contre les risques d'un glissement possible vers l'écriture radiophonique. La rhétorique si novatrice des morphologies et de leurs prégnances, l'espace comme dimension compositionnelle ne font l'objet que de fugaces allusions. Quant à la démarche phénoménologique (qu'ailleurs Delalande a si finement décrite) et, surtout, la notion cardinale des représentations mentales suscitées par le son, elles sont ici passées sous silence. Je ne doute pas qu'il s'agisse là de visées tactiques délibérées, l'angle d'attaque choisi étant celui d'une réflexion susceptible d'assurer un avenir musical au courant acousmatique. Et, en ce sens, il faut créditer son auteur de la préoccupation qu'il exprime. Mais il semble évident qu'en évacuant des notions-clés aussi importantes, la comparaison (confrontation ?) avec la Musique ne pouvait qu'être faussée. Conscients de l'impossibilité de rendre compte de

l'acousmatique en une formule unique, nous avons, lors des 2èmes Rencontres de Crest, pris soin d'examiner aussi exhaustivement que possible ses multiples aspects. François Delalande a peut-être eu tort de ne pas en tenir compte davantage.

Et pour conclure, une double provocation. La première vient de Denis Smalley «qui voit la musique instrumentale, rapporte Lelio Camilleri, comme un sous-ensemble de la musique électroacoustique», ce qui va un peu dans le sens des scénarios prospectifs de Delalande. J'assume, pour ma part, le risque de la seconde : tout se passe comme si les intégristes de la création instrumentale, sentant les hordes pousser aux portes de l'empire, se raidissaient sous la menace. Rome, accrochée à ses privilèges, ne sut pas davantage partager avec ses barbares la force vive qu'elle leur arrachait : son déclin fut inexorable. Les patriciens de la Musique seraient bien inspirés de s'en souvenir.

efforts passionnés et obstinés de Francis Dhomont. (Michel Chion)

«De Toronto, on a vraiment l'impression d'un bouillonnement d'activités : Montréal semble être en Amérique du Nord le paradis de l'électroacoustique sous toutes ses formes, sauf peut-être pour les tendances les plus académiques de la composition musicale informatisée. A première vue, cependant, on peut trouver que la diffusion acousmatique et d'orchestre de haut-parleurs prennent un peu trop le devant de la scène. Mais au second coup d'oeil, ce phénomène s'explique simplement par le fait que les nombreux compositeurs québécois qui se sentent des affinités avec ces moyens d'expression particulièrement prisés des francophones ont produit des œuvres de fort calibre. (David Olds)

«Il se peut que les œuvres pour bande magnétique seule (que les compositeurs Francis Dhomont et Robert Normandeau de Montréal appellent «cinéma pour l'oreille») constituent le seul moyen qui s'apparente étroitement à cette démarche : il existe dans leurs concepts de composition un scénario abstrait qui, par le biais d'images acoustiques frappantes, transporte l'auditeur au cœur d'un drame acoustique. (Bruce Pannycook)





GEORGES GABRIELE

## FIXER LE PAYSAGE

*Et si l'art acousmatique n'était que de la littérature, et tout le reste du cinéma ? Un point de vue différent, certes, de toutes les métaphores et analyses qui ont cours. Ce qui n'empêche pas de poser le problème de l'adéquation entre de nouveaux outils, une nouvelle syntaxe musicale, de nouvelles modalités d'écoute et finalement... de plaisir.*

### EXPRIMER DES EXPRESSIVITÉS

L'art acousmatique excite mon imagination peut-être comme les sciences électromagnétiques du début du siècle, l'illumination des poètes. Non pas faire chanter les mots mais, libéré des contraintes de la narration, les oublier pour ne se ressouvenir que de soi-même. Logique singulière d'actes ordinaires sans commencement ni fin entre le déploiement et l'enroulement sur soi.

Il n'est pas question d'une recherche d'un langage plus immédiat, dans le flou des détails accumulés les nouvelles impressions s'élargissent en salle des pas perdus. Une situation étrange où deux espaces se réfèrent l'un à l'autre tout en modifiant sans cesse leurs points de repères. La fiction des images acoustiques référentielles et les chronologies invraisemblables inversent la perspective, l'inattendu au premier plan d'une reconstruction fragmentaire in-(dé)-terminée. Dans un désir englobant montrer l'artifice, la profondeur d'un langage perdu, sans céder à la mise en scène d'un inconscient, en manipulant des écheveaux d'indices, des bribes de signifiants, des échos de fantasma. Pas de dissection.

Une mise en rythme exigeante avec quelques tampons sonores entre le discours et son balancement. Les sons sont les traces jamais satisfaisantes des traits de pensée, toujours en quête. Peu importe les blancs, tout est joué surtout le bien entendu. Dans ces évolutions l'auditeur est aussi seul que moi dans le studio pour lui. Et certainement la description des outils et de leurs emplois ne lui serait pas suffisante.

### LE VRAI DE LA SCIENCE N'EST PAS LE SEUL VRAI DE LA REALITE

De l'art acousmatique je me passionne pour le donné à entendre. Nous sommes les compositeurs d'un genre qui offre une grande liberté. Trop souvent des références à la musique instrumentale la perturbent et troublent nos propos. Si il est vrai que beaucoup de compositeurs de musique écrite tirent avantage des découvertes des pionniers de la musique concrète, et d'une relation ambiguë avec notre art. C'est souvent à notre désavantage que des efforts sont entrepris pour mettre en rapport nos créations avec les différentes mouvances des musiques instrumentales contemporaines, jusqu'à l'assimilation.



**B**ien sur je pense aux musiques mixtes, autres que les traitements du son en temps réel qui sont une pratique instrumentale, soit bande et instruments où l'art acousmatique n'arrive pas à trouver sa place. Je pense aussi aux musiques qui n'ont pour prétexte qu'un travail sur les lois physiques du son. Je ne pense pas que nous puissions nous substituer à des critiques, des journalistes, des philosophes... médiateurs de notre art. Nous pouvons leur dire ce qu'il est, ce que nous faisons, ce que nous investissons, ce qui nous motive pour peut-être les intéresser et les aider à l'apprécier et avant eux le dire surtout au public.

On ne peut pas écouter une pièce d'art acousmatique comme un concert de musique de chambre. Les enjeux sont différents, les références limitées d'un concert instrumental éclatent et laissent l'auditeur pas assez averti dans l'incapacité de comprendre. Il n'est pas question d'être initié mais de savoir que nous développons un rapport très riche, plastique, matériel et expressionniste sur un mode poétique avec le sonore ; rapport à mon avis plus littéraire que cinématographique. L'art acousmatique par tout ce qu'il met en jeu dans la simplicité et l'immédiateté de sa réalisation permet une expressivité concrète qui n'est pas que de l'ordre de la narration mais bien de la complexité de notre pensée. C'est en ce sens que je la perçois très proche des mots. A chaque nouvelle appropriation d'un son ou d'une machinerie de studio nous nous donnons de nouveaux moyens d'expression immédiatement utilisables, sans autre contrainte que celle de développer notre discours. Comme il est si naturel de le faire avec les mots, au fur et à mesure de l'enrichissement de notre vocabulaire.

Certes l'image acoustique figurentielle est de loin

ce qui élargit le plus les possibilités du sonore vers de multiples rebondissements. Il en est de même pour tous les sons qui ne sont pas que des entités plastiques à apprécier pour leur qualités physiques, mais aussi pour leur pouvoir de communication profonde d'une pensée à l'oeuvre qui a choisi le sonore pour se dire, (se faire). Toutes les transformations, toutes les subtilités du travail en studio et la complexité des structures de nos créations ne peuvent pas se résoudre qu'aux techniques de l'écriture instrumentale.

Notre recherche les dépasse, nos critères de choix ne sont tributaires que de notre volonté et en somme libérés de nombreuses contraintes nous voilà abordant un mode d'expression où les jeux de relation, de substitution, de symbolisation, de réflexion, ... sont des rouages essentiels dans l'organisation des idées. L'auditeur ne peut se satisfaire de l'écoute confortable car assez convenue de la musique instrumentale mais trouver, rechercher, une mise en résonance entre ce que nous lui donnons à entendre et ses propres pensées ; l'émotion est largement dépassée, c'est une communication intellectuelle très référencée qui s'établit. L'absence de visuel dans les concerts d'art acousmatique est un faux problème. C'est le propre de notre art d'être diffusé sur un orchestre de hauts parleurs.

Bien sûr il y a toutes sortes de diffusions intéressantes, les installations avec une mise en rapport entre une géographie, une architecture et du sonore, mais il s'agit d'oeuvres très spécifiques. Les décors lumineux et les projections de diapositives au mieux soulignent quelques aspects de l'oeuvre. Et enfin en dénaturant complètement l'art acousmatique certains envisagent de véritables théâtralisations, des diffusions avec des films muets, ... bien que ce soient de véritables pistes de créations nous ne pouvons nous contenter de palliatifs à ce

## VOUS AVEZ DIT ACOUSMATIQUE?

PAR JEROME NETINGER

**C**omment peut-on prétendre revendiquer et promouvoir la musique acousmatique (et l'idée même d'acousmatique) dans des concerts où la musique instrumentale est présente, voir même majoritaire? N'y a-t-il pas là une contradiction qui risque de creuser le doute dans l'esprit de l'auditeur déjà peu sûr de lui?

D'un côté, on tente d'affirmer un genre (donc de le présenter au public, aux médias, ...) de l'autre, on fait tout le contraire : des pièces mixtes, des jeux de lumière, de laser, de la musique et de la danse... bref du spectacle ! Il semble qu'il y ait là une sorte de paradoxe qui amène à tourner en rond ou à fuir. L'auditeur, qu'on le veuille modèle ou non, aura du mal à s'y retrouver.

"Ce soir, je suis allé à un concert de musique acousmatique". Ça veut dire quoi, acousmatique ? "Il s'agit d'une musique fixée sur un support et diffusée sur haut-parleurs. Une musique au-delà des sources, qui se moque du visuel, une musique basée avant tout sur l'écoute". Et quel était

# REALISER L'OEUVRE C'EST TRANSFORMER LES HIERARCHIES, LES CHRONOLOGIES LES CONVENTIONS.



GEORGES GABRIELE

le programme ? "Il y avait une pièce pour guitare et bande, une création pour Syler et voix, une..." "Mais alors, il y a des instruments ?" "Euh... et bien oui, c'est vrai. C'était sûrement l'exception qui confirme la règle". "Et le mois prochain, quel est le programme ?" "Il y aura une pièce pour orgue, une pour piano et bande..." "Décidément, c'est une musique qui accepte beaucoup d'exceptions". Cette sorte de discussion, qui peut paraître exagérée, révèle pourtant bien une réalité. Que l'on me comprenne, il ne s'agit pas de condamner la musique mixte ou de revendiquer une certaine pureté de la bande, mais de dissocier instrument et bande, rappelant et soulignant que la musique acousmatique se situe au-delà des sources, qu'elle est un genre à part entière, et non un complément de programme ou de simples bruitages dans un spectacle. D'accord pour revendiquer la musique acousmatique mais il faudrait déjà que cela soit clair dans l'esprit des compositeurs.

manque de repères exprimé par beaucoup d'auditeurs vis à vis de ce qui est l'essentiel de notre expression : l'écoute, le donné à entendre. Ces malentendus entre l'art acousmatique et le public peuvent être levés par une exigence accrue dans notre travail et sa communication.

## LE SENS NE SE MESURE PAS

Le montage est une opération essentielle, constitutive, du discours de l'œuvre d'art acousmatique. Il n'y a aucun parallèle à chercher avec les techniques dada ou futuristes qui, dans une immense cohue, et avec des effets d'analogies ahurissantes pensaient libérer des énergies fondamentales capables d'échapper au monde et de le contrôler.

D'abord je ne peux que renvoyer le lecteur à ce qu'a écrit Michel Chion au chapitre huit de *L'art des sons fixés* sur la notion fondamentale de scène sonore, lieu centré où les ciseaux affirment la volonté du compositeur. A noter, la distinction importante, évidente, qui peut être mal comprise entre linéarisation du discours et continuité naturelle des sons. Il me semble que cette idéologie naturaliste est à rattacher à l'impossibilité pour certains compositeurs de rompre avec la musique instrumentale. Un instrument ou un orchestre sur scène sont extérieurs à l'auditeur, la continuité du musical (les timbres des instruments, la partition du compositeur) resserre le champ référent, et, avec une apparente contradiction, décentre la scène, le regard explorant sa topologie, l'oreille bercée par la musique.

C'est d'abord historiquement que s'impose le montage. Avec la mise en boucle, ce sont deux techniques de traitement du son qui ont manifestement

marqué la naissance du genre. Sa fonction organisatrice, à travers "l'effet d'écoute", permet de déconstruire tout conventionnalisme dans une stratégie qui est de faire surgir de nouvelles origines, non pas extérieures au discours, mais en réflexion sur lui-même. La forme n'en n'aura pas pour autant un sens immuable, recette quelque soit le contenu.

L'organisation des objets sonores, leur distribution, contribuent à une recherche expressive dans une subjectivité toute puissante. Le but n'est pas de rapprocher des lieux et des temps, mais de transformer les conventions, les hiérarchies, les chronologies pour réaliser à travers l'œuvre les renouvellements nécessaires à son existence.

## DIRE / FAIRE / LE VIVRE

Le montage est essentiel à l'unité signifiante de l'œuvre, qui dépend aussi des valeurs momentanées, éphémères, des objets sonores. Les besoins agissants sont les allers retours de l'écoute à la composition, une mobilité du désir créatif, expressif. Le montage est dans un rapport à l'intention créative de l'ordre de l'incompréhensible, de l'invisible pensée génératrice. Cette idée a sa logique, sa cohérence, et le montage est son propre mode de fonctionnement.

Mettre à l'extérieur les horizons intérieurs, en exhibant les sons, réalités expressives. Le travail formel sur l'œuvre a aussi pour fonction de casser la spirale où tout le sonore tend à être neutralisé, mis au point zéro ; d'affirmer le sonore, sa présence, sa réalité sensible, dévoiler son intimité.

