

Réel / Virtuel, cinq questions d'acousmatique

À la demande de François Bayle, peut-on recueillir (pour chaque n°) une formulation personnelle sous forme de déclaration affirmative ou interrogative ?
Par exemple : Pour moi la morphologie c'est... ou pour moi l'espace pourrait-il se contrôler par un dispositif tel ou tel ?

- 1) Le support
- 2) La narrativité
- 3) Les morphologies
- 4) L'espace contrôlé
- 5) Le geste simulé.

Ces courts textes serviront de références, de témoignages, de points de départ pour une série de cinq tables rondes organisées dans le cadre de "SON-MU"/cycle acousmatique de l'INA•GRM. Ils seront repris, développés par leurs auteurs, dans les publications qui y feront suite.

Le Support

Pourquoi, en art acousmatique, parler de support pour des œuvres qui sont avant tout données à entendre, dont une des particularités est justement qu'elles permettent à l'auditeur d'éliminer sans effort tous parasitismes visuels et causals, accédant ainsi à l'écoute seule – pourrait-on dire l'écoute pure ?

Puisque, côté auditeur, le donné à entendre ne revêt pas d'apparence matérielle appréciable, c'est alors du côté du compositeur, de ses moyens de production, qu'il faut se tourner pour aborder et comprendre l'idée de support.

Les artisans de la musique instrumentale qui usent du support, théâtral, spectaculaire, de ses interprètes – musiciens et chefs – n'en parle pas puisque la relation de cause à effet est évidente. De même, lorsque je compose pour instruments, je ne me pose pas la question du papier, de sa qualité et de ses dimensions puisque je procède par signes, par paramètres d'écriture et que la réalisation finale et véritable de ma musique se fera au moment du concert par l'intermédiaire et sous la responsabilité des interprètes.

Lorsque je compose en studio, c'est un tout autre rapport qui s'établit entre l'œuvre à venir et moi. Je suis responsable du produit de bout en bout, de la conception à la réalisation et au concert. Je dois prêter une attention soutenue aux diverses phases d'élaboration et donc aux moyens que

j'emploie, moyens techniques autant que psychologiques, car au delà de l'œuvre dans son aspect abstrait, ce sont aussi les traces de sa fabrication (comme la touche du peintre, le burin du sculpteur) et les données affectives des sons employés, qui vont être perçues.

C'est alors qu'on peut parler de support, car pour les choix de l'écriture de détail comme pour ceux de la structure totale d'une œuvre, les décisions compositionnelles sont prises conjointement avec les décisions techniques. Sur quoi va-t-on enregistrer les phénomènes sonores choisis, avec quelles exigences de qualité (quand je dis qualité cela ne se rapporte pas à l'idée de fidélité optimum de reproduction), avec quels partis pris de restitution d'un éventuel contexte, avec quels espaces, avec quelles possibilités de traitements et de modes de jeu. Actuellement les supports sont multiples. On les dit traditionnels ou analogiques ou numériques, etc. Certains disent qu'il y a des supports modernes et d'autres dépassés, périmés, comme si c'était la technologie du support qui faisait l'œuvre et non le compositeur. On trouve d'ailleurs dans certains cursus pédagogiques une curieuse progression qui fait commencer l'apprentissage de la musique électroacoustique par les sons acoustiques, captés par microphone, puis par les sons électroniques issus des synthétiseurs puis par le travail "numérique" sur micro-ordinateur, ceci avec l'idée qu'on va du plus élémentaire au plus sophistiqué. Il semble qu'il y ait parfois confusion, pour ces pédagogues, entre leur propre parcours dans l'histoire de cet art, voire de leur propre difficulté à intégrer les nouveautés technologiques, et la véritable spécificité de cet art qui joue de la possibilité de fixer les sons quel qu'en soit le support.

On sait que la musique concrète s'est, à ses débuts, définie à partir de constatations diverses parmi lesquelles la découverte qu'un son entendu en direct et le même entendu au travers d'un haut-parleur provoquent des réflexes d'écoute différents. C'est l'étude du phénomène radiophonique qui a incité Pierre Schaeffer à approfondir cette réflexion. Un deuxième constat a été de remarquer qu'un son, fixé par un moyen de reproduction mécanique permettant la réécoute à volonté et, lorsqu'il était mis en

boucle, répété, ce son prenait alors des dimensions mélodiques, rythmiques, harmoniques, etc., insoupçonnées tant qu'il n'avait pas été sorti de son contexte d'origine. Une troisième observation concerne la faculté, par les moyens électroacoustiques, de jouer de tous les sons qui nous entourent sur des plans autant microscopiques, que macroscopiques aussi bien qu'à échelle habituelle.

La constante de toutes ces observations et de leur systématisation est bien cette possibilité encore toute récente de fixer les phénomènes sonores sur disque, sur bande magnétique, ou tout autre système qui permette la reproduction à l'identique et autant de fois qu'on le désire. Une deuxième constante dont on ne parle peut-être pas assez et qui me semble bien plus importante dans la pratique de l'art acousmatique, est celle du comportement du compositeur face à ces moyens de reproduction. Car il ne se contente pas de s'émerveiller de cet acquis technique et de ses applications prévues (véhicule de communication, archivage de documents, etc.). Il en explore, par curiosité, par plaisir et par souci esthétique, tous les possibles, tous les hasards, toutes les virtualités. Et son but est bien d'offrir une œuvre qui se suffise à elle-même et non un simulacre de réalité, une image ressemblant à on ne sait quel modèle. Le fait de prendre en compte la matérialité d'un support et ses possibles manipulations à finalité esthétique, induit un comportement particulier qui a fait et continue de faire l'art acousmatique.

C'est ce comportement qui va alors nous donner envie de mettre en avant et de décrire ce que nous nommons le support, revêtant autant d'aspects et de formes qu'il y a d'approches et de comportements différents, support matériel pour nos doigts artisans, support de notre imaginaire, support de nos perceptions. Techniquement, il me plaît de dire que, travaillant avec la bande magnétique, je module, déforme et reforme mes sons en contraignant cette bande, leur support : parfois je la froisse et la réduit à l'état d'une boulette avant de la redéployer devant les têtes de lecture de mes magnétophones. Parfois, je l'empêche de défiler normalement en la tirant de droite et de gauche, en la sortant de ses guides pour ensuite l'y replacer, en l'écartant momentanément des têtes de lecture, d'enregistrement ou d'effacement.

Tout ce qu'il est possible de faire, je l'expérimente et en tire parti. Cette attitude, ce n'est pas la bande magnétique qui me la propose, c'est moi-même qui me l'autorise. Le support quel qu'il soit ne m'oppose aucune contestation, tout au plus il me résiste et c'est tant mieux. Car un support trop fermé ou trop fragile, donc peu résistant, n'autorise que trop peu d'approches des phénomènes sonores qu'il retient et pousse alors à recourir à des procédés de transformations beaucoup plus diversifiés et souvent globaux : multiplications des machines de traitement, d'effets, etc.

On peut d'ailleurs considérer dans le travail en studio, deux situations différentes : l'attitude selon laquelle l'expérimentation du support précède l'acte de décision compositionnelle et celle où la décision compositionnelle prise, on cherche le support le mieux adapté à sa réalisation. On retrouve là, transposées, les deux attitudes que connaissent les compositeurs de musique instrumentale qui sont aussi improvisateurs. Et c'est bien dans ce constant va-et-vient entre ces deux positions que s'élabore patiemment l'œuvre acousmatique : la matérialité du support implique des interactions fructueuses entre décision et expérimentation. Dans cet exemple, tiré de *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier*, j'ai demandé au lecteur de lire le texte en se déformant le visage avec les mains, en accélérant certains passages, en ralentissant d'autres, en tirant sa voix exagérément vers l'aigu et vers le grave, car je savais qu'ensuite j'allais, une fois la séquence enregistrée, jouer sur son image en déformant son support : j'allais contrarier ses mouvements ou bien les accentuer par des jeux de filtrage, de variation de vitesse de déroulement de la bande magnétique, des effets de délais, d'écho, de phase, etc.

Pourtant, je pense qu'à l'arrivée dans la salle de concert, l'œuvre acousmatique oublie son support car elle est présentée non comme l'application d'une expérimentation mais bien comme une création. Dévoiler les secrets techniques du travail n'est pas dévoiler l'œuvre. Préciser le support sur lequel le compositeur a agi ne dit rien sur ses intentions, sur ses décisions formelles. Au delà d'un support matériel, c'est bien ce son ou cette séquence ou ce moment sonore qui, mémorisé, va devenir le support d'une expression, d'une émotion, d'une histoire,

d'une anecdote, d'une construction. C'est sur ce support, devenu virtuel, que je vais agir. Je peux alors considérer ces images de son comme porteuses de sens nouveaux, proposés aux divers systèmes de représentation sensorielle des auditeurs à qui s'adresse les œuvres. Selon les circonstances et les expériences de chacun, une sélection des informations sensorielles sera opérée en fonction de ses préférences quant au type d'information délivrée. Le système de représentation peut être visuel ou auditif ou tactile ou sensitif (domaine des sensations internes). Je constate en effet très souvent, sur moi-même comme sur les autres la faculté qu'ont les œuvres acousmatiques d'engendrer à partir du donné sonore, des constructions perceptives d'ordre autant visuel ou kinesthésique qu'auditif. C'est pourquoi, lorsque je compose, je prends en compte cet aspect en multipliant des stimulations sonores qui puissent déclencher indifféremment ces trois systèmes de représentation sensorielle. En parlant de ces images de sons (le son fixé sur un support matériel dans une configuration esthétique qui m'est propre), que je considère elles-mêmes comme le support de nos perceptions, j'extrapole quelque peu ce qui fera l'objet du prochain débat sur la Narrativité.

La Narrativité

Se demander ce que racontent les œuvres acousmatiques, est-ce énoncer la cause des phénomènes sonores, leur provenance technique ou anecdotique, ou bien décrire le scénario, la dramaturgie, l'histoire qui relie les sons (leurs images) entre eux, ou encore exposer les procédés d'écriture et les structures de l'œuvre ? Certainement un peu tout à la fois. Cependant, si la question reste d'importance, c'est parce que la multiplicité des sources sonores, combinée à la diversité des systèmes de représentation de chacun d'entre nous, offre un champ d'exploration presque sans limites, car souvent imprévisible. En effet, comment établir une correspondance entre ce que le compositeur acousmatique inscrit dans son œuvre et ce que l'auditeur en perçoit, lorsque les sources sonores restent encore imprégnées de leurs histoires originelles.

En tant que compositeur, je peux conceptualiser, abstraire, décontexter les sons que je vais utiliser, mais je pourrai difficilement contrôler le vécu psychoaffectif de l'auditeur, ses expériences perceptives et ses comportements face aux

phénomènes sonores qui l'entourent quotidiennement. Dans la musique instrumentale, tout est fait pour centrer l'attention autour de codes limités, à l'aide d'un nombre restreint de conventions, épargnant ainsi à l'auditeur la dissipation de sa concentration sur l'œuvre elle-même par l'afflux de perceptions parasites. Le travail s'effectue sur les paramètres du son (hauteur, durée, intensité, timbre), considérés comme matériaux neutres.

Dans l'art acousmatique, rien de tout cela : peu ou pas de codes et nos sons sont loin d'être neutres. Nous construisons nos œuvres avec des fragments de vie, des éclats d'histoire, des personnages qui ont parfois, voire souvent, leur mot à dire. Nous devons prendre en compte la forme, l'épaisseur, la durée de nos sons, même si nous avons le pouvoir de les transformer, de les découper à volonté. Nous ne pouvons pas leur infliger le traitement élémentaire de l'écriture instrumentale sur la hauteur, le timbre, la durée, l'intensité, car nous travaillons non sur les paramètres eux-mêmes, mais sur les gestes interprétatifs qui leurs sont associés. Nous ne construisons pas l'édifice sonore à partir de particules élémentaires, mais nous mettons en scène des composants déjà existants ou que nous faisons exister avant de les organiser ensemble. Pour cela, il me semble opportun de parler de fiction sonore obéissant à un scénario qui raconte une histoire, réelle ou non, anecdotique ou non, fiction qui donne autant à entendre qu'à voir, toucher ou ressentir ("voir" ne signifie pas reconnaître la cause réelle d'un son entendu).

Pour bâtir mon édifice, je veillerai alors à remplir certaines conditions, proposant à l'auditeur plusieurs niveaux et types de perceptions, accessibles séparément ou simultanément, jouant sur des capacités d'attention différentes pour chacun :

- le jeu sur la structure, les reprises, les répétitions d'éléments pour engager le processus de mémorisation ;
- la précision et le resserrement de l'écriture, associée à la combinatoire pour stimuler l'esprit logique ;
- la générosité de la matière sonore, le goût du beau son pour aviver le plaisir, la jouissance auditive ;

- la juxtaposition de symboles, de sens, de significations pour activer l'imaginaire ;
- les déplacements de sons dans l'espace, les projections d'images de sons réalistes, pour provoquer le système de représentation visuelle ;
- le travail sur les matières (grain et allure), les contrastes (intensités et registres) pour développer l'approche physique, kinesthésique des phénomènes vibratoires.

Il est bien sur possible de définir d'autres étages qui viennent compléter l'édifice. Il est vrai que

chacune de ces notions est relative aux systèmes de représentation du compositeur, comme de l'auditeur.

Denis Dufour
Paris, 1992

Réel / Virtuel, cinq questions d'acousmatique. Publication interne de l'INA-GRM. Inédit. Débats organisés du 20 janvier et du 10 février 1992.