

Université de Paris-8  
UFR Arts  
Département de musique

L'interprétation acousmatique  
*Comment, Pourquoi*

Vincent GUIOT

Mémoire de Master 1  
Sous la direction de Makis SOLOMOS

Septembre 2014

# REMERCIEMENTS

J'aimerais remercier tout d'abord mon directeur de recherche Makis Solomos pour la confiance qu'il me porte, sans cesse renouvelée. Pour son dynamisme, qui m'a continuellement poussé à aller chercher plus loin.

A Jonathan Prager pour m'avoir transmis la graine de l'interprétation acousmatique et sans qui je ne serai pas ici à défendre cette discipline.

Merci à Denis Dufour, toujours présent et à l'écoute de mes initiatives. Je le remercie pour son éternelle ferveur en la musique acousmatique, le temps, l'énergie et la poésie qu'il y consacre chaque jour.

Un chaleureux merci à mon amie et compositrice Maylis Raynal, qui a toujours défendu mes projets et dont la participation à ce mémoire fut une fois encore riche de conséquences et pleine de générosité.

A toute l'équipe des Motus pour la qualité de leur travail, le bel exemple qu'ils offrent à cette discipline, leur accompagnement dans mon apprentissage, et leur humour sans borne.

Merci à Romain Vasset pour m'avoir prêté ses oreilles, à notre amitié qui a toujours su me redonner confiance en moi.

Merci à Joël Heuillon, au soutien permanent qu'il m'a accordé dans la mise en place de mes idées.

Enfin, un grand merci à Nathan Cohen, Maxime Barthélémy, Ana, Juliette Huneau, et tous ceux qui m'ont soutenu tout au long de l'élaboration de ce mémoire, mes parents pour leur écoute et leur patience, mes amis et camarades de classe pour leur aide et leur confiance.

# INTRODUCTION

Si une mise en espace des concerts de musique acousmatique s'impose déjà aux premières heures du Club d'essai (puis GRMC en 1951 et GRM en 1958), il faudra attendre 1995 avant que le premier interprète reconnu et déclaré comme tel<sup>1</sup>, Jonathan Prager, fasse son entrée sur « le devant de la scène ». L'acousmonium, ou « orchestre de haut-parleurs » comme le définit d'abord François Bayle, s'impose rapidement comme étant le dispositif de jeu le plus adapté à cette discipline et c'est à travers lui que nous construirons ici notre propre argumentation.

Il faut néanmoins citer deux autres dispositifs reconnus à ce jour : le Cybernéphone (originellement apparu sous le nom de Gmebaphone) conçu par Christian Clozier pour l'IMEB en 1973 (Institut international de Musique Electroacoustique de Bourges) et le BEAST (pour *Birmingham ElectroAcoustic Sound Theatre*) conçu par Jonty Harrison. Ces trois systèmes (avec l'acousmonium) se retrouvent dans le concept d'implantation d'un dispositif de haut-parleurs différenciés destiné à la diffusion de la musique acousmatique, mais différent quelque peu dans leur mode de fonctionnement. Si je ne traiterai ici que de l'acousmonium, c'est pour trois raisons simples : tout d'abord parce que ce dispositif est actuellement le plus répandu, ensuite car c'est avec lui qu'est né ouvertement le concept « d'interprétation acousmatique », enfin puisque je le pratique moi-même, et que je pense ainsi pouvoir apporter à ma recherche le récit de mon humble expérience d'auditeur et d'interprète.

L'interprétation acousmatique est sujette à de nombreuses controverses<sup>2</sup> et le métier d'interprète dans cette discipline peine toujours à se faire reconnaître par l'ensemble de la communauté. Partant de ce constat et du plaisir pourtant intense que je peux ressentir dès lors qu'il m'arrive de jouer sur ce dispositif, j'aimerais ici présenter une réflexion théorique sur les enjeux de la dimension herméneutique appliquée au concert d'une musique des sons fixés. Je ne parlerai donc pas ici de l'ensemble des musiques électroacoustiques mais seulement des musiques acousmatiques qui constituent aujourd'hui un répertoire riche et vaste. Seule l'interprétation acousmatique selon moi, peut apporter à cet art de support un prolongement créatif lors de sa réception en concert.

---

1 Voir ANNEXE A.3

2 Dont des textes comme « Sortir de l'aporie du concert acousmatique par le jeu musical des arts de la sonofixation » de Vincent Tiffon et « Pour un art des sons vraiment fixés » de Jean-Marc Duchenne en illustrent le penchant hostile.

J'articulerai par conséquent mon propos en deux chapitres liés mais bien différenciés.

Dans le premier, « Vers une écoute de l'interprétation des musiques acousmatiques », j'aborderai le *comment* de l'acte herméneutique en lui-même, partant des conditions nécessaires pour pouvoir apprécier une interprétation, pour ensuite traiter de la manière dont l'interprète construit son jeu et enfin tenter de proposer une solution quant à sa fixation, qui reste encore aujourd'hui uniquement liée au moment du concert.

Dans mon second chapitre, « Vers une tradition de l'expérimental » je m'arrêterai plus particulièrement sur le *pourquoi* de cette discipline, celle-ci ne s'imposant *a priori* pas de manière logique si l'on regarde la rigueur de fixation des sons sur support qu'elle met en œuvre. Il sera alors question d'aborder, à travers le concept *guattarien* des trois écologies environnementales, sociales et mentales l'apport de l'interprétation acousmatique dans la musique non-instrumentale contemporaine, à l'heure de la profusion des nouvelles technologies.

## CHAPITRE I : Vers une écoute de l'interprétation des musiques acousmatiques

« L'oeuvre n'est jamais donnée ; infiniment différée, elle oscille entre appropriation (traduction) et désappropriation (critique). »<sup>3</sup>

En partant de ce postulat énoncé par Peter Szendy dans son livre *Écoute, Une histoire de nos oreilles*, je vais tenter de montrer comment l'interprétation de la musique acousmatique peut permettre à des auditeurs/musiciens de partager leur écoute d'une oeuvre.

Si l'interprétation est l'expression d'une écoute particulière et nouvelle de l'oeuvre, elle ne prend de sens que dès lors qu'elle est reçue, partagée, donnée entièrement à l'auditeur. Alors, la question se pose : comment développer l'interprétation acousmatique, ou comment tendre vers une écoute (de l'auditeur) de l'écoute (de l'interprète) de l'oeuvre (du compositeur) ?

Afin d'aborder ce premier chapitre je partirai de l'oeuvre originale, pour ensuite montrer comment il est possible d'en écrire une écoute herméneutique, et enfin terminer sur son partage avec un public.

### A. Connaissance du répertoire (Écouter l'original)

« Nous oublions trop souvent que le public ne disposera, le plus souvent, que d'une écoute pour se faire une idée de l'oeuvre. »<sup>4</sup>

Comment peut-on juger de la lecture d'une oeuvre donnée par un interprète alors que nous la découvrons pour la première fois ? Dans cette situation nos jugements critiques ne s'adresseront pas à l'interprète, mais d'abord au compositeur. Apprécier le regard, l'appropriation, l'écart d'une oeuvre proposés par l'interprète nous demande à nous auditeurs, d'en connaître le propos initial, le modèle, la souche.

La première étape pour faire reconnaître la richesse de l'interprétation acousmatique est bien de pallier le manque de connaissance des oeuvres de la part du public. Ceci est par ailleurs tout à fait logique si l'on prend du recul par rapport à ce répertoire récent mais déjà vaste, d'une musique jeune de 60 ans.

« Il y a dix ou vingt ans, la musique acousmatique avait un besoin essentiel de centres de création. Aujourd'hui, elle souffre du manque de centres de diffusion. »<sup>5</sup> nous dit Bertrand Merlier en 1996.

---

3 Peter SZENDY, *Écoute : une histoire de nos oreilles*, Éditions de Minuit, 2001, p. 57

4 Bertrand DUBEDOUT, « Funérailles & Décibels (un plaidoyer pour l'interprétation) », in *Ars Sonora* Revue n°3, mars 1996

5 Bertrand MERLIER, « L'interprétation des oeuvres acousmatiques » Table ronde proposée par Thélème Contemporain, in *Ars Sonora* Revue n°4, novembre 1996

Cependant, même si cette musique reste encore marginale aujourd'hui, il est difficile d'ignorer les nombreux labels qui se sont lancés dans sa diffusion. Pour n'en citer que quelques uns : Motus, Metamkine, Obs, Sub Rosa, empreintes DIGITALes, Magison, Tsuku Boshi, Tzadik...

Si le CD ou fichier numérique audio constitue un premier moyen de diffusion destiné à une écoute intimiste, le concert en assure un second, complémentaire, destiné à l'écoute partagée d'un moment unique. Ici aussi, les structures et festivals se sont petit à petit multipliés, à l'image en France du GRM et de sa série de concerts « Multiphonies », de la compagnie Motus et son festival « Futura », les concerts du GMVL, du GMEM, de l'IRCAM ou encore plus récemment en 2013 de l'association Alcôme ou du Klang acousmonium pour ne rester qu'en France.

Nous ne nous occuperons pas ici de traiter davantage des systèmes de production ou de distribution de cette musique afin de nous concentrer uniquement sur la diffusion des œuvres acousmatiques en concert, d'autant plus importante aujourd'hui à l'heure d'une industrie du disque mourante. Le concert est également l'unique moyen pour créer un partage collectif momentané, à l'image de la projection cinématographique ou du concert standard. Il est enfin une solution efficace pour valoriser l'écoute, qui tend de plus en plus à s'affaiblir sous l'emprise d'un monde du visuel.

« Dans notre société, rien n'est fait pour valoriser l'écoute, aussi bien dans les comportements que dans le langage et dans la conception même des lieux d'enseignement et de formation »<sup>6</sup>

Ainsi au final, la démocratisation des moyens d'écoute se révèle être à double tranchant : d'une part positive dans la possibilité donnée au plus grand nombre d'accéder à une culture musicale énorme, d'autre part négative dans l'obsession du *zapping* qu'elle provoque, plongeant l'écoute dans la superficialité. La musique se transforme alors en un puissant produit de consommation. Créer des structures d'écoutes, des salles de diffusion dédiées à cette musique, c'est lutter contre cette consommation boulimique du phénomène sonore en plongeant l'auditeur au cœur des œuvres ; c'est faire travailler l'écoute.

---

6 Michel CHION, *Musiques, médias, technologie*, Flammarion, "Dominos", Paris, 1994, p. 94

## 1. La projection acousmatique

« Comme un film de cinéma, l'œuvre acousmatique, nécessite d'être projetée pour être appréciée dans toute sa dimension spatiale et imaginaire. La même différence existe entre l'écoute domestique et le concert qu'entre un film diffusé à la télévision et sa projection au cinéma : l'immersion dans l'espace de projection plonge l'auditeur au cœur de l'expressivité de l'œuvre, la détaille, la révèle, et enrichit la perception du public d'une dimension plus vaste »<sup>7</sup>

« La passerelle adéquate serait plutôt des salles adaptées, des dispositifs installés en permanence et un temps de répétition suffisant, comme je l'ai déjà dit. A ce moment, peut-être envisagera-t-on des projections sonores "automatisées". Comme il existe des salles de cinéma permanent, peut-être existera-t-il des salles de projection acousmatique permanente. »<sup>8</sup>

Denis Dufour énonce ici le principe, celui d'une projection sonore qui considère dès lors l'expérience acousmatique comme un « cinéma pour l'oreille ». Cette métaphore n'est pas hasardeuse, et revient régulièrement dans le discours des compositeurs, comme chez Michel Chion<sup>9</sup> ou chez François Bayle qui déclare lors d'une interview en 1974, à propos de la musique acousmatique : « c'est une musique qui se tourne, se développe en studio, se projette en salle, comme le cinéma »<sup>10</sup>.

En effet, tout comme le cinéma l'est avec l'image, la musique acousmatique est un art de support, un art des sons fixés. L'un comme l'autre nécessitent de passer par la projection en un lieu public pour ne pas sombrer dans l'art pour chez soi, se prêtant uniquement à la consommation privilégiée. Ici, il s'agit de défendre cet instant particulier que l'on recherche en se rendant à la salle de cinéma, en allant partager collectivement la réception d'un instant artistique.

Le concert acousmatique pose toujours actuellement un certain nombre de problèmes, et même si l'objectif final de ma réflexion est bien d'en défendre ses différents aspects, cela ne doit pas nécessairement empêcher à cet art de pouvoir être lu autrement, et de manière complémentaire. Ainsi, ma position n'est-elle pas de noyer la réception de cette musique dans un choix entre deux structures d'écoute différentes, mais bien de proposer une solution au manque de diffusion des œuvres acousmatiques en public.

---

7 Voir ANNEXE A.2

8 Denis DUFOUR, « L'interprétation des œuvres acousmatiques » Table ronde proposée par Thélème Contemporain, in *Ars Sonora* Revue n°4, novembre 1996

9 Michel CHION, « Les deux espaces de la musique concrète », in *L'espace du son. Ohain : Musiques et Recherches*, 1998, p. 31-33 "Ainsi, les effets de réverbération (échos, résonances), de profondeur, de présence, ou de déplacement (effet panoramique, mouvements latéraux) montrent combien l'écriture électroacoustique relève d'une écriture cinématique voisine de l'écriture cinématographique."

10 François BAYLE, « Musique acousmatique. Proposition... ..positions », Ina-GRM/Buchet Chastel, Paris, 1993

## **a) Le salle de projection acousmatique**

« il fallait un lieu polyvalent dans sa disposition, c'est à dire plat et non-orienté, dans lequel j'aurais mis des fauteuils inclinables jusqu'à la position couché. »<sup>11</sup>

Le lecteur me pardonnera pour l'usage abusif du conditionnel mais il conviendra ici de rentrer au cœur d'un discours relativement expérimental, d'une analyse dont le sujet reste encore aujourd'hui utopique, mais qui sait apparaître régulièrement dans les récits de chacun.

Pour se réaliser, et à l'image de la salle de cinéma, la « projection sonore » demande une salle neutre, mate, standard, afin de permettre aux diverses méthodes de création acousmatique de s'aligner sur un outil de diffusion commun. Je pense ici principalement aux œuvres multiphoniques et stéréophoniques sur lesquelles nous allons très vite revenir.

L'idéal, et cette partie nous permet donc de l'imaginer, serait de créer une salle à réverbération modulable, à l'image de la salle de projection de l'IRCAM, qui permet de varier le temps de réverbération entre un minimum de 0,4 secondes et un maximum de 4 secondes. La salle deviendrait ainsi un véritablement instrument modulable et apporterait au dispositif (modulable lui aussi, comme nous allons l'imaginer) un contrôle acoustique supplémentaire et complémentaire dans ce cas précis d'une musique du sonore. Denis Dufour vient même à concevoir l'idée d'un système de fauteuils inclinables ; ce n'est pas ici trivial que de le préciser car cet aveu montre bien d'emblée la volonté de permettre une variété d'écoutes autour de cette musique. Nous y reviendrons.

---

11 Voir ANNEXE A.1



## b) L'équipement

« une console numérique fixe qui puisse éventuellement sur des rails se déplacer de 10m entre l'avant et l'arrière ; des haut-parleurs tous accrochés sur des bras motorisés, comme on le fait pour les lumières, et en nombre suffisant pour pouvoir varier les implantations sans forcément tout utiliser. Des haut-parleurs au plafond, sur les côtés, à fleur de sol [...] des haut-parleurs semblables pour le multipiste doublés d'autres haut-parleurs dissemblables pour l'acousmonium. »<sup>12</sup>

L'idée serait ainsi de permettre aux deux principales écoles de composition acousmatique de se retrouver facilement dans une même salle, au sein d'une même programmation, avec à la fois un « *instrumentarium* » de haut-parleurs fixe mais qui reste modulable afin de permettre à n'importe quelle œuvre d'y trouver son compte. Ici, le format du multiphonique prendrait par conséquent tout son sens puisque le compositeur désireux de maîtriser son œuvre dans son espace de diffusion externe, trouverait dans la salle standard un référent acoustique sûr afin que celle-ci reste identique à sa volonté la plus fine. Nous aurions de ce fait, tout comme la création lumière en théâtre, une création de mise en espace possible, dans la salle même de projection.

Cela permettrait peut être également à l'acousmonium, si l'on imagine des systèmes de rails ou de bras mécaniques pilotés, qui aujourd'hui d'ailleurs sont de plus en plus nombreux dans tout le spectacle vivant, de s'enrichir en proposant une mobilité mixte : c'est à dire à la fois de permettre au son de voyager à travers plusieurs points sources immobiles mais aussi de se déplacer via un seul point mobile. Cela rejoint ainsi les diverses expériences en la matière, dont celle de Michel Redolfi et Georges Boeuf dans les années 70, qui eurent l'idée de proposer un véritable spectacle sonore et visuel en s'attachant chacun un haut-parleur contre leur estomac pour finalement faire voyager le son en déambulant en patins à roulettes à travers la scène du théâtre de la Maison de la Culture de Bourges.

L'avantage de notre « projection acousmatique » par rapport à cet exemple est d'éviter de tomber dans l'acte purement événementiel (intéressant certes, mais ne correspondant pas à l'objet de notre recherche) pouvant nuire à la juste réception de la musique elle-même. Nous y reviendrons dans le chapitre 2.

Pour finir, même si la situation de programmer des œuvres multiphoniques et stéréophoniques dans un seul concert arrive de temps à autre, l'idée dans ce cas prendrait un tout autre sens puisque les deux projections seraient alignées sur une diffusion sans médium humain.

---

12 *Idem*

### c) Mises en espace et interprétation fixée : « la séance acousma »

Si, dans le cas de l'oeuvre multiphonique, la mise en espace du compositeur lui-même serait rendue totalement cohérente de par la standardisation d'un matériel et d'une acoustique, soit deux facteurs qui contribueraient à faire en sorte que le travail en studio ne soit plus déconnecté de la réalité des conditions de diffusion, qu'advierait-il de l'interprète d'oeuvres stéréophoniques ?

« L'idée aurait été également d'inviter un interprète une fois par mois pour qu'il joue et enregistre sa version (via les automatisations\* de la console), afin que tout le reste du mois, tourne en permanence comme au cinéma, les interprétations captées numériquement. Il y aurait ainsi les interprétations *live* enregistrées et les interprétations de studio. Avec ça, on démocratisait à mon avis beaucoup plus cette idée de bain sonore, et cela aurait permis d'avoir des interprétations puissantes et reproductibles. Cela aurait également permis de voir ce qui se passe en terme de relationnel entre un public et l'interprète présent ou absent mais dont les choix sont diffusés. Je pense que ça aurait marché. »<sup>13</sup>

Voilà comment l'interprète pourrait s'y retrouver tout naturellement tout en harmonisant sa performance *live* ou sa mise en espace « temps différé », finalement proche de l'arrangement musical, avec des codes de réception propres au cinéma, c'est à dire la projection en un moment particulier (la séance) d'un produit (le film). « L'enregistrement et le montage ne sont plus seulement une mémoire, mais participent à construire l'interprétation idéale que se fixe l'interprète »<sup>14</sup> nous dit Vincent Tiffon, ce qui s'applique parfaitement à notre situation. L'interprète a ici la possibilité de retravailler ses gestes interprétatifs dans la mémoire de la console de projection, en modifiant ses automatisations. Ainsi, le mot « concert » n'est évidemment plus approprié puisqu'ici toute notion de performance en *direct* est évacuée.

« J'ai proposé qu'on aille à l'« acousma » comme on va au cinéma, et non plus au concert, parce que le mot concert n'est pas adapté complètement. C'est pour ça que j'avais aussi enlevé le mot musique, en laissant « Art acousmatique » plus largement [...] dans l'art acousmatique il y a la musique mais il y aussi d'autres choses : radiophonie, installation, acousmatique, poésie sonore. »<sup>15</sup>

---

13 Voir ANNEXE A.1

14 Vincent TIFFON, « L'interprétation des enregistrements et l'enregistrement des interprétations », in *Revue DEMéter*, 2002

15 Voir ANNEXE A.1

Le terme de séance, dans une nouvelle comparaison avec le 7ème art, semble tout à fait logique grâce à la qualité des conditions de réception mais aussi des durées même des œuvres acousmatiques, que l'on peut vite rapprocher des court-métrages, moyen-métrages et long-métrages cinématographiques.

Arrêtons-nous maintenant quelque peu sur les nouvelles technologies de mise en espace. Multiphonie et stéréophonie sont sans aucun doute les médias de diffusion les plus répandus actuellement pour cette musique acousmatique. Elles appartiennent aux technologies de restitution du son dites « 2D », dont le *Dolby Surround* est la version augmentée, par sa capacité à reconstituer des champs sonores, plus ou moins réalistes. Des nouveaux systèmes s'implantent au fur et à mesure, se rapprochant doucement d'un espace en trois dimensions, à l'image de l'ambisonie qui se développe dès 1974 et qui pourrait se résumer par une opération d'encodage/décodage de directions et d'amplitudes sonores. La fin des années 1980 voit probablement naître les premières tentatives de cet espace « 3D » où la hauteur devient désormais paramétrable. C'est ainsi que le *Dolby Surround 9.1*, la W.F.S (*Wave Field Synthesis*) ou le *Dolby Atmos* font surface. Ces technologies, outre leur dimension spatiale supplémentaire, ont l'ambition de supprimer (surtout chez la W.F.S et sa synthèse de front d'ondes) l'incontournable *sweet spot* si dérangeant pour la diffusion collective d'un même espace. Je m'arrêterai un instant de plus sur le dernier cité, le *Dolby Atmos*, qui commence depuis peu à s'implanter dans certaines salles de cinéma bien équipées. En voici le mode de fonctionnement :

le *Dolby Atmos* est « basé sur un mixage « intelligent » du son destiné à le rendre plus dynamique lors de sa restitution sonore, qui peut être adaptée aux différentes configurations des haut-parleurs de la salle. Il est constitué de sons séparés, dits « objets », décidés par le mixeur, qui permettent une meilleure répartition spatiale. »<sup>16</sup>

Cette nouvelle technologie est particulièrement interpellante car elle permet à la fois de travailler chaque « objet » (auquel nous sommes tentés d'ajouter le qualificatif « sonore ») dans l'espace, elle propose la création d'un espace « 3D », mais elle peut aussi s'adapter à différentes configurations d'un dispositif à partir du moment où celui-ci est détaillé dans le programme logiciel. Le mixeur possède ici déjà - et n'oublions pas que c'est une invention technologique destinée avant tout au 7ème art - un pouvoir de création ou d'interprétation qui peut laisser entrevoir au « metteur en espace » (compositeur, RIM\* ou interprète acousmatique) de beaux jours devant lui.

---

16 Christian HUGONNET & Pierre WALDER, *Prise de son, Stéréophonie et multicanal*, Editions Eyrolles, Paris, 2012

Pour ne pas terminer sur un optimisme trop découvert, il faut rappeler bien sûr que cette super-spatialisation (*Dolby Atmos* ou toute autre nouvelle technologie) requiert non seulement un lieu spécifique et inexistant à l'heure actuelle, un matériel de pointe donc un budget dantesque, et enfin des auditeurs capables de hisser leur sensibilité auditive à cette mise en espace pointue. En effet, les retours actuels du public quant aux nouvelles technologies de spatialisation ne sont pas toujours à la hauteur de l'exploit technologique, ce qui me pousse donc également à poser cette condition du : « si les oreilles le permettent »<sup>17</sup>.

#### **d) Idées annexes**

« On pourrait faire des cartes blanches, même faire intervenir des installations. Si il y avait de l'argent on pourrait commander une installation pour un mois, un peu comme les courts métrages ou publicités au cinéma, pour l'insérer entre les séances. On aurait alors la possibilité de venir à l'avance s'installer, circuler, et entendre l'installation sonore. »<sup>18</sup>

Les entractes ou mises en bouche avec des installations sonores voire des pièces acousmatiques courtes, à l'image des court-métrages cinématographiques de début de séance, sont tout à fait imaginables. La création acousmatique avec « à l'affiche » de chaque semaine de nouvelles compositions, serait une stimulation et une promotion énorme pour les prochaines générations de compositeurs. L'ancien répertoire n'échapperait pas non plus à la règle avec des rétrospectives, tout comme le pratiquent déjà certains festivals<sup>19</sup>.

Pour conclure sur l'idée de projection acousmatique : elle faciliterait l'accès à cette musique pour un public néophyte en proposant le confort d'un système adéquat, une expérience collective dépourvue de la mention « concert » et donc de l'attente particulière qu'elle peut générer chez un public, des diffusions quotidiennes pour un champ d'action plus large que celui du concert (et de sa préparation technique souvent lourde), une programmation variée qui puisse à la fois faciliter l'accès au répertoire tout en donnant du poids à la nouvelle création.

Le parallèle effectué tout au long de cette partie avec le cinéma permet à mon avis de mettre en lumière certains enjeux encore inexplorés dans l'art acousmatique et qui selon moi peuvent s'avérer très prometteurs quant à son avenir. Bien entendu, l'aborder via cette unique comparaison c'est oublier de rappeler qu'il est un art de l'organisation des sons dans le temps, un art du musical, avec toute la tradition que cela peut véhiculer.

---

17 Béatrice FERREYRA, « Oh ! espace ... espace ... », in *Asymmetry music magazine*, 10 février 2010

18 Voir ANNEXE A.1

19 Je pense ici au festival Futura qui réalise fréquemment des intégrales autour d'un compositeur (Bernard Parmegiani en 1994, Francis Dhomont et Karlheinz Stockhausen en 1995 ou encore Luc Ferrari en 2001)

## 2. Le concert acousmatique

J'aimerais maintenant démontrer à quel point cette structure que nous venons de proposer à l'instant ne peut remplacer celle du concert acousmatique car sinon, comme le soutient le compositeur Bertrand Dubedout, ce serait sinon réduire la diffusion en public d'oeuvres acousmatiques au seul « espace de projection », et définir une des expressions possibles de son contenu en une norme.

“Certains compositeurs vont jusqu'à réclamer des salles de concert spécialisées et parfaitement normalisées, à l'instar des salles de cinéma, avec des haut-parleurs quasiment vissés aux murs, qui permettraient au public d'entendre des diffusions étalonnées, enregistrées numériquement en temps différé. Inutile de dire qu'au-delà de la parfaite utopie financière qu'elle incarne, cette idée me fait frémir dans la normalisation qu'elle postule, dans le syndrome de fossilisation précoce qu'elle présente et dans la négation qu'elle sous-tend de la variété des musiques électroacoustiques, et au sein de celles-ci, de la grande diversité des œuvres acousmatiques [...] Toute cette diversité me semble irréductible à une norme.”<sup>20</sup>

Même si j'approuve le geste, je pense qu'au lieu de balancer constamment entre deux directions, deux écoles, la musique acousmatique devrait plutôt profiter de sa double casquette, à savoir celle d'un art de support (comme l'art cinématographique) et celle d'un art du musical. En clair, il s'agit ici de défendre l'idée d'une cohabitation entre deux systèmes de diffusion et donc deux postures de réception qui n'ont malgré les *a priori*, rien d'incompatible dès lors que l'on puisse accepter la pluralité d'écoutes et d'enjeux réceptifs pouvant découler d'une seule et même musique.

Abordons maintenant l'autre côté de la casquette, en rentrant dans sa dimension purement musicale, avec toute la tradition herméneutique que cela suggère. Comme nous le verrons au second chapitre, le concert acousmatique tire notamment son intérêt de son adaptation éphémère à un lieu (acoustique et visuel), donnant une couleur nouvelle à l'oeuvre. Le rôle de l'interprète étant ainsi, au passage, d'intervenir dans cette relation particulière. Nous y reviendrons.

Entrer dans ce sujet c'est aussi rentrer dans le monde de la stéréophonie en acousmatique, car à l'inverse, la conception d'une oeuvre multiphonique maîtrisée de A à Z se place naturellement contre cette notion d'interprétation.

---

20 Bertrand DUBEDOUT, *op.cit.*

## **a) Festivals**

« Mon but était de faire connaître le répertoire. C'est comme ça que j'ai créé Futura en 1993, sur un nouveau refus de Bayle qui ne voulait pas faire une vitrine du GRM en dehors des concerts de saison. Ce festival était destiné à jouer un répertoire large et pas seulement les commandes de saisons. »<sup>21</sup>

Le festival est une structure permettant l'investissement temporaire d'un lieu (différent de l'hypothétique salle de projection) avec un dispositif (idem) correspondant à la fois aux conditions de ce lieu ainsi qu'à celles de la programmation musicale. C'est une structure qui permet elle aussi de se spécialiser dans la promotion de la nouvelle création en faisant jouer des œuvres de concours<sup>22</sup> ou de promouvoir l'œuvre d'anciens compositeurs lors de concerts-rétrospectives, comme ceux cités précédemment. En outre, le festival est un lieu de vie « improvisé » le plus souvent sur plusieurs jours et dans un endroit désaffecté, célébrant temporairement un art ou ensemble d'arts. Garder cette formule, que l'on pratique d'ailleurs également pour le cinéma, c'est empêcher que les structures quotidiennes soient les seules à bord du navire, en impulsant toujours la notion de plaisir et la force de l'éphémère. Voir un film en plein air est en ce sens également une expérience unique, qui vient renouveler celle de la salle de cinéma plus classique.

## **b) Concerts itinérants**

« L'acousmonium du GRM était énorme et voyageait dans un camion énorme [...] quand le GRM voulait faire un concert cela coûtait très cher. Donc toutes les petites structures ne pouvaient pas accéder à un concert de musique acousmatique correct [...] J'ai proposé à François Bayle de créer avec le matériel du GRM un acousmonium mobile. J'avais le camion, et il me fallait juste que celui-ci détache quelques haut-parleurs, une petite console et les amplis qui vont avec, afin de pouvoir donner des concerts itinérants, moins chers, permettant aux petites associations et maisons de la culture d'accueillir des concerts acousmatiques [...] ce qu'il a finalement refusé. C'est à partir de là qu'au sein de TM+ j'ai créé un acousmonium mobile, puis en 1996 avec Motus que je l'ai géré. »<sup>23</sup>

Les concerts itinérants ont été rendus possibles par ce type d'initiative, c'est à dire par la création d'acousmoniums plus légers et mobiles, à l'image de l'acousmonium Motus, celui de Bruno Bocca, ou beaucoup plus récemment du Klang acousmonium. Ces structures sont plus petites mais les enjeux restent les mêmes que celles d'un festival. Leur énorme avantage, comme nous le dit Denis Dufour, est de permettre un accès plus large à cette musique à cause du nombre de salles

---

21 Voir ANNEXE A.1

22 Comme le *Banc d'essai* au GRM, le concert des lauréats à Futura, ou encore la finale du concours de composition *Métamorphoses* au sein du festival *L'Espace du Son* organisé par Musiques et Recherches.

23 Voir ANNEXE A.1

susceptibles d'être enfin touchées. Les espaces plus petits ou loin du lieu de stockage sont désormais plus facilement appréhendables. L'interprète voit par ailleurs ainsi son rôle prendre du poids dès lors que ces conditions, sans cesse différentes, lui demandent une capacité d'adaptation à la fois plus technique et plus imaginative.

## **Conclusion**

Une diffusion de la musique décuplée grâce à ces deux moyens qui permettent d'une part d'ancrer cet art, quelque soit son format, dans l'endroit « grand écran » qu'est la salle de projection, et d'autre part d'en sortir afin de *faire vivre* la musique acousmatique d'une autre manière, ouvrant l'accès à son imaginaire à n'importe qui, n'importe où, grâce aux concerts itinérants et festivals. En outre, dans un cas comme dans l'autre, ces structures permettent de nous retrouver dans cette même idée du partage ensemble. Des conditions d'écoutes différentes seraient par conséquent proposées à l'auditeur, à l'image d'ailleurs de la création électroacoustique elle-même qui en façonne régulièrement plusieurs versions, pour finalement participer à un art pas si fixé que ça.

L'interprétation acousmatique a jusqu'ici été considérée comme d'une évidence sans obstacle. La réalité nous montre que nous en sommes encore loin à l'heure d'aujourd'hui. Cependant, l'objectif de la suite de ce premier chapitre sera de démontrer comment il y a véritablement « interprétation » au sens fort du terme, dans le cadre de la pratique sur acousmonium. Nous avons ici proposé une partie peut-être un peu utopique j'en conviens, mais qui témoigne du besoin réel d'un partage important de cette musique pour dans un premier temps assurer sa survie, et dans un second, sa revitalisation à travers l'interprète-herméneute.

Si nous pouvons désormais affirmer que nous avons bien écouté l'oeuvre, il nous faut alors déterminer les outils d'écriture de cette écoute que nous aimerions, nous autres auditeurs-musiciens, vous faire partager.

## B. L'interprétation à l'oeuvre (Ecrire l'écoute)

« L'arrangeur /.../ c'est un musicien qui sait écrire l'écoute »<sup>24</sup>

C'est à partir de cette phrase d'abord, puis de l'ensemble de son propos, que je construirai mon argumentation. En effet, l'idée d'une écoute de l'arrangeur, pour laquelle Szendy se passionne, fait directement écho à l'écoute de l'interprète, celle qui motive ce travail. Les deux se ressemblent, voire se confondent. La seule différence se situe selon moi dans la temporalité de l'écriture : pour l'arrangeur, elle se profile en différé alors que pour l'interprète, elle s'organise en « temps réel » ; bien entendu, tout en tenant compte de la préparation analytique qu'elle demande en amont au musicien, dans un cas comme dans l'autre.

Si l'on admet ce postulat de départ, la première question qui se pose est celle-ci : comment l'interprète écrit-il son écoute ? Même si la, ou plutôt les réponses n'appartiennent pas totalement au sujet initial de mon mémoire, il me semble ici important d'en formuler au moins un bref résumé. L'interprète « classique », à l'image de l'instrumentiste de conservatoire, peut s'exprimer (nous reviendrons sur la dimension bien plus précise de ces mots par la suite) à travers son contrôle relatif du temps, du timbre et de la nuance (avec tous les aspects qu'ils comportent) des divers sons, articulations, séquences d'une œuvre. Ces outils peuvent ainsi lui permettre de jouer par exemple, de manière plus vive telle ou telle articulation dans le but d'y introduire son propre ressenti ; bien évidemment, avec toutes les restrictions propres au respect de l'œuvre que cela implique.

Maintenant, et nous commençons à rentrer plus au cœur de notre sujet, voici la question suivante qui logiquement se pose : comment l'*interprète acousmatique* écrit-il son écoute ? Ou comment, à l'aide de quels outils, peut-on écrire son écoute d'une musique aux sons déjà fixés sur support ? Parce que oui, mes oreilles d'auditeurs, à l'écoute de cette musique tout comme à l'écoute d'une autre plus instrumentale, accentuent certains passages, perdent la notion du temps lors de séquences immersives, etc. Si je ne peux m'imaginer prendre le contrôle du temps, ce qui reviendrait à mettre la lecture en pause, en avance rapide ou ralentie, au risque de détruire l'organisation bien fixée du compositeur, je peux par contre d'abord imaginer ces sons dans l'espace.

---

24 Peter SZENDY, *Écoute : une histoire de nos oreilles*, Éditions de Minuit, 2001, p. 23



## 1) De l'espace intérieur à l'espace extérieur : de la partition au jeu

Dès l'époque baroque, certains compositeurs entendent l'espace comme une composante de leur écriture, à l'image par exemple de Giovanni Gabrieli qui à la fin du 16<sup>ème</sup> siècle conçoit des œuvres avec un déploiement spatial alors innovant : parfois jusqu'à 8 chœurs. A l'époque classique, la musique se « frontalise », à l'exception de quelques œuvres dont les plus connues sont sûrement la scène du souper dans le Don Juan de Mozart, écrit pour 3 orchestres, et le requiem de Berlioz, écrit pour 4 orchestres. Sautons quelques siècles pour retrouver Varèse, considéré par beaucoup comme étant le premier véritable « compositeur de l'espace » puis Stockhausen et sa spectaculaire pièce multiphonique *Gesang der Jünglinge*, le duo Pierre Schaeffer/Pierre Henry pour l'utilisation d'un pupitre d'espace à la création de leur *Orphée 51* ou encore Xenakis qui développera l'idée d'immersion sonore avec *Bohor* ainsi que de routes du son à travers ses différents polytopes. En bref, comme le dit Makis Solomos :

« L'art des sons s'est de plus en plus composé, entendu, pensé par rapport à la notion d'espace, laquelle a fini par y être naturalisée »<sup>25</sup>

### a) Espaces

Aujourd'hui, l'espace est donc bien devenu une composante essentielle de l'écriture contemporaine, qu'elle soit électroacoustique ou instrumentale. Dans le cas des musiques acousmatiques nous parlerons alors, selon les termes de Michel Chion<sup>26</sup>, d' « espace interne » pour qualifier l'espace composé à l'intérieur de l'œuvre elle-même par le compositeur (grâce à l'effet de réverbération, la panoramique, etc.), et d' « espace externe » pour qualifier l'espace du lieu dans lequel est diffusé l'œuvre.

Le rôle de l'interprète acousmatique serait donc celui d'un metteur en scène, ou plutôt d'un « metteur en lieu » de sons venant de l' « espace interne » d'une œuvre vers l'espace « externe » de projection. Cependant il y a lieu de se demander : si l'œuvre possède déjà un espace (interne) composé selon les souhaits du compositeur, pourquoi essayer finalement de le transformer à travers sa projection dans un lieu ? Pourquoi en fin de compte l'espace serait-il plus interprétable qu'un autre paramètre comme le temps ? Un des intérêts ici de cette démarche (les autres viendront petit à petit) est de dépasser la fixation de ces éléments - j'entend l'espace comme élément fondamental, puis la nuance, le timbre et le temps que nous aborderons plus tard - pendant la situation de concert

---

25 Makis SOLOMOS, *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, juillet 2013, p. 417

26 Michel CHION, « Les deux espaces de la musique concrète », in *L'espace du son. Ohain : Musiques et Recherches*, 1998, p. 31-33

tout en respectant, à l'image de l'interprétation instrumentale, ce qui nous ai donné par l'oeuvre originale à savoir son contenu sémantique et intentionnel.

Dans le cas de ce premier paramètre, c'est la projection dans l' « espace externe » qui vient dépasser l' « espace fixé » afin de le souligner. Schaeffer fut sûrement l'un des premiers à le dire :

la « spatialisation /.../ a pour but essentiel d'améliorer la définition des objets par leur répartition dans l'espace, puisqu'il se trouve que l'oreille sépare mieux deux sons simultanés si l'un vient de droite et l'autre vient de gauche. Il ne s'agit pas d'un luxe qui viendrait s'ajouter à l'audition, mais d'une facilité qui lui est offert. »<sup>27</sup>

## **b) Un dispositif de jeu : l'acousmonium**

### *. Introduction*

L'outil de l'interprète acousmatique est l'acousmonium, sur lequel nous avons déjà exposé quelques éléments en première partie. Si ce dispositif s'est imposé au fil du temps comme étant le seul véritable outil propice à l'interprétation, c'est pour une simple et bonne raison : les autres systèmes, et je pense particulièrement aux dispositifs multiphoniques qui constituent l'autre grande école de projection de cette musique, donnent au compositeur le loisir de fixer la programmation de l' « espace externe » de l'oeuvre sur le support. Celui-ci étant le paramètre herméneutique principal de la discipline défendue, l'interprétation ne peut alors plus avoir lieu, ou alors dans de très minces proportions. Nous reparlerons plus en détail de ces deux partis pris créatifs lors de notre second chapitre.

Revenons donc à l'acousmonium, défini par François Bayle en 1974 au sein de l'INA-GRM comme un « orchestre de haut-parleurs » qui a pour vocation d' « organiser l'espace acoustique selon les données de la salle, et l'espace psychologique selon les données de l'oeuvre. »<sup>28</sup> Si d'autres tentatives de mise en espace du son, tel que le pupitre d'espace, ont été réalisées aux premières heures du GRM, c'est finalement ce dispositif qui s'est imposé et qui reste encore actuellement le plus répandu. Afin d'aborder plus en détail notre « instrument » comme certains l'appellent, tout en évitant de s'atteler à la rédaction d'un catalogue exhaustif de toutes ses particularités selon les différents groupes d'interprètes, régions, pays... je me baserai ici sur les caractéristiques de l'acousmonium Motus, que j'ai pratiqué le plus à travers mon approche de l'interprétation. Bien entendu, il va de soi que l'exposé que je tenterai de réaliser autour et à l'aide de ce dispositif particulier n'a pas une vocation d'universalité, mais simplement d'exemple pratique par rapport à ma propre expérience et pour éviter au lecteur néophyte de tomber dans l'écueil d'un catalogue fastidieux (qui cependant pourrait constituer pour l'acousmate expert un document très riche en informations herméneutiques...).

---

27 Pierre SCHAEFFER, in Makis SOLOMOS, *op.cit.* p. 434

28 François BAYLE, *Musique acousmatique : propositions...* positions, Buchet/Chastel, Paris, 1993

## . Historique de l'acousmonium Motus

« l'acousmonium Motus est un ensemble exclusivement consacré à l'interprétation du répertoire acousmatique. »<sup>29</sup>

Quelques mots donc, sur l'histoire de cet acousmonium. En 1981, le compositeur et alors membre du GRM, Denis Dufour, acquiert par ses propres moyens ses premiers haut-parleurs et amplificateurs pour permettre à son trio, le Trio GRM Plus (qui prendra le nom en 1984 de TM+) de diffuser le répertoire acousmatique en concert. De 1982 à 1987, l'acousmonium en cours d'élaboration est destiné à une plus grande mobilité par rapport à celui du GRM. Complété par une aide de l'Ina-GRM, celui-ci fut d'abord mis à disposition des étudiants de la classe de composition acousmatique du CNR de Lyon. Lorsque Denis Dufour quitta l'ensemble TM+, il perdit la partie de l'acousmonium issue de l'Ina-GRM et dû par conséquent suspendre les concerts de sa classe d'étudiants pendant un an. En 1988 cependant, l'acousmonium finit par trouver son autonomie et être inauguré lors du concert *Acore* (concert des étudiants de la classe de composition acousmatique du CNR Lyon) le 13 février. Le dispositif poursuivit ensuite son développement, grâce notamment à la contribution active de Jonathan Prager dès 1993 qui devient interprète titulaire de l'acousmonium en 1995<sup>30</sup>. Le 26 mai 1996 est créée l'association Motus, alors non subventionnée, qui vient permettre la gestion de l'acousmonium de Denis Dufour. S'en sont suivies ensuite de nombreuses améliorations techniques avec notamment la réorganisation totale de l'acousmonium en 2003 par Jonathan Prager qu'il nomme dès lors « acousmaxi », ainsi que la naissance d'un second dispositif plus petit, l'« acousmini »<sup>31</sup>. De nouveaux interprètes se voient nommés, puis la direction de Motus est léguée à Vincent Laubeuf, son actuel directeur. Aujourd'hui, l'interprète titulaire de l'acousmonium Motus est resté Jonathan Prager, et les interprètes associés sont Eric Broitmann, Guillaume Contré, Tomonari Higaki, Olivier Lamarche et Nathanaëlle Raboisson.

---

29 Voir ANNEXE A.2

30 A cet effet, il fut annoncé en tant que tel dans la Lettre du musicien n°253, voir ANNEXE 3

31 Voir ANNEXE A.5 pour l'historique complet de l'acousmonium Motus de 1981 à 2003

## . Organologie

« C'est un dispositif /.../ ce n'est pas un modèle /.../ à chaque fois on doit le régler, à chaque fois le changer, le modifier en fonction des endroits et des musiques. »<sup>32</sup>

Ainsi, nous avons ici affaire à un « instrument » modulable, transformable en fonction de l'occasion qui se présente. Rentrons dès lors un peu plus dans son organologie, avec un schéma qui résume les bases de son fonctionnement technique, communes à tout acousmonium :

fichier audio stéréo → Console de mixage → Amplificateurs/Haut-parleurs  
*L'OEUVRE*                      *L'OUTIL DE JEU*                      *LES PROJECTEURS DU SON*

« on appellera *voie de diffusion* l'ensemble de la chaîne électro-acoustique allant de l'entrée physique de la tranche jusqu'à son enceinte correspondante. Nous considérons par ailleurs qu'il faut disposer d'au moins vingt-quatre voies de diffusion pour pouvoir donner aux auditeurs un spectacle spatial à la mesure de ce que permet une interprétation acousmatique de qualité. »<sup>33</sup>

Ainsi, même si le dispositif semble *a priori* très flexible comme nous le dit François Bonnet, il n'empêche que pour proposer un concert de qualité au public, un certain nombre de voies de diffusion *a minima* sont requises. Effectivement, plus celui-ci est important plus le musicien possède à la console une palette de jeu importante ; ce qui implique par conséquent une plus grande richesse d'écoute à destination du public. Bien entendu, l'interprète doit dans ce cas d'une part maîtriser ses nombreux outils de jeu et d'autre part de ne pas se perdre dans une démonstration exhaustive d'effets.

Tout d'abord, comme nous le montre le schéma ci-dessus, l'œuvre aux sons fixés sur support doit impérativement être au format stéréo sinon mono ou double mono, afin de pouvoir se répartir sur tous les couples de haut-parleurs contrôlables depuis la console de mixage. Ce postulat de départ s'explique une nouvelle fois par l'étendue de jeu plus grande qu'il donne à l'interprétation quant à la mise en espace du son dans le lieu du concert.

« choix du format stéréo, le plus adapté à cette forme *d'agrandissement* de l'image sonore enregistrée. Un plan stéréophonique à deux voies, aisément perceptibles, analysables et mémorisables par l'interprète, procure bien plus de souplesse et de précision au service de l'œuvre, se déploie sur un grand nombre de haut-parleurs bien plus aisément que tout autre format, dans des circonstances et des contraintes techniques, acoustiques et esthétiques les plus diverses. »<sup>34</sup>

---

32 François BONNET in Nicolas DEBADE, « Au cœur de l'acousmonium », *À vous les studios*, Ina-GRM, 2011

33 Jonathan PRAGER, *L'interprétation acousmatique*, 2002-2012

34 *Ibid.*

Il s'oppose ainsi à la conception de l'acousmatique comme étant contrôlée de A à Z par le compositeur, comme nous avons pu l'expliquer dans l'introduction de cette partie, les formats multipistes fixant déjà les informations spatiales « externes ». L'oeuvre est alors projetée à partir d'un lecteur CD ou d'un lecteur numérique, et envoyée dans la console de mixage.

Celle-ci récupère en son entrée les deux pistes (gauche et droite) de l'oeuvre pour dupliquer chacune d'entre-elles sur chacune des « tranches » de la console, dont le nombre correspond au nombre de voies de diffusion du dispositif alors installé. Une « tranche » représente l'interface de contrôle de la piste (gauche ou droite de l'oeuvre), permettant de gérer le niveau d'intensité d'entrée, l'égalisation\*, la compression\*, ainsi que le niveau d'intensité de sortie du son. Le niveau d'intensité d'entrée est un réglage fixe, décidé lors de l'accordage de l'acousmonium afin que le son circule au mieux dans le dispositif.

La compression est quant à elle un paramètre de traitement jamais utilisé dans le cadre d'une interprétation car elle modifie sensiblement la dynamique du son, alors que le jeu de l'interprète au contraire, consiste à en dessiner les contours.

Enfin l'égalisation du son et le niveau d'intensité de sortie de chaque tranche de la console représentent les deux réglages mobiles, les deux outils de jeu *live* du musicien. Si le premier permet, à l'aide de potentiomètres rotatifs, une modification du timbre en direct, le second permet à l'aide le plus souvent du *fader*\*, de modifier d'abord la nuance, puis finalement le timbre et l'espace en fonction des caractéristiques de fabrication et de positionnement du haut-parleur relié à la sortie de la tranche.

Enfin, à la sortie de cette console de jeu, le son est envoyé aux différents amplificateurs qui se chargent d'adapter sa puissance en fonction des haut-parleurs situés en fin de chaîne et chargés finalement de la projection du son dans le lieu. Ces derniers, et je me réfère ici grandement à l'écrit bien plus technique que le mien, de Jonathan Prager<sup>35</sup>, possèdent deux caractéristiques principales, à savoir la puissance et la couleur. La première permet en premier lieu de dessiner les nuances dès lors qu'on la fait varier depuis la console et la seconde permet de distinguer 2 catégories d'enceintes, à savoir les « large-bandes » et les « colorées ». Les enceintes dites « large-bande » possèdent une très bonne qualité de restitution de l'ensemble du spectre sonore alors que les « colorées » ciblent des zones de fréquences très petites, ce qui permet, lorsqu'on les utilise avec parcimonie afin de ne pas nuire au contenu de l'oeuvre, de marquer ses formes et contours fréquentiels tout en proposant des projections spatiales intéressantes.

---

35 Jonathan PRAGER, *op.cit.*

### c) Une écoute orientée

L'espace, plus encore que les autres paramètres de jeu que nous allons très bientôt aborder, pose la question de l'orientation de l'écoute, et plus particulièrement celle du public venant assister au concert de musique acousmatique.

« L'exploration des hiérarchies fait apparaître ce que je nommerai la “vectorisation” du discours musical, ce qui signifie que tout processus est *orienté* et possède un sens, sinon une signification, que l'auditeur sent bien qu'on l'*emmène* quelque part, et qu'il y a un pilote dans l'avion »<sup>36</sup>

Pour traduire les mots de Murail dans notre contexte de recherche, pour qu'un propos herméneutique soit reçu de la même manière (sachant bien sur que l'auditeur interprète ensuite le message à sa façon) par un ensemble de personnes présentes au même concert, l'écoute nécessite d'être orientée. Dans le cas d'un propos notamment véhiculé par la technique de mise en espace du son, cela implique d'homogénéiser le positionnement du public par rapport au dispositif.

De plus, le fait que l'auditeur souhaite qu'on l'emmène quelque part signifie bien qu'il met en œuvre une écoute active. Or « l'écoute active implique la concentration et donc un certain repli sur soi afin d'établir un contact intime avec la musique » nous dit Jean-Yves Bras<sup>37</sup>, en d'autres termes elle implique généralement pour le spectateur d'oublier momentanément son corps qui s'immobilise alors sur sa chaise ou sur le sol. Pour pallier cette immobilité du spectateur (déduite de l'écoute orientée) qui ne peut donc faire l'expérience de l'espace en se déplaçant comme souvent dans une installation sonore, on déplace le son lui-même afin d'accentuer les variations sensorielles de l'auditeur, ce qui importe beaucoup à la situation de concert car comme nous le dit Michel Chion : « L'absence de variations sensorielles est très vite difficile à supporter »<sup>38</sup>.

« J'implantais les haut-parleurs globalement. L'histoire des deux cercles de Jonathan s'est fait après, quand il a fallu transmettre à d'autres et jouer aussi du répertoire assez varié. S'il a créé ça c'est justement pour que se soit le plus universel possible. Par contre ce qu'il a fait contre mon avis, c'était d'orienter l'écoute ; il a eut cette conscience que l'on ne peut pas faire d'interprétation si les gens n'entendent pas comme l'interprète. »<sup>39</sup>

---

36 Tristan Murail, « Questions de cible », *Entretemps*, n°8, 1989, p. 157 in Makis SOLOMOS, *De la musique au son*, p. 418

37 Jean-Yves BRAS, *La troisième oreille*, p. 178

38 Michel CHION, *Le Son*, p. 57

39 Voir ANNEXE A.1

Par conséquent, si l'on garde pour un concert acousmatique les codes du théâtre wagnérien, ce n'est pas pour que tout le monde soit attentif au jeu de l'interprète (nous reviendrons sur la visibilité de l'interprète dans le chapitre 2) mais surtout pour que le public perçoive les intentions spatiales de la meilleure manière. Cependant, nous sommes dès lors en droit de nous demander : comment pouvons-nous tous percevoir la même spatialisation de l'interprète -qui d'ailleurs précisons-le possède la meilleure situation d'écoute- et donc un même propos alors que nous sommes tous assis à des endroits différents dans la salle de concert ?

Cette question importante a une réponse. Si les systèmes multiphoniques ou de « diffusion 3D » du son, cherchent à synthétiser une localisation précise des sons et des trajectoires dans l'espace, elle créent en revanche - même si la WFS semble faire actuellement des progrès en la matière - ce que l'on appelle le *sweet spot*\*, c'est à dire un point d'écoute unique pour percevoir parfaitement tous les effets spatiaux du son dans l'espace externe. Sorti de ce *sweet spot*, le degré de précision de localisation du son chute. La diffusion via acousmonium ne cherche pas cette précision absolue : en tant qu'interprète acousmatique débutant, et je parle pour moi, nous nous arrêtons parfois bien trop longtemps à vouloir à tout prix placer au mieux un son dans l'espace, ce que la multiphonie pour le coup, réalise souvent beaucoup mieux à condition une nouvelle fois d'être bien situé ; ce n'est pas l'enjeu de l'interprétation acousmatique. En effet, l'objectif est ici de « composer l'écoute » pour reprendre le terme de Jonathan Prager<sup>40</sup>, en marquant de réelles différences non pas dans la précision de l'espace, mais plutôt entre les plans ou les champs, dans la mobilité/immobilité de certaines séquences, dans les trajectoires ou placements fixes des sons, enfin dans tout ce qui permet de contraster une œuvre pour rendre compte de sa structure et de son caractère. Ainsi le *sweet spot* n'existe plus, car finalement l'interprète n'agit pas sur la réception en détail de l'espace perçu mais plutôt sur une réception plus globale dont chaque changement important doit être fort pour être réellement entendu par l'ensemble des auditeurs. Nous aborderons dans notre second chapitre les différences qu'impliquent une nouvelle fois ces deux conceptions de l'espace composé.

---

40 *Idem*

Enfin, nous pouvons donc conclure sur cette écoute orientée que celle-ci permet dans le cas de la diffusion sur acousmonium d'augmenter l'homogénéité de la perception de l'espace induite par l'interprète et donc également la dimension herméneutique liée à une certaine précision dans la création de l'espace, tout en permettant au plus grand nombre d'en profiter et d'en entendre réellement les intentions. En effet et j'en terminerai là-dessus, il est important de rappeler que notre oreille ne permet pas à elle seule de reproduire un espace diffusé qu'il soit abstrait ou concret car d'une part, « l'oreille perçoit plus lorsque l'oeil est bon »<sup>41</sup> (Michel Chion parle à ce sujet d'« aimantation spatiale »<sup>42</sup>), et d'autre part car la précision de localisation de l'oreille peut faire défaut surtout en ce qui concerne la perception de la hauteur<sup>43</sup>, et lorsque la source se trouve sur le « côté de la tête »<sup>44</sup>. C'est peut-être d'ailleurs pour justifier la pertinence des espaces simulés, que l'on utilise le vocabulaire de la vue afin de qualifier la spatialisation des sons mis en œuvre, à l'image des « enceintes colorées » de Jonathan Prager évoquées précédemment, ou encore des « figures spatiales » d'Annette Vande Gorne<sup>45</sup>.

« la terminologie spatiale en musique renvoie au primat de la vue sur l'ouïe, un primat au fondement même de la musique occidentale et de son système de représentation ainsi que, plus généralement, de la civilisation occidentale. »<sup>46</sup>

---

41 Jean-Yves BRAS, *La Troisième oreille : pour une écoute active de la musique*, Fayard, octobre 2013, p. 179

42 « processus ./.. en vertu duquel nous projetons le son, non là d'où nous l'entendons venir, mais là où nous voyons la source » Michel CHION, *Le Son*, Nathan-Université, coll. « Cinéma et image », Paris, 1998, p. 110

43 « la localisation d'une source sonore est moins précise dans le plan vertical que dans le plan horizontal. Ceci est dû à des différences interaurales particulièrement réduites. » Christian HUGONNET & Pierre WALDER, *Prise de son, Stéréophonie et multicanal*, Editions Eyrolles, Paris, 2012, p. 62

44 « la précision de localisation d'une source (ici une salve de bruit) qui se déplace autour d'un observateur décroît largement lorsqu'elle se trouve sur le côté de la tête : la source positionnée à 90° est localisée autour de 80° avec une incertitude de l'ordre de 20° » *Ibid.* p. 61

45 Annette VANDE GORNE, « L'interprétation spatiale. Essai de formalisation méthodologique », in *Revue DEMéter*, Université de Lille-3, décembre 2002

46 Makis SOLOMOS, *op.cit.* p. 416



## 2. La partition-oeuvre

D'ailleurs parlons du visuel car c'est bien une particularité de cette musique acousmatique qui comme son nom l'indique, désigne en grec ancien : « un son dont on ne voit pas la cause qui le produit ». Ainsi donc, si l'interprète acousmatique n'est pas à la cause du son, il ne possède pas non plus de partition ou représentation visuelle symbolique des sons propres à l'oeuvre. Comment peut-il alors construire son interprétation ? Par l'analyse auditive de l'oeuvre, qui devient alors en elle-même sa propre partition.

### a) Paramètres d'analyse

Je ne m'appesantirai pas ici longtemps sur les paramètres d'analyse ni d'écriture qui sont bien plus détaillés dans les écrits de Jonathan Prager et Anette Vande Gorne, et me contenterai seulement de les citer afin de clarifier la suite de mon énoncé.

#### ANALYSE DE LA MACRO-FORME

Le plus important est d'abord de saisir la macro-forme du morceau, à savoir la structure. Pour cela, les aspects à préciser sont :

- 1) Nuance (ou les variations d'intensité)
- 2) Couleur (ou les qualités spectrales)
- 3) Espace (sous-entendu l'espace interne)
  - a) Placements et déplacements
  - b) Distance
  - c) Densité verticale
- 4) Pulsation (ou densité horizontale)

De plus, certaines notions peuvent parfois se recouper, comme par exemple le timbre dont les *aigüs* impliquent une directivité spatiale bien plus importante que les graves.

#### ANALYSE DE LA MEZZO-FORME

« pour simplifier, deux situations se présentent fréquemment : articulation lente et progressive, ou brutale, instantanée. »<sup>47</sup>

Ainsi, lorsque nous rentrons au cœur de la macro-forme nous nous prêtons à l'analyse des articulations qu'il faut dès lors définir.

---

<sup>47</sup> Jonathan PRAGER, *op.cit.*

## ANALYSE DE LA MICRO-FORME

Par micro-forme, nous entendons ici tout ce qui temporellement se situe de manière générale en dessous de l'articulation à savoir, en prenant l'exemple des musiques acousmatiques de tradition concrète, les « objets sonores ». L'analyse des objets sonores à pour but, lorsque la pièce s'y prête, de dégager certains éléments qui certes sont plus petits, mais susceptibles parfois d'ajouter une dimension herméneutique supplémentaires dès lors qu'une spatialisation précise les met en relief ; par exemple une localisation ponctuelle ou le recours à des « figures spatiales ». Il faudra dans ce cas faire attention, car comme nous l'avons déjà souligné, une trop grande précision peut ne pas être perçue par l'ensemble de l'auditoire et donc s'avérer finalement une perte d'énergie inutile.

### **b) Paramètres d'écriture**

Ainsi on peut considérer l'interprétation comme une composition de l'écoute de l'auditeur. Celle-ci implique donc par conséquent une double responsabilité : envers le public et envers le compositeur. Comme nous l'avons dit, l'oeuvre est aussi la partition et une écriture trop lourde, ne respectant pas les intentions propres de l'oeuvre-partition peut la dénaturer (trop de changements spatiaux, de nuances, de couleurs non justifiés, etc.). Francis Dhomont parle dans ce cas d'« interprétation extrême ». Au contraire, une écriture herméneutique sans variation, trop statique par rapport aux intentions données dans la pièce peut très vite rendre son écoute de concert ennuyeuse.

L'interprète doit donc trouver le bon équilibre, propre à l'oeuvre jouée et à son style, entre l'absence d'interprétation et « l'interprétation extrême ». Pour ce faire, il dispose de plusieurs paramètres d'écriture<sup>48</sup> :

- 1) Nuance
- 2) Couleur
- 3) Géographie
  - a) de la position des enceintes
  - b) du soulignement des placements et des déplacements
- 4) Distance
- 5) Densité
- 6) Vitesse

---

48 Jonathan PRAGER, *op.cit.*

Par ailleurs, écrire une écoute, c'est écrire à la fois « l'écouter » mais aussi « l'entendre ». Pour être plus clair, l'interprète doit savoir prendre en compte le fait que l'auditeur, surtout lorsqu'il est question de pièces longues, peut facilement basculer d'une écoute active (« l'écouter ») à une écoute passive (« l'entendre »). Si l'on regarde chez Adorno :

« L'écouteur idéal est donc un actif qui consacre à son audition une attention soutenue, un savoir appliqué, une mémoire dédiée, qui lui permettent d'intégrer tous les paramètres d'un langage musical dans une structure d'ensemble »<sup>49</sup>

Or il est difficile de demander à l'auditeur de rester actif dans son écoute pendant 1h30, au risque de le faire culpabiliser à chaque fois que son attention se relâche. Un des rôles de l'interprète est donc également de faire s'effacer chez l'auditeur, surtout le néophyte, la frustration de ne pas tout percevoir en lui faisant accepter son écoute parcellaire, qui par ailleurs est commune à tout le monde. Concrètement ? L'interprète doit apprendre à rester statique lorsque les mouvements ne sont pas nécessaires, attendre quelques minutes avant de toucher aux potentiomètres de la console pour reposer l'écoute. Il faut savoir installer l'auditeur confortablement dans un espace fixe, avant de le rompre quand le moment propice se présente, ce qui créera au passage une variation plus forte et donc plus entendue entre les deux séquences.

D'ailleurs cette écoute, que Szendy appelle « l'écoute lacunaire »<sup>50</sup> et que je placerais finalement sous « l'entendre », est également une manière de faire se déployer le sens de l'oeuvre. Au pire, elle nous permettra de voyager simplement dans notre propre imaginaire, ce qui n'est finalement pas si mal. Szendy remarque à ce propos :

« On pourrait même dire que la lecture ne devient proprement critique qu'à rompre avec la linéarité temporelle d'un flux. »<sup>51</sup>

Nous y voilà : le temps de l'écoute. Ce que l'on peut reprocher à l'interprète acousmatique est, contrairement à l'interprète instrumental, qu'il n'a pas d'emprise directe sur le temps de l'oeuvre. Il est vrai que comme tous les sons qui s'y trouvent, le temps est lui-même fixé sur le support par le compositeur. Néanmoins, si le « temps objectif » à savoir chronométrique, est bien le même et à tout jamais, le « temps subjectif » est lui modulable. Le temps n'est pas perçu linéairement. Avec une écriture de « l'écouter » ou de « l'entendre », on travaille directement sur la perception temporelle de l'auditeur.

« L'OREILLE EST L'ORGANE DU TEMPS, un paramètre insaisissable, étirable, beaucoup plus complexe à appréhender. »<sup>52</sup>

---

49 In Jean-Yves BRAS, *op.cit.* p. 135

50 Peter SZENDY, *op.cit.* p. 128

51 *Idem.*

52 Jean-Yves BRAS, *op.cit.* p. 135

Ainsi il n'est pas rare qu'une œuvre paraisse plus ou moins longue que son temps chronométrique, avec parfois des écarts importants. Bien entendu, comme le dit Jean-Yves Bras, c'est un paramètre très complexe, et donc qui ne peut pas se résumer aux seules conséquences du jeu de l'interprète ; le lieu du concert, son acoustique, le nombre de personnes présentes, notre état de fatigue, notre goût pour l'œuvre, etc. tous ces paramètres participent momentanément à cette subjectivité.

Cependant, nous pensons que l'interprète a ici également un rôle à jouer. Prenons par exemple la situation d'une longue séquence immersive de 10 minutes, faite de trames stagnantes. Si l'interprète met l'espace en mouvement pendant ces 10 minutes l'auditeur risque, à cause de cet ajout de mouvements ponctuels à l'intérieur d'une séquence continue, de sentir son écoute fatiguer pour finalement percevoir cette séquence comme interminable, et peut-être beaucoup plus longue que les 10 minutes annoncées. Si au contraire une progression lente se profile, l'œuvre conduira l'auditeur dans un rythme au ralenti et qui arrivé à l'issue de ces 10 minutes à peine expérimentées, trouvera alors la séquence presque trop courte. Enfin, si aucune variation ne se fait sentir, c'est peut-être là que le temps objectif pourra être le mieux perçu par le public. En effet, l'œuvre non spatialisée et diffusée sur des enceintes de références, ne risquera d'englober l'auditeur que dans une moindre mesure.

Nous pensons finalement ici que l'interprète joue un rôle déterminant dans la perception subjective du temps par l'auditeur car il permet potentiellement, lorsqu'il réussit à le plonger à l'intérieur de l'œuvre elle-même grâce à ses paramètres de jeu herméneutiques, de provoquer chez lui la perception d'une temporalité nouvelle. Ainsi, même si nous ne nous risquons pas ajouter le « temps » directement parmi les autres paramètres d'écriture à cause de sa plus grande subjectivité, la notion de modification du temps perçu est cependant sous-jacente à l'ensemble du travail d'interprétation acousmatique, qui en fin de compte, n'est *a posteriori* pas si limitée que ça.

« C'est donc un instrument de perception, de mise en scène, de mise en relief plutôt que de mise en espace. »<sup>53</sup>

---

53 Annette VANDE GORNE, *op.cit.*

### c) Transcrire l'oeuvre-partition : un retour à l'écrit ?

Si dans son livre sur l'écoute herméneutique, Peter Szendy ne traite pas de l'interprétation mais de l'arrangement c'est - et il nous l'avoue lui-même - parce qu'il s'intéresse davantage à ce qui laisse des « traces de l'écoute au sens où l'écoute serait une réécriture, une réinvention de l'oeuvre »<sup>54</sup> . Or effectivement les traces de l'écoute chez l'interprète, encore plus chez l'interprète acousmatique qui ne voit pas son travail fixé sur support sont presque absentes. A l'inverse, les « traces objectives d'écoute »<sup>55</sup> de l'arrangement font l'objet de publications. Il nous convient alors de nous questionner sur ces traces que peut laisser l'interprète : le support enregistré est-il nécessairement l'unique trace possible ? N'y a-t-il pas d'autres manières de fixer sur un support « temps différé » un acte d'écriture « temps réel » ?

Si nous avons vu que l'oeuvre joue également le rôle de partition pour l'interprète acousmatique, la transcription de celle-ci sur un support visuel par l'interprète constitue déjà une trace herméneutique. En effet, cette transcription que nous nous proposons d'appeler dans notre cas « guide d'interprétation acousmatique », propose une première analyse de l'oeuvre de l'interprète, et qui de part son aspect forcément lacunaire constitue une preuve de subjectivité de l'herméneute.

Ainsi pour Vincent Tiffon, « La transcription constitue ainsi la première étape de l'interprétation de l'oeuvre, dont la projection spatiale est la phase d'aboutissement. »<sup>56</sup>. Regardons maintenant de plus près ces « guides d'interprétation », dont les origines remontent à la tradition orale en musique ou comme le disent les médiologues, à la logosphère.

« En logosphère [...] Les premières formes de symbolisation du musical apparaissent, fixant les bases d'une correspondance entre le visuel et le sonore. Ces notations (MO ou « Matières organisées », disent les médiologues) visent à reproduire le geste instrumental (les tablatures), vocal (les neumes) ou de “direction de chœur” (la chironomie qui est, semble-t-il, à l'origine de la notation neumatique), en édifiant les premiers archétypes (le haut égale le son aiguë, le bas égale le son grave) »<sup>57</sup>

---

54 « Questions à Peter Szendy », in *Musique : interpréter l'écoute* MEI n° 17, p. 27

55 *Idem*

56 Vincent TIFFON, *op.cit.*

57 Vincent TIFFON, « Musique Interpréter l'écoute », in *MEI n°17*, p.119

Ces « MO » sont généralement belles et bien présentes dans le processus d'interprétation d'une œuvre acousmatique, d'autant plus si celle-ci est longue ou très articulée. En effet, comment se rappeler de la configuration précise choisie pour diffuser une séquence particulière, lorsque la pièce dure plus d'une heure, que le temps de répétition dans la salle de concert est inférieur ou égal au temps de l'œuvre elle-même, que l'acousmonium sur lequel vous vous retrouvez a été conçu entièrement par quelqu'un d'autre (de l'ergonomie de jeu aux enceintes du dispositif) et qu'en plus cette pièce n'est pas la seule que vous jouerez aujourd'hui ?

Il semble évident que l'usage d'une notation neumatique s'impose. A cet égard, une multitude de transcriptions différentes existent, accordées aux besoins, aux capacités de mémorisation ou encore à l'expérience propre à chacun. Afin d'appuyer mon propos, j'aimerais présenter ici les représentations les plus fréquentes que j'ai pu rencontrer. Bien entendu, cette liste n'est pas exhaustive.

Ayant toujours la possibilité, grâce aux écrans des lecteurs CD ou des affichages de n'importe quel séquenceur, de regarder le défilement du temps d'une œuvre au moment où on la diffuse, de nombreux interprètes ont recours à un *listing* de haut en bas des temps chronométriques les plus importants, qu'ils mettent directement en relation avec soit le contenu sonore de la pièce, soit la configuration technique à mettre en place, ou bien souvent les 2 à la fois.

J'ai également souvent rencontré des interprètes ayant besoin de la représentation visuelle de la forme d'onde (*waveform* en anglais), et qui à force de la suivre en écoutant l'œuvre, trouvent des repères mnémotechniques dans son allure. Par conséquent, ils impriment cette forme d'onde pour y inscrire des couleurs, flèches, textes et autres légendes indiquant les configurations spatiales qu'ils ont choisies au préalable. Pour illustrer cet exemple, voir en annexe<sup>58</sup> le guide d'interprétation de la pièce « *Imaginary Changes* » du compositeur Armando Balice, qui m'a généreusement été confiée par son interprète Olivier Lamarche qui joua l'œuvre lors du concert d'ouverture du Festival *Futura* 2014. D'autres, que je laisserai dans cette même « catégorie » utilisent, lorsque le matériel à disposition le permet (à savoir un lecteur logiciel, et donc un ordinateur), le mode de défilement du séquenceur sur l'œuvre représenté par sa forme d'onde. Ainsi, les informations de configuration déjà en tête, ces interprètes peuvent savoir à tout moment où ils en sont dans le déroulé de l'œuvre et anticiper, par une bonne mémoire de la relation son/forme, les événements sonores à venir.

---

58 Voir ANNEXE A.11

Enfin, et nous allons commencer à voir que ces différentes postures se recoupent, je parlerai de ma façon de procéder, non pas pour imposer une méthode, mais bien parce que celle-ci se fait courante. Tout comme dans la première méthode, les temps chronométriques les plus importants (selon l'oeuvre mais aussi selon notre mémoire) sont inscrits afin de mieux se repérer dans l'oeuvre, de mieux anticiper les événements sonores. Cependant, une ligne de temps est ici dessinée afin d'avoir une représentation « subjective » de la temporalité de l'oeuvre. Ainsi, si la seconde méthode utilise une représentation « objective » de la temporalité de celle-ci à travers sa forme d'onde, cette troisième méthode se rapproche plus d'une représentation de la sensation de l'écoulement du temps propre à chacun.

De la même manière, et nous pouvons le voir particulièrement avec le guide d'interprétation que j'ai réalisé pour jouer ma propre pièce, « *Mark I* »<sup>59</sup>, faite de matériaux sonores abstraits ; la transcription même des événements sonores, ponctuels ou pas, passe par le dessin de l'image très subjective que je peux avoir de ces sons.

Ainsi, à travers ces trois méthodes et tous les croisements que l'on peut effectuer pour que chacun s'y retrouve au mieux, les guides d'interprétations acousmatiques, comme je me propose de les nommer, sont des documents très souvent indispensables à la réalisation d'une interprétation. Comme nous le fait remarquer Vincent Tiffon : « L'écriture manuscrite a une fonction de transcription. Elle joue le rôle d'une mnémotechnique et non d'une écriture de création ».<sup>60</sup>

C'est en effet à travers l'écriture manuscrite ou tout du moins la représentation visuelle appropriée pour l'interprétation d'une oeuvre de sons fixés, que le musicien peut effectuer le parallèle entre ce qu'il entend et a mémorisé d'une part, et ce qu'il doit faire de ses mains sur la console d'autre part. En cela, le guide d'interprétation est particulièrement intéressant (tant qu'il reste lisible) pour documenter sur la manière de travailler d'un interprète, son écoute et ses choix herméneutiques, sur le caractère d'une oeuvre mais également sur l'acousmonium utilisé et les caractéristiques de la salle de concert. Ainsi la conservation, voir l'édition de certains de ces documents dans le futur peuvent s'avérer intéressants quant au développement de l'interprétation acousmatique, dans son partage et son enseignement.

---

59 Voir ANNEXE A.12

60 Vincent TIFFON *op.cit.*

Afin de conclure sur la maîtrise de l'oeuvre originale en vue de la jouer sur le dispositif de spatialisation, il est nécessaire de rappeler que la particularité de l'apprentissage d'une telle oeuvre est qu'il implique l'intégration du temps du compositeur, fixé sur support. Ce travail de mémorisation est unique en son genre, car rien ne peut, une fois l'oeuvre lancée, en modifier l'organisation temporelle.

« Ce temps de travail est aussi celui de l'acquisition d'une "mémoire physiologique" de l'oeuvre : à l'instar du chef d'orchestre qui s'entraîne à faire les départs, on peut mémoriser par une gestique les principaux points d'articulation. On charge ainsi le corps d'une certaine mémoire de l'oeuvre, ce qui évitera de perdre du temps de répétition à cette mémorisation, et donnera à cette répétition des appuis très solides, en particulier pour la mise en place des plans de contraste, des articulations particulièrement difficiles. »<sup>61</sup>

Afin de répondre au mieux à cette contrainte, Jonathan Prager nous parle d'intégrer physiquement la temporalité de l'oeuvre. Bien que chaque interprète apprenne une oeuvre selon ses propres facilités de mémorisation, en voici une proposition particulièrement intéressante. Dans cette continuité, Annette Vande Gorne nous parle de l'efficacité de l'incorporation d'une oeuvre lorsque l'interprète en vient à la jouer :

« la structure de l'oeuvre, son phrasé, son rythme, ses variations sont rendus explicites par une intériorisation de l'interprète qui « revit » l'oeuvre, la joue, yeux fermés, comme s'il l'avait lui-même composée. C'est la modalité acousmatique appliquée à l'interprétation. »<sup>62</sup>

En définitive, tout est bon à prendre pour apprendre l'oeuvre, et nous venons d'en aborder les différents aspects : la mémoire auditive par l'analyse de la pièce, la mémoire visuelle par les guides d'interprétation et la mémoire gestuelle par le mime des sons.

---

61 Jonathan PRAGER, *op.cit.*

62 Annette VANDE GORNE, *op.cit.*



### 3. Les dimensions herméneutiques : de la conception du dispositif au jeu

« alors que l'acousmatique est un art du sonore, on voit que ces contraintes sont avant tout d'ordre visuel... Quand il en est dégagé, le musicien peut être enfin entièrement à l'écoute, attentif aux effets concrets de ses actions sur l'espace et le son comme aux réactions diverses du public. »<sup>63</sup>

Ainsi donc l'objet de cette partie sera de décrire, dans l'ordre de leur mise en œuvre en situation de concert, les différentes étapes à enjeux herméneutiques auxquels doit s'atteler l'interprète acousmatique une fois l'œuvre comprise, et ce jusqu'à sa réception de la part du public. Nous pouvons d'ores et déjà lister ces actions, avant d'en aborder les détails :

- . Elaboration du dispositif
- . Conception de l'ergonomie de jeu
- . Accordage du dispositif
- . Maîtrise gestuelle de l'œuvre au dispositif
- . Maîtrise de l'œuvre en situation de concert

#### a) Elaborer un dispositif

« Mesdames et Messieurs les organisateurs de concerts, il faut inviter les interprètes électroacoustiques à participer à toute l'élaboration d'un dispositif, et pas seulement à la répétition de cinq heures de l'après-midi ! »<sup>64</sup>

Et l'on pourrait partir de la conception même d'un acousmonium qui, par le choix de l'interprète d'y intégrer tel ou tel haut-parleur représente véritablement la première démarche herméneutique. Dans de nombreuses situations, comme pour l'association Motus actuellement, l'acousmonium finit du fait de son organologie matérielle un peu lourde, par regrouper autour de lui non pas un interprète mais un ensemble d'interprètes afin de gérer et profiter au mieux de ce système conséquent.

Dans le cas de l'organisation d'un concert, nous parlerons alors de l'élaboration d'un dispositif à partir de son ensemble modulable. Cette étape consiste concrètement à choisir l'implantation du système, c'est à dire les types de haut-parleurs utilisés ainsi que leur placement/positionnement. Ce choix est purement herméneutique dans le sens où il dépend à la fois de conditions matérielles comme la logistique du lieu (taille, volume, jauge, agencement de l'espace, acoustique) et de l'acousmonium (haut-parleurs disponibles et leur caractéristiques) que d'impératifs esthétiques

---

63 Jonathan PRAGER, *op.cit.*

64 Bertrand DUBEDOUT, « Funérailles & Décibels (un plaidoyer pour l'interprétation) », in *Ars Sonora* Revue n°3, mars 1996

comme le choix des œuvres décidé par le programmateur. Ainsi, ce système est en perpétuel évolution : c'est un dispositif expérimental.

Cependant, l'expérience du concert acousmatique a permis au fil du temps à certaines bases d'implantation de se démocratiser, pour permettre notamment aux interprètes de forger des habitudes et techniques d'interprétation et répondre ainsi plus facilement à la diversité des concerts proposés. Ainsi comme nous l'a confié Denis Dufour :

« Le système GRM ou plutôt le système Bayle était d'avoir quelque chose de frontal et beaucoup de haut-parleurs sur la scène ; seulement deux haut-parleurs sur les côtés et deux mauvais haut-parleurs à l'arrière qui n'était quasiment jamais utilisés. Ils étaient considérés plus comme des rappels, comme on le fait aussi dans les musiques actuelles. »

« j'ai constitué un acousmonium avec des haut-parleurs très différenciés, et j'ai commencé à *dispatcher* plus largement les haut-parleurs dans la salle. Ce n'était pas par opposition, mais tout simplement car j'avais remarqué que les œuvres de Bayle, faites de textures, de rideaux sonores, sonnaient très bien sur l'orchestre de haut-parleurs frontal, mais beaucoup d'autres pièces comme celles de Parmegiani ou les miennes, c'est à dire toutes les pièces un peu plus écrites, avaient besoin d'une plus grande circulation. »<sup>65</sup>

Aujourd'hui, la base d'implantation faite à partir de « couronnes » comme l'appelle Motus, c'est à dire de cercles généralement constitués de 8 haut-parleurs entourant de plus ou moins près le public, est relativement courante. On peut le retrouver par exemple, outre dans l'acousmonium Motus, chez Alcôme, au GRM actuel, ou encore dans l'espace ambiophonique de l'acousmonium de Musique & recherche.

Ensuite, et je me retournerai plus particulièrement une nouvelle fois vers l'acousmonium Motus dont la liste complète des logiques d'implantation est donnée en annexe, la base est agrémentée principalement par deux grande catégories de projection du son. Tout d'abord les « effets », comme par exemple les enceintes placées autour de la console, qui provoquent la surprise en impulsant le son de manière à rompre avec la projection plus homogène des couronnes. Ensuite les « colorés », qui ont pour rôle de soutenir certaines parties du spectre, à l'image par exemple du *subwoofer*\* renforçant les basses pour donner plus de puissance au son, ou au contraire des *tweeter*\* accentuant les aigües afin de préciser le son.

---

65 Voir ANNEXE A.1

De plus, grâce à l'expérience acquise de la part de certains interprètes au fil des concerts, certains choix de positionnement sont désormais plus rapidement écartés afin de gagner en efficacité ; c'est le cas par exemple des hauts-parleurs placés en hauteur. S'il est assez rare de voir ce type de fantaisie, c'est pour plusieurs raisons : étant donné qu'aucune salle n'est destinée à accueillir un acousmonium mobile, certaines ne le permettent tout simplement pas (au niveau l'agencement de l'espace ou des conditions de sécurité) ; en outre, la hauteur comme nous l'avons déjà évoqué, nous est plus difficile à localiser à cause de la morphologie de notre oreille, ce qui logiquement devient un effet moins utile car moins surprenant par rapport à d'autres, à l'image des solos de la « console » par exemple.

### **b) Concevoir une ergonomie de jeu**

« Le système de diffusion des années 60-70 était techniquement différent de l'actuel : un trait était inscrit au milieu de la console pour séparer les potentiomètres branchés sur les haut-parleurs de droite de ceux de gauche /.../ L'Acousmonium créé par François Bayle en 1974 au GRM (Groupe de Recherches Musicales) constitué de haut-parleurs de différentes « couleurs » et de différentes puissances, n'échappait pas à cette pratique »<sup>66</sup>

Etablir une ergonomie c'est décider de l'organisation de ses outils de jeu. Ainsi, une nouvelle fois, les manières de faire changent selon les époques ou les lieux. Il serait ici logique de se demander si finalement il n'en est pas de même pour n'importe quel instrument ? La réponse est non, tout simplement car cet outil de jeu n'est pas un véritable instrument mais un dispositif qui reste encore aujourd'hui expérimental. Un guitariste doit-il remettre en question le nombre de touches de sa guitare ou son nombre de cordes à chaque nouveau concert ? Surement pas.

Ma pratique de l'acousmonium Motus m'a également habitué à sa logique ergonomique, qui d'une part sépare sur la console les différents types de haut-parleurs suivant leur fonction (couronnes, effets, colorés) mais d'autre part sépare aussi chaque couronne<sup>67</sup>. Ainsi pour réaliser une figure spatiale sur une couronne, telle que la vague de l'avant à l'arrière ou vice versa, tous les potentiomètres sont disposés à côté, facilitant grandement l'exécution. Si nous utilisons seulement 8 doigts (tous sauf nos 2 pouces), chacun d'entre eux trouve alors sa place simultanément sur les 4 paires de l'une ou l'autre couronne constituée des avants, latéraux avants, latéraux arrières et arrières.

---

<sup>66</sup> Béatrice FERREYRA, « Oh ! espace ... espace ... », in *Asymmetry music magazine*, 10 février 2010

<sup>67</sup> Voir ANNEXE A.8 et A.10

Un exemple concret de cette figure est donné à 3'31 dans la vidéo de mon interprétation de la pièce « Echappée à moi-même » de Maylis Raynal, sur laquelle nous reviendrons dans la dernière partie de ce chapitre.

Lors d'un concert que j'ai pu donner lors du festival acousmatique *Silence* organisé à Lecce (Italie) en 2013 sur l'acousmonium M.a.r.e du compositeur italien Franco Degrassi, j'ai été pris au dépourvu par l'ergonomie déployée à la console. L'élaboration du dispositif était proche de celle que je connaissais, cependant le responsable de l'acousmonium ne séparait pas les deux couronnes alors présentes comme peut le faire Motus, mais disposait chaque paire de haut-parleurs en fonction de leur placement dans l'espace. Finalement, tous les haut-parleurs à l'arrière du public étaient regroupés ensembles, tout comme les latéraux ou les avants. Réaliser une figure spatiale comme la vague de l'avant à l'arrière sur une même couronne relevait alors de l'exploit technique pour moi qui étais habitué à une toute autre ergonomie. A cette occasion, nous étions deux interprètes<sup>68</sup> venus de France dans le cadre d'un échange entre le conservatoire Tito Schipa et le CRR de Paris auquel nous appartenions alors. Par conséquent, et n'étant pas les seuls interprètes concertistes du festival nous n'avions pas pu toucher ni à la disposition ni à l'ergonomie de jeu de l'acousmonium, il nous fallait nous adapter. Aujourd'hui, les *patches*\* physiques et numériques de la plupart des consoles permettent facilement de basculer d'une ergonomie de jeu à une autre (bien sur, cela demande un certain type de matériel, pas forcément très abordable dans un premier temps) en assignant les sorties de chaque tranche de console à des sorties physiques (qui envoient le son vers les amplificateurs) et que l'on peut choisir au préalable. Ces avancées technologiques, qui commencent à dater elles-aussi, peuvent permettre cependant à chaque interprète d'accéder rapidement à un mode de jeu qui lui conviendrait mieux en fonction de ses habitudes, du dispositif, ou de la pièce jouée. L'ergonomie est donc déterminante dans le jeu d'un interprète car elle implique de ce fait des styles d'interprétations différents, voir même des écoles. C'est avec l'expérience de Béatrice Ferreyra que j'illustrerai ici mon propos :

« Cette restriction technique m'a poussée à marquer avec du scotch rouge chaque potentiomètre branché sur les haut-parleurs de droite pour les différencier de ceux de gauche. Cette simple astuce rejoint le vieux système qui permettait de dissocier les mouvements des potentiomètres de l'idée de stéréophonie, afin de créer des champs spatiaux mobiles et des glissements imprévisibles, provoquer des mouvements hétéroclites croisés, relier les sons de plusieurs haut-parleurs de gauche vers un seul point à droite pour créer des éventails sonores. En un mot, réaliser tous les cas de figure que notre imaginaire peut inventer, afin de créer ces champs spatiaux inédits. »<sup>69</sup>

---

68 Avec Armando BALICE, compositeur/interprète électroacoustique et qui était alors en train de finir la conception de son propre acousmonium : Alcôme.

69 Béatrice FERREYRA, *op.cit.*

Ainsi, par exemple, l'idée « d'éventail sonore » ne m'est pour ma part jamais venue à l'esprit. Il est vrai qu'avec la configuration ergonomique dont j'ai l'habitude, j'ai développé un style d'interprétation plus à l'image de celle défendue par Jonathan Prager. Par conséquent, les croisements de stéréophonie en diagonale auxquels Béatrice Ferreyra semble être beaucoup plus familière ont été nettement moins évidents pour moi, impliquant un certain temps d'adaptation avant de vraiment bien les réussir (je confondais ainsi souvent gauche et droite, ne montant certaines fois que 2 haut-parleurs de gauche ce qui supprimait alors toutes les informations potentielles situées sur le canal droit).

### **c) Accorder le dispositif**

Cette dernière étape avant de travailler les œuvres sur la console consiste finalement à harmoniser la réponse spectrale et d'intensité de chaque haut-parleur entre eux et avec l'acoustique du lieu. Je reprendrai une nouvelle fois l'écrit de Jonathan Prager pour en résumer le contenu pratique<sup>70</sup> :

#### 1) Filtrages et corrections spectrales

- a) adaptation du rendu (enceintes large-bandes)
- b) optimisation du rendement (enceintes colorées)
- c) protection des enceintes
- d) création de différences de couleurs sonores

#### 2) optimisation du rapport signal/bruit

→ Calibrage des entrées de la console (avec une onde sinusoïdale de 1kHz)

#### 3) Equilibrage de la puissance générale de l'acousmonium

#### 4) Essais, améliorations

→ Changer l'implantation, l'orientation des haut-parleurs, les réglages audio.

---

<sup>70</sup> Jonathan PRAGER, *op.cit.*

« Il semble naturel que cet accord soit réalisé par le concepteur de l'implantation du dispositif, celui qui en sera l'utilisateur, c'est-à-dire l'interprète lui-même. Ainsi, cette discipline nécessite également connaissances et expériences dans les techniques audio professionnelles. »<sup>71</sup>

L'accordage permet donc à l'interprète d'entendre son dispositif à travers sa réponse dynamique et fréquentielle dans la salle. C'est par conséquent une étape importante pour qu'il puisse ensuite écrire son écoute des futures œuvres jouées. Comme Jonathan Prager le souligne, cette étape nécessite cependant une technique audio professionnelle particulière, une précision d'écoute propre au métier d'ingénieur du son. C'est d'ailleurs sûrement pour cela que de nombreux interprètes prennent un certain temps avant de pouvoir réellement maîtriser l'accordage d'un acousmonium.

« J'ai inventé le réglage de l'acousmonium si on peut dire, puisqu'au GRM on ne réglait pas du tout. Jonathan a ensuite fait les installations lui-même mais pas le réglage car il ne se sentait pas de le faire ; je venais donc après régler à l'aide du bruit blanc. Il s'est passé deux ou trois ans avant qu'il me dise lui-même : « je peux le régler désormais ». »<sup>72</sup>

#### **d) Dompter l'oeuvre au dispositif**

Maîtriser l'oeuvre à la console de projection c'est maîtriser son « remodelage en direct »<sup>73</sup> selon les mots de Michel Chion, à travers sa modification dans l'espace, de timbre, etc. Nous avons déjà abordé les outils d'écriture herméneutiques de l'oeuvre en concert, sans évoquer pourtant un des principes techniques fondamentaux qui régit le jeu de l'interprète à la console quel que soit le dispositif : le masquage géographique ou masquage fréquentiel. Afin de changer la focalisation de l'écoute d'un plan ou point source de l'espace, il suffit de monter les potentiomètres qui géographiquement appartiennent à un autre plan ou point source jusqu'au seuil dit de *masquage*, et qui une fois dépassé laisse entendre la nouvelle configuration. Ainsi, pour basculer d'un plan à un autre, il suffit simplement dans un premier temps de monter les potentiomètres correspondant aux enceintes à ouvrir, puis dans un second temps de baisser les enceintes de l'espace géographique précédent.

---

71 *Idem*

72 Voir ANNEXE A.1

73 Michel CHION, *Musiques, médias, technologie*, Flammarion, « Dominos », Paris, 1994, p. 19

Maîtriser l'oeuvre au dispositif dépend ainsi beaucoup de la manière dont l'interprète appréhende sa répétition. De manière générale, il lui faudra d'abord entraîner son oreille pour entendre parfaitement la couleur, le placement des enceintes, et la dynamique générale du dispositif (si il n'en est pas à l'origine), notamment à l'aide d'un bruit rose\* de préférence, qui permet de mieux objectiver sa perception du son. Ensuite l'interprète doit s'atteler à la configuration générale de chaque séquence pour enfin rentrer dans la répétition plus précise des articulations essentielles. Pour résumer, tout comme la méthode d'analyse, on part du « macro » pour rentrer petit à petit dans le « micro » de la posture herméneutique.

Finalement, c'est au moment de la première lecture dans le lieu, que le son pré-existant sort de sa jarre. D'abord de manière anarchique, celui s'émancipe du support en se confrontant aux caractéristiques du dispositif et du lieu, mais qui au fur et à mesure de la répétition se voit dompté par l'interprète. Le rôle de celui-ci étant finalement de faire en sorte que les intentions de l'oeuvre restent avant tout intactes, mais qui pourtant passées à travers ses oreilles et ses mains, se voient déployées d'une manière toujours différente.

#### **e) Au moment du concert**

« Combien de compositeurs ai-je vus ne pas coller le nez de la console, ne pas se lever de leur siège : pensent-ils vraiment que tous les auditeurs seront empilés au centre de la salle ? Tout auditeur qui a payé son billet n'a-t-il pas droit à une projection sonore de qualité, même celui qui sera assis au fond à gauche ou qui sera placé sous tel haut-parleur (la plupart du temps, il n'entendra pratiquement que ce seul haut-parleur, et se demandera avec bon sens à quoi sert tout ce bazar) ? »<sup>74</sup>

Diffuser pour tous les auditeurs et pas que pour moi, au centre de la salle. C'est à dire en outre, ne pas créer de *sweet spot* au moment du concert. Par conséquent, si jamais tous les auditeurs décident dans un mouvement de masse de se placer non pas tout autour de la console mais derrière l'interprète, ce qui arrive d'ailleurs assez fréquemment, il sera sans doute alors judicieux de faire attention à ne pas trop ouvrir les haut-parleurs situées à l'arrière de la salle. En effet le risque alors, serait de focaliser continument l'écoute du public, avec le risque que lui échappe alors les reliefs de notre interprétation ; ce qui de plus, dans le cas des arrières se révèle être vite très fatigant.

---

74 Bertrand DUBEDOUT, *op.cit.*

Par ailleurs, au moment du concert il faut savoir *réagir*, car le mot « concert » en lui-même implique le mot *direct*. Je relate ici une expérience à laquelle j'ai assisté, mais qui cette fois-ci n'est pas liée au public, mais aux aléas du temps. Ainsi à l'occasion du festival Futura, qui se déroule dans un hangar résonnant au toit de taule, j'ai pu voir et entendre un interprète rehausser subtilement le niveau général de l'oeuvre lors de séquences *pianissimo* qui sinon auraient disparues sous le bruit continu de la pluie battante.

Seul un concert interprété permet de répondre à ce type de problèmes. Effectivement, même si lors d'un concert multiphonique il est également aisé de monter le potentiomètre gérant l'intensité générale, qui finalement doit s'en occuper lorsque le compositeur n'est plus là ? Dans ce cas, changer quelques décibels c'est déjà changer l'écriture du compositeur qui se veut pourtant achevée.

### **Conclusion provisoire :**

« l'original est plastique parce qu'il est fait de langue. Et que cette langue vit. »<sup>75</sup>

Nous avons montré dans cette partie comment l'interprète acousmatique écrivait son écoute de l'oeuvre. Ainsi peut-on dire que même si celui-ci ne paraît pas *a priori* légitime dans la logique de chaîne de production d'un art des sons fixés, il vient, dès qu'on le considère comme tel, ajouter une dimension importante à cet art, qui n'a rien à envier cet autre grand « art du support » qu'est le cinéma. En effet, l'art acousmatique devient grâce à cette possible interprétation, un art traduisible au travers du regard d'un autre. Dès lors, la musique acousmatique et son répertoire ne se contentent pas de survivre tant bien que mal à travers la situation du concert, mais bien de vivre à nouveau, quelque part entre traduction et critique personnelle de l'interprète.

---

75 Peter SZENDY, *op.cit.* p. 71



Par ailleurs, le terme d'« interprète acousmatique » a bien souvent été critiqué, et même par certains défenseurs de la discipline elle-même<sup>76</sup>. Pourtant, de nombreux termes ont été proposés, comme celui de « soniste », d'« acousmate » ou encore de « spatialisateur ». Si la question reste ici encore ouverte, l'analogie avec l'interprète instrumental, rebutant plus d'un compositeur électroacoustique, n'a aucune raison d'avoir lieu dès lors que l'adjectif « acousmatique » reste bel et bien présent. De plus, du fait qu'il n'y a pas de récréation, au sens premier du mot, dans le jeu de l'interprète acousmatique tout comme celui de l'interprète instrumental, la logique plaiderait donc de conserver cette désignation, car le mot « interprète » apparaissant sur les supports de communication permet pour l'instant à ce musicien particulier d'obtenir une reconnaissance légitime de la part de spectateurs néophytes.

« L'art est la meilleure lecture de l'art »<sup>77</sup>

Si l'art de l'interprétation est en effet bien le mieux placé pour nous faire la lecture, par l'écriture de son écoute, l'œuvre originale d'un compositeur, encore faudrait-il encore pouvoir écouter, à nous autres auditeurs, cette écoute singulière.

---

76 « Cette petite étiquette est source de malentendus. Celui qui spatialise une musique acousmatique “l'interprète” d'une certaine manière en la projetant dans un espace extérieur à la musique elle-même, surtout s'il s'agit d'une musique stéréo, d'où sa fragilité. Mais il y a “interprète” ... et “interprète”. Faire une analogie avec l'interprète d'une sonate de Mozart est incorrect. » Béatrice FERREYRA, *op.cit.*

77 George STEINER, *Réelles présences*, Paris, Gallimard, 1991, p.26-27

## C. Ecouter l'interprète (*écouter l'écoute*)

« C'est là, je crois, la force propre à tout arrangement : nous entendons double. Dans cette écoute oscillante, bifide, dans cette écoute qui se laisse creuser par l'écart sans cesse traversé entre la version d'origine et sa déformation au miroir de l'orchestre, ce que j'entends, c'est en quelque sorte que l'originalité de l'original reçoit son lieu propre depuis sa mise à l'épreuve plastique. »<sup>78</sup>

Toute comme pour l'arrangement, écouter une interprétation c'est écouter une mise à l'épreuve d'une œuvre se déployant autour des sons fixés comme un risque, un maintenant, un miroir.

Je ne compte pas dans cette partie émettre une nouvelle critique du manque de concert avec interprètes, du manque de valorisation, de transmission pédagogique, de concours autour de cette discipline. Il s'agira ici de revenir sur l'interprétation des musiques écrites pour comprendre comment celle-ci a pu se développer pour finalement se faire accepter comme étant une position artistique à part entière, suscitant l'intérêt et l'émotion de l'auditeur.

### 1. Interprétation et graphosphère

#### a) Interprétation et enregistrement

Dans son article<sup>79</sup>, Vincent Tiffon nous explique que trois sphères médiologiques ont traversé le monde musical : la logosphère ou transmission orale, la graphosphère ou transmission écrite, et enfin la vidéosphère ou transmission numérique. Dans la logosphère, et nous y reviendrons plus tard, le créateur ne signe pas son œuvre, celle-ci est vouée à se transformer en permanence via la communication orale. Le créateur est simplement le modèle. Avec la naissance de la graphosphère, que nous appelons chez nous « la musique écrite », nous assistons à la naissance du compositeur signataire de son œuvre. Celui-ci, ne pouvant pas toujours réaliser son projet musical en concert, fait alors appel à des interprètes. Il faudra toutefois attendre l'arrivée d'une vidéosphère dans le monde musical pour que l'interprète devienne à son tour signataire, reconnu pour la dimension artistique de sa démarche. Qu'est-ce donc qui le propulse à cette nouvelle considération de la part de la communauté et du public ? L'enregistrement. En effet, l'écoute de l'interprète tout comme celle de l'arrangeur devient dès lors analysable, comparable, et ainsi donc appréciable dans sa dimension singulière d'appropriation, de lecture, de traduction artistique d'un propos original.

---

<sup>78</sup> Peter SZENDY, *Ecoute, Une histoire de nos oreilles*, Editions de Minuit, 2001, p. 54.

<sup>79</sup> Vincent TIFFON, *L'interprétation des enregistrements et l'enregistrement des interprétations : approche médiologique*, Revue DEMéter, décembre 2002

Vincent Tiffon nous parle alors de ce que l'on nomme en médiologie l'effet diligence : la première chose que l'on met en oeuvre en entrant dans une nouvelle ère technologique est de mimer l'ancienne. Dans notre cas précis, il s'agit de diffuser à l'aide des outils d'enregistrement de la vidéosphère la musique écrite de la graphosphère.

« Cette situation acousmatique offre également un avantage pour l'auditeur selon Glenn Gould (bien qu'il n'utilise pas le terme acousmatique). Elle permet de former l'auditeur, de le rendre plus exigeant en raison de la présence ou de la « proximité presque tactile du son ». En supprimant les effets acoustiques de reproduction des salles, l'auditeur entretient un rapport plus intime avec la musique. La prise de son favorise le travail d'analyse et d'observation des détails (Gould cite essentiellement le cas des prises de sons nord-américaines et européennes). Par « effet-retour », l'interprète en concert est alors tenu de livrer une interprétation irréprochable et fidèle à l'interprétation qu'il donne lui-même dans son propre enregistrement sur disque, à défaut de quoi son public sera déçu. Ainsi le concert, lieu par excellence de la graphosphère, se dégrade en « produit dérivé » du disque. »<sup>80</sup>

Trois idées ressortent de cet extrait, la première est que l'enregistrement d'une interprétation (et surtout avec la puissance des outils actuels) permet à l'auditeur d'entendre mieux les détails ; la seconde est que grâce au temps fixé sur support, l'auditeur peut ainsi analyser en détail une interprétation (opérations de ralenti, retour en arrière, pause...) ; enfin, la troisième idée est que par conséquent, l'auditeur a les moyens de différencier des interprétations, d'en saisir la valeur ajoutée par rapport au projet musical initial et ainsi d'attendre en retour une qualité, et même désormais dans certaines musiques une excellence d'interprétation.

## **b) Interprétation acousmatique et logosphère**

« On pourrait estimer qu'il n'y a pas d'interprétation possible de la musique électroacoustique (voire de tout enregistrement disponible dans le commerce), puisque l'enregistrement par essence refuse tout écart avec son original. »<sup>81</sup>

Il serait facile de couper court à ce postulat que nous énonce Vincent Tiffon en faisant remarquer que la différence entre l'enregistrement d'une musique de la graphosphère et le morceau de musique acousmatique est de taille : si le support du premier s'insère dans le champ des médias de reproduction, le support du second - pourtant le même - constitue un véritable média de création.

---

80 *Idem*

81 *Idem*

Néanmoins la réflexion n'est pas ici inintéressante puisque l'enregistrement prône effectivement la fidélité totale, d'autant plus lorsqu'il devient dans la musique acousmatique, et comme nous avons pu le voir précédemment, à la fois l'oeuvre et sa partition. L'impact d'une lecture orale (le concert acousmatique) ne semble alors pas assez suffisant pour faire reconnaître le statut d'un éventuel interprète. En effet, nous avons vu à l'aide des outils médiologiques décrits par Vincent Tiffon que le signataire n'existe pas dans la logosphère mais à partir de la graphosphère et que l'interprète n'est véritablement reconnu pour son écoute que grâce à la vidéosphère.

Ce que l'on appelle aujourd'hui avec tous les débats que cela suscite, l'« interprète acousmatique », est encore malheureusement bien trop proche de l'orateur traditionnel qui communique oralement une oeuvre écrite. Ses propres outils d'écriture ne sont appréciables qu'avec la console de projection, c'est à dire seulement lors de l'expérience fugace du concert. Le guide d'interprétation précédemment abordé ne constituant pas non plus une solution au manque de fixation de l'interprétation acousmatique, puisqu'elle sert avant tout de moyen mnémotechnique propre à chaque interprète et dépendant autant de la pièce que du système et du lieu de projection de chaque concert.

## **2. Interprétation et vidéosphère : la solution du binaural**

Afin que l'écoute de l'interprète puisse-t-elle être écoutée et reconnue comme une interprétation, celle-ci doit pouvoir elle aussi, à l'image de la musique qu'elle tente d'incarner, être fixée sur support. La question logique serait de se demander s'il est réellement possible de fixer l'interprétation d'une oeuvre de la vidéosphère sans attendre l'invention d'une nouvelle sphère technologique qui viendrait, comme pour les précédentes, légitimer l'interprétation d'un art ancré dans un nouveau média. Je pense qu'il est possible de répondre à ce besoin tout en restant dans cette même vidéosphère, mais en utilisant une technologie peut-être plus nouvelle, ou simplement mieux adaptée : l'enregistrement binaural.

## **a) Histoire du binaural**

L'idée fondatrice de la captation binaurale est de se rapprocher au plus près de notre écoute naturelle, c'est à dire de notre perception de l'espace au quotidien. Les premières tentatives ont été réalisées en plaçant un micro dans chacune des deux oreilles d'un mannequin. C'est ainsi qu'en 1933 est né OSCAR du concepteur Harvey Fletcher de la *Bell Systems Laboratory* de Chicago ; s'en sont suivis différents modèles comme « OSKAR » Dummy Head Stéréo de Sennheiser en 1969, Kemar en 1972, etc... pour que finalement ce ne soit le dernier modèle de la marque Neumann, en 1992, le Neumann KU 100 qui s'impose sur le marché. Malheureusement, du fait de ses problèmes de compatibilité avec n'importe quel dispositif composé de haut-parleurs (nous y reviendrons), cette technologie n'a jamais remporté de francs succès.

Cependant, depuis quelques années déjà, les technologies du binaural se voient redonner de l'intérêt aux professionnels du son et de l'audiovisuel qui y trouvent, grâce aux avancées de la recherche dans ce domaine, de nouvelles voies de création et de diffusion. A cette image, il faudrait citer tout d'abord les logiciels de spatialisation en binaural qui font peu à peu surface, comme *SpherAudio* ou le *Spatialisateur* de l'IRCAM. Un marché autour de cette technologie se crée progressivement grâce notamment à des sites comme celui de Radio France et son projet NouvOson qui propose d'écouter au casque, directement en ligne, podcasts, documentaires et fictions sonores mixés en binaural. Il trouve également un chemin dans le développement de l'audio-description pour malvoyants avec notamment une spatialisation des commentaires de film dans le but de ne pas les mélanger pas avec les sons originaux.

## **b) Principe de fonctionnement**

Le binaural s'appuie sur les différences d'intensité et de temps des ondes sonores ainsi qu'au filtrage particulier qu'opère notre tête à leur réception. Cette combinaison de ces 3 paramètres constitue ce que l'on appelle les HRTF (*head-related transfer function*), c'est à dire des fonctions de transfert relative à la tête, ou plus simplement des filtres particuliers. Elle permettent d'obtenir lorsqu'on les stimule, une localisation des éléments sonores dans un espace plus ressemblant à ce que nous avons l'habitude de percevoir, un espace en trois dimension.

La nuance qu'elles posent vis à vis de la perception de cet espace n'est pas des moindre : les HRTF sont propres à la morphologie et à l'expérience de l'oreille de chacun, ce qui pose un certain nombre de problèmes quant à la volonté de créer un espace qui sera perçu par le plus grand nombre...

Finalement le binaural, ce sont deux signaux sonores particuliers transmis séparément à nos deux oreilles. Ainsi pour que cela puisse fonctionner, c'est à dire que notre cerveau reconstitue en fonction des HRTF reçus, l'image de l'espace sonore programmé, l'écoute doit se faire nécessairement au casque. En effet, c'est le meilleur moyen pour que le signal gauche et le signal droit ne se mélangent pas. Il existe cependant une technique dispensant du casque, appelée *transaural*, mais ne fonctionnant que dans des conditions très limitées, à savoir un placement de l'auditeur unique ainsi qu'une technologie compliquée à mettre en œuvre afin de pallier le problème du mélange des deux signaux. Du fait de la difficulté de sa mise en place et de l'utilisation du binaural pour nos expériences pratiques (voir Chapitre1,C,3) nous n'aborderons pas d'avantage le *transaural*.

La technologie du binaural peut revêtir deux fonctions : la première, créatrice, consiste à transformer un espace comprenant des sons monophoniques ou stéréophoniques enregistrés, en espace binaural à l'aide des filtres HRTF. Cette technique, à laquelle on accorde souvent le verbe « binauraliser », permet qu'un son, quelque soit son mode d'enregistrement, soit mixé en binaural. Ceci facilite l'accès au compositeur qui peut, dès lors qu'il se munit d'un spatialisateur - qui s'insère dans la chaîne de production comme un effet classique - créer son œuvre pour et avec cette technologie (ce qui est moins le cas pour la composition multiphonique, comme nous avons pu le voir) sans contrainte ni de prise de son, ni de diffusion. En ce qui nous concerne, nous nous arrêterons sur la seconde fonction du binaural, à savoir la reproduction spatiale.

### **c) Le binaural natif**

La fonction du binaural natif est de reproduire le plus fidèlement possible, et relativement simplement, un espace perçu. Ce mode d'enregistrement consiste à placer deux microphones-cravates à l'entrée des conduits auditifs d'une tête, artificielle ou non, et ainsi de récupérer le son bénéficiant des HRTF de celle-ci sur deux pistes séparées. Nous avons à cela, pour mener à bien notre expérience (voir 3. *Analyse pratique*), suivi la méthode de captation binaurale *Plug & Rec*, prônée par Bernard Lagnel<sup>82</sup>, qui suggère d'ajouter un couple de deux microphones identiques pour une captation stéréophonique XY\* du plan médian.

---

82 Bernard LAGNEL, *Enregistrement Binaural Natif en 3D*, Révision 16ème FISM, 18 Novembre 2013

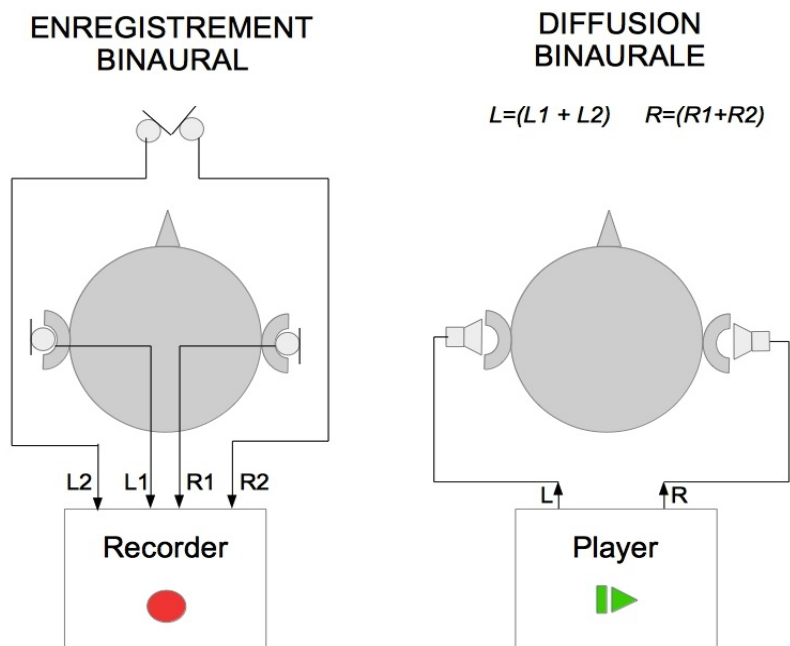


FIGURE 1.1 – Enregistrement et diffusion en binaural natif

Cet ajout permet de renforcer la sensation d'avant et d'arrière qui peut demeurer faible avec la seule captation des deux microphones cravates, qui eux restaureront au mieux le plan azimuth (horizontal) et interaural (vertical). Nous reviendrons au choix précis du matériel microphonique proposé par Lagnel directement lors de l'explication technique de notre expérience.

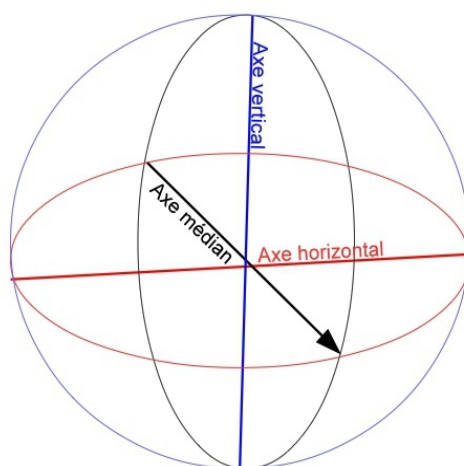


FIGURE 1.2 – Axes et plans de la perception binaurale

Contrairement à l'utilisation du binaural comme création d'un espace original pour des sons enregistrés initialement en mono ou stéréo, ici l'intérêt du binaural natif est bien de fixer des sons dans leur espace sonore au moment de l'enregistrement. Si cette technique est moins destinée à la création, elle est cependant un outil de reproduction de l'espace qui dans le cadre de ce mémoire vient particulièrement nous intéresser. La problématique quant à ma recherche semble donc s'en déduire : le binaural natif est-il une technologie capable de fixer l'art de l'interprétation acousmatique sur support, et ainsi d' « écrire » l' « écoute » d'une œuvre de ce genre ?

Nous tenterons d'y répondre un peu plus bas mais avant cela, il est nécessaire de faire le tour des divers avantages et inconvénients liés à cette technologie.

#### **d) Avantages et inconvénients**

Tout d'abord il faut bien rappeler que le binaural impose, comme nous l'avons vu, une écoute restreinte au casque. Même s'il est possible aujourd'hui de traduire une écoute binaurale sur un système multiphonique à l'aide de logiciels de conversion, le résultat n'est évidemment pas le même, surtout sur des systèmes domestiques qui dépassent rarement le 5.1. Restons en là une nouvelle fois, en vue de ne pas disparaître sous des montagnes d'essais et d'incertitudes, menant la plupart du temps à des échecs ou des investissements matériels trop lourds.

Cette écoute à l'avantage cependant d'être largement démocratisée et permet, outre l'atout financier qu'elle représente (qui contribue forcément beaucoup à sa popularité et à sa plus large diffusion), d'éviter tout achat de matériel encombrant, bruyant et difficile à paramétrer. C'est donc une proposition technologique qui permet d'accéder à des espaces plus réalistes tout en restant facile à adopter, comparé aux systèmes WFS, ambisonics, etc. L'écoute au casque aurait ainsi raison d'espérer, notamment grâce à ses développements actuels, un avenir plus artistique que celui auquel le présent l'enchaîne, à savoir la quête de la puissance sonore d'un concert, réduite aux dimensions d'une seule personne.



Si l'écoute est facile à mettre en place, l'enregistrement l'est également. Contrairement aux captations multicanales qui nécessitent des appareillages et savoir-faire techniques lourds, nous avons vu que l'enregistrement binaural est léger, peu cher (un système *Plug & Rec* performant avoisine les 1 000 euros), portable, rapide et simple à installer. On peut donc aisément l'imaginer dans des cadres pédagogiques.

« La conversion du signal binaural en *AAC 192\** (tel que le fait Radio France dans le cadre du projet NouvOson), ou en *MP3 192\**, ne semble pas altérer significativement le signal ni sur le plan de la localisation obtenue, ni sur les plans de la précision, de la lisibilité, de l'immersion, de la coloration, et de l'appréciation générale par les auditeurs »<sup>83</sup> remarque Pierre Bézard. Ainsi le format d'un fichier binaural est robuste, flexible, ce qui permet de le transmettre plus facilement sans en altérer la qualité.

Bien entendu, comme tout système d'écoute, il demande un certain temps d'adaptation, notamment pour la perception de l'arrière, pas toujours évidente au début.

Un inconvénient déjà évoqué mais fondamental réside dans le fait qu'il ne fonctionne pas forcément aussi bien pour tout le monde, car nous avons chacun des particularités morphologiques et des réactions vis à vis des HRTF différentes (la complexité de la situation est d'ailleurs expérimentée dans le mémoire de Pierre Bézard).

Enfin, « La retranscription de l'espace est encore imparfaite »<sup>84</sup> : ainsi même s'il est communément admis que le binaural propose un espace bien plus riche en dimensions que l'espace stéréophonique, il reste cependant lacunaire quant à la restitution exacte d'un espace.

Ainsi, ces conditions en mains, nous tenterons de voir dans notre partie expérimentale si des constantes suffisamment fortes se dégagent des enregistrements pour nous permettre d'en tirer des analyses objectives et d'avoir un véritable regard critique quant à l'interprétation acousmatique.

---

83 Pierre BEZARD, *op.cit.* p. 106

84 *Ibid.* p.107

### 3. Analyse pratique

#### a) Description de l'expérience

Afin de répondre à la problématique posée précédemment, à savoir : le binaural natif est-il une technologie capable de fixer l'art de l'interprétation acousmatique sur support, et ainsi d' « écrire » l'« écoute » d'une œuvre de ce genre ? J'ai voulu enregistrer à l'aide de cette technologie, deux interprétations différentes d'une seule et même pièce dans le but de procéder à une analyse comparative.

L'opportunité m'en a été donnée par Denis Dufour dans le cadre des concerts du cycle « musique à réaction 5.4 »<sup>85</sup> qu'il organise, cycle de concerts des étudiants en composition électroacoustique du CRR de Paris dont je faisais alors partie. Les enregistrements<sup>86</sup> ont donc été effectués à cette occasion, le 14 juin 2014 à Paris, dans l'auditorium de la bibliothèque Buffon. L'acousmonium Motus<sup>87</sup> constituait alors notre outil d'interprétation.

Le matériel d'enregistrement comportait deux microphones cravates omnidirectionnels, modèle DPA 4060\*, ainsi que le couple stéréophonique XY intégré à l'enregistreur Roland R26\*, fixé sur pieds à 40cm et 90° des DPA<sup>88</sup> (voir FIGURE1.1). N'ayant pas les moyens d'investir dans une tête artificielle, ce fut mon ami et assistant en cette occasion particulière, Romain Vasset, qui réalisa l'enregistrement en plaçant les deux microphones cravates à l'entrée du conduit auditif de ses oreilles. Afin de rendre l'analyse plus objective quant à la relation geste interprétatif/résultat sonore, j'ai choisi de filmer les mains de chaque interprète.

Les deux enregistrements principaux ont été réalisés pendant le temps de répétition de l'oeuvre, à savoir l'après midi même du concert. Une première version correspond à l'interprétation de la compositrice de l'oeuvre elle-même et une seconde version à la mienne, sachant que la projection de cette pièce pour le concert du soir m'avait été généreusement confiée par la compositrice. Le but de l'expérience n'est pas de montrer qu'une interprétation est meilleure qu'une autre mais bien de rendre lisibles les différences qui les caractérisent, d'où l'intérêt déjà longuement argumenté précédemment de laisser l'interprétation sous les regards nouveaux d'interprètes qualifiés.

---

85 Voir ANNEXE A.15

86 Voir ANNEXE B.2, B.3 et B.4

87 Voir le schéma d'implantation et l'ergonomie respectivement en ANNEXE A.9 et A.10

88 L'explication de la précision des conditions d'enregistrement n'appartenant pas à mon sujet, consulter cependant LAGNEL Bertrand.

## **b) L'oeuvre et son contexte**

L'oeuvre en question, « Echappée à moi même », est une composition acousmatique de Maylis Raynal réalisée en 2014 au format stéréo, et d'une durée de 6 minutes. Elle fut créée le mardi 4 mars 2014 au CRR de Paris par la compositrice elle-même et eut l'occasion d'être rejouée à 3 reprises en juin de cette même année à la médiathèque de Chelles, à la médiathèque Marguerite Duras à Paris ainsi qu'à la bibliothèque Buffon qui à cette heure reste la seule et unique fois où cette pièce fut interprétée par une autre personne que la compositrice.

Nous avons demandé à Maylis Raynal, à l'occasion de cette recherche, de nous dire quelques mots à propos de sa composition :

« “Echappée à moi même” est le premier mouvement de “Vaste Proximité” qui exprime, à travers une expérience personnelle, le sentiment paradoxal de perte de soi et pourtant de grande exaltation que l'on peut ressentir à l'arrivée d'une vie nouvelle dans une grande ville, loin d'une région et de sa culture auxquelles on était attaché. La pièce narre ainsi un voyage identitaire qui traduit plusieurs états psychiques pouvant exister lors d'une telle expérience et est ponctuée par la recherche d'un dépassement de soi constant pour éviter des obstacles inconnus, cela aboutissant à un équilibre nouveau, au bien-être enfin. »

« “Echappée à moi-même” traite de l'attachement culturel, de la perte d'une partie de soi liée à un déracinement et de la façon dont on peut chercher à la reconstituer à travers une communauté qui nous lierait à notre passé tout en plongeant dans un savoureux bain de nouveauté. »<sup>89</sup>

Pour conclure sur les données contextuelles de l'oeuvre, qui nous semblent par ailleurs tout à fait utiles pour pouvoir fonder une analyse sur les positions herméneutiques de deux interprètes, voici la notice de la pièce :

« Ce pourrait être l'intimité d'un chez soi perdu qui nous entraîne vers de lointains souvenirs... Ou serait-ce l'inverse? »<sup>90</sup>

---

89 Voir ANNEXE A.14

90 *Idem.*

### c) Analyse générale de l'oeuvre témoin

Avant de procéder à une analyse comparative de ces deux interprétations, séquence par séquence, nous vous proposons d'abord une première analyse formelle de l'oeuvre composée, la « partition », que nous appellerons ici « oeuvre témoin » ou « oeuvre originale » par souci de clarification vis à vis des 2 autres versions, les « œuvres interprétées ».

Commençons par la macro-forme pour ensuite la détailler plus finement. « Echappée à moi même » est une pièce composée de 3 grandes parties. La première fonctionne globalement comme une longue accumulation progressive, la deuxième beaucoup plus continue et contemplative, et enfin la troisième comme un ultime crescendo qui laisse dévoiler le *climax* de la pièce avant de disparaître rapidement dans une anecdote lointaine :

- Allant du début de la pièce à 2'20 la première partie nous dévoile une écriture d'objets sonores très articulée et se densifiant au fur et à mesure. Les articulations sont riches et presque toujours raides et les sons utilisés nous plongent dans un univers fait de bribes de discussions anecdotiques ; un univers qui d'ailleurs nous tiendra globalement durant toute la pièce. Vers 47", nous commençons à voir apparaître de nouveaux éléments venant renouveler le langage, sous la forme de plans anecdotiques à espaces et nuances variés mais s'imposant toujours de manière abrupte. A 1'33, des sons itératifs s'invitent à la fête pour nous entraîner dans une accumulation de sons dont la phase finale se déploie de 2'02 à 2'20, et où notre écoute s'envole vers la 2ème grande partie de la pièce.

- De 2'20 à 4'45, soit une durée quasi-équivalente à la première partie, nous plongeons dans une seconde partie continue dont le matériau principal se constitue d'une trame diffuse et immersive. Nous nous retrouvons alors englobé dans un espace qui paraît à la fois proche et sans limite. A 3'04, la continuité de la trame se poursuit, mais avec un changement brutal de nuance passant nous dirons d'un *ff* à un *mp*. C'est alors que la voix refait son apparition par une myriade de chuchotements apparaissant de manière fugace entre l'espace lointain d'une trame devenue mystérieuse mais apaisante, et celui beaucoup plus intime du creux de nos oreilles. A 3'40, un objet sonore continu sort de la trame précédente pour venir rompre l'espace et nous en proposer un nouveau très *p*, toujours aussi continu et lointain, mais issu cette fois-ci d'un matériau vocal chanté et réverbéré. Des articulations *f* et « sans espace » viennent se superposer à cette nouvelle trame à partir de 4'11 pour s'accumuler progressivement, ce qui nous rappelle sans hésiter l'écriture du début de la pièce. C'est d'ailleurs suivant cette logique qu'à 4'30 de nouveaux éléments vocaux itératifs densifient l'espace horizontal, tout comme à 1'33. 4'42, c'est le *break* inattendu qui vient rompre le crescendo, dans lequel la trame de début de partie refait surface seule, pendant 3 petites secondes.

- De 4'45 à 6'00 se profile une troisième et dernière partie ; c'est un crescendo infernal. Reprenons donc juste après le break : la nuance a monté d'un cran, au *mf*. La répétition reprend de plus belle, et cette fois-ci plusieurs anecdotes comprenant toutes des éléments itératifs se superposent, la machine s'enraye mais s'emballe ; éléments parlés, mélodiques, percussifs... tout s'y retrouve entremêlé. A 5'20 nous atteignons un nouveau stade de nuance, *ff*, le *climax* de l'oeuvre. La trame, toujours la même, qui était jusqu'alors présente mais discrète, s'impose à nouveaux accompagnée d'épais sons percussifs, noyant les situations anecdotiques et rendant une nouvelle fois le son dense et englobant. Finalement à 5'43, la nappe se met en retrait derrière l'anecdote, pour disparaître définitivement et brutalement à 5'51, nous laissant autour d'une discussion avec de charmants jeunes espagnols, durant les 10 dernières secondes de l'oeuvre.

#### **d) Analyse comparative**

Dans un souci de comparaison détaillé, la compositrice a accepté, après lui avoir fourni la vidéo de son interprétation, de se laisser aller à une analyse de sa propre version de l'oeuvre sur l'acousmonium ; je garderai donc ses propos tels qu'elle me les a transmis. Tout en procédant de la même manière quant à mon interprétation, je vous propose dès maintenant une comparaison chronologique de nos choix herméneutiques.

Avant tout, il est tout de même important de faire remarquer qu'aucune interprétation n'a pu influencer l'autre, puisque chacune d'entre elles ont été travaillées et enregistrées séparément.

#### **- 1ère partie [00'' → 02'20] :**

##### Maylis Raynal

. [01''] « J'ai choisi de placer le tout premier événement à proximité du public, sur une diagonale de la petite couronne afin d'induire d'une part une écoute attentive d'entrée de jeu, et d'autre part, de permettre l'ouverture progressive de l'espace au fur et à mesure que le micro montage du début de la pièce s'élabore. »

. [01'' → 01'33] « C'est une séquence qui est très souvent sur la petite couronne, donc plutôt proche de l'auditeur, pour appuyer la précision du micro montage et la présence que suggèrent la nature des sons. Vers la fin, l'espace s'ouvre légèrement pour conduire à la partie suivante. J'ai souvent choisi des espaces asymétriques avec des diagonales (c'est à dire que le canal gauche et droit ne sont pas diffusés par la même paire de haut-parleurs), qui d'une phrase à l'autre suivent l'idée assez décousue de l'écriture tout en permettant un suivi des sons, très localisés. L'écoute est ici guidée, voir forcée.»

. [01'33 → 02'20] « L'espace varie à chaque nouvelle entrée de boucle ainsi que la trajectoire des sons lorsque l'écriture répétitive devient stable, en accord avec les panoramique évolutives. Par ce choix j'ai tenté de guider l'écoute à l'intérieur de la grande polyphonie/polyrythmie, fin de créer un léger paradoxe entre écriture et espace jusqu'au *tutti* de la grande trame. »

### Vincent Guiot

. [01"] Pour ma part j'ai choisi de commencer la pièce sur les haut-parleurs « console », comme si ce premier son d'ouverture-fermeture, le début de l'histoire, commençait au centre du public, l'intégrant d'emblée dans le discours. Finalement nos deux propositions ont bel et bien les mêmes enjeux, seul la manière esthétique de l'annoncer diffère.

. [01" → 01'33] Ici encore, l'interprétation globale reste la même ; si le choix des diagonales mises en jeu sur la petite couronne est différent, l'impression recherchée est bien similaire. Dans le détail, nous pouvons cependant remarquer qu'un certain nombre de petites choses changent, dont une des plus audibles se produit à 51". A ce moment dans l'oeuvre témoin, nous avons affaire à un changement d'espace radical, passant du près au brumeux lointain. Dans l'interprétation de la compositrice, celle-ci décide de pas marquer le changement d'espace en laissant ouverts, couplés aux « cadres », les « latéraux » de la petite couronne. Ce choix permet notamment à la trame ponctuelle apparaissant à 51" d'être plus proche, avec un spectre plus complet et du coup plus oppressant. Pour ma part, j'ai choisi de suivre cette rupture brutale en masquant la diffusion de la petite couronne derrière les « fonds » lointains de la grande, déjà présents depuis quelques secondes pour soutenir l'entrée de la précédente trame harmonique. L'effet produit n'est donc pas du tout le même ; si cette trame sortie de nulle part devient soudainement oppressante par la spatialisation de Maylis, elle apparaît plus comme une curiosité dans ma version, qui nous laisse découvrir ponctuellement un espace mystérieux dans un lointain mal défini de l'espace.

. [01'33 → 02'20] Egalement sensible aux panoramiques évolutives des sons itératifs, j'ai créé une longue diagonale sur la grande couronne, entre le « fond gauche » et le « latéral arrière droit », laissant le son voyager tout seul dans cette étrange stéréo. Puis à l'entrée des autres boucles, j'ai ajouté une diffusion sur la petite couronne afin d'accentuer toujours plus, tout comme dans l'interprétation de Maylis, la précision du crescendo composé. Une différence est ici à noter dans la nature de la diffusion ; si l'on peut voir et entendre une densification de l'espace dans les 2 interprétations, celle de Maylis prend le parti d'une diffusion statique contrairement à la mienne, en mouvement. Effectivement, quand la première met en avant le système de couches sonores se superposant, la seconde laisse entendre un monde qui s'agite de plus en plus vers la rupture, après un début de morceau au contraire plus travaillé dans la localisation des événements.

**- 2ème partie [ 02'20 → 04'45] :**

Maylis Raynal

. [02'20 → 03'04] « *Tutti* de la grande trame. »

. [03'04 → 03'40] « A 03'31 j'ai choisi de mettre en valeur l'objet sonore en ouvrant l'espace latéral de la petite couronne à la grande afin d'instaurer un sentiment d'immersion. »

. [03'40 → 04'11] « L'espace est élargi pour contraster par rapport à la première trame. Je cherche à entourer le public le plus largement possible et créer des allers-retours plutôt masqués, par vague, entre la petite couronne et la grande afin d'éviter que l'espace ne soit trop statique, ce qui serait en désaccord avec une partie de l'écriture interne qui elle, est en mouvement. De plus je n'utilise volontairement pas tous les haut-parleurs de la grande couronne dans le but de m'économiser pour la grande trame finale. »

. [04'11 → 04'42] « Une base statique lointaine en accord avec le *freeze\** constant, qui sonne pour moi comme un souvenir, traduisant une certaine nostalgie. Pour compléter cette base j'utilise des diagonales plutôt proches afin de faire ressortir la fragmentation qui vient perturber ce souvenir. »

## Vincent Guiot

. [02'20 → 03'04] Alors que Maylis impose soudainement un *tutti* lors de l'apparition de la grande trame, ce qui semble d'ailleurs tout à fait juste quand on écoute à quel point la rupture de nuance et d'espace est abrupte dans l'oeuvre témoin, j'ouvre la grande couronne en crescendo timidement, trop timidement. En effet, si l'on compare le même passage dans l'oeuvre témoin, le changement est raide, comme nous venons de le dire. Rentrer progressivement le son, c'est créer un crescendo qui n'existe pas dans l'original. On peut considérer cela comme une erreur d'interprétation, qui au lieu de jouer la violence de l'instant, se contente d'atténuer l'arrivée de la trame, ce qui fait contresens. Autre faute, car comme on le dit souvent, une erreur ne vient jamais seule : à 2'27, surpris du niveau sonore peut-être un peu fort à mon goût, j'ai baissé les *faders* de la petite couronne trop rapidement, provoquant une chute de niveau soudaine et aucunement justifiable. Chose étonnante, on peut remarquer le même écart dans l'interprétation de la compositrice, probablement autant surprise par l'intensité sonore de sa propre pièce, alors qu'elle tentait justement de l'accentuer. Toutes les erreurs sont ainsi possibles, et restent particulièrement bien gravées dans le support enregistré.

. [03'04 → 03'40] Les deux interprétations se rejoignent ici sur la projection des chuchotements : du mouvement, des diagonales ainsi qu'une utilisation du lointain avant et arrière pour donner plus de profondeur à ces sons ponctuels, eux-mêmes mis en espace de manière variée dans l'oeuvre originale. Concernant l'objet sonore balayant l'espace à 3'31, j'ai choisi pour ma part d'utiliser une figure spatiale pour le mettre en valeur, plus précisément un mouvement d'arrière vers avant sur la grande couronne. J'ai inséré cette figure spatiale pour deux raisons : la première était de marquer cet élément important en utilisant une technique d'individualisation, de suivi du son jusqu'alors quasi-absente de mon écriture spatiale ; la seconde était de me permettre de basculer progressivement (et non brutalement comme pour la plupart des autres articulations d'ailleurs bien plus raides) vers un nouveau plan, frontal cette fois-ci. Cependant, en prenant du recul par rapport à ce choix, je trouve aujourd'hui la situation particulièrement intéressante quand on compare ce moment dans les 2 interprétations. Effectivement, et le lecteur me pardonnera pour ce détail assez pointilleux je l'accorde, surtout envers un enregistrement qui ne le surligne pas vraiment ; en réécoutant plus attentivement la version originale, j'en viens à comprendre pourquoi le choix herméneutique de la compositrice semble plus juste par rapport à son propos, contrairement au mien. Dans l'oeuvre témoin, l'objet sonore en question apparaît de manière précise avec sa granulation fine puis disparaît en fondu dans la réverbération de la nappe suivante. Le choix de la compositrice de le laisser émerger de la petite couronne pour l'emmener mourir dans la brume réverbérante de la grande semble ici plus logique que de le laisser du début à la fin dans l'imprécision de cette grande



couronne, comme j'ai pu moi même le faire. Cet exemple montre bien ici de quoi retourne la dimension herméneutique de ces choix. En effet, mon écoute sûrement plus globale de l'évènement par rapport à l'écoute de la compositrice même de cet objet, m'a poussé à interpréter ce geste d'une autre manière. Il n'y a cependant à mon goût aucun écart d'interprétation dans le sens où dans la composition même de cet objet sonore, rien n'indique un choix unique et fort de projection d'où une nouvelle fois, l'intérêt de soumettre une œuvre au regard étranger d'un interprète pour qu'il en développe un imaginaire qui lui est propre. C'est bien cette variété de « résultat », permise par l'ouverture de « l'écriture » qui justifie la position de l'interprète herméneute.

. [03'40 → 04'11] Je développe un espace beaucoup plus délimité que celui de Maylis, avec moins de haut-parleurs ouverts, seulement le « fond gauche » (qui est d'ailleurs le seul au début de la séquence à sonner de par le mixage de la compositrice) et le « latéral droit » de la grande couronne qui se met à véritablement à diffuser du son qu'au bout de 15 secondes. L'espace est ainsi beaucoup plus local, afin de me permettre une marge de progression plus grande vers le *tutti* final. L'ouverture du « latéral droit » annonce également la surprise qui arrivera à 4'07 à nouveau par l'arrière (l'objet sonore étant proche de celui apparaissant à 3'31) pour s'échouer au milieu du public avec les enceintes « console » qui viennent à la fois percer le discours vapoureux précédent et restituer les attaques très précises des irrptions sonores.

. [04'11 → 04'42] Encore une fois, mon parti pris est globalement le même que celui de Maylis Raynal. La différence de couleur étant majoritairement due au fait que ma grande couronne est beaucoup moins présente que dans son interprétation, ce qui rend les irrptions sonores plus efficaces car restituant mieux la raideur de l'enregistrement initial. D'un point de vue du timbre, le fait que peu d'enceintes de la grande couronne soient ouvertes influe sur le son général qui sonne plus « clair », avec moins de médiums, et donc plus proche de la version originale. D'autre part, peu de haut-parleurs ouverts signifient surtout encore une fois que ma marge de manœuvre est plus importante quant au traitement de la suite du crescendo. De la même manière, le *break* de 3 secondes entre 04'42 et 04'45 est surligné dans mon interprétation par la suppression soudaine de toute la petite couronne pour ne laisser que les « références ». Dans la version de Maylis au contraire, le *break* est un moment de transition pour passer un nouveau palier de crescendo en montant progressivement la grande couronne et les « arrières » de la petite couronne. Encore une fois, nous avons ici affaire à deux stratégies différentes quant à la préparation du crescendo final.

### - 3ème partie [04'45 → 06'00] :

#### Maylis Raynal

. [04'45 → 05'20] « Pour moi il s'agit d'une partie qui évolue en accumulation de boucles vers le *climax* de 5'20. Je n'ai donc effectivement pas pensé à suivre spécifiquement les objets à 05'09, l'arrivée de l'élément percussif en *reverse*\* à ce moment là ne constituant pas pour moi un évènement particulièrement déterminant de l'espace. » répondant à une de mes questions concernant la non-mobilité des sons en cette fin de crescendo.

. [05'20 → 06'00] « C'est le moment qui synthétise toutes les écritures, hors micro-montage, présentes dans la pièce. C'est le moment du *tutti*. A propos du retrait de la nappe à 05'51 qui laisse l'anecdote seule, j'ai cherché à basculer progressivement d'un « tout autour du public » vers l'avant, un avant assez loin et pas très précis pour tenter de rendre compte de l'espace ressenti lors de la prise de son. »

#### Vincent Guiot

. [04'45 → 05'20] La grande couronne s'impose enfin, soutenant véritablement ce dernier crescendo. J'imaginai comme un immense marché étrange. L'espace interne propre à l'enregistrement anecdotique étant présent dans le support initial, j'ai choisi de le rendre encore plus global, grand. Le son se rapproche ensuite relativement vite, et peut-être même trop, avec l'ajout de la petite couronne qui vient préciser les objets et me permettre de retirer la grande pour anticiper la nouvelle et dernière phase du crescendo à 5'09. La différence à ce moment entre nos deux versions est bien à propos de ce fameux retrait de petite couronne qui ne ferait aucun sens dans la démarche de long et lent crescendo général mené par Maylis. Pour ma part, j'ai voulu que chaque palier de nuance, bien dessiné dans la version originale, soit atteint difficilement, avec plus de retrait et non linéairement. C'est ainsi que j'ai décidé de marquer les 3 objets sonores « percussifs en *reverse* », pour reprendre le terme de la compositrice, à 5'09. Pour se faire, j'ai utilisé une 3ème et dernière fois la figure spatiale d'arrière vers avant, qui tout au long de l'oeuvre fut insérée pour devenir finalement un leitmotiv me permettant d'ouvrir un nouvel espace, comme le marqueur d'un changement poussif.

. [05'20 → 06'00] C'est à 5'21 que l'espace s'ouvre finalement sur la grande couronne au complet, au détriment d'une petite couronne me paraissant alors trop précise pour rendre compte de la puissance du passage. Après réflexion je pense avoir fait le mauvais choix car le *tutti* à ce moment là, comme a su le faire Maylis, me paraît aujourd'hui beaucoup plus logique en terme de progression générale afin de marquer réellement le *climax* du morceau. Pour finir mon analyse, je reviendrai également sur le retrait de la nappe à 5'51. En ce qui me concerne, suivant encore et toujours mon idée de paliers abrupts, j'ai choisi l'articulation rapide à l'opposé de la compositrice qui suivit une nouvelle fois son idée de progression, ce qui pourtant ne me semble pas vraiment accord avec le passage soudain d'une nuance *f* à *p*. J'ai fermé tous les haut-parleurs à l'exception du « fond », dans le but de terminer sur une stéréo simple mais lointaine (et c'est ici qu'on se rejoint finalement dans nos deux interprétations) à l'image de cette prise de son anecdotique relativement floue. La scène se déroule alors sans nous au fond de la salle, comme si, contrairement à son introduction, l'oeuvre n'avait plus besoin d'être sous nos yeux pour exister... elle s'est finalement « échappée à nous-même ».

On peut conclure à l'issue de cette longue analyse comparative que la diffusion ou projection sonore d'une œuvre acousmatique relève bien d'une discipline herméneutique au sens fort du terme. Nous avons je pense ici, grâce à la technologie du binaural natif couplée à celle d'une simple capture vidéo des gestes à la console du musicien, montré à quel point les possibilités interprétatives sont étendues et entendues, à partir du moment où un véritable questionnement analytique mais aussi sensoriel se pose de la part de l'interprète vis à vis de l'œuvre qu'il doit jouer et de la part du public désireux de recevoir plus de la situation de concert.

## e) Conclusion de l'expérience

Nous pouvons donc conclure de cette expérience que le binaural natif peut bel et bien constituer un outil utile quant à l'analyse des interprétations acousmatiques. Même si cette technologie reste encore limitée quand à la restitution dans le détail de la perception d'un espace véritable, elle permet d'ores et déjà de déceler les grands axes d'interprétation, les principaux partis pris esthétiques, ainsi que les erreurs techniques, les gestes inappropriés. Il est donc difficile d'imaginer dans les conditions actuelles, un produit utopique tel que « l'album *live* », mais il est cependant tout à fait concevable d'imaginer le binaural natif comme un outil intéressant dans un cadre pédagogique, qui permettrait de pallier les temps de répétition souvent très courts (dans le cadre des concerts ou des stages, seuls moments véritables pour travailler le jeu sur cet instrument). Effectivement, il pourrait proposer à l'élève accompagné d'un professeur, un complément analytique en temps différé permettant une écoute approfondie de certaines séquences.

Ainsi donc, en dehors de la localisation spatiale qui peut, comme nous venons de le dire, s'avérer être parfois difficile à interpréter, nous pensons avoir suffisamment montré que l'enregistrement binaural permet de faire remarquer facilement les différences de trajectoires générales, de timbres, de volume, de densité, et donc de propos herméneutique.

On peut désormais espérer, grâce aux avancées technologiques actuelles de cette technologie<sup>91</sup>, que l'interprétation acousmatique puisse devenir pleinement analysable grâce à sa fixation sur support, et donc appréciable en dehors de la situation de concert qui comme nous l'avons vu précédemment, demande une connaissance particulièrement accrue du répertoire. Cette valeur ajoutée que l'on décrivait dans le cas de l'interprétation des musiques écrites pourrait ainsi être véritablement écoutée pour ce qu'elle est, d'autant plus que sa lecture au casque la rend accessible au plus grand nombre. L'acousmatique en *live* serait peut-être à juste titre mieux défendue, et la possibilité qu'offre l'écoute binaurale permettrait de découvrir à la fois le jeu particulier d'un interprète mais aussi le lieu de diffusion, souvent unique, soit les deux paramètres essentiels pour apprécier l'apport d'un interprète et la vie qu'il peut insuffler à une œuvre acousmatique : la faire sonner dans un lieu du réel. L'accès à l'interprétation acousmatique sur support ouvrirait ainsi la musique acousmatique à une nouvelle forme d'écoute, une écoute comparative autour d'une seule et même œuvre originale.

---

91 Les recherches sur le binaural se multiplient ces dernières années, à l'instar du mémoire de Pierre BEZARD, par exemple

Enfin la « phono-fixation »<sup>92</sup> comme l'appelle Michel Chion, peut permettre à l'interprète acousmatique de faire évoluer son jeu grâce à l'empreinte laissée sur un support à l'image des interprètes classiques : « Les interprètes classiques les plus réfractaires au micro ont vu, même inconsciemment, leur style de jeu et leur « son » se transformer. Avec la phono-fixation, ils disposaient à la fois d'un miroir et d'une photographie de ce dernier »<sup>93</sup>. Par conséquent, Ce processus permettrait de faire évoluer l'interprétation de chacun en lui offrant un regard objectif de son travail et pourrait à terme, renseigner n'importe quel adepte sur le style des plus grands interprètes.

En ouverture, nous pouvons prendre un court moment pour revenir sur le produit en lui-même, l'utopique « album *live* ». L'idée serait de rassembler sur un même support la captation d'un concert, où plusieurs œuvres d'époques de pays, de styles différents cohabiteraient dans un seul et même espace, sous le regard d'un seul et même interprète. Cette dimension ouvre une nouvelle porte de réflexion quant aux dimensions sociales mises en jeu, ainsi qu'aux nouvelles possibilités de création et de réception que cela pourrait potentiellement développer.

---

92 Michel CHION, *Musiques, médias, technologie*, Flammarion, "Dominos", Paris, 1994, p. 16

93 *Idem*

## CHAPITRE II : Vers une tradition de l'expérimental.

« Nous avons à inventer nos propres limites. Pour la première fois de l'humanité doit décider seule de son avenir... »<sup>94</sup>

C'est ainsi que Corinne Lepage nous décrit la situation sociétale actuelle. Ce type de constat est à la base du concept de décroissance qui tente d'apporter, à travers la réflexion d'auteurs comme Ivan Illich, Nicholas Georgescu-Roegen ou encore Serge Latouche, des solutions politiques, économiques, sociales et environnementales à un système de croissance consumériste à bout de souffle et dangereux quant à l'avenir de la planète.

« S'il est admis que la poursuite indéfinie de la croissance est incompatible avec une planète finie, les conséquences (produire moins et consommer moins) sont encore loin d'être acceptées. Mais si nous ne changeons pas de trajectoire, la catastrophe écologique et humaine nous guette. Il est encore temps d'imaginer, sereinement, un système reposant sur une autre logique : une "société de décroissance" »<sup>95</sup>. Nous vivons actuellement dans une société qui défend un idéal de croissance et de consommation destructeur pour notre environnement, pour notre « vivre ensemble », pour notre esprit.

« L'art est inutile et donc essentiel » !<sup>96</sup>

L'art a sans doute un rôle important à jouer dans cette prise de conscience en constituant un exemple de partage social déconnecté de l'obsession de posséder, un rempart face au règne du matérialisme. C'est ainsi que Bernard Maris nous explique que « "L'échange intellectuel" est fondamentalement différent de l'échange marchand. Dans un échange intellectuel, celui qui donne ne perd rien et celui qui reçoit prend mais ne dépossède pas l'interlocuteur. Le savoir, la connaissance, l'art, peuvent ainsi être partagés et "consommés" par tous. ». Cependant il est évident que l'art que l'on fréquente au quotidien constitue autant un écart dans notre société consumériste que son produit de consommation par excellence.

En tant que musicien, ma question est la suivante : comment puis-je aborder la musique à travers le contexte de crise humanitaire qui se déploie autour de nous ? La question étant large, je me limiterai dans ce cadre au champ de la musique électroacoustique. Mon fil directeur, celui du concert acousmatique, est pour moi un reflet tout à fait pertinent des différents impacts que pose l'évolution technologique actuelle en musique.

"Trois écologies, trois problèmes"<sup>97</sup>

Je développerai mon ainsi propos à travers trois enjeux : environnementaux, sociaux et mentaux en me référant à la conception d'écologie sonore développée par Félix Guattari.

94 Corinne LEPAGE, *Vivre autrement*, éditions Grasset & Fasquelle, Paris, 2009, p. 35

95 Serge LATOUCHE, *Petit traité de la décroissance sereine*, éditions Mille et une nuits, Octobre 2007, (Résumé)

96 Oscar WILDE, cité dans *Petit traité de la décroissance sereine*, Serge LATOUCHE, p. 158

97 Article en ligne, « Félix Guattari : L'écologie comme métamodèle esthétique et politique »

## A. Ecologie environnementale

« Les problèmes environnementaux vont jusqu'aux possibilités mêmes de la vie : il ne s'agit plus seulement d'un problème de biodiversité, mais de l'ensemble du possible de la vie sur terre qui est en jeu. »<sup>98</sup>

Lutter contre l'art de grandes surfaces c'est lutter contre la banalisation marchande. Serge Latouche incite ainsi à oeuvrer pour un certain « réenchantement du monde »<sup>99</sup> qui pour Jacques Godbout, est inhérent au travail de l'artiste : « L'artiste rappelle à l'individu moderne que, quoi qu'il fasse, il est condamné à une forme quelconque d'animisme s'il veut que les choses aient un sens (...) L'artiste témoigne peut-être du fait que l'animisme est la seule philosophie qui respecte les choses et l'environnement, une philosophie adaptée à l'esprit du don qui circule dans les choses, et dont la modernité nous a coupé »<sup>100</sup>. C'est à partir de cette dernière idée que je me propose d'abord de travailler ici, c'est à dire finalement autour du lien entre l'art et l'environnement.

### 1. L'acousmonium : la création dans l'obsolescence

« Il ne s'agit pas de préconiser la décroissance pour la décroissance, ce qui serait absurde ; mais, à tout prendre, cela ne le serait ni plus ni moins que de prôner la croissance pour la croissance... »<sup>101</sup>

Je traduirai ces propos dans le domaine dont il est pour nous question de traiter ici, en disant que la musique électroacoustique souffre d'une course effrénée à l'invention technologique, et que même si celle-ci n'est pas systématiquement à refuser - « la décroissance pour la décroissance » - il me semble important de se questionner à son sujet afin d'en limiter l'excès, de choisir et non d'accumuler.

Aujourd'hui les systèmes de diffusion pullulent, à l'image des dispositifs multiphoniques à 4, 6, 8, 10... haut-parleurs dont les standards varient entre 5.1, quadriphonie et octophonie pour la diffusion électroacoustique. Nous verrons plus tard en quoi cela peut poser un certain nombre de problèmes. Dans cette partie, il est d'abord question de lutter contre l'entretien permanent et aliénant de ce que Vincent Tiffon appelle « l'effet cliquet », à savoir l'« effet en vertu duquel on ne revient pas sur une invention qui améliore l'invention précédente s'y rapportant »<sup>102</sup>.

---

98 *Ibid.*

99 *Ibid.*

100 Jacques GODBOUT, « Les conditions sociales de la création en art et en sciences », in *Revue du MAUSS*, n°24

101 Serge LATOUCHE, *op.cit.* p. 20

102 Vincent TIFFON, in *Revue DEMéter*, Université de Lille-3, décembre 2002

Je pense que cet effet est celui dont souffre principalement cette musique. Pour ne prendre qu'un exemple, mais il suffit de prendre du recul pour voir ces situations se succéder à grande vitesse, regardons la technologie de *wave field synthesis* développée par l'IRCAM. Si cette technologie possède, comme la plupart des technologies, des caractéristiques techniques intéressantes, il y a lieu de se poser la question : qui en profite ? Seuls quelques compositeurs élus le peuvent, pour finalement adapter la technologie à leur création sans mener la plupart du temps, un réel travail sur les possibilités expressives d'un tel dispositif. La recherche technologique allant plus vite que son contenu sensible, il n'y a pas le temps d'engager une vraie remise en cause, un recul, et donc une réelle avancée artistique. La haute sphère de la recherche musicale tombe alors dans la technologie *gadget*.

#### **a) Un matériel obsolète : Faire du neuf avec du vieux, du vieux avec du neuf**

« Les machines à musique actuelles /.../ prêtent au malentendu techniciste selon lequel un appareil plus cher et gadgétisé sera réputé *a priori* plus riche de possibilités sonores et musicales qu'un autre plus simple ou plus ancien. Rien de plus faux. Le critère de souplesse, parfois lié à la simplicité même de la machine, est beaucoup plus déterminant en effet du point de vue de la créativité que celui d'une prétendue « sophistication » de conception. »<sup>103</sup>

Dans une perspective plus environnementale, cet « effet cliquet » expliqué précédemment, tend à nous faire produire sans cesse de nouveaux outils pour remplacer les anciens. Dans l'acousmonium, toutes les technologies de haut-parleurs se mélangent et aucune n'est « meilleure » qu'une autre. S'il existe des « projecteurs », comme les appelle François Bayle, de bien meilleure qualité que d'autres en terme de restitution du son, ceux-ci ne peuvent en aucun cas remplacer des projecteurs dont la gamme de restitution fréquentielle est très réduite, mais qui prennent un rôle expressif bien précis dans la diffusion de certaines œuvres, certaines séquences, certains lieux. La création (ici dans l'interprétation) n'est pas ici inséparable de l'idée qu'une technologie est « meilleure » d'un point de vue purement technique.

---

103 Michel CHION, *Musiques, médias, technologie*, Flammarion, "Dominos", Paris, 1994, p. 87



## **b) Une technologie obsolète : La stéréo comme format de diffusion**

Lutter contre l'effet cliquet, effet qui par ailleurs s'accompagne souvent d'une dépense financière considérable, c'est également défendre des formats de diffusion qui fonctionnent, à l'image ici de la stéréophonie. Même si nous y reviendrons, nous pouvons déjà dire que l'utilisation de la stéréo comme format de diffusion à l'acousmonium ne relève pas une nouvelle fois d'une position politique réactionnaire mais d'un fait très objectif : plus le compositeur détaille l'espace extérieur de son œuvre moins il est possible d'interpréter celle-ci, car comme nous avons pu le voir, l'espace extérieur constitue le champ d'interprétation de cette musique sur support. Ainsi le format stéréo est un format souple, à la fois plus créatif que la monophonie en permettant de travailler une image sonore riche, mais toutefois moins précise, réaliste et spectaculaire que les formats multiphoniques ; finalement il devient plus accessible techniquement tout en laissant à l'œuvre un au-delà créatif/interprétatif.

Enfin, l'avantage de ce format pour l'interprète acousmatique, est qu'il est d'une part écoutable n'importe où, et il lui facilite d'autre part grandement l'analyse et la mémorisation de l'œuvre.

Abordons désormais un peu plus en détail l'espace que les deux technologies stéréophonique et multiphonique proposent. En effet, si la stéréophonie possède des faiblesses évidentes quant à la restitution parfaite de certaines figures spatiales, il y a lieu de questionner une nouvelle fois la pertinence des effets plus spectaculaires de la multiphonie comme les sons circulaires, très populaires dans la diffusion octophonique. Pour cela, j'aimerais énoncer ici l'avis de la compositrice Béatrice Ferreyra sur la question :

« A mon avis, les trajectoires droite-gauche, avant-arrière et tous les mouvements croisés nous sont familiers dans la vie quotidienne : la circulation des voitures, le bruit des pas, des gens qui parlent en marchant, l'avion qui passe, le brouhaha de la ville, les ambiances sonores de la campagne. Tous ces sons rendus musicaux dans une œuvre véhiculent des émotions, des sensations, des respirations, créent des images et des formes plus ou moins identifiables. Par contre, dans notre vie de tous les jours, les sons circulaires font l'exception. Je les trouve pour ma part, trop artificiels, trop mécaniques ; ce sont des effets superficiels (quelques fois drôles), sauf dans des cas bien spécifiques comme le mouvement circulaire des chevaux sur l'arène d'un cirque, pleinement justifié dans la pièce « Cirque » de Michèle Bokanowski . »<sup>104</sup>

---

104 Béatrice FERREYRA, *op.cit.*

Un premier argument est ici énoncé. Ces nouveaux mouvements spatiaux s'écartent souvent de notre perception de l'espace au quotidien, ce qui ne veut pas dire qu'il faut à tout prix les éviter, mais simplement se questionner sur la pertinence de notre perception. Je reprendrai ici l'exemple de la perception binaurale étudié dans le précédent chapitre. Nous avons pu voir que si le binaural possède certaines faiblesses quant à la restitution d'un espace, c'est pour quatre raisons : l'absence de visuel floute la localisation des sons dans l'espace que l'oreille seule a du mal à reconstituer ; l'expérience de la perception auditive des sons varie d'une personne à l'autre ; les trajectoires sonores qui se font plus rare dans notre vie sont d'autant plus difficiles à identifier précisément lorsqu'elles se présentent ; la morphologie de l'oreille elle-même occasionne des faiblesses de localisation spatiale (à ce sujet notre perception imprécise de la figure circulaire a été décrite dans le premier chapitre). Ainsi, pas besoin de mouvements spatiaux spectaculaires et précis si nous avons du mal à les percevoir.

### **c) Contre le fétichisme du sonore**

L'acousmonium, par sa diversité timbrale transforme le son, le souligne mais ne le défigure pas tant que les choix se font dans le sens de la musique, dans le choix esthétique du compositeur. Ce système s'oppose ainsi à un système multiphonique qui, par logique vis à vis de l'ambition de maîtrise totale de l'oeuvre par son compositeur, cherche à restituer les conditions de studio en concert, ce qui, rappelons le est impossible : aucune théorie cohérente ne peut s'appliquer à tous les espaces<sup>105</sup>. A ce sujet, la réaction de Ferreyra est encore une fois très intéressante :

« Toutes les théories et toutes les expériences sur la multiphonie, internes et externes, butent sur le lieu de projection du son et la perception que nous avons de ces espaces.[...] Le phénomène de masque existe bel et bien : certains sons disparaissent à la perception, masqués par d'autres plus prenants. Le compositeur les « devine » et les récrée en lui parce qu'il les connaît par cœur. Et le public ? Il doit être fascinant de composer une musique aussi complexe, sorte de défi conceptuel et technique inouï. Mais a-t-on réellement besoin d'un tel étalage compositionnel ? Je suis dans l'impossibilité d'y répondre. »<sup>106</sup>

---

105 Michel CHION en précise les causes dans *Le Son*, Nathan-Université, coll. "Cinéma et image", Paris, 1998, p. 110

106 Béatrice FERREYRA, *op.cit.*

Ce que le compositeur cherche finalement souvent en adoptant cette démarche, c'est LE son au singulier et non servir son contenu sensible, son rôle dans la composition. L'acousmonium est ainsi un outil radical contre la surproduction d'oeuvres sonores plastiques et démonstratives. En effet, si aucun regard interprétatif ne peut se poser sur une œuvre, un produit sonore, à cause d'un contenu clairement fétichiste, alors l'acousmonium ne pourra que nuire à sa plastique parfaite.

« La difficulté de situer ce qu'est le son a pu conduire certains à tenter de le délimiter et de l'ancrer dans une localisation spatiale précise, dans l'espoir que ses limites, celles qui fondent son objectivité, seraient trouvées dans les limites de sa source même. C'est une des formes du causalisme. »<sup>107</sup>

Or le causalisme va de pair avec la réification du son. Dans ce sens, le terme « d'objet sonore » est lui-même discutable. Quoiqu'il en soit, lutter contre la haute-fidélité, le réalisme du son objet à tout prix, c'est quelque part déjà lutter contre la musique-produit, l'art de la consommation. La recherche sur l'espace s'inscrit selon moi tout à fait dans le débat.

D'autre part, lorsque l'espace est suggéré – et je pense à la réception plus globale déduite par la projection de l'acousmonium - au lieu d'être imposé avec l'absolue précision de la diffusion multiphonique, il permet alors au déploiement de l'imaginaire des gens une plus grande marge de manœuvre. Tout comme l'aspect de ces sons *acousmatiques* dont on ne voit pas la source, l'espace devient lui aussi *acousmatique* en quelque sorte, car la « source spatiale » ne cherche plus à être clairement identifiée. Cependant dans le cas d'espaces anecdotiques (et donc moins Schaefferien), l'acousmonium devient sans doute plus limité, et s'en remet dans ce cas à la précision de la prise de son stéréophonique, elle-même devenue au fil des années de pratique, un élément anecdotique en soit.

« On ne bute pas contre un son, c'est un objet traversable »<sup>108</sup>

---

107 Michel CHION, *Le Son*, p. 108

108 Michel CHION, *op.cit.* p. 11

### 3. Le lieu-hôte de la projection : une écoute connectée avec l'environnement réel

Les musiques anciennes, et notamment à travers les rituels religieux, sont profondément ancrées dans leur environnement d'écoute : « Dans tous ces cas [les rituels religieux] , l'espace est lié à la musique à travers la *fonction* rattachée à celle-ci. »<sup>109</sup>. Makis Solomos ajoute à ceci que « C'est l'autonomisation de la musique – sa défonctionnalisation, si l'on préfère – qui lui a fait perdre la pensée de l'espace ». Ainsi, c'est lorsque la musique s'est finalement détachée du quotidien du peuple pour s'enfermer dans les salles de concerts ou dans les divers supports de consommation qu'elle s'est désolidarisé de l'espace.

C'est d'ailleurs souvent dans les vieilles traditions populaires que l'on trouve encore ces considérations spatiales. Pour n'en citer qu'une, celle de la « *quintina* ». Il persiste une tradition dans certains villages de Sardaigne lors de laquelle un chant religieux polyphonique est donné chaque lundi saint lors d'une déambulation générale dans le village. Le chœur, constitué de 4 voix d'hommes, s'arrête alors dans certains lieux du reconnus pour leur acoustique particulièrement favorable. En effet, ces 4 chanteurs cherchent à l'aide de la résonance favorable procurée par le lieu, à créer une cinquième voix fictive appelée « *quintina* », considérée comme étant « la voix de la vierge », et qui est la résultante de la superposition de ces 4 voix riches en harmoniques.

#### a) Une écoute connectée avec l'environnement réel

A partir de ce constat nous allons voir comment le concert acousmatique permet de recréer un lien direct entre le lieu hôte et la musique. C'est d'ailleurs une préoccupation bien présente chez l'interprète acousmatique comme peut nous le montrer la simple fiche technique de Motus<sup>110</sup> dont les 4 points principalement abordés sont l'instrument, l'interprète, le lieu ainsi que la mise en œuvre.

Pour reprendre la définition de « l'écosophie » selon le philosophe Arne Naess, il s'agit ici de faire en sorte que « l'homme ne se situe pas au sommet de la hiérarchie du vivant, mais s'inscrive au contraire dans l'écosphère comme une partie qui s'insère dans le tout »<sup>111</sup>. faire sonner une oeuvre acousmatique dans un endroit, c'est travailler à accorder un propos (l'oeuvre) avec son environnement de diffusion (salle et public) à l'aide des outils disponibles. Ainsi, c'est s'opposer à la création d'une musique qui nécessite des salles particulières, calibrées parfaitement pour que

109 Makis SOLOMOS, *op. cit.* p. 419

110 Voir ANNEXE A.6

111 Arne Naess, *Écologie, communauté et style de vie*, Editions MF, 2009

l'écoute soit la plus claire, scientifique, au profit de sa poésie. Cette idée forte de création d'un lien entre l'environnement sonore et son auditeur est également, selon Pauline Nadrigny, le fondement du paysage sonore : « La notion de paysage sonore ne correspond pas à un objet de sensations. Il s'agit d'un vecteur, d'un trait d'union qui s'établit lorsqu'un auditeur porte toute son attention envers son environnement »<sup>112</sup>. Ici, l'intérêt de l'acousmonium est de pouvoir s'adapter à n'importe quel type de lieu susceptible d'accueillir un concert, à savoir, qu'il s'étende sur des dimensions adéquates. Pour ne prendre que l'exemple que je connais le plus, l'acousmonium Motus navigue entre hangars (l'espace Soubeyran à Crest où se tient le festival Futura), salles de concert plus classiques (auditorium du CRR de Paris, Mairie du 2ème arrondissement de Paris, Bibliothèque Buffon...), lieux historiques (Tour de Crest) mais aussi espaces publics extérieurs (Parc Borély à Marseille). L'intérêt est ici de taille car il permet de faire « sonner » une œuvre à travers un lieu, à l'aide d'un lieu, avec ce lieu. Chaque concert est ainsi une nouvelle expérience où l'espace intérieur d'une œuvre vient se fondre avec l'espace extérieur de la salle de projection, créant un lien fort entre l'œuvre et son environnement de diffusion. A ce propos, Denis Dufour nous confie la réaction très poétique de certains auditeurs lors des concerts *Futura* à la Tour de Crest : « Les gens entendaient les sons à travers les murs. C'était la tour qui leur parlait. »<sup>113</sup>

« La notion d'espace est inhérente au phénomène sonore : un son s'identifie par son lieu d'émission dans l'espace »<sup>114</sup>. Cette remarque est particulièrement intéressante car elle parle d'identification. Il ne s'agit pas ici de réifier le son mais bien plus de lui conférer un sens nouveau de par sa relation au lieu. Par conséquent, plus ce lieu propose des réserves sonores riches plus le son s'identifie originalement et vient caractériser le lieu en retour. Environnement et son viennent ainsi s'unir pour le spectacle.

C'est à ce sujet que j'aimerais partager une expérience personnelle, que j'ai eu en mars 2014 lors de l'interprétation de la pièce mixte de Maxime Bathélémy « Chaque broderie cherche deux fleurs » à l'auditorium du conservatoire de Montreuil. Par manque de moyens, le dispositif de diffusion du son était très réduit et ne comprenait que 7 haut-parleurs. Cette expérience fut pourtant très intéressante pour moi, me demandant beaucoup d'imagination pour créer de la surprise et de la sensibilité avec un dispositif si limité. De plus, un ensemble de flûte étant présent sur scène je me contentai alors d'une diffusion frontale afin de minimiser les points-sources. Deux haut-parleurs de bonnes restitutions fréquentielles, étaient donc placés de part et d'autre de l'ensemble en stéréo, afin d'avoir

---

112 Pauline Nadrigny, « Paysage sonore et pratiques de *field recording*, Le rapport de la création électroacoustique à l'environnement naturel », article en ligne (consulté le 20/08/2014)

113 Voir ANNEXE A.1

114 Jean-Yves BRAS, *La troisième oreille*, Fayard, 2013, p. 105

dans mon éventail deux sources se mélangeant au mieux avec l'orientation de la diffusion acoustique des flûtes. J'ai créé à l'aide de deux autres haut-parleurs coïncidant, un point de diffusion à l'extrémité droite de la scène qui me permettait lors de certains passages avec voix seule de simuler la présence du conteur dans l'espace. Une autre stéréo, très large, fut placée tout au fond de la scène afin de me donner de la profondeur et de l'ampleur dans les séquences qui en nécessitaient. Enfin - et c'est finalement ce point que je cherche à souligner – nous avons, avec le compositeur, placé un ampli guitare ayant une bande passante très limitée dans un couloir situé derrière la scène et menant vers des loges. Le mélange entre l'acoustique très terne du couloir et cet ampli guitare de mauvaise restitution me permit de renforcer des articulations de l'oeuvre de manière spectaculaire, en créant à l'écoute, des aspirations imaginaires du son vers ce point particulier. Les résonances très marquées de cet espace rendaient le son organique, qui finalement ne paraissait plus sortir d'un haut-parleur tellement l'acoustique du couloir s'en était emparée.

J'ai compris à ce moment là, à quel point la relation entre ma projection du son et l'acoustique du lieu pouvait être déterminante afin d'intégrer une oeuvre acousmatique dans l'espace du concert, appuyer un propos musical selon les caractéristiques, les « caractères » d'un lieu, et donner à l'écoute l'impression d'une cohérence acoustique et musicale.

## **b) Créer avec un lieu**

Suite à cette expérience, je me propose de différencier trois relations entre musique et environnement de concert, qui finalement sont conceptuellement très différentes :

- Créer *dans* un lieu
- Créer *pour* un lieu
- Créer *avec* un lieu

. **Créer dans un lieu**, ce n'est pas forcément établir de relation particulière entre celui-ci et l'oeuvre. On pourrait presque ainsi même créer *dans* lui mais *sans* lui, ce qui semble *a priori* prendre un chemin risqué, quel que soit d'ailleurs le style de musique. Ce serait faire un concert sauvage de techno dans une église ou faire chanter un chœur de Bach dans une chambre anéchoïque. On imagine bien que cela pourrait engendrer des contresens de taille. Dans la musique électroacoustique, les oeuvres multiphoniques transportées d'un concert à un autre, d'une salle à une autre, s'insèrent également dans cette catégorie, à moins qu'un ingénieur du son (qui doit assumer alors une responsabilité de taille) ou que le compositeur lui-même n'effectue les opérations nécessaires dans son oeuvre (filtrage, taux de réverbération, spatialisation, etc.), dans le système de

diffusion (positionnement/placement des enceintes, filtrage, puissance d'amplification, etc.), ou dans la salle (ajout de matériaux absorbants, réfléchissants, etc.) afin de pallier les différents problèmes que le lieu peut poser à la qualité de diffusion de l'oeuvre, conçue initialement la plupart du temps en studio.

. **Créer pour un lieu** est une démarche relativement différente puisque celui-ci fait désormais partie du processus de création pour en devenir presque même le sujet.

« la possibilité d'une musique construite spécialement pour le "plein air", toute en grandes lignes, en hardiesses vocales et instrumentales qui joueraient et planerait sur la cime des arbres dans la lumière de l'air libre »<sup>115</sup>

Debussy déjà, et il n'est pas le premier, avait imaginé ce genre de musique. On voit dans cette citation que le processus de création, ici plus précisément dans l'écriture et l'orchestration, est profondément impacté par le lieu de concert à laquelle l'oeuvre est destinée.

Plus récemment et dans notre domaine, les œuvres de Jean-Marc Duchenne, compositeur et auteur de l'article polémique « Pour un art des sons vraiment fixés »<sup>116</sup>, se positionne dans cette « catégorie ». En effet, une de ses principales démarche est de concevoir une œuvre destinée à être diffusée exclusivement dans un lieu bien particulier, dont l'acoustique et l'organisation spatiale sont *a priori* prises en compte dans sa composition. Celles-ci vont ainsi déterminer entre autre, l'espace interne de l'oeuvre et le dispositif de diffusion ; on comprend donc mieux le titre de son article.

Ce type de création se rapproche par conséquent de la performance. Un « danger » peut dès lors survenir : le « culte de l'événementiel »<sup>117</sup> a potentiellement le pouvoir de faire disparaître l'oeuvre musicale derrière ses conditions - surtout lorsqu'elles sont insolites -de diffusion ou plus largement de communication. L'évènement dans toutes ses dimensions se substitue alors à la musique. On peut ainsi se questionner sur la portée musicale de certaines représentations, comme par exemple les concerts subaquatiques du compositeur Michel Redolfi.

« Elle défie également (l'oeuvre musicale), par sa simple existence, la prétention de certains à réduire le phénomène pluriel de la musique en données quantitatives, socioculturelles, dans lesquelles les "réactions" du public (considéré comme cobaye), et les "inventions" du compositeur (considéré comme expérimentateur) seraient prétendument objectivables, ce qui est une autre entreprise de déresponsabilisation »<sup>118</sup>

Par conséquent, si la dimension performative est bien au cœur de la pensée du compositeur/metteur en scène, alors celui-ci doit l'assumer comme telle afin de prendre entièrement ses responsabilités vis à vis de l'auditeur devenu spectateur.

---

115 Claude DEBUSSY, in Makis SOLOMOS *op.cit.*

116 In *Ars Sonora* n°7, 1998

117 Michel CHION, *Musiques, médias, technologie*, Flammarion, « Dominos », Paris, 1994, p. 99

118 *Ibid.* p. 107

. **Créer avec un lieu**, c'est recouper en quelque sorte finalement les deux points précédents. C'est à la fois composer une œuvre qui vit par elle-même sans qu'elle soit éternellement attachée à un environnement de diffusion particulier, mais aussi, non pas adapter la pièce au lieu du concert (ou vis et versa) pour une reproduction la plus fidèle possible, mais *créer* une nouvelle dimension dans l'œuvre et donc dans sa réception lors du concert, en « coopérant » avec le lieu. A cet effet, l'exemple que j'ai pu donner précédemment sur mon expérience de projection du son s'inscrirait parfaitement dans cette « catégorie ». Plus généralement, il s'agit là d'un des objectifs, et pas des moindres, de la projection du son dans le cadre d'une interprétation acousmatique. Bien entendu, je ne suis pas le premier à émettre cette nécessité originale propre à la musique acousmatique, car comme le dit Béatrice Ferreyra « la musique acousmatique prend son vrai sens et sa vraie dimension lors de sa diffusion dans un lieu choisi »<sup>119</sup>. Pierre Mariétan ajoute à ce sujet que : « La découverte de l'environnement dans les années 50-60, la recherche de qualité à lui donner, ont transformé le concept d'œuvre-objet pour intégrer la création en tant que composante de l'environnement. »<sup>120</sup>

---

119 Béatrice FERREYRA, *op.cit.*

120 Pierre MARIÉTAN, *L'environnement Sonore - Approche sensible concepts modes de représentation*, Champs Social, Nîmes, 2005, p. 24



### c) Faut-il dissimuler le dispositif ?

« La mutation qui conduit la musique vers le son pousse les musiciens à s'intéresser encore plus à la relation avec l'architecture, pensée comme prolongement de leur intérêt pour l'espace. »<sup>121</sup>

« L'oeil écoute. Le concert est aussi un spectacle : la musique qui se joue se regarde autant qu'elle s'écoute. Il y a une synergie de la perception auditive et de la perception visuelle qui permet de s'orienter à l'intérieur du tissu sonore de l'oeuvre /.../ l'oreille perçoit plus lorsque l'oeil est bon. »<sup>122</sup>

Qui dit environnement sonore dit environnement visuel. Or celui-ci est selon moi bien trop souvent négligé dans les concerts acousmatiques, même si l'on peut noter quand même un certain nombre de réalisations<sup>123</sup>. Lorsque j'ai questionné Denis Dufour à ce sujet, le niveau des subventions conditionnaient sans aucun doute le caractère malheureux de sa réponse :

« Lorsque nous n'en avions plus les moyens, on a acheté des tissus colorés au marché Saint Pierre, que l'on accrochait en bas et au sommet de la salle et que l'on éclairait avec des petites lampes. C'était un peu *kitsch* mais beau, en tout cas ça créait une ambiance. »<sup>124</sup>

Comme nous l'indique Michel Chion<sup>125</sup>, le visuel donne un « cadre d'attention » et devient alors véritablement fonctionnel. La présence des instrumentistes ou du chef d'orchestre nous permet ainsi par exemple à nous auditeur, d'anticiper le son, de le suivre de manière plus lisible surtout lorsque la pièce annoncée nous est inconnue. Le visuel nous permet de soulager un instant, - n'ayons pas peur de le dire - sans pour autant nous faire perdre le fil de l'oeuvre, notre audition qui parvient à se fatiguer à cause de l'attention soutenue qu'elle renouvelle sans cesse dans ce terrain vierge.

Le noir complet, prôné par un certain nombre de compositeurs et interprètes acousmatiques est dans ce sens également, un écueil, d'autant plus qu'il est difficile à obtenir à cause des règles de sécurité d'une salle. En effet, bien que le noir crée sans aucun doute une très forte perte de repère -ce qui peut paraître à première vue très intéressant lorsqu'il s'agit de faire découvrir un espace composé et imaginaire au public- il peut également se révéler anxiogène. Dans le noir, l'auditeur se rétracte sur lui-même afin de se protéger des événements futurs qu'il aura probablement à subir. La qualité d'écoute chuterait alors au profit d'une appréhension de l'insolite : nous retombons dès lors dans la performance, cherchant l'effet en dehors de la musique elle-même.

---

121 Makis SOLOMOS, *op.cit.* p. 456

122 Jean-Yves BRAS, *op.cit.* p. 179

123 Avec notamment le remarquable travail du plasticien Pierre GALET pour les concerts du GRM, ceux de Musique & Recherche, et ceux de Pierre Henry.

124 Voir ANNEXE A.1

125 Michel CHION, *Le Son*, p. 315

De plus, il est important pour le spectateur de voir ses voisins, comme nous le dit Peter Szendy à propos du concert : « c'est aussi un théâtre où le public s'observe. Lui-même. C'est un espace où l'on vient regarder ceux qui écoutent. Où l'on se rend pour voir écouter, voire pour écouter écouter ».<sup>126</sup> Le public vient ici pour former une communauté. Or pour la ressentir véritablement, elle doit nécessairement pouvoir faire partie de son champ visuel.

Cependant, une lumière restreinte permet sans aucun doute de diminuer notre attention accrue pour tout ce qui est visuel, ce qui marque déjà un premier point.

Michel Chion nous propose, afin de conserver un « cadre d'attention », une représentation vidéo abstraite des sons afin de guider l'auditeur dans la perception de la musique. Le risque alors pris est d'influer complètement sur l'imaginaire de chacun en imposant un univers visuel abstrait, ce qui n'est à mon avis pas non plus le but généralement recherché par cette musique. En outre, on peut imaginer que chaque compositeur ait envie dès lors du visuel le mieux adapté à sa musique, ce qui à nouveau provoquerait un questionnement quand à la réelle portée de celle-ci.

D'autres, à l'image du GRM, choisissent de mettre en lumière, d'habiller, ou même de choisir un dispositif dans le but de créer un impact esthétique assumé. Si la musique est acousmatique, le dispositif lui, non. Néanmoins, ce choix nous montre bien la nécessité d'afficher un repère visuel : il s'agit de créer une « aimantation spatiale »<sup>127</sup>. Ce phénomène, que l'on empruntera à Michel Chion, représente notre capacité de localiser un son dans l'espace grâce à son image associée. L'auteur utilise ce terme dans le cas du son à l'image, et nous explique par exemple que l'on percevra le son d'un chat miaulant en haut d'un arbre comme venant effectivement d'en haut, même si le dispositif de diffusion génère le son du sol. Toutefois, lors de la projection d'une oeuvre acousmatique, les haut-parleurs ne bronchent pas plus lorsqu'ils diffusent le son que lorsqu'ils ne le diffusent pas. Ainsi, dans cette situation, c'est à nous qu'il revient d'imaginer, ou pas, le repère. C'est à dire de se demander par quelle enceinte/groupe d'enceintes le son sort, ce qui d'une part peut s'avérer assez vite fatiguant mais d'autre part relativement inutile, car peu porteur d'informations. Néanmoins ce phénomène est particulièrement intéressant car il peut nous questionner dès lors sur l'effet provoquée par l'absence au niveau visuel, bien entendu, du dispositif. L'« aimantation spatiale » provoquée par la vue des enceintes n'existe donc plus et n'importe quel point de l'architecture peut par conséquent devenir potentiellement un « aimant spatial » pour l'auditeur. Le « cadre d'attention » n'est plus ainsi porté par les enceintes mais par le lieu, ce qui accentue dès lors la relation entre celui-ci et l'oeuvre, permettant à l'imaginaire de chacun une liberté plus grande que lorsqu'elle navigue entre les enceintes.

---

126 Peter SZENDY, « L'art de la claque, ou : s'écouter écouter au concert », in *Le Concert : Enjeux, fonctions, modalités*, L'Harmattan, octobre 2000

127 Michel CHION, *op.cit.* p. 110

Bien entendu ceci est un cadre utopique, surtout en sachant qu'un acousmonium est un dispositif véritablement encombrant à tout niveau. Par conséquent, la mixité entre enceintes visibles posées *dans* le lieu, enceintes installées en fonction de certaines particularités spatiales du lieu (notre cher *avec*), et enceintes cachées me semble un bon compromis. En effet, car même si montrer le dispositif n'est pas forcément ce qu'il y a de plus poétique, les diverses installations de l'acousmonium du GRM ou de Pierre Henry ont su révéler tout de même, grâce à un travail esthétique mené à bien sur le dispositif, un certain charme visuel, pour finalement presque instaurer dans certains cas un cadre de rituel. A cet effet, le concert auquel j'ai participé pour le festival acousmatique *Silence*, à Lecce, est un bon souvenir : des enceintes installées « classiquement » sur pieds, d'autres placées dans des niches, membranes en direction murs, et enfin certaines autres cachées, créant des effets de surprises inévitables lorsque le son était bien différencié du reste du dispositif. Finalement, pour conclure sur l'environnement visuel, il me semble important de l'appréhender de la même manière que l'environnement sonore dans ces conditions particulières de concert acousmatique, c'est à dire de le penser non pas comme une mise en scène *dans* un lieu (comme c'est souvent le cas), ni *pour* un lieu (et il serait plus juste ici de dire : *du* lieu<sup>128</sup>), mais bien *avec* celui-ci, comme j'ai pu précédemment en donner quelques exemples.

Le lecteur aura sans doute remarqué que ma réponse quant à la question du « cadre d'attention » visuel mais fonctionnel, comme un guide dans l'inconnu de l'oeuvre, n'est pour l'instant que très partielle. Effectivement, et je compte bien tenter ici de terminer mon propos en y insérant le rôle corporel de l'interprète acousmatique. Cette question de laisser visible ou non l'interprète est également vive et variée quant à ses réponses, mais la véritable problématique est selon moi ailleurs : car à qui pose-t-on finalement cette question de la visibilité ? Le mélomane répondra sûrement que l'interprète est gênant dès lors qu'il surgit à l'intérieur de son champ de vision alors que le néophyte y trouvera une présence réconfortante, même si il ne comprend pas toujours la portée de ses gestes. Nous y voici. L'interprète acousmatique, tout comme le joueur de violoncelle ou le chef d'orchestre, porte un certain nombre d'informations que l'auditeur aura toujours la possibilité d'occulter, à l'image de certains mélomanes, en fermant tout simplement les yeux. Car nous aimerions rappeler ici que si la présence visuelle est pour le coup plus facile à éviter qu'une présence sonore, son absence est cependant un réel manque.

---

128 Ce qui implique encore une fois l'idée de modifier l'esthétique du lieu en lui-même à l'occasion particulière d'un concert, et s'approcher encore et toujours de l'idée de performance, ou tout du moins d'événementiel.

« Historiquement, la musique a évolué dans un espace homogène jusqu'à ce qu'une pratique duelle ne la sépare en branches dites populaire et savante. Un art musical s'est détaché d'un milieu jusqu'alors complexe, figeant son aspect visuel, uniformisant l'apparence physique de ses interprètes pour ne point laisser l'oeil distraire l'oreille. Ce qui appartenait à un univers multisensoriel s'est progressivement transformé, avec le protocole du concert, en un espace et un temps exclusivement réservés à l'audition. »<sup>129</sup>

A ce propos, Hyacinthe Ravet nous rappelle l'importance et la variété sémantique des différents gestes de l'interprète, à travers une typologie bien précise que nous nous contenterons ici de résumer<sup>130</sup>. Tout d'abord, l'interprète *impulse* dans le cas du chef d'orchestre ou *effectue* dans notre cas précis en agissant directement sur les potentiomètres de la console afin de réaliser concrètement son interprétation. Ensuite il *signifie*, c'est à dire qu'il extériorise ses intentions musicales de manière gestuelle ; l'exemple le plus simple et peut-être d'ailleurs le seul véritablement à la portée du néophyte, est l'absence d'interaction à la console, synonyme de stagnation dans la mise en espace, contrairement au jeu actif, ou interaction directe avec l'oeuvre. Ce « *signifier* » s'avère d'abord ici essentiel puisqu'il permet de souligner les grandes parties de l'oeuvre, ou à tout le moins les changements importants du discours musical. Passons maintenant aux gestes qui *expriment* et que l'auteur de l'article décrit de cette manière : « lorsque le corps parle à l'insu du musicien (ainsi que son imaginaire) ». Ce type de gestes non-contrôlables reflète l'intériorité du musicien-interprète, son propre imaginaire, son propre vécu émotionnel de la pièce. Enfin l'interprète *se représente*, c'est à dire qu'il construit lui-même par certains comportements sa propre attitude, son propre « style » gestuel, dans un objectif plus professionnel de conduite de carrière ; on pense alors très vite à des interprètes comme Glenn Gould et ses différentes manies scéniques.

Toute cette variété de gestes existe chez l'interprète acousmatique et il serait dommage d'en priver l'auditeur/spectateur, sous-prétexte que ce musicien particulier ne génère pas lui-même le son que l'on entend sortir des haut-parleurs. L'interprète incarne alors visuellement la musique du compositeur.

---

129 Pierre MARIETAN, *op. Cit.* p. 23

130 Hyacinthe RAVET, « L'interprétation musicale comme performance : interrogations croisées de musicologie et de sociologie », in *Analyser l'interprétation*, Musurgia, Volume XII/4, 2005

Lors de la 22ème édition du festival *Futura* à Crest, en août 2014, je me suis prêté au jeu sur plusieurs concerts d'essayer différents points d'écoute, afin d'en dégager les particularités. J'ai noté 3 situations véritablement différentes :

. **Devant l'interprète** : Nous sommes au cœur du dispositif. C'est sans aucun doute ici que se trouvent les meilleures places quant à l'écoute la plus fidèle à celle de l'interprète. Néanmoins, nous ne le voyons pas, mais nous pouvons parfois sentir sa présence lors de certains de ses déplacements ou de ses mises en mouvements de potentiomètres. En résumé, nous nous en remettons totalement au guide, plongeant dans une écoute à l'aveugle. Nous intégrons véritablement le processus musical qui nous en offre dès lors un **point de vue interne**.

. **Derrière l'interprète** : Non seulement nous voyons l'interprète de dos mais nous voyons également le public devant la console, dos à l'interprète. Cette situation est intéressante car nous sommes témoins des gestes du musicien comme un public l'est avec le chef d'orchestre, c'est à dire sans que celui-ci ne nous perçoive. Nous sommes des observateurs privilégiés capable de suivre chaque impulsion du *maestro*. Nous le surveillons à l'écoute du son, focalisé vers l'avant tel un « gourou » en plein rituel, alors que les auditeurs que nous apercevons devant la console nous apparaissent comme étant sous son emprise, coincés dans un processus où ils ne peuvent deviner ce qu'il va leur arriver. Nous adoptons ici un **point de vue hybride**, entre le point de vue interne et le point de vue externe, c'est à dire que nous sommes témoin de la scène musicale (de l'écoute aveugle de l'auditeur devant la console guidée par l'écoute de l'interprète) en y étant tout de même inclus puisque le son peut très bien se mettre à nous entourer lui aussi, à nous surprendre par l'arrière, même si l'interprète lui ne se retourne pas. Cette place nous offre un point de vue riche visuellement mais bien souvent moins précis quand à la qualité de réception de la mise en espace ; l'action nous paraît alors se tramer à l'avant, et parfois sans nous y inclure.

. **En dehors de l'espace de diffusion** : Au cours du festival *Futura*, j'ai pu remarqué qu'à chaque concert certaines personnes du public se lèvent pour déambuler dans la salle, à l'extérieur de l'acousmonium ou tout du moins de son centre. Ayant alors quelques fragilités auditives j'ai voulu également m'écartier du centre névralgique de l'acousmonium tout en restant dans la salle pour garder une bonne écoute de la pièce. L'expérience d'écoute pourtant très différente s'est avérée fort intéressante. Dans ces conditions, nous adoptons un **point de vue externe** au processus musical, presque entièrement. La première raison est que nous voyons, plus encore qu'en étant assis derrière la console, l'ensemble des auditeurs, l'interprète compris. Nous observons le rituel social à l'extérieur de la communauté, d'autant plus si nous restons debout, fixe ou en mouvement, car nous nous opposons dès lors à la position assise (ou couché dans le cadre de ce festival) et centrée, plus commune, dédiée à l'auditeur actif. En outre dans cette position, nous adoptons une vue plus globale quant à l'implantation du dispositif ce qui renforce évidemment la sensation d' « extérieur à ». Bien entendu, notre perception des mouvements spatiaux est dégradée et nous n'entendons plus que les changements les plus forts, *tutti*, *solis*, transitions radicales entre deux nuances bien différenciées, etc, notre écoute devient elle aussi globale. Nous n'entendons presque plus le son direct car étant à l'extérieur du cercle de diffusion, c'est un son réfléchi par les parois qui vient heurter nos oreilles. Ainsi, nous entendons la salle résonner l'oeuvre en train d'être jouée, comme si les sons n'appartenaient plus aux membranes des haut-parleurs mais bien au lieu lui-même, à son architecture. Nous retrouvons ici de près notre expérience d'interprétation racontée plus haut, avec l'appropriation complète du son par le lieu par la réflexion des ondes sonores émises. Une scène se déroule sous nos oreilles, et nous la contemplons de l'extérieur. Des sons virevoltant dans l'espace de projection, menaçant le public en son centre, mais toujours sous les rennes de l'interprète.

Ce qui est intéressant dans ces trois situations d'écoute c'est leur complémentarité quant à la réception de l'instant musical. Ainsi, le concert acousmatique dévoile-t-il une nouvelle richesse quant à la multiplicité des points d'écoute possibles et variés. De cette manière, il me semble plus logique de laisser le choix à l'auditeur de passer d'une situation à une autre, y compris à l'intérieur d'une même pièce à partir du moment où il prend soin de pas déranger les autres auditeurs. Pour conclure ce propos, je parlerai également du choix (dont le festival *Futura* nous laisse à nous autres auditeurs carte blanche) de l'écoute assise, debout ou allongée. Permettre cette variété de réception c'est aller dans la logique du choix des 3 situations d'écoute que nous venons de détailler.

En effet, tout d'abord la position assise nous permet à la fois une bonne qualité d'écoute tout reposant notre corps. C'est la position la plus standard car sans doute la plus complète, mais qui dans le cadre du festival *Futura* n'apparaît pas forcément toujours comme la plus empruntée par les participants.

La position debout elle, permet une écoute pleinement active quitte à ce que notre corps, lui, se fatigue plus vite. D'autre part elle nous permet la déambulation et l'écoute globale voire « lacunaire », tout en proposant une qualité de réception parfois (tout dépend de la distance par rapport à l'interprète) meilleure qu'en position assise, car plus proche de l'écoute de l'interprète, debout lui aussi.

Enfin, la position allongée est elle aussi fascinante car elle peut très vite nous plonger dans une écoute passive et « lacunaire » et dont la qualité de réception des intentions de l'interprète est forcément inférieure aux deux autres positions, sans pour autant nous exclure d'emblée du processus. Nous pouvons ainsi très bien garder un point de vue interne, en nous allongeant au cœur du dispositif tout en nous abstenant globalement d'une écoute soutenue. L'écoute allongée permet finalement de se couper de la vision du public, de l'interprète et du dispositif ; elle nous plonge dans la contemplation des façades, du toit (lorsqu'il y en a), bref de l'architecture, et s'accorde parfaitement avec notre idée d'une mise en relation forte entre l'oeuvre d'un compositeur et son environnement d'écoute. Une nouvelle fois, la richesse de l'expérience réside dans la richesse d'écoute, dont la multiplicité doit selon nous être toujours permise à l'auditeur, quelle que soit la tradition du concert dont cette musique est issue.

## Conclusion

“Il convient de passer d'une croyance dans la domination de la nature à la recherche d'une insertion harmonieuse. Remplacer l'attitude du prédateur par celle du jardinier...”<sup>131</sup>

Défendre le concert acousmatique à travers les enjeux environnementaux décrits tout au long de cette partie c'est défendre la relation étroite entre l'art de l'homme et l'environnement qui l'accueille. Qu'il soit naturel, industriel, à l'abandon, dédié à la musique ou non, c'est renouveler sans cesse l'oeuvre, la faire vivre continuellement avec ou sans son compositeur, à travers les harmonies différentes qui se dégagent de ces associations.

---

131 Serge LATOUCHE, *op. Cit.* p. 59



## **B. Ecologie sociale**

« Les catastrophes environnementales vont de surcroît elles aussi mettre au jour des problématiques sociales majeures, et assurément la destruction des rapports ancestraux de solidarité. »<sup>132</sup>

« L'après-développement, par ailleurs nécessairement pluriel, signifie la recherche de modes d'épanouissement collectif dans lesquels ne serait pas privilégié un bien-être matériel destructeur de l'environnement et du lien social. »<sup>133</sup>

### **1. Une croissance technologique tournée vers l'automatisme**

#### **a) L'évolution des médias de création**

Aujourd'hui, la pratique musicale a changé. Les nouvelles technologies ont permis à l'amateur de produire sa propre musique, sans qu'il ait *a priori* ni besoin de connaître le solfège, ni d'accéder à une grande virtuosité instrumentale. C'est ainsi que le *home-studio*\* a révolutionné la création : il permet au musicien actuel de maîtriser toute la chaîne de production d'un morceau, de la conception à l'édition, en passant par le mixage voir chez les plus aguerris, le *mastering*\*.

De plus, non seulement toutes les étapes sont devenues accessibles mais chacune d'entre-elles offre désormais un choix de traitements des sonorités très vaste avec l'arrivée du numérique. Le synthétiseur est devenu ainsi par exemple l'instrument le plus modulable possible quant à sa gamme de timbres presque infinie. Aujourd'hui, n'importe quel logiciel permet d'autant plus d'y intégrer l'émulation numérique des pionniers du genre jusqu'à ceux qui peupleront les musiques de demain. La création musicale s'est démocratisée.

#### **b) Le compositeur maître, le compositeur seul : les enjeux de la diffusion multiphonique**

Dans la sphère des musiques électroacoustiques cette évolution a provoquée, comme nous l'avons déjà dit à plusieurs reprises, la naissance du compositeur maître tout puissant. De la conception à la diffusion même dans la salle de concert, l'oeuvre peut-être maîtrisée par une seule et même personne. Oui mais nous pourrions rétorquer que Chopin, d'ailleurs loin d'être le seul, jouait déjà ses compositions en solo devant un parterre rempli. Cependant la différence est ici de taille : si pour écouter Chopin lui-même en concert il faudra que celui-ci se mette au piano (et le lecteur m'excusera pour cette évidence), il n'en est pas de même pour le compositeur électroacoustique d'une pièce multiphonique ou *surround* dont l'oeuvre peut exister à la fois sans compositeur et sans interprète.

---

132 Article en ligne, « Félix Guattari : L'écosophie comme métamodèle esthétique et politique »

133 Serge LATOUCHE, *op. Cit.* p. 98

Le fantasme ultime du compositeur est désormais bel et bien réel grâce à la technologie de l'automatisme. Ainsi, le maître peut à la fois tout concevoir, mais ne rien partager dans l'ensemble de son processus. Si nous avons vu précédemment que ce type de création, mettant totalement à profit sa dimension d'art fixé sur support, engageait une réelle portée artistique dans un domaine s'approchant soit de la performance soit de la projection en salle ; il n'empêche que contrairement au 7e art, ici, le film sonore ne requiert que son réalisateur. Cet aspect étant établi, et que je ne cherche pas particulièrement à diaboliser car il m'arrive de le pratiquer moi-même, la notion d'interprétation acousmatique expliquée et défendue depuis plus de 80 pages s'avère être le penchant social manquant et complémentaire d'un art certes fixé mais qui sait prendre également, d'où sa grande force, la forme d'une musique de **concert**.

## **2. Le retour à l'humain comme « effet jogging »**

Expliquons ce titre. L'« effet jogging » désigne en médiologie « le principe de “l'effet rétrograde du progrès matériel”, en référence à la pratique de la course à pied qui apparaît peu après l'invention de l'automobile pour compenser une perte d'activité physique »<sup>134</sup>. Ainsi, la problématique dont il est question ici est la suivante : Comment le concert acousmatique réintroduit-il « l'humain » et fait finalement face à la domination technologique ?

### **a) Le concert comme rite social traditionnel ?**

« Un concert est d'abord un lieu et un rituel de sociabilité [...] il donne à ceux qui le fréquentent le sentiment de former une communauté, où l'on éprouve la douceur d'être inclus »<sup>135</sup>

D'où notre précédente remarque sur le concert éclairé, afin que le spectateur puisse y voir à la fois ses acolytes et l'interprète. La technologie a permis dans un premier temps à cette musique, du son le plus petit au plus démesuré, d'être partagée simultanément dans un même lieu par le plus grand nombre grâce à l'amplification. Comme nous le dit Michel Chion à l'image notamment des *Rave Parties*\* : « Toute une musique de type communautaire n'est possible que grâce à elle [l'amplification] »<sup>136</sup>. Par conséquent, pourquoi priver l'auditeur d'une dimension sociale supplémentaire, dès lors qu'un interprète peut l'apporter ?

---

134 Vincent TIFFON, « L'interprétation des enregistrements et l'enregistrement des interprétations : approche médiologique », in *Revue DEMéter*, Université de Lille-3, décembre 2002.

135 Michelle BIGET-MAINFROY, « Aux origines du concert public et payant », *Le concert, Enjeux, fonctions, modalités*, L'Harmattan, 2000, in Jean-Yves BRAS, *La troisième oreille*, p. 175

136 Michel CHION, *Musiques, médias, technologie*, Flammarion, "Dominos", Paris, 1994, p. 19

Le concert est aussi pour le compositeur un véritable passage à l'acte, l'aboutissement de son travail, comme nous le témoigne Béatrice Ferreyra :

« Nous savons, par expérience, que toute la peine, le labeur, la souffrance et aussi la joie de composer se trouvent exaltés au moment du concert, ce moment unique où la musique est donnée en cadeau à quelques oreilles attentives, à quelques cœurs distraits, contrariés, ou peut-être émus par une espèce de miracle qui nous dépasse totalement. »<sup>137</sup>

Le plaisir du compositeur est indéniable lorsqu'il passe au concert, car ce qui le caractérise sûrement le plus est son unicité. Bien entendu nous pourrions en dire autant de l'avant-première pour le réalisateur de film et son équipe... Mais c'est ici qu'une dimension nouvelle rentre en jeu : la transmission vivante de l'oeuvre par l'interaction créée entre l'interprète, le public, et dans le meilleur des cas le compositeur, sinon son oeuvre.

### **b) L'interprète comme lien social entre compositeur et auditeur**

Le concert ainsi considéré est par conséquent fondamental car il introduit un lien humain (« temps réel ») entre l'oeuvre fixée (« temps différé ») et le public. L'interprète, le compositeur et l'auditeur alors réunis forment un « NOUS »<sup>138</sup> très fort, par le temps commun au présent qu'ils partagent et la possibilité par conséquent d'un « vivre ensemble ». Regardons de plus près chaque relation de cette triade.

Tout d'abord le lien interprète-compositeur : « le compositeur figure le créateur, l'interprète incarne la pensée du créateur et l'auditeur perçoit l'esprit du créateur au travers de son oeuvre »<sup>139</sup>. Le rôle de l'interprète est dès lors de soulager la responsabilité du compositeur vis à vis de l'auditeur, tout en apportant à l'oeuvre son propre regard, sa propre écoute. Ainsi, l'interprète acousmatique ne permet-il pas, et au contraire du cinéma, aux anciennes pièces du répertoire d'être montrées à nouveau, mais bien d'être traduites avec le regard frais et original d'un musicien vivant, qui empêche par conséquent l'oeuvre de se fermer à tout jamais dans son support initial.

---

137 Béatrice FERREYRA, *op.cit.*

138 Alfred SCHÜTZ, « Making music together. A study in social relationship », in *Collected Papers II*, La Haye, 1971, p. 159 - 178

139 Jean-Yves BRAS *op.cit.* p. 201

En ce qui concerne le lien interprète-auditeur, l'accent est sans doute à mettre sur le « vivre ensemble dans le même flux »<sup>140</sup>. Alfred Schütz parle de « syntonisation »<sup>141</sup> de l'un sur l'autre. Tout comme le cinéma, la musique acousmatique implique une responsabilité active de l'auditeur vis à vis du message délivré figé sur le support et qui donc ne présente pas d'au-delà. L'interprète acousmatique vient également soulager cette responsabilité en partageant son écoute avec l'auditeur. D'autant plus que l'écoute active qu'il écrit est bien destinée à mettre l'oeuvre en valeur et donc faciliter le travail de l'auditeur, ce qui dans le cas de la perception auditive de toute façon moins « scotchante » que la perception visuelle, n'est pas un mal. « J'aime les entendre entendre »<sup>142</sup> nous dit Peter Szendy à propos des arrangeurs, ce que l'on peut facilement transposer chez l'interprète. Il transmet une énergie permettant à une musique fixée mais bien vivante de le rester, ce qui dans le cas de la musique sur support semble d'autant plus nécessaire, car comme nous l'avoue Jean-Yves Bras : « Hélas, la musique enregistrée – une écoute en aveugle – conduit trop souvent à percevoir la musique comme un fond sonore lors d'une autre activité. »<sup>143</sup>

Je terminerai ici en citant à ce propos une très belle déclaration de la compositrice Annette Vande Gorne, qui résume parfaitement ce que j'ai pu détailler :

« nous continuons à penser, et expérimenter en concert, que la présence physique et agissante d'un interprète sert de catalyseur de l'écoute, de référence rassurante pour un événement qui est vécu *hic et nunc* par un public dont l'attention reste en éveil. Son attitude physique supporte cette attention. » De plus, un interprète adapte l'amplitude générale à l'acoustique du lieu modifiée par la présence absorbante des corps humains, et il adapte la vitesse des mouvements, des changements de plans, et d'une façon plus générale la prise de risques aux réactions, à l'écoute qu'il pressent de la part du public. Enfin, un concert est un moment magique, un rituel rassembleur qui, comme tout rituel, appelle la présence d'un officiant. »<sup>144</sup>

---

140 In « Musique Interpréter L'écoute », in *MEI n°17*, 2003

141 *Idem*

142 Peter SZENDY, *op.cit.* p. 53

143 Jean-Yves BRAS *op.cit.* p. 126

144 Annette VANDE GORNE, *op.cit.*

### 3. Démocratisation de l'interprétation des musiques nouvelles

#### a) L'auditeur-interprète: Le cas de l'interprète acousmatique

« L'interprétation des œuvres acousmatiques est une nouvelle discipline musicale, basée essentiellement sur l'écoute. C'est un des meilleurs moyens de veiller et de former l'oreille au langage musical contemporain, sans avoir à maîtriser une haute technique gestuelle.»<sup>145</sup>

L'interprétation acousmatique est l'avènement de l'auditeur-interprète dans le domaine des musiques dites « savantes ». Si l'accès à la composition de la musique acousmatique est facilité par la démocratisation des outils de création, il en va de même pour l'accès à l'interprétation. La maîtrise du jeu à la console nécessite certes une expérience, mais qui restera toujours incomparable par rapport à la durée d'apprentissage d'un instrument comme le violon. Comme le dit ainsi Hélène Planel à travers la citation donnée ci-dessus, l'interprétation acousmatique est une discipline « basée essentiellement sur l'écoute » ; elle permet ainsi au bon auditeur de devenir interprète sans pour autant lui imposer le savoir-jouer d'un instrument classique ni le « savoir-théorie » de langages comme le solfège. Par conséquent, on peut-dire que l'interprétation acousmatique est une réelle ouverture dans la notion d'interprétation au sens large liée aux musiques dites « savantes », puisque c'est sans doute la première discipline de cette tradition qui permet enfin à l'auditeur de devenir pleinement acteur de son écoute. Ainsi, nous pouvons donc sûrement mieux comprendre la raison des diverses réticences à l'encontre de cette pratique. Comment peut-on parler d'interprète alors que le rôle peut-être donné à un bon auditeur certes, mais auditeur quand même ?

Néanmoins, il est important de rappeler ici que de la même manière que l'on apprend un instrument, la machine demande à être comprise et donc par conséquent enseignée afin que son utilisateur puisse mettre à profit librement l'étendue de son regard interprétatif, dans le respect de l'oeuvre et la créativité propre à chacun. La machine ne fait pas tout et sans formation, l'amateur ne pourra jamais en sortir le meilleur d'elle même, et bien sur il en va de même pour la composition de cette musique : l'outil de création est facile à prendre en main et immense dans ses opérations, mais seulement le musicien capable de s'en servir, d'une manière ou d'une autre, pour construire un réel discours saura véritablement composer. Finalement, je pense que ce nouveau métier d'interprète-herméneute impose à la fois une nouvelle forme d'apprentissage ainsi que de nouvelles attentes dans l'écoute du public.

Toutefois, si l'interprète acousmatique est peut-être le premier herméneute de cet acabit au sein des musiques dites « savantes » le *DJ* est sans aucun doute, dans une autre façon de faire, le véritable premier auditeur à être monté sur scène.

---

145 Hélène PLANEL, *L'interprétation des œuvres acousmatiques, Compte-rendu de la table ronde organisée par Thélème contemporain*, 2001

## b) Une révolution déjà en cours : Le cas du *DJ*

« Avec nos *DJs* c'est peut-être une autre époque de l'écoute qui s'ouvre /.../ si les *DJs* ne font pas essentiellement autre chose que moi dans mon salon d'écoute, c'est qu'ils sont tout simplement des auditeurs se produisant en concert. »<sup>146</sup>

Le *Dj*ng « suppose moins de savoir-jouer que de savoir-écouter »<sup>147</sup>. En effet, le *Disc Jockey* est avant de devenir un musicien, un animateur de soirée. Son activité principale est de sélectionner des morceaux afin de les diffuser en fonction, cela va de soit, de ses propres goûts et connaissances mais aussi et surtout en fonction de la demande du public, du type d'évènement auquel on lui demande d'intervenir. Petit à petit, le choix et la manière dont il mène sa sélection, en interaction directe avec l'auditoire, devient un acte artistique à part entière : un art du partage de l'écoute. La technologie croissante lui a vite donné de nouvelles prises sur la manière de diffuser sa sélection, augmentant la variété des paramètres de jeu via la modification du timbre du son, tout comme en interprétation acousmatique (opérations de filtrage), le découpage du son (*scratching*), superposition de musiques mises au même tempo (*bootleg*), enchaînements de morceaux (techniques du *crossfading*, *cut*, *beatmix* ou *scratch*). Ces différentes techniques ont hissés progressivement le *DJ* auditeur au rang de *DJ* musicien, ayant un rôle bien défini dans les musiques populaires. C'est véritablement avec lui qu'est né ce nouveau genre d'interprétation, plus accessible mais non moins intéressante.

La différence entre le *DJ* et l'interprète acousmatique se situe principalement dans le processus de partage d'une écoute. Appelons un morceau musical « unité ». La dimension herméneutique du *DJ* se situe à plusieurs niveaux : la modification qualitative d'une unité (le timbre), la modification quantitative de cette unité (le temps, avec le *scratching* par exemple), et l'assemblage de plusieurs unités au sein d'une même « performance », ce qui inclut à la fois une dimension herméneutique dans le choix des différentes unités et dans la manière de les assembler. Pour l'interprète acousmatique, qui se rapproche ainsi beaucoup plus de l'interprète classique de musique dite « savante », il n'y a qu'une seule de ces dimension : la modification qualitative d'une unité. En effet, comme nous l'avons vu, l'interprète acousmatique n'intervient ni sur le temps de l'oeuvre, ni sur la programmation du concert, chaque oeuvre du programme étant une « performance » en soit, contrairement au *DJ*. Néanmoins, cette dimension nous paraît amplement suffisante car celle-ci, qui constitue le sujet essentiel de mon mémoire, regroupe à la fois la modification qualitative de l'unité en elle-même (dont le jeu dépasse la simple modification de timbre avec le jeu des nuances) mais aussi dans sa relation avec l'environnement d'écoute (mise en espace, etc.).

---

146 Peter SZENDY, *Écoute : une histoire de nos oreilles*, Éditions de Minuit, 2001, p. 91

147 Rodolph BURGER, « Loop », in *Revue de littérature générale* n°1, 1995, p. 06

Par conséquent on peut conclure de cette comparaison, que ces deux musiciens, *DJ* et interprète acousmatique, se retrouvent autour du concept d'auditeur-interprète rendu possible par la démocratisation des outils interprétatifs, mais se différencient par les processus herméneutiques (dimensions plus outils) qu'ils mettent chacun en œuvre. Ainsi, la porte semble ouverte à d'autres types d'auditeur-interprètes, d'autant plus qu'on peut désormais en imaginer surgir à la fois de la musique populaire que de la musique savante, voir des deux à la fois, réduisant encore ainsi l'épaisseur de la ligne qui les sépare. D'ailleurs, à ce propos, le festival *Futura* tout comme le GRM font depuis un certain nombre d'années déjà intervenir l'interprète acousmatique sur les morceaux de musiciens électroniques invités à l'occasion de certaines programmations... « le metteur en espace » gagnera-t-il bientôt le terrain des musiques populaires ? Seul l'avenir nous le dira.

## C. Ecologie de l'esprit

« Les déséquilibres sociaux et environnementaux sont inséparables de l'idée d'équilibre mental, de la question de l'abord psychotique du monde, de la normose fabriquée par le capitalisme "cognitif", .... »<sup>148</sup>

Afin de terminer ce deuxième chapitre, je conclurai sur la dimension d'écologie mentale liée aux divers enjeux du dispositifs lui-même ainsi qu'à la pratique de l'interprétation acousmatique. Pour écrire cette dernière partie, je m'appuierai autant sur des réflexions collectives que sur mon vécu personnel à travers cette pratique.

### 1. L'acousmonium : Un dispositif expérimental traditionnel

L'acousmonium est un véritable dispositif expérimental qui naît au travers des deux significations même du mot « expérience », que j'emprunterai ici au philosophe Walter Benjamin<sup>149</sup> :

- **l'expérience vécue, ou « faire l'expérience de » (*Erlebnis*)**
- **l'expérience véritable, ou « acquérir de l'expérience » (*Erfahrung*)**

#### a) « Faire l'expérience de »

Comme nous avons pu l'aborder dans notre partie sur l'écologie environnementale, manier l'acousmonium, c'est faire l'expérience de construire son propre dispositif en vue de faire l'expérience de l'œuvre d'un compositeur, avec un lieu, pour un public. L'aspect « modulaire » de l'acousmonium est ici fondamental, car il remet l'organisation du dispositif en question à chaque concert afin de pouvoir s'adapter aux nouvelles contraintes acoustiques et esthétiques. L'interprète renouvelle sans cesse son expérience du concert grâce à son outil de jeu, car comme nous le dit François Bonnet ingénieur du son au GRM : l'acousmonium, « c'est la manifestation d'une idée »<sup>150</sup>.

Par ailleurs, ce type de système « expérimental » s'accorde ainsi parfaitement avec le caractère même de cette musique acousmatique impulsé par Pierre Schaeffer qui, rappelons le, avant de l'appeler « musique concrète » lui donna le nom de « musique expérimentale ».

---

148 Article en ligne (Consulté le 20/0814) « Félix Guattari : L'écosophie comme métamodèle esthétique et politique »

149 Walter BENJAMIN, "The Handkerchief", in *Frankfurter Zeitung*, Novembre 1932

150 François BONNET, in Nicolas DEBADE, « Au cœur de l'acousmonium », *Production à Vous Les Studios*, Ina-GRM, Février 2011



## **b) « Acquérir de l'expérience »**

« C'est un travail qui est lié aux expériences issues des concerts et aux évolutions esthétiques des musiques qui sont diffusées »<sup>151</sup>

Concrètement, acquérir de l'expérience à travers l'acousmonium c'est devenir capable de savoir au mieux de quelle manière l'implanter en fonction de ses propres composantes, des musiques programmées et de la salle de projection. C'est savoir le faire évoluer en fonction des avancées technologiques tout en gardant à l'esprit qu'il reste avant tout un dispositif de jeu herméneutique et non de sonorisation classique. Par conséquent c'est également effectuer un travail de « veille » permanent pour savoir soit répondre aux nouveaux besoins, soit en créer dans le but de le faire évoluer. Acquérir de l'expérience c'est également faire naître un goût particulier pour un système original. Etre interprète acousmatique c'est par conséquent acquérir tout au long de sa carrière un savoir-faire qui le rapproche des métiers plus traditionnels basés essentiellement sur l'empirisme, à travers le « faire » et le « transmettre » ; cette dernière dimension est d'ailleurs très accentuée par l'oralité prononcée de cette pratique, dont nous avons déjà débattu précédemment.

« Je pense qu'il ne faut pas fétichiser l'acousmonium et le considérer comme un instrument /.../ C'est un dispositif qui est avant tout lié à une expérience, c'est quelque chose d'empirique. /.../ L'idée d'un instrument aurait tendance à l'homogénéiser, à quelque chose dont on s'empare mais qui est fini »<sup>152</sup>

Ainsi, jamais rien n'est donc véritablement donné, ce qui par conséquent rend la fétichisation du dispositif même impossible.

---

151 *Idem.*

152 *Idem.*

### **c) Un objet de partage**

Si nous avons pu parler du fétichisme du sonore, il sera plus question ici du fétichisme comme possessivité extrême des choses matériels, qui ne peut dans ce cas avoir lieu pour 2 raisons : la première vient d'être donnée, à travers l'évolution permanente de l' « objet dispositif ». La seconde est que cet objet est souvent donné à l'usage de plusieurs interprètes. En effet, même si l'acousmonium nécessite un titulaire, son caractère encombrant le conduit souvent à être entretenu par plusieurs interprètes à l'image de l'association Motus par exemple<sup>153</sup>, qui dès lors s'en partage l'utilisation au concert. L'acousmonium est ainsi un système qui rassemble autour de l'usage et non de la propriété, ce qui peut constituer en ce sens une certaine « attitude de décroissance » :

« Le but des Anciens était le partage du pouvoir social entre tous les citoyens d'une même partie ; le but des Modernes est la sécurité dans les jouissances privées comme la liberté et les garanties accordées par les institutions à ces jouissances »<sup>154</sup>

## **2. L'interprète acousmatique : Un goût stimulant**

### **a) Etre inséré dans un processus social**

« La nouvelle solidarité, c'est de passer d'une passion consumériste passive à une politique de passions actives, entreprendre, se dépasser, innover, créer, vivre pour autre chose qu'amasser et consommer, telle serait la revanche de la culture. »<sup>155</sup>

Le goût, comme nous le dit Antoine Hennion<sup>156</sup>, est une activité qui passe notamment par le cadre donné par un collectif. Ce cadre est celui de l'accompagnement dans la pratique, l'évaluation de l'effort, des résultats, etc. Réciproquement, c'est la production de goûts qui crée également des collectifs propres à celui-ci. Ainsi, dans notre domaine, la richesse impulsée par la variété des acousmoniums possibles est née avec les différents goûts pour cette mise en espace. Ceux-ci ont donnés des écoles, des dynamiques sociales, à l'image de l'enseignement de l'interprétation acousmatique donné par Jonathan Prager, Annette Vande Gorne et Christine Groult.

---

153 Voir ANNEXE A.5

154 Corinne LEPAGE, *Vivre Autrement*, Ed. Grasset, 2009, p. 128

155 Gilles LIPOVETSKY « la culture-monde. Réponse à une société désorientée » in *Vivre Autrement*, p. 132

156 Antoine HENNION, « Une pragmatique de la musique : expériences d'écoutes », in « Musique Interpréter L'écoute », in *MEI n°17*, 2003

Etre interprète acousmatique c'est donc être intégré à un processus social, ouvrant la discussion avec l'auditeur, le compositeurs et les autres interprètes. Ce processus implique par conséquent d'acquérir un certain sens de la responsabilité qui, comme nous l'avons vu précédemment, possède deux visages : la responsabilité vis à vis du compositeur et la responsabilité vis à vis de l'auditeur.

« il devient évident qu'il est nécessaire de connaître parfaitement la pièce à spatialiser, afin de la mettre en valeur avec un total respect pour elle, pour le compositeur et le public. »<sup>157</sup>

Devenir interprète acousmatique c'est donc devenir en quelque sorte un auditeur responsable dans le partage de son écoute, d'autant plus que le goût qu'il pourra en tirer dépend des « retours » de l'un comme de l'autre. Toujours dans l'incertitude, son rôle devient ainsi particulièrement intéressant grâce à cette dimension « d'insaisissable ».

Enfin, être inséré dans un processus social c'est aussi devoir travailler son écoute des autres. Comme nous l'avons vu, interpréter une œuvre c'est savoir rentrer au plus profond de celle-ci afin de se l'approprier tout en la respectant, d'en tirer différentes échelles d'analyses, de la structure aux détails. Cette dimension s'oppose par conséquent directement à la surconsommation de la musique-produit, à l'habitude du *zapping* et donc à l'écoute superficielle qui s'est largement répandue ces dernière décennies. Ici je fais, moi auditeur, travailler mon écoute en vue de la partager. Un nouvel égo émerge alors dans ce milieu encore tiraillé entre celui de l'auditeur et celui du créateur. Il s'agit finalement pour l'interprète acousmatique d'apprendre à écouter et à comprendre l'un et l'autre dans le but de pouvoir donner le meilleur de son « soi-même ».

---

157 Béatrice FERREYRA, *op.cit.*

## b) Se dépasser soi-même

La satisfaction de tout interprète est dans le dépassement de soi-même. Tout comme le compositeur, tout comme le public, mais d'une autre manière, ce qui fait entre autre la richesse de son métier. L'interprète acousmatique doit sans cesse savoir faire preuve d'imagination, que ce soit dans l'adaptation toujours nouvelle de son dispositif ou dans la nouvelle dimension qu'il va donner à l'oeuvre. Bien entendu, l'interprète devra faire attention à ne pas sombrer dans la virtuosité technique, d'autant plus qu'elle peut très vite fatiguer l'écoute du public, comme nous l'avons déjà signalé.

Enfin, bien que cela puisse paraître évident, c'est finalement de ce point fondamental dont je suis parti pour défendre mon sujet : l'*ethos* du jeu. Le plaisir d'interpréter une oeuvre acousmatique peut s'avérer très intense, aussi fort qu'une interprétation instrumentale s'il faut pousser la comparaison afin de la justifier. Pour ma part, je pratique l'un comme l'autre, et je retrouve sans le moindre doute la même force, propre à toute pratique herméneutique. Ainsi, et je finirai en parlant de moi si le lecteur me l'accorde, je trouve dans cette discipline ce qui me manquait personnellement pour me l'approprier pleinement : l'engagement du corps. Pratiquer l'interprétation acousmatique, c'est être actif dans la projection d'une oeuvre et donc dans la réception du public, c'est anticiper le son, le dompter, nous l'incorporer. Or le « goût naît aussi de l'engagement du corps »<sup>158</sup>, car il met en oeuvre l'entraînement des facultés dans son aspect « sportif », ainsi que dans son expression directe et spontanée face à un public. Le goût est à l'image de nos prestations, en constante réévaluation, progression. Alors, même si à l'heure d'aujourd'hui la « machine » peut m'en dispenser, même si cette musique ne semble plus avoir *a priori* besoin de moi, je choisis pourtant de partager mon écoute, et à travers l'activité de mon corps en mouvement, de me rendre indispensable.

« L'altruisme devrait prendre le pas sur l'égoïsme, la coopération sur la compétition effrénée, le plaisir du loisir et l'*ethos* du jeu sur l'obsession du travail, l'importance de la vie sociale sur la consommation illimitée, le local sur le global, l'autonomie sur l'hétéronomie, le goût de la belle ouvrage sur l'efficacité productiviste, le raisonnable sur le rationnel, le relationnel sur le matériel, etc. »<sup>159</sup>

---

158 Antoine HENNION, *op.cit.*

159 Serge LATOUCHE, *op.cit.* p. 58

## CONCLUSION

En définitive, ce mémoire a pour but de défendre l'interprétation acousmatique, non pas pour l'imposer comme étant la seule voie possible de diffusion de cette musique - ce que le début de notre exposé explique d'ailleurs en proposant l'idée de « projection acousmatique » - mais bien pour démontrer la richesse que peut apporter une dimension herméneutique à un concert de musique de ce type. Nous avons procédé dans cet objectif à la réalisation d'un exposé en deux parties distinctes. La première traite du *comment* de l'interprétation acousmatique en détaillant les différentes étapes nécessaires afin que l'écoute de l'interprète puisse faire sens chez l'auditeur. Il est alors question en premier lieu de parler des méthodes de diffusion du répertoire acousmatique en public en partant du postulat que la pleine réception de la subtilité d'une interprétation acousmatique -ce qui vaut pour n'importe quelle autre discipline herméneutique- nous implique à nous-autres auditeurs, d'en connaître l'original. Par conséquent nous avons suivi la piste utopique mais pourtant évoquée à de nombreuses reprises par les compositeurs eux-mêmes, de la « projection acousmatique ». A travers les avantages de cette salle de cinéma pour l'oreille tant du point de vue de la diffusion conséquente du répertoire qu'elle permettrait que de l'harmonisation des différentes écoles de composition de cette musique -je pense principalement à la création stéréophonique et multiphonique- nous avons rappelé en quoi cet art possède la richesse énorme d'une double définition : **musique/art de support** et insisté sur la multiplicité des écoutes complémentaires qui peuvent dès lors en découler. Nous avons ensuite abordé la méthode d'écriture de l'écoute de l'interprète, ce qui nous a permis à partir des travaux de Jonathan Prager principalement, de passer en revue les différentes dimensions herméneutiques liées au dispositif qu'est l'acousmonium. Enfin, nous avons conclu cette première partie par une expérience pratique questionnant la fixation sur support de l'interprétation acousmatique qui semble être une urgence afin d'assurer l'expansion de cette discipline en dehors des concerts eux-mêmes, mais aussi de permettre d'une part à l'auditeur d'en développer plus facilement l'écoute (*écouter l'écoute*) et d'autre part à l'interprète d'avoir un retour précis et objectif de son travail. Pour cela, nous avons utilisé la technique du binaural natif, et avons pu conclure que celle-ci représentait un outil puissant mais encore relativement fragile quant à une restitution exacte de la mise en espace d'une œuvre en concert. Nous l'avons par conséquent envisagé comme une aide précieuse –et d'autant plus lorsqu'on lui adjoint la vidéo témoin- dans un cadre pédagogique ou de travail personnel d'un interprète mais encore trop faible pour imaginer sa place dans notre discothèque. Finalement, nous avons tenté dans notre premier chapitre de répondre au *comment* de l'interprétation acousmatique, et ceci au travers de la pratique de l'acousmonium qui rappelons-le, n'est pas le seul dispositif du genre. Cependant, par sa nature véritablement expérimentale,

l'acousmonium ne se ferme pas à d'éventuels apports technologiques tant que ceux-ci s'inscrivent directement dans la dimension herméneutique de cette discipline.

Notre second chapitre, lui, a pour ambition de répondre d'un point de vue sans doute plus personnel, à la question du *pourquoi*. A l'heure des bouleversements environnementaux, technologiques, sociaux, etc, nous avons tenté humblement, dans un domaine qui nous concerne particulièrement en tant qu'artiste et musicien, de poser sur papier certaines questions ayant trait tant au développement actuel qu'aux conséquences directes de la musique que nous pratiquons. A cet effet, nous avons construit notre exposé autour du concept Guattarien de l'écologie sonore. Ainsi, nous avons déterminé dans un premier temps la relation forte qu'entretient la pratique de l'interprétation acousmatique avec l'environnement de projection en concert, ce qui nous a conduit à réfléchir à la dimension visuelle de ce spectacle et donc par conséquent à la posture physique de l'interprète. Ensuite, nous avons pu observer que si l'interprétation acousmatique ne va pas de soi dans le contexte de progrès technologique actuel, qui favorise le tout automatique, elle vient soulever cependant un certain nombre de problématiques quant à l'évolution des rapports sociaux au moment du concert. Si elle peut paraître par conséquent « réactionnaire », à « contre-courant », elle défend cependant le rôle du médiateur humain entre le compositeur et l'auditeur. Enfin, nous avons terminé sur la troisième écologie selon Guattari, « l'écologie de l'esprit », en insistant sur le fait que défendre cette discipline c'est avant tout défendre un moyen d'expression, un plaisir.

En effet, l'interprétation acousmatique constitue avant tout la motivation personnelle qui m'a soutenu tout au long de cet écrit. Le plaisir du jeu à la console de projection, la richesse dans l'écoute d'une interprétation, mais aussi toutes les questions que j'ai pu moi-même me poser quant à la portée d'un concert acousmatique, du rôle de son interprète, de ma manière de percevoir ce moment particulier dans ma relation avec l'environnement de projection et les autres auditeurs présents, sont d'autant plus de raisons pour moi de soutenir ce qui je l'espère, deviendra mon métier.

Si le deuxième chapitre de ce mémoire est un point de vue particulier sur la discipline, défendant ses différents enjeux à travers une pensée écologique, mon premier chapitre, plus objectif quant aux dimensions herméneutiques déployées demanderait à se développer en une étude plus approfondie de l'interprétation acousmatique. Effectivement, si les jalons de son écriture ont déjà été posés, une étude des styles d'interprétation viendrait selon moi compléter ce travail. D'une part, cela permettrait d'affirmer ce mémoire à travers une recherche sur le terrain et avec des interprètes de pays différents, aux dispositifs variés. Cela prolongerait dans le détail la recherche entamée lors de la partie pratique de ce mémoire, grâce à la technologie de captation du binaural natif. D'autre part, nous pourrions obtenir un dossier précieux quant à la variété des choix herméneutiques possibles et par conséquent construire un document d'une importance pédagogique évidente.

## BIBLIOGRAPHIE

BAYLE François, *Musique acousmatique : propositions... positions*, Buchet/Chastel, Paris, 1993.

BEZARD Pierre, « L'insertion d'un outil de spatialisation binaurale dans le flux de post-production et de diffusion sonores », Mémoire de fin d'étude, Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière, Section Son, Promotion 2013.

BOCCA Bruno, « Tout un concert lointain... », in *Ars Sonora Revue n°7*, mars 1998.

BRAS Jean-Yves, *La Troisième oreille : pour une écoute active de la musique*, Fayard, octobre 2013, 324 p.

CHION Michel, *Musiques, médias, technologie*, Flammarion, "Dominos", Paris, 1994, 128 p.

CHION Michel, *Le Son*, Nathan-Université, coll. "Cinéma et image", Paris, 1998, 348 p.

CHION Michel, « Les deux espaces de la musique concrète », in *L'espace du son. Ohain : Musiques et Recherches*, 1998, p. 31-33.

DEBADE Nicolas, « Au cœur de l'acousmonium », Production A vous les studios, Ina-GRM, février 2011, in <http://www.institut-national-audiovisuel.fr>, consulté en août 2014.

DUBEDOUT Bertrand, « Funérailles et décibels (plaidoyer pour l'interprétation) », in *Ars Sonora Revue n°3*, mars 1996.

DUCHENNE Jean-Marc, « Pour un art des sons vraiment fixés », in *Ars Sonora Revue n°3*, mars 1996

FERREYRA Béatrice, « Oh ! espace ... espace ... », in *Asymmetry music magazine*, 10 février 2010.

FURNÉMONT Eric, « Félix Guattari : L'écosophie comme métamodèle esthétique et politique » in <http://www.philosophie.ulg.ac.be/documents/PhiloCite2008/Guattari.pdf>, consulté en août 2014.

HENNION Antoine, « Une pragmatique de la musique : expériences d'écoutes », in *Musique Interpréter L'écoute, MEI n°17*, 2003.

HUGONNET Christian & WALDER Pierre, *Prise de son, Stéréophonie et multicanal*, Editions Eyrolles, Paris, 2012, 358 p.

LAGNEL Bernard, « Enregistrement Binaural Natif en 3D », Révision 16ème FISM, 18 Novembre 2013.

LATOUCHE Serge, *Petit traité de la décroissance sereine*, in éditions Mille et une nuits, Octobre 2007, 171 p.

LEPAGE Corinne, *Vivre autrement*, in éditions Grasset & Fasquelle, Paris, 2009, 165 p.

- MARIETAN Pierre, *L'environnement Sonore - Approche sensible concepts modes de représentation*, Champs Social, Nîmes, 2005, 93 p.
- MASCLET Mickaël, « Musique acousmatique et symbolisation », Mémoire de DEA, Université de Lille-III, septembre 2004.
- NADRIGNY Pauline, « Paysage sonore et pratiques de field recording, Le rapport de la création électroacoustique à l'environnement naturel »  
in <http://www.implications-philosophiques.org/implications-de-la-perception/paysage-sonore-et-ecologie-acoustique/>, consulté en août 2014.
- PRAGER Jonathan, « L'interprétation acousmatique », 2002-2012.
- PRAGER Jonathan, « Entretien avec Denis Dufour (première partie) », in *Ars sonora n°3*, mars 1996.
- RADIODYNAMIQUE, « Acousmonium », radiodynamique.net, 2009,  
in <http://vimeo.com/6703256>, consulté en août 2014.
- RAVET Hyacinthe, « L'interprétation musicale comme performance : interrogations croisées de musicologie et de sociologie », in *Analyser l'interprétation*, Musurgia, Volume XII/4, 2005.
- SOLOMOS Makis, *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XXe-XIe siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, juillet 2013, 557 p.
- STANSBIE Adam, « The acousmatic musical performance : an ontological investigation », Thèse doctorale, City university london, 2013.
- SZENDY Peter, *Ecoute. Une histoire de nos oreilles*, in éditions de Minuit, Paris, 2001, 176 p.
- SZENDY Peter, « L'art de la claque, ou : s'écouter écouter au concert », in *Le Concert : Enjeux, fonctions, modalité*, L'Harmattan, octobre 2000.
- THELEME Contemporain, « L'interprétation des œuvres acousmatiques », Table ronde proposée par Thélème Contemporain, in *Ars Sonora Revue n°4*, novembre 1996.
- TIFFON Vincent, « Espace et musique mixte », in *Ars sonora n°3*, mars 1996.
- TIFFON Vincent, « L'interprétation des enregistrements et l'enregistrement des interprétations : approche médiologique », in *Revue DEMéter*, décembre 2002.
- TIFFON Vincent, « Sortir de l'aporie du concert acousmatique par le jeu musical des arts de la sonofixation », in *Revue DEMéter*, juin 2007.
- VANDE GORNE Annette, « L'interprétation spatiale. Essai de formalisation méthodologique », in *Revue DEMéter*, décembre 2002.



# LEXIQUE

. Concerne toutes les mentions précédées du signe \* et regroupées ici par ordre alphabétique.

**AAC 192, MP3 192** : Différents formats audio avec compression du signal de 192 kilobits par seconde.

**Automation** : Paramètre automatisé par la commande extérieure d'un matériel ou d'un logiciel.

**Bruit rose** : Signal aléatoire, dont l'intensité de chaque bande de fréquence est égale lorsqu'on l'analyse à partir d'une échelle logarithmique. Son intensité est par conséquent constante par octave. Il sert communément dans l'ingénierie du son pour mesurer la réponse fréquentielle d'une salle.

**Captation stéréophonique XY** : Technique de prise de son consistant à employer un couple de microphones identiques à directivité cardioïde, et dont les capsules sont coïncidentes formant un angle de 90°. Utilisé dans des domaines aussi large que la musique, la radio ou le cinéma, sa bonne restitution d'un espace stéréophonique avant permet dans le cas d'une captation binaurale, de compléter la faiblesse de captation frontale des microphones omnidirectionnels.

**Compression** : Et plus précisément la « compression dynamique », est un traitement de réduction de la plage dynamique d'un signal sonore.

**Equalisation** : *est un réglage de la couleur des sons, dont on peut grâce à ses potentiomètres de filtrage renforcer ou atténuer n'importe quelle partie du spectre de la piste.*

**Fader** : Ou « tirette » en français, désigne le potentiomètre de commande rectiligne que l'on trouve communément sur les tranches d'une console de mixage. Il permet de régler le niveau d'un signal audio. Il existe principalement 2 types de *fader* : celui appliqué au son d'une seule tranche et celui appliqué au réglage du niveau d'un ensemble de tranches. Dans ce dernier cas, on l'appellera *Master Fader*.

**Freeze** : Anglicisme qui dans le langage audionumérique désigne l'opération de traitement consistant à « geler » le son, c'est à dire à mettre en boucle un très court échantillon du son tout juste déclenché.

**Home-studio** : Anglicisme désignant un petit studio d'enregistrement et de mixage, amateur ou professionnel, que l'utilisateur possède à son propre domicile.

**Mastering** : Processus consistant à homogénéiser, à l'aide de traitements audio, un ensemble d'enregistrements à l'intérieur d'un même support, afin que ce dernier puisse se destiner à la production en série ou à la diffusion.

**Patch** : Anglicisme désignant une matrice analogique ou numérique, permettant de faire circuler facilement un ou plusieurs signaux audio entre plusieurs machines.

**Rave Party** : Rassemblement autour d'un événement de musique électronique. Il a pour particularité de se dérouler dans un endroit non prévu *a priori* pour l'accueillir (lieu désaffecté, pleine nature...).

**Reverse** : Anglicisme qui dans le langage audionumérique, désigne tout son inversé par un traitement numérique.

**RIM** : La « Réalisation en Informatique Musicale » est un métier émergent qui consiste en l'accompagnement technique et technologique du processus de création d'un compositeur.

**Subwoofer** : Haut-parleur spécialisé dans la reproduction des basses fréquences (généralement inférieures à 80Hz).

**Sweet spot** : Anglicisme qui dans le langage des ingénieurs du son et des audiophiles, désigne la position d'écoute idéale, dans laquelle l'individu entendrait exactement le mixage audio donné par le mixeur.

**Tweeter** : Haut-parleur spécialisé dans la reproduction des hautes fréquences (généralement 2kHz et 20kHz).

# INDEX DES NOMS PROPRES

Les références données dans la bibliographie n'ont pas été indexées

- Balice Armando : 30  
Barthélémy Maxime : 69  
Benjamin Walter : 88  
Berlioz Hector : 17  
Boeuf Georges : 9  
Bokanowski Michèle : 65  
Bonnet François : 20  
Broitmann Eric : 19
- Chopin Frédéric : 81  
Clozier Christian : 3  
Contré Guillaume : 19
- Debussy Claude : 71  
Degrassi Franco : 36  
Dhomont Francis : 26  
Dufour Denis : 7-8, 14, 19, 34, 50, 69, 73
- Fletcher Harvey : 45
- Gabrieli Giovanni : 17  
Georgescu-Roegen : 62  
Godbout Jacques : 63  
Gould Glenn : 43  
Groult Christine : 90  
Guattari Félix : 62
- Harrison Jonty : 3  
Henry Pierre : 17  
Higaki Tomonari : 19
- Illich Ivan : 62
- Lamarche Olivier : 19, 30  
Laubeuf Vincent : 19
- Merlier Bertrand : 5  
Mion Philippe : 102  
Wolfgang Amadeus Mozart : 17  
Murail Tristan : 22
- Naess Arne : 68
- Parmegiani Bernard : 34  
Planel Hélène : 85
- Raboisson Nathanaëlle : 19  
Raynal Maylis : 36, 51-59  
Redolfi Michel : 9, 71
- Schaeffer Pierre : 17, 18  
Stockhausen Karlheinz : 17  
Schütz Alfred : 84
- Varèse Edgar : 17  
Vasset Romain : 50
- Xenakis Iannis : 17

# ANNEXES

## . ANNEXES PAPIERS (A.1 à A.15)

- A.1 : Entretien avec Denis Dufour (Transcription)
- A.2 : Présentation de l'acousmonium par Denis Dufour
- A.3 : Lettre du musicien n°253
- A.4 : Acousmonium Motus (Présentation)
- A.5 : Acousmonium Motus (Historique)
- A.6 : Acousmonium Motus (Dossier Technique)
- A.7 : Acousmaxi (Dossier d'implantation)
- A.8 : Acousmaxi (Disposition ergonomique)
- A.9 : Acousmini (Dossier d'implantation)
- A.10 : Acousmini (Disposition ergonomique)
- A.11 : *Imaginery Changes* par Olivier Lamarche (Guide d'interprétation)
- A.12 : *Mark I* par Vincent Guiot (Guide d'interprétation)
- A.13 : *Echappé à moi-même* par Vincent Guiot (Guide d'interprétation)
- A.14 : Notes sur *Echappée à moi-même* de Maylis Raynal
- A.15 : Programme de *Musique à réaction 5.4*

## . ANNEXES NUMÉRIQUES (B.1 à B.3)

- B.1 : L'oeuvre originale (audio)
- B.2 : Test d'écoute de l'implantation de l'Acousmini au bruit rose (vidéo)
- B.3 : Interprétation de l'oeuvre par Maylis Raynal (vidéo)
- B.4 : Interprétation de l'oeuvre par Vincent Guiot (vidéo)

## ANNEXE A.1

### **Entretien avec Denis Dufour**

(Transcription partielle d'une interview donné le 28/07/14)

#### **A propos de l'acousmonium Motus :**

« L'acousmonium du GRM était énorme et voyageait dans un gigantesque camion /.../ quand le GRM voulait faire un concert cela coûtait très cher. Donc toutes les petites structures ne pouvaient pas accéder à un concert de musique acousmatique correct. »

« Le système GRM ou plutôt le système Bayle était d'avoir quelque chose de frontal et beaucoup de haut-parleurs sur la scène ; seulement deux haut-parleurs sur les côtés et deux mauvais haut-parleurs à l'arrière qui n'était quasiment jamais utilisés. Ils étaient considérés plus comme des rappels, comme on le fait aussi dans les musiques actuelles. »

« J'ai proposé à François Bayle de créer avec le matériel du GRM un acousmonium mobile. J'avais le camion, et il me fallait juste que le GRM détache quelques haut-parleurs, une petite console et les amplis qui vont avec afin de pouvoir donner des concerts itinérants, moins chers, permettant aux petites associations et maisons de la culture d'accueillir des concerts acousmatique /.../ ce qu'il a finalement refusé. C'est à partir de là qu'au sein de TM+ j'ai créé un acousmonium mobile, puis en 1996 avec Motus que je l'ai géré. »

« Je suis arrivé à Crest en 1984. A partir de là, j'ai augmenté l'acousmonium en achetant dans une brocante des haut-parleurs d'occasion. C'est comme ça que peu à peu j'ai constitué un acousmonium avec des haut-parleurs très différenciés, plus qu'au GRM. Puis, j'ai commencé à *dispatcher* plus largement les haut-parleurs dans la salle. Ce n'était pas par opposition, mais tout simplement parce que j'avais remarqué que les œuvres de Bayle, faites de textures, de rideaux sonores, sonnaient très bien sur l'orchestre de haut-parleurs frontal ; mais beaucoup d'autres pièces comme celles de Parmeggiani ou les miennes, c'est à dire toutes les pièces un peu plus écrites, avaient besoin d'une plus grande circulation. »

« Mon but était de faire connaître le répertoire. C'est comme ça que j'ai créé *Futura* en 1993, sur un nouveau refus de Bayle qui ne voulait pas faire une vitrine du GRM en dehors des concerts de saison. Ce festival était destiné à jouer un répertoire large et pas seulement les commandes de saisons. »

## A propos de la « projection acousmatique » :

« J'ai rêvé d'un acousmonium fixe. D'autres y ont pensés aussi, comme Christian Zanezi. Mes plans étaient clairs : il fallait un lieu polyvalent dans sa disposition, c'est à dire plat et non-orienté, dans lequel j'aurais mis des fauteuils inclinables jusqu'à la position couché ; une console numérique fixe qui puisse éventuellement sur des rails se déplacer de 10m entre l'avant et l'arrière ; des haut-parleurs tous accrochés sur des bras motorisés, comme on le fait pour les lumières, et en nombre suffisant pour pouvoir varier les implantations sans forcément tout utiliser. Des haut-parleurs au plafond, sur les côtés, à fleur de sol... L'idée aurait été également d'inviter un interprète une fois par mois pour qu'il joue et enregistre sa version (via les automatisations de la console), afin que tout le reste du mois, tourne en permanence comme au cinéma, les interprétations captées numériquement. Il y aurait ainsi les interprétations *live* enregistrées et les interprétations de studio. Avec ça, on démocratisait à mon avis beaucoup plus cette idée de bain sonore, et cela aurait permis d'avoir des interprétations puissantes et reproductibles. Cela aurait également permis de voir ce qui se passe en terme de relationnel entre un public et l'interprète présent ou absent, mais dont les choix sont diffusés. Je pense que ça aurait marché. »

« Mettre à disposition le répertoire qu'on ne peut pas trouver en disque, comme les vieux films diffusés dans quelques cinémas. »

« Dans ces conditions, on est pas obligé d'être 100 au concert pour que ça ait une valeur. »

« Pour l'acousmonium fixe, moi j'en rêve et on ne sait jamais. Si je joue au lotto et que je gagne un million, tu verras la salle à Paris dans l'année ! Parce que c'est hyper important pour cette musique et pour les gens ! »

« Cela permettrait la multiphonie, à 100%, et là elle aurait vraiment du sens. »

« Si il y a l'argent pour, il y aurait des haut-parleurs semblables pour le multipiste doublés d'autres haut-parleurs dissemblables pour l'acousmonium. »

« On pourrait faire des cartes blanches, même faire intervenir des installations. Si il y avait de l'argent on pourrait commander une installation pour un mois, un peu comme les courts métrages ou publicités au cinéma, pour l'insérer entre les séances. On aurait alors la possibilité de venir à l'avance s'installer, circuler, et entendre l'installation sonore /.../ Ce ne serait pas un concert mais des séances. C'est ce que je proposais au festival à Crest pendant un temps, des « séances acousma » à l'image des séances cinéma. »

« J'ai proposé qu'on aille à l'« acousma » comme on va au cinéma, et non plus au concert, parce que le mot concert n'est pas adapté complètement. C'est pour ça que j'avais aussi enlevé le mot musique, en laissant “Art acousmatique” plus largement. »

« C'est pour ça que j'ai appelé le festival *Futura*, festival international d'art acousmatique et des arts de support. Je n'ai pas mis musique, parce que dans l'art acousmatique il y a la musique mais il y a aussi d'autres choses : radiophonie, installation, acousmatique, poésie sonore... »

« Quand j'ai commencé à étudier, j'ai vite compris que musique concrète jouait sur plusieurs tableaux. En ce sens là, elle était très porteuse et elle aurait du se développer beaucoup plus. J'étais persuadé qu'on obtiendrait facilement des aides pour ça. »

## **A propos de l'interprétation acousmatique :**

« C'est dès le début de *Futura*, en 1994, que m'est venue l'idée d'interprétation. Je programme 100 compositeurs, et je me dis que je ne vais pas pouvoir tous les faire répéter, ni les héberger, et puis même je ne pourrai pas les faire venir car je n'ai pas de quoi leur payer le voyage. J'ai du avoir l'équivalent de 3 000 euros la première année. Donc, il faut que ce soit nous qui interprétons et puis personne d'autre finalement parce que cela prendrait trop de temps, parce que nous n'avons pas les lieux suffisamment longtemps, cela coûterait trop cher, etc. Du coup j'ai contacté des gens dont je savais qu'ils jouaient un peu les musiques à droite à gauche, comme par exemple Philippe Mion qui en jouait beaucoup au GRM à l'époque. »

« A l'époque mon idée de mettre des haut-parleurs partout c'était aussi de mettre le public partout. Je faisais avec les sièges ou les coussins des petits salons partout ; c'est à dire qu'il y avait trois personnes qui écoutaient en se regardant, puis deux autres le dos tourné...etc. Ca n'était pas du tout orienté /.../ L'idée n'était pas celle de l'interprétation au sens où on l'entend maintenant. A l'époque je devais dire projection sonore. »

« J'ai beaucoup formé Jonathan, à partir de 1995 et je lui ai confié l'interprétation de mes œuvres à partir de 1997. Le concert qu'il a fait au GRM en 1997 pour la création de ma pièce *Ebene Sieben* était tellement extraordinaire que c'est là que je me suis dit : allons-y. »

« Tous les phénomènes comme celui de masquage, se sont mis en place par l'expérience. »

« Jonathan a été le premier à être formé vraiment pour un métier d'interprète. Je n'en ai pas formé d'autre autant que ça. »

« J'ai inventé le réglage de l'acousmonium si on peut dire, puisqu'au GRM on ne réglait pas du tout. Jonathan a ensuite fait les installations lui-même mais pas le réglage car il ne se sentait pas de le faire ; je venais donc après régler avec du bruit blanc. Il s'est passé deux ou trois ans avant qu'il me dise lui-même : “je peux le régler désormais.” »

« J'implantais les haut-parleurs globalement. L'histoire des deux cercles de Jonathan s'est fait après, quand il a fallu transmettre à d'autres et jouer aussi du répertoire assez varié. S'il a créé ça, c'est justement pour que se soit le plus universel possible. Par contre ce qu'il a fait contre mon avis, c'était d'orienter l'écoute ; il a eut cette conscience que l'on ne pas faire d'interprétation si les gens n'entendent pas comme l'interprète. »

## ANNEXE A.2

### **Qu'est-ce que l'acousmonium Motus ?**

L'acousmonium est un dispositif de projection du son, également appelé orchestre de haut-parleurs. Il est constitué d'un ensemble d'enceintes acoustiques, réparties dans le lieu du concert, dont on fait varier l'intensité et la couleur de sortie du son à l'aide d'une table de projection (via filtres, câbles et amplificateurs) pour la mise en espace des œuvres interprétées.

Comme un film de cinéma, l'œuvre acousmatique, nécessite d'être projetée pour être appréciée dans toute sa dimension spatiale et imaginaire. La même différence existe entre l'écoute domestique et le concert qu'entre un film diffusé à la télévision et sa projection au cinéma : l'immersion dans l'espace de projection plonge l'auditeur au cœur de l'expressivité de l'œuvre, la détaille, la révèle, et enrichit la perception du public d'une dimension plus vaste, par les choix d'implantation, les parcours du son dans l'espace, l'étagement des plans, le jeu sur les filtrages et les intensités définis par l'interprète.

Autour du cœur du dispositif, constitué d'une assise d'enceintes de référence (en neutralité et en puissance), est déployée toute une gamme de haut-parleurs aux caractéristiques précises, capables de restituer chacun une palette de couleurs distinctes : du suraigu à l'infra basse, chaque projecteur de son a été sélectionné, testé et calibré tant pour ses qualités propres que pour ses possibilités d'intégration à l'ensemble. On trouvera ainsi des projecteurs dont le rôle est de soutenir les crescendos ou les effets de masse, quand d'autres seront sollicités pour donner du contour, de la présence à une écriture détaillée, ou encore discrètement soutenir et arrondir des basses, faire étinceler des aigus, rendre un son creux, renforcer un effet d'éloignement ou de proximité... C'est ce choix d'une grande diversité de types d'enceintes (dont certaines ont été fabriquées sur mesure) qui distingue les deux acousmoniums Motus.

### **En quoi consiste l'interprétation d'une œuvre acousmatique ?**

Une œuvre acousmatique est le résultat d'un travail de studio définitivement fixé sur support audio. Elle peut être écoutée chez soi ou en concert, interprétée sur un dispositif de projection du son.

A la console, le régisseur a un véritable rôle d'interprète de l'œuvre en public. Tout comme le chef d'orchestre, il se charge de préciser les nuances, les contrastes et les couleurs, les effets de masse et les soli, le relief et bien sûr la mise en espace, avec ses effets cinétiques, ses mouvements proche/lointain, gauche/droite, etc. Cela nécessite des répétitions, une grande concentration, une connaissance parfaite de l'œuvre et des qualités musicales qui ne se rencontrent que chez des musiciens expressément formés et motivés. A ces conditions, l'œuvre acousmatique acquiert une véritable seconde vie au concert, impossible à restituer par la seule écoute sur disque.

### **Rôle et fonctionnement de l'acousmonium**

Conçu dès 1981, et patiemment perfectionné ensuite avec l'aide de Jonathan Prager et Daniel Bisbau, l'acousmonium Motus est un ensemble exclusivement consacré à l'interprétation du répertoire acousmatique. Il est doté d'une console de projection d'au moins vingt quatre voies de diffusion et de cinquante à soixante projecteurs de son de volumes et de profils sonores extrêmement diversifiés : une majorité de haut-parleurs large bande et quelques autres plus spécifiques, conçus pour sonner dans des zones spectrales plus étroites (suraigu, aigu, médium, médium grave, basse, infrabasse, etc.). On est donc loin des critères de qualité acoustique d'un home cinéma.

Le standard d'enregistrement des œuvres le plus courant est le format stéréo. Ces deux voies sources (lues aujourd'hui sur un lecteur CD) sont reliées à la console de projection. Ainsi, dans le cas d'un système à vingt-quatre voies, douze d'entre elles restituent le canal de gauche et les douze autres le canal de droite. Chacun de ces vingt-quatre potentiomètres est relié à un amplificateur indépendant et à une ou plusieurs enceintes, ce qui permet à l'interprète d'adresser le signal issu du lecteur à un, deux, trois, dix, vingt, quarante... haut-parleurs. Ainsi, en fonction du type d'enceinte – taille, couleur, rendu... – et de sa position dans l'espace du concert (avant, côté, arrière, dessus, dessous, proche, loin) l'interprète joue sur plusieurs niveaux d'intervention : 1/ l'intensité (du plus fort à l'à peine audible) 2/ la couleur (par le choix momentané de haut-parleurs plus spécialisés dans l'infra grave, le grave, le médium, l'aigu ou le suraigu, par exemple) 3/ l'espace (en déplaçant le son d'une enceinte ou d'un groupe d'enceintes à l'autre), 4/ la densité (en projetant la musique sur une, deux, trois... paires d'enceintes ou sur la totalité de l'acousmonium), 5/ la vitesse (à laquelle on passe d'un plan sonore à l'autre, d'un point de l'espace à l'autre, etc.).

C'est à l'interprète de trouver pour chaque circonstance la configuration qui offre la meilleure répartition de timbres, lui permettant de sculpter véritablement l'espace et de souligner avec justesse et expressivité les structures sonores des œuvres qu'il a la charge de défendre. Cela réclame de sa part beaucoup de précision, dans la préparation du concert et le travail des œuvres, mais aussi de virtuosité lors de la diffusion, que réclame le maniement simultané d'un grand nombre de potentiomètres et d'autant de filtres et de réglages divers.

D'une grande maniabilité, l'acousmonium Motus présente également une apparence première d'instabilité qu'il est nécessaire de maîtriser pour faire naître la délicate fragilité des plans sonores, déployer les lignes en mouvement, donner du relief aux contrepoints, faire miroiter et chatoyer les sons et, transcendant la matérialité du dispositif, élever l'auditeur aux dimensions d'un univers acoustique riche, complexe et changeant.

[Denis Dufour, 2002]



**JOHN CORIGLIANO**, compositeur, a obtenu le prix Pulitzer de musique 2001 pour sa *Symphonie n°2* (éditée par Schirmer), créée le 30 novembre dernier par le Boston Symphony Orchestra. John Corigliano avait récemment remporté un oscar pour la musique du film *Le Violon rouge*.

**PIERRE UGA**, compositeur, professeur honoraire au Conservatoire, a obtenu le "3<sup>e</sup> prix absolu" au Concours international de Milan 2001 (premier prix, A. Bocelli). Pierre Uga, qui a été l'élève de Daniel-Lesur, Pierre Lantier, Pierre Wissmer, avait obtenu en 1961 une mention au concours de la Radio (derrière Joaquin Rodrigo) ; au concours Viotti (Italie), en 1963, une mention honorifique, puis, en 1965, le 2<sup>e</sup> prix ex aequo ; en 1972, mention spéciale du jury à Cannes, à la Biennale de la mélodie française.

**FRÉDÉRIC LODÉON** a reçu le prix Anima 4 du meilleur animateur de radio publique de langue française, décerné par la Communauté des radios publiques de langue française, pour son émission "Carrefour de Lodéon" sur France Inter.

**JONATHAN PRAGER**, 29 ans, interprète acousmatique, a vu son contrat à la tête de l'Acousmonium Motus prolongé jusqu'en 2003-2004 (conçu et réalisé par Denis Dufour et Daniel Bisbau. L'Acousmonium Motus est l'un des plus importants dispositifs de projection du son pour l'interprétation des musiques concrètes/acousmatiques). Interprète titulaire de l'Acousmonium Motus depuis 1995, Jonathan Prager assure régulièrement la projection des musiques acousmatiques en concert.

**LUC FAVIER** est nommé administrateur de l'Ensemble vocal régional de Champagne-Ardenne à Epernay.

**YVES LECOQ** rejoint le Jeune Chœur de Paris, comme administrateur au côté de Laurence Equilbey. Il était précédemment à la Fondation Royaumont (production et diffusion) après avoir été l'administrateur de l'ensemble Il Seminario Musicale de Gérard Lesne.

**ALAIN DUALT**, dont le spectacle "Verdi, une passion, un destin", présenté à Bercy à Paris, puis en tournée, a remporté un large succès, présente une nouvelle série d'émissions sur France 3, "Toute la musique qu'ils aiment", qui remplace les "Nocturnales". Il reçoit, chaque semaine, une personnalité, mélomane mais non musicien professionnel, qui fera part de ses émotions musicales. Le classique y est à l'honneur, mais sans exclusive.

**OLIVIER FLUCHAIRE**, 26 ans, violoniste, est le lauréat français du concours The New York Debut Winners Series. Il a donné son premier récital au Weill Recital Hall (Carnegie Hall) à New York, le 5 mai, dans un programme allant de Beethoven à Messiaen, qui comprenait également la création de *New Work* de Toshi Ichiyanagi, dont il est le dédicataire.

## AGENDA DES INTERPRÈTES

**Eric Aubier**, trompettiste, joue le *Concerto* de Tomasi au Chantier naval Opéra à Antibes, le 5 juin à 20h30, avec l'Orchestre régional Paca (dir. Philippe Bender). Il sera au Festival de Vauluisant le 17 juin à 16h pour des concertos baroques, à Dax le 23 à 21h, avec Thierry Escaich, pour un programme trompette et orgue, et enfin le 6 juillet à 21h au Festival de Charnie-Champagne.

**Le Quatuor Ludwig** est en tournée dans les Emirats arabes pour cinq concerts du 22 au 28 mai. Il se produira ensuite aux Festivals des Charentes le 12 juin, de Venejan le 19 juin, puis à Camaret le 26 juillet, Saint-Tropez le 28, Pionsat le 1<sup>er</sup> août, Saint-Yrieix le 3, Lauzerte le 15, Vinça le 17 et enfin La Chaise-Dieu le 2 septembre.

**Isabelle Oehmichen**, pianiste, est l'interprète du *Double Concerto* BWV 1060 de Bach, avec la pianiste Danielle Torchon-d'Avat. Elles seront accompagnées par l'Orchestre de Fresnes à Auffargis (78) le 19 mai, à 21h. Le lendemain à 16h, elle sera la soliste du *Concerto n°1* de Chopin, avec l'Orchestre Antonio Vivaldi, pour le concert d'ouverture de la saison de la fondation Cziffra à Senlis.

**Jorge Chamíné**, baryton, et **Marie-Françoise Bucquet**, pianiste, rendent hommage à Iannis Xenakis au théâtre des Bouffes-du-Nord à Paris, le 29 mai (jour de naissance du compositeur) à 20h30 (Brahms, Ravel, Guastavino, Xenakis). Le 7 juin à 20h45, ils seront à Bougival pour le concert de clôture de l'hommage à Bizet (cf. LM n°251), avant de donner un atelier musical, suivi d'un concert marathon à la fondation Gulbenkian à Paris, le 21 juin à partir de 10h.

**Mûza Rubackyté**, pianiste, joue de la musique de chambre avec Gérard Poulet et Dominique de Williencourt à Mer (41) le 19 mai à 20h30, avant de prendre part aux Rencontres musicales de l'abbaye de La Prée (36). En juin, elle sera en tournée aux Pays-Bas et au Danemark, puis participera au festival Piano aux Pyrénées (master classes du 15 au 18, et concert le 18 juillet à 20h30).

**Le Chœur Nicolas de Grigny** (dir. : Jean-Marie Puissant) interprétera *Un Requiem allemand* et la *Rhapsodie pour contralto et chœur d'hommes* de Brahms à l'abbaye de Saint-Martin-aux-Bois (02), le 3 juin à 20h30. Dans le cadre des Flâneries musicales de Reims, il chantera ensuite dans le *Requiem* de Verdi interprété par l'Orchestre national d'Ile-de-France (dir. : Jacques Mercier), le 29 juin à 19h, puis présentera un programme de musique française le 2 juillet à 19h.

**Nicolas Testé**, basse, chante dans la reprise de *Faust*, mise en scène de Lavelli, à l'Opéra Bastille (jusqu'au 6 juin), avant de participer à *Giovanna d'Arco* de Verdi au Festival de Saint-Denis les 4 et 5 juillet. Il sera ensuite aux Chorégies d'Orange pour *Rigoletto* donné les 25 et 28 juillet.

**Clara Cernat**, violoniste, et **Thierry Huillet**, pianiste, ont un été chargé. Ils se produisent en duo dans les Festivals Gabriel-Fauré de Pamiers le 8 juin, Riom le 15, Cinécité à Pau le 12 juillet, du Comminges le 15, Piano aux Pyrénées les 18 et 20, Estivalpes à Annecy le 6 août, d'Albi le 7, de Saint-Lizier le 10 et enfin de Trélazé le 28.

## AGENDA DES COMPOSITEURS

**Charles Chaynes** verra une journée consacrée à ses œuvres le 25 mai à l'Opéra de Marseille, avec, à 11h, un concert de musique de chambre de l'Ensemble Télémaque (dir. : Raoul Lay) qui jouera ses *Poèmes itinérants* et *Pour caresser le silence*. A 20h30, l'Orchestre de l'Opéra (dir. : Mishi Inoue) interprétera ses *Visages mycéniens*, ainsi que des œuvres de Paul Dukas et Henri Dutilleul.

## ANNEXE A.4

# ACOUSMONIUM MOTUS, L'INSTRUMENT

DIRECTION DENIS DUFOUR

INTERPRÈTE TITULAIRE JONATHAN PRAGER

INTERPRÈTE PERMANENT DAVID BEHAR

**L'acousmonium Motus**, conçu et réalisé par Denis Dufour et Daniel Bisbau, est un instrument exclusivement dédié à l'interprétation des musiques concrètes/acousmatiques. Cet ensemble, patiemment élaboré au fil des ans depuis 1981, est constitué d'une console de projection à 40 voies de diffusion et de 50 projecteurs de son variés en volumes et en qualités acoustiques.

Sur une assise d'enceintes de référence, cœur du dispositif, est organisée toute une palette de couleurs sonores grâce à des haut-parleurs spécialisés. Du suraigu à l'infra basse, chaque projecteur de son a été recherché, travaillé et calibré tant pour ses qualités propres que pour son intégration à l'ensemble du dispositif. On trouvera ainsi des projecteurs dont le rôle est de soutenir crescendos ou effets de masse quand d'autres sont sollicités pour donner du contour, de la présence à un moment d'écriture détaillée, ou encore discrètement soutenir et arrondir les basses, faire étinceler des aigus, rendre un son creux, renforcer un effet de lointain ou de proximité, etc.

C'est ce choix d'une **grande variété de projecteurs de sons**, dont certains ont été fabriqués sur mesure, qui distingue cet instrument d'autres dispositifs tels que ceux de Son-Ré, de l'Imeb, de Musiques et Recherches ou de l'Ina-GRM, qui ont chacun opté pour un ensemble de haut-parleurs "large bande", bien que de tailles et de calibres diversifiés.

De ce fait l'implantation de l'acousmonium Motus exige une bonne connaissance de l'"orchestre" et de chacun de ses éléments pour utiliser au mieux l'espace et les particularités acoustiques du lieu de concert. Conçu pour s'adapter à toutes circonstances et tous lieux, sa disposition est libre, à l'inverse de certains dispositifs existants dont le schéma d'implantation est fixe (Imeb, Beast). C'est à l'interprète de trouver à chaque fois la configuration qui lui offre une bonne répartition des timbres, lui permette de **sculpter l'espace** et de souligner agréablement les structures sonores.

L'acousmonium Motus, par la diversité de ses nuances et de ses contrastes, réclame de l'interprète **précision et virtuosité**. Instrument de caractère capricieux, mouvant, labile quant au rendu des espaces et des valeurs spectrales, il révèle d'autant mieux la personnalité de l'interprète. Usant de cette instabilité apparente ou de la délicate fragilité des plans créés par

la répartition des enceintes dans le lieu d'écoute, le chef de cet orchestre acousmatique déploie les lignes en mouvement, met en relief les contrepoints, fait miroiter ou chatoyer les sons et, masquant la réalité des haut-parleurs, élève l'œuvre et sa structure à la dimension d'une image acoustique riche, complexe et variée, offerte à l'écoute collective du concert. Dispositif scintillant, l'acousmonium Motus est efficace tant pour les œuvres d'écritures fines que pour celles aux orchestrations denses et chargées..

Afin de faire reconnaître le rôle de l'interprète acousmatique et de promouvoir cet orchestre au rang des grandes formations musicales, Denis Dufour a nommé **Jonathan Prager** à sa tête dès 1995. Il est de ce fait le **premier interprète professionnel titulaire d'un acousmonium**. Il a joué près de 300 œuvres du répertoire dont une trentaine de créations mondiales sur divers dispositifs de projection du son, des classiques de la musique concrète aux jeunes créateurs d'art acousmatique. Début 2001 son contrat a été renouvelé jusqu'en 2004.

Cette même année, **David Behar** a également été nommé second interprète permanent de la formation.

Au delà des manifestations organisées par Denis Dufour telles que les concerts Acore (Lyon, 1981-1995), le festival Futura (Crest, depuis 1993), le festival Syntax (Perpignan depuis 2001), l'acousmonium Motus, dont les qualités acoustiques sont désormais reconnues, est sollicité par nombre de festivals : Aujourd'hui Musiques (Perpignan, depuis 1995), L'Espace du son (Bruxelles, 2001), Le Bruit de la Neige (Annecy, 2001), Why Note (Dijon, 2000 et 2001), Licences (Paris, depuis 2000), Ebruitez-vous ! (Rennes, 2002), Corpi del suono et La Terra Fertile (L'Aquila, Italie, 2000), Art et environnement (Claret, 1997), Aye Aye festival (Nancy, 1996), Sons et images (Gentilly, 1995). Il est également intervenu dans le cadre du Cycle acousmatique de l'Ina-GRM et lors de nombreux autres concerts en France et en Europe : concerts Campler (Perpignan, depuis 1995), inauguration du Centre d'études et de recherche Pierre Schaeffer (Montreuil, 1997), manifestations du CER P. Schaeffer pour le cinquantenaire de la musique concrète (Montreuil et Ecole Normale de musique, Paris, 1998), Bordeaux, Saint-Cyprien, Lille, Sète, etc.

**.Contact** Denis Dufour au 01 42 05 34 37 ou 06 07 10 62 23, fax 01 46 07 84 03, e-mail motus.prod@wanadoo.fr  
Motus, BAL 50, 25 rue du Terrage, 75010 PARIS, FRANCE

## ANNEXE A.5

# L'ACOUSMONIUM MOTUS

**DIRECTION DENIS DUFOUR**

**INTERPRÈTE TITULAIRE JONATHAN PRAGER**

**INTERPRÈTES ASSOCIÉS** DAVID BEHAR, GUILLAUME CONTRÉ, TOMONARI HIGAKI, OLIVIER LAMARCHE, VINCENT LAUBEUF, NATHANAËLLE RABOISSON, GIANFRANCO SCARPELLI.

### HISTORIQUE

#### 1981

Denis Dufour acquiert sur ses fonds propres ses premiers haut-parleurs (6 JBL, 2 Bose) et amplificateurs (5 Quad stéréo) afin de doter le Trio GRM Plus d'un outil de diffusion pour le répertoire acousmatique. Il achète également une camionnette pour le transport du matériel.

Fondé en octobre 1977 au sein de l'Ina-GRM, le Trio GRM Plus deviendra l'ensemble TM+ en 1984.

#### 1982-1987

Dans le cadre des concerts Acore, l'acousmonium, complété par des apports de l'Ina-GRM, est mis à la disposition des étudiants de la classe de composition acousmatique du CNR de Lyon, fondée en 1980.

#### 1985

Achat d'un magnétophone Revox.

#### 1987

D. Dufour, quittant l'ensemble TM+, perd une partie des moyens techniques issus de l'Ina-GRM et doit interrompre les concerts Acore durant un an, faute de moyens suffisants.

Nouvelles acquisitions d'enceintes de qualités variées et participation d'étudiants de la classe d'acousmatique du CNR de Lyon à l'amélioration du dispositif (Jean-François Cavro pour la connectique, Claude Piot pour les haut-parleurs).

Achat d'un nouveau véhicule de transport.

#### 1988

Acquisition d'une nouvelle console de projection.

Devenu autonome, l'acousmonium est inauguré lors du concert Acore du 13 février. Il est alors constitué de 12 voies de diffusion (12 voies d'amplification, 12 enceintes, une console E2A, un magnétophone Revox et des câbles).

#### 1992

Extension de la console de projection à 20 voies de diffusion et achat de nouvelles enceintes.

L'acousmonium commence alors à affirmer sa personnalité et à trouver son "son".

#### 1993

Jonathan Prager prend connaissance des activités de concert de D. Dufour et de sa classe d'acousmatique au CNR qu'il intègre en septembre. Aussitôt intéressé par l'acousmonium et la projection du son, il va désormais contribuer activement à l'amélioration du dispositif et plus particulièrement à la mise en cohérence de la connectique.

#### 1995

A partir de cette date remplacement progressif des amplificateurs, multiplication et optimisation des projecteurs de son. J. Prager est nommé interprète titulaire de l'acousmonium Motus.

#### 1996

Le 26 mai création de Motus, association non subventionnée, qui entre autres activités gère l'acousmonium de D. Dufour.

Achat d'un nouveau véhicule de transport.

Mise en œuvre avec Daniel Bisbau du nouvel acousmonium Motus avec plus particulièrement l'ajout de projecteurs de son très spécialisés pour les fréquences extrêmes.

Acquisition d'une nouvelle console de projection (24 voies de diffusion).

#### 1997

Rachat de haut-parleurs du dispositif du GMU (Pau) qui avait été conçu et réalisé par Daniel Bisbau.

Acquisition d'un lecteur Adat 8 pistes pour jouer les œuvres multiphoniques.

#### 1998

Le 18 juin à l'auditorium Olivier Messiaen de la Maison de Radio France à Paris, Motus participe à la création de *Terra incognita* de D. Dufour, œuvre pour deux acousmoniums. J. Prager dirige l'acousmonium GRM et le compositeur l'acousmonium Motus.

#### 2000

Le 23 novembre à l'auditorium Olivier Messiaen de la Maison de Radio France à Paris, Motus participe à la création d'une deuxième œuvre de D. Dufour pour deux acousmoniums, *Chanson de la plus haute tour*. En présence de Pierre Henry, J.

# ANNEXE A.6

## ACOUSMONIUM MOTUS

DIRECTION DENIS DUFOUR

Titulaire Joanthan Prager

### FICHE TECHNIQUE

#### .L'instrument

L'**acousmonium Motus** est un dispositif de projection du son pour l'**interprétation des musiques concrètes/acousmatiques**. Cet ensemble spécialisé est constitué, selon les lieux et les circonstances, d'une console de projection à 25 ou à 48 voies de diffusion et de 45 à 54 projecteurs sonores de volumes et de qualités acoustiques variés.

#### .L'interprète

Une œuvre acousmatique est le résultat d'un travail de studio définitivement fixé sur support audio. **A la console, l'interprète a un véritable rôle de créateur de l'œuvre en public**, et tout comme un chef d'orchestre, il se charge de préciser les nuances, les contrastes et les couleurs, les effets de masse ou de soli, le relief et bien sûr la spatialisation, avec ses effets cinétiques, ses mouvements proches, lointains, gauche/droite, etc.

Depuis 1995, un **interprète permanent, Jonathan Prager**, est associé à l'acousmonium Motus dont il est le titulaire. Il est, de ce fait, le premier interprète professionnel de musique acousmatique.

#### .Le lieu

L'acousmonium s'accommode de **tous types de salles et de dispositions**. Mais les meilleurs résultats sonores et musicaux sont obtenus dans les espaces larges et plats de dimensions proches du carré, avec une hauteur sous plafond d'au moins quatre mètres et des possibilités de placement des haut-parleurs dans l'ensemble du lieu : avant, côtés, arrière. Les théâtres en gradin et les salles à "l'italienne" sont possibles mais n'offrent pas à chaque auditeur la même perception du son et des œuvres selon la place qu'il occupe. Enfin, la réverbération doit rester raisonnable. Les gymnases et certaines églises, ainsi que certaines salles entièrement recouvertes de moquettes, ne peuvent donc convenir pour ce type de concert.

#### .La mise en œuvre

L'**interprète**, avec son pupitre de projection, doit pouvoir être placé **au milieu de la salle**. Pour un rendement optimum de l'acousmonium Motus, il convient de prévoir une salle dont la contenance va de 150 places assises minimum à environ 600 places. Le public peut être installé sur des sièges, des transats, des poufs ou bien couché sur le sol, etc.

**Le déchargement, l'installation et le réglage de l'acousmonium** nécessitent entre 4 et 6 heures selon la configuration du lieu et le nombre de personnes (entre 3 et 4) mises à la disposition de Motus.

Afin de ne pas perdre du temps sur place pour décider de la configuration, il est indispensable de nous adresser par e-mail [format PDF] **un plan de la salle avec toutes ses dimensions ainsi que des photos** [format JPG, TIF...] pour que l'interprète puisse prévoir à l'avance le type de haut-parleurs à apporter, l'implantation et la répartition des voies de diffusion.

**Pour les répétitions**, l'interprète a besoin, la veille et le jour du concert, de deux ou trois plages horaires d'environ une à deux heures.

Les haut-parleurs sont répartis dans tout l'espace du concert. Il est donc important de prévoir des **passages de câbles**. Un multipaire relie la console au rack d'amplification qui peut être placé soit à côté, soit à 20 m maximum de la console. Les câbles qui partent des amplificateurs vers les haut-parleurs peuvent être rassemblés dans des "chemins de câbles".

Le dispositif requiert une alimentation standard en **220 volts et 16 ampères, sur une phase différente de la régie lumière**. Trois arrivées de courant sont nécessaires : l'une pour le pupitre de projection, l'autre pour le rack d'amplification, la troisième pour le "Sub" préamplifié.

**Le démontage, le rangement et le chargement du matériel** se fait soit à l'issue du concert, soit le lendemain matin. Il nécessite environ deux heures et la mise à disposition par l'organisateur de 3 ou 4 personnes.

**Contact** Denis Dufour au +33 [0]1 4205 3437 ou +33 [0]6 0710 6223, fax 01 4209 8838, e-mail ddufour@motus.fr  
Motus, 62 avenue de Flandre, 75019 PARIS, France

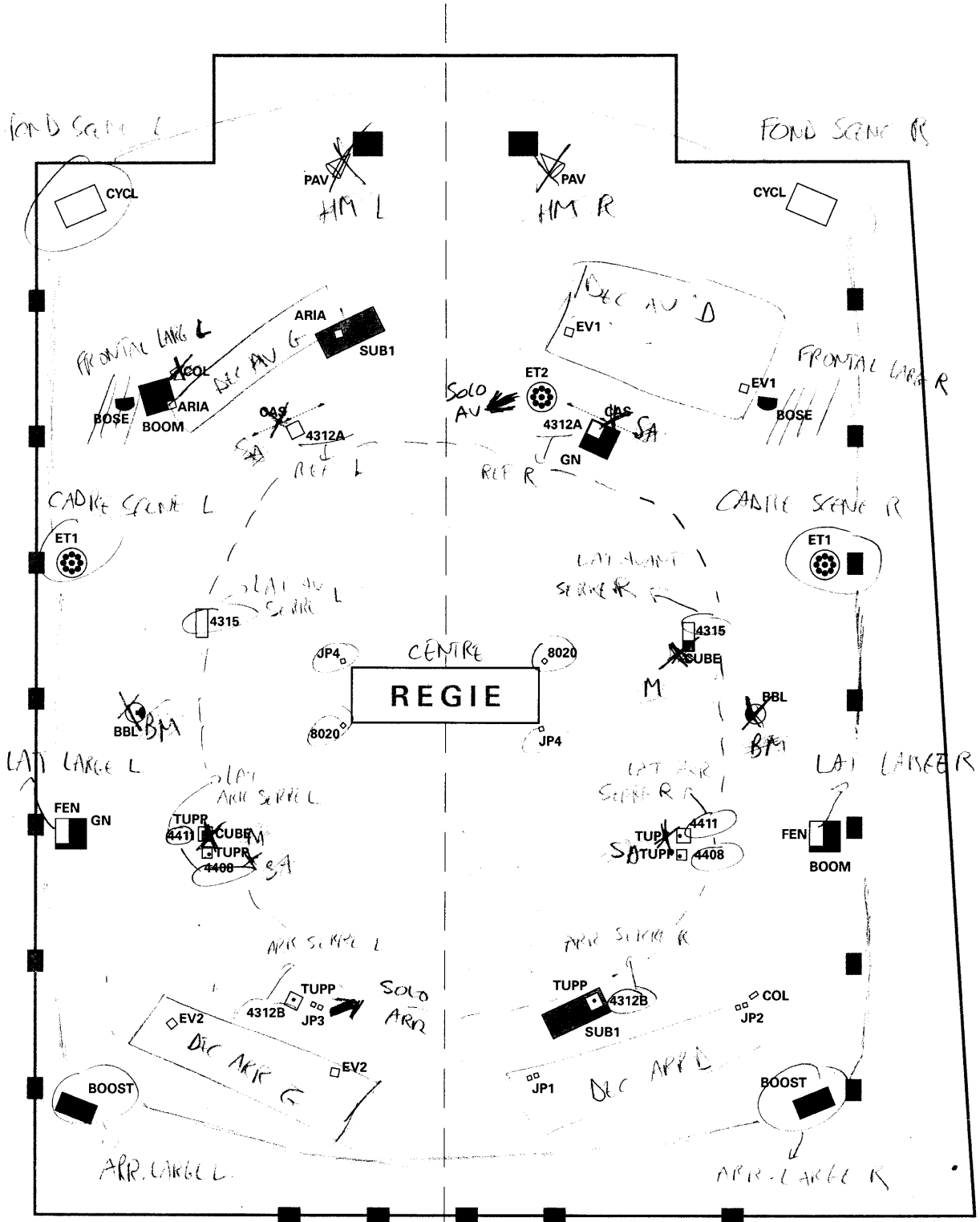
Licence d'entrepreneur de spectacles n° 759890 .SIRET 409 028 339 00045 APE 923E .N° de TVA intracommunautaire FR12 409 028 339 00045

ANNEXE A.7

ACOUSMAXI MOTUS

DOSSIER TECHNIQUE D'IMPLANTATION #120802

PAGE 2 IMPLANTATION



Conçu par Jonathan Prager

# ANNEXE A.8

DOSSIER TECHNIQUE D'IMPLANTATION #120802

PAGE 8 ASSIGNATION DES PROJETEURS SONORES AUX VOIES DE DIFFUSION

		CONSOLE 1																CONSOLE 2																CONSOLE 3																					
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	L	R	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	L	R	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	L	R
COLORES	INFRA-BASSES SUB	MONO																C8																																					
	BAS-MEDIUMS 1 -GN-	ST-																-B2-																																					
	BAS-MEDIUMS 2 -BOOM-	ST-																-B3-																																					
	MEDIUMS CUBES	ST-																-C1-																																					
	HAUT-MEDIUMS 1 -COL-	ST-																-C2-																																					
	HAUT-MEDIUMS 2 -PAV-	D G																-A2-																																					
G.C.	SURAIGUS 1 -CAS-	ST-																-A1-																																					
	SURAIGUS 2 -TUPP-	ST-																-B1-																																					
	FOND SCENE -EYCLONES-	ST-																-A8-																																					
	CADRE SCENE -ET1-	ST-																-B7-																																					
	LATERAUX LARGES -FEN-	ST-																-C3-																																					
	ARR. LARGES -BOOST-	ST-																-B8-																																					
P.C.	REFERENCES -4312A-	ST-																-A6-																																					
	LAT-AV. SERRES -4315-	ST-																-B4-																																					
	LAT-ARR. SERR. -4411+ 4408-	ST-																-B5-																																					
	ARR. SERRES -4312B-	ST-																-C4-																																					
EFFETS	DECENTRES AV. G -ARIA-	ST-																-A4-																																					
	DECENTRES AV. D -EV1-	ST-																-A5-																																					
	DECENTRES ARR. G -EV2-	ST-																-C5-																																					
	DECENTRES ARR. D -JP1	ST-																-C6-																																					
	DECENTRES ARR. D -JP2	ST-																-C6-																																					
	CENTRE -JP4+ 8020-	ST-																-B6-																																					
AUTRES	SOLISTE MONO ARR. -JP3	MONO																-C7-																																					
	SOLISTE MONO AV. -ET2	D G																-A7-																																					
	FRONTAL LARGE -BOSE-	D G																-A3-																																					
	BAS-MEDIUMS 3 -BBL-	D G																-A3-																																					

Conçu par Jonathan Prager

Version 1.0 mise à jour le 10/09/13

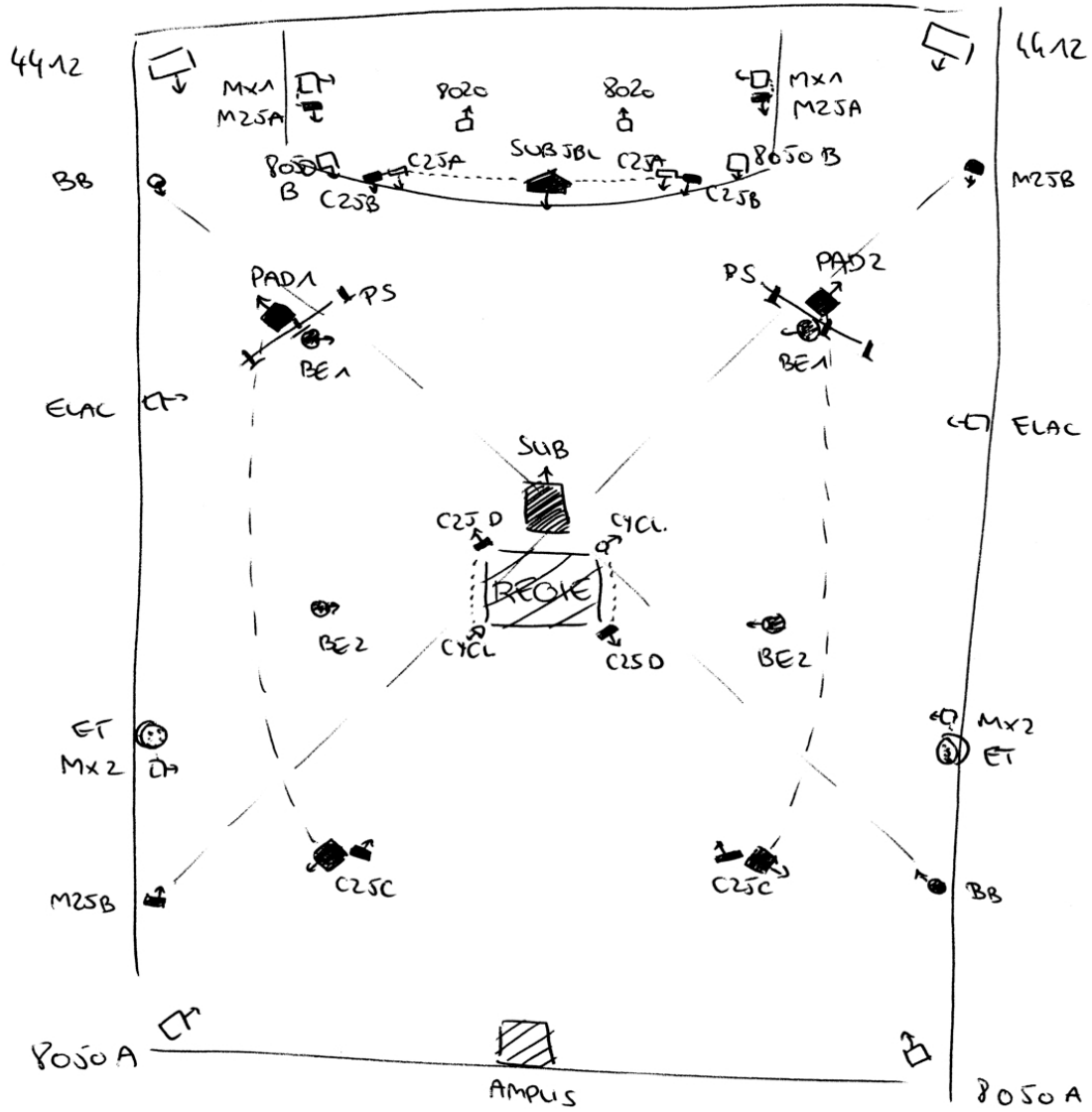
G.C. = Grande couronne, P.C. = Petite couronne

# ANNEXE A.9

## ACOUSMINIMOTUS

DOSSIER TECHNIQUE D'IMPLANTATION # 140101

PAGE 2 IMPLANTATION



Conçu par Jonathan Prager

# ANNEXE A.10

A C O U S T I C M I N I M O T I O N S

DOSSIER TECHNIQUE D'IMPLANTATION # 140101  
 PAGE 6 AFFECTATION DES PROJECTEURS SONORES AUX VOIES DE DIFFUSION

1	INTRA-BASSES	SUB	ST	OMNI 3-4	1	— COURRÉS —
2	BAS-MEDIUMS	PAD 1/2		C2	2	
3	HAUT-MEDIUMS	BB+M2JB	ST	C3	3	
4	SURAIGUS	P-5		C4	4	
5	CONSOLE	C25D+ENCL	ST	E1	5	— EFFETS —
6					6	
7	PLAN MED.	Mx1+M2SA	ST	A4	7	
8					8	GRANDE — COURONNE —
9	FOND	44A2	ST	A1	9	
10					10	
11	CADRE	ELAC	ST	A2	11	
12					12	
13	LATÉRAUX	ET.+MX2	ST	A3	13	
14					14	
15	ARRIÈRES	8050 A	ST	OMM 1-2	15	
16					16	
17	REFERENCES	C25A+B +SUB JBL	ST	B1	17	— PETITE COURONNE —
18					18	
19	LATÉRAUX AVANT	BE1	ST	B2	19	
20					20	
21	LATÉRAUX ARRIÈRES	BE2	ST	B3	21	
22					22	
23	ARRIÈRES	C25C	ST	B4	23	
24					24	

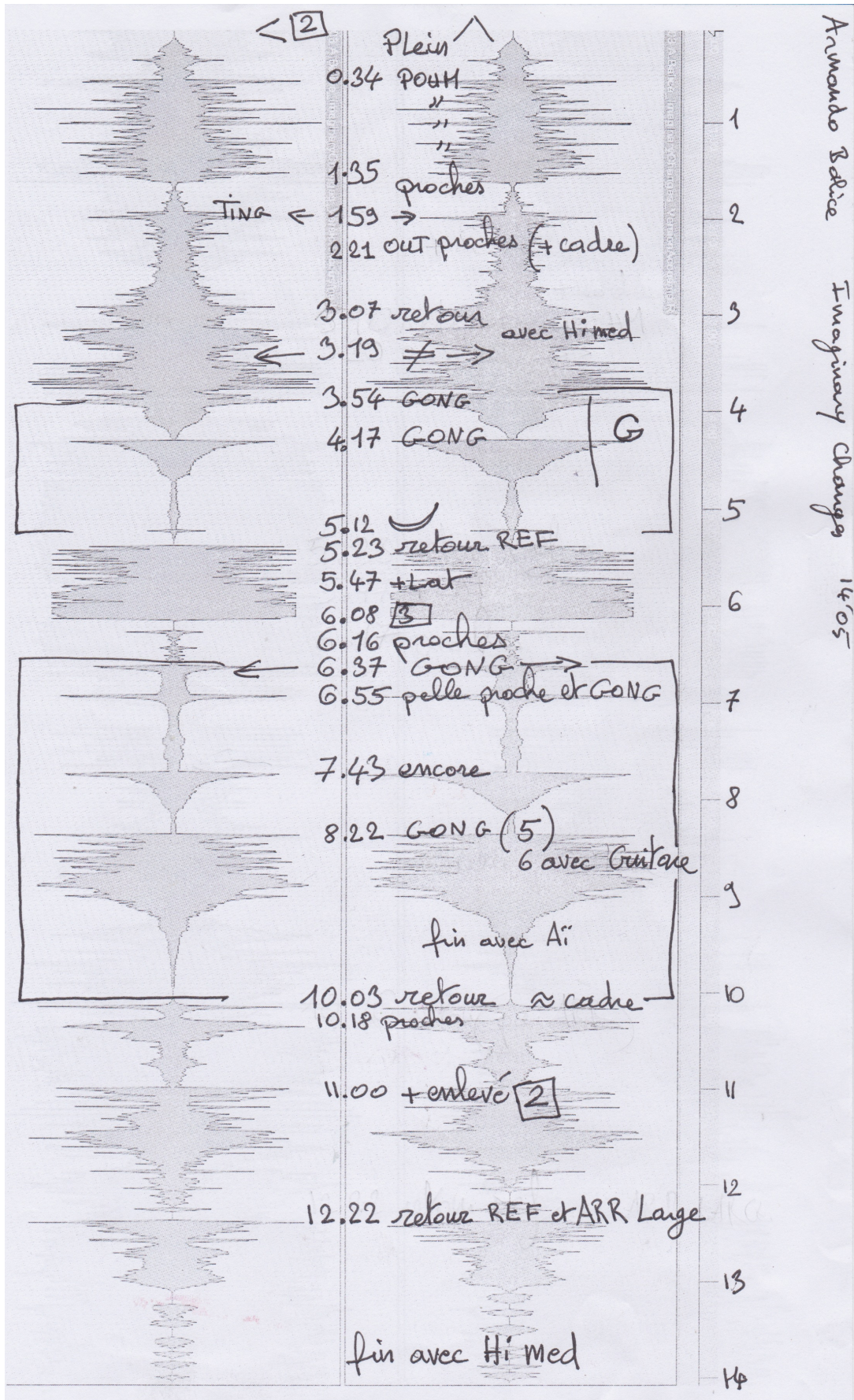
Version 22, mise à jour le 10/03/13

STÉREO      GÉNÉRAL      ← CANAL SOURCE      ← AMPLI

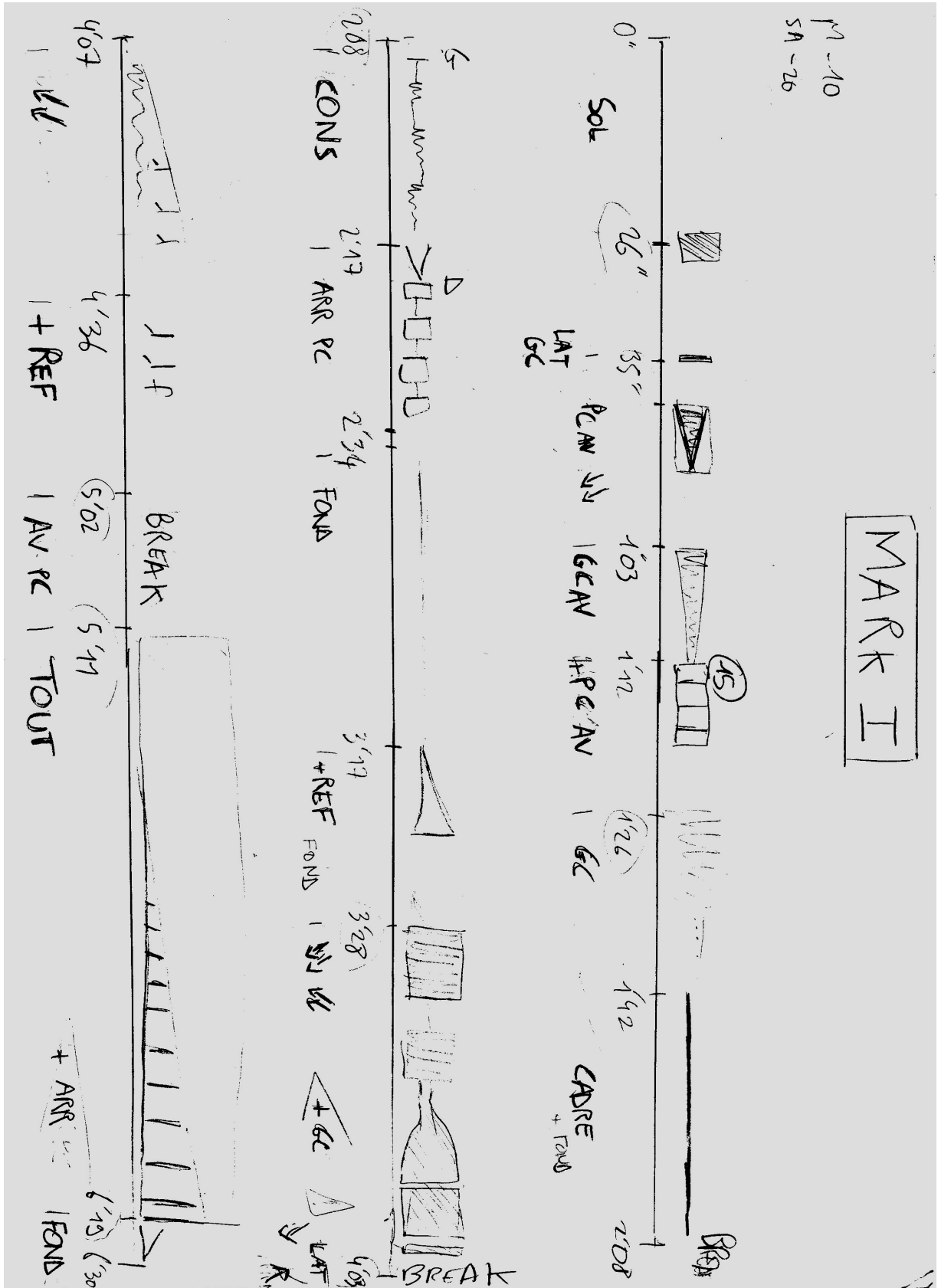
Conçu par Jonathan Prager



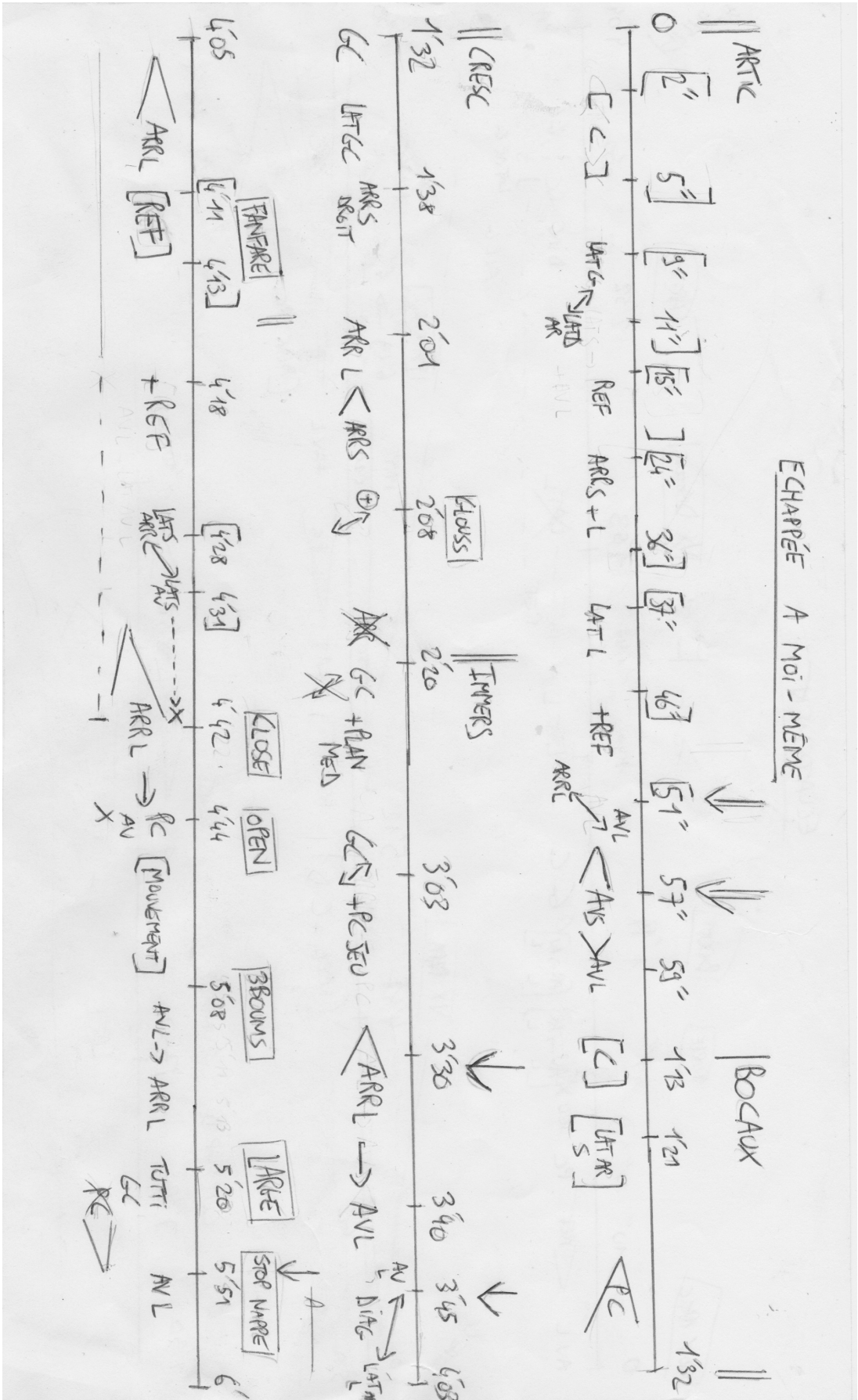
ANNEXE A.11



ANNEXE A.12



ANNEXE A.13



## ANNEXE A.14

### Notes sur *Echappée à moi-même* de Maylis Raynal

#### *Echappée à moi-même* [2014]

Oeuvre acousmatique, stéréophonique, 6'00.

#### **En concert :**

- Création le mardi 4 Mars au CRR (Paris 75008)
- Vendredi 6 juin à la médiathèque Jean-Pierre Vernant (Chelles 77500)
- Samedi 14 juin à la bibliothèque Buffon (Paris 75005)
- Samedi 28 juin à la bibliothèque Marguerite Duras (Paris 75020)

#### **Notice :**

Ce pourrait être l'intimité d'un chez soi perdu qui nous entraîne vers de lointains souvenirs... Ou serait-ce l'inverse?

#### **A propos :**

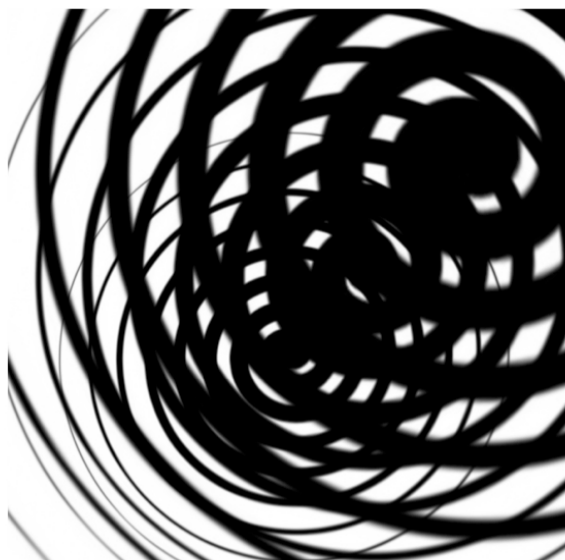
« Echappée à moi-même » est le premier mouvement de « Vaste Proximité » qui exprime, à travers une expérience personnelle, le sentiment paradoxal de perte de soi et pourtant de grande exaltation que l'on peut ressentir à l'arrivée d'une vie nouvelle dans une grande ville, loin d'une région et de sa culture auxquelles on était attaché. La pièce narre ainsi un voyage identitaire qui traduit plusieurs états psychiques pouvant exister lors d'une telle expérience et est ponctuée par la recherche d'un dépassement de soi constant pour éviter des obstacles inconnus, cela aboutissant à un équilibre nouveau, au bien-être enfin.

Echappée à moi-même traite de l'attachement culturel, de la perte d'une partie de soi liée à un déracinement et de la façon dont on peut chercher à la reconstituer à travers une communauté qui nous lierait à notre passé tout en plongeant dans un savoureux bain de nouveauté. »

*Maylis Raynal*

*Vincent Guiot, Août 2014*

## ANNEXE A.15



### Musiques à réaction 5.4

Concert des étudiants en composition  
de Denis Dufour et Jonathan Prager  
au CRR de Paris et au PSPBB

#### Entrée libre

**Lieu :** Auditorium de la Bibliothèque Buffon · 75005  
**Acousmonium Motus :** Régie Olivier Lamarche, Guillaume Contré ·  
Implantation, réglage et accord Jonathan Prager  
**Organisation :** CRR de Paris et Bibliothèque Buffon / Ville de Paris  
**Production :** Motus (direction Vincent Laubeuf)  
avec le soutien de la Sacem

**Motus est soutenu par :** Ministère de la Culture et de la  
communication / Drac Ile-de-France au titre de l'aide aux  
ensembles conventionnés · Sacem-la culture avec la copie privée ·  
Ville de Paris · Région Ile-de-France.



## P R O G R A M M E

Jeudi 12 juin 2014 · 19h00

### Concert 1

Œuvre collective *Hurler sans bruit* [2014]\* 60'00  
par les étudiants en composition de Denis Dufour et Jonathan Prager  
au CRR de Paris et au PSPBB | Conception David Torres Tolosa  
Hommage à Marguerite Duras pour les 100 ans de sa naissance

**Interprètes :** Anne Knosp, voix, et J. Prager sur acousmonium Motus

Vendredi 13 juin 2014 · 17h00

### Concert 2

1. Beatriz Ferreyra *Petit Poucet magazine* [1985] 18'32
2. Stéphane Bélizar et des enfants de l'école élémentaire Buffon  
*Salut ça va, toi la forêt ?* [2014]\* 12'00  
avec la complicité de Francis Hallinger

**Interprètes :** J. Prager (1) et S. Bélizar (2) sur acousmonium Motus

Vendredi 13 juin 2014 · 19h00

### Concert 3

1. Raphaël Duquesnois *Portes à portes* [2014]\* 13'00
2. Esteban Zuñiga *Soon forgotten. Prov 10:7* [2014]\* 03'10  
pour voix, cymbale et support audio
3. Étienne Blanchart *Dernier souffle* [2014]\* 07'00
4. Romain Gaudiche *Confessions* [extraits, 2014]\* 13'53
5. Paul Ramage *Nord-Sud* [extrait de *Études sur Paris*, 2014] 19'40  
film d'André Sauvage *Études sur Paris* [1928]

**Interprètes :** Maylis Raynal, voix (2), Jonathan Prager (5)  
et les compositeurs sur acousmonium Motus

Samedi 14 juin 2014 · 18h00

### Concert 4

1. Yao Zhang *Frontière de la sensation* [2014]\* 06'40
2. Sina Fallahzadeh *Spazio divino* [2014]\* 13'10
3. Antoine Fermé *Rorschach-Fiktion* [2014]\* 08'00
4. Maxime Barthélemy *Dénudées trois fois Et sans sourire* [2014]\* 03'00
5. Barbara Perincic *La Soupe parfumée* [2014]\* 07'07
6. Na-young Joo *Une étoile dansante* [2014]\* 05'30
7. Maylis Raynal *Échappée à moi-même* [mouvement 1, 2014] 06'00  
*Éclatement* [mvt 2 de *Vaste proximité*, 2014]\* 08'00
8. Romain Vasset *La Nébuleuse* [2014]\* 12'32

**Interprètes :** Vincent Guiot (7) et les compositeurs sur acousmonium

\* création mondiale

# TABLE DES MATIERES

<b>Remerciements</b> .....	2
<b>Introduction</b> .....	3
<b>Chapitre I. Vers une écoute de l'interprétation des musiques acousmatiques</b> .....	5
A. Connaissance du répertoire ( <i>Ecouter l'original</i> ).....	5
1. La projection acousmatique.....	7
a) Le salle de projection acousmatique.....	8
b) L'équipement.....	9
c) Mises en espace et interprétation fixée : « la séance <i>acousma</i> ».....	10
d) Idées annexes.....	12
2. Le concert acousmatique.....	13
a) Festivals.....	14
b) Concerts itinérants.....	14
B. L'interprétation à l'oeuvre ( <i>Ecrire l'écoute</i> ).....	16
1. De l'espace intérieur à l'espace extérieur : De la partition au jeu.....	17
a) Espaces.....	17
b) Le dispositif de jeu : organologie de l'acousmonium.....	18
c) Une écoute orientée.....	22
2. La partition-oeuvre.....	25
a) Paramètres d'analyse.....	25
c) Paramètres d'écriture.....	26
d) Transcrire l'oeuvre-partition : un retour à l'écrit ?.....	29
3. Le jeu, ses dimensions.....	33
a) Elaborer un dispositif.....	33
b) Concevoir une ergonomie de jeu.....	35
c) Accorder le dispositif.....	37
d) Dompter l'oeuvre au dispositif.....	38
e) Au moment du concert.....	39
C. Ecouter l'interprète ( <i>Ecouter l'écoute</i> ).....	42
1. Interprétation et graphosphère.....	42
a) Interprétation et enregistrement.....	42
b) Interprétation acousmatique et logosphère.....	43
2. Interprétation et vidéosphère : la solution du binaural.....	44
a) Histoire du binaural.....	45
b) Principe de fonctionnement.....	45
c) Le binaural natif.....	46
d) Avantages et inconvénients.....	48
3. Analyse pratique.....	50
a) Description de l'expérience.....	50
b) L'oeuvre et son contexte.....	51
c) Analyse générale de l'oeuvre témoin.....	52
d) Analyse comparative.....	53
e) Conclusion de l'expérience.....	60

<b>Chapitre II. Vers une tradition de l'expérimental</b> .....	62
A Ecologie environnementale.....	63
1. L'acousmonium : la création dans l'obsolescence.....	63
a) Un matériel obsolète : Faire du neuf avec du vieux, du vieux avec du neuf.....	64
b) Une technologie obsolète : La stéréo comme format de diffusion.....	65
c) Contre le fétichisme du sonore.....	66
2. Le lieu-hôte de la projection.....	68
a) Une écoute reconnectée avec l'environnement réel.....	68
b) Créer <i>avec</i> un lieu.....	69
c) Faut-il dissimuler le dispositif ?.....	73
B Ecologie sociale.....	81
1. Une croissance technologique tournée vers l'automatisme.....	81
a) L'évolution des médias de création.....	81
b) Le compositeur maître : les enjeux de la diffusion multiphonique.....	81
2. Le retour à l'humain comme effet jogging.....	82
a) Le concert comme rite social traditionnel?.....	82
b) L'interprète comme lien social entre compositeur et auditeur.....	83
3. Démocratisation de l'interprétation des musiques nouvelles.....	85
a) L'auditeur-interprète: Le cas de l'interprète acousmatique.....	85
b) Une révolution déjà en cours : Le cas du DJ.....	86
C Ecologie de l'esprit.....	88
1. L'acousmonium : Un dispositif expérimental traditionnel.....	88
a) « Faire l'expérience de ».....	88
b) « Acquérir de l'expérience ».....	89
c) Un objet de partage.....	90
2. L'interprète acousmatique : Un goût stimulant.....	90
a) Etre inséré dans un processus social.....	90
b) Se dépasser soi-même.....	92
 <b>Conclusion</b> .....	 93
 <b>Bibliographie</b> .....	 95
 <b>Lexique</b> .....	 97
 <b>Index des noms propres</b> .....	 99
 <b>Annexes</b> .....	 100

## RESUME

La musique acousmatique, ou musique concrète, existe depuis plus de 60 ans ; cependant, ses interprètes ne sont que très récemment arrivés dans les salles de concert, et restent à l'heure actuelle en nombre réduit. Pourtant, depuis 1974, un dispositif du nom d'« acousmonium », destiné à la projection du son en public, fut conçu par François Bayle, alors directeur du GRM. Une vaste terminologie (diffusion, projection, sonorisation, spatialisation, interprétation...) fut depuis attribuée à cette discipline qui, sujette à de nombreuses controverses, a toujours oscillé entre le devoir du compositeur lui-même, le métier d'ingénieur du son et celui d'un véritable interprète.

Ce mémoire a d'abord pour objectif de rendre compte de la dimension herméneutique de cette spécialité, démontrant son important apport créatif qui pourtant semble *a priori* négligeable, de par la fixation extrême des intentions du compositeur. L'interprète acousmatique s'avère néanmoins indispensable dès lors que l'on continue à inscrire cette musique - tout du moins en ce qui concerne sa dimension musicale et non seulement celle d'un art de support - dans la tradition vivante du concert et de l'interprétation. Cet écrit tente par ailleurs d'expliquer en quoi défendre cette discipline c'est aussi défendre certaines valeurs environnementales, sociales et mentales, à l'heure du confort technologique et de l'humain superflu.

### Mots-Clefs :

Interprétation, Acousmonium, Musique acousmatique, Spatialisation, Concert, Binaural natif, Ecologies du son.



# ABSTRACT

While acousmatic music is a well-known compositional tradition, introduced in the late 1940s, the performative aspect in a live concert is quite recent, and there are still few performers. However, in 1974, GRM's director François Bayle developed the « acousmonium », a sound system created for the acousmatic music's projection in concert. A lot of words were used to describe this new branch of interpretation, and many critics were given about the role of the acousmatic performer, frequently confused with the sound engineer or the composer.

This essay deals with the hermeneutic dimension of the acousmatic performance, particularly showing its creative aspect. It highlights the importance of the acousmatic performer as an essential element of the live performance, similar to the interpreter of classical music. Finally, it tries to prove that defending this particular field is also defending ecological values like environmental, social and mental issues which are now in danger.

## **Keywords :**

Interpretation, Acousmonium, Acousmatic music, Spatial diffusion, Concert, Native Binaural, Sound Ecologies