

## L'art acousmatique dans sa totalité

À plusieurs reprises déjà<sup>1</sup>, j'ai eu l'occasion de proposer une définition – tant du point de vue de la nature même que de la dénomination – de ce genre musical si spécifique, issu de la découverte sonore initiale de Pierre Schaeffer<sup>2</sup> : l'art acousmatique. Une découverte qui a fait tant de bruit déjà dans le monde musical contemporain depuis 50 ans ! Renforcée par les découvertes d'autres chercheurs et musiciens du monde entier<sup>3</sup>, cette expérience à la fois simple et fondatrice a été largement documentée puis enrichie par un important travail théorique<sup>4</sup>. Elle a généré l'éclosion de nombreuses œuvres dans des genres, des styles et des domaines d'application fort divers : musiques concrètes, musiques électroniques, live electronic music, musiques mixtes, improvisations ou performances avec corps sonores amplifiés, computer music, musiques répétitives, installations sonores, musiques expérimentales, musiques multiphoniques, dispositifs interactifs, etc.

Confronté aux interrogations de mes étudiants comme aux questions des auditeurs de mes concerts<sup>5</sup>, j'ai pensé devoir clarifier dès le début

---

1. *Rondo : l'œuvre acousmatique, ce qu'elle est, ce qu'elle n'est pas...*, in *Vous avez dit acousmatique ?*, Lien, éditions Musiques et Recherches, Ohain 1991.  
*Absolulettre*, Deuxième rencontres d'art acousmatique de Crest, Crest 1991.

*Art acousmatique*, in *Vocabulaire de la musique contemporaine*, en collaboration avec Jean-François Minjard, textes rassemblés par Jean Yves Bosseur, Musique ouverte, éd. Minerve, Paris 1992.

*Entretien avec Denis Dufour* par Jonathan Prager, in revue *Ars sonora* revue, n°5, Paris 1997.

*A propos du genre acousmatique*, in livres/CD *Motus-Acouσμα*.

2. L'invention en 1948 de la musique concrète.

3. Milton Babbitt, Luciano Berio, Herbert Eimer, Pietro Grossi, Pierre Henry, Gottfried-Michael Koenig, Otto Luening, Bruno Maderna, Max Mathews, Werner Meyer-Eppeler, Makoto Moroï, Toshiro Mayusumi, Jacques Poullin, Henri Pousseur, Karlheinz Stockhausen, Wladimir Ussachevsky, Karl Wollleitner, etc.

4. Dont le *Traité des objets musicaux* de Pierre Schaeffer, Le Seuil, Paris 1966.

5. Au début des années 80, je venais de prendre la direction de la classe de composition instrumentale et électroacoustique du CNR de Lyon, et je commençai de

des années 80 des situations d'écoute et de pratique qui relevaient d'une attitude différente, selon que l'on se trouvait en contact avec une musique instrumentale ou avec une œuvre de support. Les distinctions que j'opérai alors n'étaient pourtant pas nouvelles mais, depuis 1948, les œuvres s'enchaînaient aux œuvres : les compositeurs expérimentaient d'une création à l'autre de nouveaux modes d'expression, de nouvelles techniques, une révolution permanente de moyens. Cette évolution continue et stimulante a tout de même fini par déjouer les essais de classification, rendant vaine toute tentative de cohérence des appellations, et ruinant finalement tout effort d'unification du genre.

On peut se réjouir bien sûr d'un tel foisonnement créatif. Mais ce flou si longtemps entretenu a nui à la médiatisation des œuvres, et à leur perception comme faisant partie d'un genre unique (même s'il permet tous les parcours et les individualités). Il a fait qu'un courant majeur de la création musicale contemporaine s'est trouvé négligé par la critique, relégué par les institutions et méconnu du public.

La reconnaissance d'un genre est soumise autant aux mouvements de mode qu'à la puissance de promotion de ses acteurs et défenseurs. Mais plus encore, elle est liée à la capacité, pour ceux d'entre eux qui ont investi des positions de pouvoir, de les réunir sous une bannière commune, même si elle est réductrice. Les leviers de l'institution, l'intelligence stratégique de ses promoteurs sont cependant porteurs d'effets secondaires néfastes : exclusion et confusion annulent bientôt la profusion et la générosité de l'expérience initiale, pétrifiant un genre vivant par un mot ou une personnalité devenue envahissante et transformée, contre son gré, en frein.

Ainsi s'installent les malentendus, les appropriations, les abus de langage, les simplifications et dénaturations diverses... La musique de support a particulièrement pâti de ces individualités égoïstes, de ces volte-face et de ces désertions stratégiques, de ces détournements menés au rythme d'un raid. De quoi décourager

---

programmer les œuvres de mes élèves et de compositeurs invités œuvrant dans ces différents genres...

les théoriciens, les musicologues, les journalistes et finalement, le public.

### **Un parcours qui commence dans les rivalités et s'enrichit de la confusion...**

Lorsqu'en 1948 Pierre Schaeffer inventa la musique concrète, ses collaborateurs et lui-même travaillaient essentiellement à partir de sons d'origine acoustique de toutes provenances, captés par le microphone<sup>6</sup>. Peu après, naquit au studio de Cologne un genre dénommé alors Elektronische Musik dont furent issus des œuvres réalisées exclusivement à partir de générateurs de sons électroniques : jusque là tout semblait clair, les moyens, les partis pris, et partant, les esthétiques.

Mais en 1955-56, Pierre Henry, héraut de la musique concrète, compose Haut-Voltage et Karlheinz Stockhausen, représentant de la musique électronique, son Gesang der Jünglinge. Voilà deux œuvres qui mêlent, à partir d'expériences et de partis pris opposés, sons d'origine électronique et acoustique : c'est désormais le terme de musique électroacoustique qui désignera en France les œuvres composées en studio sur bande magnétique. Bien vite cependant, des œuvres instrumentales mixtes et électroniques live voient le jour, qui se réclament de la même enseigne : c'est alors la confusion entre musiques de sons fixés et musiques live (jouées en direct par des instrumentistes) qui s'installe. Une confusion cultivée par certains compositeurs électroacoustiques, qui trouvent là une occasion de se faire admettre d'un milieu musical toujours rétif, attaché à la performance du concert traditionnel, même s'il a épousé bien des avatars esthétiques. En 1975, la création de l'Ircam ne contribue pas à clarifier le débat, tant ses dirigeants occultent volontairement les travaux de Pierre Schaeffer, et avec eux toute l'histoire et la place de la musique concrète. L'institution créée par Pierre Boulez finit donc de détourner l'appellation électroacoustique au profit de la seule pratique instrumentale associée à toute transformation électronique ou électrique.

A la fin des années 70, François Bayle, alors directeur du GRM, tire d'un oubli presque complet le terme acousmatique<sup>7</sup> propre à désigner la situation particulière d'écoute des

musiques de sons fixés, et tente de redonner au genre son identité et une nouvelle visibilité : la musique sur bande s'appellera désormais musique acousmatique. Mais le peu d'enthousiasme et de clarté de certains des membres du groupe, la personnalité même de Bayle et ses réticences à définir le concept en dehors de sa propre pratique, enfin une médiatisation inexistante du terme et de ses déclinaisons laissent croire qu'il s'agit plus d'une marque déposée que d'un nouveau vocabulaire offert à la communauté. Ajoutons à cela bien sûr les rivalités ancrées entre les différents studios, groupes de musique électroacoustique et compositeurs...

Il était pourtant urgent d'ouvrir le champ expérimental de cette pratique musicale fondamentalement novatrice à des créateurs de parcours et de styles différents, et de fédérer les énergies dispersées. C'est pourquoi j'ai moi-même, dès 1982, introduit l'appellation "art acousmatique" pour désigner ces œuvres, afin de faire reconnaître un genre unique à travers toute création réalisée exclusivement sur support audio<sup>8</sup>. Encore membre du GRM, je n'avais pas cru devoir argumenter mon choix, qui fut popularisé en quelque sorte par mes étudiants et que quelques compositeurs reprirent à leur compte. Il me fut dès lors reproché par certains d'avoir éliminé la musique, par d'autres d'avoir employé un terme réservé à la seule musique de François Bayle et à celle de ses compositeurs épigones<sup>9</sup>.

---

7. Rappelons toutefois que ce sont Jérôme Peignot et Pierre Schaeffer qui, en 1952, exhumèrent le mot dès les débuts de la musique concrète, et que ce dernier hésita entre *Traité des objets musicaux* et *Traité d'acousmatique* pour titrer son livre.

8. Dont le support lui-même est la concrétisation, et qui ne peut être entendue qu'à travers des haut-parleurs que ce soit en concert ou chez soi. Dans un premier temps ce support fut un disque souple, puis une bande magnétique, enfin toute la variété des supports audionumériques d'aujourd'hui.

9. Plusieurs fois, j'ai entendu des compositeurs et des commentateurs affirmer que le mot acousmatique définissait non un genre mais un style : celui de musiques au résultat sonore plutôt abstrait, mettant en œuvre l'espace et utilisant de préférence textures, processus et sons agencés en strates, largement transformés par les moyens électroniques... Au style acousmatique on opposerait donc le style concret illustré d'œuvres qui useraient d'objets sonores tirés du quotidien, de sons

---

6. Bien que dès 1950, dans *Musique sans titre*, Pierre Henry intègre des sons d'origine électronique.

Notez la symbolique de l'évolution sur trente ans des trois principales appellations françaises : 1/ musique concrète suggère la façon dont le créateur conçoit et élabore son œuvre en studio, selon la fameuse démarche concrète avec écoute immédiate du résultat de ses manipulations, et un aller retour constant du faire à l'entendre. 2/ musique électroacoustique se réfère à la dimension technologique du travail : les machines, les outils de réalisation ainsi que la nature (électrique ou acoustique) des matériaux qu'il emploie. 3/ avec musique acousmatique c'est la situation d'écoute qui est qualifiée, où le son enregistré est affranchi de sa cause initiale, qu'elle soit encore reconnaissable ou non.

Ainsi ont été mis tour à tour en avant dans les appellations utilisées la conception concrète de l'œuvre, puis les moyens de sa réalisation, et enfin sa perception par le public. C'est l'ouverture progressive de l'art acousmatique à des moyens et des publics nouveaux que le parcours sémantique à travers les maillons de cette chaîne conception-réalisation-réception exprime bien : à la découverte et à l'exploration de compositeurs pionniers, a succédé la conquête des moyens par les chercheurs et techniciens collaborant aux studios, avant celle de l'écoute et de l'imaginaire des auditeurs par des œuvres dont la perception auditive est un spectacle complet<sup>10</sup>.

---

anecdotes dont les sources seraient aisément reconnaissables, de matériaux d'origine exclusivement acoustique et dont l'écriture se réduirait surtout au montage ... Je serais bien embarrassé quant à moi de définir à cet égard le style de mes propres œuvres sur support ! Acousmatique/concret : une opposition vide de sens ? Pour moi, il va sans dire que musique concrète et musique acousmatique sont un seul et même genre.

10. Mentionnons ici toute l'importance que j'accorde à la présentation des musiques acousmatiques en concert et à leur interprétation sur un acousmonium, ou dispositif de projection du son. J'ai moi-même constitué un tel instrument auquel j'ai attaché une équipe de jeunes interprètes. Parmi eux, et le premier sans doute dans l'histoire du genre, Jonathan Prager en est le titulaire désigné depuis 1995. A propos de l'interprétation en concert des œuvres acousmatiques programmées lors du festival Futura 2000, Michel Chion m'écrivait le 6 septembre dernier : *"J'ai été très impressionné par la valeur démonstrative de ton concept de diffusion prise en charge par une équipe d'interprètes – pourquoi ne pas les appeler de ce mot –, ce qui valorise chaque œuvre en particulier et le genre en général, soude l'unité de chaque concert et peut permettre notamment d'échapper au côté informel et parfois débraillé de nombreux*

Pressé par les nécessités pédagogiques et le besoin de communiquer autour des concerts que j'organisai, puis invité à préciser mon point de vue et les raisons de mes choix, j'ai finalement proposé la codification d'un champ entier des musiques savantes contemporaines. Je l'ai souhaitée la plus ouverte possible, connaissant le risque que toute tentative taxinomique introduise des limites, et donc des exclusions.

### **Une carte pour se repérer, pas pour exclure**

L'électroacoustique recouvre l'ensemble des genres musicaux faisant usage de l'électricité dans la conception et la réalisation des œuvres. Ainsi sont électroacoustiques les œuvres de support (que j'identifie pour ma part à l'art acousmatique), les œuvres pour instruments ou corps sonores amplifiés (à condition que cette amplification intervienne de manière décisive dans l'esthétique et les choix de composition), les œuvres mixtes (mêlant instruments et piste sonore sur support), les œuvres live electronic (pour synthétiseurs en direct, instruments acoustiques avec dispositif de transformation électronique ou numérique en temps réel), les installations sonores interactives, etc.

L'art acousmatique regroupe les musiques<sup>11</sup> concrètes ou acousmatiques, les créations radiophoniques et Hörspiele, les musiques acousmatiques d'application<sup>12</sup>, les installations sonores travaillées sur support audio diffusé sur haut-parleur (dont la conception visuelle n'installe pas de rapport direct de cause à effet avec le résultat sonore entendu<sup>13</sup>) une certaine frange des musiques dites électroniques (techno) issues

---

*concerts où l'on voit se succéder mollement les différents compositeurs. Le fait aussi de voir que quelqu'un d'autre que l'auteur prend en charge musicalement l'œuvre, et a dû pour cela l'assimiler, lui donne une autre vie. Je trouve tout cela très fécond, et marquant une étape dans la présentation publique et la pérennisation, la circulation des œuvres".*

11. Je fais pourtant volontiers remarquer que je continue d'utiliser le mot musique accolé à celui d'acousmatique, pour qualifier les œuvres conçues pour le concert ou le disque.

12. Musiques pour le théâtre, la danse, le cinéma, la vidéo...

13. Ainsi une installation sonore qui présenterait un dispositif utilisant de l'eau dont le goutte à goutte sur un corps résonnant serait capté par un micro et amplifié par un haut-parleur, ne relève pas de l'art acousmatique mais de l'électroacoustique.

d'une réalisation en studio fixée sur support et livrée à l'écoute seule. Enfin, certaines réalisations de poésie sonore<sup>14</sup> pour celles qui se rapprochent de la création radiophonique.

Comme on parle désormais des arts plastiques, pourquoi pas en appeler à l'utilisation de l'enseigne plus large encore des arts sonores, dans laquelle se rangeraient tout ce qui bruit, tout ce qui sonne : les musiques instrumentales, les musiques populaires, l'art acousmatique, les musiques traditionnelles... ?

Denis Dufour

*Revue Licences n°1 : 2000-2001. Pages 31 à 35. Les Éditions Licences. Paris. 2001.*

### **Michel Chion : défense et illustration de la musique concrète**

Michel Chion, lui, a choisi depuis 1989 d'appeler le genre de la musique sur support musique concrète. Il est partisan d'« *une relative standardisation des dénominations et des pratiques de concert dans ce champ* » et a fait circuler des appels dans ce sens pour redonner visibilité à un art sur la pratique duquel nombre de compositeurs s'accordent de fait. C'est aussi lui qui a introduit l'expression art des sons fixés. Il semble qu'à l'époque de la création de l'Ircam, seul Michel Chion a su discerner et dénoncer le danger d'une révision programmée de l'histoire des musiques électroacoustiques, qu'une exposition réalisée par l'institut de Pierre Boulez faisait débiter en 1956 avec le *Gesang der Jünglinge* de Karlheinz Stockhausen ! Pour ces chercheurs, et par conséquent pour leur public, la musique concrète n'avait pas existé, les musiques produites sur bande en studio n'étaient qu'une pratique désuète et sans intérêt. Les technologies nouvelles allaient enfin permettre à leurs malheureux compositeurs, entravés dans les studios par de lourdes machines imprécises et peu maniables, de réinvestir la scène du concert en temps réel, pour retrouver enfin les instrumentistes, interface incontournable de leur relation avec le public. On sait ce qu'il est advenu du potentiel technologique et cérébral de l'Ircam aujourd'hui, reconverti dans l'organisation de concerts et la vente de stages et de logiciels, activités dans lesquelles la création musicale n'a quasiment plus aucune part. C'est à Michel Chion qu'il revient d'attribuer les plus convaincantes tentatives de penser et de réunifier le genre acousmatique/concret. Un genre dont la pratique, de plus en plus étendue, a survécu à toutes les négations et les confusions.

---

14. Si dans certains cas la poésie sonore se concrétise sur un support audio, elle est bien souvent électroacoustique, la bande ou le CD n'étant utilisé que comme moyen d'enregistrer une prestation live d'une lecture, d'une interprétation ou d'une improvisation. On retrouve ici la même ambiguïté que dans l'art vidéo qui place en général sur le même plan des documents filmés de performances, et des œuvres écrites par et pour l'image (avec transformations, montages, mixages...).

### **Un grand père putatif pour une filiation improbable...**

Les œuvres de musiciens techno qui peuvent prétendre à intégrer le répertoire acousmatique sont peu nombreuses : elles doivent pouvoir se passer de la prestation live d'un DJ, et n'avoir pas pour objectif premier de faire danser. Je sais que sur ce dernier point, ma position est discutable, et j'admets qu'elle puisse l'être. On a pu cependant constater les ambiguïtés et les amalgames dont les médias généralistes se sont fait le relais, après que Pierre Schaeffer et Pierre Henry se sont vus tour à tour qualifiés d'ancêtres ou de grands-pères de la techno dans plusieurs titres spécialisés (aurait-on idée de proclamer l'inventeur de la roue le grand-père de l'automobile ?). Mais, y ayant lu à plusieurs reprises que la musique techno était la continuation logique de la musique concrète (terme employé dans son acception historique, la réduisant aux seules œuvres de Pierre Schaeffer et de Pierre Henry), j'ai trouvé intéressant d'accueillir une frange de la production techno au sein de mes programmations acousmatiques : pour mettre en parallèle les productions des deux genres, qui utilisent des moyens techniques très semblables, et faire se rencontrer différentes générations de créateurs issues de la nouvelle perception du son initiée par Pierre Schaeffer. Mais soyons clair : la techno n'a pas puisé son inspiration dans la musique concrète/acousmatique : elle est née dans des clubs house de Detroit où l'on ignorait tout des travaux des pionniers du studio d'essai de la Radiodiffusion française. Sa démarche et ses usages sont tout différents, et se développent dans des circuits de production et de consommation pour le moment complètement étrangers aux recherches et aux enjeux de la musique acousmatique d'aujourd'hui... et même d'hier.

### **L'acousmatique et ses déclinaisons : un glossaire**

**Acousmonium.** Dispositif de projection du son (ou orchestre de haut-parleurs) pour l'interprétation des musiques de sons fixés. Lorsque Bernard Fort, directeur du GMVL, mit en place un tel dispositif qu'il souhaitait simplement nommer acousmonium GMVL, François Bayle, inventeur du concept, lui suggéra de trouver un autre nom, considérant que le groupe lyonnais devait faire preuve d'originalité ! A Lille, Bruno Bocca, directeur de l'association Acousmatica, a également réalisé un système de diffusion appelé acousmonium mobile dont il a déposé la marque ! Est-il bien raisonnable là encore d'œuvrer à une multiplication des appellations au risque de fragiliser un peu plus le genre que ces dispositifs sont censés porter ?

**Acousmathèque.** A l'origine, ce mot désigne le studio 116 de l'Ina-GRM autour duquel sont réunis les activités de ses studios de production, les originaux et des copies des œuvres complètes produites au GRM depuis 1948, les émissions radiophoniques réalisées par le groupe, les restaurations et les masters de ses collections discographiques. C'est un lieu de communication où se déroulent séminaires, conférences et rencontres. Ce terme peut aujourd'hui être utilisé pour désigner une phonothèque regroupant des œuvres acousmatiques.

**Acousmographe.** Logiciel développé à l'Ina-GRM pour la représentation graphique de phénomènes sonores quels qu'ils soient, et plus particulièrement la mise en "partition" d'œuvres acousmatiques. Sont cependant possibles toutes sortes d'autres usages en lien ou non avec la musique.

**Acousmate.** Nom parfois donné au compositeur de musique acousmatique.

**Acousma.** Nom employé (par analogie au mot cinéma) pour désigner un concert ou une séance publique d'écoute. Ainsi chaque année depuis 1993, Futura a programmé un concert-lecture pour le public scolaire de la Drôme et de l'Ardèche intitulé scolacousma et, dans le cadre du festival Futura à Crest en fin d'été, des acousmas da camera (concerts de chambre, avec acousmonium dimensionné aux lieux restreints), des acousmas d'orchestra (concerts en grande salle utilisant un acousmonium adapté), des acousmas radiophonica (séances d'écoute sur deux haut-parleurs d'œuvres radiophoniques) et des acousmas domestica (séances d'écoute sur deux haut-parleurs de musiques du répertoire acousmatique).