

**Prédictat**  
**pour la Musique Électroacoustique**

**défense et illustration de cette  
appellation générique internationale**

**contre la prétention  
rétrograde et réductrice  
de la désignation acousmatique**

## **Sommaire**

**p 2    - sommaire**

**p 3    - prélude**

**p 10   - du côté de la théorie**

p 11   - en guise d'introduction à quelques aperçus, saisie d'ensemble

p 13   - contre-feux, contre-sujets,

p 21   - primo-origine, vestige husserlo-schaefferien, réduction du référent, réfutation

**p 25   - du côté des pratiques et fondements**

p 26   - détournement, nomination, appropriation puis prosélytisme ,  
nécessité d'un rappel historique et terminologique.

p 29   - remarques lexicales et étymologiques sur le mot acousmate  
et son dérivé affabulatoire

p 31   - remarques historiques sur Pythagore, homme disgracieux, et son dispositif  
de contrôle et d'écoute

p 34   - le studio, instrument de composition, quelques considérations

p 36   - de la diffusion acousmatique, très brièvement

p 37   - pour en finir

p 39   - et en cadence finale

**p 42   - annexe adjuvante au prédicat**

p 43   - petit précis et commentaires

p 48   - petite iconographie comparative

**p 66   - fin**

*le numéro des pages correspond à celui des vignettes affichage latéral Aperçu ou Adobe*

## Prélude

## prélude

L'objet de ce texte traite de la métastase dite acousmatique qui dans sa prolifération non contenue a gangrené le corpus de réflexion sur la musique électroacoustique, tant dans son analyse que dans ses méthodes compositionnelles et ses pratiques de la diffusion.

Un compositeur, chef de Groupe, en est cause, ayant phagocyté, détourné l'appellation générique et historique, reconnue internationalement "musique électroacoustique" en lui greffant un terme non seulement désuet mais tristement sectaire et rétrograde dans l'objectif de ses revendiquées appropriation et satisfaction présomptueuses.

Cela n'aurait eu qu'une importance microcholine, si cette marque de commerce n'avait suscité l'intérêt de quelques épigones qui en assurèrent quarante-huit années durant une promotion au service de leur propre espoir de reconnaissance. Ce qui, là également n'aurait pas eu davantage d'intérêt s'ils ne diffusaient encore auprès de jeunes compositeurs en formation cette faribole quand eux-mêmes n'ont pas décrypté un quelconque sens aux acousmata, lesquels comme les manuscrits en attestent n'en recèlent aucun, mais que néanmoins ils transmettent.

Les adeptes de cet attribut acousmatique, se réclament de Pierre Schaeffer et de son TOM *Traité des Objets Musicaux* qui l'aurait introduit en 1966 selon Bayle qui en fit son logo : *"Dans son Traité des Objets musicaux, publié en 1966, Pierre Schaeffer reprend le terme d'acousmatique et le rattache à l'écoute réduite"*.

Sauf que l'usage du « terme » par P. Schaeffer ne visait non pas l'oeuvre, la musique, mais la seule écoute des sons réduite en mode phénoménologique (époché) en sorte de classer et qualifier tout objet sonore (vision grammairienne des années soixante pour réintroduire un solfège à établir en réaction au sériel alors régnant). Cette vision pour argumentée intellectuellement qu'elle était fut néanmoins dès l'origine résolument un contre-sens pour la composition musicale, pour l'écoute musicale et pour l'analyse musicale. Réduite, elle ne pouvait évidemment pas viser une musique réalisée, mixée, complexe et pas davantage à sa composition et au principe de diffusion quand bien même sur une pléthore éparpillée de haut-parleurs. Elle avait pour but, sinon fonction, de légitimer à posteriori la recherche expérimentale de ses "Études de bruits" dont les référents pouvaient faire pencher la "musicalité" davantage vers le collage-montage surréaliste que vers un chemin musical à découvrir.

Le terme cherchait à imaginer une attitude d'analyse des effets (hors causes) des seuls sons, d'écoute éclatée entre ouïr, entendre, comprendre, élevant l'objet au statut de sonore mais non à celui du comment faire, c'est à dire de la composition de la musique et pas davantage pour son écoute. Son célèbre tableau comparatif des écoutes réduites des objets et d'écoute traditionnelle des sources, constitué en vis à vis de huit triangles rectangles, a dû, ingénieur qu'il était, lui faire souvenir analogique de celui de Pythagore (hypothèse ténue) mais reste totalement inopérant quand le sujet est la musique.

Le fait est qu'il ne s'attacha au fil du T.O.M. édition 1966, fort heureusement et avec lucidité, qu'à fort peu développer cette allusion acousmatique, dont par ailleurs il n'était pas l'auteur puisque l'étant de Jérôme Peignot, revue *Esprit* 1960.

Aussi dans la réimpression de mars 1977, la déconsidérera-t-il dans le chapitre ajouté et pénultième *"À la recherche de la musique même"* en déclarant : *« revenons tout d'abord sur l'aspect acousmatique pour bien montrer qu'il n'est pas attaché à la musique électro-acoustique. La musique traditionnelle, écoutée sur disque ou sur bande, se présente ainsi. Certains mélomanes fermaient déjà les yeux pour mieux entendre. L'œuvre est donc là tout entière, quel que soit le procédé d'enregistrement, sillon du disque, strie magnétique, digital informatique, aux variations près, purement acoustiques, de la duplication et de la reproduction »*. p.68

Si l'affaire de l'épithète était réglée à compter de 1977, dès avant 1967 il hésitait car revenu aux commandes en 1959, s'il posait le principe *"de recherche musicale"* autour de l'objet sonore en lieu et place *"d'une recherche de la musique concrète"*, fondait le GRM et annonçait comme nouveau projet éditorial la préparation d'un *Traité* appelé *"Acousmatique, ou Traité des Objets musicaux"*, lorsque celui paru en 1966, l'adjectif *acousmatique* et l'alternative avaient disparu.



Qui plus est, l'enregistrement du son, qui retient l'effet et non sa cause et délivre une reproduction hors espace et hors temps d'origine pour les propulser en d'autres et ce à volonté, est centenaire puisque datant de 1877, conçu mais non réalisé par Charles Cros, (mais fabriqué et commercialisé par Edison) et que le principe de la seule saisie, de la prise de sons date lui de 1856 réalisé par Scott de Martinville (mais sans l'idée de feed-back, de lecture).

Cela n'empêche pas les faux disciples schaefferiens de perpétuer en funeste descendance ce que leur père de substitution a lui-même dénoncé dans son codicille à la réédition de 1977.

Aussi est-il inadmissible et disgracieux (comme dirait François) sinon scandaleux que des compositeurs, que des musicologues qui se posent en spécialistes ou en praticiens, poursuivent la divulgation de cet adjectif attributif et pour ce faire réactivent constamment la fragile et fugace vulgate 1966 quand cette dernière a été infirmée par son auteur même.

Ce revirement volontaire permet en 74 sa réactualisation sans apport par F. Bayle, rénovation fondée comme une continuité historique légitimiste alors que captation en boucle d'une lecture rétrograde. Continuité avec pour nouvelle couche un "décorticage" qui se veut méritant quand il n'a pour but que de s'autoriser une couverture, une validation scientifique, celle du prédicateur Pythagore. Sauf qu'il change l'échelle dans la copie, car ce n'est plus le Bruit et/ou le Son mais la Musique elle-même qu'il rebaptise unilatéralement, abusivement et arbitrairement comme *acousmatique*.

Il affirme en effet : « *Et je veux et je réclame le mérite, absolument, d'avoir un peu plus décortiqué le sens du mot acousmatique, et d'avoir mieux lu l'histoire de la manière dont ça se passait... Pythagore avait... tout de suite vu qu'il fallait décanter. Donc il avait ses élèves, ses permanents. Et ses permanents étaient à côté de lui. Y avait aucun rideau. Mais comme il attirait grand monde, il installait un rideau et c'était les autres qui étaient derrière le rideau. En fait, y avait deux groupes : les gens à qui il s'adressait et puis, un rideau ; et derrière, le Vulgum. C'était les acousmatiques.* »

En première remarque, il y avait, plutôt que groupes, deux classes, deux catégories d'écouteurs, et en seconde aucune source n'est donnée concernant ce "décorticage".

Or il s'agit manifestement de l'Encyclopédie de Diderot et de quelques commentaires de Jamblique. (ces sources sont citées et développées dans les chapitres ultérieurs).

Pour la première, l'imposture de classe et la condescendance qui parsèment le condensé baylien, révèlent un sectarisme certain et hautain, un authentique mépris envers le public :

- *Pythagore avait... tout de suite vu qu'il fallait décanter* : il faut donc décanter, c'est à dire distinguer, discriminer en qualité vulgum et élus co-assis. Ainsi :
- *ses permanents étaient à côté de lui, appelés ésotériques ou mathématiciens*, les initiés ce qui impliquerait contrairement à la doxa que Pythagore n'était pas dissimulé à ces derniers, mais aux seuls non élus (qui après cinq années d'écoute d'acousmatas c'est à dire d'écoute et non d'enseignement accédaient mystérieusement au grade d'élus)
- *mais comme il attirait grand monde, il installait un rideau et c'était les autres qui étaient derrière le rideau*, le vulgum, c'est à dire le public, aux oreilles non convenablement formatées, non codées.

L'origine serait donc que monsieur Pythagore attirant du monde, il fallait "*décanter*" et tendre un rideau "*derrière lequel se trouverait assemblé le Vulgum. C'étaient les Acousmaticiens*". L'appellation d'exotérique est plus flatteuses pour les compositeurs affidés.

Si j'essaie de comprendre, analogiquement la mise en situation acousmatique d'un concert consisterait à projeter une musique invisible faite des bruits et de sons dont on ne voit pas la cause ou déliés de celle-ci grâce aux haut-parleurs rideau que le vulgum acousmaticien voit sur scène et dont il ne peut, exotérique, saisir le sens alors que bien connu et de toute façon ces acousmata obscurs constitués de sons hors de cause sont comme tout acousmata de nature dénués de sens. (il s'agit toujours en ces cas de son et non de musique).

Inversement, après une formation de cinq années auprès d'un maître (lequel ?), un compositeur initié, donc devenu ésotérique, pourra réaliser en studio électroacoustique sa musique invisible acousmatique, quand bien même il en a effectué la matérialisation via des haut-parleurs...

qu'il voit et entend, qui lui font entendre ce qu'il fait et dont selon le postulat il ne connaîtrait pas la cause lors de la composition qu'il a faite.

Puis qu'il diffusera à un "vulgum exotérique acousmaticien", c'est à dire le public, en situation d'incapacité, car n'ayant pas subi les cinq années pythagoriciennes, de saisir le sens de ces acousmata sonores appelés communément acousmatiques.

Si l'on ne considérait que les seuls haut-parleurs comme cause, l'appellation musique haut-parlante serait envisageable, mais ils ne sont qu'instruments de reproduction de la dite "chaîne électroacoustique qui relie enregistrement, traitement, mixage et diffusion et donc des moments de temps et des fragments d'espace asynchrones, et c'est tout cet appareil qui permet au compositeur de produire la musique justement nommée électroacoustique.

Complémentairement deux questions s'imposent : comment est défini, constitué, un studio de production acousmatique et quelles sont les différences avec un studio électroacoustique ?

Corollairement, qu'elles sont les nouvelles méthodes acousmatiques pratiquées pour et lors de la réalisation, de la génération de sons, des traitements, du mixage...

Il n'y en a pas, ne sont jamais énoncées car effectivement d'une pratique délicate quand il s'agit de sons dont on ne connaît la cause, entraînant à une pratique éthérée de purs fantasmes sonores sui generis. Car si la relation du signe au sens, l'énergie contenue, sont méconnues, la relation aux autres sons est dans le brouillard et bien pire encore quand il s'agit de séquences, stérilisant les jeux de déduction et d'induction pour une projection dynamique du projet. Une maîtrise des traitements dont les effets sont éminemment variables selon la nature physique et la complexité timbrale et temporelle des sujets sonores manipulés devient hors sujet.

La résolution de ce dilemme est que rien ne change, ne différencie en studio la pratique électroacoustique de celle de l'acousmatique pas même la "modalité d'écoute" primaire, phénoménologique, les clefs de celle-ci n'étant pas et ne pouvant être définies dès lors qu'il s'agit de musique constituée et non de sons porteurs de signifiant ou bruits éparés. Le sujet n'est plus la et de recherche musicale, mais celle d'une transcendance type Lourdes.

Toutes ces âneries (*Schaeffer : c'est l'âne chargé de reliques*) ne sont que des acousmata. (dans le pythagorisme, ces derniers constituent un ensemble de maximes, préceptes ou propositions, souvent de nature cryptique, acceptés sur autorité sans justification ni preuve à l'appui. Dans l'antiquité, ils étaient considérés comme un enregistrement authentique des paroles de Pythagore, dont le sens était dissimulé aux non-initiés. Ils ne cachaient en fait aucun sens car leur véritable objectif principal était une régulation du comportement humain dans la sphère magico-rituelle).

Cette sphère magico-rituelle de la secte acousmatique, qui dans le mouvement d'expansion du terme l'a pour son propre intérêt, transmuté indûment de son à musique n'a parallèlement en rien expliciter les deux bouts de la chaîne, le studio et la composition et pas davantage le quoi ni le comment.

Attribut de cette sphère, le voile de Pythagore en est l'insigne acousmatique, la bannière, tout aussi obscurantiste que le voile islamique et pour les plus fanatiques qu'une bourkacousma qui voilent la parole, l'incarné, la beauté, l'animé, la liberté de la musique électroacoustique. Inacceptable et infondé acousmata que ce revendiqué solécisme baylien (que ses prosélytes bêleront en écho et boucles, suiveurs alignés hors toute controverse).

D'ailleurs la soi-disant théorie qui suit s'infirme elle-même : " *Et c'est pour ça que j'en suis venu à me dire qu'il fallait théoriser cet aspect des choses, le dénommer déjà. Dans les années soixante-dix, soixante-douze, j'ai réuni mes amis pour dire que nous avions besoin d'une terminologie...*

*L'acousmatique, ça existait. Mais la jonction musique, acousmatique, c'est-à-dire une musique qui utiliserait la modalité acousmatique d'écoute et qui serait faite absolument et fondamentalement dans cette perspective-là, il fallait quelqu'un qui décide de l'appeler comme ça. Donc j'ai décidé d'appeler ça, musique acousmatique... c'est un mot dont je suis pas trop fier. C'est ce qu'on appelle un solécisme... »* (chap 45 interview B. Serrou 2003 site INA).

(Note : en fait, et ce sera développé dans le chapitre “primo-origine“, Jérôme Peignot avait validé le terme d’acousmatique en 1960 : « *En matière de musique “acousmatique” la composition d’une œuvre est une lutte, une danse avec la matière. Elle est l’occasion d’un retour à la réalité* ». Le quelqu’un qui fit la jonction, dénomma, n’est donc pas Bayle mais Peignot.)

Selon l’interview Serrou (archives INA), la musique acousmatique ne serait donc rien qu’une musique conçue sur la base de quelques velléités d’écoute sonore des sons et non de la musique, inversant la situation de la conception d’une musique à générer à celle d’une manière d’écoute de ce qui serait fait absolument et fondamentalement dans cette perspective-là, perspective plus que floue par manque crucial de mise au point.

La définition de 1955 schaefférienne attribuait la valeur de masque acousmatique au son, à l’époque élevé au statut d’objet sonore par la vertu d’une écoute réduite. « *bruit acousmatique se dit dans le dictionnaire d’un son que l’on entend sans en déceler les causes. Et bien ! la voilà la définition même de l’objet sonore, cet élément de base de la musique concrète, musique la plus générale qui soit* ».

Acousmatique nous ramène ainsi à “musique concrète“ d’alors dont la “musique électroacoustique“ s’était émancipée en rejetant la notion “d’objet sonore“, et son associé “l’objet convenable“, tous deux entraves à la composition (voir Schaeffer T.O.M 1977), et valorisant les attributs “du sujet sonore“ ainsi que nous le fîmes au GMEB.



(Pour mémoire, même en France les synthétiseurs, apparus en 1963 aux USA, étaient enfin commercialisés (j’en jouais dans le Groupe d’impro Opus N -Clozier / Savouret- dès mai 1970) et François Coupigny associa le sien à celui qu’il réalisa pour la nouvelle console du 54 au GRM, également mi 1970. Il est de fait impossible de ne pas déceler la ou les causes synthétiques des séquences de sons générées, très présentes par exemple dans la “divine comédie“ réalisée dans le studio annexé à cette fin.)

Qu’à cela ne tienne, il fallait baptiser pour détourner un enfant collectif en l’affublant d’un patronyme personnel et rétrograde. « *En 1974, pour nous débarrasser de l’encombrante et disgracieuse " électroacoustique" - inadaptée de surcroît, à désigner le travail de Studio depuis qu’il existe des instruments électroacoustiques de scène, nous avons voulu désigner d’un terme approprié une musique qui se tourne, se développe en studio et se projette en salle, comme le cinéma.... Ainsi, musique acousmatique, concert acousmatique offrent, nous semble-t-il, des termes mieux appropriés à l’esthétique et aux conditions de réalisation et d’écoute de cette musique invisible“.*

Encyclopédie Universalis (le nous est de majesté puis qu’il dira, cette fois objectivement, : « c’est encore au GRM que cela a le moins marché »).

L’entretien Serrou /Bayle, toujours sur le site INA, confirme si l’on en doutait, l’appropriation : « *Acousmatique a bien marché aussi, mais plutôt sur les francophones, les gens à qui ont appris tout ça : les Canadiens, les Belges, les Suisses, certains Anglais. C’est encore au GRM que ça a le moins marché. Pour des raisons assez normales, concurrentielles. Parce que l’acousmatique, au fond, c’était mon truc et les gens, les autres compositeurs, je les ai tout à fait respectés. J’ai jamais fait du mot, du vocabulaire, une obligation.* »

Par ailleurs, constatant que la musique qui était électroacoustique ne faisait guère recettes dans ses concerts, son souci de faire revenir un public l’incita à la création de l’acousmonium. Propos qui tendrait à situer l’acousmatique comme découlant de l’acousmonium, lequel ne serait en sa genèse qu’un appeau pour le public et non l’instrument de lecture et diffusion de la musique acousmatique :

« *Donc en soixante-dix, soixante-douze (remarque identique sur la conséquente anté-datation), les salles s’étaient vidées parce que, finalement, les gens s’embêtaient, et comme ils avaient raison ! (à noter que le responsable de ces concerts était le chef Bayle). Et là aussi, j’ai dit à mes copains *Quand on va dans un auditorium et quand nous jouons nos concerts, où est-ce que nous les jouons ? Dans des salles de concerts. Et qu’est-ce qui c’est passé la veille, l’avant-veille et demain ?**

*Y a des orchestres qui sont là... Y a plein de monde. Y a plein de sortes de sons : des petits, des gros. Ils jouent ensemble, séparément.*

*Les gens qui écoutent sont habitués. Ils écoutent pas, ils viennent pas que nous écouter, nous. Ils écoutent autre chose. Donc ils ont un spectacle riche. Il faut un spectacle riche. Il faut une batterie de projecteurs sonores“. Donc y a donc acousmonium. Acousmatique, acousmonium... » B. Serrou INA 2003. Pour voir d'où procède, l'acousmonium voir les photos de l'Annexe Chapitre III.*

Mais n'est-ce pas choc conceptuel sinon oxymore à nouveau que ce recours, cette exigence du visuel, cause de l'acousmonium avec la mise simultanée sur le marché du référent acousmatique lieu de la musique invisible ?

Un certain souci me fait donc interroger quant à *cette musique invisible*“ sur cette préoccupation incohérente de donner à voir l'absence prétendue de causes de la part du promoteur acousmaticien, captateur du mot dénié pour mieux réinvestir l'adjectif. Somme toute, à bien réfléchir, acousmonium et acousmatique constituaient alors (et constituent toujours) des dérivés et dérives antithétiques.

*« Ainsi, musique acousmatique, concert acousmatique offrent, nous semble-t-il, des termes mieux appropriés à l'esthétique et aux conditions de réalisation et d'écoute de cette musique invisible“* Universalis, F Bayle

puis citant M. Chion : *« termes mieux appropriés à l'esthétique et aux conditions d'écoute et de fabrication de cette musique invisible née du haut-parleur et où le son enregistré est délié de sa cause initiale ».* (quand l'un commente l'autre).

La répétition constante de cette soi-disant particularité que serait l'invisibilité de la musique acousmatique n'est que périssologie de contre sens ridicule et phraseux.

La musique acousmatique *qui serait née du haut-parleur*, selon le prosélyte Chion, n'est fondamentalement qu'une antithèse car la présence de celui-ci sur scène, bien visible et valorisé par les éclairages scénographiques rend cette assertion absolument antinomique avec une quelconque référence au Rideau, cache sexe et cache misère de ce qu'il prétendument dissimule. Cette mise-bas du haut-parleur est incidemment contraire à la pratique parturiente des autres musiques, habituellement nées du compositeur, voire, avec l'assistance maïeutique d'un instrumentiste.

En fait, et dans la même phrase, se dresse une rétraction immédiate, car ne serait plus la musique mais le son de la musique, sa manifestation physique qui serait délié de sa cause initiale. La musique reste donc, elle, liée à sa cause existentielle, l'enceinte.

Dès lors, née du haut-parleur, le cordon ombilical maintenu, puisque non déliée est la musique acousmatique les sons étant ceux-là qui le sont, musique par ailleurs dont on ne savait pas trop ce qu'elle est, s'avère tout bonnement être la musique propre de haut-parleurs, une ontogénétique des membranes reproductives.

Conséquemment, elle est de fait la plus générale qui soit, transgenres bien qu'invisible.

Bref, une musique invisible, née du haut-parleur visible, dont les sons issus, tout autant invisibles, sont déliés de leur cause, sans précisions aucune de la nature des sons en cause sous-entendant que tous les sons seraient d'une unique famille et non hétérogènes et cela sans considération impérative des propos différenciés des esthétiques et sujets constitutifs des œuvres.

Comment affirmer par exemple, déjà évoqué mais tellement significatif, qu'un son de synthétiseur est délié de sa cause initiale. Le faire, le comment c'est fait, c'est à dire comment la résistance de la matière a été vaincue et magnifiée par la réel-isation ne serait pas partie prenante de l'entendre amenant à comprendre ?

Et ce qui perturbe définitivement ma capacité de compréhension est la question du pourquoi l'acousmonium projecteur d'images sonores invisibles, lesquelles acousmatiquement ne sont que *“bruit de voix ou d'instruments qu'on s'imagine entendre dans l'air, incantation, cérémonies absurdes de fourbes qui se donnent pour magiciens“*(Académie 1807), fut-il complété de l'acousmographie.

Ce dernier bien incapable par ailleurs de visualiser la matière sonore invisible et moins encore la musique et donc ne montrant que le rien, bayle réplique (phonétique de belle) de la machine d'H.G. Wells ou imageant le poème de Ghérasim Luca sur le Rien.

A moins que renversant la situation, l'acousmonuim projette effectivement de l'acousmatique à tout va, mais étant la version moderne du fameux casque de kunée, convertit en invisibilité sonore tout bruit de voix et d'instruments permettant à Thésée d'éliminer le monstre Minotaure niché dans les baffles et se faisant mettant à bas tous les crête-mètres.

Enfin, est plaisant de considérer que le terme acousmatique se disant « *d'un bruit que l'on entend sans voir les causes dont il provient (Larousse 20ème)* », si appliqué, accolé à musique, la réduit à du bruit et rend radicalement superfétatoire tout acousmonium dont la finalité première était, rappelons le, de donner à voir.

Cette histoire d'acousmatique, concept qui n'a rien de concret, s'annihile de lui-même dans son retour à la pré-histoire, 1948 le faire, 1952 le pourquoi, 1966 le comment.

Et ce sans jamais poser la question de la composition, oblitérant ainsi des déploiements et développements de la musique électroacoustique en France et dans le monde.

L'acousmatique serait ainsi un palindrome de la concrète sans perspective historique. Son unique objet ayant été une tentative d'accaparement, d'appropriation personnelle avec remise à jour d'un archaïsme désuet et sectaire, récupération et contre-façon (encore). C'est au final bien du bruit pour rien et un éternel retour en miroir.

*“ Et c'est pour ça que j'en suis venu à me dire qu'il fallait théoriser cet aspect des choses, disait-il quelques paragraphes antérieurs.*

En fait cette “théorie“ faussement tirée de Schaeffer n'est qu'un salmigondis de substitution. Ce qu'il revendique étonnamment quand dans son interview avec Serrou 2003 Chapitre “les I-Sons“ il admet : *“Moi, au fond, je suis pas quelqu'un qui a inventé grand-chose. Je suis plutôt quelqu'un qui réunit et qui a essayé de combiner un certain nombre de concepts qui, déjà, sont à l'oeuvre à notre époque, qui sont finement la problématique de mon temps. Les objets temporels de Husserl, les objets musicaux de Schaeffer, l'acousmatique de... de Pythagore ; mais aussi la sémiotique de Pierce... F. Bayle“....* et le Gmebaphone de Clozier !

Électroacoustique est donc le mot fondé et approprié en ce qu'il fédère les deux modes existentiels de manifestation des sons, acoustique et électronique, qu'il recouvre l'ensemble des styles et expressions et qu'il s'inscrit dans l'histoire universelle des connaissances par la création révolutionnaire fin 19ème d'un nouveau monde temporel, celui du temps enregistré, du temps différé. Charles Cros disait “le temps veut fuir, je le soumets “.

Les chapitres suivants contextualisent, historicisent et développent les attendus précédents. Desquels, j'espère avoir été bien entendus.

D'un autre Pierre, Dac cette fois, le mot de la fin à ce petit prélude aphorique mais opportun, cet apophtegme éclairant :

*« à l'instar de Descartes, j'entends, donc j'écoute »*

## Du côté de la théorie

## en guise d'introduction à quelques aperçus, saisie d'ensemble

Le sujet de ces aperçus est donc de contextualiser, historiser, confondre la dupéreuse appellation « musique acousmatique », objet lexical radicalement spécieux et aliénant dans sa généralisation erratique et la doxa de sa diffusion, objet établi à contre sujet à bénéfice personnel. A cette fin, quelques citations du chapitre précédent, au risque de paraître redondant, seront reprises et développées.

Cette dé-nomination fut au XX<sup>ème</sup> siècle à l'origine dans le micro-milieu musical électroacoustique, d'une mystification et d'une supercherie qui furent reprises par quelques épigones établissant entre eux un liant de programmation et constituant un regroupement disparate de reconnaissance et d'adoubement réciproques.

Ceux qui en sont, comme ceux qui espèrent les rejoindre, se réfèrent et se complaisent à ce terme d'acousmatique le croyant fondé historiquement quand ce terme n'est que captieux, et mystifiant, justifié par boucles et litanies du prédicat : “ *se dit d'un son que l'on entend sans en déceler les causes* “ définition posée comme axiome tutélaire.

Cette définition n'étant d'ailleurs qu'une variante par substitution de celle du dictionnaire, où bruit se trouve remplacé par son, puis par extension autocratique et arbitraire, par musique.

Ce fut F. Bayle, se l'appropriant qui re-procéda au baptême de cet adjectif, en l'affectant d'autorité à musique, puis lança le tout vers des disciples qui multiplièrent les petits pains dans une prolifération néfaste. Il décréta : “ *donc j'ai décidé d'appeler ça, musique acousmatique* “ (voir en annexe chap 45 interview B. Serrou 2003 site INA), au sortir d'une soudaine et mégalomane inspiration puis lui attribua à posteriori des justifications spécieuses sinon nébuleuses, erronées historiquement et déviantes en sorte d'établir par ce détournement une nouvelle appellation pour une nouvelle définition de la musique électroacoustique, laquelle s'était largement développée depuis la pierre fondatrice des cinq “ Études de bruit “.

Ainsi, au crépuscule du GRM-Schaeffer (destruction par Giscard d'Estaing ironique destin) du Service de la Recherche en décembre 74) se présenta-t-il à l'orée de l'Ina comme un novateur messianique ce dont personne n'était en attente. Pour mémoire, le Service GRM disposait de l'exclusivité pour une programmation annuelle de 40 h d'antenne à l'ORTF, sans compter les commandes de nombre de musiques d'applications pour les productions télévisuelles du Service. D'où l'esprit de cour et d'alignement qui l'entourait.

En effet, les droits Sacem étaient bien faibles quand issus de concerts indépendants (qui plus est peu nombreux) mais conséquents et réguliers dans le cadre des séries annuelles données dans les salles de l'ORTF puis de Radio France avec jouissance exclusive et contractuelle (40 heures annuelles d'antenne pour le GRM) car engendrant des droits de diffusion radio/tv d'un bon rapport. Conséquemment, suivre le joueur de flûte acousmatique, qui disposa des mêmes privilèges de programmation lors de son transfert du Service à l'INA, offrait certains avantages recherchés quand bien même la flûte n'était qu'un pipeau.

Nombre des épigones, pour une raison ou pour une autre, suivirent par méconnaissance de l'histoire (toujours actuelle et entretenue) qu'ils ne peuvent d'ailleurs, que difficilement et incomplètement connaître, celle diffusée n'étant qu'une fallacieuse doxa, non fondée car sans consultation des sources-archives, corpus établi au gré de distorsions d'intérêts particuliers et nationalistes. Issue d'une accumulation de copier/coller, cette histoire fake-news n'est que partielle et subjective, non transmise dans sa complétude internationaliste des origines à nos jours.

Cette nouvelle appellation de nature résolument rétrograde appliquée à la musique, issue d'une ségrégation à intérêt privé fut inducteur d'une pratique de chapelle quasi ritualiste. (n'oublions pas le “côté obscur “ du père de substitution, Pythagore, gourou sectaire et conservateur).

Se constitua ainsi au fil des ans, un « label » de conformation et d'alignement enfiché parasite dans le corpus libre qu'était et demeura la musique électroacoustique.

A son commencement, ce ne fut qu'un postulat qui séduisit quelques compositeurs (certains en mal de reconnaissance, de revenus ou de singularité lexicale), un postulat gobe-tout étendu arbitrairement quelles que soient les formes, instruments, outils, appareils (analogiques, synthétiques et numériques) manipulés dans l'ouvrage d'une musique en studio. Cette extension, cette généralisation était et plus encore aujourd'hui d'autant plus absurde et déraisonnable que les sources de génération sonore et leurs modes de production technologiques manifestent sans embages les sources originelles des causes de leurs effets dont le tracé est bien visible sur les écrans. Sauf à considérer que tout son, et selon une extension indéfinie voilée, toute musique ne serait qu'un objet sonore, ce postulat sampler n'est que fadaise. Les compositeurs qui suivirent reçurent cette dé-nomination comme celle fondée historiquement et musicologiquement, laquelle reprise dans les circuits d'échange puis dans les réseaux se répandit comme les algues vertes toxiques.

Il importe d'ailleurs de surligner comment la justification du terme "acousmatique" entachant musique (et non plus son ni bruit) a été lancé d'une façon bien pragmatique (cf les interviews cités ci-après) comme étant une déclinaison simultanée et réciproque ou successive et dans quel ordre (nul écrit en atteste), des termes acousmatique et acousmonium, l'un premier plagiat de J. Peignot, puis captation et plagiat, ceux de l'instrumentarium Gmebaphone réalisés en juin 73 et celui du concept de diffusion-interprétation attaché.

Les deux nominations acousmoniques étant selon leur initiateur de véritables solécisme et barbarisme, lancés pour destituer la "disgracieuse" appellation musique "électroacoustique" alors reconnue par le corps historique international des compositeurs. Mais lancé avec pour phantasme mégalomane, celui de s'inscrire sur les tablettes de la renommée à l'égal de Joseph Haydn. Ce que, pour en être assuré, il écrivit lui-même fort abusivement : *"L'acousmatique, ça existait. Mais la jonction musique, acousmatique, c'est-à-dire une musique qui utiliserait la modalité acousmatique d'écoute et qui serait faite absolument et fondamentalement dans cette perspective-là, il fallait quelqu'un qui décide de l'appeler comme ça. Donc j'ai décidé d'appeler ça, musique acousmatique."* (chap 45 interview B. Serrou 2003 site INA)

Or celui "qui a décidé de l'appeler comme ça" n'est pas celui qui affirme l'avoir été, mais J. Peignot en janvier 1960, dans un article de la Revue Esprit et dont le titre était *"De la musique concrète à l'acousmatique"* (extraits : *Pour essayer d'en finir une bonne foi, avec l'expression "musique concrète" pourquoi ne se servirait-on pas du mot "acousmatique" tiré du mot grec acousma qui signifie : l'objet de l'audition... En français le mot "acousmatique" désigne déjà ces disciples de Pythagore qui, pendant cinq années, n'écoutaient ses leçons que cachés derrière un rideau, sans le voir et en observant un silence rigoureux... En matière de musique "acousmatique" la composition d'une œuvre est une lutte, une danse avec la matière. Elle est l'occasion d'un retour à la réalité*).

(pour être historiquement précis, J. Peignot avait déjà exhumé le mot acousmatique dans "l'Émission Musique animée" à la radio en 1955, mais c'était pour dénommer les bruits des "Études de bruits" de la musique native concrète, de l'objet sonore avant A. Moles et le TOM : "bruit acousmatique se dit (dans le dictionnaire) d'un son que l'on entend sans en déceler les causes. Eh bien ! la voilà la définition même de l'objet sonore, cet élément de base de la musique concrète, musique la plus générale qui soit.)

Après cette inavouée récupération et fort de son plagiat, sans hésiter, François n'hésitera pas à s'inscrire dans la destinée : *"Oui j'ai souvent dit que, modestement, ma position dans cette histoire ressemble un peu à Haydn qui a normalisé l'orchestre... mais la création de l'Acousmonium a normalisé le travail pour un certain nombre de décennies et beaucoup de gens ont travaillé en fonction de ça"*. (interview E. Gayou 2017 site INA).

Les chapitres suivants, étayés de sources, explicitent et développent sous les angles historiques, musicaux, théoriques et techniques les énoncés précédents. Pour le lecteur intéressé davantage par les contre-feux, contre-sujets, réfutation et réflexions, que ces divers angles, il les trouvera au paragraphe suivant et la mise en regard des photographies dans le chapitre IV Annexe.

Le plagiat résulte du fondement quasi génétique que la première copie qu'il appellera en dérivée, Acousmonium, et les copies de cette première utilisent la diffusion de musique par registres de timbres via des haut-parleurs répartis.



Ce concept formalisé par Clozier s'est concrétisé en l'instrumentarium Gmebaphone. Inauguré en juin 1973, Bayle à l'écoute non réduite y assistant au milieu du public, (voir photo) l'instrumentarium avait été développé et construit dans les ateliers de l'ARTAM, Atelier de Réalisations Technologiques Appliquées au Musical du GMEB, (Clozier, Le Duc, Boeswillwald).

Pour des raisons aisées à percevoir, la lignée des descendants, ici, là, ailleurs, procède ainsi de la copie et non de l'original poursuivant le déni originel (certains d'ailleurs vont jusqu'à écrire : "1973 Premier acousmonium : le Gmebaphone avec 40 haut-parleurs). " *À partir de 1973, un nouveau type de système polyphonique ou multi-haut-parleurs apparaît sous la forme du Gmebaphone. Conçu par Christian Clozier et réalisé par Jean-Claude Le Duc, le Gmebaphone (ou Cybernéphone comme la nouvelle version est appelée) proposait un orchestre de haut-parleurs sur scène, ainsi qu'un complément de haut-parleurs de soutien entourant le public. Conçu pour la diffusion spatiale de la musique électronique, le système fonctionnait sous le contrôle d'un compositeur exploitant une console de mixage sonore configurée pour une projection spatiale (Clozier 1998). Cette idée a rapidement fait son chemin en France, et s'est ensuite propagée dans le monde entier.*

*L'invention du Gmebaphone a eu un impact considérable sur la performance de la musique électronique dans le monde entier. La première chose que j'ai faite lorsque je suis arrivé à Santa Barbara a été de recréer une sorte d'imitation du Gmebaphone, que l'on appelle le Créophone. Je suis fier d'imiter le genre de magnifique système de diffusion sonore toujours associé aux festivals de Bourges. Curtis Roads*

### **contre-feux, contre-sujets, réfutation**

Tous ces embranchements historiques, lexicologiques, encyclopédistes et techniques parcourus, (avec répétitions malheureuses pour le lecteur mais nécessaires pour certaines citations et certains faits car éclairés de contextes différents), place à la réfutation de cette adjectivation acousmate, inanité et jobardise.

Les voies théoriques et pragmatiques de la méthode expérimentale et de la composition électroacoustique, ses instruments-outils de prise de son, génération, diffusion et sa relation directe, ouverte nourrie par l'acte d'interprétation, lisant explorant offrant l'œuvre en écho à l'empathie du public sont et demeurent les voies chargées d'histoire de l'internationale créatrice et de partage avec le public.

S'il est bien vu de faire révérence aux mannes grecques, celle à Pythagore n'est à mon goût pas de mise, étant de la fraction proche d'Aristoxène, comme démocratiquement attiré par le berger Magnès qui fut le premier à ne pas perdre expérimentalement le Nord.

Le dit bien mieux, encore Diderot : *"Pythagore, qui trouva le premier les rapports des intervalles harmoniques, prétendait que ces rapports fussent observés dans toute la rigueur mathématique, sans rien accorder à la tolérance de l'oreille... Aristoxène, disciple d'Aristote, voyant combien l'exactitude des calculs de Pythagore était nuisible au progrès de la Musique, et à la facilité de l'exécution, prit l'autre extrémité ; et abandonnant presque entièrement ces calculs il s'en rapporta uniquement au jugement de l'oreille , et rejeta comme inutile tout ce que Pythagore avait établi. Cela forma dans la musique deux sectes qui ont longtemps subsisté chez les Grecs ; l'une, des Aristoxéniens, qui étaient les musiciens de pratique ; et l'autre, des Pythagoriciens, qui étaient les philosophes. "* (toujours actuel).

Ainsi et déjà au temps des grecs, la musique était non du côté de Pythagore de Cortone, mais de celui d'Aristoxène de Tarente, du primat de la perception (aesthesis) et de la mémoire (mnémé), de la sensation et de la raison par l'oreille (les deux évidemment).

Électroacoustique est donc le mot fondé et approprié en ce qu'il fédère les deux modes existentiels de manifestation des sons, acoustique et électro, qu'il recouvre l'ensemble des styles et expressions et qu'il s'inscrit dans l'histoire universelle des connaissances par la création révolutionnaire à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle d'un nouveau monde temporel, celui du temps enregistré, du temps différé : Charles Cros : *« le temps veut fuir, je le soumets ».*

Et ce temps différé (électroacoustique) qui permet la formation dans l'espace du studio (qui n'est qu'un espace substrat de l'espace imaginaire du compositeur) de l'œuvre en accomplissement par la modélisation de la matière timbrale en expansion dans sa nature

tempo-spatiale, dont on déploiera pour l'auditeur les linéaments d'espaces dans le temps de leur reproduction, c'est à dire celui de l'interprétation, au gré d'un nouvel espace acoustique, dans le lieu du concert via la mise en jeu de ses potentialités inscrites et de la coalescence de leurs perspectives phoniques.

Il ne s'agit pas de mettre en mouvement la musique, mais que les espaces dont elle est forgée, espaces-noyaux et plans de timbres et de temps, se révèlent et se déploient via la cinétique des registres constituant une texture spatio-timbrale.

A l'interprète en temps réel de jouer par le soulignement des variations dynamiques sur les registres comme sur les plans de référence "d'articuler" par oppositions, contrastes, modulations, forte et pianos...et de jouer des différents réseaux chacun de par sa conformation offrant des configurations d'espaces distincts, solos, superposés, interpolés ou anacoluthés, en sorte d'amplifier la lisibilité de la musique pour le public comme de stimuler son écoute et son imaginaire par le déploiement des lignes de force de l'œuvre.

L'espace ainsi reconstruit n'est pas celui du réel, mais celui de l'imaginaire qui rend réelle et concrétise la musique. Et pas davantage cerné de ces circulations de sons que rien dans la musique ne présupposent (sauf à ce qu'elles soient l'objet même de la composition) mais ne servent, détruisant l'entité elle-même en n'étant qu'un attrape-épate-client, qu'à faire valoir un soi-disant interprète.

Et puis et plaisante pirouette sémantique, si l'on désire se référer à un ancrage grec, l'anagramme d'électroacoustique, n'est-il pas « école socratique » révélant ainsi son humanisme et sa propension aux connaissances personnelles et sensibles, quand l'anagramme d'acousmatique se résume, se réduit à « acoustique » (ce qui est en soi une incomplétude) ou pire encore « cosmétique » ainsi qu'une pommade !

Le concept spécieux et normatif d'acousmatique, entraîne à "réduire" l'acte de composition, visible/audible en studio, à de simplistes modalités de transmission de sons sinon de bruits et de recommandation de bonne écoute, d'une écoute "convenable" comme, figure obligée, les objets sonores de l'époque ancienne devaient l'être.

L'acousmatique selon Bayle est "*une situation d'écoute pure* », sans que l'attention ne soit distraite ou soutenue par des causes instrumentales visibles ou prévisibles, écoute spécifique guère partagée. Alors quid de l'acousmonium ? Secondairement, écoute pure pourquoi pas, mais de quelle musique ? Alors quid de la musique dite acousmatique ?

Une musique dite acousmatique, véritable musique de classes (exotériques contre ésotériques), ne pourrait donc s'adresser qu'aux seuls détenteurs de cette modalité d'écoute, et donc aux seuls putatifs de la classe des Ésotériques, des mathématiciens et non paradoxalement lexicalement à ceux de la classe des acousmatiques, des exotériques, du vulgum, du public.

Si l'acousmatique est, n'est qu'une situation d'écoute d'une musique dont les modalités de création ne diffèrent en rien de la composition électroacoustique, l'épithète acousmatique ne peut s'appliquer qu'à l'écoute des sons et non à la réalisation (la mise au réel) d'une musique. Alors quid de musique acousmatique ? Se permettre une généralisation plus qu'abusivement confondant son et musique est irrecevable. Malheureusement acceptée par certains compositeurs qui ainsi s'auto-amputent.

L'écoute attentionnée et intentionnée des sons a toujours été un primat et pour leur génération et leur agrégation dynamique en musique en process dans les studios, lieu où le primat de "l'écoute raisonnée pratique" (comme dirait E.K.), et donc la prééminence de l'écoute pratique sur la théorique, est constamment en œuvre. Ainsi reviennent Aristoxène et Pythagore.

Au public d'écouter comme il veut, mais s'il vient volontairement, c'est déjà pour entendre.

Qui habite un logement collectif, pratique et subit journallement involontairement "l'écoute acousmatique", celle des voisins au-dessus et au-dessous, d'un côté et de l'autre. Est-ce pour autant que la musique qu'ils écoutent souvent sans modération et que leurs piétinements sont acousmatiques mais bien plutôt dans le ressenti commun des bruits perturbateurs.

La plus idyllique écoute acousmatique ne serait-elle pas avec *“Tityre sub tegmine fagi”* celle des paysages aux effluves sonores bucoliques, petites bêtes au creux des herbes ou mugissements lointains, invisibles mais tellement présents ?

En quoi cette musique acousmatique dite *“invisible née du haut-parleur et où le son enregistré est délié de sa cause initiale”* différerait-elle de l'électroacoustique pour cette simple raison ? En rien, puisque toute musique s'entend sans être vue.

Toute musique est de et par sa nature physique et perceptive une vibration sonore, dont le générateur s'appelle aussi bien en studio qu'en concert, le haut-parleur.

Lors de l'exécution d'une symphonie (parfois aux deux sens du terme), certes on voit ouvriers et outils de production, instrumentistes et instruments, mais non la musique.

Certaines ont des traces lisibles sur papier, mais pas pour autant visibles ; les voir (hormis les neumes) ne dit rien si l'on ne décode pas ces collections de signes et leurs intervalles. Comme sur un écran, ce n'est évidemment pas la musique que l'on aperçoit mais le tracé d'un signal.

*“Une musique née du haut-parleur”* ? Confusion entre moyens et création. Fameux faux dilemme en l'occurrence de l'œuf et de la poule. Pour qu'une enceinte le soit, il faut que la membrane du micro ou le circuit oscillant voire le logiciel maxmsp ... se mettent en branle. Il n'y a pas génération spontanée. La production sonore découle de gestes et intentions prémices, expérimentation et validation par la personne invisible au labeur, aux commandes, le compositeur en studio.

À notre chaîne de conversion et de production dite électro-acoustique (EA), si cette appellation est convenable pour la génération électronique de synthétiseurs et génération numérique, elle devrait, pour être exacte, se compléter quand le premier maillon est acoustique et que la génération sonore est microphonique pour s'appeler acoustique-électro-acoustique (AEA).

Ces membranes, celle du micro, miroir de celle du haut-parleur (et donc inversement), ne sont pas causes de la musique mais opérateurs d'effets, médiateurs en studio entre les séquences sonores et musicales et le compositeur.

Les membranes des haut-parleurs ne sont pas causes de la musique mais opérateurs de la diffusion-interprétation, médiateurs en concert liés aux commandes d'intensité et autres traitements sonores (délai, pitch, phases, réverb).

Ces membranes sont effectivement invisibles mais parturientes du flux sonore au sein du boîtier appelé communément baffle et mieux approprié enceinte.

En concert, à l'écoute d'une musique, l'invisible est la compositrice (ce qui est dommage) et le compositeur (ce qui l'est moins) sauf à ce qu'ils soient les diffuseurs, quelques fois interprètes. Ils sont le processus générateur pour la réalisation, la concrétisation de l'acte symbolique qu'est toute musique, qui, comme tel occupe un rôle dans les relations sociales. Dans sa production, le sonore existe comme tel : il n'est réductible ni au stimulus physique, ni au mot. C'est dans l'épaisseur d'une pratique et non dans l'activité réductrice d'un raisonnement que le sonore apparaît et est fondé.

Mais c'est le haut-parleur, qui bien visible, sur scène, est cause effective du signal, source de la vibration porteuse de la musique et qui se doit d'être confondue parmi les autres si l'on souhaite la mise en espace consubstantiel de la musique elle-même et non une projection situant un point dans l'espace, fixant le son. Il n'est qu'une des causes, non la directrice.

Note : Dans le Gmebaphone, les sons frappent à l'oreille, mais on ne voit, on ne sait d'où ils procèdent. Par les couples et les réseaux du Gmebaphone, chacun des sons existe en plusieurs lieux dans un espace, entre les haut-parleurs, partie singulière de l'espace général. La musique est ainsi lisible indépendamment des haut-parleurs qui ne les projettent pas mais les rayonnent. Ils ne sont que prétextes, générateurs d'une virtualité mouvante. La représentation de la musique n'est pas à l'image que le dispositif d'ensemble des haut-parleurs pourrait faire croire. C'est en fait l'auditeur qui projette sur l'espace réel de la salle emplie de tous les diffuseurs sonores, sa représentation imaginaire de la perception qu'il a opérée des espaces des sons. Il ne voit pas les sons, il reconnaît les espaces des sons, il projette l'ombre, l'idée de ces sons sur l'image de la salle.

*Il est assis dans la salle, mais présent parmi les réseaux de haut-parleurs, devant, et parfois sur les côtés et derrière. C'est lui qui, grâce à l'interprétation, effectue le relevé, le schéma des empreintes de l'existence des sons. L'espace de représentation est ainsi construit dans son imaginaire et projeté, mis en superposition sur ce qu'il voit, sur la scénographie des haut-parleurs, mais sans lien avec celle-ci.*

*Dans cette disposition d'écoute, dans cette participation active et consciente, qu'il ait les yeux ouverts ou fermés, peu importe. Ce qu'il voit n'est pas ce qu'il entend, et la représentation qu'il en a est autre de ce qui l'a initiée. Les yeux ouverts, il sait qu'il ne peut pas voir et que les haut-parleurs éclairés ne sont que les "icknos" de la représentation et non l'image sinon le corps de la musique.*

*Ils forment des volumes abstraits reposants, rassurants, car organisés, un échiquier où joue la musique qui facilite et conduit la concentration. Les yeux fermés, c'est lui qui est tout ouvert, tout à l'écoute. Dans l'un et l'autre cas, il est dans la musique, au cœur de la musique qui vit. Son écoute induite par l'interprétation produit sa propre représentation de l'œuvre, calque translaté et non décalque de la création du compositeur.*

*Le Gmebaphone, instrument de l'interprétation, est cette espèce de "tavoletta" de Brunelleschi qui met en perspective et concordance, l'écoute.*

*Ainsi, cette situation de la musique, cette topologie de l'interprétation générées par les réseaux de haut-parleurs, mettent-elles en évidence les dimensions multiples, la poly-dimensionnalité du temps et de l'espace et leur polyphonie, mais également et conséquemment suggèrent une large gamme de modes de perception de la musique.*

Incité à la recherche des causes sinon de la cause par l'axiome "*musique invisible née du haut-parleur et où le son enregistré est délié de sa cause initiale*", une interrogation primaire : un circuit imprimé est-il une cause liée ? Car pas de circuit, pas de son. Tout comme le son enregistré est lié indissolublement aux particules magnétiques sauf à retrouver le silence. (bien qu'à son commencement, prise de son, ou après, haut-parleur, si enregistré, selon sa période le son porte en lui-même sa propre extinction électronique quand de sa phase le négatif s'oppose au positif). Simplement des agents, des moyens.

La cause initiale n'est pas l'enregistrement, le microphone, le haut-parleur, ni le pourquoi et pas davantage le comment, la cause visée est l'origine, ce qui a produit le son, c'est à dire la compositrice, le compositeur.

Schaeffer réalisant et diffusant ses "*Études de bruit, chemins de fer, tourniquets, casseroles...*" n'oblitérait pas la scandaleuse origine source d'émotion. Même après la proposition lexicale de J. Peignot. Mais suite au tournant de 1958, année où Schaeffer composera ses études d'objets, socle du réductivisme à tendance réductionniste du T.O.M. année 1966, l'écoute réduite fut instaurée révélation solfégique de *l'objet sonore*, une version amputée bien incapable de nourrir un thème, la grammaire étant absente. La résolution eut été et sera le *sujet sonore* et son potentiel timbral et cinétique.

Cette histoire de cause initiale, comme si une seule cause était déterminante, et ce postulat ne sont que périssologie pour le meilleur, incongruité fantasmagorique d'origine dans les faits.

Conception, réalisation, diffusion, c'est d'une chaîne de causes-effets qu'il s'agit : « *Par la musique nous subissons, et agissons les effets, et nous sommes contraints à fournir les causes. Or, il y a plusieurs causes pour chaque effet dans ce domaine vivant. D'où indétermination de la musique.* » P. Valéry

Qu'apporterait lors d'une diffusion acousmatique puisque radiophonique d'une musique symphonique ou d'une simple pièce instrumentale le refus de déceler les causes, c'est à dire de reconnaître les instruments médiateurs, sinon une partielle mais radicale perte de sens ?

Est-il concevable lors d'une diffusion acousmatique puisque radiophonique d'une musique électroacoustique de refuser déceler l'origine synthétique, microphonique, culturelle et sociale des voies de mixage dont le travail d'élaboration et développement apportés à celles-ci, sont génératrices de la composition, de son projet a minima.

Si l'on valide la formule "*cause toujours, tu m'intéresses* », les causes sont parties prenantes et du plaisir d'entendre et de la capacité de créer.

Avant de s'appeler musique électroacoustique, antérieurement (et postérieurement), comme qualificatif complémentaire était accolée la précision “ *musique expérimentale*“, liant ainsi le faire et la méthode.

Que serait l'expérimental sans les interactions des causes et des effets, des effets des causes et des causes des effets ?

*« Les idées expérimentales ne sont point innées. Elles ne surgissent point spontanément, il leur faut une occasion ou un excitant extérieur, comme cela a lieu dans toutes les fonctions physiologiques. Pour avoir une première idée des choses, il faut voir ces choses ; pour avoir une idée sur un phénomène de la nature, il faut d'abord l'observer. L'esprit de l'homme ne peut concevoir un effet sans cause, de telle sorte que la vue d'un phénomène éveille toujours en lui une idée de causalité. Toute la connaissance humaine se borne à remonter des effets observés à leur cause. À la suite d'une observation, une idée relative à la cause du phénomène observé se présente à l'esprit ; puis on introduit cette idée anticipée dans un raisonnement en vertu duquel on fait des expériences pour la contrôler. »* Claude Bernard

Rappelons que le fameux rideau masquait cinq années durant la vue du maître aux exotériques en attente et non à ses élus ésotériques avec lesquels il dialoguait. Ainsi le fait qu'il y avait des disciples prouvait l'existence d'un maître car sans disciples il n'y a pas de maître, et donc que les disciples n'avaient pas à s'efforcer de discerner ou déceler la cause, puisque c'est du fait de la connaissance de cette cause qu'ils venaient l'écouter. Il n'y avait donc ni à discerner ni à déceler quoi que ce soit.

Ce rideau acousmatophone n'était et ne demeura qu'un écran de fumée. Oserai-je dire, initiée par Peignot, que cette fabulation est à se tirer les cheveux, toute de contradictions et non-senset destruction de tout horizon surréaliste.

Avec plus de faux sérieux, Pythagore étant né deux siècles avant Aristote, il lui était difficile de considérer les types de causalités que ce dernier dressa comme de les reconnaître sinon les rideauculiser.

- la première étant la “cause matérielle“, en l'occurrence la substance générée, acoustique et électronique, c'est à dire à l'évidence la matière sonore et ses attributs de timbre
- la seconde étant la “cause formelle“, possiblement la forme compositionnelle, l'agencement fonction des spécificités et particularismes
- la troisième, la “cause motrice“, très certainement les traitements effectués sur les instruments du studio manipulés par le compositeur et les haut-parleurs
- la quatrième, la “cause finale“, indubitablement l'œuvre puis le concert, puisque

*« tout art et toute investigation, et pareillement toute action et tout choix, tendent vers quelque fin. Aristote. »*

Sans paraphraser tous les questionnements et parfois les réponses que de nombreux reflexologues ont formulé, à s'en tenir à la musique expérimentale électroacoustique, on peut, je peux, affirmer qu'elle est tel un récit de chaînage causes/effets, ces derniers pivotant et devenant causes produisant de nouveaux effets, induisant au fil des expérimentations expressives de multiples possibles, des glissements de sens, de nouvelles réalités, lesquels validés et organisés selon le projet seront causes de l'œuvre.

Si les causes sont parties prenantes de la création, comme pour toute création symbolique elles sont effectivement déliées, indépendantes des représentations imaginaires qu'elles suscitent au jeu. Sinon toute tragédie ferait d'une scène une arène de gladiateurs, pour ne pas évoquer les romans policiers.

C'est pourquoi en musique, lorsque certains sons porteurs de référents sont utilisés, les appeler “ sons réalistes “ n'a guère de sens mais sont davantage circonscrits en les nommant “ sons événementiels “, car plutôt qu'un nom étiquette dénotative, c'est toute leur charge timbrale et connotative, sa dynamique interne qui les qualifient.

Avant de clore ce chapitre, quelques considérations (en attente de la vôtre), bien que somme toute rien que des évidences.

N'est-ce pas choc conceptuel sinon oxymore que cette exigence du visuel (soit-disant post 68), cause non théoricomusicale de l'avènement acousmonium (la véritable étant la copie médiévale puisque de Bourges) et la mise sur le marché du référent acousmatique.

*« Et là aussi, j'ai dit à mes copains : ... Ils jouent ensemble, séparément. Il faut une batterie de projecteurs sonores. Les gens qui écoutent sont habitués. Ils écoutent pas, ils viennent pas que nous écouter, nous. Ils écoutent autre chose. Donc ils ont un spectacle riche. Il faut un spectacle riche, il faut une batterie de projecteurs sonores. »* (Serrou site Ina, précédemment cité mais recité car tellement explicite).

Un certain souci de cohérence me fait donc m'interroger sur cette préoccupation incohérente de donner à voir l'absence de causes de la part d'un penseur acousmaticien, par ailleurs ré-attribueur du mot. Somme toute, et à bien réfléchir, acousmonium et acousmatique constituaient alors (et constituent toujours) des dérivés antithétiques.

Absence de causes prétendue d'ailleurs, puisque malheureusement Schaeffer s'appropriä ce mot malheureusement pré-ressuscité par J. Peignot en 1955, pour le généraliser en 1966 dans l'édition du TOM pour heureusement le démonter enfin dans la réédition de 1977 :

*« Revenons tout d'abord sur l'aspect acousmatique pour bien montrer qu'il n'est pas attaché à la musique électro-acoustique. La musique traditionnelle, écoutée sur disque ou sur bande, se présente ainsi. Certains mélomanes fermaient déjà les yeux pour mieux entendre. L'œuvre est donc là tout entière, quel que soit le procédé d'enregistrement, sillon du disque, strie magnétique, digital informatique, aux variations près, purement acoustiques, de la duplication et de la reproduction ».*

Quelques trois années seulement après l'aporie baylienne de 1974, cette mise au point schaefférienne, vulgarisateur de ce malencontreux mot mis au service de "l'écoute réduite" qui de notre côté via le Gmebaphone était devenue "écoute amplifiée" dès 1973, n'a ni incité le copieur-falsificateur à revoir sa copie, ni ses propres suiveurs à faire demi-tour. Il s'agit là d'un pur (si l'on peut dire) négationnisme, cette édition 1977 n'étant jamais citée par les apologistes acousmatiques, et pour cause car ses effets seraient causes de leur extinction.

Bayle, toujours prolixe, a par ailleurs donné une autre définition, moins lexicographique de l'objet acousma, en termes savoureusement contradictoires : *« nous avons voulu désigner d'un terme approprié une musique qui se tourne, se développe en studio et se projette en salle, comme le cinéma.... »*. Outre le nous constant de majesté, cette métonymie n'établit qu'une fausse relation cause/effet non contiguë. On tournerait (autour du pot) et développerait (dans quel bain) une musique périmée (puisque tournée) que l'on projetterait comme au cinéma alors qu'elle est invisible !

De plus, si l'on table sur le fait qu'akousma, dérivé du grec akouö, j'entends, signifie donc ce que l'on entend, musique acousmatique signifie donc une musique que l'on entend mais non comment, magnifique périssologie.

Enfin, est plaisant à considérer que le terme acousmatique se disant *« d'un bruit que l'on entend sans voir les causes dont il provient (Larousse 20ème) »*, si appliqué, accolé à musique, la réduit à du bruit et rend radicalement superfétatoire tout acousmonium dont la finalité première était de le donner à voir.

Cette histoire d'acousmatique, concept qui n'a en fait rien de concret et qui s'annihile de lui-même dans son retour à la pré-histoire, 1948 le faire, 1952 le pourquoi, 1966 le comment, 1977 recommençons, sans jamais poser la question de la composition, a oblitéré certains déploiements et développements de la musique électroacoustique en France et dans le monde. C'est au final *« bien du bruit pour rien »* et l'éternel retour en miroir.

L'acousmatique serait ainsi un palindrome de la concrète sans perspective historique. Son unique objet ayant été un accaparement, de force, une appropriation personnelle avec remise à jour d'un archaïsme désuet et sectaire, récupération et contre-façon (encore), la prise de pouvoir dérisoire d'un parvenu accroché à le rester (d'un héritier dirait Beaumarchais) pour réduire la permanence et le développement international de la musique électroacoustique.

Quant aux compositeurs/trices néo-praticiens de l'acousmatique (les acousmaticiens étant eux dans l'incapacité d'entendre acousmatiquement puisqu'exotériques), ont-ils conscience qu'ainsi ils se placent bien visibles au côté d'un faux maître, et que partenaire de ce raout sectaire, ils sont eux-mêmes dissimulés grâce au fameux voile, masqués, déconnectés, débranchés du public (qui certes n'est pas le principal de leur préoccupation), public parqué de l'autre côté du prétentieux et ridicule rideau, ces paradoxalement nommés acousmatiques, ces ignorants exotétiques, impérativement silencieux, réduits à subir pour leur impéritie à écouter sans entendre face à un orchestre de haut-parleurs posé là pour les divertir en dissimulant les causes et les contenir dans leur impéritie cochléaire.

En final, quelques notations électroacousticiennes :

En musique électroacoustique, c'est le mot, c'est nommer qui favorise la cause sur l'effet, le *se* (signifié) sur le *sa* (signifiant). Le *sa* revient par la connotation. Mais les connotations du *se* sont sous-jacentes et colorent le "sens" de la musique, c'est à dire l'effet sur la perception. Le *se* connoté est écho, réminiscence. Il y a jeu entre ce qui est là et ce qui est suggéré.

En fait la musique électroacoustique est surréelle car élevant le réel en ombre du réel, elle le décolle, le décalque pour l'appliquer à une autre réalité. Un son ne renvoie pas à une cause, mais au songe d'une cause, manifestant, rendant sensible la cause, donnant à la cause un *se* indépendant de sa finalité.

En musique électroacoustique, chaque son apporte son espace, ou naturel ou que génère le rapprochement avec ses voisins, d'avant et d'après, leur intervalle de timbre et leur aura sensible.

Celui qui fait la musique sait avec quoi et comment, les causes,  
celui qui écoute ne saisit que l'effet

La pertinence vient de la confrontation ou de l'alliance entre la nature timbrale, la forme-durée et les espaces de déploiement, c'est à dire sa présence vivante dans l'espace.

Acousmatique n'est que la survivance de l "objet sonore", eunuque de sens, hors réalité, fantasme réducteur. C'est à dire une peur du pouvoir des sons au profit des sonorités.

Ce qui était allégeance voulue au maître Pierre, se transforme en faiblesse sinon absence de projet-pensée véritablement baylien, contraction réactionnaire et école de conformisme décoratif.

Caustique, Diderot traitant de l'acoustique dans l'Encyclopédie (ouvrage collectif de redistribution des savoirs) situe les acousmatiques comme relevant de l'histoire ancienne.

Malheureusement, par ignorance ou intérêt, de fidèles sectateurs ésotériques rejoignirent cette incantatoire secte pythagoricienne des acousmates, au service du grand réformateur auto-proclamé et de leurs intérêts.

Schaeffer écrivit : *c'est l'âne chargé de reliques*. En respect à la cause animale, mettons les bas du bât et laissons-le librement parcourir les Cévennes.

Mais alors, et à contrario, quid du Gmebaphone qui fut le modèle masqué et décalqué réduit sous forme d'acousmonium. Car il convient de rappeler que lors du concert gmebaphonique inaugural le 5 juin 1973 à Bourges, F. Bayle était dans la cour du Palais Jacques Coeur parmi le public, yeux et oreilles découvrant l'écoute augmentée.

Un dossier complet de 126 pages présentant le concept et l'instrument et un dossier de 123 pages narrant le plagiat baylien est à disposition sur le site Misame.org (parmi bien d'autres).

Qu'elles furent la novation, la révolution musicale que cet instrumentarium apporta. Celle de donner un corps, d'animer au sens de donner vie à un organisme collectif de haut-parleurs, un quasi-phalanstère haut-parlant, pour re-présenter dans son propre espace dynamogène les voix de la musique.

Et ce en inversant le rapport. Il ne s'agit plus de quatre voire quelques haut-parleurs indépendants que l'on regarde nous projeter leurs ondes au gré de l'interprète (?) qui les additionne ou les soustrait mais ce sont les haut-parleurs eux-mêmes qui nous regardent les écouter, qui s'interpellent entre eux, interagissent collectivement, se relient et s'unissent.

Ce n'est pas nous qui les regardons, car aucun de ces haut-parleurs ne nous parle individuellement distinctement, c'est tous ensemble qu'ils creusent l'espace de la scène en des perspectives sonores. Et qui nous aspirent comme Alice dans les tourbillons de leurs fluctuations au creux de la matière sonore révélant les figures et linéaments de l'œuvre.

Eux, cohorte de choreutes, nous regardent nous perdre dans le monde qu'ils nous révèlent.

La perspective sonore sui-générée

Anne Rey, critique au journal Le Monde l'a immédiatement ressenti :

*“remplacer l'écoute stéréophonique de musiques enregistrées par une restitution « orchestrale ». Destiner à chaque fréquence des haut-parleurs spécialisés. Les disposer sur scène en fonction de leur rôle (les graves en arrière ; les aigus surélevés) en une mosaïque convergeant vers l'auditeur. Jusqu'alors, celui-ci recevait au mieux une musique à quatre dimensions (avant - arrière - gauche - droite) calquée sur sa propre physiologie vectorielle, standardisée. Il la découvre ici face à face, en relief, en taches verticales, offerte à une écoute sélective.*

*Cette invention apparaît comme une évidence et possède beaucoup d'avantages. Entre autres, de rendre l'enregistrement plus vivant, pour l'oreille et pour l'œil. Car cette armée de haut-parleurs à ras de terre, couplés, alignés, montés sur échasses, cette vingtaine d'yeux ronds superposés qui vous fixent de la scène, c'est un spectacle, un décor, qui appellent les jeux de lumière, le mouvement, la danse : c'est un stimulant pour l'imagination : la manière de concevoir l'électro-acoustique pourrait en être modifiée.”*

Anne Rey, comme critique musicale fait naturellement analogie avec la disposition d'un orchestre, terme qui sera repris comme chacun le sait par notre collègue et répandu (ce que le Gmebaphone n'est pas, confusion entre orchestre et orchestration, voir paragraphe suivant).

Coutumière des concerts contemporains, elle exprime en quelques mots (en gras) tout son ressenti, sa perception claire, sa compréhension spontanée de ce qui diffère des habituels modes de diffusion électroacoustique.

Principalement elle retourne la convention courante à savoir que c'est le public dans la salle qui regarde des haut-parleurs jouant aux quatre coins, elle l'inverse symboliquement, établissant que ce sont les haut-parleurs sur scène qui regardent fixement de leurs yeux ronds superposés le public.

Ce saisissement quasi anthropomorphique résulte du fait qu'elle a dépisté, identifié combien et comment les haut-parleurs n'étaient pas des locuteurs épars chacun solitaire mais tous solidaires, faisant équipe dans laquelle chacun apporte sa fonction particulière pour la fonder dans un travail commun. Les haut-parleurs sont fixes, c'est la musique qui déroule, qui libère ses espaces contenus, retenus lors de son mixage en studio.

Mais alors public, que voyons nous. Des choreutes, haut-parleurs masques bruissant au gré du choryphée interprète. Ces haut-parleurs sont les acteurs, les causes des ondes sonores diffusées, rayonnées qu'ils rendent palpables. Par leurs différences liées, ils profèrent des miroitements de points fictifs, virtuels dont la constellation fait récit.

Les choreutes, (une des causes de la “chaîne électroacoustique“, une des causes motrices), causent entre elles, s'entretiennent (au sens de parole et celui de flux tendu entretenu par l'énergie électrique) entre elles et devant le public instaurant un échange de communication et de partage qui perçu lors de la diffusion par le compositeur-choryphée nourrit, profile et dynamise son interprétation.

Sur scène, ils sont comme un paysage sonore immobile traversé de la cinétique des vibrations qui se réfléchissent d'une à l'autre comme dans une forêt d'un tronc à l'autre.

Ils sont là et de fait absents car si physiquement ils sont bien là, ils ne sont que les conques qui imite la mer mais ils ne sont pas la mer.

Ils déploient les ailes du son qui enlèvent, élèvent la musique.



Ils sont comme statufiés sur scène dans des postures aux géométries abstraites, soulignées colorées de lumière pour habiller, parer les causes d'apparences qu'ils sont, configurés en réseaux de sons animés.

Ils nous happent et entraînent au voyage à l'intérieur de ces phrases sonores où il n'y a rien à voir et tout à entendre, y découvrent la musique.

Dans leur mise en lignes, plans, écarts, formes et couleurs ils composent la grande figure métaphorique livrant l'écoute profilée de l'œuvre musicale.

Pour ce faire, il fallait créer un nouvel instrument, concevoir un nouvel instrumentarium. Car comme le dit Bachelard, « *un instrument, c'est une théorie matérialisée* ».

La théorie établie, il fallait la valider.

Et donc furent développés et construits, in situ, les éléments instrumentaux permettant l'expérimentation en réelle dimension. Ce sera dans le cadre d'un concert du 3<sup>ème</sup> Festival du Gmeb dans la cour du palais J. Cœur. Le processeur de registration par filtrage fut finalisé, deux consoles réalisées et la collection des haut-parleurs et d'amplificateurs constituée. Il fallut bien sûr « mettre en scène » « *cette armée de haut-parleurs à ras de terre, couplés, alignés, montés sur échasses, cette vingtaine d'yeux ronds superposés* ».

L'histoire des 7 différents modèles développés jusqu'en 2005 est contée dans le dossier mis sur site Misame. Ces développements portèrent sur l'ergonomie des consoles fonction des modes de jeux voulus (pot, stick, touche tactile, tablature, matricage, séquenceur. Tout autant sur l'adjonction au fil des années et des possibilités des traitements numériques pitch, délai, réverb à ceux initiaux filtres, phases, écarts largeur, plan, profondeur, hauteur et bien évidemment le passage du son analogique au numérique 16 bits puis 24, à la puissance des amplis, à la performance des enceintes, aux mémoires infimes à elles devenues sans fin et sans ventilateur.

### **primo-origine, vestige husserlo-schaefferien, réduction du référent**

L'usage du terme acousmatique, proclamé pythago-schaefferien, se lova dans un premier temps au lobe auriculaire dans la technique de l'écoute réduite imposant le refus des origines (source nominale du son) en sorte que l'audition purifiée (objets bruits et sons) des charmes des référents accède à l'élévation sociale conceptualo-culturallo-solfégique propre à valoriser les expérimentations concrètes.

En premier lieu, parcourons quelques dates qui lèvent le voile et posent le déroulé de l'origine aux reprises.

La tradition veut que le terme pythagoricien acousmatique ait été utilisé lors d'une émission (musique animée) du Groupe de Musique Concrète en 1955. Ce n'est pas Pierre Schaeffer qui proposa la formule mais un poète, romancier, typographe et homme d'engagement, Jérôme Peignot. La transcription généralement établie en est : « *Quels mots pourraient désigner cette distance qui sépare les sons de leur origine... Bruit acousmatique se dit (dans le dictionnaire) d'un son que l'on entend sans en déceler les causes. Eh bien ! la voilà la définition même de l'objet sonore, cet élément de base de la musique concrète, musique la plus générale qui soit* ».

Résurgence inspirée d'Apollinaire et de ses deux versions du poème "Acousmate" :

« *Les bergers écoutaient ce que disaient les anges - Leurs âmes s'apaisaient comme un midi d'été - Les bergers comprenaient ce qu'ils croyaient entendre - Car ils savaient déjà tout ce qu'ils écoutaient.* » et « *J'entends parfois une voix quiète d'absente - Dire de petits mots* ».

En 1956, dans la revue "Monde Nouveau" J. Peignot s'appliquera à donner une définition à la musique concrète, Schaeffer étant parti sous d'autres cieus ses cinq "Études de bruit" ayant fait éclat et parfaite démonstration : « *Le but de la musique concrète est bien plutôt d'essayer, avec l'aide d'appareils électro-acoustiques, d'extraire de bruits au préalable enregistrés sur des bandes de magnétophone, des «objets sonores» capables, grâce au talent d'un compositeur, d'exprimer ce que tout art cherche à nous dire...*

*Nous avons vu que les tentatives de notation entreprises par Schaeffer et codifiées dans son ouvrage, aussi bien que celles faites depuis lors, ne semblent pas devoir aboutir au principe d'une écriture objective et rationnelle...*

*Pour la première fois, une forme d'expression à laquelle se rattachait traditionnellement une transcription abstraite peut échapper à cette abstraction et rejoindre des formes esthétiques qui ne peuvent trouver d'élaboration a priori et naissent d'un affrontement des créateurs avec la réalité.*“

En 1960, dans la Revue Esprit, J. Peignot créera l'appellation “Musique acousmatique” : *“Du jour où les hommes ont été capables d'enregistrer les sons, et tout particulièrement ceux qu'aucun instrument ne pouvait rendre, il était inconcevable qu'ils ne songeassent pas à se servir de celle découverte à des fins esthétiques. Pierre Schaeffer eut ce courage lorsqu'en 1948 il jeta les bases de la musique concrète. L'acousmatique et ses possibilités : cependant, le Groupe de recherches de musique concrète vient de changer de nom. Le terme de « musique concrète » n'avait-il pas fait déjà couler assez d'encre? Pour essayer d'en finir une bonne foi, avec l'expression “ musique concrète ” pourquoi ne se servirait-on pas du mot “ acousmatique ” tiré du mot grec acousma qui signifie : l'objet de l'audition. Les Grecs avaient en effet un mot différent pour désigner chacune de nos perceptions.*

*En français le mot “acousmatique” désigne déjà ces disciples de Pythagore qui, pendant cinq années, n'écoutaient ses leçons que cachés derrière un rideau, sans le voir et en observant un silence rigoureux. Pythagore soutenait, en effet, que la seule vue de son visage pouvait distraire ses élèves de l'enseignement qu'il leur donnait. Pris adjectivement, “acousmatique” se dit déjà d'un bruit que l'on entend sans en connaître l'origine.*

*En matière de musique “acousmatique” la composition d'une œuvre est une lutte, une danse avec la matière. Elle est l'occasion d'un retour à la réalité.*“

L'intronisation par voie de récupération sera l'objet de F. Bayle : *“ En 1974, pour nous débarrasser de l'encombrante et disgracieuse « électroacoustique » - inadaptée, de surcroît, à désigner le travail de studio depuis qu'il existe des instruments électroacoustiques de scène (ondes Martenot, guitare électrique, synthétiseurs, processeurs audionumériques en temps réel ...) -, nous avons voulu désigner d'un terme approprié une musique qui se tourne, se développe en studio et se projette en salle, comme le cinéma. Encyclopédie Universalis.*

Appropriation personnelle qu'il confirmera dans son interview Serrou 2003 Ina

*“Donc j'ai décidé d'appeler ça, musique acousmatique. Musique acousmatique. L'acousmatique, ça existait. Mais la jonction musique, acousmatique, c'est-à-dire une musique qui utiliserait la modalité acousmatique d'écoute et qui serait faite absolument et fondamentalement dans cette perspective-là... il fallait quelqu'un qui décide de l'appeler comme ça.”*

Aisé quand quelqu'un l'a déjà fait. La manœuvre sera identique à l'occasion du plagiat du Gmebaphone pour l'acousmonium.

L'histoire rappelée, revenons à la version schaefférienne de 1966 dans son T.O.M.

*“Acousmatique dit le Larousse nom donné aux disciples de Pythagore qui... De leur maître dissimulé à leurs yeux, la vie seule parvenait aux disciples. C'est bien à cette expérience initiatique que nous rattachons, pour l'usage que nous voulons en faire ici, la notion d'acousmatique.*

*Autrefois, c'est une tenture qui constituait le dispositif ; aujourd'hui, la radio et la chaîne de reproduction, moyennant l'ensemble des transformations électro-acoustiques nous replacent, auditeurs modernes d'une voix invisible, dans les conditions d'une expérience semblable...*

*Le magnétophone a tout d'abord la vertu de la tenture de Pythagore : s'il crée de nouveaux phénomènes à observer, il crée surtout de nouvelles conditions d'observation”.*

L'usage du « terme » que P. Schaeffer en fit, visait cette écoute réduite phénoménologique en sorte de classer et qualifier un objet sonore (vision grammairienne des années soixante pour réintroduire un solfège, à établir en réaction au sériel alors régnant).

Cette vision pour argumentée et roborative intellectuellement qu'elle était, est et fut néanmoins dès l'origine résolument en contre-sens pour la composition musicale, pour l'écoute et l'analyse. Réduite, elle ne pouvait évidemment pas viser une musique réalisée, mixée, complexe et pas davantage un principe de diffusion quand bien même sur une pléthore de haut-parleurs.

Ce terme cherchait à imaginer une attitude d'écoute, d'ouïr, d'entendre et de comprendre l'objet élevé au statut de sonore.

Son célèbre tableau comparatif des écoutes réduites des objets et d'écoute traditionnelle des sources, constitué en vis à vis de huit triangles rectangles, a dû, ingénieur qu'il était, lui faire souvenir analogique de celui de Pythagore. Encore n'est-ce là qu'une hypothèse ténue.

Le fait est qu'il ne s'attacha pas, fort heureusement et avec lucidité, à développer ce désolant rapprochement au fil du T.O.M. Sinon à le reprendre dans son chapitre pénultième "à la recherche de la musique même" ajouté dans la réimpression de mars 1977, pour l'atomiser en déclarant péremptoirement : *« revenons tout d'abord sur l'aspect acousmatique pour bien montrer qu'il n'est pas attaché à la musique électro-acoustique »*.

Car de fait l'enregistrement sonore, qui non seulement retient l'effet sonore et non sa cause livrant ainsi une re-production, hors espace et hors temps d'origine pour les propulser en d'autres et ce à volonté, date de 1877, cent années précédentes, Charles Cros, quand Edison n'y voyait que pratique dactylographique.

Il y a quelques 50 années, en juin 1967, je résumais ainsi sa visée du sonore et du réduit, bases du chapitre IV, dans un travail qui le satisfît. Suffisamment, car ayant un pied fracturé, il me fit transmettre par F. Bayle, son invitation à pérégrinations libres dans les différents Groupes du Service de la recherche et de participation (hors hiérarchie) à la campagne programmée en mai 68, - j'y choisis l'équipe Béatriz Ferreyra - pour les 20 ans de la musique concrète, célébration salle Pleyel (qui évidemment n'eut pas lieu) ainsi qu'à certains de ses travaux :

*“ selon Schaeffer, il y a une pratique musicale qui ne se réduit pas à l'utilisation technique d'un outillage qui, par la transformation du signe matériel (le bruit émis) en évènement sonore non absorbé par un but pratique, ouvre un champ illimité de variations. L'évènement produit une réalité intrinsèque : cette réalité refuse l'abstraction qu'impose la technique ou la connaissance spéculative, elle appelle une connaissance concrète, diversifiée. Dans sa production, le sonore existe comme tel : il n'est réductible ni au stimulus physique, ni au mot.*

*La vérité que met à jour spontanément la question posée à l'objet sonore de sa réalité et de sa nature c'est : il y a du sonore et c'est en tant que sonore qu'il faut le considérer. C'est dans l'épaisseur d'une pratique et non dans l'activité réductrice d'un raisonnement que le sonore apparaît et est fondé.*“

*Malheureusement Schaeffer se réfère explicitement à la "réduction phénoménologique", en employant comme arme d'investigation et de critique, "l'écoute réduite", indifférente aussi bien aux sources événementielles et aux perturbations contingentes qu'à l'intention d'expression et de message, mais se situant au niveau de l'influence même de l'objet sonore.*

*Cette écoute réduite ne peut s'actualiser que par un retour résolu aux sources. La recherche de Schaeffer est caractérisée par cette investigation ininterrompue de la relation originelle, de la présence pure de la musique à elle-même. La volonté d'établir un solfège en décentrant le tableau traditionnel des repères d'identification et des critères de qualification, repose sur cette réactualisation d'une approche originelle de la musique.*

Si sa démarche expérimentale était clairement posée, son analyse d'intérêt majeur ouvrait à de nombreuses réflexions musicales, mais à mon goût et pour autant ce n'était pas une façon de faire. Aussi lui glissais-je, impertinemment, quelques remarques supplémentaires :

*« Or cette réduction, ce retour aux sources, a pour corrélat l'idée que les évolutions de la musique au cours de l'histoire ne sont que des sédiments, résultat d'une inattention des musiciens aux conditions mêmes de leur art et ne signalent aucune transformation qualitative de la relation du musicien à la société et à la technique.*

*Pour Schaeffer, il y a une attitude générique du musicien, et ce n'est pas une coïncidence si Schaeffer se réfère à Lévi-Strauss qui précisément étudie les relations symboliques entretenues par les hommes avec le monde où ils vivaient dans des sociétés qui ne sont plus que vestiges archaïques.*

*Le chemin qu'il faudrait parcourir, c'est l'évolution des formes et des spectacles (au sens de phénomène social instituant certains cadres rituels) et les valeurs surdéterminées ou obliées.*

*En linguiste qu'un temps il se veut, Schaeffer n'étudie comparativement que des systèmes clos où il confronte l'occurrence et la surdétermination des variables, équilibre qu'il cherche à rompre pour imposer d'autres structures d'écoute et d'autres possibilités d'invention.*

*Selon Schaeffer, ce sont les structures de la perception des choses, leur nom comme appropriation pratique ou spéculative qui découpent la chaîne temporelle.*

*C'est l'inventaire, la classification, la définition du matériau déployé par la pratique expérimentale qui ordonne la composition et le jeu, qui distingue les catégories signifiantes.*

*Il n'étudie pas plus le sens et la fonction de la musique que le linguiste n'étudie le sens du langage, sinon son caractère informationnel. Or la musique n'est pas un circuit fermé de communication mais une activité symbolique qui, comme telle, occupe un rôle dans les relations sociales.*

*Il est dommage qu'un musicien tel, attentif au dualisme de sa matière comme à la vérité du phénomène sonore qu'il appela par mégarde concrète, puis heureusement expérimentale, n'entende sinon perçoive un son de cloche au champ vaste dit du matérialisme dialectique...*

Il s'en approchera dans ce même et pénultième chapitre de 1976 en écrivant : « *Le concert, du moins symboliquement, est le lieu de cette interrogation. Tandis que l'objet, dans l'intimité d'une écoute de groupe, mobilisait déjà l'intersubjectivité, l'œuvre, dans la cérémonie musicale (si austères soient les haut-parleurs, ou lointaine l'écoute radiophonique), implique la relation sociale et l'accomplissement de quelque fonction de la musique toujours mal élucidée* ».

Allant même jusqu'à briser ses propres interdits d'accorder le primat non à la recherche musicale mais à la composition : « *Leur genèse (des musiques) faite d'essais et d'erreurs, repose sur la réponse aussi des auditoires ; non pas le succès actuel du concert, le secours immédiat de la mode, mais le consensus qui apparaîtra, beaucoup plus tard, comme convaincant, par une transformation de l'imaginaire de quelques-uns en intelligibilité collective. Il faut à un moment donné, délaissier les objets et, quitte à revenir plus tard au Traité, se mettre à composer.* »

Cette phrase est à l'inverse des oukases entendus de 1966 à 1977. Mais elle marque le seuil de nouvelles aventures qu'il n'eut pas, mis à la retraite fin 1974, possibilité de développer. Le T.O.M. reste ad aeternam un corpus où prend tout son sens, l'expression "*quaerendo, invenietis*" comme le disait J.S. Bach (et Mathieu avant lui...).

Mais en ce qui concerne la musique électroacoustique, l'apophtegme de Nietzsche "*quand je fus las de chercher, j'appris à faire des découvertes*" m'apparaît davantage fécond aux riches perspectives.

Mais revenons à l'objet du sujet.

## **Du côté des pratiques et fondements**

## détournement, nomination, appropriation puis prosélytisme nécessité d'un rappel historique et terminologique.

Si Schaeffer ne proposa aucune “méthode“, pas même une piste pour la composition, tout autant F. Bayle s'en abstint. Il se limita à la récupération et à l'appropriation du terme acousmatique en le collant définition de sa propre musique en particulier, ce dont il était libre mais non à l'imposer comme étiquetage à celle des autres. Et qui plus est sans apporter la moindre novation ou quelque formulation à ce que l'on est censé écouter, à savoir le faire, la composition, dont l'attribut acousmatique n'a jamais été formalisé.

Quant à quelques développements acousmatiques de l'acousmonium, son plagiat effectué en 1974, une multiplication quantitative des HP grâce à l'Ina suivit en 1977 mais aucune innovation, aucun nouveau concept ne suivirent (voir Gayou). Aucune modalité instrumentale ductile de jeu, aucune tablature, aucun traitement en direct, aucune mémoire d'effets et séquences, aucune diversification de réseaux (exceptés les arbres de petits hp gazouilleurs, exceptée l'apparition de structuration verticale de HP, copie manifeste du réseau V4 “les échelles“ du Cybernophone).

Musique acousmatique ne serait donc rien d'autre qu'une musique conçue sur la base de quelques postulats d'écoute sonore, inversant la situation de la conception d'une musique à générer à celle d'une manière d'écoute et acousmonium n'être qu'harmonium de circonstance. L'usage et la divulgation du terme, la vulgate qu'il en fit, néo-restaurateur du mot (Schaeffer l'ayant récusé à compter de 1977), mais influent propagandiste, nécessitent un rappel historique et terminologique éclairé de quelques citations.

En première constatation, il importe de souligner combien les données calendaires sont plus que réduites, les datations précises des émergences “acousmatique“ et “acousmonium“ étant inexistantes car évasives et contradictoires, que ce soit dans les articles publiés sur le site de l'INA, dans les interviews Serrou (2003), dans le livre-thèse « GRM, le Groupe de Recherches Musicales, cinquante ans d'histoire » de E. Cayou et pas davantage dans les divers articles de M. Chion et G. Reibel.

Pour information, ci-après les adresses citées et consultables :

entretien

François Bayle - Grands Entretiens Patrimoniaux - Ina.fr  
<https://entretiens.ina.fr/musiques-memoires/Bayle/francois-bayle/transcription/36>  
Collection Musique Mémoires, Entretien avec François Bayle. ... On avait oublié... le législateur avait complètement oublié : les archives, la formation ...

avec Bruno Serrou  
ch 45 et 40

entretien

Entretien avec François BAYLE : l'Acousmonium - YouTube  
<https://www.youtube.com/watch?v=1tsEdyw0s8c>



24 oct. 2017 - Ajouté par Ina GRM  
Entretien : Evelyne Gayou. Traduction : David Vaughn Réalisation : Jean-Baptiste Garcia Retrouvez toutes les ...

avec  
Evelyne Gayou

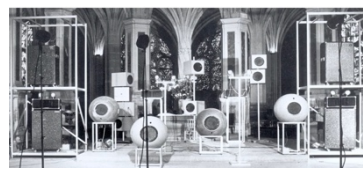
D'entrée, il convient de rappeler le fait fondateur évidemment occulté par F. Bayle, qui est sa **présence** effective attentive parmi le public lors de l'inauguration du Gmebaphone le 5 juin 1973 dans le cadre d'un concert GMEB au “ 3° Festival International Dans Bourges Ancien, Musiques d'Aujourd'hui“ dans la cour du palais Jacques Cœur à Bourges (en compagnie d'Agnès Tanguy qui en rapporta dans son émission Chambre d'écho). Assistait également Anne Rey, critique au Monde qui en rendit compte comme cité précédemment.

Conséquemment, usant de l'absence de publicité donnée à sa présence et donc de la méconnaissance du cercle des collègues français et étrangers, il n'hésitera pas durant des années et plusieurs publications, reprises de-ci, de-là (site Ina notamment), à présenter son Acousmonium bien qu'inauguré le 12 février 1974 comme étant antérieur au Gmebaphone et à certifier (voir entretien Ina cité) malgré son évidence photographique une amnésie totale quant au plagiat sinon la contrefaçon du concept et du dispositif Gmebaphone pour la réalisation de son acousmonium.

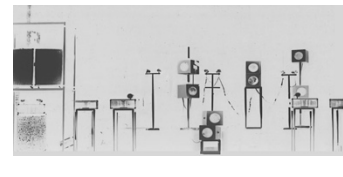
Il ne mettra que 43 ans, dans le cadre de son interview par E. Gayou, pour reconnaître cette antériorité : “ *Le Gmeb a aussi inventé un dispositif de projection sonore qui a précédé l’Acousmonium* “. (à noter que le dispositif Gmebaphone ne projette pas ; il rayonne, diffuse par interprétation). Aussi, pour masquer l’origine extrinsèque de l’acousmonium, encore lui fallait-il le patronymiser, faire famille de son emprunt.



Gmebaphone 73



St Séverin 74 Acousmonium



Cardin 74

A cette fin, il remit sur le marché la racine “acousmate“, et les premiers dérivés furent “acousmatique“ et “acousmonium“, (*“Alors, acousmatique entraînant acousmonium, entraînant disposition assez rationnelle pour complexifier l’image sonore “- Serrou 45).*

Lequel d’acousmonium ou d’acousmatique entraîna effectivement l’autre et quand ? Aucune datation n’est donnée par François le baptiste. Mais la publicité portant sur le concert inaugural de l’acousmonium le 12 février 1974 ne mentionne paradoxalement en rien son inauguration avec lequel il “projettera“ des mouvements de son “Expérience acoustique“ aucunement et étonnement non signalée comme acousmatique.

Le fait est qu’il contrôlera et diffusera médiatiquement ces deux appellations via des séries d’émissions et de concerts sur la radio nationale, chasse gardée, opérant ainsi une OPA et attirant des épigones catéchumènes soucieux de leur destinée, selon l’expression accrochant les wagons au train, non pas de “l’Étude au chemin de fer“ mais à celui de l’incurie conceptuelle.

Quant au pourquoi et comment, il l’explicitera ainsi dans l’une de ses nombreuses variations : *“En 1974, pour nous débarrasser de l’encombrante et disgracieuse “électroacoustique” - inadaptée de surcroît, à désigner le travail de Studio depuis qu’il existe des instruments électroacoustiques de scène (ondes Martenot, guitare électrique, synthétiseurs, processeurs audionumériques en temps réel... ) -, nous avons voulu désigner d’un terme approprié une musique qui se tourne, se développe en studio et se projette en salle, comme le cinéma.... Ainsi, musique acousmatique, concert acousmatique offrent, nous semble-t-il, des termes mieux appropriés à l’esthétique et aux conditions de réalisation et d’écoute de cette musique invisible“.* extrait de son article dans l’ Encyclopédie Universalis

Une autre version, fort éclairante, nous est donnée dans son interview avec B. Serrou 2003 chapitre 40 site INA : « *C’est un mot dont je suis pas trop fier. C’est ce qu’on appelle un solécisme... Dans les années soixante-dix, soixante-douze, j’ai réuni mes amis pour dire que nous avons besoin d’une terminologie et, aussi même, d’une certaine, un jugement, et que la musique que nous faisons dans le studio devait avoir son appellation particulière, pour qu’elle soit distinguée de la musique de l’IRCAM, c’est-à-dire une musique qui utiliserait la modalité acousmatique d’écoute et qui serait faite absolument et fondamentalement dans cette perspective-là, il fallait quelqu’un qui décide de l’appeler comme ça...*

*Tout de suite, d’ailleurs, ça a ouvert une famille parce que musique acousmatique, l’outil de la projection, réflexion sur l’outil de la projection... Mais j’ai pas trouvé mieux et ça a bien marché. Tout le monde a appelé ça acousmonium ça m’a un peu agacé, d’ailleurs. Mais enfin, après tout, j’avais qu’à pas le faire. Acousmatique a bien marché aussi, mais plutôt sur les francophones, les gens à qui ont appris tout ça : les Canadiens, les Belges, les Suisses, certains Anglais. C’est encore au GRM que ça a le moins marché. Pour des raisons assez normales, concurrentielles. »*

A noter le permanent flou non artistique des dates fournies, 70-72 assorties du commentaire chronologique : “que la musique que nous faisons dans le studio devait avoir son appellation particulière, pour qu’elle soit distinguée de la musique de l’IRCAM “ alors que le projet-programme de ce qui s’appelait alors ARCAM et non IRCAM ne fut communiqué qu’en 1974 en réunion publique (j’y étais) et que les premières manifestations ne s’y déroulèrent qu’à compter de 1977. Bel ( ! ) exemple de ses manipulations révisionnistes afin de reconstruire une histoire conforme à ses vœux et à son avantage.

Concernant la première citation, quelques brèves remarques et interrogations :

- l'usage du pronom personnel à la première personne du pluriel est ou imprécise ou royale (dans le second texte précédent le doute est levé).
- mais *débarasser* qui ? le nous n'est que lui
- de l'*encombrante* ? en quoi l'est-elle, aucune justification.
- *disgracieuse* ? en quoi l'est-elle, et en quoi acousmatique, elle, serait gracieuse ?
- *inadaptée de surcroît à désigner le travail de studio*, mais comment expliquer qu'un studio (analogique en 1974, c'est à dire haut générateur de rapports expérimentaux en process cause/effets, qui participait – permettait la composition et la production d'une musique électroacoustique) deviendrait, restant dans la même configuration, mais par la seule puissance du verbe, un studio configuré pour la musique acousmatique ?

Confusion totale du faire et de l'entendre propre à cet adjectif faussement conceptuel.

- *désigner* se lit dans le sens d'être la "marque" attribuée par un "nous collectif" et non mégalo-personnel qui fonderait une position commune au Groupe, validée et établie. Quel est ce collectif de majesté puisque n'étant pas celui de ses collègues du GRM (voir deuxième citation).
- puis nous découvrons une nouvelle distorsion historique à apprendre que des *processeurs audionumériques* étaient de pratique courante en 1974 dans les studios par ailleurs équipés de *guitares électriques et ondes Martenot* (virtuels il va sans dire).
- ainsi l'*approprié* est de fait appropriation, correspondant à sa lubie iconoclaste de *caractériser la musique acousmatique "désigné une musique qui se tourne, se développe en musique invisible"*. Et pourquoi dès lors non pas "musique cinémacoustique" ?
- quant au sens de la qualification, *mieux approprié*, laquelle amplifier le qualificatif "*approprié*" justifiant que l'encombrant et disgracieux terme électroacoustique est à supprimer, ou bien qu'il y a mieux.

Peu importe puisque "approprié" glissera très rapidement, via quelques démarchages, vers "appropriation, ne parvenant pas à entraîner ceux de son "Groupe" à constituer un clan de disciples, praticiens de l'allégeance et du rideau.

*"Parce que le jour où on a construit ça et où on a, d'ailleurs, avec la radio, conclu une pièce de contrat tout à fait moral et pas du tout écrit (impensable en administration), de faire un cycle de concerts - c'était dans les années soixante-quinze, soixante-seize - eh bien, au jour d'aujourd'hui où je vous parle, en deux mille-trois, ça dure toujours!" Serrou 45.*

Dès 1982, l'un de ses propagandistes, M. Chion reprendra ces déclarations en écrivant dans un autre Larousse, celui de la musique : "*Musique acousmatique*", "*concert acousmatique*" sont pour lui (François Bayle) des termes mieux appropriés à l'esthétique et aux conditions d'écoute et de fabrication de cette musique "*invisible*", *née du haut-parleur* et où le son enregistré est délié de sa cause initiale ».

Ce qui est quelque peu étrange car ce même auteur fera publier la même année 1982, en collection "Que sais-je" aux PUF, un opuscule dont le titre en capitales est "La musique électroacoustique". Quitte à laisser penser que la musique acousmatique est une sous espèce du genre électroacoustique, donc non généralisable. Reconnaissons cependant qu'il précise cette fois "*sont pour lui*" (Bayle) avant que cela devienne "*sont pour moi aussi* ", dès qu'évoluant en fidèle prosélyte idéologue de l'acousmatique et qui deviendra ultérieurement constante source de légitimation de l'acousmatique (*ainsi que le dit M. Chion, voir Encyclopédie Universalis*)...).

La répétition de cette soi-disant particularité que serait l'invisibilité de la musique acousmatique née du haut-parleur où le son enregistré est délié de sa cause initiale n'est que périssologie de contre sens ridicule et phraseux.

La musique acousmatique serait ainsi *née du haut-parleur* contrairement à toutes les autres habituellement nées ou du compositeur ou de l'instrumentiste. Si le son doit être délié acousmatiquement de sa cause initiale, la musique serait génétiquement liée à sa cause initiale.



Puisque née du haut-parleur, la musique acousmatique dont on ne savait ce qu'elle était, s'avère être tout bonnement la propre musique de haut-parleurs, une ontogénétique des membranes reproductives.

Un autre mystère est que pour réaliser sa musique sur l'ordinateur, obligation est de regarder ses voies sonores sur l'écran. *“Alors, acousmatique entraînant acousmonium, entraînant disposition assez rationnelle pour complexifier l'image sonore”* l'image de l'invisible se complexifie. D'autant que sera accolé à l'acousmonium, projecteur d'images sonores invisibles, en dérivé l'acousmographe bien incapable de visualiser l'invisible matière sonore.

(Corrolairement selon son site internet, “Magison” est *“le nom donné au label et au studio personnels fondés par François Bayle en 1991 pour l'édition et la diffusion de son travail de recherche sonore et acousmatique.”*

La définition d'acousmate par le dictionnaire CNRTL *“affection rarement morbifique, parfois endémique, mais dont ceux qui en souffroient, quand ils n'étoient pas des saints, ont souvent imputé la cause à sorcellerie.”* s'accommode bien de la nature magique du son revendiquée dans la raison sociale de l'entreprise. )

Cette fable inconséquente vient de ce que ce terme d'acousmatique peut s'entendre comme caractérisant une écoute réduite à la Schaeffer, une écoute tristement acousmatiquement et acousmoniumement réduite, mais en aucun cas comme un process compositionnel ou d'écoute d'une musique diffusée interprétée (et non projetée par des projecteurs d'images-sons invisibles).

Succinctement, c'est la composition qui fait advenir la musique au cours du constant contrôle des effets et lors de sa réalisation (rendre réelle) en studio et lors de sa matérialisation timbrale dans l'espace de son déploiement.

### **remarques lexicales et étymologiques sur le mot acousmate et son dérivé affabulatoire :**

Du côté lexical et étymologique, le terme d'acousmatique est on ne peut plus inapproprié, jouant sur la synonymie entre acousmate et acousmatique. La multiplicité de sens d'acousmate et donc celle des confusions et déplacements opérés est conséquente :

Étymol et hist. – 1752 phys. Trév. : Acousmate ou Akousmate :

*terme nouvellement inventé pour exprimer un phénomène qui fait entendre en l'air un grand bruit semblable à celui de plusieurs voix humaines et de différents instruments, ce que l'on assure être arrivé au village d'Ansacq près Clermont en Beauvaisis en 1730). Empr. au gr. ce qu'on entend.*

selon l'Académie en 1798 :

*bruit de voix humaines ou d'instruments qu'on s'imagine entendre dans l'air.*

selon l'Académie en 1807 :

*bruit de voix ou d'instruments qu'on s'imagine entendre dans l'air. Incantation, cérémonies absurdes des fourbes qui se donnent pour magiciens.*

selon le dictionnaire Morin d'étymologie de 1809 :

*terme nouvellement inventé pour désigner un bruit de voix humaines et d'instruments que des gens dont l'imagination est frappée, croient entendre dans l'air. Ce mot vient d'akousma qui signifie ce que l'on entend et qui est dérivé du verbe akouō, j'entends.*

selon le dictionnaire Larousse de 1900 :

*bruit imaginaire, bruit dont on ne voit pas la cause, l'auteur.  
(a-kouss-ma-te)–du gr.akousma, ce qu'on entend).*

selon l'Encyclopédie Universalis, en médecine :

*bruit de voix ou de musique que l'on croit entendre.*

selon le CNRTL :

*bruit de voix humaines ou d'instruments qu'on s'imagine entendre dans l'air.*

*État d'acousmate ou d'incantation, ces deux substantifs, dans le langage des doctes métaphysiciens, sont essentiellement synonymes. L'un et l'autre désignent une affection mentale, que peu de physiologistes savent distinguer, affection rarement morbifique, parfois endémique, mais dont ceux qui en souffroient, quand ils n'étoient pas des saints, ont souvent imputé la cause à sorcellerie. Ac. Rem.1807. »*

En anglais, selon le dictionnaire Oxford :

*auditory hallucination, illusory perception of strange non verbal sounds*

(Note géographique : *Ansacq se situe près de Clermont de l'Oise où se tient un hôpital psychiatrique (à Fitz-James), peu éloigné du lieu d'inhumation de P. Schaeffer et de mon lieu de naissance).*

Quant aux Acousmata, dans le pythagorisme, il s'agit d'un ensemble de maximes, préceptes ou propositions, souvent de nature cryptique, acceptés sur autorité sans justification ni preuve à l'appui.

Dans l'antiquité, ils étaient considérés comme un enregistrement authentique des paroles de Pythagore, dont le sens était dissimulé aux non-initiés. Ils ne cachaient en fait aucun sens car leur véritable objectif principal était une régulation du comportement humain dans la sphère magico-rituelle (pour ne pas dire magie-son).

Cela étant rappelé, mais ignorés, réduits et confondus par Bayle, acousmatique et acousmate deviennent à son usage : *« bruit acousmatique se dit dans le dictionnaire d'un son que l'on entend sans en déceler les causes. Et bien ! la voilà la définition même de l'objet sonore, cet élément de base de la musique concrète, musique la plus générale qui soit, de qui... ».*

et non les définitions sus-citées comme :

- *incantation, cérémonies absurdes des fourbes qui se donnent pour magiciens.*
- *que des gens dont l'imagination est frappée, croient entendre dans l'air.*
- *état d'acousmate ou d'incantation ... ont souvent imputé la cause à sorcellerie.*

La musique acousmatique (et non l'objet acousmatique) ne serait-elle qu'un particularisme de la concrète schaefferienne ?

Mais alors pourquoi substituer "son" à "bruit" ?

Curieuse reprise da capo, voire elle aussi magico-rituelle.

Le point important, fondamental est que toutes ces définitions s'accordent, pour reconnaître l'aspect maladie mentale et qu'il s'agit de leurre,

*que l'on croit entendre, qu'on s'imagine entendre dans l'air, bruit imaginaire*

et qui pour certaines

*incantation, cérémonies absurdes, des fourbes qui se donnent pour magiciens, ont souvent imputé la cause à sorcellerie.*

Il est aisé après une liste telle de définitions et d'étymologies d'ironiser sur le bon choix du terme censément *"le mieux approprié"*. Pas un n'est flatteur, que ce soit pour l'émetteur musical comme pour l'auditeur *"frappé"*.

A l'inverse, je peux assurer que lors d'une diffusion-interprétation sur Gmebaphone, le public entend des musiques électroacoustiques dans leur diversité et non des bruits acousmates.

En fait la recherche étymologique de Bayle s'est manifestement limitée au Dictionnaire Larousse universel de 1900, qui donnant comme radical à acousmatique, acousmate, fait confusion des deux et contourne le radical peu seyant et valorisant « bruit » le remplaçant par « son » (mais pas par « musique » !) :

- acousmate : - *m. (a-kouss-ma-te) – du gr. akousma, ce qu'on entend). Bruit imaginaire, bruit dont on ne voit pas la cause, l'auteur.*
- acousmatique : - *adj. (a-kouss-ma-ti-ke – rad. acousmate). Se dit d'un bruit que l'on entend sans voir les instruments, les personnes, les causes réelles dont il provient.*  
- *subst. Nom donné aux disciples de Pythagore, qui, pendant l'espace de cinq années, écoutaient ses leçons cachés derrière un rideau, sans le voir, et en observant le silence le plus rigoureux. (ce qui est faux, voir la suite)*

Évidemment ces définitions, décontextualisées, en écoute réduite de leur sens avéré, étaient objets plus appropriés et convenables pour la nomination d'un "concept personnalisé" à finalité promotionnelle et médiatique, se présentant, se positionnant comme quasi visée ontologique musicale.

## remarques historiques sur Pythagore, homme disgracié, et sur son dispositif de contrôle et d'écoute

À lire dans " l'Encyclopédie Larousse", l'article consacré à Pythagore, qui soulève le voile, quelques alertes sonnent :

*"Il n'en reste pas moins que l'existence de Pythagore est un fait certain. Son père se nommait Mnésarque. On ne sait presque rien de la vie de Pythagore à Samos, sinon qu'il eut probablement pour maîtres Phérécyde et Anaximandre. Ces étranges personnages, à demi légendaires, ne sont pas sans évoquer les chamans orientaux : visionnaires inspirés, mages extatiques, purificateurs et guérisseurs..."*

*Il fonda une école qui ne tarda pas à prendre un grand développement et vers laquelle affluaient un nombre considérable de disciples, lucaniens, messapiens et romains.*

*Ses disciples formaient autour du maître une espèce de confraternité dont le but était mystique et, par la suite, politique, plus que philosophique.*

*La tradition a surtout retenu le mysticisme et représente les pythagoriciens comme des hommes tout de blanc vêtus, qui fuient le contact des femmes en couches, évitent d'entrer dans la maison d'un mort, refusent énergiquement de croquer une fève ou de manger un œuf.*

*Tous les membres de la communauté devaient, avant de paraître devant le maître, observer une période de silence qui durait cinq ans ; ils étaient tenus, en outre, à garder le secret le plus absolu sur les doctrines enseignées, et l'autorité du maître, qui se considérait comme le seul dépositaire de la vérité, était souveraine...*

*Cette société était divisée en deux classes. Les « auditeurs » étaient tenus au silence et ne pouvaient que retenir les paroles du maître. Les « mathématiciens », c'est-à-dire les « instruits », étant passés par une longue période de préparation, pouvaient poser des questions et émettre des opinions.*

*L'enseignement de Pythagore était réservé à un petit nombre, les autres recevant donc une parole souvent déformée. Là où les premiers pouvaient ne percevoir que des propos à valeur symbolique, les derniers voyaient des instructions à respecter à la lettre malgré leur absence de signification. On ignore par exemple pourquoi la consommation des fèves était interdite. De manière générale, les comportements étaient soumis à des obligations nombreuses...*

*Par la suite, l'école pythagoricienne de Crotone devint une hétéroclite politique de tendance aristocratique, qui connut un grand succès à Crotone. C'est sous cet aspect qu'elle provoqua de la part des démocrates de vives réactions, qui devaient aboutir à l'incendie de l'édifice où tous les pythagoriciens se trouvaient ; tous, sauf deux, y perdirent la vie, y compris Pythagore...*

*Selon une autre théorie, l'opposition des démocrates contraignit Pythagore à quitter Crotone. Vers 500 av. J.-C., il s'installa à Métaponte, où il passa le reste de sa vie. Les révolutions démocratiques du milieu du Ve s. achevèrent de détruire la secte, chassant les derniers disciples vers Tarente.*

*Vue sous l'angle politique, l'éducation collective des pythagoriciens apparaît comme un véritable dressage, qui comprenait des repas pris en commun, ou syssities, le compagnonnage (conséquence de la mise en commun des biens), enfin des techniques telles que les exercices physiques, l'apprentissage de la musique et la réglementation des nourritures. De là, nous sont parvenues certaines traditions militaristes, car, pour les pythagoriciens, il était « noble de mourir à la suite de blessures reçues de face » et il fallait « combattre non en parole, mais en actes, car il est juste et pieux de faire la guerre quand on la fait homme contre homme ».*

Ce texte qui déchire le voile éclaire le profil de celui qui ne se montrait pas de face et laisse pantois lorsque l'on considère le crédit accordé à ce personnage par de nombreux autres. Mais pour bien saisir le mépris de Pythagore pour les Exotériques, le Larousse cité n'explicitant pas le dispositif ségrégationniste institué, il importe de se reporter à une autre Encyclopédie, celle de Diderot / D'Alembert : le " Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers " : édition 1751, tome I p 111, alors le rideau cette fois tombe, le jour se fait et Pythagore est nu.

« Acousmatiques, adj. pris subst. (*Hist. ancienne*)

*Pour entendre (apprécions la justesse procursive du verbe...) ce que c'était que les Acousmatiques, il faut savoir que les disciples de Pythagore étaient distribués en deux classes, séparées dans son école par un voile*

*- ceux de la première classe, de la classe la plus avancée, qui ayant par devers eux cinq ans de silence passés sans avoir vu leur maître en chaire, car il avait toujours été séparé d'eux pendant tout ce temps par un voile, étaient enfin admis dans l'espèce de sanctuaire d'où il s'était seulement fait entendre, et le voyaient face à face ; on les appelait les Ésotériques.*

*- les autres qui restaient derrière le voile et qui ne s'étaient pas encore tus assez longtemps pour mériter d'approcher et de voir parler Pythagore, s'appelaient Exotérique et Acousmatiques ou Acoustiques. Mais cette distinction n'était pas la seule qu'il y eut entre les Ésotériques et les Exotériques.*

*Il paraît que Pythagore disait seulement les choses emblématiquement à ceux-ci ; mais qu'il les révélait aux autres telles qu'elles étaient sans nuage, et qu'il leur en donnait les raisons. On disait pour toute réponse aux objections des Acoustiques, Pythagore l'a dit : mais Pythagore lui-même résolvait les objections aux Esotériques. »*

En écho, paraphrasant je pourrai dire, Bayle l'a dit, la musique est acousmatique et la messe est dite, car il n'a cure des Exotériques. Pythagore (pour ma part je penche résolument pour Aristoxène), est pour lui une référence de qualité, un maître initiateur visionnaire du mode d'écoute qu'il revendique en se l'attribuant : *« on sait que ce philosophe, mathématicien et musicien n'a laissé aucun écrit. On rapporte qu'il imagina un dispositif original d'écoute attentive, en se plaçant derrière un rideau pour enseigner à ses disciples, dans le noir, et dans le silence le plus rigoureux. Acousmatique (du grec akousma, perception auditive) est le mot qu'il emploie pour désigner cette situation, ainsi que les disciples eux-mêmes, qui développaient ainsi leur technique de concentration.*

Jamblique rapporte ainsi en 310 la qualité de musicien de Pythagore : *« Pythagore tendait son ouïe et fixait son intellect sur les accords célestes de l'univers. Lui seul, à ce qu'il paraissait, entendait et comprenait l'harmonie et l'unisson universels des sphères [planétaires] et des astres. »*

Diogène Laërce VIII,36 écrit lui : *« Un jour, passant près de quelqu'un qui maltraitait son chien, on raconte que Pythagore fut pris de compassion et qu'il lui adressa ces paroles : “ Arrête et ne frappe plus, car c'est l'âme d'un homme qui était mon ami, et je l'ai reconnu en entendant le son de sa voix “.*

Il semble donc très logiquement que Pythagore fut le premier acousmaticien “frappé“ dans le juste sens pré-cité *“ des gens dont l'imagination est frappée, croient entendre dans l'air “...*

Quant aux techniques de concentration, elles sont décrites (cf plus haut : *l'éducation collective des pythagoriciens apparaît comme un véritable dressage...*) davantage sectaires de type maître-gourou à disciples assujettis que formatrices et épanouissantes.

Par ailleurs, Pythagore ne prenant étonnamment pas en compte quelques lois primaires de l'acoustique architecturale, la pertinence véritable du dispositif ne peut qu'être sérieusement interrogée.

En effet parler derrière un rideau à quelqu'un au-delà de celui-ci, ne facilite guère l'intelligibilité de la parole, par perte conséquente des aigus et affaiblissement de l'intensité selon l'inéluctable loi de Sabine (certes qu'il ne pouvait connaître). Pragmatiquement ce dispositif avait pour fonction finement machiavélique de rendre irrémédiablement ses propos incompréhensibles aux exotériques appelés acousmatiques.

La moindre compétence en art pédagogique dévoile l'interrogation sur comment cinq années écoulées à écouter quelqu'un sans rien comprendre à ce qu'elle dit permettaient-elles de passer du cercle méprisé au cercle d'élus ? La concentration performée par l'écoute de rien n'est guère opérante. À ces patient le temps a dû paraître plus long encore qu'un mauvais concert acousmatique...

Selon le Larousse 1900, repris tant par Schaeffer que Bayle et à leur suite tous leurs épigones, le maître se plaçait, s'occultait derrière un rideau pour enseigner à ses disciples. Distorsion historique, grande justificatrice de l'écoute acousmatique, le magnétophone pour le premier et le haut-parleur pour le second, tenant place du voile instructeur, car c'est uniquement le cas pour les disciples exotériques mais aucunement pour les ésotériques, le maître leur étant non dissimilé, pas plus aux yeux qu'aux oreilles, les leurs et les siennes.

Et infirmant l'intérêt pour la concentration à ne pas voir la cause, quand bien même les exotériques sont au-delà du rideau, non seulement ils savent qui est derrière le rideau, notamment parce que c'est le sachant qu'ils sont là, connaissant l'origine, la cause dont l'effet est leur présence.

L'enseignement est ainsi de classe et progressif (non progressiste) avec un final examinateur dont on ne sait rien. Qu'est-ce qui autorisait le passage dans la classe supérieure, le passage du vulgum aux comprenants ? Certainement jamais moins de cinq ans, si les cours étaient payants,

Cette inconnue évaluation des connaissances pose des interrogations véritables auxquelles répond pour sa part F. Bayle dans l'Encyclopédie Universalis

*“Et je veux et je réclame le mérite, absolument, d'avoir un peu plus décortiqué le sens du mot acousmatique, et d'avoir mieux lu l'histoire de la manière dont ça se passait... Pythagore avait... tout de suite vu qu'il fallait décanner. Donc il avait ses élèves, ses permanents. Et ses permanents étaient à côté de lui. Y avait aucun rideau. Mais comme il attirait grand monde, il installait un rideau et c'était les autres qui étaient derrière le rideau. En fait, y avait deux groupes : les gens à qui il s'adressait et puis, un rideau ; et derrière, le Vulgum. C'était les acousmatiques. “*

A l'en croire, la décantation est le fer de lance du passage de la quantité à la qualité !... Mais surtout que les élèves, les ésotériques, étaient les permanents ce qui supprime toute obligation d'un silence antérieur de cinq années, et que les décantés sont en fait un public indéterminé à qui le maître ne s'adresse pas mais qui viennent voir comme un spectacle de guignol sauf que le rideau ne s'écarte pas et qu'il n'entend figurativement que des borborygmes.

Il en ressort selon François, que le Vulgum décanté regroupe les auditeurs acousmatiques exotériques des concerts acousmatiques, le public, lequel à compétence restreinte écoute une musique invisible tout en regardant la cause efficiente, le diffuseur s'agitant devant des rideaux multiples, les enceintes, dont ils n'appréhendent pas ce dont elle(s) accouche(nt).

Alors que les non-décantés, (collègues compositeurs, professeurs de conservatoire, musicologues, universitaires et doctorants, critiques, tous camarades de “classe”), les ésotériques, écoutent pour mieux entendre une musique (et non plus une parole) qui ne leur est pas cachée leur apprentissage, leur formation d'élus les ayant prédisposés.

La définition baylienne *“Bruit acousmatique se dit dans le dictionnaire d'un son que l'on entend sans en déceler les causes”*, commet une imposture inique en parlant de bruit devenu son par opération magique puis transmuté par incantation et enjambement en musique, musique acousmatique, non pas une musique que l'on entend, l'effet, mais la façon de l'entendre, la cause. En fait, s'il n'y a pas d'écoute acousmatique, il n'y a pas de musique.

Négation, puisque c'est en s'efforçant de justifier le leurre d'une musique acousmatique alors que la modalité du faire est indéterminée, inconnue à l'image des acousmata de Pythagore, et que la modalité d'écoute n'est que la seule définition, la musique acousmatique ne peut concerner que les acousmaticiens et se faisant se réduit à la caste perdurante et s'annule au monde.

Comment peut-on, oser généraliser, passer de bruit à son, pour en arriver à musique et cela sans la moindre explication donnée, un axiome décrété. La musique ne serait, ne se résumerait qu'à des sons invisibles dont on ne peut déceler les causes, sans lien à l'histoire des hommes, des sociétés, de la culture, elle ne serait en rien une activité symbolique qui, comme telle, occupe un rôle dans les relations sociales ?

Ce serait donc après avoir un peu plus décortiqué le sens du mot, après une lecture déclarée approfondie mais sélective et totalement déviée et reconfigurée magiquement en fable, qu'il lança son opération marketing d'évangélisation acousmatique, dont la référence-révérence à Pythagore était la valeur ajoutée scientiste, onction technico valorisante, l'autorisant à se poser en rénovateur messianique, fondateur d'une nouvelle congrégation, d'un auto-clan en circuit fermé (ou bien enfermés dans l'auto-circuit), à savoir les compositeurs acousmaticiens.

Ainsi il y a les “Ésotériques”, ceux qui savent et qui voient le maître, et les “Exotériques” ceux qui n'ont pas acquis le savoir et conséquemment qui ne peuvent dialoguer ni comprendre ne voyant pas la cause, malentendants d'une musique invisible derrière un rideau et condamnés au silence (comme le public, exception faite des bruits de toux...). Retournement, il faudrait ainsi bien voir la cause pour bien entendre.

Et paradoxe sidérant, la musique acousmatique invisible de surcroît serait en concert à destination d'un public d'acousmaticiens qui n'entendent rien mais qui voient des causes qui ne sont pas des causes, à savoir les haut-parleurs de l'acousmonium, dont l'objet initial, en sorte de justifier les coûts et moyens de production de la musique acousmatique réalisée dans des studios électroacoustiques subventionnés, était d'attirer davantage le public exotérique, le vulgum, malgré le fait qu'il ne pourra, qu'il ne saura écouter les bruits-sons appelés par effraction musique acousmatique projetés par des élus initiés.

Attendu que la condition de bien entendre aurait été pour ces exotériques de voir durant cinq années avant de les écouter ces assemblages de sons-bruits invisibles et cachés au creux des baffles masquant le (haut)-parleur. C'est à ne plus rien comprendre. Comprenez donc qui pourra.

Ceux des compositeurs et trices qui se prévalent encore de Pythagore, ne connaissant d'ailleurs généralement que la vulgate répétée (ou alors ce serait provocation) ânonnée en boucles, s'autoproclament compositeurs *ésotériques* qui par leur prétendu savoir écouter les sons (pas la musique) en-deça du rideau, forment un clan dissimulé du public, du vulgum qui de l'autre côté, ignorant et reclus par la tenture, écoute, silencieux et à merci, bruits et phantasmes, pour au final et selon le rituel sublimer l'égo des ésotériques par une salve d'applaudissements laudateurs.

Voilà donc le dispositif d'écoute, le principe référent de l'acousmatique, associé co-existant pour ne pas dire consubstantiel (l'œuf et la poule) justifiant la captation opérée par l'acousmonium, reprise par tous les clonages qui suivirent.

Quant à la théorie, à la méthode, au dispositif susceptible de permettre la réalisation d'une authentique composition création acousmatique en studio, c'est à dire quelque chose d'autre qu'un commun assemblage de sons-bruits, il est resté en rideau selon la vulgum expression.

Ainsi perdurent malgré cet amphigourisme pythagoricien et ce galimatias baylien, quand dans le même temps se développent continûment, le faire, la pratique compositionnelle en studio électroacoustique issus des modalités conceptuelles analogiques et des maturations et développements esthétiques et techniques apportées par les compositrices-compositeurs de musique électroacoustique internationalement à l'œuvre.

Certes selon les pays et les difficultés locales avec de nombreuses variables méthodologiques et parfois de trop nombreux ajustements commerciaux et médiatiques.

Caustique, dans l'Encyclopédie (ouvrage collectif de redistribution des savoirs), Diderot situe les acousmatiques comme relevant de l'histoire ancienne.

*(à noter qu'y sont absentes toutes informations précisant la mise en scène de la "cérémonie" communicationnelle, notamment sur la nature de l'éclairages d'intérieur (le rideau y obligeant) qui auraient facilité aux Ésotériques la vue en chaire et en chair de Pythagore. Lesquels éclairages, selon le degré d'opacité du rideau, auraient donné à voir aux Exotériques même si seulement des ombres animées du maître (belle et anticipée métaphore platonique), eux bénéficiant d'une lumière d'ambiance (pour prendre des notes mais transcrire quoi...) ou plongés dans une obscurité favorable à la concentration noire).*

### **le Studio électroacoustique, instrument de composition, quelques considérations**

Comment justifier, du jour au lendemain, qu'un Studio électroacoustique se transforme en un "lieu acousmatique", quand organologiquement depuis 1948 c'est un instrument en constant développement à l'échelle internationale.

Au fil de son développement, de son adaptation aux évolutions technologiques, le studio intégralement de nature analogique génératrice contrôlée par l'oreille, est passé en configuration hybride audionumérique pour maintenant être numérique avec contrôle par écran, vérification par la vue. Sauf à ce qu'il est toujours demeuré électroacoustique, entre micros et haut-parleurs (rien de plus analogique que ces derniers) et même capteurs.

Un studio acousmatique dans lequel un compositeur acousmaticien réaliserait une musique acousmatique n'a donc aucun sens. Aucune description n'en a d'ailleurs jamais été établie par les docteurs en acousmatique. Ce ne pourrait être qu'un lieu dont les équipements seraient définis par des modalités non de production bien visible mais de perception et d'appréhension acousmatiques personnelles, et donc variables selon les officiants ainsi que produits par des appareils certainement invisibles. En trouver les fournisseurs poserait au concepteur de studio acousmatique un réel problème.

La réalité véritable est que tout acousmaticien a toujours travaillé dans un studio électroacoustique.

Seraient-ce alors son rapport, sa pratique, sa manipulation, le cahier des charges des appareils qui s'effectueraient selon des modalités acousmatiques ?

Mais quels peuvent être en cette situation les termes, les modalités d'un projet compositionnel qui pour se réaliser passe nécessairement par l'épreuve de la confrontation avec ce que l'on parvient à tirer du "matériel", sinon une totale dépendance.

Que signifie donc cet égarement confusionnel à confondre studio et diffusion, inverser faire et entendre, et les couvrir de ce sobriquet d'acousmatique : *« nous avons voulu désigner d'un terme approprié une musique qui se tourne, se développe en studio et se projette en salle, comme le cinéma.... Ainsi, musique acousmatique, concert acousmatique offrent, nous semble-t-il, des termes mieux appropriés à l'esthétique et aux conditions de réalisation et d'écoute de cette musique invisible »*.

- un Studio électroacoustique n'est pas un lieu de tournage, exception faite des platines et galettes qui s'y emploient.
- il est dans le processus de composition ce qui a extériorisé l'écoute interne par la discipline expérimentale.

Et si l'on développe quelques réflexions sur cet extraordinaire instrument qui combat l'ordinaire, on pourrait dire bien des choses en somme :

- le studio fut et demeure un corps modulaire dynamique configurable, un outil de production personnalisable selon (ou source) du projet musical du compositeur. Les instruments du Studio apportent chacun leurs compétences, leur modes et gestuelles (spatio-temporelles) de jeux et leurs "couleurs" timbrales et sonores dans un dialogue fécond.

Qu'il soit d'une technologie, d'une instrumentation ou d'une autre :

- un studio, c'est dans un espace de reproduction sonore généré virtuellement par un couple (ou plusieurs) de haut-parleurs, un ensemble coordonné déterminé, un instrumentarium techno-logique de production d'œuvres, un instrument de composition ouvert à toutes esthétiques et méthodes, formes et genres, un dispositif créatif interactif et interdisciplinaire.

- c'est un espace où il faut venir. Il faut y apporter ses idées, son "inspiration" différées ou jaillissantes dans le moment du processus de création de par la dialectique de causes à effets. On y travaille dans un temps social compté et planifié, seul ou rarement avec un assistant. C'est un moyen collectif de production individuelle. Il faut le découvrir, se l'approprier conceptuellement et psychologiquement, faire avec.

- la chaîne acoustique, la trilogie de l'instrument : excitateur/ vibreur/ résonateur, devient électroacoustique, c'est à dire hors-limite des lois mécanico-acoustiques : génération (prise de sons-synthèse / studio (montage-traitement-mixage) / espace de diffusion (salle, radio, enregistrement). À nouveaux modes de jeu, nouveaux gestes, autres rapports.

- c'est un lieu où jaillit légitimement le "bruit" en musique. C'est à dire où la notion de bruit est définie "scientifiquement" par l'analyse et non par le bon goût et l'habitude. Un son n'est un bruit que lorsqu'il déborde la composition, qu'il est sans rapport établi avec les autres sons.

- c'est un lieu où tous les sons cohabitent sans exclusive, sans pré-séance, un lieu où l'on maîtrise la matière sonore, le pouvoir des sons.

- un son enregistré sur support ou synthétisé a un double visage, une double valeur. Il est dans un continuel rapport énergie acoustique/ énergie électrique et valeur sonore/ valeur musicale. Des vibrations acoustiques de l'air ont été transmutes en événements phoniques ou bien des oscillations électroniques ont été enregistrées sous forme de séquences, et mémorisées sur un support. Elles sont devenues ainsi physiquement manipulables, leurs temps, leurs durées réversibles au-travers de la chaîne appelée électroacoustique (génération / traitement/ haut-parleur). Ils deviennent des concrétions sonores dotées d'une réalité, d'une complexité, d'une forme. Ainsi ils se constituent en Sujets phoniques (sonore s'appliquant aux sons acoustiques et phoniques aux sons transmutés, convertis ou générés électroniquement).

- le studio est donc un lieu où se pratiquent constamment des conversions d'énergie et de nature, des transferts : le studio est une centrale d'énergies, un réseau d'échange et de communication, un producteur et un régulateur de processus.

- le studio, lieu de production, est un espace de reproduction. C'est à-dire qu'à tout moment, à toute étape de la composition, le compositeur contrôle causes et effets, rendu sonore et expression de sa musique, par les haut-parleurs qui seront eux-mêmes les instruments de diffusion au public. L'espace du studio est déterminé par les deux haut-parleurs frontaux (ou les huit des multipistes) de contrôle qui constituent, édifient l'espace virtuel dans lequel le compositeur situe (fixes ou mobiles), inscrit les éléments musicaux de son œuvre, les compose dans l'espace musical qu'il construit, devenant intrinsèque et d'expression de son œuvre.

- le studio est une "chaîne" d'éléments, un chaînage d'instruments, de modules, organisés. Il est une structure cohérente de création et développement-contrôle de processus, compositionnels et techniques.

- c'est donc un lieu où l'ensemble du processus de composition, de l'idée à la réalisation, est effectué et constamment dans une situation expérimentale, écouté, contrôlé, validé et évalué dans sa valeur d'expression et sa saveur sonore. La composition passe par trois moments principaux : génération : prise de son ou synthèse des sons, réalisation, diffusion-interpétation. Ces trois moments sont étroitement reliés et dépendants, car parties prenantes conçues simultanément, tant dans le projet compositionnel que dans l'évaluation et la répartition des actions à conduire. Il n'y a pas trois étapes distinctes, mais un moment dynamique et dialectique.

- la mise en pratiques des 3 moments se confronte toujours aux possibilités et impossibilités techniques, aux erreurs d'évaluation et de conception, aux contraintes du temps d'accès au Studio. Le Studio est ainsi le lieu où le projet de l'œuvre, en un incessant questionnement, s'ajuste aux deux projets inducteurs :

- le projet musical et le projet de réalisation technique, de production du projet musical qui se réalise en un perpétuel double parcours d'un pôle à l'autre, réduisant les contradictions et amplifiant les convergences et faisabilités.
- le studio est un lieu où l'usage des instruments : machines, éléments, modules, dispositifs est déterminé par l'esthétique musicale, la philosophie et la méthode compositionnelles. Cela est aussi vrai à l'époque des grands commencements qu'actuellement.

### **de la diffusion acousmatique, très brièvement (puisque étant aporique et non-sens)**

Quant aux modalités acousmatiques propres à la diffusion en concert d'une musique invisible, son diffuseur demeure lui bien visible et souligné fréquemment d'un trait de lumière. La gestuelle de sa direction aux potentiomètres et la cinétique corporelle du projectionniste de sons surlignant l'intention interprétative, rendent les causes tout autant visibles.

*“ Bruit dont on ne voit pas la cause“ ?*

Finalement, la véritable modalité acousmatique appliquée à la diffusion ne consisterait-elle pas tout simplement à tendre un rideau au-devant de l'orchestre acousmonium et occulter le projectionniste donc à masquer l'évidence des causes publiques de cette musique invisible, boostant ainsi la nécessaire concentration acousmatique.

A la console, le diffuseur acousmaticien ne produit en rien des acousmates bruiteux purs effets d'une génération sans cause, mais par la vertu de la chaîne de diffusion électroacoustique, il lui arrive parfois de parvenir à sonoriser de la musique.



**pour en finir,**

Le concept d'objet sonore du temps de Schaeffer et des machines analogiques concernait un son isolé, dont le substrat pour illisible en soi qu'il était, la bande magnétique, n'en était pas moins préhensible, sécable, inversable et joignable dans le temps, manifestant sa durée selon un code ratio de la vitesse de lecture qui le révélait (en acoustique, c'est le mouvement qui joue quand dans l'ordinateur c'est la vitesse d'échantillonnage).

Davantage que TOM, Traité des Objets Musicaux, le livre aurait dû être intitulé le TOS, Traité des Objets Sonores, les objets musicaux étant passés, épochés, à la passoire de l'Écoute réduite. Laquelle bien antinomique au Gmebaphone puisque celui-ci est l'instrument de l'écoute agrandie, augmentée.

Le mode de prise de son très proche, souvent pratiqué en cette époque, étant cause annihilatrice du référent (en fait un dérivé, un glissement producteur d'un hybride), ramassait le son sur lui-même, le lovait dans la coquille concrète (ne pas confondre avec la Coquille à planètes) d'un objet sonore devenu susceptible d'être appréhendé par une écoute réduite constitutive d'un répertoire fait de critères et qualifications. Schaeffer y-eut-il recours dans ses compositions ?

Pour ses « Études de bruits », évidemment non, quoique pour le milieu musical traditionnel, elles étaient bien proches d'être des acousmates au sens premier.

Pour "l'Étude aux objets", il s'agit bien plus de typologie caractérisant-induisant au montage-question-réponse. Schaeffer revisita cette Étude pour une nouvelle édition chez Philips en 1970 éditée 1971. Mais n'en changea finalement rien, sauf à passer la vitesse d'enregistrement de la recopie (et non de lecture !) de 76 à 38 cm/sec, le bi-piste mono s'appelant dès lors stéréo. Et sauf que d'espace, il n'y en avait pas.

Mais des collants et des amorces qui défilaient, le début d'une amorce d'un des plateaux coïncidant avec le début du fragment de bande de l'autre, irrémédiablement, obstinément synchro, objet après objet, sans vie. Au final, toute modification fut écartée. (ses deux assistants qu'il maintint dans l'inchangé s'appelaient Bayle et ... Clozier).

Les violon, trompette, violoncelle, percussions... sont des objets sonores identifiés, OSI. Les reconnaître, les identifier dans leurs rôles est un des plaisirs résultant de l'orchestration.

Et alors qu'aucun de ceux-ci n'est homogène, ce qui est selon la doxa peu "convenable", personne ne conteste leur qualité et leur aptitude à se répondre bien que chaque instrument ait son timbre mais aussi sa technique, son ambitus ses modes de jeu, ses connotations propres.

La richesse de l'électroacoustique, l'océan des sons, aux origines connues ou inconnues, tient à ce que chacun a sa propre vie, acoustique et énergétique. (d'où la recherche des petites cartographies et des parcours des sons que j'ai développés au fil des années).

C'est quand les sons dialoguent et non se complètent qu'il y a musique

Le grand apport de la Musique Électroacoustique, c'est le refus du mimétisme, et la richesse de l'articulation des figures natives que sont synecdoques et métonymie qui génèrent le jeu miroitant des glissements et des connotations, du sens.

Il n'y a pas à dénoter les sons, ce sont des boules d'énergie à histoire propre.

En Musique Électroacoustique, il n'y a pas narration mais récit entre chocs de Sa et discours entre chocs de Se dont le Référent symbolique choque l'imaginaire.

Ce n'étaient pas les notes, mais évidemment les intervalles qui faisaient la musique.

Ce n'est pas le montage qui est signifiant mais la différence dans la succession coordonnée et valorisée par la différenciation des voies de mixage et l'espace de vie sonore entre ces voies.

Les figures de rhétorique y sont les agit-sens, le liant, le "shaker" de sens.

Considérant de nos jours, 2022 non 1974, dans une visée historique et musicologique diachronique et non en restant aux horloges suspendues depuis belle lurette, les outils de création et de diffusion en studio ne peuvent se voir réduire selon quelques préceptes relevant de l'histoire ancienne comme le dit Diderot. Si l'on cherche acousmonium dans le dictionnaire CNTRL, la réponse est : "cette forme est introuvable". On ne peut mieux dire.

Aujourd'hui via le numérique, de prétendues images des causes s'affichent sur la visionneuse de l'ordinateur inlassablement coïncidentes avec les effets, c'est à dire les sons entendus. Aujourd'hui, devant son écran, lutrin relooké, le compositeur voit en lecture une cause graphique soi-disant correspondante à la séquence de sons et trames enregistrée-générée-traitée, l'effet sonore coïncidant synchrone à l'image qui se déroule en temps réel. Il y lit en abscisse la durée fragmentée et en ordonnée la soi-disant enveloppe dynamique. Il entrevoit sans l'entendre la séquence, l'instant présent, le précédent et le suivant.

En studio analogique, ce qui était, imaginé dans le projet expérimental ou transcrit-schématisé sur papier, nourri des sous-entendus, des enjambements analogiques et de la danse des référents et des sons figurés invisiblement inscrits dans la mémoire active du compositeur, se voit numériquement transféré en code primaire miroitant sur un écran qui déroule au timing universel de Greenwich les traces de configurations polyphoniques de sons, synchrones hélas davantage que simultanées, d'où une fréquente atonie. L'analogique était lui polymodal.

Les opérations de traitements et mixage des voies qui défilent, voire se défilent, sur le séquenceur à l'écran se déroulant en temps réel synchrone, la corrélation entre ce qui est entendu et ce qui est représenté autorise à considérer comme cause et effet, la partie graphique et son actualisation sonore.

Cette corrélation, quel que soit le résultat musical obtenu, s'auto-valide par la confirmation visuelle du sans faute du déroulement puisque les changements dynamiques synchrones et les entrées des différentes voie-portée qui se superposent sont prévisibles et coïncident avec la barre de lecture (moderne barre de mesure). Ce n'est plus le déroulement musical qui annonce ce qui va surgir c'est le visuel qui prévient. Il ne s'agit pas de partition à l'écran, voies-portées ne figurant aucune hauteur, aucun timbre, aucune variation mais simplement les profils dynamiques et leur concordance. Hallucinant retour visuel au montage alternatif de bande amorcée et de bande son.

Un esprit généreux pourrait considérer le fatras acousmatique comme la recherche sincère d'une discipline personnelle d'écoute tel que présent comme moyen de concentration, quand de fait ce ne fut que la mise en place d'un projet promotionnel individuel.

Discipline, modalité ..., pourquoi pas puisque toute liberté en art, mais théorie et école, non abus et manipulation, accaparement et détournement.

Cette visée personnelle et archaïque appelée acousmatique relève certes de "l'histoire ancienne", mais certes terminologie divergente se manifeste encore et toujours via certains qui s'en et en font réclame, dans certaines manifestations dites contemporaines, dans des conservatoires (en l'occurrence si bien nommés), dans des revues, thèses et publications internet.

Aujourd'hui, ce débat est quelque peu à la marge dans ce nouveau monde soumis à bien d'autres préoccupations et agressions sociales et musicales. Mais dénoncer ces rapt et détournement de l'histoire doivent être encore dénoncés.

Qu'ils parlent d'une discipline d'écoute acousmatique, si tel est leur plaisir... mais affirmer que l'on peut sinon doit accoler au sujet musique le sélectif diminutif épithète acousmatique, est détournement, récupération d'une culture internationale et falsification de son histoire.

De picrocholin que l'antagonisme fut à ses origines, les chercheurs type copier/coller et les suiveurs/épigones l'élargirent et en diffusèrent les falsifications et révisionnismes, volontairement par des chefs de gang et par méconnaissance historique par les autres.

Ce texte naturellement prolix (bien que s'efforçant à la retenue) propose de rétablir la vérité historique par éclairage des faits et du contexte en produisant les éléments d'analyse à ceux qui le souhaitent. Les données historiques auront j'espère apporter quelques réponses sinon découvertes aux lecteurs parvenus à ces dernières lignes.

A ceux qui voudraient consulter les traces et archives évoquées, notamment celles de l'IMEB, ces dernières sont déposées accessibles à la Bibliothèque nationale de France.

En salut final, quelle plus belle réfutation à l'aseptisée acousmatique que ces deux citations de Novalis :

*“ Accomplir la représentation de l'irreprésentable, voir l'invisible, toucher et percevoir l'impalpable ”.*

*“ Le génie, c'est la capacité de traiter comme réels des objets imaginaires et de les considérer comme tels ”.*

### **et en cadence finale,**

L'adage nous conseille de relire plutôt l'original que les copies falotes.

C'est pourquoi, je ferai boucle avec quelques sources schaeffériennes, reconnaissant l'apport complexe du “ Traité des Objets Sonores, Essai interdisciplines “ (que certains orthodoxes ou d'autres en mal de références posent comme un bloc, une pierre totalisante et généralisante), alors qu'on ne peut être que sensible et attentifs aux allers-retours, propositions évolutives, contradictions à la résolution en attente, bref à cette éruption de réflexions pesées, sentences, maximes, aphorismes et apophtegmes... qui l'ensemencent.

Je rappellerai par ces quelques citations, finalement le non-dogmatisme et la vision ouverte de Pierre Schaeffer telle qu'enfin il l'a libérée dans son pénultième chapitre de 1977. Y annonçant lui-même : *“ dix ans après, le texte qui va suivre se propose de guider la relecture du TOM, dans une perspective sans doute plus ouverte ”* et de son appel in fine à la composition, au concert et à l'intelligibilité collective loin des sectarismes : *“ Il faut, à un moment, délaissier les objets et, quitte à revenir plus tard au Traité, se mettre à composer ”*.

En fait bien proche d'Aristoxène et bien distant de Pythagore.

D'abord dans la version première 1966, ce commentaire en trois points sur la “projection spatiale” p 409 :

*“Projection spatiale : on doit bien distinguer cette dernière phase de la précédente. Non qu'elle n'y soit contenue implicitement : il n'y a pas de lecture multipiste sans l'amorce d'une spatialisation. Mais de nouveaux degrés de liberté apparaissent dans la disposition des haut-parleurs, leur couplage ou leur dispersion dans l'espace sonore de restitution, les mouvements éventuels des sons de l'un à l'autre des haut-parleurs (cinématique spatiale de projection sonore).*

*Cette spatialisation, souvent confondue avec on ne sait quel mythe de "musique spatiale", a pour but essentiel d'améliorer leur répartition dans l'espace, puisqu'il se trouve que l'oreille sépare mieux deux sons simultanés si l'un vient de la droite et l'autre de la gauche. Il ne s'agit pas d'un luxe qui viendrait s'ajouter à l'audition, mais d'une facilité qui lui est offerte.*

*Avant même de parler d'espace et d'architecture sonore, il convient de parler de l'identification des objets et de leur coexistence. Leur localisation importe peu, c'est ce qu'elle permet qui importe : une perception incomparablement plus riche, plus claire et plus subtile de leurs contenus.*

*Ainsi la vision binoculaire donne la troisième dimension, et permet, en étagant les objets visuels les uns par rapport aux autres, de mieux juger de leurs propriétés et de leurs relations.*

*On notera enfin la différence entre une stéréophonie, qui consiste à restituer les sources réelles dans l'espace, et une spatialisation, qui consiste à disperser les objets enregistrés (donc les pistes) sur des haut-parleurs judicieusement situés dans les trois dimensions espace”.*

A noter, qu'en cette situation de diffusion d'une musique, il parle « d'objets enregistrés » (et donc les pistes), somme toute séquences ou parties ou voies et non pas “objets sonores”.

- que ce paragraphe me paraît en nette opposition à la déclaration assertive F. Bayle :

*“à savoir que les concerts concrets de l'époque, c'était deux haut-parleurs en bord de scène”*

- que la phrase “ à restituer les sources réelles dans l'espace ” et celle : *“leur localisation importe peu, c'est ce qu'elle permet qui importe : une perception incomparablement plus riche, plus claire et plus subtile de leurs contenus”*

tout comme “des haut-parleurs judicieusement situés dans les trois dimensions espace” pourraient apparaître comme une pré-apologie du Gmebaphone (qu’il ne connut in situ qu’en 1991).

Puis clôturant 1966 et annonçant avec prémonition l’ajout 1977 (déjà cité) :

*“L’art garde, provisoirement, sa majuscule : c’est l’âne chargé de reliques”* p 661

Dans le pénultième chapitre 1977, “à la recherche de la musique même” je prélève ces trois extraits de grande ouverture esthétique et musicale :

*«- Je dirai que mon utopie, ou mon programme anticipé, pêchait par un zèle excessif, qui était de réinventer à mon tour une langue musicale universelle, par le chemin de la grammaire, puis de la syntaxe, comme on voulait faire pour l’esperanto. Pour une synthèse des langues précédentes, c’était faisable, et encore ! Pourquoi pas en musique ? Parce que les musiques sont intraduisibles ou imprévisibles. On ne peut généraliser l’une par l’autre.*

*Leur genèse, faite d’essais et d’erreurs, repose sur la réponse aussi des auditoires ; non pas le succès actuel du concert, le secours immédiat de la mode, mais le consensus qui apparaîtra, beaucoup plus tard, comme convaincant, par une transformation de l’imaginaire de quelques-uns en intelligibilité collective. Il faut, à un moment, délaissier les objets et, quitte à revenir plus tard au Traité, se mettre à composer. »* p 681

*- Le concert, du moins symboliquement, est le lieu de cette interrogation. Tandis que l’objet, dans l’intimité d’une écoute de groupe, mobilisait déjà l’intersubjectivité, l’œuvre, dans la cérémonie musicale (si austères soient les haut-parleurs, ou lointaine l’écoute radiophonique), implique la relation sociale et l’accomplissement de quelque fonction de la musique toujours mal élucidée. Revenons tout d’abord sur l’aspect acousmatique pour bien montrer qu’il n’est pas attaché à la musique électroacoustique. La musique traditionnelle, écoutée sur disque ou sur bande, se présente ainsi. Certains mélomanes fermaient déjà les yeux pour mieux entendre. L’œuvre est donc là tout entière, quel que soit le procédé d’enregistrement, sillon du disque, strie magnétique, digital informatique, aux variations près, purement acoustiques, de la duplication et de la reproduction.* p 682

*- C’est le mystère de la musique, qu’on veut à tout prix réduire au jeu de l’intellect, et dont je défendrai opiniâtrement la dimension sensible ».* p 689

Et pour le plaisir, ces quelques prémonitions contextualisées de la musique électroacoustique par Paul Valéry :

*“Le travail de l’artiste musicien, auteur ou virtuose, trouve dans la musique enregistrée la condition essentielle du rendement esthétique le plus haut.*

*- La Musique, entre tous les arts, est le plus près d’être transposé dans le mode moderne. Sa nature et la place qu’elle tient dans le monde la désignent pour être modifiée la première dans ses formules de distribution, de reproduction et même de production.*

*- Par la musique nous subissons, et agissons les effets, et nous sommes contraints à fournir les causes. Or, il y a plusieurs causes pour chaque effet - dans ce domaine vivant. D’où indétermination de la musique.*

*- Supposé que l’immense transformation que nous vivons et qui nous meut, se développe encore, achève d’altérer ce qui subsiste des coutumes, articule tout autrement les besoins et les moyens de la vie, bientôt l’ère toute nouvelle enfantera des hommes qui ne tiendront plus au passé par aucune habitude de l’esprit.*

*- L’histoire leur offrira des récits étranges, presque incompréhensible ; car rien du passé ne survivra dans leur présent. Tout ce qui n’est pas purement physiologique dans l’homme aura changé, puisque nos ambitions, notre politique, nos guerres, nos mœurs, nos arts, sont à présent soumis à un régime de substitutions très rapides ; ils dépendent de plus en plus étroitement des sciences positives, et donc, de moins en moins, de ce qui fut. Le fait nouveau tend à prendre toute l’importance que la tradition et le fait historique possédaient jusqu’ici. “*

Mais aussi en bouquet final ces quelques rêves, quelques visions utopiques aujourd’hui présentes :

*Venez, suivez-moi au royaume de la musique. Voici la grille qui sépare le temporel de l’éternel...*

*Vous n’entendez pas encore, car tout résonne. À présent, vous commencez à distinguer. Écoutez, chaque étoile possède ses rythmes et chaque monde sa cadence. Et sur chacune des étoiles et dans chacun des mondes, le cœur de chaque être vivant bat différemment et selon ses propres contraintes. Et toutes les pulsations concordent et forment un tout...*

*Votre perception devient plus subtile. Entendez-vous les graves et les aigus ? Ils sont incommensurables comme l'espace et infinis comme les nombres. Comme des liens, des gammes insoupçonnées, solidement établies et sans cesse mouvantes, relie un monde à l'autre. Chaque son est le centre de cercles immenses.*

*Maintenant vous est révélé le son. Ses voix sont innombrables ; comparé à elles, le murmure de la harpe devient un vacarme, l'éclat de milliers de trombones un grésillement.*

Ferruccio BUSONI

Esquisse d'une nouvelle esthétique musicale 1906

*Ces zones d'intensités seraient délimitées par des timbres ou des couleurs différents et par des puissances sonores distinctes. A travers un tel processus physique, ces zones apparaîtraient de couleur et d'ampleur différentes, et dans des perspectives différentes pour notre perception. La couleur ou le timbre joueraient un rôle complètement nouveau de par leur caractère fortuit, anecdotique, sensuel ou pittoresque ; ils auraient pour fonction de souligner les divers éléments comme les couleurs différentes qui, sur une carte, délimitent les différentes zones, et feraient partie intégrante de la forme.*

Edgar Varèse,

1936, conférence donnée à Santa Fé, Californie.

*C'est l'imagination qui a enseigné à l'homme, le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum. Elle a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore. Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf.*

*L'imagination est la reine du vrai, et le possible est une des provinces du vrai. Elle est positivement apparentée avec l'infini.*

Charles Baudelaire Salon de 1859

*"La vieille sirène tombée au fond d'un lac pétrificateur, le chant des vieilles sirènes que la cristallisation paralyse, éclate et s'embrace comme un peu de poudre au contact des deux charbons de cornue qui brûlent de notes lumineuses les tympans de l'écouteur. L'inanimé froid se réchauffe et redevient mobile au contact de la chaude cervelle, à travers les oreilles percées de clous. Voici que les paroles se dégèlent par les airs de la mer boréale."*

Alfred Jarry

Une certaine vibration de la nature s'appelle l'homme.

Un concert élémentaire, par sa discrétion plus délicieux et sujet à réflexion, est accordé là depuis l'éternité pour personne : le flot venu de loin sans heurts et sans reproche enfin pour la première fois trouve à qui parler

Francis Ponge

Voilà repoussé au fin fonds du petit le ridicule pronunciamento acousmatique.

**brève annexe adjuvante  
au prédicat**

**relative aux conditions de surgissement  
de l'acousmonium  
dédié à l'acousmatique,  
piètre contrefaçon du Gmebaphone  
instrument de diffusion/interprétation  
de la musique électroacoustique**

**survol illustratif de quelques sources  
historiques avec petite iconographie**

*un dossier complet sur le plagiat intitulé  
“Chronique avérée de l'avènement du Gmebaphone”  
est à libre consultation sur le site [misame.org](http://misame.org)  
dans la rubrique “Anthologie IMEB”*

François, suite au concert d'inauguration du Gmebaphone (photo page précédente) s'efforça quarante-quatre années durant de maquiller le plagiat qu'il fit, revendiquant une paternité indue du concept et du dispositif qu'il avait appréciés lors du concert et qu'il détourna l'année suivante sous le nom d'acousmonium. Et ce, bien que cette antériorité fut alors attestée (entre autres) par deux compte-rendus d'Anne Rey, critique musicale au "Monde" :

le 13 juin 1973 : « *Christian Clozier, a eu une idée. Avec le technicien Jean-Claude Le Duc, il l'a réalisée : remplacer l'écoute stéréophonique de musiques enregistrées par une restitution "orchestrale". Destiner à chaque fréquence des haut-parleurs spécialisés. Les disposer sur scène en fonction de leur rôle (les graves en arrière ; les aigus surélevés) en une mosaïque convergeant vers l'auditeur. Jusqu'alors, celui-ci recevait au mieux une musique à quatre dimensions (avant - arrière - gauche - droite) calquée sur sa propre physiologie vectorielle, standardisée. Il la découvre ici face à face, en relief, en taches verticales, offerte à une écoute sélective... la manière de concevoir l'électroacoustique pourrait en être modifiée.* »

le 15 février 1974 : " *Après le studio de Bourges le G.R.M. substitue un dispositif " orchestral", l'acousmonium, à la sonorisation classique... Mais les résultats n'ont pas paru absolument probants à l'issue de cette première expérience : le médium se répand sur les aigus et les graves, ce qui nuit au relief. Les sons électroniques " passent " bien. Mais les objets concrets manquent un peu de contours, de présence et de résonance. L'impression de François Bayle ? Très positive.* ».

Par la suite et par exemple parmi les citations mentionnées en final :

Curtis Roads écrira, lui, dans deux de ses publications :

« L'audio numérique - musique et informatique »

*L'idée de projection du son par un orchestre de douzaines de haut-parleurs sur scène fut réalisée dans le Gmebaphone, conçu par le Groupe de Musique Expérimentale de Bourges, et fut pour la première fois entendue en concert en 1973. (Clozier, 1973).*

*Le premier concert de l'Acousmonium - un assemblage de douzaines de projecteurs sonores, conçu par le Groupe de Recherche Musicales, eut lieu à l'Espace Cardin à Paris, en 1974. (Bayle, 74)*

« Microsound »

*À partir de 1973, un nouveau type de haut-parleurs pluriphoniques ou multi-haut-parleurs apparaît sous la forme du Gmebaphone. Conçu par Christian Clozier, construit par Jean-Claude Le Duc, le Gmebaphone (ou Cybernéphone comme on appelle la nouvelle version) proposait un orchestre de haut-parleurs sur scène, ainsi qu'un complément de haut-parleurs de soutien entourant le public. Conçu pour la diffusion spatiale de la musique électronique, le système fonctionnait sous le contrôle d'un compositeur actionnant une console spécifique de mixage sonore configurée pour la projection spatiale. Cette idée a vite fait son chemin en France, et s'est depuis propagée dans le monde entier...*

Ou bien encore Pierre Couprie dans

« Histoire et configurations des dispositifs électroacoustiques en concert »

3.3.1. Naissance de l'acousmonium (!) :

*Un ensemble de plus de 4 haut-parleurs est généralement appelé acousmonium.*

*Le premier "acousmonium" a vu le jour à Bourges en 1973. Il a été imaginé par Christian Clozier et construit par le Groupe de Musique Expérimentale. Il était constitué d'une quarantaine de haut-parleurs et d'une console de diffusion permettant de répartir les pistes de la musique enregistrée sur chacune des enceintes disposées au milieu du public. (superbe anachronisme uchronique puisque nommer de ce qui sera ce qui fut)*

A compter de 1974, les fourberies se multiplieront pour nier antériorité et plagiat. Quand bien même dans son livre "GRM 50 ans d'histoire" publié en 2007, Evelyne Gayou avait souligné l'antériorité du Gmebaphone sur l'acousmonium. Mais, coup de tonnerre, ce sera lors d'un entretien avec celle-ci qu'il l'attestera lui-même : " le groupe de Bourges a aussi inventé un dispositif de projection sonore qui a précédé l'acousmonium ".

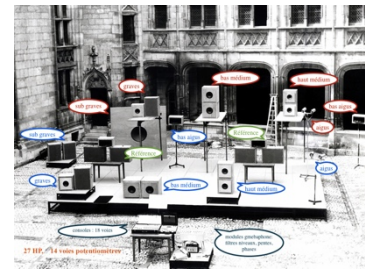
Mais cela reconnu, encore fallait-il atténuer la révélation par cette forte rodomontade en répondant : " oui j'ai souvent dit que, modestement, ma position dans cette histoire ressemble un peu à Haydn qui a normalisé l'orchestre. A l'époque d'Haydn, les orchestres avaient des formations toujours bizarres, baroques qu'il a normalisées... Rien n'est comparable, mais la création de l'Acousmonium a normalisé le travail pour un certain nombre de décennies et beaucoup de gens ont travaillé en fonction de ça. " à la question " est-ce c'est vrai ce qu'on dit que tu a mis en place le dispositif acousmonium sur le modèle de l'orchestre à la Haydn ? (à la 6' 44 "). Le gène de l'acousmonium descend ainsi directement du 18<sup>ème</sup> siècle et non du 5 juin 73.

Atténuer également en maintenant une escobarderie affabulatoire sur une fausse différence entre les deux “dispositifs”. « il faut dire un mot sur la différence entre le Gmebaphone à Bourges et l'Acousmonium de Paris, du GRM. La séparation des voies. Pour que les HP puissent avoir un signal un petit peu différent des uns, des autres, Bourges avait opté pour le principe du filtrage, donc on envoyait des portions du spectre dans tel ou tel HP.

Et pour ma part, conforté par ailleurs par l'opinion de Coupigny et de Jean Claude Lallemand, (voir plus haut !) nous avons, nous n'aimions pas du tout l'idée de filtrer... À cause de ça, nous avons souhaité ne jamais utiliser des filtres pour séparer des voies, ce qui introduisait du déphasage. Voilà. L'autre option c'est de prendre des HP très différenciés, les petits, les moyens, les grands.

Or, en 1976 fut publié un livre “Les musiques électroacoustiques” de G. Reibel / M. Chion où les auteurs écrivaient : “au service du renouvellement du concert électroacoustique, mais dans une intention précisément musicale, C. Clozier a imaginé et réalisé en collaboration avec P. Boeswillwald et JC. Le Duc, technicien du GMEB, le Gmebaphone, procédé de diversification et de répartition des couleurs sonores, par corrections et filtrages, dans la diffusion en concert électroacoustique.. L'intention mise en oeuvre dans la conception du Gmebaphone n'est pas tant de favoriser une spatialisation tous azimuts des sons électroacoustiques que de permettre une parfaite lisibilité des mixages, qui puisse rendre compte de la complexité et du registre des messages, lisibilité que ne permet pas la diffusion stéréophonique traditionnelle”. (à noter le qualificatif d'électroacoustique et non acousmatique).

En ce même livre, assurant la présentation de l'acousmonium François Bayle précisera p 294 : *constituer une image acoustique réduite, fournie par un couple de puissants projecteurs solistes à large bande passante.* (ndrl, autrement dit le principe des Références du Gmebaphone). *Son rôle sera en outre d'assurer une référence constamment disponible pour les autres séries de haut-parleurs qui assurent une projection limitée dans une bande passante. A ce couple répondront cinq ensembles formant des étages de registres.* Ces cinq étages sont naturellement constituées par deux extrémités renforcées :



- un ensemble compact de projecteurs contrebasse (40-400) classiquement situé vers la gauche
- une chaîne de projecteurs suraigus (8 000-16 000) diversement étalée du centre aux extrémités
- trois étages médians fournissent une gamme de registres du neutre-clair au nasillard. Également indépendants ces projecteurs sont réglables en situation de largeur et de profondeur.

Ces diverses chaînes de médians, séparées les unes des autres par des filtres réglables, reçoivent en modulation un total droite-gauche (c'est à dire monophonique) »

Le dispositif actuel a été conçu selon un schéma du principe de F. Bayle, et a été étudié et réalisé par Jean-Claude Lallemand.

Invité à visiter la régie à l'issue du concert par JC Lallemand qui, connaissant l'histoire, s'en amusait fort, j'y constatais l'accumulation ainsi acousmatiquement voilée de tous les filtres des studios.

Principe, dispositif, modalités tout était repris, tout était capté, plagié à la seule différence que les registres de l'acousmonium du fait de l'utilisation de la console traditionnel des concerts aux quatre coins.

En 1977, “ l'Acousmonium est doté d'une console professionnelle standard et d'un premier camion (Berliet) qui lui sert à la fois de moyen de transport et de régie, pour les nombreux concerts organisés tant en France que dans toute l'Europe. Ces nombreuses prestations extérieures assoient durablement le prestige du GRM qui acquiert la réputation de spécialiste du beau son en concert électroacoustique. Gayou 50 ans».

Ainsi se déroula l'histoire d'une piètre usurpation et comment le cours de l'histoire est détourné.

Ce que reconnaîtra également François, cette fois dans un entretien YouTube avec B Serrou : “Moi, au fond, je suis pas quelqu'un qui a inventé grand-chose. Je suis plutôt quelqu'un qui réunit et qui a essayé de combiner un certain nombre de concepts qui, déjà, sont à l'oeuvre à notre époque, qui sont finement la problématique de mon temps. Les objets temporels de Husserl, les objets musicaux de Schaeffer, l'acousmatique de Pythagore, mais aussi la sémiotique de Pierce...” “ omettant dans cette liste et pour cause le Gmebaphone de Clozier.

- ces entretiens sont accessibles dans : [YouTube.com/watch?v=ItsEdywOs8c](https://www.youtube.com/watch?v=ItsEdywOs8c) ou directement sur Google “entretien avec françois bayle l'acousmonium YouTube”
- le livre “Les musiques électroacoustiques” est en accès libre sur internet
- un dossier/texte “Aux Origines, le Gmebaphone” fait récit de toutes les facettes de cette histoire sur le site [misame.org](http://misame.org) à la rubrique Anthologie



**Quelques sources concernant le Gmebaphone  
dont le modèle 1 datant de 1973 est déposé à la BnF**

**Oxford Music Online   Grove Music Online**

***Electro-acoustic music***

The first permanent loudspeaker installation for the diffusion of acousmatic music in concert was the 'Gmebaphone' of the Groupe de Musique Expérimentale de Bourges (first concert in 1973), followed by the 'Acousmonium' of the Groupe de Recherches Musicales in Paris (1974). The last two systems served as models for many sound-diffusion installations devoted to concert presentations of electro-acoustic works.

**Curtis Roads**

***L'audionumérique -musique et informatique***

L'idée de projection du son par un orchestre de douzaines de haut-parleurs sur scène fut réalisée dans le Gmebaphone, conçu par le Groupe de Musique Expérimentale de Bourges, et fut pour la première fois entendue en concert en 1973 (Clozier, 1973).

**Bridget Dougherty Johnson**

***"Diffusion evolved : new musical interfaces applied to diffusion performance"***

One example of a pioneering diffusion system is the Gmebaphone. Developed at the Institut International de Musique Electroacoustique de Bourges (IMEB), it was first showcased in 1973 at the third International Festival of Experimental Music (Clozier 2001). The system is still in use today, and has undergone numerous developments as the technology and the techniques of diffusion artists and researchers have evolved.

**José Félix de la Torre Peláez**

***"Tecnología, electrónica e informática y las nuevas posibilidades sonoras que ofrecen en el campo de la interpretación guitarrística."***

Los primeros conciertos de música electroacústica eran emisiones en la radio francesa de música concreta, y el primer concierto público fue *Symphonie pour un homme seul* (1950) de Henry Schaeffer en la Ecole Normale de Musique de París. Schaeffer reconoció el potencial en la suavidad de la proyección simple de un altavoz en un gran espacio, y en 1951 experimentó con el uso de cuatro canales para crear un juego de perspectivas y trayectorias en el Théâtre de l'Empire de París. Otros sistemas especialmente diseñados para la difusión de conciertos son los 425 altavoces del Pabellón Philips de la Exposición de Bruselas de 1958 (Varèse's *Poème électronique* y Xenakis's *Concret PH* fueron concebidas para este espacio), y el auditorio esférico con cincuenta altavoces en la Feria Mundial de Osaka en 1970, que se utilizó para representaciones de obras de Stockhausen. La primera instalación permanente de altavoces para la difusión de la música acusmática en concierto fue "Gmebaphone" del Groupe de Musique Expérimentale de Bourges (primer concierto en 1973),

**Fabian Esteban Luna**

***"Historia electronica"***

Algunas de la experiencias realizadas en ambitos académicos, artisticos y experimentales, de reconocids proyectos precursores donde se han planteado diferentes estrategias de espacializacion y difusion de sonido envolvente son: *Vortex* (1957) de Jordan Belson y Henry Jacob, - USA (40 altovoces) ; *Audium* (1963) de Stan Shaff y Douglas Mac Eachern - USA (176 altovoces) ; *Cybernephone* (1973), hosta1997 denominado *Gmebaphone*, de Christian Clozier, del IMEB - Francia (60 alto.voces) ;

**Joanne Cannon   Stuart Favilla**  
***“Expression and spatial motion”***

From the literature of spatial sound, a number of approaches suited to improvisation appear. During the 1970s and 1980s orchestras of loudspeakers emerged in France, Christian Clozier and Françoise Barrière from GMEB (the Groupe Musique Expérimentale de Bourges) used a technique of "tuning" loudspeakers to project sound (Chadabe, 2005). By surrounding an audience with many tuned speakers, dramatic tumbling and spinning effects were created. Clozier and Barrière developed this system for a number of years, building their own sophisticated mixing desks, adding phase and reverberant effects.

**Mathieu Ranc**  
***Du temps à l'espace***

En juin 1973, lors du 3e Festival International des Musiques Expérimentales de Bourges, le GMEB diffuse son premier concert sur le « Gmebaphone » (devenu aujourd'hui le Cybernéphone), un instrument de diffusion-interprétation électroacoustique conçu par Christian Clozier, étudié en collaboration avec Pierre Boeswillwald et réalisé avec l'aide de Jean-Claude Le Duc.

Le concepteur s'opposant aux habituels concerts de haut-parleurs spatialisés sur 4 plans, selon des « lignes et points », préférant rechercher une lisibilité des plans et des détails et souhaitant mettre en avant « la nécessité d'une lecture sonore acoustique pertinente des complexités (timbres, temps, espaces) de la musique électroacoustique polyphonique », le Gmebaphone se caractérise par l'animation « d'un mouvement de temps coloré qui développe son espace. »

**Curtis Road**  
***“Microsound” Particle pluriphony in physical spaces***

Beginning in 1973, a new type of pluriphonic or multi-loudspeakers appeared in the form of the Gmebaphone. Designed by Christian Clozier and Jean-Claude Le Duc, the Gmebaphone (or Cybernéphone as the newest version is called) proposed an orchestra of loudspeakers on stage, along with a complement of supporting loudspeakers surrounding the audience. Conceived for the spatial diffusion of electronic music, the system operated under the control of a composer operating a sound-mixing console configured for spatial projection. This idea caught on quickly in France, and has since spread all around the world...

... For example, the invention of the Gmebaphone has had a huge impact on the performance of electronic music around the world.

**Pierre Couprie**  
***“Histoire et configurations des dispositifs électro-acoustiques en concert,***

Un ensemble de plus de 4 haut-parleurs est généralement appelé acousmonium. Le premier acousmonium (!) a vu le jour à Bourges en 1973. Il a été imaginé par Christian Clozier et construit par le Groupe de Musique Expérimentale. Il était constitué d'une quarantaine de haut-parleurs et d'une console de diffusion permettant de répartir les pistes de la musique enregistrée sur chacune des enceintes disposées au milieu du public.

Les haut-parleurs étaient regroupés en ensembles spécialisés dans la restitution d'une bande de fréquences...

*quelques étapes historiques du concert de musique électroacoustique “*

- 1950 Premier concert de musique concrète par Pierre Schaeffer et Pierre Henry
- 1951 Projection sonore en relief spatial avec le Pupitre potentiométrique de relief de Jacques Poullin et Pierre Schaeffer sur 4 haut-parleurs
- 1954 Première œuvre mixte pour orchestre et bande : Déserts d'Edgard Varèse
- 1958 Pavillon Philipps de l'exposition universelle de Bruxelles
- 1958 Stockhausen travaille en 4 pistes et diffuse sur 4 haut-parleurs disposés aux quatre coins
- 1959 Premier concert avec un magnétophone 2 pistes et un magnétophone 1 piste
- 1972 Polytope de Iannis Xenakis à Cluny
- 1973 Premier acousmonium : le Gmebaphone (GMEB de Bourges) avec 40 haut-parleurs

**François-Xavier Féron Guillaume Boutard**

*Construction d'une enquête sur l'interprétation des musiques acousmatiques*

## 2.2. Les orchestres de haut-parleurs

En 1973, Clozier met au point au sein du Groupe de Musique Expérimentale de Bourges (GMEB), le Gmebaphone, premier orchestre de haut-parleurs, destinés à jouer des musiques sur support.

**Dr. Cihan Isikhan**

*The reflections of human's spatial sound consciousness to music and music technology*

Seslendirme denemelerinde boyutsal ses üretme arayışları yapısı gereği en fazla deneysel ve elektronik müzik örneklerinde görülür. Özellikle Alman besteci Karlheinz Stockhausen'ın kapalı küresel mekânlardaki seslendirme denemeleri (Erkal-Yürekli 2007), Clozier'ın buna benzer bir teknikle seslendirme yaptığı 'Gmebaphone' gibi 'hoparlör orkestrası' örnekleri, alırlı geometrik düzenlemelerle seslendirme dağarına girmiştir. boyutsal ses arayışlarına iyi birer örnektir.

**David Etlinger**

*A Musically Motivated Approach to Spatial Audio for Large Venues*

for the degree DOCTOR OF PHILOSOPHY

Field of Music Technology December 2009

### 2.2.4. Gmebaphone and Cybernéphone

Beginning in 1973, researchers at the Groupe de Musique Expérimentale de Bourges (GMEB) began developing an elaborate system for live diffusion, dubbed the Gmebaphone (renamed the Cybernéphone in 1997). Figure 2.11 shows the earliest version of the system. An article by Christian Clozier, the main force behind the project, describes the history, technology and aesthetics of the Gmebaphone [28].

**Larry Austin**

*Computer Music Journal 2000 29ème Festival Synthèse Bourges IMC*

The touch-sensitive, massive console of diffusion control was centered two-thirds of the distance from the back of the hall. To the aural delight of all, "sweet spots" were abundant, depending upon the piece heard and the aesthetic disposition of the performing composer.

Compared at the great 13th-century Gothic cathedral, St. Etienne of Bourges, the Cybernéphone is surely its 21st-century counterpart as a cathedral of the art of sound diffusion of electroacoustic music, so characteristic of the style Bourges. My expectations were high, and throughout the concert I was spell-bound by the immensity, the subtlety, and the sonic potential of the instrument,

## Musée de la Musique

*(Cité de la Musique-Philharmonie de Paris)  
(221 Avenue Jean-Jaurès)*

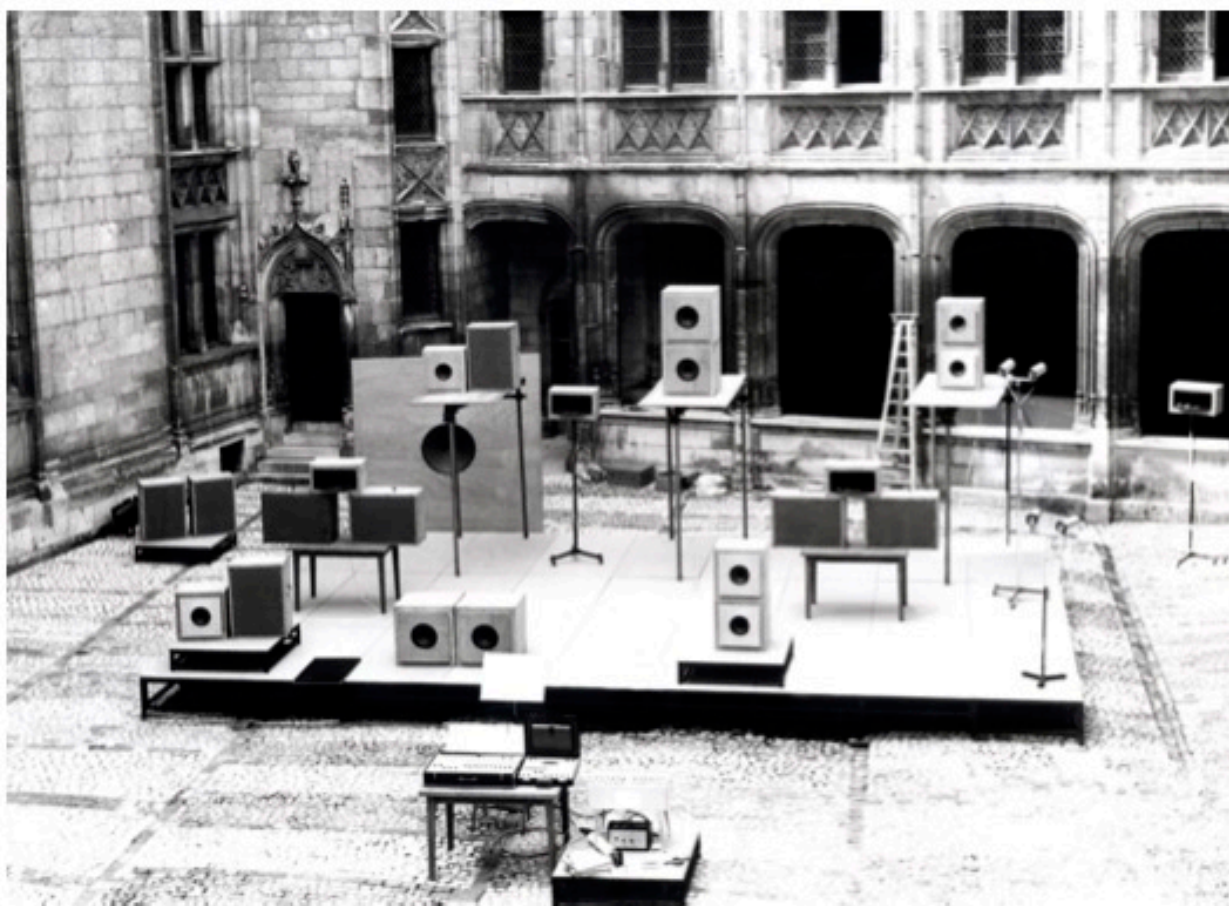
L'exposition "Un Musée pour vivre la Musique" en visite libre dans le cadre de la Nuit des Musées à Paris 2018.

Visite libre de la collection du Musée qui présente près de 1000 instruments et objets d'art aussi rares et insolites que la pochette, le serpent, l'harmonica de verre, l'octobasse, l'orchestre piphat ou la console de Gmebaphone ....



Les deux consoles et le processeur de filtrage  
Gmebaphone 1973

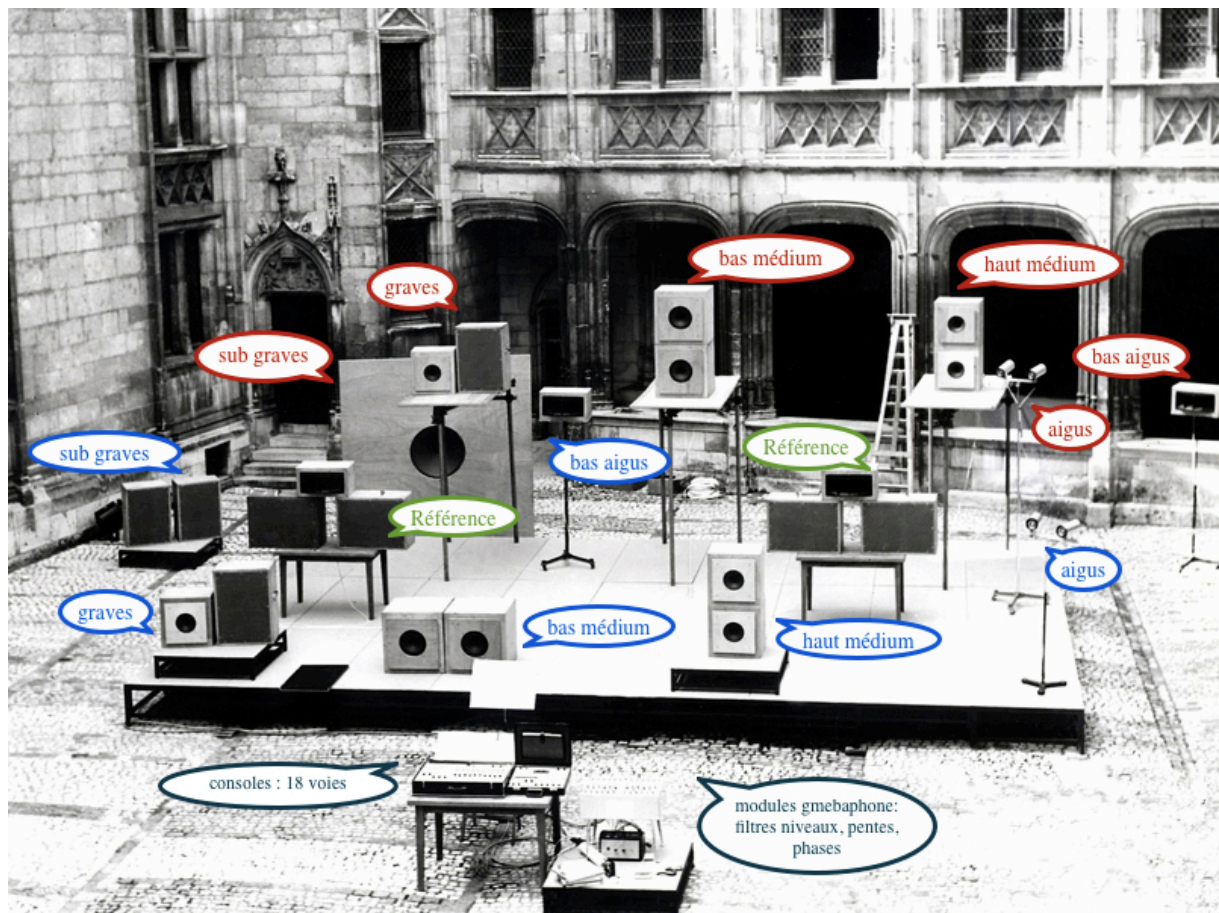
**... et le 5 juin 1973 surgira, apparaîtra le Gmebaphone**



**Le Gmebaphone 5 juin 1973  
Palais J. Coeur Bourges**

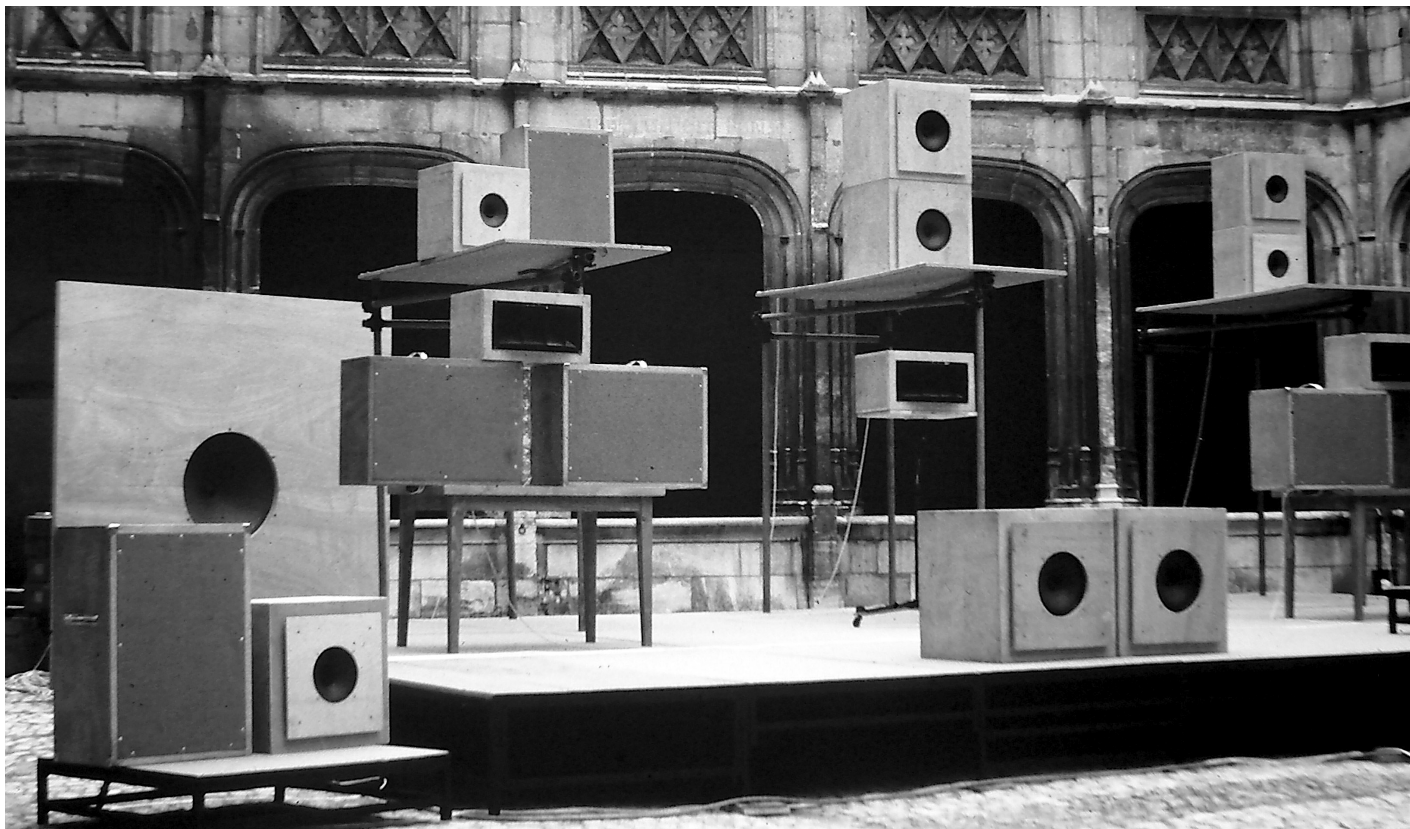


## Les espaces des timbres



## Les deux consoles et le processeur de filtrage





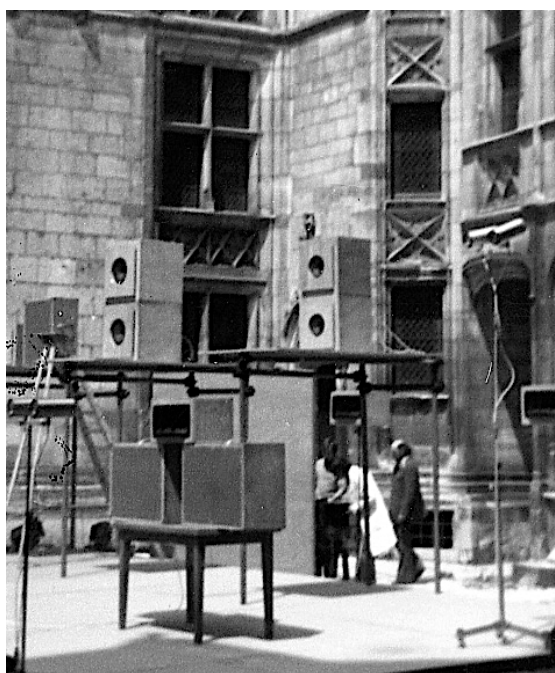






**Gmebaphone 73  
Cour du Palais  
J. Coeur**

**Plans étagés et profondeur**

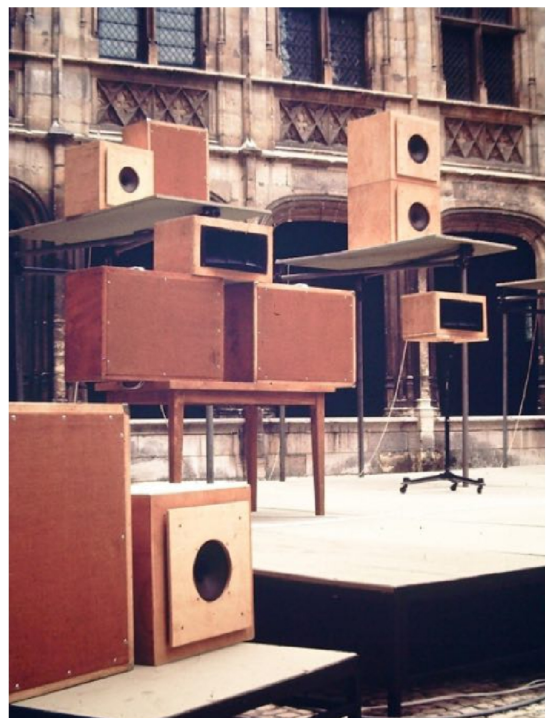


**Le spécial HP basses  
70 cm de diamètre,  
3m de côté**





**les deux plans en  
dégradé de hauteur**





# Musique

## L'inauguration du « Gmebaphone » au Festival de Bourges

D'« Allées sonores » (le 13), en spectacle aquatique et musical (le 15), la maison de la culture de Bourges donne actuellement un festival. Pas forcément pour faire comme tout le monde. Mais parce qu'elle abrite toute l'année des musiciens qui travaillent, progressent, parfois innovent. Et qu'il faut bien que ça se sache.

Le responsable du studio de musique électro-acoustique de la maison de la culture, Christian Clozier, a eu une idée. Avec le technicien Jean-Claude Le Duc, il l'a réalisée : remplacer l'écoute stéréophonique de musiques enregistrées par une restitution « orchestrale ». Destiner à chaque fréquence des haut-parleurs spécialisés. Les disposer sur scène en fonction de leur rôle (les graves en arrière ; les aigus surélevés) en une mosaïque convergeant vers l'auditeur. Jusqu'alors, celui-ci recevait au mieux une musique à quatre dimensions (avant - arrière - gauche - droite) calquée sur sa propre physiologie vectorielle, standardisée. Il la découvre ici face à face, en relief, en taches verticales, offerte à une écoute sélective. Cette invention se nomme le Gmebaphone. Bien qu'encore imparfaite et fragile (du fait d'innombrables connexions), elle apparaît comme une évidence et possède beaucoup d'avantages.

Entre autres, de rendre l'enregistrement plus vivant, pour l'oreille et pour l'œil. Car cette armée de haut-parleurs à ras de terre, couplés, alignés, montés sur échasses, cette vingtaine d'yeux ronds superposés qui vous fixent de la scène, c'est un spectacle, un décor, qui appellent les jeux de lumière, le mouvement, la danse ; c'est un stimulant pour l'imagination : la manière de concevoir l'électro-acoustique pourrait en être modifiée.

Pierre Bœswillwald le démontre : il a composé sur synthéti-

seur sa *Toccatane n° 1* pour le Gmebaphone, comme un catalogue d'effets, comme une mise en valeur de ses instruments. On se croit successivement au dix-septième siècle, à la Renaissance, au Moyen Âge, en Italie, en Bretagne et en Savoie ; on croit entendre un biniou, un saxophone de jazz, des trompettes, une vielle et de l'orgue, raccordés par des séquences de vibrations ou de crachotements. Et tout cela clignote drôlement dans l'espace réorchestré sur le vif, « joué » par l'auteur sur le clavier de la table de mixage.

Au Gmebaphone, et en plein air, dans la cour du Palais Jacques-Cœur, on découvrirait aussi *Suite pour claviers à rallonges*, d'Alain Savouret : improvisations enregistrées au clavecin et au piano préparé, mais « cassées », « censurées » par des ponctuations ou des incises électroniques. Tantôt rêveur, tantôt critique, détendu puis grimaçant, l'auteur se montre dédoublé. Il l'est sans doute, à la fois orienté et tiraillé par la forme, jazzman par tempérament, « compositeur » par éducation.

ANNE REY.

### 26-27. ARTS ET SPECTACLES

- MUSIQUE : l'inauguration du Gmebaphone au Festival de Bourges.
- DANSE : Paul Taylor ou le bonheur de danser.
- EXPOSITIONS : Gen-Paul, le Montmartrois.



# **avec le gmebaphone premier instrument électroacoustique de diffusion musicale**

**premier instrument électroacoustique de diffusion musicale.**

La technique électroacoustique a permis aux compositeurs d'avoir un contrôle sonore permanent sur leur travail, de vérifier sans cesse à chaque étape de la création si et comment leurs intentions musicales passaient le mur du son. Sur les plans technique et musical cet apport a été décisif. Malheureusement, ces mêmes compositeurs fascinés par le sonore ont porté toute leur attention sur le travail de réalisation, négligeant complètement les qualités et spécificités que réclamaient leurs œuvres à la diffusion. Sans doute est-ce pour avoir eu et vécu trop longtemps dans une aura de laboratoire ou... qu'ils oublièrent que la musique doit se faire et se faire entendre. Ils vécurent ainsi longtemps en contradiction avec un de leur postulat.

Il faut créer un matériel spécifique de diffusion électroacoustique, et ne pas s'en remettre par démission aux normes de la haute fidélité la plus fidèle qui pour l'être, globalise, neutralise le son.

« La technique de diffusion de leurs œuvres sera l'œuvre des compositeurs eux-mêmes. »

C'est pour réaliser ce vaste programme que travaille l'Atelier de Recherches technologiques appliquées au musical du G.M.E.B.

Des ensembles de haut-parleurs enregistrés différemment donnent aux sons la possibilité de vivre leur vie acoustique (spatialisation naturelle, relief, dynamique, couleur...), au compositeur la responsabilité d'une réelle direction, interprétation de son œuvre devant le public, à la musique une lisibilité des intentions qui interdit de faire n'importe quoi. (Dans la chaîne d'un système de communication, si l'on modifie la valeur d'un des éléments, les autres évoluent... c'est donc le début d'une certaine histoire.)

Le Gmebaphone, conçu par C. Clozier et réalisé avec le compositeur P. Boeswillwald et l'ingénieur du son J.-C. Le Duc, a été « inauguré » en juin 1973 durant le Festival International de Bourges. Il bénéficie dans son développement et dans ses applications des autres réalisations et directions d'études de l'Atelier de Recherches technologiques appliquées au musical : le Gmebahertz, système utilisant les liaisons hertziennes émission-réception, commande, absence de câbles..., qui a été utilisé également en juin 1973 dans un spectacle musical « Sonolourde » de C. Clozier, et les différents types ou familles de sonorisation d'intervention rapide, utilisant miniaturisation et piles.

Présentation du Gmebaphone de janvier 1974,  
diffusée urbi et orbi sur la carte de vœux du GMEB.

Sept versions principales (14 avec les variations)  
de l'instrumentarium de diffusion/interprétation  
seront développées au fil des années 1973 / 2005,  
à compter de 1998, sous le nom de Cybernéphone.

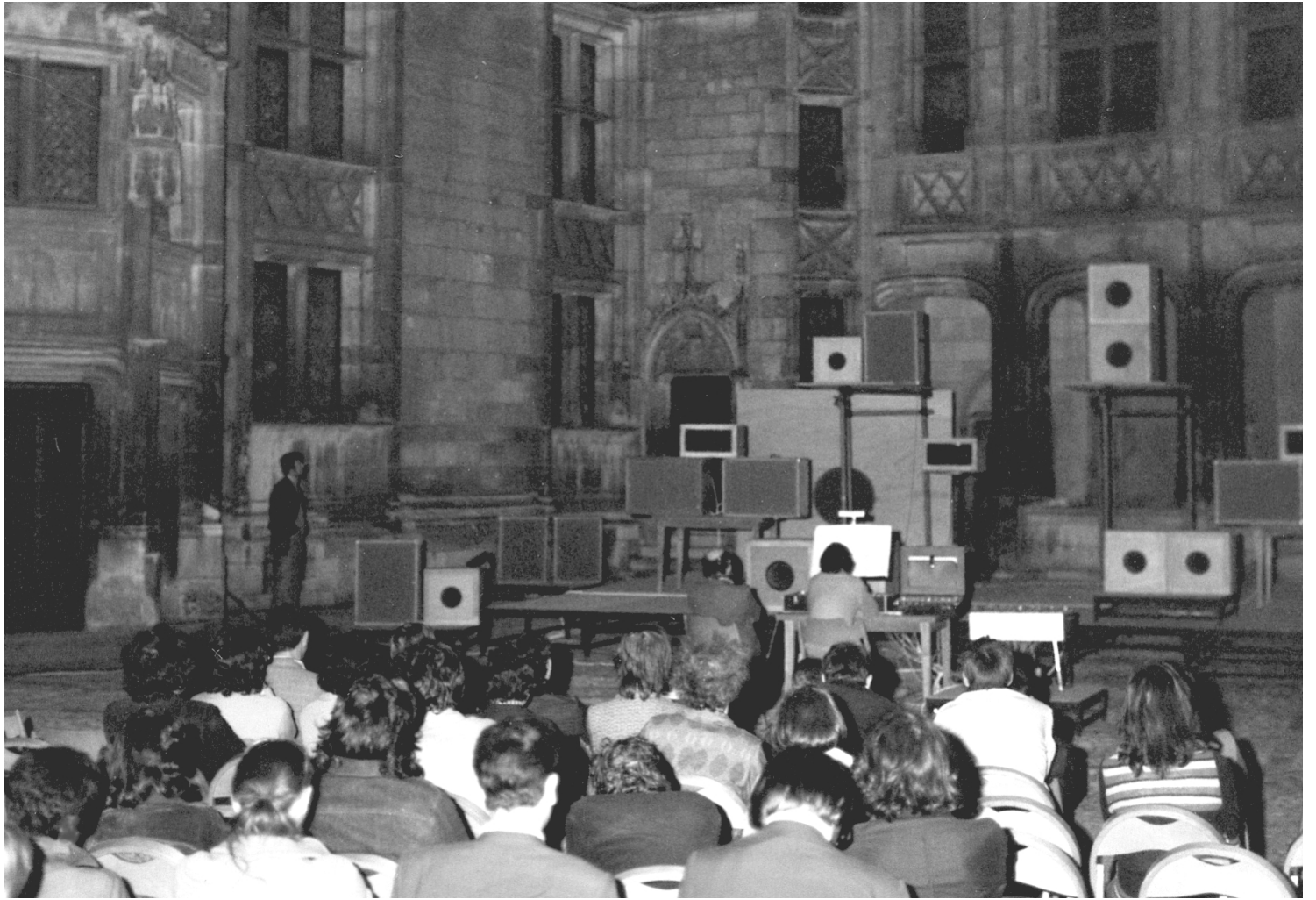
Les consoles (toutes réalisées GMEB) se complexifieront  
en modes de jeux (manuels, commandes, mémoires)  
et en capacité de traitement du signal temps réel,  
allant de l'analogique, à l'audio numérique puis au numérique.



**Inauguration du Gmebaphone le 5 juin 1973 dans la cour du Palais J. Cœur  
lors du 3<sup>ème</sup> Festival International  
avec parmi le public F. Bayle**



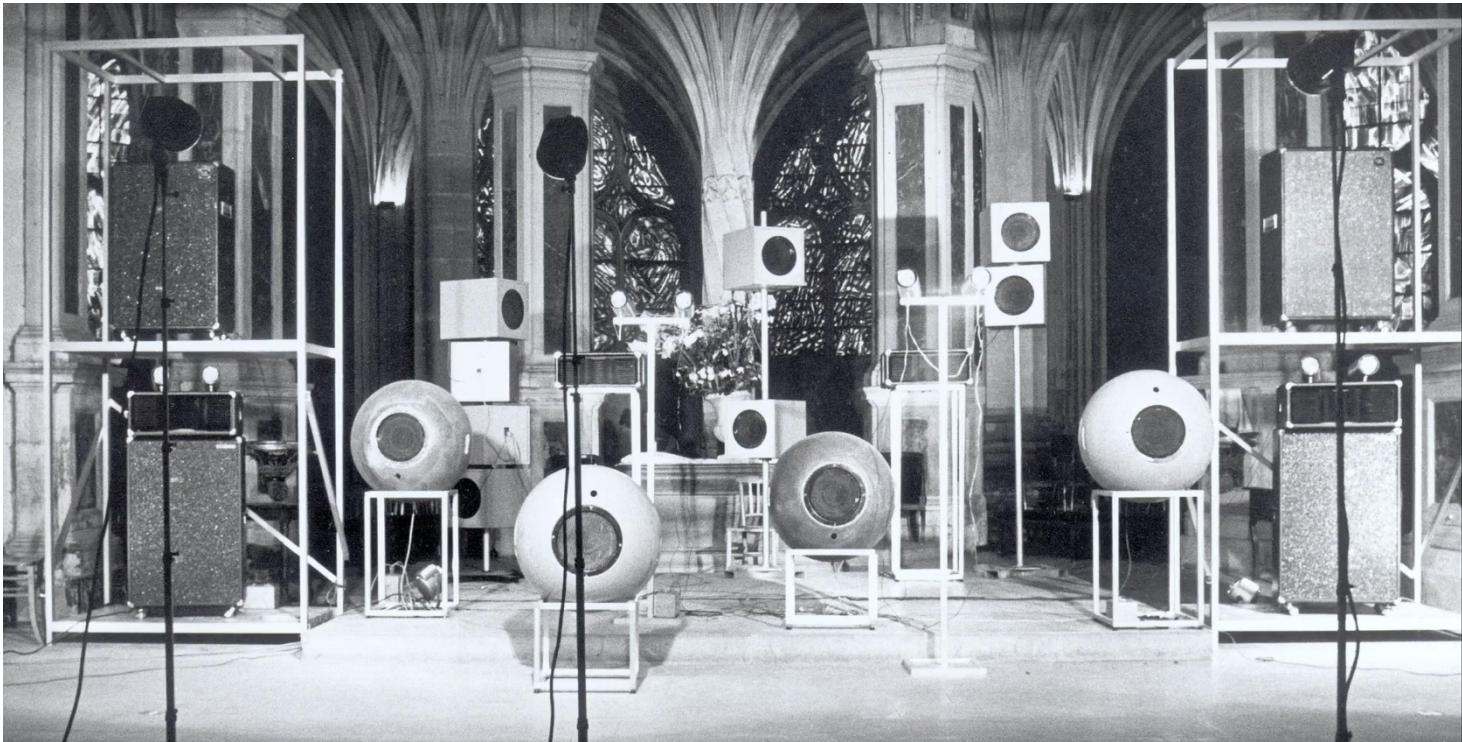
**et le 12 février 1974 sera inauguré l'acousmonium ...**



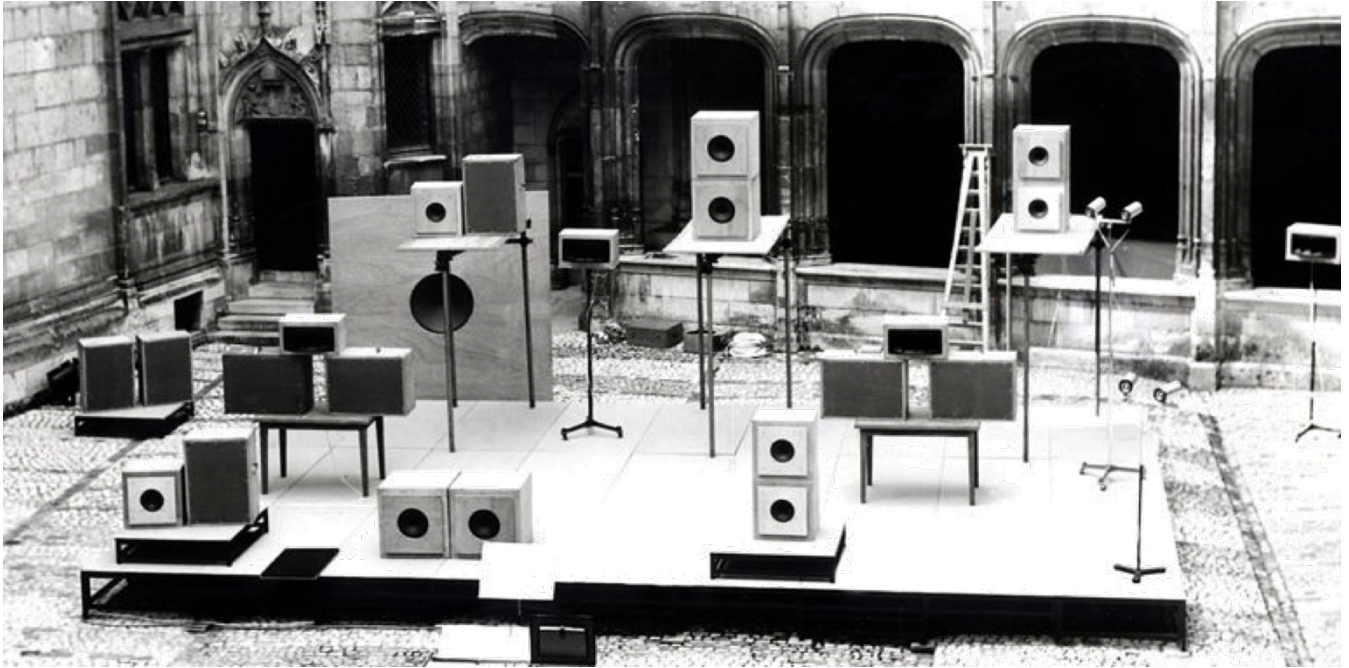
**et le 12 février 1974 arrivera l'Acousmonium ...**



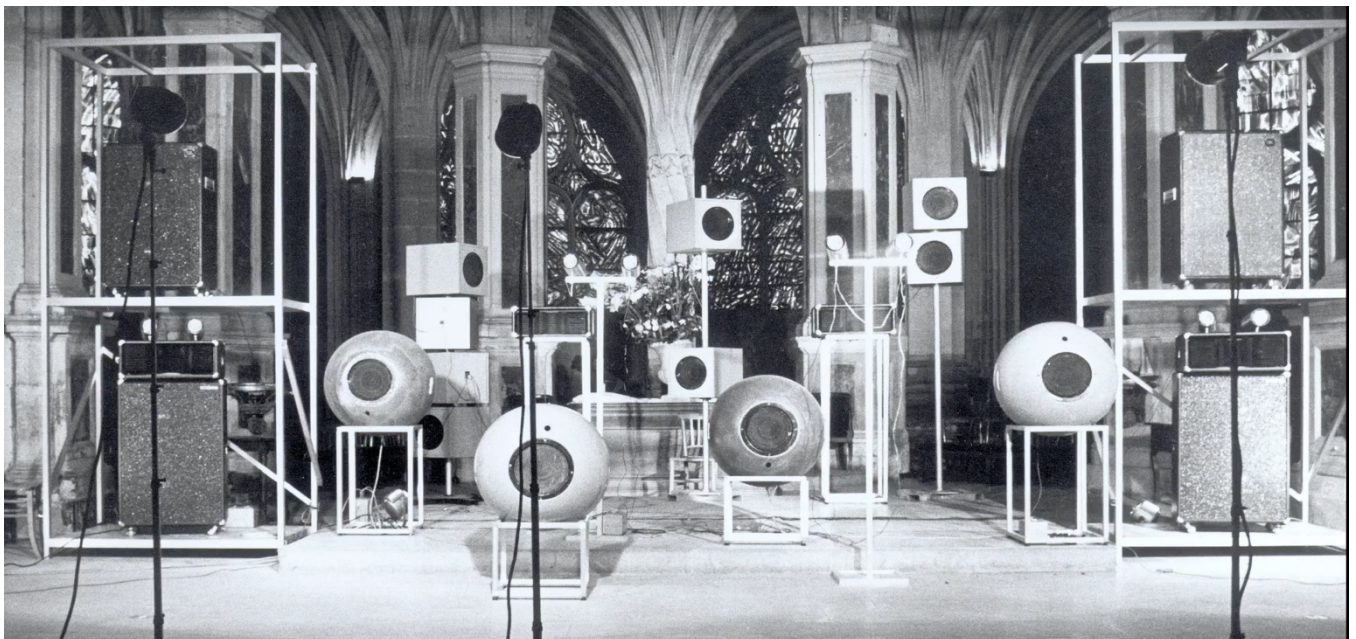




**à simplement regarder, la parentèle affleure visiblement entre**

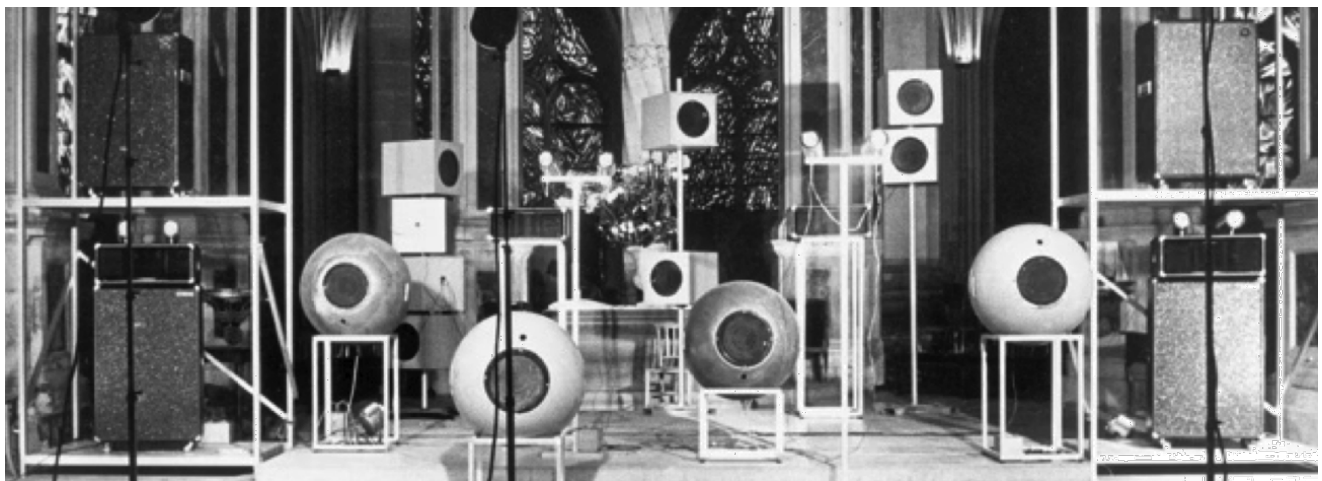
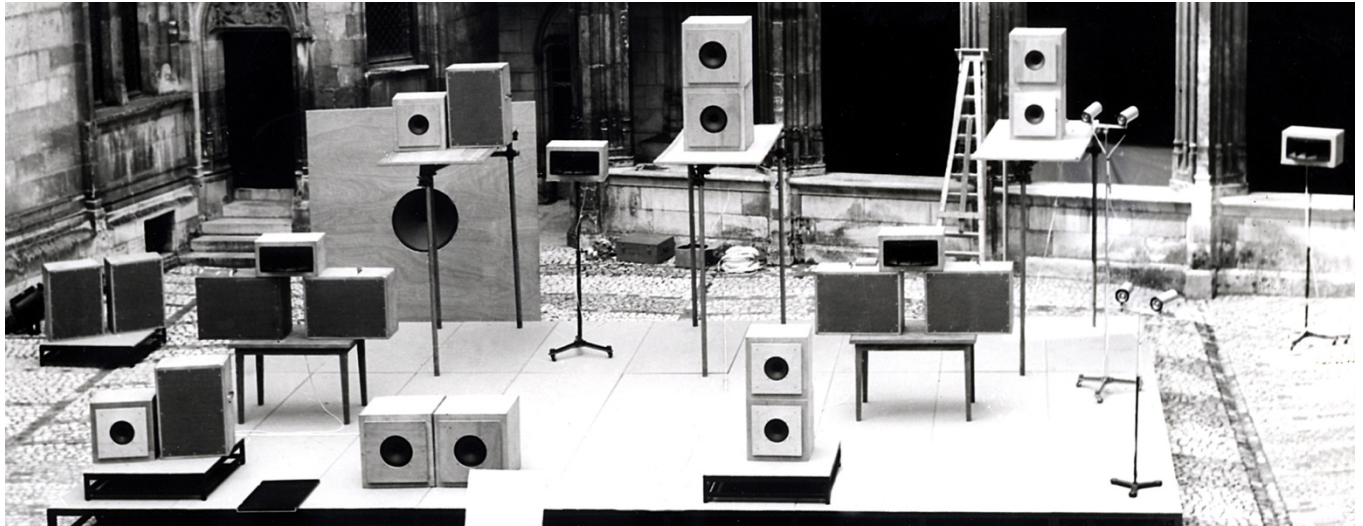


**Gmebaphone juin 73 Palais J Coeur,**



**Acousmonium février 1974**







**Le GRM : de l'invention du son à la musique** Par François Bonnet, coordinateur pédagogique au GRM Ina, Jean-Baptiste Garcia, chargé de production au GRM Ina, Yann Geslin, responsable de projets de recherche au GRM Ina, Dominique Saint-Martin, responsable éditorial au GRM Ina, Daniel Teruggi, directeur de la recherche.

Extraits : Des dispositifs plus complexes ont été conçus ensuite à partir de ce premier concert, mais c'est seulement en 1974 que François Bayle, compositeur et directeur du GRM à ce moment, eut la judicieuse idée de construire un ensemble spécifiquement pensé pour la musique de sons et de lui donner un nom qui permettrait d'identifier le dispositif. Le nom proposé fut celui d'« Acousmonium », mot qui suivait dans le temps la formulation du même François Bayle du concept de « musique acousmatique » 14, et qui donnait également un mot différenciateur à une pratique compositionnelle très ancrée. .

Le premier Acousmonium en 1972, église Saint Séverin à Paris.

Photo Kipa, 1974 ©Kipa.

D'outil d'équilibrage, l'Acousmonium est passé à un outil d'expression, étant donné qu'à partir du moment où il était possible de modifier le positionnement des sons dans l'espace, l'intensité générale, la couleur des sons, une nouvelle possibilité s'ouvrait aux compositeurs et « interprètes » pour faire du concert un moment unique pour l'écoute et la découverte de l'espace.

Plusieurs versions ont existé de l'Acousmonium depuis ses débuts en 1972, suivant l'évolution des technologies d'amplification des sons et ensuite les nouveaux formats des œuvres.



**Deux uchronies parmi tant d'autres (voir dossier suivant "Histoire du Gmebaphone, détours et contrefaçons", dans lesquelles le même prescripteur (Ina) affirme la naissance de l'idée en 74 pour ensuite dater de 72 mais avec une photo au cop 74 pour finir en revenant à 72**

**ina**  
GRM

La création et la recherche  
dans le domaine du son  
et des musiques électroacoustiques

Recherchez sur Ina GRM

Contact

CONCERTS RADIO OUTILS COLLECTIONS RECHERCHE NOUS CONNAÎTRE

HISTORIQUE L'ÉQUIPE LES STUDIOS

Vous êtes ici : Accueil > Nous connaître > Historique > Historique

**1968**

- \* Création de la Classe de composition électroacoustique et de recherche musicale du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Professeurs : Pierre Schaeffer, puis Guy Reibel.

**1973**

- \* Conception d'un orchestre de projecteurs sonores par registres et étagement de plans : l'Acousmonium. Inauguration avec L'Expérience Acoustique de François Bayle.

**1974**

- \* Premières expériences d'informatique musicale (Bénédict Mailliard - Pierre-Alain Jaffrenou - Bernard Durr).

**1975**

- \* Création de l'Institut National Audiovisuel auquel s'intègre le Groupe de Recherches Musicales comme Département de Recherche et de Création Musicales et implantation à la Maison de Radio France.



Aucune mention de la présence de l'acousmonium  
sur l'annonce du concert du 12 février

# GROUPE DE RECHERCHES MUSICALES

FRANÇOIS BAYLE



## CONCERTS 1974.

CYCLE A

PAROLE

Eglise Saint-Séverin

■ Mercredi 16 janvier à 20 h 30

K. STOCKHAUSEN : *Gesang der Junglinge*

O. MESSIAEN : *Méditations sur le Mystère  
de la Sainte Trinité* nos 5 et 7 1<sup>re</sup> audition

Orgue : J.-C. Raynaud

J. LEJEUNE : *Parages* création

suite en neuf mouvements

O. MESSIAEN : *Méditations sur le Mystère  
de la Sainte Trinité* nos 3 et 4 1<sup>re</sup> audition

Orgue : J.-C. Raynaud

■ Mercredi 23 janvier à 20 h 30

G. LIGETI : *Volumina*. Orgue : X. Darasse

D. KAUFMANN : *Automne pathétique* 1<sup>re</sup> audition

M. CHION : *Requiem*

■ Mercredi 30 janvier à 20 h 30

B. MADERNA : *Invenzioni su una voce* 1<sup>re</sup> audition

B. PARMEGIANI : *Enfer*

F. BAYLE : *Purgatoire*, récitant M. Hermon

BAYLE-PARMEGIANI : *Paradis* création

■ Mercredi 6 février à 20 h 30

BRAHMS-LASSUS : Chorale Stéphane Caillat.

Ensemble vocal Musique Nouvelle

S. CAILLAT : *Illumination* pour chœur création

R. CAHEN : *Passé composé*

M. BOKANOWSKI : *Koré* création

G. REIBEL : *Ballade des menus propos,*

*Annabel Lee, Ombre*, avec la voix de L. Terzieff

Direction Stéphane Caillat

CYCLE B

RENCONTRES

Espace Pierre Cardin

■ Mardi 12 février  
à 19 h

F. BAYLE : *L'Expérience Acoustique I et II*  
à 20 h 30

F. BAYLE : *Vibrations composées* 1<sup>re</sup> série création

*L'Expérience Acoustique III-IV-V* 1<sup>re</sup> audition

RAVEL-STOCKHAUSEN-MESSIAEN-DEBUSSY :

Piano-références Pièces interprétées par G. Frémy

D. Merlet, J.-R. Kars

■ Mardi 19 février à 20 h 30

J.-C. RISSET : *Mutations II* création

J. CHOWNING : *Turenas* création

• *Concert d'oiseaux du Kenya*, Doc. J.-C. Roché

G. REIBEL : *Triptyque* création

■ Mardi 26 février à 20 h 30

J. AELLER : *Horizont* 1<sup>re</sup> audition

T. TAKEMITSU : *Water Music* 1<sup>re</sup> audition

• *Flûtes de Pan des Iles Salomon*,

Documents H. Zemp

J. SCHWARZ :

*Il était une fois* création

■ Mardi 5 mars à 20 h 30

L. BERIO : *Thema Omaggio a Joyce*

• *Sango, musiques africaines*,

Documents S. Arom

B. PARMEGIANI :

*De Natura Sonorum* création

catalogue en treize mouvements

