Prédicat

pour la Musique Électroacoustique

défense et illustration de cette appellation générique internationale

contre la prétention rétrograde et réductrice de la désignation acousmatique

Sommaire

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 mégalomane.
Cela n'aurait eu qu'une importance picrocholine, 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 *"Dans son Traité des Objets musicaux, publié en 1966, Pierre Schaeffer reprend le terme d'acousmatique et le rattache à l'écoute réduite : « le magnétophone a la vertu de la tenture de Pythagore : s'il crée de nouveaux phénomènes à observer, il crée surtout de nouvelles conditions d'observation" écrit* Bayle in Encyclopédie Universalis.

L'usage du « terme » par P. Schaeffer visait effectivement l'écoute réduite du son en mode phénoménologique (époché) en sorte de classifier 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 et roborative intellectuellement qu'elle était et le demeure fut néanmoins dès l'origine résolument un contre-sens pour la composition musicale, pour l'écoute musicale et l'analyse musicale. 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 éparpillée de haut-parleurs.

Elle avait pour but, sinon fonction, de légitimer à postériori 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 ne cherchait qu'à imager une attitude d'analyse des effets, d'écoute éclatée entre ouïr, entendre, comprendre élevant l'objet au statut de sonore, et non du faire, de la composition de la musique ni même d'écoute de la musique**.** 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).

Le fait est qu'il ne s'attacha pas, fort heureusement et avec lucidité, à développer avec hésitation ce désolant rapprochement au fil du T.O.M. édition 1966.

Dans la réimpression de mars 1977, il le déconsidérera 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.682

Ainsi, alors qu'en 1959, revenu aux commandes, il posait le principe *"de recherche musicale"* autour de l'objet sonore en lieu et place *"d'une recherche de la musique concrète"*, il annonçait comme nouveau projet éditorial la préparation d'un Traité appelé *"Acousmatique, ou Traité des Objets musicaux"* qui sera diffusé en 1966 mais avec dans le titre la disparition nom *Acousmatique* puis et dont la référence sera infirmée en la réédition de 1977.

Car de fait l'enregistrement sonore, qui retient l'effet et non sa cause délivre une re-production hors espace et hors temps d'origine pour les propulser en d'autres et ce à volonté, est plus que centenaire puisque datant de 1877, conçu mais non réalisé par Charles Cros, fabriqué et commercialisé par Edison alors que le principe seul de saisie, de prise de sons date de 1856 par Scott de Martinville, mais sans solution de feed-back, de lecture.

Cela n'empêche pas les faux disciples schaefferiens de perpétuer en fausse descendance ce que le père de substitution a lui-même dénoncé dans son codicille à la réédition de1977.

Aussi est-il inadmissible et disgracieux 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 vulgate 1966 quand cette dernière a été infirmée par son auteur même.

Cette rétention volontaire permet de justifier 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 abusivement et arbitrairement 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, 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).
En seconde remarque, l'imposture de classe et la condescendance pour les qui et les comment, qui parsèment le condensé baylien, révélant un sectarisme certain et un authentique mépris envers le public :

- *Pythagore avait... tout de suite vu qu'il fallait décanter*. Est-ce à dire qu'il faut décanter les compositrices et teurs et/ou les auditeurs et trices ? Il s'emploiera effectivement à appliquer ce principe aux deux espèces sans qu'il ne précise les conditions et motifs des décantages,
- *ses permanents étaient à côté de lui* autrement appelés ésotériques ou mathématiciens, ce qui implique contrairement à la doxa que Pythagore n'était pas dissimulé à ces derniers, mais aux non élus, ce qu'il reconnaît :
- *mais comme il attirait grand monde, il installait un rideau et c'était les autres qui étaient derrière le rideau.*

Ainsi Monsieur Pythagore attirant du monde, il fallait qu'il décante et installe un rideau "*derrière lequel se trouverait assemblé le Vulgum. C'étaient les Acousmaticiens*" également appelés exotériques. (quelle est la raison cette conséquence causale ?).
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 aousmaticien 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 dénué 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 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 projettent ce qu'il fait et dont selon le postulat il ne connaîtrait pas la cause lors de la composition qu'il a faite et 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 formate la musique justement nommée électroacoustique.
Complémentairement une question est : 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, n'étant jamais énoncées car effectivement d'une pratique délicate quand il s'agit de sons dont on ne doit connaître la cause, entraînant à une pratique éthérée de purs fantasmes sonores sui generis. *« Une musique qui se tourne en studio »,* une musique qui tourne en rond serait plus adéquat.

La résolution de ce dilemme est que rien ne change de la pratique électroacoustique, exceptée la "modalité d'écoute" sans même que les clefs de celle-ci en soient données (une fois encore du **son** et non de la musique). Ce n'est plus de la recherche musicale, c'est de la transcendance type Lourdes.

Toutes ces âneries (*Schaeffer : c'est l'âne chargé de reliques*) ne sont que des acousmata.
(dans le pythagorisme, ils 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, la musique acousmatique ne serait donc rien qu'une musique conçue sur la base de quelques vélléités 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 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" entraves à la composition (voir Schaeffer T.O.M 1977), et récupérant 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 la nouvelle console du 54 au GRM également mi 1970. Il était difficile de ne pas déceler la ou les causes à l'écoute de l'origine électroacoustique des séquences de sons générées, très présentes notamment dans la "divine comédie" réalisée au studio 54.

Qu'à cela ne tienne, il fallait baptiser pour détourner un enfant commun 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 électroaacoustiques 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 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 dis 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 de 2003.*

Mais n'est-ce pas choc conceptuel sinon oxymore que 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 m'interroger sur cette préoccupation incohérente de donner à voir l'absence prétendue de causes de la part d'un leader 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 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*, 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, trans-genres bien qu'invisible.

Bref, une musique invisible, née du haut-parleur visible, dont les sons projetés, 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 en 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'acousmographe, bien incapable par ailleurs de visualiser la matière sonore invisible et moins encore la musique et donc ne montrant que le rien, baylle réplique (phonétique) 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 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 délié, 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 : « 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 :

« 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 dupérieuse 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.

Cette dé-nomination fut au XXème 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 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 partiale 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 récupération de Peignot, et l'autre fruit d'autres captation et plagiat*, celui de l'instrumentarium Gmebaphone et celui du concept de diffusion-interprétation, réalisés en juin 73.
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 mégalomaniaque, 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 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)*
" 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 b) de la page suivante.

Le plagiat résulte du fondement inné, génétique que tous les acousmoniums utilisent aujourd'hui 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, réalisé dans l'ARTAM du GMEB, Atelier de Réalisations Technologiques Appliquées au Musical (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 écrirent : "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 (aesthésis) 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 19ème 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 dépliera 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'interprête 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, interpôlés 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 « cosmétiqua » 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, à savoir 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'abusive 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 journellement 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 "* diffèrerait-t-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. Tout 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 apparait 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.

<u>Note :</u> *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'émoi. Même après la proposition lexicale de J. Peignot 1955. Mais suite au tournant de 1958, année où Schaeffer composera ses études d'objets, socle du réductivisme 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.

Cette histoire de cause initiale, comme si une seule cause était déterminante, et ce postulat ne sont que périssologie pour le meilleur, incongruité fantasmatique 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.* 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-sens.

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 circonstanciés en les nommant " sons évènementiels ", 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, cause de l'acousmonium, et la mise sur le marché du référent acousmatique.

« Et là aussi, j'ai dis 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, car malheureusement Schaeffer s'appropria ce mot malheureusement ressucité par J. Peignot en 1955, le généralisa 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) négationisme, 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 (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), 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 de leur préoccupation), public parqué de l'autre côté du prétentieux et ridicule rideau, ces paradoxalement nommés acousmatiques, ces ignorants, 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 l'ignorance .

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 baylienne, 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 salle 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 fluctuances 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, standartisée. Il la découvre ici face à face, en relief, en taches verticales, offerte à une écoute sélective.

Cette invention apparait comme une ***évidence*** *et posséde 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 un collègue plagiaire et répandu (ce que le Gmebaphone n’est pas, 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 antropomorphique 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 fondre 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 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 “chaine 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 3ème 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, matriçage, 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-schaefférien, 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 pème "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 cieux 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 à priori et naissent d'un affrontement des créateurs avec la réalité. "*

En 1960, dans la Revue Esprit, J. Peignot créera et diffusera 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 instrurnents électroncoustiques 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 chaine 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 là 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 classifier 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. Cr

Ce terme cherchait à imager 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 pratrique 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 satisfit. (suffisamment, car ayant un pied fracturé, il me fit transmettre par F. Bayle, son invitation à pérégrinations libres au Service de la recherche et de participation (hors hiérarchie) à la campagne programmée en mai 68 pour les 20 ans de la musique concrète (célébration 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 outil mais 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 apparait 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 anecdotiques 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 du 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 et que l'analyse était d'intérêt et ouvrait à de nombreuses réflexions salutaires, ce n'était pas pour autant 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 coincidence 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 oblitérées.

"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 cependant dans ce même et pénultième chapitre de 1976 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, délaisser 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 eternam un corpus où prend tout son sens, l'expression *"quaerendo, invenietis"* comme le disait J.S. Bach (et Mathieu avant lui…).
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, 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 Cybernéphone).

Musique acousmatique ne serait donc rien 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 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), 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 — avec Bruno Serrou ch 45 et 40

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 ...

entretien — avec Evelyne Gayou

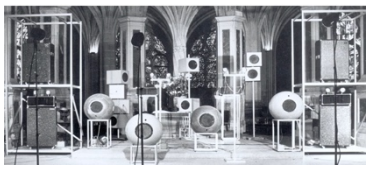
Entretien avec François BAYLE : l'Acousmonium - YouTube
https://www.youtube.com/watch?v=1tsEdyw0s8c

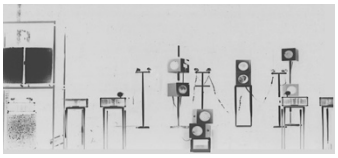
24 oct. 2017 - Ajouté par Ina GRM
Entretien : Evelyne **Gayou**. Traduction : David Vaughn Réalisation : Jean-Baptiste Garcia Retrouvez toutes les ...

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).

Conséquemment, usant de l'absence de publicité ultérieure donnée à cette 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 inauguré le 12 février 1974 comme étant antérieur au Gmebaphone et à certifier (voir entretien Ina cité) toute absence de plagiat sinon de 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) mais non le plagiat. 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 mit 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 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 musicalisante.

Quant au pourquoi et comment il s’y autorisera, 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 électroaacoustiques de scène (ondes Martenot, guitare électrique, synthétiseurs, processeurs audionunmériques 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“.
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 avions besoin d'une terminologie et, aussi même, d'une certaine, un jugement, et que la musique que nous faisions 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 faisions 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.

Bayle 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 serait-elle 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, <u>en deux mille-trois</u>, 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 <u>"invisible", née du haut-parleur</u> 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 <u>électroacoustique"</u>. 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.

Puis, en un étonnant retournement, 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 :

Si l'on regarde du côté lexical et étymologique, le terme d'acousmatique est on ne peut plus inapproprié, jouant sur la synonymie entre acousmate et acousmatique. Entrouvrons la multiplicité de sens d'acousmate et donc celle des confusions et déplacements opérés.

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. α ´ κ ο υ σ μ α, -α τ ο ς « 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 akouö, 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 (Centre National de Recherches Textuelles et Lexicales) :
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 :

- *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 référence édictée étant l'objet sonore, fondement de la musique concrète, la plus générale… (antienne passée de J. Peignot reprise par P. Schaeffer), cela voudrait apparemment sous-entendre que la musique acousmatique (et non l'objet acousmatique) ne serait qu'un particularisme de la concrète schaefferienne ?
Mais alors pourquoi substituer "son" à "bruit" ?
Curieuse reprise da capo, voire elle aussi magico-rituelle.

Cependant le point important, fondamental est que toutes ces définitions s'accordent, outre 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 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 disgracieux, 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 hétairie 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 1 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 Esotériques 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. »*
Il semble donc très logiquement que Pythagore fut et le premier acousmate "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 examinatoire 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 évaluation inconnue des connaissances pose des interrogations véritables auxquelles répond pour sa part F. Bayle dans l'Encyclopédie Universalis (lequel montre par ailleurs qu'il connaissait le texte de Diderot mais qu'il n'en eut cure) : *"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 <u>décanter</u>. 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 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 décéler 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 ?

C'est 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 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. Comprenne 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 réalisa-son 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 les 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 noir).

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 c'est un instrument en constant développement à l'échelle internationale depuis 1948.

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. 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. II 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/ vibrateur/ 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, enre- gistrement). 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 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 transmutées en évènements 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 chaine 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. II 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, époches, 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 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 édité 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 en inaction s'appelaient Bayle et … Clozier).

Les violon, trompette, violoncelle, percussions… sont des objets sonores identifiés, OSI. Les reconnaître, les identifier dans leur rôlr 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 amorce 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 prolixe (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 apporté 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 schaefférienne, 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 évoluantes, 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 libérera 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, délaisser 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 étageant 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 concrètes 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, délaisser 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, relient 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'embrase 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 pronunciamiento acousmatique.

Annexe I

de textes historiques, contextuels et de citations de divers intervenants

“ donc y a acousmonium. Acousmatique, acousmonium “

“ alors, acousmatique entraînant acousmonium “

(réponse à Serrou Ina 2003)

de ces liaison et corrélation et de leur permutation
à la chronologie incertaine
résultent les 6 chapitres d’informations sous divers angles ci-après

un dossier complet de 123 pages sur les descendances du Gmebaphone
un sur le “ Gmebaphone concept et instrument “ de 116 pages
un autre “ sur la Diffusion-Interprétation “ de 48 pages
sont à disposition sur le site misame.org

remarques sur la naissance du dispositif acousmonium
et du dérivé acousmatique (ou inversement)

des fausses différences réitérées
et comment l’on dénonce et affirme une chose tout en faisant l’inverse

contexte institutionnel et comportemental
des tromperies et forfanteries de notre collègue

précisions sourcées sur les errances des dates
de réalisation et d’inauguration de l’acousmonium

des épigones

paroles d’Ésotériques

remarques sur la naissance du dispositif acousmonium,
et du dérivé acousmatiqe (ou inversement)

Rappelons un fait troublant. Sur le programme publicitaire annonçant le concert du 12 février 1974 lors duquel l'Acousmonium fut inauguré, nulle mention n'y est portée, tout comme nulle appellation acousmatique. Plus tard dans son article de l'Encyclopédie Universalis, il écrira : " 1974. Création de *l'Expérience acoustique* de François Bayle à l'Espace Cardin avec l'*Acousmonium*."

Ces faits ne solutionnent en rien le dilemme de la poule et de l'œuf, c'est à dire celui de l'existence et de l'essence, en ce cas de la pré-éxistence génératrice, qui de l'acousmatique, qui de l'acousmonium ? Acousmonium étant un dérivé ethymologique manifeste d'acousma et d'acousmatique, l'Acousmonium pourrait être le moyen de faire entendre l'acousmatique quand bien même la musique serait électroacoustique et donc un non-sens.

En fait, l'un et l'autre sont des usurpa-sons, le premier du Gmebaphone, la seconde appellation de Jérôme Peignot, premier repris puis abandonné par Schaeffer avant d'être relevé, adopté, fait sien par F. Bayle.

Quant à l'habituelle attribution de cause à Schaeffer sur l'usage de ce terme, F. Bayle cite : *"Dans son Traité des Objets musicaux, publié en 1966, Pierre Schaeffer reprend le terme d'acousmatique et le rattache à l'écoute réduite : « le magnétophone a la vertu de la tenture de Pythagore : s'il crée de nouveaux phénomènes à observer, il crée surtout de nouvelles conditions d'observation »*. Encyclopédie Universalis. Mais quand Schaeffer parlait de magnétophone-rideau, et pas de musique, Bayle pour se démarquer tout en s'alignant sur son mentor décréta lui, rideaucoulement, la musique comme étant acousmatique.

Schaeffer parle du magnétophone qui opère la saisie du temps différé et des conditions d'observations solfégiques des sons via le projet d'écoute réduite, mais non pas de l'écoute d'une œuvre achevée et pas davantage du haut-parleur. Parlant du magnétophone mémoire au temps différé et non hélas des micros qui le permettent opérant la conversion acoustique selon tous les jeux et modes de prise de sons (qu'il avait évalués à Beaune avec Copeau), il rend hommage au faire, dont la pratique peut élargir l'écoute de tout un chacun. Et non de l'écoute dissociée du faire.

En studio, l'œuvre s'établit dans l'aller-retour expérimental constant entre le faire et l'entendre. Et rappelons une fois encore que ce dernier écrira en 1977 dans son additif recadré au T.O.M. *: "Revenons tout d'abord sur l'aspect acousmatique pour bien montrer qu'il n'est pas attaché à la musique électroacoustique "*.

Se parer de la référence à Pythagore et prendre celle des écouteurs "Exotériques" déclarés acousmatiques-vulgum comme archétypes du public, est non seulement considérer celui-là comme un ensemble homogène, isolé et reclus dans le silence des non-initiés aux vérités acousmatiques, mais pour les compositeurs qui s'en réclament, se parer d'une aura scientiste est propre à garantir une valeur ajoutée à leur œuvre, à fortiori quand elle en manque. Problème logique il y a si l'on analyse, "décortique" comme le prétend Bayle, le dispositif du concert acousmatique sous un autre angle encore.

Car à considérer comme il le fait que les haut-parleurs, causes bien visibles, participeraient du "rideau acousmatique" quand bien même ils sont des émetteurs de virtuel bien que réels d'une musique invisible mais audible, et qui plus est démultipliée en de nombreux "projecteurs" (mot faussement cinématographique) devant le public, voire circum-circulairement, et qui seraient des projecteurs-diffuseurs de plusieurs espaces fictifs au sein de l'espace général de la salle au centre de laquelle se trouve prioritairement le compositeur (lui bien visible) à re-générer en temps réel son oeuvre invisible au temps mémorisé différé à partir de haut-parleurs projecteurs bien visibles en mode rideau mais non dissimulés derrière celui de scène, voilà ce qu'il a baptisé orchestre de haut-parleurs, acousmonium.

Liant acousmatique et acousmonium qu'il pose comme allant de soi, les conditions de réalisation acousmatique (inconnues) et d'écoute (la bonne) constituant, conformant la musique acousmatique, impose qu'elle ne peut être projetée que sur un acousmonium propre à révèler sa nature. D'où les interrogations :

- celle de savoir si une dite musique acousmatique ne serait jouable que sur un acousmonium ?
- et la seconde, l'acousmonium serait-il lui-même un objet acousmatique ?
  - la première réponse est évidemment oui, sinon pourquoi ces dérivés.
    Mais dans le même temps il nous dit (lire ci-après) : *« c'est-à-dire une musique qui utiliserait la modalité acousmatique d'écoute et qui serait faite absolument et fondamentalement dans cette perspective-là ».*
    Solution miracle, peu importent le diffuseur et les conditions d'écoute, ce serait l'écoute seule qui importerait. Ce faisant nous revenons à l'écoute déliée des moyens de production d'ailleurs électroacoustiques et du dispositif mis en place pour attirer le public, donc à quoi bon ce dispositif. Finalement la musique acousmatique serait une musique électroacoustique à écouter dans une perspective en mode acousmatique.
  - pour la seconde, la réponse est évidemment non, puisque c'est un objet multiple sonorant bien visible et même pour qu'il le soit davantage, éclairé mettant en évidence le non déliement à la cause (voir précédemment). L'un et l'autre sont en fait contradictoirement antinomiques.

Au final, l'acousmonium mettrait en représentation la musique afin que les mélomanes, bénéficiant d'un ersatz de spectacle, reviennent au concert écouter une musique invisible, (un effet dont la cause première, le compositeur, est lui visible agissant parmi eux et non derrière un rideau). Ayant vérifié par lui-même, tâté cette nouvelle réalité profuse et sonore à Bourges dès 1973 Bayle en fit ravissement aux deux sens du terme. L'interview suivant précise cela.

Dans l'interview B. Serrou INA de 2003 (toujours sur internet) il formulera, dans un à peu près historique farci d'erreurs notoires voire de falsifications et d'oublis révélateurs du flou et des manipulations qui furent nécessaires pour établir l'hagiographie qui y est diffusée.
Les conditions d'apparition abusive du mot acousmatique (date absente) y sont pragmatiquement présentées, (précédemment reproduites mais partiellement) avec une quasi-jovialité innocente sans souci théorique revendiqué : *« Dans les années soixante-dix, soixante-douze, j'ai réuni mes amis pour dire que nous avions besoin d'une terminologie et, aussi même, d'une certaine… un jugement, et que la musique que nous faisions dans le studio devait avoir son appellation particulière, pour qu'elle soit distinguée de la musique de l'IRCAM (ndlr qui n'existait pas encore), par exemple,*
ou… de la simple amplification de la musique de temps réel utilisant de la technologie et des haut-parleurs, mais avec des instruments sur la scène et que ce que nous faisions dans le studio c'était, évidemment, pas pareil.

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.

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, c'est-à-dire sortir de ce dont j'avais hérité moi-même, à savoir que les concerts concrètes de l'époque, c'était <u>deux haut-parleurs</u> en bord de scène, et puis, quand ça a été un peu plus riche, c'était deux haut-parleurs devant et deux haut-parleurs derrière.
A partir de soixante-huit, ça a barbé tout le monde. Donc en soixante-dix, soixante-douze, les salles s'étaient vidées parce que, finalement, les gens s'embêtaient, et comme ils avaient raison !

Constat, discussion entre amis et recherche de solution, le temps a pris son temps. En effet, F. Bayle devint responsable du GRM en 1966. La forme de concert qu'il vilipende fut celle qu'il appliquera lui-même durant 8 années pour les concerts de cette institution sans en rien la changer, pas même la faire évoluer.

Pour la construction de l'Acousmonium, 1974, il lui aura donc fallu, à compter de la réunion *« dans les années soixante-dix, soixante-douze »* dont l'admirable flou chronologique infirme toute réalité, de deux à quatre années pour actualiser son idée, n'osant pas ainsi galvauder le terme de concept.

Ailleurs, en d'autres centres, les dispositifs étaient plus nourris et expérimentaux. Bien peu confraternel est ainsi d'oser généraliser sans retenue et d'ériger en tautologie la faible pratique de la diffusion du GRM, vilipendant les pratiques d'autres compositeurs dont les dispositifs aux nombreux haut-parleurs, mis en oeuvre en cette époque, contredisent cette information fallacieuse : que ce soit ceux de Varèse, Xénakis, Stockhausen, Henry… et tout autant celui gmebien qui affichait et proposait déjà 18 HP, 8 Lansing, 4 Elipson, 6 Supravox dans la cour du palais J. Coeur, pour un dispositif sur lequel il donna son récital lors du 1er festival du GMEB en juin 1971.

A relever dans sa déclaration : *« que nous avions besoin d'une terminologie… et que la musique que nous faisions dans le studio devait avoir son appellation particulière »,* que le besoin n'est ni théorique, ni esthétique, ni compositionnel, mais "terminologique", une dé-nomination récupérée (Peignot, Schaeffer) qu'il s'approprie.

Sans jouer au jeu des différences, et simplement pour les années 1971 à 74,

le GMEB ne proposait pas des concerts à 2 ou 4 haut-parleurs mais avec 8 HP au minimum et 27 au maximum,

proposait des spectacles multi-techniques-médias [films, images, vidéos enregistrées et en direct sur écrans et postes tv, décors, danseuse, acteur, miroirs, lumières et multi haut-parleurs] tels l'Opéra concret "A Vie" ou "les Saisons" en 1971 et 1972, qui ne barbaient et ne barbèrent pas tout le monde et dont "le spectacle était riche".

et le Gmebaphone distribuait un ensemble de 27 HP, 21 registrés et 6 références… lors de son premier concert en juin 73

La rétention de telles données lui permet de falsifier les évènements historiques et d'apparaître sur une tabula rasa.

Revenons à la citation :

« Et là aussi, j'ai dis 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. 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…...

Donc y a acousmonium. Acousmatique, acousmonium. Voilà. C'est un mot dont je suis pas trop fier. C'est ce qu'on appelle un solécisme... 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. »

A noter que dans ce paragraphe, il est difficile de trouver une logique décisionnelle entre *: « 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... … et donc y a acousmonium. acousmatique, acousmonium ».* Voilà.

La question de la date d'apparition de la notion d'acousmatique n'est pas chronologiquement informée. En fait, à ses dires, tout cela aurait surgi lors d'une hypothétique réunion entre amis (voir précédemment).

La date ? Première version, elle se situerait dans une large tranche temporelle 1970/1972, époque où par ailleurs des musiques auraient-été produites à l'IRCAM, quand cela ne se fit pas avant 1978 ! L'histoire synchronique s'avoue vaincue....

Mais questionnement communicationnel : s'il commettait de la musique acousmatique depuis 1972, pourquoi lors du concert inaugural de l'acousmonium en février 1974 l'affichette ne fait aucune mention de son inauguration et pourquoi son œuvre créée à cette occasion s'appelle "l'Expérience acoustique" et aucunement acousmatique (voir photo annexe).
La parution de son livre "Musique acousmatique" datant de 1993, il serait intéressant de retrouver, précédant la description de l'acousmonium qu'il donna dans le livre Reibel/Chion 1976, un corpus d'informations diffusé durant les années 1970-72 à 1993, explicitant, théorisant, établissant les deux pratiques, l'une l'acousmatique et l'autre de l'acousmonium. Malheureusement et bizarrement, nulle trace.

Une autre version viendra de l'Encyclopédie Universalis où il précise dans son article "Acousmatique musique" (déjà cité) : *"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… ».*
Le "royal nous" avons sous-entend (écoute réduite et non acousmatique) en fait le "j'ai commun". Il n'y a de fait qu'un tartarin qui ne s'ignore pas.

Il ne s'agit plus cette fois du flou des années 70/-2, mais d'une dénomination cette fois datée fixée 1974 et à la question de l'œuf ou de la poule, acousmatique après ou avant acousmonium, ce dernier étant lui avéré de 1974, la simultanéité serait ainsi confirmée en petit comité, non officialisée, rendue publique, puisque l'article du Monde relatif au concert inaugural de 74, rend compte de son œuvre "Expérience acoustique", créée à cette occasion, en tant que musique électroacoustique (et non pas acousmatique).

Il publiera dans l'article ultérieur de l'Encyclopédie (cité précédemment) quelques précisions à fortement méditer concernant la musique acousmatique :
« Extension du domaine instrumental, le potentiel électroacoustique fournit de nouvelles sources, de nouveaux modes d'énergie, de jeu, de gestes, Extension du champ perceptif, le registre acousmatique substitue à la fixité des sources la logique des images, auditives et mentales.
La première conception traditionnelle se donne comme code de respecter le temps de la perfonnance, son exploit « à vue », « la limite du « jouable », La seconde se doit de respecter les conditions secrètes, intimes, du mouvement des formes, d'en pousser l'expérience cinématique et spatiale aux limites de« l'écoutable »,
« Il n'est pas inutile de revenir sur ce qui fonde ainsi les principes de la musique acousmatique, C'est le concept spatial de forme qui se révèle avec toutes ses conséquences, l'état du « paysage morphologique » du matériau sonore, son déploiement spatiodynamique, ses réactions aux contraintes, et aussi ses caractéristiques phénoménologiques d'identification et de reconnaisance, de perte et de métamorphose, dans la conscience de l'audition ». ». (ndlr :ainsi liaison effective acousmonium/ acousmatique)
« Une telle profondeur de champ » se révèle bien, en effet, à l'audition des musiques de sons projetés ».
« Au premier niveau (immédiat) de « centration» de l'écoute se rattachent les séquences à référents identifiables, qu'ils soient réalisles (voix, ambiance, paysage sonore, etc_) ou abstraits (morphologie de frottements, d'oscillations, de rebondissenlents, etc.)
Au deuxième niveau de centration viendront les évènements (significatifs) ou transformations à agents décelables : filtrage, synthèse d'un timbre, transposition, etc, ainsi que les marqueurs auxquels recourt intentionnellement « l'écriture » : signe de rupture, changement apparent de plan, personnage, motif, etc. »
« Du troisième niveau (celui du sens) ressortiront les formes de processus et d'évolutions obéissant à des lois internes, les trames, textures, organisations formelles, développements orientés des moments du discours musical. »
« En outre, il est « clair » que, sur « l' écran de contrôle» de l'écoute attentive, les formes sonores se découpent et se développent dans un espace aux « bords flous », creusé par les effets de zoom du grossissement, les jeux du « prisme » électroacoustique, qui ajoutent, aux (catégories des naturelles morphologies, celles des dimensions de transformation du son converti en tension électrique, du son à la vitesse-Iumière. »
« Les figures qui en résultent exploitent l'a-visible, l'a-corporel, même et surtout si elles prennent comme point de départ l'empreinte, l'image, à l'échelle habituelle, de la sonorité des corps macroscopiques. »

Il peut sembler que ne sont en capacité de comprendre ce texte que les seuls initiés élus ésotériques, qui après assimilation de ces paragraphes aux termes choisis nimbés d'une obscure clarté, seraient en capacité d'utiliser à bon escient la modalité acousmatique d'écoute. Et non pas le Vulgum exotérique, qui n'en a pas tiré grand-chose d'explicite et qui ne sait qu'écouter à sa façon, c'est à dire en bordure des savoir et compétence adaptés (adoptés) d'une écoute prétendument acousmatique alors qu'il regroupe par définition les véritables acousmatiques.
Il y a de quoi se perdre dans cette perspective de mise en abîme

Cependant, bien qu'exotérique, j'ai réussi à saisir que :
- *« extension du champ perceptif, le registre » ou « ce qui fonde ainsi les principes de la musique acousmatique, c'est le concept spatial de forme qui se révèle avec toutes ses conséquences, l'état du paysage morphologique »* ne sont que des reprises contournées du TOM et de ses préceptes d'écoute .

- *« une telle profondeur de champ se révèle bien, en effet, à l'audition des musiques de sons projetés »* souligne le caractère généraliste du terme de diffusion acousmatique, affublé d'un inapproprié qualificatif de musique, puisque serait ainsi tout son dès que projeté. (le projecteur étant un haut-parleur, une membrane et non une lentille, on comprend que le son projeté soit invisible).

Ce que confirmera, avec un distant agacement, Schaeffer dans le TOM édition 1977 en une citation explicite certes déjà citée, mais tellement censurée par tous les acousmaticiens et musicologues qu'il est utile de la réitérer. : *« 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. »*

À peine la datation 1974 marquant l'apparition de l'épithète (et non Épictète) acousmatique est posée dans l'Encyclopédie qu'il en change la date dans l'interview Serrou 2003 site INA : *« Alors, acousmatique entraînant acousmonium, entraînant disposition assez rationnelle pour complexifier l'image sonore, entraînant, du coup, un épanouissement de la gerbe des créateurs possibles pouvant alimenter des cycles de concerts, a assuré la base de travail de toutes, de quatre, cinq générations. Ça a été, au fond, mon travail des années soixante-quinze aux années, à la fin, enfin, des vingt-cinq dernières années du vingtième siècle, on peut dire. Je suis assez content de ce, de cet état des choses. Parce que c'était pas évident, à l'époque.* »
Surtout après avoir vu et entendu le Gmebaphone… Donc apparition en 1975 ?!

Un autre fait surprenant, celui de l'absence de nomination de son dispositif antérieurement à son inauguration lors du concert le 12 février 1974. En effet le dépliant distribué ne mentionne en rien et d'aucune façon la création, la présence, l'usage de l'acousmonium, pas même et pas davantage la nature acousmatique de l'œuvre créée à cette occasion.
Ainsi le programme mentionne pour Bayle la création de "Vibrations composées " 1ère série et " l'Expérience acoustique " III -IV-V en 1ère audition (ce qui est d'ailleurs en contradiction avec la fiche "Arts sonores" site INA qui en précise la création effective dans sa version définitive en Avignon en août 1972 !).

Erreur, oubli, absence, impréparation ? Toutes choses plus que troublantes quand on sait avec quelle constance et opiniâtreté manifestes dans les écrits répertoriés ici, F. Bayle instruisit une réécriture et une distorsion de la chronologie pour faire accroire à une antériorité de l'acousmonium sur le Gmebaphone et certaines fallacieuses différences pour masquer le plagiat, la captation.
Finalement, puisque n'étant jamais apparu précédemment, pourquoi ne pas imaginer que le nom lui soit soudainement apparu, inspiré, révélé le jour même du concert inaugural.

L'article critique paru dans "Le Monde" le 15 février *74 "Après le studio de Bourges (le Monde du 13 juin 1973), le G.R.M. substitue un dispositif " orchestral - l'acousmonium - à la sonorisation classique",* mentionnant effectivement le dispositif comme étant un acousmonium, mais ne précisant en rien la nature acousmatique de l'"Expérience acoustique". (Ainsi, hors des manipulations chronologiques et mémorielles, le retour aux sources donne-t-il réponse).

François diffusa donc son œuvre électroacoustique produite dans le studio électroacoustique 54 sur un acousmonium de 74 sans aucun désarroi acousmatique !

Une hypothèse en désespoir de cause, serait que l'appellation musique acousmatique, par décret personnel – unilatéral – arbitraire, remplaçant celle de musique électroacoustique, bien commun international, ait été postulée postérieurement au premier concert de l'acousmonium, ce qui, ironiquement, ce dernier étant pâle réplique monophonique du Gmebaphone, pourrait faire penser celui-ci comme source d'où découlerait cette déviance lexicale et conceptuelle ? Non plus désarroi cette fois, mais effroi !

Précédemment, je me permettais un trait qui pourrait paraître forcé *"à se poser en rénovateur messianique fondateur d'une nouvelle congrégation"* mais il n'est que le soulignement de sa propre affirmation authentifiant le paragraphe précédent : *"donc j'ai décidé d'appeler ça, musique acousmatique… "*

Là est bien la racine du coup de force. La "décision" ne fut discutée, ni amendée, ni validée par quiconque, mais fruit d'une révélation soudaine elle s'instaura proclamation individuelle. Tristement, quelques compositeurs en mal de qualification devinrent adeptes et prosélytes. Alors que dans cette même époque, et ce que Bayle n'ignorait pas, la communauté s'organisait en réseaux internationaux sous l'appellation de musique électroacoustique, (post 1968 aidant, en nombre de pays l'émancipation des "mandarins" devenait réalité), et prenait sa destinée en main, entre autres dans des réunions internationales bien connues, reconnues et pratiquées, telles Concours-Festivals-Journées d'Étude internationaux à Bourges.

Par cet acte fractionnel, qu'il put diffuser via l'exclusivité radiophonique du GRM à l'ORTF *("on a, d'ailleurs, avec la radio, conclu une pièce de contrat"* Serrou), il fondait une scission. Et se faisant, il s'autorisait, s'exemptait par une sorte de pronunciamento lexical à dé-nommer les musiques de ses collègues, quels que soient leurs style, genre et esthétique et les re-définir de son propre chef sur le modèle contourné de sa propre esthétique, leur appliquant d'office cet adjectif générique caduc à racine psychiatrique dissonante.

Ce qui est davantage sidérant, mais tout ne l'est-il pas, dans cette histoire, interpellant et conséquemment révélateur, c'est d'apprendre que l'objet de l'acousmonium n'était donc en rien à visée conceptuelle et musicale mais avait pour objectif de remplir des salles par un public habitué à regarder un orchestre, un riche spectacle : *« Ils écoutent pas, ils viennent pas nous écouter, nous. Ils écoutent autre chose. Donc ils ont un spectacle riche… Il faut un spectacle riche, il faut une batterie de HP ».*

La citation traitant des francophones, *" les gens à qui ont appris tout ça,"* confirme quant à elle et sans détour le prosélytisme propagandiste évoqué précédemment, sa volonté de se considérer comme un formateur, un maître à disciples groupés derrière le rideau.

Malheureusement, et comme il semble le regretter, hiatus, si cette nouvelle marque de fabrique fut créditée par certains, elle ne le fut pas par les compositeurs de son propre camp, propre groupe dont il exerçait la direction, *« c'est encore au GRM que ça a le moins marché. ».*

Ces collègues compositeurs continuèrent à nommer leurs pratiques compositionnelles "électroacoustiques", et pour leurs œuvres passées et pour les suivantes. A chacun d'y voir ou le rejet de cette appropriation autocentrée ou la limite d'un exercice séparatiste dont la faiblesse démocratique renvoie à Pythagore… ou les deux. Donc…

Dans l'interview Serrou, tous les errements de datation, disparaissent dans une mise en perspective globalisante précédée d'une sorte de surprenant aveu de l'auteur :
" Il arrive avec le temps que d'une part, le répertoire d'œuvres s'emplit (qui, du public même averti, sait qu'il existe environ cinq cents œuvres électroacoustiques de valeur et d'originalité ?)" (évidemment sans compter les œuvres réalisées au GMEB et dans tous les studios de par le monde).

- *"et que surtout <u>la pression des jeunes compositeurs qui arrivent</u> fait mûrir la situation, les jeunes étant <u>plus habiles à saisir les erreurs des aînés</u>, pour y trouver la source d'un apport neuf. "*

Et c'est ainsi que flotte dans l'air le souci actuel de trouver des formules de diffusion qui, de Pierre Henry au Groupe de Bourges (1), du Polytope» de Xenakis au Pavillon Stockhausen d'Osaka, révèlent des orientations diverses. Dans cette tendance s'inscrit naturellement le Groupe de Recherches musicales, qui se préoccupe depuis plusieurs années de cette importante question. L'acousmonium, décrit plus loin, n'est qu'un premier résultat"

Bien qu'anonymisé quand mes aînés sont bien nommés, et justement parce qu'ils sont des aînés, la locution "les jeunes compositeurs" possiblement devrait m'inclure dans ce panel patronymisé. D'autant qu'aucun autre jeune ne proposait à cette époque *" des formules de diffusion"*. Quelques précisions et remarques idoines s'imposent dès lors pour préciser le contexte :

a) *je n'arrivais pas*, étant au travail depuis un certain temps (avec F. Barrière, 6 festivals, 4 concours, 3 journées d'études tous évènements internationaux, 5 spectacles…).
La différence entre jeunes et aînés (son éternel paternalisme), Bayle, accédant à la direction du GRM en 1966 et Françoise et moi en 70 à celle du GMEB, que nous avions créé (et non hérité à sa façon comme dirait Beaumarchais), l'écart se résume à 4 années. Ainé de peu, quelque soit l'angle.

b) étions-nous une *"pression",* ? Ce n'était pas notre objectif mais apparemment une cause.

c) une contrition saisissante : *"plus habiles à saisir les erreurs des aînés",* ce qui paraît antinomique avec son appréciation *"c'était les pas forcément les meilleurs, d'ailleurs, mais enfin, c'était les plus ardents, en tout cas, "* affirmée lors de son interview avec B. Serrou 2003 sur le GMEB. Rappelons que 30 années séparent ce commentaire de 2003 de la création du Gmebaphone et 35 des faits évoqués. Comme quoi la rancœur baylienne est compulsive et tenace.

d) *"la source d'un apport neuf "* : est reconnaissance in fine de la novation apportée par le Gmebaphone, reconnaissance d'un apport neuf antérieur à l'acousmonium. Alors que l'affirmation *:" le GRM qui se préoccupe depuis plusieurs années de cette importante question"* est évidemment fausse, ayant relevé le peu d'intérêt manifesté par ses collègues. Quant à la péroraison *"L'acousmonium, décrit plus loin, n'est qu'un premier résultat »,* malgré l'aveu avéré du peu de réussite obtenue lors de sa première, elle est formulée en sorte de prévenir de développements à venir, l'état du moment perdurant trois années pour aboutir à la régie-camion de l'Ina en 1977.

Dès lors si le concept est et sera toujours un plagiat, avec une nouvelle console industrielle, davantage de voies et haut-parleurs et une répartition en petits groupe stéréos disséminés sur scène, les dispositifs deviendront différenciés.

des fausses différences réitérées
et comment l'on dénonce et affirme une chose tout en faisant l'inverse

Deux informations complémentaires :

- la métaphore orchestrale, (que je n'ai jamais utilisée en parlant du Gmebaphone mais simplement le nommant " Ensemble de haut-parleurs", c'est à dire des haut-parleurs qui jouent ensemble), apparaît une première fois en juin 1973, le 13 précisément, dans l'article d'Anne Rey, publié dans "Le Monde" rendant compte du concert d'inauguration du Gmebaphone. Aurait-il déclencher des inspirations sémantiques elles aussi plagiées ?

« Christian Clozier, a eu une idée. Avec le technicien Jean-Claude Le Duc, il l'a réalisée : remplacer l'écoute stéréophonique de musiques enregistrée par une restitution "orchestrale"… Il (le public) la découvre ici face à face, en relief, en taches verticales, offerte à une écoute sélective. Cette invention se nomme le Gmebaphone… la manière de concevoir l'électroacoustique pourrait en être modifiée... »
Manifestement cet article fut lu…

Sur la plaquette promotionnelle des vœux GMEB 1974, une synthèse explicitait en ces termes le Gmebaphone *:*

« 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…

Il faut semblablement 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...

Des ensembles de haut-parleurs registrés 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...»

Ce fut donc le début d'une certaine histoire comme le dit Anne Rey. »

Mais dès lors que Bayle pose une relation homozygote entre acousmonium et acousmatique, il était nécessaire de faire croire à des différences conceptionnelles et techniques entre acousmonium et Gmebaphone en sorte de rompre le lien de filiation directeentre ces deux derniers.

Il n'est donc pas inutile de rappeler, après qu'il eut apprécié d'œil et d'oreilles le Gmebaphone le 5 juin 1973, l'antienne de Bayle qui fut réitérée avec une remarquable constance au fil d'articles, d'interviews et commentaires durant 43 années (encore le 24 octobre 2017 site ina grm/youtube Gayou, la vidéo y est toujours accessible), à savoir la duperie éhontée de ce qui selon lui distinguerait techniquement le second du premier.

Quant à la proximité conceptuelle copieusement dérivée, les texte des vœux 74, le commentaire d'Anne Rey et les commentaires Reibel-Chion-Gayou qui vont suivre en rendent pleinement compte. Car, faute de suffisament de temps pour développer, proposer une alternative crédible au Gmebaphone bien vu et entendu, le mauvais plagiat qui consista le 12 février 1974 à relier la traditionnelle console de diffusion 8 voies GRM à quelques haut-parleurs (quelques Lansing découverts à Bourges en 1971 lors de son concert au Festival de Bourges et quelques Elipson), filtrés, monophoniques, juchés sur des montants d'aluminium, (voir photo) ne signifiait en rien une quelconque originalité, mais une laborieuse adaptation.

L'histoire, dès lors revue et corrigée à la bayle, se déroule sans retenue lors de l'interview avec E. Gayou 1917. Cette dernière ayant signalé dans son livre sur les 50 années du GRM l'antériorité du Gmebaphone, lui posant la question quant à celle-ci, il y donne réponse à sa façon, s'efforçant à travestir l'histoire, les circonstances et les dispositifs.

« Le Gmeb a aussi inventé un dispositif de projection sonore qui a <u>précédé</u> l'Acousmonium. Parce que les gens du groupe de Bourges étaient à ce moment-là très proches du GRM, il y avaient des vases communicants ».

Le GMEB, ayant laissé Paris à 230 km, était inconstestablement très proche géographiquement et fort éloignés musicalement, esthétiquement, en pratique comme en théorie !

Néanmoins, acte est donné de l'antériorité.

Le Gmebaphone a donc, bien été inventé par le GMEB, ou plus exactement par *" les gens du Groupe de Bourges"*. Cette posture aristocratique infatuée et hautaine *"les gens de"* n'est guère acceptable entre collègues. Outre le dédain et la condescendance mégalomaniaques qu'elle exprime, révèlant le fond de sa rancoeur, elle lui permet par cette globalisation indistincte, de passer sous silence "l'inventeur" du Gmebaphone qu'il plagia et plus grave de dénaturer, de surnommer en lui accolant sa définition de l'acousmonium *"un dispositif de projection sonore"*, alors que le Gmebaphone est le premier instrumentarium de diffusion-interprétation, de rayonnement de la musique électroacoustique, qui figure, qui configure le son dans l'espace.

Est-il nécessaire de développer l'assertion concernant la mal-disante grande proximité entre l'élite Grm et les "gens" de Bourges. Nombre des remarques précédentes y font réponse, et notoire le distingo parmi les collègues, que ce soit en France ou à l'international.

Mais s'il est obligé de reconnaître 44 années écoulées l'antériorité du Gmebaphone, c'est pour mieux établir une dissemblance entre les deux dispositifs, en sorte de rompre la recopie manifeste.:

« 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 (précisons l'omission Clozier) *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, nous avons, nous n'aimions pas du tout l'idée de filtrer. Parce que, il faut savoir, que filtrer, que filtrer électroniquement un son, ça consiste tout simplement à envoyer du son déphasé à l'intérieur du son primitif. Donc on tue la phase du signal…

Le signal est complètement désordonné et, qu'au lieu d'être coordonné par cette poussée synchronisée, on a lieu à des tas de trous d'air et de trous de sons, et c'est ce qu'on appelle du signal hors-phase, extrêmement désagréable et insituable, etc...

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…"

Le "nous" est à relever, notamment en lisant la suite.

A bien lire, le Gmebaphone aurait dû en conséquence plutôt s'appeler" l'Emmentalophone".
Le problème, pour ne pas dire le charlatanisme de sa part, est qu'on ne peut techniquement adresser un signal grave dans un HP tweeter d'aigus (les petits), pas plus que dans les trompettes (les moyens), et pas davantage des aigus dans des HP graves (les gros) etc...

C'est pourquoi, dès lors que l'on dispose d'enceintes de différents gabarits mieux ou exclusivement adaptés à des spécificités timbrales, il est obligatoire de filtrer, calibrer le signal si on ne veut pas exploser leurs membranes.
Et c'est pourquoi tous les filtres des studios du GRM étaient connectés à la sono acousmonium, ce que je pus constater de visu, invité amicalement à visiter la régie du concert à l'espace Cardin par le responsable technique et co-auteur de cet acousmonium, Jean Claude Lallemand, quelque peu ironique.

Falsification qu'est cette affirmation d'un non-recours à des filtres, réaffirmée encore en 2017, est marque d'une véritable imposture, puisque Bayle dans sa présentation 1976 dans le livre Reibel/Chion infirme lui-même cette fabulation. Ce qui interpelle à l'évidence sur le sérieux conceptuel, la véracité culbuto théorique de l'auteur. Mais nécessité faisant loi, réclamant du matériel à l'Ina (voir précédemment), il ne pouvait que lister l'ensemble des besoins, dont les filtres générateurs de "trous d'air et de sons". Ainsi :

- dans son article de présentation de l'acousmonium dans le livre 1976 :

« l'étape suivante du plan d'équipement (en cours de réalisation) développe le dispositif de <u>sonorisation</u> dans tous les domaines :

- *augmentation du nombre de haut-parleurs, et diversification de leurs «timbres».*
- *conception et réalisation d'un ensemble de diffusion comprenant une console de diffusion en salle, faisant fonction de console de « spatialisation » et de « mélange », cette console devant posséder 16 voies, avec <u>correcteurs</u> et branchement possible de l'écho et de <u>filtres</u>*

Bayle p 296

- ou dans l'Encyclopédie Universalis :

"Pour qu'un concert acousmatiqueque ne se réduise pas à I'audition passive et monotone d'une pellicule qui se dévide en coulisse sur un appareil lecteur, mais provoque au contraire une écoute riche en impressions variées, en contrastes de dimensions et de mouvements d'ombres et de couleurs sonores, il faut tout à la fois :

- *un étalement suffisant des <u>registres</u> acoustiques,*
- *un nombre minimal de chaînes indépendantes permettant de varier les <u>calibres</u>.*

- un sens de la“ stratégie“ ou de la mise en scène des événements dvnamiques et des couleurs
- des “œuvres“ enfin, qui se prêtent, par la logique de leur organisation, à une interprétation
Nous avons osé le mot d’acousmonium pour définir la disposition ou le lieu d'un tel spectacle dont nous sommes certains que les décennies futures développeront le fécond répertoire, aussi intarissable que celui des musiques instrumentales de l'acoustique macromécanique. Nous ne pouvons ici qu'esquisser le cadre d'une théorie de l'acousmonium, d'une méthode.“
Théorie et méthode restées au pur état d’esquisse, d’autant que les mots soulignés manifestent clairement l’authenticité de la copie gmebienne.

La nécessité exposée de disposer *“des œuvres" enfin, qui se prêtent, par la logique de leur organisation, à une « interprétation »* pose une sérieuse interrogation.
Car est ainsi posée la question d’une hypothétique relation congénitale entre l’acousmonium et la composition acousmatique sans pour autant que soient définis les principes qui doivent y présider, à l’exception de la logique dont on ne peut prétendre qu’elle soit spécifique à l’acousmatique.

Plus inconséquent encore, cela impliquerait l’obligation d’un répertoire bien défini. Dès lors comment diffuser et sur quel dispositif les œuvres électroacoustiques antérieures, celles à venir l’étant en conséquence obligatoirement faites au GRM pour l’acousmonium.

Cette impérieuse nécessité de conformité entre œuvre et acousmonium se complique du fait que les données présentant l’acousmonium version 74 sont encore plus que rares, c’est à dire inexistantes.

L’absence même d’illustration dans les publications par la photo de l’inauguration à Cardin au bénéfice de l’expérimentation préliminaire à St Séverin, est une absurdité car cette photo donne à voir l’entièreté du dispositif, éclairant ainsi visuellement l’origine de l’inspiration créatrice par sa parentèle visuelle évidente avec celle de l’inauguration du Gmebaphone …
Cette absence de sources, fort dommageable pour l’historien, est fort pratique pour faciliter la diffusion des affabulations qui suivront, l’absence de “preuves“ permettant toute licence usurpatoire.

C’est pourquoi, la “description“ la plus développée du dispositif malgré les mots masques et les licences techniques, disponible et constamment reproduite, demeure celle écrite par F. Bayle en 1976 et publiée dans le livre Chion/Reibel déjà évoqué : “ Les Musiques Électroacoustiques“, description qu’il ne cessera d’infirmer lui-même par son obsession de dénier son usage de filtrages tel qu’initié par le Gmebaphone :
“A ce couple de puissants projecteurs solistes à large bande passante répondront cinq ensembles formant des étages de registres, dont la distribution s'étale d'un soliste à l'autre, formant une masse dont on règle l'aération dans le sens de la meilleure efficacité, dans la largeur disponible.

Ces cinq étages sont naturellement constituées par deux extrémités renforcées :
- *un ensemble compact de projecteurs contrebasse (40-400) classiquement situé vers la gauche dans le cas d'une salle orientée selon un axe public-scène;*
- *une chaîne de projecteurs suraigus (8 000-16 000) diversement étalée du centre aux extrémités , selon la réponse acoustique de la salle.*
- *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 (*cad mono*) »*

Deux types de raccordements sont possibles :
*Les diverses chaînes de médians, séparées les unes des autres par des filtres réglables, reçoivent en modulation un total droite-gauche (*donc mono*) qui s'intègre en niveau contrôlé par le pupitre de direction à l'intérieur de l'image de référence fournie par le soliste droit et le soliste gauche.*
*Pour les contrebasses et les aigus la modulation reste un total droite-gauche. (*donc mono, la console ne disposant que de 8 voies*)*
Enfin l'ensemble compact est lui-même opposable à des projecteurs ponctuels situés nettement à distance de l'orchestre. En priorité il s'avère utile de disposer d'un registre lointain, le plus au fond possible…

On voit que l'idée de base est de construire une série de registres de couleurs à l'intérieur d'un espace sonore largement déployé, et continuellement contrôlable par référence à l'image normale de plus petite dimension.
Ce point est d'extrême importance car la subjectivité de l'écoute est l'une, des difficultés majeures dans la conduite de la registration des couleurs. "
Cette présentation correspond évidemment au dispositif 1974 usant d'une console 8 voies.

Les descriptions telles : - 40-400 Hz - 8000-16 000 Hz
- une gamme de registres
- des filtres réglables
- un total droite-gauche
- série de registres de couleurs

si rapportées au texte précédent donnent la réalité de la mascarade : *"nous avons, nous n'aimions pas du tout l'idée de filtrer... on a lieu à des tas de trous d'air et de trous de sons… 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…*

En absence de toute documentation circonstancielle, on ne connaît en rien l'évolution des déploiements hypothétiques entre 74 et 77 (on n'ose dire conceptuelles) le texte de 1976 manifestant une absence totale de changement, 77 étant la date à laquelle le camion-régie Berliet put le transporter et le stéréophoniser.

Tellement peu de documentation, que dans le livre "GRM, cinquante ans d'histoire", d'E. Gayou 2007, les informations qui s'y rapportent couvrent seulement une demie page 312, une présentation une demie-page 179, une autre 2 pages 394, 395 et le paragraphe l'acousmonium de François Bayle 3 pages 416, 17 et 18 sur les 520 que compte le livre, et ce alors que la rédactrice était aux premières loges, au raz des sources, puisque membre du GRM. Ces pages sont nourries de fabulations et faussetés volontaires.

- la présentation p 179 présente pourquoi et quoi : *"Les événements de mai 1968 passés, François Bayle, directeur du GRM, fait le constat que les concerts d'électroacoustique sont souvent pauvres et ennuyeux du point de vue sonore. Il se demande comment faire entendre l'inouï ("dont on parle toujours mais qu'on ne rencontre jamais") et reconquérir un public de mélomanes quelque peu déçus d'avoir à écouter des œuvres électroacoustiques souvent mal diffusées sur un simple couple de haut-parleurs.*
Sur le modèle du grand orchestre à la Haydn, il imagine (avec l'aide de l'ingénieur Jean-Claude Lallemand) un grand orchestre, mais uniquement constitué de haut-parleurs, ou projecteurs sonores qu'il baptise l'Acousmonium. Cet orchestre de projecteurs sonores, par registres et étagement de plans, est inauguré avec l'Expérience acoustique de François Bayle, le 12 février 1974 à l'Espace Cardin à Paris. Les 80 haut-parleurs du premier Acousmonium - car il ne cessera de se perfectionner avec le temps, offrent ainsi une palette très riche des graves aux aigus et du brillant au mat.
De 1977 à 1985, l'Acousmonium est doté d'un 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 le reste de l'Europe. Ces nombreuses prestations extérieures assoient durablement le prestige du GRM,qui a désormais la renommée d'être un grand professionnel du son, de la musique électroacoustique et de la diffusion" qui est à tout le moins, quelque peu usurpée…

- la modernisation tardive p 312 se résume à *: "La dernière grande étape de ce plan pluriannuel de rénovation concerne l'Acousmonium qui est pratiquement identique à lui- même depuis une quinzaine d'années. En 2004, l'Acousmonium est composé de 40 enceintes contenant chacune plusieurs haut-parleurs (d'où les soit-disant 80 de 73), huit arbres à sons et deux consoles analogiques, une pour gérer les sources - notamment celles des instruments live - et une EAA (depuis 1995) pour la diffusion, avec 18 voies en entrée et 10 en sortie, plus les auxiliaires. Enfin la rénovation de l'Acousmonium passe aussi en 2005 par l'acquisition de 4 nouveaux haut-parleurs puissants L Acoustics (avec têtes 115 XF) associés à un caisson de basses SB118".*

- la présentation p 394 nous redit que : " *Le dispositif original que constitue l'Acousmonium est présenté sous son aspect conceptuel dans le chapitre « l'espace, le concert et le sacré ». L'Acousmonium ou orchestre de haut-parleurs a été imaginé par François Bayle en 1974, au départ pour renouveler la situation de concert. Rapidement ce dispositif s'est révélé essentiel à la mise en relief des œuvres, suivant l'acoustique des salles de concert".*

- l'ultime titrée "l'Acousmonium de François Bayle", est la plus longue p 416 à 418, offrant plusieurs informations à bien considérer et analyser sinon à déguster :

*François Bayle, avec son orchestre de haut-parleurs, qu'il baptisa Acousmonium, fit acquérir au GRM une réputation de faiseur de beau son et par voie de conséquence de beaux concerts. (*tel celui entendu à Bourges en 73 …).

*Jusqu'en mai 1968, une simple diffusion « droite » de séquences musicales «expérimentales» sur quelques haut-parleurs dans une salle offrant peu de confort pouvait encore faire figure de concert d'avant- garde. Après mai 1968, l'image de contre-culture et d'expérimentation avait totalement disparu. Il fallait renouveler le concert, pour renouer avec le public… Une expérience spatio-temporelle forte. (*Une explication faite sur mesure).

Puis survient l'annonce contextualisée du Gmebaphone : *" Toutefois il faut rappeler l'antériorité d'un autre dispositif de diffusion* <u>*similaire à*</u> *l'Acousmonium* (étonnamment c'est le premier qui est similaire au second…) : le Gmebaphone mis au point un an plus tôt, *en 1973, par Christian Clozier, Pierre Boeswillwald et Jean-Claude Le Duc, du Groupe de Musique Expérimentale de Bourges, le GMEB. Les deux groupes étaient un peu en concurrence, mais le GRM bénéficiait d'atouts importants : son établissement à Paris, des moyens financiers conséquents, et son encrage au sein de la radiodiffusion.*

(ndlr : si l'établissement fixé à Paris n'est pas d'importance, le GMEB étant radicalement internationaliste, les moyens financiers conséquents ont effectivement permis au GRM d'acheter des monstres et trompettes Lansing quand les nôtres étaient construits maisons et nos Lansing "modestes" mais acquits dès de 1971. Ce qui a par contre et fondamentalement eut d'importance historique ce sont tous les détournements historiques et les falsifications, le plagiat du concept et du dispositif. Par ailleurs, avec nos Festivals, Concours, Académie internationaux… nous choisissons nos partenaires sans esprit de concurrence mais de partenariat collégial).

L'Acousmonium du GRM contribua, depuis ses débuts en 1974, comme le Gmebaphone, à créer un renouveau du concert. Depuis, beaucoup d'autres orchestres de haut-parleurs ont vu le jour et l'usage des dispositifs de diffusion élaborés s'est généralisé.

François Bayle a ainsi été ***le*** *promoteur engagé d'une nouvelle formule de diffusion des œuvres au GRM. Et si l'Acousmonium a tout de suite emporté l'adhésion, à la fois du public et des compositeurs, le débat théorique qui aurait dû l'accompagner n'a jamais eu clairement lieu, certainement en raison du statut de François Bayle. En effet, selon lui, « dans une institution il est toujours difficile de s'emparer d'une invention quand elle émane justement d'un supérieur hiérarchique. (*Faiblesse directoriale et théorique).

À l'inverse, peut-on ajouter, François Bayle n'a peut-être pas réussi à organiser le débat, laissant planer une vague impression qu'il se serait agi d'un projet personnel. (Qui a dit "appropriation"?)

A l'évidence le plagiat et le vol conceptuel et musical sont bien constitués. L'idée, le concept, le principe, la méthode et la structure scénique consistant à filtrer des bandes passantes adressées à certains haut-parleurs répartis dans des relations déterminées par plans de hauteur, de largeur et de profondeur, les trois dimensions établissant ainsi perspective et relief à jouer possiblement en opposition constituée par un plan de référence pour une diffusion en large bande, c'est à dire classiquement stéréo, ont été plus qu'à l'évidence repris et phagocytés sans en nommer l'origine.

Ce qui ne retiendra pas Bayle d'affirmer, au choix :

- durant 33 ans que l'acousmonium a précèdé le Gmebaphone (en exemple consulter la pochette du disque Grande polyphonie qui le situe à mars 1973)
- de ne consentir à la gémellité, qu'après 44 années de négationisme mais affirmant que le premier né était très différent du cadet et qu'il faisait des trous de sons.

Cette mauvaise qualité du plagiat, une copie ne valant jamais l'original, fut remarquée et publiée dans le Monde en une appréciation peu concluante, évidemment déliée et déniée par son responsable : *« 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.* » Le Monde

Toutes ces palinodies ne furent possibles qu'avec la collaboration des épigones, qui ne voulurent jamais croire que François avait assisté à la première du Gmebaphone et tirèrent le rideau en signe d'allégeance.

En fin de cet article Anne Rey écrivait : “ *La manière de concevoir l’électroacoustique pourrait en être modifiée…* “ Elle le fut, et Bayle l’ayant bien compris, s’efforça de s’en arroger la qualité et la valeur mais, cambrioleur pas gentleman, cette voie qu’il détourna, ne le conduisit via un label ésotérique qu’au conformisme musical acousmatique et le maintint dans les anciennes doctrines. La voie de de l’électroacoustique est demeurée celle-là mise en oeuvre, ici, là, ailleurs de par le vaste monde.

Des chercheurs étrangers, (car les analyses critiques dénuées d’intérêt personnel sont rares du côté franco-français et autres lieux de thèse où les travaux épigones sont validés sans vérification et contradiction) ont également et clairement relevé les points de fuite de la stratégie auto-gratifiante mise en place dans les révérences pythagoriciennes. Même cités brièvement, leurs propos offrent un éclairage convergent.

Ainsi quand Bayle cite la phrase *“On rapporte qu'il imagina un dispositif original d’écoute attentive“,*
Brian Kane répond :
“ Bien que cette citation apparaisse dans une entrée intitulée « Acousmatique, histoire du mot », elle n’est pas censée être véritablement historique.
Au contraire, le but est tout à fait autre. Dans la tradition de la musique concrète, le voile pythagoricien a été déployé pour organiser un ensemble d’identifications mimétiques.
En décrivant Pythagore comme l’inventeur d’un « dispositif original », Bayle confère à l’ancien philosophe l’aura de l’ingénieur qui soutient le vaste équipement technique nécessaire à la production de musique acousmatique. Ces identifications mimétiques sont mythiques.
Selon Jean-Luc Nancy, le mythe agit comme une « fiction fondatrice, ou une fondation par fiction », déployée pour organiser les intérêts d’une communauté (Nancy 1983: 53).
Les praticiens de la musique concrète invoquent Pythagore pour se prononcer eux-mêmes. C'est un acte d'auto-poiesis ou d'auto-fondation.
Le conte du voile de Pythagore est la scène primale de la musique dévisualisée, fondant rétroactivement une arche et projetant un telos. »
(History and de-visualided sound in the Schaefferian tradition).

contexte institutionnel et comportemental des tromperies et forfanteries de notre collègue

Son complexe de la citadelle entourée et sa crainte de la concurrence se “*dévoilent“* en vraie grandeur dans l’aveu qu’il fait de l’attitude de ses collègues du GRM *« 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* ». mais plus transparente encore dans sa présentation vipérine et indigne de la genèse du GMEB et de la nature de nos relations tel qu’il les développe dans son interview avec B. Serrou chapitre 40 (archives INA). (le temps est au présent car ce texte est toujours consultable sur le site).

BS Alors, il y a aussi les relations avec les autres ensembles. Parce qu'il n’y a pas que le GRM. Sur le modèle du GRM, le modèle, y a eu Bourges. Y a Nice. Y a Marseille...
FB Mais Bourges, c'est Bourges, Bourges, c'est mes enfants

BS Comment ça s'est passé ?
FB Nous avions un grand projet technologique qui était de fabriquer une console très originale de mixage, exprès pour la musique électroacoustique, dotée de tranches de synthèse, qui étaient incorporées aux tranches de mixage ; et qui permettaient un travail approprié, avec aussi beaucoup de points d'insertion ; un patch pour faire des bouclages, des feed back, etc … Alors… donc ce qui était très intéressant, c'est qu'on ait construit un instrument. Et le deal pour avoir un constructeur qui nous la fasse, c'est qu'on en fasse deux ! Et alors, on en a donc mis deux en chantier - la deuxième étant pour l'implanter dans un autre endroit. Et ça a été Bourges.

BS Ce sont des gens du GRM qui sont allés s'installer à Bourges ?
FB Ce sont des stagiaires qui avaient terminé leurs stages. C'était les pas forcément les meilleurs, d'ailleurs, mais enfin, c'était les plus ardents, en tout cas, c'est sûr. Et qui sont allés, là. Pourquoi à Bourges ? Parce qu'il y a eu une Maison de la Culture André Malraux, je crois que c'est une des premières, il me semble, très favorable à des tentatives, à des expériences, et donc ça c'est trouvé, ça c'est présenté très naturellement.

BS C'est en quelle année, ça ?
FB Oh... ça devait être en soixante-dix... oui, par-là, oui. Soixante-dix, oui, bien sûr, puisqu'ils faisaient partie, les gens de Bourges, de la première, du premier jus de la classe au Conservatoire. Et c'est donc cette équipe que j'ai eue en mains pendant près de deux ans.

BS Et là, c'était subventionné par la culture ou pas ?
FB C'était Françoise Barrière et Christian Closier (Clozier). Oui, à ce moment-là, c'était financé par la culture.

BS C'était plus du tout la Communication
FB Ah, oui ! Ah oui !

BS C'était pas le même financement
FB Ah oui ! Ah oui, oui. Eux passaient de l'autre côté. Ils passaient du côté du budget, effectivement. Et ça s'est très bien passé ; on a fait des premiers festivals ensemble... (c'est à dire invité pour un concert en juin71 !) Ensuite, la situation s'est envenimée pour des raisons é videmment psychanalytiques. Il fallait qu'ils se débarrassent de nous. Et puis, moi-même, je devais être très agaçant ! J'en ai bien conscience ; j'en suis désolé.

Mais je devais pas, je devais pas être bien sympathique, faut dire, avec eux. Probablement, je devais avoir un petit côté autoritaire dont ils ont voulu se débarrasser. Je, ça m'a attristé, hein. Même maintenant. Mais c'est, c'était, je crois, la loi du genre.

BS Pourquoi, vous, ça vous a attristé ? Vous auriez
FB Oh, ben moi, j'aurais aimé, au fond, être copain avec tout le monde.

BS Vous ne comprenez pas qu'on vous aime pas, quoi, c'est ça ?
FB Je comprends très bien, malheureusement ! Je comprends très bien. Mais donc il a fallu que je m'y fasse, mais je trouve qu'il y a une certaine injustice parce qu'on était tous du même, de la même espèce ; et on aurait été plus loin si on avait été plus uni. Mais j'ai appris, très vite, qu'un artiste, c'est un concurrent, avant tout. Concurrent de lui-même, il est déjà en bataille avec lui-même. Alors, dès qu'il y a en un autre : il lui vole dans les plumes ! C'est des coqs dans le même poulailler. C'est, c'est la bagarre. C'est la bagarre. Et quand c'est pas la bagarre, c'est pareil. C'est-à-dire c'est mielleux ; c'est l'entourloupe dans l'air, toujours.

BS Tout dans le dos, quoi !
FB Toujours de l'entourloupe dans l'air dès qu'il y a deux artistes dans la même pièce !

Ces propos sont révélateurs (justifiant ainsi la longueur de la citation) de la personnalité duplice de François qui sans la moindre retenue construit un récit totalement distordu et affabulatoire par lequel s'exprime sa vision mégalo-monocentrée, les évènements qu'il déroule devant magnifier et statufier le rôle central qu'il phantasme avoir été le sien au mépris de la vérité.

Ces chimères et falsifications, encore et toujours divulguées en 2003 (soit plus de trente années postérieurement aux faits) tiennent sans ambages du besoin inassouvi d'un règlement de compte, bien que *"copain de tous"* et "*ennemi de toute entourloupe"*, marqué du complexe primus inter pares intégré au plus profond.

S'impose dès lors un rétablissement de la vérité, en sorte que nul ne puisse accréditer ces propos fabulatoires et attenatoires. Cette vérité n'est pas arbitraire, tous les éléments, les souces, je le rappelle sont à disposition dans le Fonds d'archives IMEB à la BnF, tant en dossiers papier que numérisés (500 GO).

a) révélation (tardive) d'un fort beau cas de GPA. On remarque dès l'introduction cette inextinguible propension à récupérer, à s'attribuer, à s'octroyer des qualités, des attributs qui lui sont exogènes pourrait-on dire.

Car F. Bayle n'a participé en rien à la fondation du GMEB et pas davantage à son éducation. Il n'en est ni le père, ni le saint-esprit, pas même un st Joseph. Qui plus est, le GRM ne fut jamais un ou le modèle, sinon un contre-modèle. Il ne faut pas confondre l'ambiance étriquée self-service du GRM et celle ouverte et aventureuse du Service de la Recherche.
Par ailleurs, quelle bien triste attitude d'un père, même GPAïste proclamant que ses enfants ne sont pas les meilleurs !

b) la console GRM ainsi décrite, fut dessinée par H. Chiarucci et F. Régnier et le dispositif de synthèse conçu et développé par F. Coupigny. Elle fut installée au studio 54 courant 70 (j'en fus un des premiers utilisateurs) et actuellement exposée au Musée de la musique. La console GMEB est exposée au Musée Charles Cros de la BnF dans le cadre de la reconfiguration du sudio Charybde. Il suffit d'y aller voir.

La console GMEB a été la première réalisée en 1968 par le fournisseur (EMI, Électronique Médicale et Industrielle, et non Électronique Musicale Incise…) et installée à la MCB de Bourges courant 1969.
Elle ne comprend aucune tranche de synthèse intégrée, son dispatch et ses potentiomètres sont différents de celle de Paris, qui fut effectivement construite par la même société.

Pourquoi à Bourges ? Parce que cette console avait été commandée par la Maison de la culture (MCB) afin de pouvoir effectuer des enregistrements de spectacles joués sur le grand plateau et d'assurer les montages musicaux pour les mises en scènes de la Comédie de Bourges dirigée par G. Monnet.
Celui-ci, licencié-éjecté à Nice du fait de 68 et de l'agora ouverte qu'il fit de sa maison, laissa à Bourges un équipement audio juste livré, dont l'usage et la finalité relevaient de l'inconnu pour la direction de la MCB : une console, deux filtres, trois magnétos Studer G 36, 1 magnéto Tolona et une reverb EMT. Appel à projet et à compétence fut lancé début 1970. Il se fit via le constructeur EMI qui transmit la demande au GRM, lequel en informa les participants de la classe Schaeffer au Conservatoire.
Ce fut Françoise Barrière, seule entre tous et toutes, qui y répondit dès février.

c) à son invitation, de premières musiques électroacoustiques "pures" furent sans tarder réalisées (F. Barrière, C. Clozier, J. Lejeune, F. Vandenbogaerde) dans ce studio éclos à structure minimale type production de musique appliquée mais aux normes professionnelles.
Puis, F. Barrière et moi-même, proposèrent à l'administrateur Y. Robault (délégué à cette tâche par le directeur M. Croce) de constituer une structure de création, qui s'appela le GMEB, Groupe de Musique Expérimentale de Bourges. Une convention relia les deux parties par laquelle le GMEB était doté d'une autonomie totale, artistique, technique et administrative avec pour seule dépendance la gestion financière. La convention sera signée le 7 octobre 1970, le premier concert aura lieu le 27 novembre, les responsables en seront F. Barrière et C. Clozier.
A cette histoire, rien du *"présenté naturellement"* mais la prise de risques d'une immersion expérimentale dans la décentralisation, dite "culturelle" certes, mais guère prisée des élites parisiennes que nous quittions néanmoins sans regret.

Cela vaut d'ailleurs une précision historique via une brève digression. Non bizarrement, fut très longtemps écrit dans les publications déjà citées et commentées (*Que sais-je, Histoire des musiques électroacoustiques, 50 ans d'histoire - Chion / Reibel/ Gayou)* que le premier Groupe en province fut, non pas celui de Bourges, mais celui de Marseille. La présentation sur le site de ce dernier rend justice de cette intentionnelle et réductrice uchronie :

> *« Le gmem-CNCM-marseille, fondé en 1972 à Marseille par un collectif de compositeurs dont Georges Bœuf, Michel Redolfi et Marcel Frémiot, est labellisé Centre National de Création Musicale en 1977 »*

Note : précédemment, le Conservatoire sous la direction de Pierre Barbizet avait ouvert à la rentrée 1969 une classe pilotée par M. Frémiot où certains jeunes compositeurs constituèrent un collectif interne qu'ils appelèrent GMEM. Le studio était d'étude et non d'accueil pour la production et la diffusion limitée aux œuvres pédagogiques. Ce n'est qu'en 1972, que le groupe devint officiellement un Groupe indépendant qui gardera ses locaux dans le Conservatoire puis recevra pour le fonctionnement et l'équipement des dotations spécifiques du ministère à compter de 73 (plan M. Landowsky, M. Leroux*)*.

Quant à cette MCB dite "*il me semble, très favorable à des tentatives, à des expériences*", elle n'hésitera pas, mi 1974, juste après le 4ème Festival, à liquider le GMEB. Lequel devenu association 1901 le 24 décembre 1974 à la demande du ministère, reçut alors des subventions cette fois directement de la direction de la musique et non plus de la direction des théâtres et maisons de la culture via la MCB, contradiction favorable à un espace de liberté initial.

d) la propension psychanalytique (selon ses propres termes) de notre guide-mentor auto-proclamé s'exprime plein écran dans ce paragraphe : "*on a fait des premiers festivals ensemble*", ce qui est manœuvre confusionnelle, une infantile tentative de récupération d'un pseudo père.
Le premier festival " Dans Bourges ancien, Musiques d'aujourd'hui " eut lieu en juin 1971. Au programme résolument français (l'internationalisation s'établira pour le second en 1972) il y eut trois concerts, tous en plein air acoustique :

celui de P. Henry devant la cathédrale,
celui du GMEB au kiosque du jardin de l'hôtel de ville,
celui de F. Bayle (et non du GRM) dans la cour renaissance du Palais J. Cœur.

Voilà pour le "*on a fait*" qui se résume à avoir été programmé.

Si interrogation il y avait quant au pourquoi ces trois concerts là ?
Ce fut en sorte de marquer, d'inscrire politiquement dans le milieu musical parisien en 1970, notre totale indépendance, musicale-théorique-technologique, et simultanément d'affirmer, de notre part, un positionnement de coexistence pacifique mais égalitaire avec ceux de la capitale en sorte d'éviter les stériles querelles de chapelle et d'ego *(la bagarre)* et nous concentrer sur le développement local et international.

F. Bayle reviendra au Festival, mais ce sera pour assister au concert d'inauguration du Gmebaphone le 5 juin 73, en spectateur-auditeur fort attentif et prenant bonne note.
Mais aussi en juin 1980, accompagné de D. Teruggi (qui prendra sa succession en 1997 pour une vingtaine d'années) cette fois dans un concert GRM, encore et toujours dans la même cour du palais J. Cœur.
Sa déclaration : *"mais j'ai appris, très vite, qu'un artiste, c'est un concurrent, avant tout. Concurrent de lui-même, il est déjà en bataille avec lui-même. Alors, dès qu'il y a en un autre : il lui vole dans les plumes ! C'est des coqs dans le même poulailler. C'est, c'est la bagarre. C'est la bagarre. Et quand c'est pas la bagarre, c'est pareil. C'est-à-dire c'est mielleux ; c'est l'entourloupe dans l'air, toujours"* souligne bien la différence comportementale et contextuelle entre lui et nous. Les autres considérations qui tiennent de la polémique et de la désinformation ne méritent pas de commentaires.

Ainsi, lors de ce Xème Festival 1980, 139 musiques de 132 compositeurs de 28 pays furent jouées. Marque s'il en faut, de notre ouverture non concurrentielle, ni *mielleuse*, ni *entourloupesque*. Attitude manifestement incompréhensible pour quelqu'un qui ne se consacra qu'à son propre commerce quand, disposant des moyens de diffusion, salles et radio nationales de service public assorti d'un solide budget, il aurait pu aisément impulser le développement national et international de la musique électroacoustique dont il jalousa, ô combien, le Gmeb de l'avoir animé.

Pour bien saisir le profil comportemental et l'origine de sa vindicte manifestement personnelle et de son besoin irrépressible d'élucubrations quant à l'histoire du GMEB, complétons le récit en l'éclairant sous un autre angle, fondateur, en narrant l'histoire de notre relation à son commencement.

Suite à la lecture fin 1967 en Schola Cantorum d'un mémoire commis sur le livre IV de son T.O.M., quand bien même quelque peu contestataire, P. Schaeffer décida de m'inviter à participer, et au projet " 20ème anniversaire de la musique concrète " programmé en mai 68 à Pleyel (j'y choisissais le groupe B. Ferreyra bien que j'appréciais fort peu le solfège de l'objet), et à vaquer librement dans les divers départements du Service de la Recherche, dont le GRM.

Mais P. Schaeffer, membre du Jury, s'étant malencontreusement cassé une jambe ne pouvant dès lors me transmettre en direct et ses félicitations et sa proposition, en chargea F. Bayle, ce qui visiblement ne lui procura pas une vive satisfaction.

Ce qui sous un certain angle peut se comprendre, car alors qu'il était le responsable du département GRM, son chef de Service, qui l'avait nommé à ce poste, m'invitait à participer à sa et à ma guise et hors hiérarchie.
Je fis ainsi mes premiers pas au centre Bourdan en janvier 1968.

Un mal être et un ressenti certains formatèrent de suite ses relations (celles de François) à mon égard, et n'atteignit en rien ma liberté d'action et de pensée.
C'est ainsi que je devins pour les années mi 68 à mi 70, d'un côté, "collaborateur- free" (au contrat) de P. Schaeffer (conférences, livres, réédition phonographique, classements) et de l'autre, à la demande quelque peu paradoxale de Bayle lui-même, puisque stagiaire *"pas forcément le meilleur"*, son assistant pour les divers suivis et travaux pratiques du stage et concerts et autres.

C 'est pourquoi, oser dire : *"'ils faisaient partie les gens de Bourges, de la premièr, du premier jus de la classe au Conservatoire. Et c'est donc cette équipe que j'ai eue en mains pendant près de deux ans"*, par son commentaire caporaliste et condescendant (un escalier …), il manifeste hautement sa forfanterie maladive, par ailleurs désobligeante et de haute fatuité, s'autorisant même à comparer ses "jeunes" collègues à une première pression (Popeye fanfaron lui ferait bon surnom), par ailleurs cherchant à faire accroire qu'il tenait entre ses mains la classe du Conservatoire quand c'est P. Schaeffer qui y officiait.

Je précise ironiquement qu'étant son assistant, je me tenais conséquemment et corollairement moi-même en mains, quand l'inquiétude (attestée) qu'il avait de mes relations personnelles avec P. Schaeffer qu'il préjugeait maladivement concurrentielles quand elles étaient à juste distance tenant trop à ma liberté, lui rendait les mains moites bien incapables de tenir quoi que ce soit. (ne pas oublier qu'à cette époque François n'était qu'un jeune directeur depuis 1966, à peine deux années…).

Participant aux réunions hebdomadaires du lundi, aux mensuelles et aux thématiques du Groupe, attendu ma faiblesse comportementale, m'y accueillir releva d'une grande erreur de gestion directoriale, ayant ainsi découvert in situ ce qu'il ne fallait pas faire.

Comme sublimation de son ça, il est amusant dans une visée psychanalytique (puisqu' il s'y réfère) de jeter un regard sur le montage photographique qu'il fit du GRM 1969. Le tout petit bonhomme devant une contrebasse couchée, la plus petite icône, c'est moi, très logiquement. Mais si l'on trace les diagonales depuis les quatre coins, cette toute petite icône se trouve au point milieu de cette représentation symbolique. Cela s'appelle une fixation, et je crois que sa conclusion véritable aveu-miroir psychanalytique en atteste : *"ensuite, la situation s'est envenimée pour des raisons évidemment psychanalytiques. Il fallait qu'ils se débarrassent de nous"*.

Si l'estime qu'il portait aux autres ne se réduisait qu'à quelque condescendance immotivée, François n'hésita pas à surgonfler son apport de *" normalisateur au regard des décennies à venir"* et du *travail* de nombre de gens (ses collègues étant élégamment qualifiés, là-aussi, de gens), en se comparant avec *modestie* mais sans pudeur au Haydn normalisateur de l'orchestre, quand, chapardeur, il ne sut accoucher que d'un plagiat contrefait. Tel, dans l'interview E. Gayou youtube 2017 consacré à l'acousmonium, répondra-t-il à la question posée quant à la véracité du rapprochement *:*
« Est -ce que c'est vrai que tu as mis en place le dispositif Acousmonium sur le modèle d'un orchestre à la Haydn,
- 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 ».

En regard de cette auto-proclamation de et pour soi-même, quant au GMEB/IMEB son Épitomé répond de son travail au service du public, de la promotion, de la valorisation et de la création au niveau national et international en dressant liste des 764 musiques de 273 compositeurs/trices de 41 pays venus composer en ses studios, des 86 jeunes professionnels de 40 pays venus participer à ses cours, des 6 612 musiques de 1946 compositeurs/trices de 62 pays libres à écouter à la BnF.

Tout autant des 4 160 compositeurs /trices de 76 pays qui ont participé aux Concours avec 12 410 musiques, des 25 fédérations/institutions de la CIME Confédération Internationale de Musique Électroacoustique créée à et par le GMEB.

Cet Épitomé signifie que F. Barrière, C. Clozier et les collègues qui les rejoignirent, dépassant leurs disgracieux egos, ont, eux, voulu et su unir, "*ne les considérant pas comme des poules et des coqs* " les compositeurs de tout pays dans une internationale de la création et de la recherche, prospective et solidaire. Et ce, au fil d'un long parcours de 40 années marqué d'un fécond engagement musical et politique pour le développement et la reconnaissance de la Musique Électroacoustique, pour les compositrices et compositeurs, pour le public et pour les enfants.

Ce "travail expérimental" innovant et édifiant, le fut dans un mouvement continu année après année, envers et contre tout, ne plagiant quiconque, n'héritant de quiconque.

Car, dans une dynamique internationaliste, en Est, en Ouest, en Nord, en Sud, en 62 pays où la création fut soutenue, valorisée et partagée, le GMEB puis l'IMEB portèrent le combat.
Des dossiers, articles thématiques et archives sur : GMEB, IMEB, Gmebogosse, Gmebaphone, Studio Charybde, Festival Synthèse, Concours, Académie, CIME, JEIME, TIME sont consultables par qui le souhaite sur le site MISAME *(misame.org)* et dans le Fonds IMEB déposé à la BnF.

Concernant la problématique du rapport au public et des modes de diffusion, la plaquette de vœux GMEB 1974, (envoyée à beaucoup de décideurs et collègues, dont François), listait les perspectives compositionnelles et celles pour l'interprétation en musique électroacoustique, fondatrices du projet Gmebaphone démontré en 1973.
Elles n'étaient ni normalisatrices (fonction Haydn), ni décalquées (captation acousmonique !) mais issues des expérimentations et recherches liées aux modalités spécifiques mises en œuvre lors du travail en studio Charybde et aux problématiques d'adaptation et de valorisation à l'acoustique des lieux (salle ou extérieur) de concert.

Cette novation dans l'art du concert procédait directement du mode de composition en studio, très polymodal, aux nombreuses voies de mixage préalablement registrées (filtrées), autonomisées, simultanées mais non synchronisées, traitées en phases et en plans, occupant tout l'espace-profondeur, entre et en-deça des haut-parleurs via les réseaux de chaînes de traitements, en série et parallèle. Pour leur lecture en concert, de simples couples de HP, même si déjà multipliés dès 1971, étant insuffisants et inappropriés, il fallait donc créer le synthétiseur acoustique, générant la re-synthèse de l'analyse timbrale de l'œuvre et qui plus est en correspondance avec le lieu) qu'est l'instrumentarium Gmebaphone (console spécifique, traitements, matrice, haut-parleurs) couplé au concept de diffusion-interprétation musicale électroacoustique en concert.

Le Gmebaphone ne fut pas la seule recherche et l'unique développement de formes, techniques et modalités de relation au public.
A ma façon, j'ai exécuté dès 1971 des mises en spectacles (poly-techniques, poly-disciplines et de discours parallèles) dotées de dispositifs techniques-organologiques de diffusion, tels en 73 des HP habillés, des HP sur l'eau ou en l'air par liaison hertzienne (Gmebahertz), en 74 des HP en diffusion FM pour 2 structures mobiles télécommandées (dont l'une avec vidéo intégrée), "les Antonymes" ou encore en 75 les premiers réseaux différentiels du Gmebaphone, en 82 un choeur de simples postes dits transistors évoluant au gré de leurs porteurs et diffusant la partie sonore événementielle émise par notre radio libre, RCB 103.

Les spectacles usèrent de "conduites-partitions", c'est à dire que chacune des entrées (d'images fixes, de films, de vidéos directes et différées, de dessins en direct et animés, de lumières, de projections sur ballons météo, de jeux d'acteurs, de danseuse, de robots en intérieur et en extérieur des tableaux d'artifices, des figures laser, des images géantes, des lumières fixes et mobiles) était lancée et interrompue selon les articulations de la musique offrant ainsi au public, une autre lisibilité, parallèle à l'écoute.

Ils se déroulèrent notamment en salle en Allemagne, Belgique, Hollande, Italie, Argentine, Uruguay, Brésil, à Angers, Bordeaux, Paris, Saintes en France, et en plein air, les spectacles sur les cathédrales de Bourges, Orléans, Vicenze, les châteaux de Chambord, Versailles, Oissel, lagune et place st Marc à Venise.
Mais c'est une autre histoire, évoquée ici pour souligner la possible variété créatrice d'objets de communication au/avec le public.

précisions sourcées sur les errances des dates
de réalisation et d'inauguration de l'acousmonium

Ainsi que précédemment évoqué, et alors que l'acousmonium fut inauguré le 12 février 1974, F. Bayle (quelques autres affiliés firent de même par duplication sinon duplicité, (voir liste en annexe 2) s'est complu à inverser l'antériorité du Gmebaphone inauguré en sa présence le 5 juin 1973, à travestir la chronicité historique et à dénaturer iniquement le dispositif, afin de masquer les évidences d'un plagiat indubitable. Si nécessaire, le compte-rendu d'Anne Rey dans le journal " le Monde " du 15 février 74 atteste les faits et dates :
« Après le studio de Bourges (le Monde du 13 juin 1973), le G.R.M. substitue un "dispositif orchestral" - l'acousmonium - à la sonorisation classique. » Le commentaire final étant *: « les résultats n'ont pas paru absolument probants à l'issue de cette première expérience* ».

D'une longue série, le premier exemple d'errance, de flou et de date fantomatique, est publié dans le livre « Les Musiques Électroacoustiques » de M. Chion et G. Reibel édité fin 1976, où la chronicité est abolie (et bizarement l'appellation musique acousmatique).

- pages 129-30, le Gmebaphone est courtoisement présenté, mais non daté.
- pages 291-292, à propos d'un orchestre de haut-parleurs, apparaît une citation de Bayle en présentation de l'acousmonium: *" et c'est ainsi que flotte dans l'air le souci actuel de trouver des formules de diffusion qui, de Pierre Henry au Groupe de Bourges, du Polytope de Xénakis au Pavillon Stockhausen d'Osaka,….."* Sans aucune précision chronologique ni patronymique..
- page 296 : la présentation se terminant : *« le dispositif actuel a été conçu selon un schéma du principe de F. Bayle, et a été étudié et réalisé par JC Lallemand. Tous les dispositifs n'obéissent pas, dans leur conception, aux mêmes objectifs (1) ».*

Ce (1) qui renvoie en bas de page à *« Gmebaphone du Groupe de Musique Expérimentale de Bourges »* n'est qu'une abusive assertion voulant faire accroire que les objectifs des deux dispositifs seraient différents alors que dans les faits, l'acousmonium n'est qu'une captation mettant bas une piètre copie.

- page 104, dans la chronologie du GRM, à l'année 1974, est écrit : *" première présentation publique de l'« Acousmonium », orchestre de haut-parleurs dont l'étude et la conception par François Bayle remonte à plusieurs années*."

Aucune donnée sur lesquelles années et conséquemment combien. Une autre situera conception et réalisation cette fois correctement en 74.

- page 296, est indiqué *« que le dispositif a été étudié et réalisé par JC. Lallemand selon un schéma de principe de F. Bayle »*. Les *plusieurs années* indéterminées précédemment évoquées signifieraient que l'étude et la réalisation ont occupé <u>également</u> JC. Lallemand durant ces mêmes plusieurs années. Connaissant la compétence de Jean-Claude et le niveau de complexité du dispositif acousmonique requis, à savoir câbler l'habituelle console de huit voies à différents groupes de haut-parleurs à terre ou juchés, avec pour seule nouveauté technique l'insertion iniquement niée de quelques filtres retirés des studios, les prétendues années durent se résumer tout au plus aux quelques mois de post juin 1973 à février 1974.

- une date, 1972, reviendra dans certains "historiques" sans pour autant que la moindre documentation en atteste. Ce qui ne retient en aucune manière des commentateurs tels J. Prager ou E. Bocca et D. Tanzi d'écrire : *"1973 Premiers concerts du Gmebaphone par Christian Clozier*

(Gmeb, Bourges). Conceptualisation et réalisation de l'Acousmonium par François Bayle (GRM, Paris, 1972-74 ". Ce qui, indépendamment de l'erreur calendaire souligne l'efficacité du premier et la lenteur du second.

- de la même veine, mais bien antérieure puisque qu'en 1978, figure en recto/verso interne sur la pochette du disque Bayle 33 T « Grande polyphonie », la photo de l'acousmonium version février 1974 mais datée de février 1973. Ce qui confirme d'ailleurs, qu'à l'époque le dispositif acousmonium initial était encore inchangé…

- F. Bonnet (actuel responsable du GRM) et G. Pelé, écrirons en 2006 *:" La première réalisation de « l'Acousmonium » a été effectuée par Jean-Claude Lallemand entre 1973 et 1974 d'après le schéma de principe de François Bayle ...qui a mené un travail de réflexion, à partir de 1970"*.

(quand le même F. Bonnet en 2013 l'avait daté de 1972). Cette variation, précise l'année 73 comme celle d'un commencement de la réalisation, sous-entendant un réaction réflexive suite à un certain retour de concert à Bourges.

- rappelons que l'INA, n'étant pas à une antiphrase près, écrira sur son site également cette vérité qui répond d'une façon catégorique : *" L'Acousmonium a été conçu et inauguré par François Bayle en 1974 "*. Non seulement cette fois, la date est bonne mais la prétendue durée de plusieurs années, depuis 1970 comme ci-dessus, se trouve ramenée à la réalité sensible bien qu'historique, d'être avoir été conçu et réalisé en 74.

- cependant l'on trouvera ailleurs sur le site, cette fois dans l'historique du GRM : "*1973: Conception d'un orchestre de projecteurs sonores par registres et étagement de plans l'Acousmonium. Inauguration avec L'Expérience Acoustique de François Bayle"*. Donc même année que le Gmebaphone, quand bien même le concert évoqué n'eut lieu qu'en février 74.

A force de contourner les faits au gré de formules-écran-camouflage, cette indétermination va totalement à l'encontre de l'effet recherché, car, en cette absence totale de cohérence, il confirme au final la réalisation de l'acousmonium en 1974.

Question datation encore et toujours, quelques années étant passées durant lesquelles les concerts, tournées et modèles du Gmebaphone se sont succédés, en 1982, le Que sais-je « La Musique Électroacoustique » de Michel Chion, date les faits dans un grand présentoir embrouillamini des deux systèmes (dispositif serait préférable). Cette évocation confusément mêlée développera en fait essentiellement et étonnamment le constat d'une similarité entre les deux : *" La même conception frontale que celui du Gmebaphone a présidé au système imaginé (quand ?) par F. Bayle, sous le nom d'Acousmonium, bien que celui-ci soit plus mobile (???). Ces deux systèmes s'opposent, dans leur principe, à la sonorisation en rond, habitant à part égale toutes les directions de l'espace… "*.
Cette remarque d'*"une même conception frontale…"* n'est pas dénuée de conséquences induites. Car si cette frontalité n'est pas de fait l'apport principal du Gmebaphone, par contre cette appréciation de similitude pose une question singulière ouvrant la voie de la révélation.

Car logiquement, qui dit similitude, entend ressemblance, analogie, et si l'un précède l'autre dans leur similitude, l'antériorité de la conception et de la réalisation revient évidemment au premier, d'autant que le second, en l'occurrence, a précédemment vu et entendu le premier fonctionner.

Quant à la soi-disant faiblesse de mobilité du Gmebaphone, à quelle version fait-il allusion ? puisque dès 73 l'instrumentarium Gmebaphone tourna en France et à l'étranger. Peut-être veut-il seulement souligner l'apport à l'acousmonium précédemment statique celui que fut l'arrivée du camion-régie Berliet en 77, accompagné d'une console commerciale permettant enfin d'additionner de nouveaux couples de haut-parleurs, cette fois stéréos.

Les mystifications-errements précédents, manifestent l'antériorité incontestable et logique du premier sur le second, comme la volonté de flou et de dé-chronologie que les nombreux maquignons magouilleurs durent déployer au risque du ridicule pour controuver les faits.

Au point d'en arriver au summum de divagations qui va suivre, dont on pourrait douter qu'elles soient volontaires tant elles sont marques d'une volonté de désinformation et de total travestissement. Le texte, toujours présent en 2022 sur le site Ina, est signé par de hautes personnalités du GRM toutes dotées des responsabilités et compétences afférentes. Elles ne sont que la florescence de toutes les piperies antérieures superbement éclatantes dans son bouquet d'oxymores :

« Le GRM : de l'invention du son à la musique ***2013***

www.ina-export.com/...son.../le-grm-de-l-inventio-du-son-a-la-musique.html

Par François Bonnet, coordinateurpédagogique au GRM Ina, Jean-BaptisteGarcia, 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.

L'Acousmonium : un dispositif d'écoute pour un moment unique de l'expérience musicale.
Depuis les débuts de la musique concrète en 1948 et le premier concert important en 1950, date à laquelle fut créée la « Symphonie pour un homme seul » de Pierre Schaeffer et Pierre Henry dans la salle de l'ancien Conservatoire.

La question du dispositif de présentation des musiques a été essentielle. Pierre Schaeffer avait inventé un « pupitre d'espace » pour l'occasion, où l'intensité et la localisation du son dans la salle étaient contrôlées depuis la scène par un des compositeurs.

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 », et qui donnait également un mot différenciateur à une pratique compositionnelle très ancrée.

Il s'agissait de mettre en place une structure d'exploitation avec une équipe de personnes, un environnement technique spécifique et même un camion dédiécomme sera le cas à partir de ***1975*** *(en* ***77*** *voir Gayou), au moment où le GRM intègre l'Ina. »*

« L'outil a immédiatement séduit les compositeurs qui pouvaient bénéficier d'un dispositif complexe permettant d'ajuster et adapter la musique à des grands espaces et lieux publics… D'outil d'équilibrage, l'Acousmonium est passé à un outil d'expression… 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 …*

D'autres Acousmonium ont vu le jour, en Angleterre, en Belgique ou en Autriche, montrant ainsi l'importance de ce moment unique qu'est le partage en public de la musique…»
L'ensemble du matériel nécessaire représente environ 35 m3 et quatre tonnes qui nécessitent entre six et huit heures d'installation et calibrage. »

ce texte est illustré par une photo dont la légende est :

Le premier Acousmonium en ***1972****, église Saint Séverin à Paris.*
Photo Kipa, ***1974 © Kipa.***

Ne pas hésiter à publier que la société Kipa a photographié sous copyright de 1974 un évènement qui se serait déroulé en 1972, n'est plus supercherie mais spiritisme, magie, bien dans la lignée des acousmates.

Le désir s'y exprime pleinement, sans souci de déontologie et de cohérence interne, de valider ce qui n'aurait pu être qu'une inattention *"le premier Acousmonium en 1972 "* quand bien même et huit lignes plus haut ils datent de 1974 l'apparition de la judicieuse idée de Bayle. La reprise insistante à la quinzième ligne suivante de cette fourberie *« plusieurs versions ont existé de l'Acousmonium depuis ses débuts en 1972"* montre combien malheureusement déontologiquement cette piperie est volontaire.

Mais qu'à cela ne tienne. Le même François Bonnet dans le cadre d'un interview avec la revue Focus conduit par Anne Vouaux, qui présentait un concert à venir aux Dominicains (dont la tradition d'acousmate est de parler avec les oiseaux), valide cette fois 1974.

“ Comment une invention technique française ayant bouleversé l'histoire de la musique mondiale il y a 45 ans peut-elle être d'une actualité intacte encore aujourd'hui ?
La philosophie et le concept de cet orchestre de haut-parleurs absolument révolutionnaire pour la diffusion de la musique sont dévoilés par le directeur de l’INA grm (Bonnet). Cette structure de recherches musicales a vu naître l'Acousmonium GRM en 1974. Encore largement méconnu, l'Acousmonium inventé en 1974 par Français François Bayle au GRM (Groupe de recherches musicales) permet de restituer les musiques acousmatiques en public“.

Ces séries de détournements et de contrefaçons ne seraient que petites tribulations si elles étaient demeurées dans l’enclos des publications papier du GRM 1976 et 1982. Mais, internet advenu, les publications sur le site Ina et celles googlelisées par certains “chercheurs“, via livres, thèses, articles, wikipedia… ont répandu ces falsifications (préférant le copier/coller du déjà paru à la consultation des sources) et la boucle infernale de la désinformation, du fake news s’est efficacement enclenchée nourri de lui-même.

Ces mauvaises façons, outre l’envie acharnée qui deviendra quasi compulsive puisque 43 années plus tard *(interview youtube/ina)* F. Bayle continuera à travestir et fabuler dates et explications pour masquer et controuver les faits, rendent plus étonnant son peu de souci de communication, de valorisation, de datation pour le concert inaugural du 12 février 1974. Comme rappelé précédemment, sur la publicité institutionnelle GRM relative aux concerts de l’année 1974 (sous l’incipit “ Direction F. Bayle “), ne figure nulle mention de l’inauguration de l’instrument dit acousmonium. Seule une liste de compositeurs mêlant Ravel Debussy Messiaen, Bayle, pianos et haut-parleurs s’y trouve mentionnée. Serait-ce qu’au moment de l’impression la certitude de disposer d’un acousmonium prêt à projeter n’était pas acquise ?

Intrigant. Tout comme dans les publications, est que la photo régulièrement utilisée pour imager l’acousmonium est celle de son expérimentation à st Séverin. Celle de l’inauguration à Cardin n’apparaît que dans l’interview vidéo Ina Serrou/Bayle. Serait-ce que l’une et l’autre, manifesteraient une parentèle incontestable avec le Gmebaphone, le dispositif de Cardin figurant encore davantage sa modicité.

Deux déclarations de l’auteur explicitent sans ambages ses très personnelles captations de “propriété intellectuelle“ :

« 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. Interview Serrou /Bayle 2003 chapitre les I-sons.
(omettant évidemment dans cette liste le Gmebaphone de Clozier).

Il dira également, sûrement sujet à un passager égarement :
“ *Vous savez, je ne me prends... je me suis jamais pris pour un professeur. Je me prends, encore moins, pour un théoricien... devant... s'attendant au tournant de l'écriture d'un livre. C'est pas du tout, du tout ni mon ambition... Ce n’est pas à ce tournant là que je m’attends“*

F. Bayle Interview Serrou / Bayle 2003 chapitre Cognition**.**

des épigones

Les conditions de la gestation du terme acousmatique selon Bayle citées précédemment, *(j'ai réuni mes amis pour dire … il fallait quelqu'un qui décide de l'appeler comme ça…),* outre qu’elles semblent conjecturales et frappées d’un certain fatalisme, posent quelques interrogations élémentaires :

- qu’elle était la nature de ses propres musiques antérieures : électroacoustiques ou acousmatiques ?
- en quoi ses compositions ont-elles différé ou diffèrent-t-elles, avant, après, depuis ?
- pour quoi, I. Malec, B. Parmegiani, G. Reibel, tous trois éminents membres identitaires du GRM, ne se déclarent pas comme compositeurs de musique acousmatique.

Le contenu conceptuel en regard de la composition étant manifestement quelque peu incertain, la diffusion du précepte *“ bruit dont on ne voit pas la cause* “ dans lequel la musique est réduite baylement et non phénoménologiquement, produisit néanmoins (encore malheureusement aujourd’hui), un nombre conséquent de propos redondants et décontextualisés de l’histoire internationale propageant nombre d’erreurs, de considérations et d’affirmations simplifiées ou byzantines voir amphigouriques.

Elles traitent de la musique (en la nommant mais sans la définir ou l’approfondir), ou de la diffusion par imitation et de l’histoire selon la doxa axiomatique, répandue, reprise, copiée/collée, proférée vérité sans preuve.

En fait, les préceptes sont prétextes à l’épigone pour s’inscrire dans un groupe à marque identitaire et prospectif en sorte d’identifier et surtout médiatiser-programmer ses actions et productions auprès d’un vulgum public captif.
Faire le tour de certaines de leurs occurrences en terre googlienne révèle ce triste état des lieux, lieux-dits et non-lieux.

Pour exemple, quelques extraits pour vérification et par charité sans en nommer les auteurs:

« La musique acousmatique n'est finalement qu'un genre musical comme un autre, en marge du spectre musical contemporain mais pas moins plaisante que tout autre forme plus conventionnelle. Plus qu'un épiphénomène, elle fut une rupture de la hiérarchie entre les notions de « bruits et de « sons » et un bouleversement de la conception musicale dominante de l'époque. Aucun bagage préalable n'est nécessaire pour se laisser envahir par ce bourdonnement sonore.
Un brin de curiosité peut-être, ou un certain goût pour l'inconnu. Il s'agit avant tout de fermer ses oreilles et d'écouter avec ses yeux. »

« Le concert acousmatique est une immersion dans un espace sonore en trois dimensions où les règles traditionnelles de la représentation musicale sont renouvelées lors d’un événement proposant la spatialisation d’œuvres originales sur une quarantaine de haut-parleurs disséminés dans la salle…,
La musique acousmatique, Art numérique et analogique protéiforme, offre alors une approche à la fois poétique et sensible mais aussi iconoclaste du son comme matière perceptive et comme logos discursif… »

« La musique acousmatique est une catégorie du genre électroacoustique composée en studio et interprétée sur un orchestre de haut-parleurs souvent nommé « acousmonium »

« Ainsi, le créateur destine son travail à l’audition pure, débarrassée de toute diversion ou soutien visuels, et offre à l’auditeur l’opportunité de solliciter ses sensations et son imaginaire, à travers une écoute active. Cette forme spécifique d’écoute, réduite à des phénomènes purement sonores, est dite acousmatique, du grec ancien qui spécifie « un son dont on ne voit pas la cause qui le produit ». La tentation d’identifier les sources, le lien causal entre ce qui est entendu et un événement matériel quelconque correspondant est dès lors purement aboli. »

« Si le répertoire des musiques acousmatiques est constitué d'œuvres datant pour les plus anciennes de la moitié du 20ème siècle, c'est-à-dire de la naissance de la musique concrète; la mise en œuvre sérieuse de leur interprétation est encore plus récente, puisqu'elle apparaît progressivement dans les années 80

Il faudra même attendre 1995 pour voir apparaître le premier interprète acousmatique. On peut dire que la pratique de l'interprétation acousmatique s'est imposée peu à peu dans le milieu électroacoustique, mais donnant lieu à de nombreux débats et controverses (lesquels ?) ... »

Ce dernier extrait est des plus annexionniste, voire d’esprit colonialiste, posant d’office que *“le répertoire des musiques acousmatiques est constitué d'œuvres datant pour les plus anciennes de la moitié du 20ème siècle“* (c’est à dire 1950, la “Symphonie pour un Homme seul“ serait en conséquence acousmatique). Il décrète se faisant (comprendre l’autre sens du terme) que les compositeurs qui pensaient s’être exprimé en musique électroacoustique, sans le savoir, ignorants Jourdain, faisaient de l’acousmatique…

Quant à l’assertion *“Il faudra même attendre 1995 (!) pour voir apparaître le premier interprète acousmatique.“*, là encore le retour aux sources ne peut être que conseillé car notamment :

- le premier cours “d’Analyse et d’Interprétation-Diffusion“ sur le Gmebaphone fut donné par moi-même et suivis par 25 stagiaires du 3 au 12 septembre 1977 à Bourges, lors des Cours Internationaux de Musique Electroacoustique

- tous les concerts donnés sur le Gmebaphone de 1973 à 1995, ne furent conséquemment ni diffusés ni interprétés par l’auteur

Et puisque écoute réduite est citée, citons à nouveau la prudence analytique de P. Schaeffer :
“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 électro-acoustique. La musique traditionnelle, écoutée sur disque ou sur bande, se présente ainsi.“

Mais aussi la TV, le téléphone… tout système de reproduction sonore. Le smartphone est ainsi le diffuseur acousmatique à la puissance milliard de musiques, rap, rock, métal, de chambre, d’opéras, de pièces de théâtre, de lecture…. Faut-il en rire ?

Les différents argumentaires et citations rencontrés (anonymisés, car il ne s’agit pas de citer des personnes mais des contenus) émanaient dirons-nous de prétendus ésotériques qui n’ayant pas fait assez de gammes devraient encore être considérés comme exotériques.
Certains ont cherché à expliquer, à situer sous un angle plus aigu les propos acousmatiques, ou comme ci-après, à décrypter le concept de l’i-son que Bayle lancera en soutien peaufiné à ses révélations sonores.

Hélas ce ne seront encore que de <u>sons</u>, <u>d’écoutes</u>, de dispositions qu’il sera question/réponse, non pas de <u>musiques, de composition</u>.

A propos de l’i-son, disruptif souhaité, son apologiste récurrent précisera fort utilement :
« Comme l’image, l’i-son se distingue du son-source par une double disjonction, celle
- *physique*
- *provenant d’une substitution d’espace de causes, et celle*
- *psychologique*
- *d’un déplacement d’aire d’effets ; conscience d’un simulacre, d’une interprétation, d’un signe.*

L’i-son constitue alors un objet figural incluant les marques codées de sa production d’écoute, au contraire du son naturel pour qui ces codes et ces marques se réfèrent à un système extérieur. »

Et Bayle, lui-même, dans l’interview déjà cité nous éclairera :
« A partir du moment où moi, je dis que ce n'est pas un son comme les autres, c'est une image. C'est-à-dire que c'est un phénomène comme arc-en-ciel, que c'est, à la fois là, mais que surtout en moi qui le perçoit. »
« Les im-sons, c'est-à-dire ce sont des sons projetés. je veux différencier en : im-son. C'est-à-dire avec un M, image ; qui réfère, effectivement, tout à fait, à une cause : on entend le train. On entend le cheval. Di-son qui veut dire simplement : c'est un indice.
On croit reconnaître mais on en est pas sûr, mais enfin, ça ressemble à ; c'est une évocation.
Et puis, me-son qui est : c'est plus de tout ça, c'est une métaphore. C'est un son qui n'a aucune étiquette, et qu'il faut donc classer par rapport à quelque chose qui est soit de l'ordre du contexte, soit de l'ordre du système habituel. Par exemple, une harmonicité, une temporalité, rythmicité. »

ou encore dans son livre sur l’acousmatique en 2003 :
« C’est devenu, par support interposé, une image-de-son... l’objet temporel, comme produit d’une "techno-culture", donne naissance à l'image-de-son. Ces images sont de nouveaux objets, observables et manipulables, relevant d'un autre espace, d'un monde de représentation. Et le modus vivendi de ces nouveaux objets que sont les images d'objets temporels, je l’appelle la modalité acousmatique ».

Pour mémoire la musique acousmatique serait une musique invisible….
Parti de la musique dite acousmatique, en fin de parcours “l’objet“ resurgit et la musique ne deviendrait plus qu’une “modalité“ et le bruit, dont on ne voyait la cause, des i-sons temporels…
Triste modalité sans tropisme, mais amphigourisme débridé, auto-célébration débrayée…

paroles d'Ésotériques

Un certain nombre de textes (des extraits) ésotériques“ sont et continuerons d'être publiés par certains compositeurs qui ont transmis et transmettront la doxa, via les canaux d'encyclopédies libres et d'internet, évidemment cadrée de leurs propres pratiques et intérêts.
D'où les nombreuses impasses et contradictions quand ils ne peuvent échapper aux apories et axiomes qui émaillent leurs discours.

Ces textes pris en exemple “didactiques“, révélateurs certes parmi d'autres émanent de deux compositeur/trice très impliqués dans le souci prosélyte d'une diffusion des termes musique ou art acousmatique et d'un doctorant certes quelque peu approximatif mais qui data correctement nonobstant le Gmebaphone qu'il situe comme premier acousmonium.

Malheureusement, il en est bien d'autres, une simple recherche internet en faisant potentielle foison (cf le dossier spécial Histoire du Gmebaphone). Précisons que ceux cités ici ne le sont pas à titre personnel ad hominem mais au titre de leurs textes.

A l'issue d'un parcours parmi les errances du père détourneur-fondateur, la lecture attentive des compléments techniques et des développements conceptuels publiés par ces adeptes ésotériques (au sens pythagoricien s'entend) manifeste clairement que toute exégèse sur du rien aboutit à pas grand-chose, de cohérent et de neuf. D'où l'adage “much noise about nothing“ comme l'on disait du côté de Strattford.

-a) Annette Vande Gorne :

“En 1973, Christian Clozier présente le Gmebaphone ensemble frontal de haut-parleurs de registres différents, qui vont automatiquement distribuer les sons sur l'espace scénique selon leurs fréquences. Un an plus tard, François Bayle inaugure son Acousmonium à Paris, avec son cycle d'oeuvres l'Expérience Acoustique.“

Les dates sont respectées (ce dont on ne peut que savoir gré à l'auteure) et l'inauguration de l'acousmonium est bien présentée comme se déroulant à l'occasion du cycle “Expérience acoustique“ (déjà surligné, musique non pas “acousmatique“), mais le texte en son développement présente, néanmoins exagérations et oublis fâcheux : ainsi il y eut certes rediffusion à 19 h des mouvements précédents I et II suivi à 20 h 30 de la diffusion des III, IV, V, mais répétons-le, selon le programme, l'annonce, la mention d'une inauguration sinon de l'existence même d'un quelconque acousmonium n'était en rien annoncées.

Par contre, la présentation du Gmebaphone comme *“ensemble frontal de haut-parleurs de registres différents, qui vont automatiquement distribuer les sons sur l'espace scénique selon leurs fréquences“* est non seulement erronée mais pernicieuse. Il n'y a pas automatisme mais analyse timbrale.
La musique, via un processeur de filtrage, devient non démixée voie par voie mais registrée, établissant des réseaux de voies timbrées adressées à des haut-parleurs aux spécificités fréquentielles conformes.

Ce ne sont pas les haut-parleurs qui distribuent par eux-mêmes la musique (d'ailleurs indûment appelée “sons“) sur l'espace scénique, ce qui est la thèse basique des acousmonii. Les couples de haut-parleurs du Gmebaphone étant disposés en plan du fond de scène à l'avant selon une composition en V, ce sont les rapports et glissements des différents points virtuels et leurs relations de phases qui constituent une diffusion en relief 3D, les HP ne pouvant, ne devant résolument pas s'entendre comme sources mais participants d'un ensemble. (d'où le refus corollaire de la qualification de projecteurs pour les HP ou celui d'orchestre de haut-parleurs, mais celles de figuration et de rayonnement).

C'est l'interprète qui “joue“ l'œuvre et la concrétise dans l'espace d'écoute par mixage des dynamiques, des timbres et des traitements complémentaires, pitch, phase, délai, réverb.

Et comme le concept de diffusion-interprétation procèda de la direction-interprétation de l'œuvre depuis l'instrument Gmebaphone, pour quelqu'une qui se présente comme initiatrice, pionnière et formatrice en interprétation acousmatique, tout comme pour son collègue J. Prager.

(mais alors lequel des deux), mieux vaut leur cacher que cette discipline vit le jour en 1973 à Bourges, et qu'elle y suivit un atelier de diffusion-interprétation en compagnie de F. Dhomont. En donnée supplémentaire, son premier stage décentralisé se déroula à Bourges en 1972.

Est tout autant glissement chronologique, la description du dispositif acousmonium qui ne correspond en rien à celui de 1974 (évidemment j'y étais), la date de cette description (1988) marquant bien un état ultérieur. La multiplicité des paires stéréophoniques (énoncées ci-après) ne sont apparues qu'après l'acquisition d'une console commerciale *: « L'originalité de cet outil de spatialisation toujours utilisé actuellement et devenu une sorte de standard pour les pièces stéréophoniques de la musique acousmatique, « tient dans la disposition non plus de sources ponctuelles (ce jeu des quatre coins qui, bien que vieux, se pratique encore), mais de séries d'écrans sonores en paires stéréophoniques, <u>étagées</u> doublement -- en plusieurs degrés du très proche au très lointain, et jouant en transparence --, <u>et en registres et calibres</u>, depuis celui, fin, des « arbres" placés dans le public, jusqu'aux gros "orchestres" de trompettes et de boomers » Bayle in Dhomont 88.*

Fut précédement rappelé comment l'acousmonium 1974 était basé sur le matériel existant au GRM à cette époque, à savoir l'habituelle console de concert à 8 voies de sorties. C'est pourquoi alors que le Gmebaphone était intégralement stéréo, l'acousmonium hormis ses 4 monstres Lansing dits références (enore un plagiat), était fait de basses, médium et aigus monophoniques.

Dans le lexique appelé "les mots pour le dire" qu'elle propose, certains mots et définitions sont malheureusement bien imprécis et incertains :

- Acousmatique : vient de akousma, perception auditive. Terme employé par Pythagore qui enseignait à ses disciples cachés par un rideau noir afin de développer leurs facultés de concentration. Repris en 1955 par l'écrivain Jérôme Peignot pour définir l'objet sonore. En 1966, Pierre Schaeffer le rattache à l'écoute réduite.

- Musique Acousmatique : en 1974, François Bayle, pour se démarquer des instruments électroacoustiques sur scène et des traitements en temps réel, élargit le sens du mot à une musique.

- Art Acousmatique : de même que l'amalgame des débuts entre le cinéma et le théâtre n'a plus cours, certains auteurs préfèrent aujourd'hui parler d'art plutôt que de musique pour des raisons à la fois esthétiques, stratégiques et socio-économiques.

- Électroacoustique : actuellement, le terme électroacoustique a remplacé le terme "musique expérimentale" pour désigner une musique fabriquée à l'aide de micros, magnétophones, synthétiseurs, ordinateurs, claviers et modules MIDI .. Il désigne donc les moyens techniques et non un style musical. Ce terme s'emploie indifféremment pour des musiques de variétés, de films, de pièces instrumentales faisant appel aux techniques précitées.

Que de confusions volontaires ou non. Quelques précisions :

- *"le terme électroacoustique a remplacé le terme "musique expérimentale"*
  non, l'appelation musique électroacoustique côtoie le terme musique expérimentale
- "*pour désigner une musique fabriquée à l'aide*"
  non, conçue, réalisée, composée
- *"il désigne donc les moyens techniques et non un style musical"*
  rengaine prisée de beaucoup mais fausse : et orthographiquement, les moyens technologiques s'écrivant électro-acoustiques avec tiret et musicologiquement un style car étant un genre doté d'espèces que nous avons appellées catégories dans le cadre du Concours international de Bourges.
- *"indifféremment pour des musiques de variétés, de films ou des pièces instrumentales*
  au grand jamais, un compositeur soucieux de ses droits d'auteur n'appellerait électroacoustique sa musique de variétés, de films ou instrumental.
  Quant à la musique instrumentale, sa nature est acoustique

- b) Denis Dufour

Le problème rencontré à la lecture en Wikipédia de son long article consacré à la musique concrète porte notamment sur nombre d'imprécisions et dérivations.

Étant l'auteur monopolistique sur la musique concrète et la musique acousmatique pour ce site et dans internet, il phagocyte théorie et histoire les adaptant à son goût très personnel et particulier.

Ainsi, dès la première phrase : *"la musique concrète en tant qu'art acousmatique, est un genre musical permis par les techniques électroacoustiques* ". Comment s'ordonnent musique, art acousmatique, genre musical, techniques électro-acoustiques (avec tiret) ? La question se pose immédiatement pour la musique concrète qui n'appartiendrait pas à l'ordre musique acousmatique mais participerait d'un art acousmatique beaucoup plus large et indéterminé. Précisons que la musique électroacoustique n'est pas permise par les techniques, mais qu'elle en use expérimentalement et dialectiquement.

Le point de départ est donc comme dans nombre textes de présentation-définition de l'acousmatique une surenchère de postulats, d'axiomes, d'apophtegmes sans fondements "visibles", musicaux, techniques, historiques.

La suite, long développement reste tout aussi imprécis et "large" effectivement : *" de façon plus large l'électroacoustique recouvre l'ensemble des genres musicaux faisant usage de l'électricité dans la conception et la réalisation des œuvres. Ainsi sont électroacoustiques les œuvres permises par l'existence du support du son enregistré (musique concrète, art acousmatique), les œuvres pour instruments ou corps sonores amplifiés (à condition que cette amplification intervienne de manière décisive dans l'esthétique et les choix de composition), les œuvres mixtes (mêlant instruments et pistes sonores diffusées via un support), les œuvres live electronic (pour synthétiseurs en direct, instruments acoustiques avec dispositif de transformation électronique ou numérique en temps réel), les installations sonores interactives".*

La conséquence serait donc que l'appellation musique électroacoustique englobe en fourre-tout différentes pratiques voire esthétiques.

Puis un focus plus resserré est proposé : *" l'expression de musique acousmatique est d'abord utilisée pour signifier la dématérialisation de la source sonore, au sens où le sonore, déjà enregistré et composé, est écouté par l'intermédiaire de haut-parleurs".* Cette dématérialisation est de nature électroacoustique et ne ressort en rien d'une spécificité acousmatique.

Quant à la suite, très ésotérique…*" pour signifier l'absence volontaire et originelle de la dépendance à l'événement visible pour la mise en son de ses éléments lors de l'écoute de l'œuvre achevée (abandon de tout corps sonore, instrument, synthétiseur, ordinateur…joués « en direct ») tout comme pour insister sur l'existence quasi-palpable, à son écoute, d'une abstraction sonore, qui ne lui est toutefois pas exclusive, au sens où dans cet art on parle de la sensation d'images sonores, de fictions de sons qui, comme le dit le compositeur Lionel Marchetti, sans être des figurations aux contours absolument définis, singulièrement ouvrent et agrandissent les enjeux perceptifs pour atteindre un espace poétique situé, le plus souvent, entre abstrait et concret."*

Malgré cela: *"la musique acousmatique peut cependant être associée, lors d'un concert en public, à des éléments visuels (lumières, installations plastiques, décors divers) sur lesquels l'auditeur, s'il n'écoute pas déjà les yeux fermés, pourra fixer son regard. Tout comme on peut également, en concert, « voir » l'interprète acousmatique ".*

Puis survient un retour aux définitions larges et englobantes : *"plus généralement, l'art acousmatique regroupe les musiques concrètes ou acousmatiques, les créations radiophoniques et Hörspiele, les musiques acousmatiques d'application (pour le théâtre, la danse, le cinéma, la vidéo…), les installations sonores travaillées sur support audio diffusé sur haut-parleur (dont la conception visuelle n'installe pas de rapport direct de cause à effet avec le résultat sonore entendu), certaines réalisations de poésie sonore pour celles qui se rapprochent de la création radiophonique ".*

Cette fois musique et art acousmatiques sont confondus nous emportant vers une tautologie en une boucle typiquement électroacoustique…

- la note 4 qui suit le texte principal associe gmebaphone et acousmonium dans un dispositif technique proche, puisqu'il fait remarque que ce dernier est :*" un ensemble d'enceintes acoustiques réparties dans le lieu du concert dont on fait varier l'intensité et la couleur de sortie du son à l'aide d'une table de projection (via filtres, câbles et amplificateurs) pour la mise en espace des œuvres interprétées ».*

Cette description est à rapprocher de la proclamation Bayle affirmant la totale absence de filtrage dans l'acousmonium, et amène à constater que son propre acousmonium usant de filtres est tout autant application copiée du principe gmebaphonique 73, comme la quasi des acousmonii d'ailleurs.

- quant à la référence 13a, elle souligne une faiblesse historique certaine, le dispositif de Pythagore n'étant uniquement décrit qu'en tant de rideau favorisant la concentration des disciples, omettant radicalement la répartition en deux classes, les Ésotériques et les Exotériques, ceux-là appelés également acousmatiques.

- la 13c *"La composition acousmatique est fondée sur l'écoute."* oblige à répondre à cette affirmation que la musique électroacoustique développe cette pratique depuis 1956.

- par contre j'apprécie la 13ème qui corrobore une aptitude certaine évoquée précédemment *« Après lui (Schaeffer), le compositeur François Bayle a imaginé de récupérer le terme d'acousmatique pour désigner ce qu'on appelle plus communément musique électroacoustique »*.

Car, ce que les habituels affidés cachent, outre dire "récupérer "pour qualifier ce qui est en fait un brigandage et placer comme axiome final que (musique ou art) acousmatique désigne plus communément la musique électroacoustique, éclaire d'une obscure clarté le texte tout entier le rendant par-là, manifestement inutile.

Pour le lecteur qui accepte encore quelques remarques, elles concernent ce qui est appelé "discussion" relatif à l'article consacré à la musique acousmatique dans Wikipedia (dont nul n'ignore qu'il s'agit du même auteur).

- **la première** porte sur la phrase :
« Par ailleurs, mes "partis pris" en matière d'interprétation, je les partage, entre autres, avec François Bayle, l'inventeur de l'acousmonium, directeur du GRM pendant 30 ans et qui est aussi celui qui a remis en circulation le terme de musique acousmatique au milieu des années 70 pour désigner les musiques de support qu'on appelait alors musiques électroacoustiques avant que l'Ircam et Pierre Boulez ne détourne cette appellation à l'unique usage des musiques instrumentales transformées en direct. De plus le mot acousmatique est employé par Pierre Schaeffer dès le début des années 60 » (on ne sait s'il s'agit de musique ou d'art).

Les musiques sur support s'appelaient alors les musiques sur bande. Elles furent, suivant l'exemple baylien rebaptisées "sur support" ou "fixées" et de son propre chef par le premier des thuriféraires de François. Mais plus dommageable historiquement est cette explication de la nécessité d'un changement de nom du fait que P. Boulez en aurait dévié le sens.
Outre que cette dérive n'a jamais été attestée, Boulez ayant bien d'autres visées, et quand bien même cela aurait été, ce n'est pas une seule personne qui peut s'arroger le droit de débaptiser à sa convenance et renommer (que ce soit Boulez, Bayle, Chion et suiveurs).

En ces mêmes années l'appellation électroacoustique est restée à l'international plus que majoritairement présente et le demeure.

La conférence illustrée de l'IRCAM fin 1974 sur l'historique de la musique électroacoustique, tenue sous le chapiteau Renault-Barrault installé sous la verrière de la gare d'Orsay (désaffectée et futur musée) présentée en excluant la période 1948-1975, fut bien un geste (inconvenant) cathartique de Boulez. Se faisant il détournait à son intérêt l'histoire mais pas l'appellation électroacoustique.

Par contre dès 1979, lorsque l'IRCAM programmera en concerts à l'Espace de projection les lauréats du Concours international de musique électroacoustique de Bourges, et que par la suite il leur commanda des œuvres, l'appellation en fut toujours " électroacoustique ".

Enfin, constituée à l'initiative du GMEB, "la Fédération nationale de musique électroacoustique" FNME, devint membre en 1983 de la CIME "Confédération internationale de la musique électroacoustique, OIM du CIM-Unesco également fondée par le GMEB.

Cette Fédération s'appela fièrement électroacoustique alors que les deux vice-présidents s'appelaient P. Boulez et Y. Xénakis, kque le président en était Maurice Le Roux (qui fut en juillet 1951 le premier interprète au "Pupitre de relief" de la Symphonie pour un homme seul).

Pour information complémentaire, étaient sans exclusive membres du Comité consultatif les membres institutionnels suivants : CEMAMU, IRCAM, GMEB, ACROE, GRM, GMEM, CERM et individuels P. Barbaud, JC. Eloy (celui de Shânti), L. Ferrari, JE. Marie, M. Fano, Cl. Lefèbvre et … F Bayle. (Lequel avait répondu à l'invite avec une inhabituelle modestie touchante : *"dès que le comité aura un objet et au cas où il vous paraîtrait que ma modeste expérience puisse apporter du moulin à l'eau, ne manquez de me le faire savoir"* On ne l'y vit jamais, l'eau ne manquant pas et lui-même préférant y déléguer Geneviève ou Bernard Parmegiani).

Il n'est pas donc pas nécessaire de distordre l'histoire pour les jeunes générations. Encore faut-il, il est vrai, la connaître.

- les secondes portent

sur une précision rédactionnelle fort utile à l'Histoire car elle explicite les divergences qui se manifestaient au sein même du GRM et le positionnement de son chef : *"Par ailleurs, l'appellation "musique acousmatique" ne vient absolument pas de Pierre Schaeffer qui a mentionné le mot acousmatique seulement en parlant de l'écoute* ". (et qui plus est réduite). *Mais tout cela c'est le même genre musical ».*

Puis :*" si l'appellation "musique acousmatique" ne s'est pas développée rapidement, c'est (malheureusement) pour des questions de personnes : François Bayle, avec sa politique* <u>*de peu d'ouverture pendant plus de 30 ans*</u> (la bagarre et l'entourloupe de Serrou), *s'est attiré beaucoup de rancœur* (copains avec tous*) de la part de nombreux acteurs du genre et de groupes de musique électroacoustique. De ce fait, le mot acousmatique, au lieu de se généraliser, a longtemps été associé à Bayle et à son "style" musical, car il en a fait peu à peu une théorie personnelle alors que sa première action avait été de proposer généreusement "musique acousmatique" à toute la communauté électroacoustique des compositeurs de support. "*

Les parties soulignées retiennent évidemment mon attention, car voisines de mes critiques voire de mes charges antérieures, manifestant que ces dernières ne ressortent aucunement d'une acrimonie personnelle mais qu'elles sont historiquement partagées.

Hormis cela, cette narration est plus qu'intéressante car elle souligne comment le lancement médiatique de cette appellation correspond bien à la récupération de toute la production du moment, comme celle du passé, récupération devenant alors rapt et spoliation des confrères. Car directement menée telle une OPA ou OPE sur les producteurs et productions électroacoustiques, cette captation ayant été exécutée sans concertation, sans accord des compositeurs, compositrices, studios, organisations professionnelles oeuvrant alors.

Évidemment cette dénomination acousmatique, qui deviendra une clef d'entrée à la programmation de musique contemporaine sur les antennes de la radio nationale de service public (en rappel du fait de l'exclusivité contractuelle annuelle de 40 heures d'antenne affectée au GRM en contrepartie des budgets à lui versées), se répandra dans le micro-milieu comme facilitant sinon autorisant l'intégration à un réseau monopolistique générateur de programmations radio et des royalties en conséquence.

Autre remarque conséquente *: " Pourquoi ai-je développé une définition aussi "complète" autour de l'appellation "art acousmatique" ?* (voir la première remarque Wikipedia ci-dessus).
Parce que, alors membre du GRM, cette nouvelle dénomination de "musique acousmatique" m'avait semblé bonne à plus d'un titre : facile à transposer dans toutes les langues (acusmatica, acousmatic...), facile à décliner (acousmonium, acousmographe, acousma, acousmathèque, etc) ...
J'ai donc commencé à porter cette notion, rejoint entre autres par Francis Dhomont. De son côté, François Bayle a préféré garder le mot "musique" pensant que, sans cela, nous ne pourrions plus être <u>*reconnus et aidés, financés*</u>*, etc., par l'ensemble des partenaires du "milieu musical".*

Par ailleurs il a toujours dit et pensé que la musique concrète/acousmatique ne serait qu'un moment de l'histoire de la musique, comme le cubisme fut un moment de la peinture".

et ce contradictoirement à sa hâblerie : « *Oui j'ai souvent dit que, modestement, ma position dans cette histoire ressemble un peu à Haydn qui a normalisé l'orchestre… 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).*

- c) Pierre Couprie,

"Histoire et configurations des dispositifs électro-acoustiques en concert » site HAL

3.3.1. Naissance de l'acousmonium, quelques étapes historiques du concert de musique électroacoustique

1881 Démonstration du Théâtrophone de Clément Ader
1939 Première œuvre de live electronic music : Imaginary Landscape n°1 de John Cage
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
1952 Première diffusion de musique concrète en plein air aux USA (Massachussets}
1954 Première œuvre mixte pour orchestre et bande : Déserts d'Edgard Varèse
1958 Pavillon Philipps de l'exposition universelle de Bruxelles: mise en espace sur 300 HP
1958 Stockhausen travaille en 4 pistes et diffuse sur 4 haut-parleurs disposés aux 4 coins
1959 Premier concert avec un magnétophone 2 pistes et un magnétophone 1 piste permettant une projection en 3 pistes (Schaeffer/Poullin))
1972 Polytope de lannis Xenakis à Cluny
1973 Premier acousmonium : le Gmebaphone (GMEB de Bourges) avec 40 haut-parleurs
1974 Inauguration de l'acousmonium du GRM
1978 Construction de l'espace de projection de l'IRCAM

- alors que l'acousmonium de 1974 reçoit dans cette liste son véritable patronyme, le Gmebaphone de 1973 se voit attribuer une sous-appellation qui non seulement n'est pas la sienne, mais plus étrange, qui n'existe pas encore. Cette étrangeté semble être une évidente manifestation acousmate...

À noter qu'il sous-titre correctement électroacoustique au sujet de la musique et que la calligraphie, consciente ou non mais adaptée est d'un grand G pour l'un, petit a pour l'autre.

- « *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 (en collaboration Boeswillwald / Le Duc). *Il était constitué d'une quarantaine de haut-parleurs* (27 en fait, 21 registrés et six références) *et d'une console de diffusion* (deux) *permettant de répartir les pistes de la musique enregistrée sur chacune des enceintes disposées au milieu du public* (devant et frontal, pas circulaire) ».

Malencontreusement, *"un ensemble de plus de quatre"* est présenté comme la constituante appelant à l'appellation d'acousmonium, ce qui laisse à penser que ce serait le nombre et non la spécificité des haut-parleurs registrés qui en serait déterminant. A ce compte, nombre d'installations peuvent être présentées comme acousmoniques. La doxa habituelle étant celle d "orchestre de haut-parleurs", on pourrait nommer dès lors des sous-orchestres aux noms de quatuor, sextuor, octuor…. de haut-parleurs.

Incompréhension fréquente, ce n'est résolument pas la quantité de haut-parleurs qui définit le Gmebaphone mais un concept et une intention musicale, ceux d'assurer une lisibilité à la musique électroacoustique polyphonique et synthétiser l'espace par les espaces de la musique même.

- la datation est respectée mais mauvaise compréhension et erreurs sont manifestes. Car le Gmebaphone n'est ni un acousmonium, ni un orchestre de haut-parleurs mais un "ensemble de haut-parleurs" (au sens de jouer ensemble ou ensemble instrumental) qui, à ce moment-là, dispose frontalement un réseau stéréo registré et deux groupes de références.
Dès 1975, ce seront deux réseaux, puis quatre réseaux frontaux V1, V2, V4, le quatrième V3, éclaté graves à l'avant, médium sur les côtés et les aigus derrière le public. Ces réseaux ne se situent donc pas au milieu du public, un seulement l'est autour ainsi que les références. Par contre l'acousmonium ressort davantage à ses dires d'une accumulation de projecteurs que d'un ensemble rayonnant.

- puis : *« L'analogie avec un orchestre est flagrante : comme les instruments traditionnels sont répartis du grave à l'aigu, les haut- parleurs sont ici répartis par zones de fréquences. François Bayle parle même d'orchestre de haut-parleurs ou d'orchestre de projecteurs d'images sonores ».*
Fréquemment usitée, cette analogie est abusive car les timbres ne sont pas répartis du grave à l'aigu dans un orchestre mais pour les seules cordes…

- pour finir, quant à cette observation dont il m'intéresserait de disposer des sources et rectifier les adjectifs *: « Il est pourtant révélateur, même si cette pratique s'est simplifiée, qu'aux concerts GRM, un jeu de lumières soit souvent utilisé. La pratique de concerts spectacles avec jeu de lumières, laser, voire feux d'artifices, a été utilisée dans les années 70 par des compositeurs comme François Bayle, Christian Clozier ou Pierre Henry L'acousmatique, dont l'objectif est de concentrer l'attention de l'auditeur sur le son, ne s'est donc pas affranchie du visuel. »*

Personnellement, et il me semble tout autant P. Henry, je n'ai jamais commis de musique acousmatique, mais électroacoustique, ce qui explique, et totalement assumée de ma part, l'absence du recours à un quelconque "affranchissement".

Pour ce qui concerne les jeux de lumières, des équipes ou groupes, tel "l'Atelier d'Art Cinétique de Dijon ", ont accompagné certains concerts de P. Henry comme certains d'"Opus N" Groupe d'improvisation Free electric music (Clozier, Savouret, Boeswillwald, Mathé, Zosso…) en 71.

Mais, je n'ai jamais vu de figures laser utilisées par les uns ou les autres durant les concerts au cours de ces années, ne serait-ce parce qu'étant à cette époque commercialement inaccessibles en France.

Tout autant des feux d'artifice, dont je pense avoir été le premier utilisateur en juin 73 (même année que le Gmebaphone et le Gmebahertz), en extérieur sur un plan d'eau, parmi et par-dessus quatre haut-parleurs mobiles (liaisons émission fm), les solistes, sur des barques qui évoluaient à la godille en parcours déterminés et dans les airs, les autres HP étant classiquement au sol, proche et lointain – une rive et l'autre.

Des spectacles également proposant des dessins pré-tracés et en direct par rétro-projecteurs sur deux écrans (temps réel et temps différé), un comédien actor studio, une danseuse, 2 à 3 projecteurs film s8, vidéos enregistrées et captation en direct, des diapos sur ballons … qui tournèrent à Côme, Eindhoven, Bonn, Münich, Rio, Buenos-Aires, Montevideo…

Je fus toujours le concepteur-metteur en scène de ces spectacles, assurant la réalisation de chacun des composants visuels structurés sous forme d'histoires parallèles ; depuis mon opéra A Vie en novembre 1971 ou "les Saisons" en août 1972, jusqu'au dernier " Et l'ombre passe d'une voile aux lisières du songe" 1992 comme entre temps à Chambord, Versailles, Venise, Vicence, Bourges, Orléans… dans lesquels dialoguaient artifices, lumières fixes et télécommandées, deux à trois lasers, images géantes et animées.

Si l'on peut espérer qu 'au fil des années se poursuive l'aventure de la musique électroacoustique, ne sont inimaginables, prévisibles ses développements stylistiques et méthodologiques et pas davantage la relation au public, corps hétérogène mais assemblé qu'il était, fondée sur une communication-transmission collective en un lieu donné, souvent aujourd'hui remplacée par une individualisation de la réception de plus en plus prononcée, pour soi seul et multipliés mondialement en lieux simultanés (les réseaux).

La liberté étant le premier marqueur de notre musique, ainsi que le disait Ferruccio Busoni *"l'art musical est né libre et la liberté est sa destination"*, elle poursuivra son œuvre.

Et dans ce contexte, la modalité musique acousmatique et son formatage sectaire et sélectif, restera musique du monde passé, ce que nous disait avec prémonition Diderot situant *"les acousmatiques comme relevant de l'histoire ancienne"*.

En seconde fin, tristement divertissante,
suit un petit bêtisier de quelques définitions données à lire dans internet, quelques présentations de l'acousmatique wikipédiatiques et internautistes.

- Un article extrait de l'ouvrage Larousse « Dictionnaire de la musique ».
« Se dit de la situation d'écoute où l'on entend un son sans voir les causes dont il provient. Ce mot grec désignait autrefois les disciples de Pythagore, qui écoutaient leur maître enseigner derrière une tenture.

Pierre Schaeffer, inventeur de la musique concrète, a eu l'idée d'exhumer ce mot pour caractériser la situation d'écoute généralisée par la radio, le disque, le haut-parleur. Dans son Traité des objets musicaux (1966), il a analysé les conséquences de cette situation sur la psychologie de l'écoute,

Après lui, le compositeur François Bayle a imaginé de récupérer le terme d'acousmatique pour désigner ce qu'on appelle plus communément musique électroacoustique. « Musique acousmatique », « concert acousmatique » sont pour lui 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 ».

- La musique acousmatique : propositions... Lauréna Pascual et Aurélie Garcia
« François Bayle a créé <u>un courant de recherche</u>, la « musique acousmatique ». Celle-ci est une situation de pure écoute sans que l'attention puisse <u>découler d'un instrument visible</u> ou prévisible. Elle est sous forme d'images de sons ou i- sons, et ne se perçoit qu'à partir de leur projection. Ensuite, l'auteur imagine un dispositif original de projection sonore généralisable à toutes les esthétiques « l'acousmonium ». Celui-ci est l'instrument <u>de la mise en scène de l'audible</u>, <u>plus précisément</u> cela correspond à des <u>haut-parleurs »</u>.

- Acousmatique - musique acousmatique
« Nom donné parfois à la musique électroacoustique ou à la musique acousmatique contemporaine pour évoquer son côté abstrait plus que technique. Considérée par certains comme un sous-genre de la musique électroacoustique, la musique acousmatique repose sur des sons que l'on entend sans voir la cause qui les produit. Forme musicale purement anti-conventionnelle, elle abolit toute dépendance à l'événement sonore. Les médias hertziens, tels la radio, peuvent êtreconsidérés comme source sonore acousmatique, puisqu'ils n'engendrent pas de rapport direct, résultat sonore entendu. »

- Wiktionnaire Etymologie
« Le terme acousmatique qualifiait aussi les disciples non initiés (les initiés étant, quant à eux, nommés "mathématiciens") qui se contentaient de répéter les aphorismes de Pythagore sans les comprendre, sans en connaître la source, la mécanique de raisonnement. De là est issue la notion de "bruit acousmatique" pour désigner un bruit qu'on entend sans en voir la source (puis, par extension, sans la connaître). »

- A propos du genre acousmatique, par Denis Dufour & Thomas Bando
« Musique acousmatique : selon les époques, les lieux et les écoles, cette musique a eu aussi pour noms musique concrète, musique expérimentale, musique électronique, musique électroacoustique, Tonbandmusik, Elektronische Musik (Allemagne), Tape music (USA)…. »

- Musique concrète Wikipedia (anonyme, mais de fait les auteurs précédents)
« En l'absence de stimulation ou de distraction visuelle parasite, seul le son parvient à la perception et l'imaginaire entre en jeu alors librement. On peut dès lors abandonner toute référence musicale antérieure, pour peu que l'on joue le jeu de cette sorte d'«immersion ».

- La musique acousmatique : écouter avec les yeux Amy Cimpaye
« Et si la musique n'était plus à envisager par le biais d'une appréciation mais seulement par celui de la perception. Considérer la matière sonore non plus par des critères harmoniques mais exclusivement par celui de l'affect, l'émotion singulière de tout un chacun. Aussi farfelu soit-il, cela a déjà été réalisé et même théorisé sous le nom de « musique acousmatique »

- De l'interprétation acousmatique Vincent Guiot
Acousmonium, un dispositif plus qu'un instrument Défini en 1974 à l'INA-GRM par François Bayle comme étant un « orchestre de haut-parleurs » qui a pour vocation d' « organiser l'espace acoustique selon les données de la salle, et l'espace psychologique selon les données de l'œuvre », l'acousmonium s'est imposé rapidement comme le dispositif référence pour l'interprétation des musiques acousmatiques.

- Universalis.fr article de F Bayle cité quelque part précédemment
Michel Chion indique que « „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 ».

- Au festival des arts sonores "Exhibitronic", le son prend des couleurs
Pas de musiciens ni de scène mais une cinquantaine de haut-parleurs et une imposante console de mixage. Aux manettes comme un DJ, un compositeur qui envoie des sons. Des sons de la nature ou électroniques qu'il mélange, traque, distord et amplifie. De ce mélange qui est sa création, naissent des images mentales. C'est ce que l'on appelle l'acousmatique.

Sans commentaires,
entende qui veut.

Annexe II

De quelques attributs électroacoustiques

des sons et des phones

prolégomènes sur les deux faces du son,
sonum /phone

Situons l'objet du sujet

Il fallut des siècles à la musique pour s'émanciper et se constituer (à l'échelle de la musique européenne) sans le recours au « visuel »

L'émancipation a été produite par la révolution électroacoustique, dont la compétence à faire éclater la relation temps/espace, indissociable dans le monde acoustique qui nous entoure (à 360 degrés) a dans le même temps dissocié le visuel de l'audition (dissociation radicalisée par la transmission hertzienne transmission en direct comme disent les présentateurs -ou retransmission en différé), comme elle a différencié la notation réglée des hauteurs par des idéogrammes principalement temporels et personnels(non généralisés), renversant ainsi le système traditionnel d'écriture (bien que relatif puisque de quelques siècles européens). Le monde des sons (et des bruits, communément bien qu'injustement qualifiés) sans début ni fin, sans alpha ni bêta et encore moins d'oméga, ne peut être réduit à des éléments d'alphabet ni aux douze voyelles cycliques de la gamme de chez nous ou de n'importe quelle autre gamme.

L' « écriture musicale électroacoustique » n'est donc pas de l'ordre de celle qui est représentation par des signes de parole et d' idées mais est dans le champ vibratoire de l'espace/temps, l'inscription d'entités sonores mémorisées associées selon l'intention du compositeur et qui se manifestent comme données immanentes de la musique. Si l'écriture lettrée (syllabique) consiste à transcrire les 36 phonèmes de la parole pour reproduire inversement par la lecture la parole première, si l'écriture-notation (solfégique) doit être décodée puis transcrite par une production instrumentale pour devenir sonore et transmettre l'écriture de la musique (la relation est clairement de cause [note] à l'effet [son]), les sons constitués étant captés/mémorisés, lire cette mémoire (le mode play en anglais) des effets enregistrés c'est reproduire via le haut-parleur les causes vibratoires.

Ainsi dans l'une, écriture visible des effets, et dans l'autre écriture perceptive des causes.
Ce faisant la musique électroacoustique s'est radicalement émancipée, et du visuel codé de la notation, et du visuel gestuel de la production/ maîtrise du son acoustique développant le gestuel de l'interprétation-diffusion et de sa virtuosité inhérente.

Ainsi le fait « révolutionnaire » de n'apercevoir que le transducteur, le personnage masqué, le haut-parleur (ou son inverse le bas-parleur) dans son coffre, seul ou relié à ses semblables c'est-à-dire l'enceinte qui met haut la musique, a pour nom électroacoustique, et non acousmatique qui n'est qu'une sous-marque dérivée, une imposture.

La musique électroacoustique s'est émancipée de sa trace écrite et du geste instrumental. Deux remarques à des objections certainement soulevées après cette assertion.

Revenons au geste dans la composition dans le cadre toujours de ces deux situations, l'analogique et le numérique. Le studio analogique était (a toujours été pour Charybde) une organisation multizones structurée fonctionnellement dans l'espace du local, lui-même délimité par l'espace sonore virtuel crée par les haut-parleurs.

Chaque fonction impliquant un ou plusieurs potentiomètres et contacteurs, les surfaces de « travail » étaient réparties et étendues. L'organisation de celles-ci, puis leur jeu, et bien davantage si plusieurs fonctions devaient être réalisées le plus simultanément possible impliquant un déplacement (ou plusieurs) dans un temps très réduit, imposaient de fait le principe de vitesse, de célérité, de vélocité (et donc de virtuosité), une gestuelle corporelle reflétant la forme dynamique au sens énergique de la composition.

L'autre conséquence était davantage de simultanéité que de synchronisme, un développement modal bien plus qu'harmonique. Il fallait établir physiquement via câbles et matrices la programmation des opérations et leurs contraintes temporelles de mise en œuvre. La gestuelle visuelle, les connections conçues et le parcours du signal établis dans les différents modules de traitement mémorisé par leur auteur, consistait ensuite, durant sa manipulation dans l'espace physique du studio, à fixer le lieu de la suivante et d'assurer le va et vient en cas de simultanéité approximée, sortes de travellings gestuels autour du point de contrôle, les vu-mètres.

Le réseau établissait le processus de production et de traitement du signal sonore. Cette danse, cette mobilité dans les espaces fonctionnels du studio était la face visible de la rythmique sous-jacente à l'œuvre, et dans la vitalité des enveloppes sonores et dans la justesse d'apparition et d'articulation temporelle des éléments, simples si unitaires, complexes si en mixage. Cette gestuelle agissait également comme lancers, comme jetée dans l'espace des figures sonores.

Est muet ce qui est hors mouvement.

> « *La production et la propagation des sons sont liées à l'existence d'un mouvement vibratoire. À la source, le milieu est déformé (choc, compression…) et par suite de son élasticité, la déformation gagne les molécules voisines qui, dérangés de leur position d'équilibre, agissent à leur tour de proche en proche. Le phénomène se produit sans transport de matière. Les particules du milieu entrent en vibration les unes après les autres autour de leur position d'équilibre. La déformation se propage dans le milieu selon une onde. On dit que le son se déplace en ondes sonores ou acoustiques* »
>
> Encyclopédie Universelle

Plus imagé, un autre encyclopédiste explique :

> « *L'air est donc le véhicule du son. Mais quelle est l'altération qui survient dans ce milieu à l'occasion du corps sonore ? C'est ce que nous allons exposer. Si vous pincez une corde d'instrument, vous y remarquerez un mouvement qui la fait aller et venir avec vitesse en delà et en deçà de son état de repos ; et ce mouvement sera d'autant plus sensible que la corde sera plus grosse. Appliquez votre main sur une cloche en volée et vous la sentirez frémir. La corde vient-elle à se détendre ou la cloche à se fendre ? Plus de frémissement, plus de son. L'air n'agit donc sur nos oreilles qu'en conséquence de ce frémissement. C'est donc ce frémissement qui le modifie. Mais comment ? Le voici. En vertu des vibrations du corps sonore, l'air environnant en prend et en exerce de semblables sur ses particules les plus voisines, celles-ci sur d'autres qui leur sont contiguës, et ainsi de suite, avec cette différence seule que l'action des particules les unes sur les autres est d'autant plus grande que la distance au corps sonore est plus petite. L'air mis en ondulations par le corps sonore vient frapper le tympan. Le tympan est une membrane tendue au fond de l'oreille, comme la peau sur un tambour ; et c'est de là que cette membrane a pris son nom. L'air agit sur elle et lui communique les pulsations qu'elle transmet aux nerfs auditifs.*
>
> *C'est ainsi que se produit la sensation que nous appelons son. Le son par rapport à nous n'est donc autre chose qu'une sensation excitée à l'occasion des pulsations successives que le tympan reçoit de l'air ondulant qui remplit nos oreilles* ». D. Diderot

Cette distinction entre l'onde, phénomène physique sans « signification » et le son sensible, conséquence formalisée de la sensation auditive,

- était au temps des Grecs et d'Aristote non identifiée comme « *génération du mouvement sonore de l'air par une source poussant vers l'avant l'air contigu de telle façon que le son voyage.* »
- mais l'était dès le VIème siècle par Boèce : « *Sonus praeter quendam pulsum percussionem que non redditur/ On ne peut produire de son sans une vibration et un choc.* »

Or de cette double nature du domaine acoustique, l'un des versants est à nouveau doublé dans le domaine électroacoustique. A savoir que l'onde acoustique convertie par microphone ou générée par synthèse devient modulation ou signal qui converti à nouveau via le transducteur haut-parleur redevient onde acoustique avant de se révéler son quand capté par l'oreille et entendu par le cerveau, signal qui peut être en temps réel amplifié (la sonorisation) ou mémorisé, mis en registres (l'enregistrement).

C'est ce signal qui est visualisé sur les écrans oscillographiques ou numériques. Ce n'est pas une écriture, mais une convention analogique convertie de l'intensité.

Quant au « son » entendu, certes il peut être analytiquement représenté via son signal en deux ou trois dimensions, mais sa représentation graphique ne peut reproduire (sauf à considérer la représentation de la reproduction en différé et se réalisant), ni reconstruire sa réalité sonore, mais seulement en rendre compte temporellement, sans pouvoir en inférer sa matière et la valeur de sa relation à d'autres sons.

Cette impossibilité récurrente d'une écriture formelle du son permettant le passage de l'extériorisation du temps pour une reproduction ultérieure et adéquate terme à terme, est ce qui a constitué la totale spécificité du phone (le son d'origine électroacoustique), dont l'écriture symbolique passe par sa re-présentation sonore totalisante faite de tous ses paramètres physiques interagis et constitutifs, par et pour leur expression même de leur écriture dans le temps (dans le mouvement continu de la durée) et de son inscription dans l'espace (dans les mouvements des différents espaces associés).

Dès lors, si le « son » peut être enregistré dans sa totalité (timbre, temps, espace) sur un support électromagnético-numérique, en dehors de sa reproduction, re-présentation via les haut-parleurs et les variations pneumatiques qui en résultent, il ne peut être figuré que par et dans les registres de mémoire sous sa forme sensible et selon leurs valeurs qu'on lui attribue prépondérantes, celles qui articuleront dans la simultanéité et la linéarité le discours polyphonique. Il ne s'agit plus de la relation de note à note discrète, mais d'une quasi-cybernétique démocratique, sensible et communicationnelle entre les valeurs timbrales et spatiotemporelles d'entités sonores simples et complexes.

C'est ainsi que si l'arbre de mémoire historique : « *disposer dans sa mémoire des images (imageries) dans un ensemble ordonné d'emplacement (loci)* » disait Cicéron, peut dans sa version écran (commentée plus avant) être une mémoire des chaînes, voire une représentation des processus, il ne peut représenter le « son » pour et de la composition. Car les arbres de mémoire se constituaient sur le visuel, sur la localisation des phrases et mots, sur leurs sens et non leur son. « *La perception par l'ouïe serait plus sûre comme les pensées, si les yeux concouraient à la transmettre au cerveau* » (Cicéron encore).

Les premières propositions se sont efforcées de faire entendre que :

. il n'y a pas d'écriture visible par signe codé de la musique électroacoustique, son écriture étant sa manifestation même épanouie en trois dimensions.

. il n'y a pas de représentation de l'onde sonore, quand bien même très analysée, et encore moins si très détaillée, car il y manquera toujours quelque chose, qui permette dans le sens inverse, de regardant cette représentation, l'entendre présentement.

. il n'y a pas de significations signifiantes portées par les ondes acoustiques, celles-ci n'étant que la transmission des vibrations originelles. C'est l'apprentissage et la mémoire qui nomment et rappellent le mot attribué, créant par cela-même d'autres ondes « réfléchies », celles de la parole, du son du mot.

. il n'y a pas de concomitance absolue, de synchronisation inaliénable entre la vision de ce qui produit le son et la perception de celui-ci. L'espace (la distance) et l'enregistrement (captation) les séparent à volonté.

Une question essentielle est : une « image sonore », cela existe-t-il et comment ?

Impressionnante question, aux développements conséquents, mais à laquelle très prosaïquement, je répondrai non. Car ce qui importe, outre la réception qui enclenche une sensation dont la perception conduit à l'interprétation (le circuit cognitif), il y a le circuit de la production. Le son est-il produit par une « chose », un « événement » que l'on voit, ou non, est-il produit par celui qui l'entend ou par d'autres, intentionnellement ou non, répété ou non, produit en temps réel ou reproduit en temps différé, d'origine inconnue ou connue, et en ce cas, seul ou associé au visuel référent ou à un visuel de substitution… (cas habituel et culturel du multimédia).

Le son entendu se rapporte-t-il à une expérience récente ou ancienne, dont l'écho est dans la mémoire courte ou bien qui est longue. On notera ci-après quelques remarques qui ne seront que des occurrences de réponses simples.

La première est que l'on retrouve à nouveau le fait que l'onde acoustique qui nous parvient est sans signification. Celle que nous lui donnons est celle qui sera déterminée et nommée par adéquation aux représentations sémantiques qui ont été stockées dans la mémoire. Mais il est évident que ce son, issu d'un mouvement quelconque, selon ce mouvement (allure, durée, énergie, masse, vitesse…) sera entendu sous différentes présentations, lesquelles dites occurrences, analysées selon leur taux de variation renverront au « type sonore », autrement dit au « type cognitif » qui peut rassembler ces diverses valeurs sonores sous une nomination identique.

Cette nomination qui est un terme dont le sens doit être pris comme global, car regroupant différents aspects sonores reliés à une même cause peut prendre le terme de représentation mentale. Le son qui est issu du mouvement est autant « variable » dans sa propre séquence que le verbe dans la phrase. Ses variations sont autant de « traits sonores », qui unifient la diversité des perceptions. Selon le taux de distance au type mémorisé, le son perdra son lien à sa référence pour n'être désigné que sous l'interaction de ses seules qualités-valeurs sonores.

La seconde est que le son, selon qu'il est produit par une cause vue ou reproduit par haut-parleur, est de nature différente et change de référent. Dans le premier cas, le son renvoie à la chose, dans le second au mot qui dit la chose. Et si le signe est ce quelque chose qui remplace une autre, (*aliquid stat pro aliquo*), le son enregistré remplace, tient lieu de la seule présence sonore de la chose, mais n'est en fait qu'une re-production des causes vibratoires qui seront perçues comme une re-présentation sonore de la chose qui est adressée « personnellement » à l'auditeur (à chacun si plusieurs). C'est à nouveau la présence vibrante simulant la chose absente, la trace vibratoire, qui est reproduite.

Le son ainsi n'est pas signe, dans l'acceptation linguistique générale, une entité abstraite dont la relation entre ses composants est arbitraire, mais une entité concrète et motivée de l'invisible matière qui participe d'une sémiotique sonore spécifique.
Il n'y a pas image, mais représentation sonore, qui, peut être perçue pour être identifiée, comme relevant seulement de sa propre forme (sa sono-onto-genèse) comme reliée à une représentation mentale stockée dans la mémoire et dont la forme elle-même peut être deux fois double :

- celle du mot réfèrent et du sonore de ce mot avec en écho toutes les connotations et leurs non-dits,
- et celle des qualités-valeurs référentes et des mots-sonores qualificatifs qui lui sont associés.

Il n'y a pas image sonore, mais au sens grec d'empreinte, de trace, des « types sonores », des « phonotypes mémorisés » si le son renvoie à une réalité, une nature sonore cataloguée dans sa relation aux mots qui nomment ces corps sonores figuratifs, et ceux des corps sonores fictionnels, d'origine contrôlée mais artificielle, en constante représentation de leur substance, de leur seule parure de qualités-valeurs, éclairée de celle qui les précèdent, qui les suivent ou qui leurs co-existent.

Le son n'a pas de durée arbitraire et surtout pas le phone. Le son mémoriel déborde toujours l'image mémorisée. Davantage encore cette distinction quand est déroulé un film imaginaire dans l'imagination ou la remémoration. Celui-ci s'articule par plans-séquences quand le son peut n'être qu'une séquence unique.

Aussi plutôt que d'élargir la notion d'image, en tant que représentation mentale d'origine sensible, ou bien d'une impression, ou encore d'une manifestation sensible, le sens de l'ouïe est suffisamment sensible aux autres sens, pour qu'il manifeste en lui-même des impressions sensibles propres ou du moins analogiques aux champs sensoriels des autres sens.

Ainsi l'ouïe (qui évidemment comme tous les autres sens ne sont opérationnels que dans sa jonction au cerveau), entend, parcourt le temps, piste le sens, mais simultanément dans son « jugement », dans son appréciation est informée par les autres sens.

En effet, l'ouïe voit, car elle situe dans l'espace, elle décline le référent, elle perçoit la vitesse et mène l'ombre/masque que les corps sonores se font dans leur circulation, l'ouïe touche, elle ressent la matière- timbre et la forme temporelle, elle effleure les caractères, l'ouïe goûte, elle apprécie les qualités, elle consomme les adjectifs, les relève et les lie, l'ouïe ressent, sent par les sens, respire le contexte et les traces de l'expérience. De tous « *l'oreille est le sens préféré de l'attention. Elle garde, en quelque sorte la frontière, du côté où la vue ne voit pas* » P. Valéry.

L'ouïe est poly-sens et dans son écoute poly-sons, elle n'est pas réductible à un générateur d'images qui dirait la représentation de ce qu'elle entend. Sur le disque noir, ce qui y est imprimé n'est pas l'image du son, mais la trace, l'effet de la manifestation vibratoire de quelque chose ou de quelqu'un, qui s'est inscrit en modelant la matière dans un geste circulaire, trace qui parcourue à nouveau reproduira ce qui l'a créée. Cette trace est de l'ordre de la substance, non de l'image. Et cette trace nous conduit à notre dernière (provisoirement) position contre, qui est que cette idée du son qui se présenterait comme une image, en somme une manifestation sans lien avec la réalité, annule ou détruit tout le contexte et les intentions de ceux qui ont conçu ce son ou de ce qui a émis ce son, le ramenant à un phantasme.

Un son est, ni iconique, ni indiciel. C'est simplement dans sa nature même, une occurrence de type synecdoque pour les sons avec référent et métonymique pour les sons générés. Dans la trace d'un son, il y a tous les accidents volontaires (traitements), contingents (contextes), tout ce qui l'a modulé pour qu'il devienne ce qu'il est, corps sonore de circonstance (son de nature), corps sonore volontaire (son produit) lequel intègre ce qu'a voulu communiquer et échanger celui qui l'a façonné (ou ceux) à un moment donné en un lien déterminé dans un contexte particulier selon des rapports et des relations symboliques ou effectives. C'est-à-dire que tout son à son histoire, et que celle-ci est partie prenante de la grande qui l'oblitère, qui donne sens aux référents.

La « puissance » du son réside pour une part dans sa communication directe. Quand il est, il est là, in praesentia, il signe le temps, le présent comme le passé. En temps sa durée est inexorable, enregistré- différé-hors temps sa durée est externalisée, reconstituée et ce prélèvement de temps relancé dans le cycle temporel est source de sens et de sensible. Relancé par la remémoration, le temps devient variable, selon l'humeur pour la musique non seulement écrite mais mesurée, et totalement intégré et revisité pour la musique électroacoustique.
Mais dans l'une et l'autre, le temps rejoué signe le temps à venir. Le cas est semblable pour les sons « référents » dont la séquence de leur histoire, rapportée aux expériences antérieures mémorisées, est prédictible dans la direction, le sens du temps et celui de l'espace.

Cette visée que l'on peut tout autant appeler écoute, prédictible est inscrite dans le fait même de la composition de l'œuvre musicale, les entités sonores organisées portant elles-mêmes leur prédicat, leur matière formée constituante/composante de la grande forme de l'œuvre présente dans l'espace écouté. Cette prédictibilité ne s'élabore qu'à la condition d'être « entré » dans la musique et non de la considérer de l'extérieur. A cette condition, même la première écoute peut nous porter vers là où la musique va. Bien évidemment, si l'œuvre est réécoutée, la mémoire entrera en dialogue avec l'écoute réfléchie, celle qui met face à la musique, par le rappel des repères établis précédemment et leur liaison avec le schéma formel du parcours/destinée de l'œuvre.
C'est cette mémoire (la mémoria antique) qui permet l'interprétation argumentée de l'œuvre, proposant à l'auditeur d'une première écoute, un sentier sensible des levées d'arcanes.
« Il semble qu'il y ait dans cet ordre de choses mentales, quelques relations très mystérieuses entre le désir et l'évènement ». P. Valéry.

Cette prédication évoquée suscite une pénultième interrogation, (l'ultime portant sur la musique même), sur une signification dérivée du mot image, l'imagination. Le champ immense que ce mot figuré recouvre ne peut être traité ci-après. Et d'ailleurs, c'est préférable, parce que d'une certaine manière l'imagination, arme absolue de liberté, peut contredire tout ce qui est écrit précédemment.

Car si le son ou la musique sont antinomiques avec l'image de la vision, le contrôle de ce qu'imagine l'auditeur n'est, ni souhaité, ni possible, l'appropriation de l'œuvre doit se jouer librement. Même si « *ce qui nous semble avoir pu ne pas être s'impose à nous avec la même puissance de ce qui ne pouvait ne pas être, et qui devait être ce qu'il est* » *P. Valéry.*

Mais aussi : *« tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative : c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer » Ch. Baudelaire.*

Si la licence d'appropriation est telle, que ne peut susciter le magasin des sons ! Cela situe la question primordiale de la nature de l'imagination, celle du compositeur ou celle de l'auditeur. Compositeur de l'analogique, l'imagination est bien la « reine des facultés » en tant qu' imagination créatrice. « *C'est l'imagination qui a enseigné à l'homme le sens moral de la couleur, 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 selon 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 » Ch. Baudelaire.*

C'est elle qui dans l'objectif de la musique formelle (pure selon certains, ce qui porterait conséquemment à cataloguer les autres comme impures) fournit les conditions de sa communication. Car le compositeur « *vit dans l'intimité de son arbitraire (quant aux sons arbitraires) et dans l'attente de sa nécessité. Il demande celle-ci à tous les instants, il l'obtient des circonstances les plus imprévues, les plus insignifiantes, et il n'y a aucune proportion, aucune uniformité de relation entre la grandeur de l'effet et l'importance de la cause* » *P. Valéry.*

Laissons donc cette puissance créatrice au compositeur, car que lui resterait-il si trop communément partagée ? (En fait, traître à notre camp, c'est l'inverse que nous faisons avec les enfants et le Gmebogosse). Une autre puissance, qui est individuelle et largement (mais pas unanimement hélas) distribuée, réside, est à la disposition de ceux qui le cultivent, l'imaginaire, adjuvent à la création, déterminant à la réception-perception.
Dans l'imaginaire, il n'y a aucune correspondance, mais la liberté d'évoquer, mais seulement des passages sensibles, des tunnels de communication et d'échange qui débouchent sur quelque chose de généré conséquemment à la réception de la musique, des « impressions » qu'elle produit et qui entrent en correspondance avec des couches d'impressions, d'empreintes, autres mais d'un même registre de sensibilité et de connaissance, les chemins de connotations.
« Il faut bien, pour que la lumière soit, que la puissance vibrante se heurte à des corps d'où elle éclate » P. Valéry.

Ce parcours commenté doit s'éclater aussi sur Bachelard. :« *Grâce à l'imaginaire, l'imagination est essentiellement ouverte, évasive. Elle est dans le psychisme humain l'expérience même de l'ouverture, l'expérience même de la nouveauté… L'imagination invente plus que des choses et des drames, elle invente de la vie nouvelle, elle invente de l'esprit nouveau : elle ouvre des yeux qui ont des types nouveaux de vision* ».

Elle ouvre encore davantage des oreilles qui ont des types nouveaux d'écoute. L'imagination/imaginaire du côté compositeur et l'imaginaire/imagination de l'auditeur établiront des connexions différenciées selon le genre de musique, les styles et les catégories. Si une composition formelle est davantage perçue comme dotée d'une structure formelle mais non pour autant en rupture de sensible dans son agencement, les valeurs qui s'en exhalent (phonétique et sémantique du son, grammaire de son déploiement) exciteront l'esprit plus abstraitement que concrètement, géologiquement que "réalistiquement".

La « narration » des musiques à programme ouvrira, elle, des imaginaires et non des imagiers, et le dialogue quelque peu introverti, le miroir à deux faces, de la musique mixte formera un monde auto-suffisant et clos et prenant appui sur l'acoustique, quand les musiques associées (à) s'offriront au combat de prédominance avec le visuel contre lequel elles vaincront trop peu souvent.

Comme épitaphe à l'image, Proust dira : « *La beauté des images est logée à l'arrière des choses, celles des idées à l'avant. De sorte que la première cesse de nous émerveiller quand on les atteint, mais qu'on ne comprend la seconde que quand on les a dépassées* ».

Le son, c'est l'idée des choses qui naît de leur mouvement dans l'espace.

Le phone , c'est la matière palpable, re-présentée

« Le génie, c'est la capacité de traiter comme réels des objets imaginaires et de les considérer comme tels » Novalis.

Il convient de dépasser la ligne frontière du fil virtuel qui relie les membranes des haut-parleurs constructeurs d'espace pour entrer dans cet espace créé où se loge la musique. Cet espace est configuré par chacune des écoutes des auditeurs, bien qu'en lui-même il sera lu différemment, vécu personnellement selon chacun.

Est-ce les "voir" que de situer les sons qui y éclatent soudainement ou qui s'y meurent, ou est-ce les saisir et les réanimer dans son propre espace mental ? Comme le temps qu'a remodelé le compositeur, qui, après un rapide passage dans le temps universel, (celui des index et des durées objectives), bien que resservi et pas tout neuf est aspiré, se dépouille de son battement scalaire et devient la respiration de l'auditeur, submergée de tous les micro et macro-temps des énergies sonores.

Ces pratiques de transmutation ne sont pas de l'ordre du visuel, du visible mais celles du vécu, et d'un vécu collectif dans le moment de l'interprétation du concert.

Cette perception de masqué génère un autre réel du réel, un sur-réel de forces éparses et convergentes, une représentation de l'irreprésentable. Mais s'il s'agit d'une scène, d'un lieu de l'irreprésentable, les différentes familles de sons y déploient leur mode particulier de représentation selon leur fonction dans la construction de la musique, des valeurs purement phoniques ou des significations qu'ils portent (dont ils peuvent se détacher) et des connotations qui s'en dégagent.

Ainsi le domaine électroacoustique sera un monde dont la courbure va de la narration au récit, en passant par la reconstitution, selon le projet et le taux de référent utilisé, conservé, le célèbre passage du sonore au musical, mais passage très mouvant et non hiérarchisé tel que le présentait P. Schaeffer, mais où l'on trouve du sonore qui est musical, et du musical qui n'est que sonore. Ces types d'expression sont d'appellations diverses : film sonore, histoire sonore, paysage sonore, tableau sonore.

Écouter un environnement sonore acoustique, ce n'est pas collecter des « images sonores» c'est entendre une multitude d'évènements qui ont chacun leur logique (leur rôle), leur vie acoustique, (leur présence timbrale), leur chronologie (qu'étaient-ils et où, avant de les percevoir et que deviennent-ils après, car un son, qu'on n'entend plus parce que parti dans l'espace et non disparu dans le temps, existe pour d'autres) leur vitesse, leur trajectoire, leurs relations, leurs conséquences cause(s) effet(s), et finalement qu'est-ce qu'eux tous, autonomes, ou liés, ou conséquents, que nous disent ?

Selon les points d'analyse, celle-ci cernera l'histoire d'un moment ou bien les valeurs créent par les interactions et relations timbrales-spatiales- temporelles de leur compétence phonique. Ainsi passent-ils « naturellement » par l'écoute, du sonore au musical.

Ainsi inversement, lorsqu'ils réalisent électroacoustiquement (qu'ils rendent réel par le sonore) un système sonore, quel que soit son titre, il ne s'agit ni de mimétisme, ni de métaphore (quand les référents sont là et bien là), mais d'une représentation symbolique au sens où elle est l'expression d'une « production » concrétisée d'échange et de communication entre les composants.

Cette écoute éveillée est reliée étroitement (cognitivement) à un travail de constitution de mémoire (entrée et sortie). Précédemment a été mentionnée la technique de l'arbre de mémoire à images. Cette écoute, discrimination, distinction, catégorisation, rangement et rappel, privilégie un arbre de mémoire non pas d'éléments fixes et contigus, mais d'éléments dynamiques (diachroniques) et synchronique (co-présents). Il ne range pas dans des cases pré-établies.

L'arbre de mémoire électroacoustique est fait de fragments temporels répartis dans des divisions de l'espace, de latéralité, de profondeur et d'azimut, transformant la représentation de l'écoulement du temps de gauche à droite telle l'écriture (et comme sur un séquenceur numérique) en un mouvement d'alternance, de balancier, d'exploration de la bordure gauche de l'espace à celle de droite. C'est dans et par ce mouvement que la gestion des mixages et de l'interprétation s'opère efficacement car consciemment.

En effet conduire le moment présent vers celui qu'il faut faire advenir, lié ou en rupture avec le passé et le futur, ne se conçoit clairement que dans une topographie mémorielle où les points ne sont pas successifs mais co-présents dans des espaces distincts, dont les perspectives différenciées constituent ensembles l'espace mémoriel. En fait ce sont les différences de profondeur qui permettent cette co-existence constamment renouvelée des moments de temps, le temps à venir étant en plan éloigné et le temps qui vient de venir quittant la scène.

Si un son non-enregistré n'existe (en temps réel) que dans le moment ou coïncident sa production et son écoute (*déjà au 7ème siècle, Isidore de Séville en dressait le constat : « s'ils ne peuvent être retenus par l'homme dans sa mémoire, les sons périssent, car on ne peut les écrire* ») un son acoustique enregistré (précédemment sur un support tangible où il s'inscrivait analogiquement et aujourd'hui par échantillonnage stocké sur une mémoire numérique, sa durée temporelle devenant sa seule figuration) existe encore et encore, réapparaissant à volonté, c'est-à-dire qu'il se lit pour être ré-écouté (temps différé). Dès lors, le son change de statut et de nature, il devient une entité en lui-même, sonore pour l'oreille (réception) mais phonique pour l'esprit (production).

C'est pourquoi ce changement d'origine fait poser cette différence de nomination qui les distingue selon leurs deux versants, quand bien même leur perception physiologique sera toujours, au final d'ordre acoustique. Ces deux qualificatifs génériques n'ont donc d'intérêt et de fonction que pour l'évaluation des opérations (traitement) et modes de diffusion (espace, intensité) que l'on peut leur affecter. Par convention, le son d'origine naturelle (celui dont les ondes proviennent d'un corps vibrant) sera nommé en référence latine « **sonum** » et celui d'origine électroacoustique (celui dont les ondes proviennent d'un transducteur électromagnétique, un haut-parleur proférant le contenu d'une mémoire sera nommé en référence grecque « **phone ».**

Et ce en fin de la chaîne dite électroacoustique dont l'origine est microphonique ou électronique, le traitement électronique suivi d'une conversion analogique et d'une amplification pour produire une émission sonore via la membrane vibrante du haut-parleur).

Car si le son se lit, c'est qu'inscrit (en-registré, mémorisé) il est existant manipulable et ré-existant à volonté. La nature toute électroacoustique de son inscription et de sa reproduction résulte de ratios spécifiques entre les paramètres physiques fréquence/intensité/durée qui le constituent.

Et si un son inscrit est persistant et se lit, ces manipulations entretiennent comme figures d'expression et d'organisation une analogie très proche avec l'essence même de la rhétorique.

En fait une rhétorique sonore et créative, rendue effective de par la nature phonique du son électroacoustique, qui propose à qui s'en saisit, un répertoire de figures interactives entre elles (l'une incitant une autre) qui génèrent un développement structuré, de l'entité à la séquence sonore : figures de forme, de sens, de pensées et de syntaxe (voir le dossier vers et pour une rhétorique musicale)).

Le langage s'établit alors par cette parole sonore.
Le code n'est pas abstrait. Il est un décalage, une espèce de décalque des valeurs prosodiques acquises "naturellement" et dont les valeurs limites bi-polaires d'opposition (voir « la petite cartographie ») déterminent tout le champ de possibles.

Ce n'est plus la signification, l'analyse, le chiffrage du son lui-même qui devient majeur, mais son potentiel de dialogue et de complémentarité avec d'autres.
Et ces valeurs s'interpellent, et selon la séquence temporelle (déploiement du multiple en unités), et selon la séquence concentrée (repliement du multiple) et ainsi qu'évidemment l'articulation, du mouvement des deux, créant un espace d'expression entre ces deux pôles.

C'est dans cette fusion, dans ce mouvement de tous ces attendus qui la fait naître et l'unifie que se produit "naturellement" l'expression musicale collective nourrie, enrichie de toutes les individualités (et donc de constellations de connotations).

Ouvrons une digression sur cette nouvelle nature symétrique du son, le phone.

Posons la différence de nomination qui distingue le son selon les deux versants : son libre acoustique, sonum, et son capté électroacoustique, phone, (capté et de ce fait à libre disposition) quand bien même leur perception sera toujours, au final d'une vibration sonore, d'un signal acoustique.

Ces deux qualificatifs génériques (sonum et phone) n'ont donc d'intérêt et de fonction que pour l'évaluation des opérations (traitement) et modes de diffusion (espace, intensité) que l'on peut leur affecter

D'une façon générale, un son dans un environnement social ou naturel, sera le plus souvent en relation avec d'autres, successivement et simultanément. En composition musicale, cette relation est systématique et consubstantielle. Il n'est et ne sera isolé que rarement, mis hors contexte artificiellement et appelé alors communément "objet sonore".

Les nouvelles techniques auront radicalement transformé la notion, le statut, la fonction du « son », le « son électroacoustique » (le phone) étant sans limite de durée, d'intensité et de fréquences.

Ce phone (objet, séquence, trame...) s'inscrit dans la durée par un enregistrement, par un calque sur un substrat, une reconfiguration de ce substrat (bande magnétique ou disque dur). Cette capacité d'une nouvelle technique (tecknikè) d'inscription constitue une nouvelle et radicale technique d'"écriture" (l'écriture au sens élargi d'une pratique manipulatoire d'éléments qui constituent/ reconstituent des productions sonores, syllabiques ou autres, via un appareil phonique. Une écriture à l'envers en quelque sorte.

Cette nouvelle écriture est évidemment, et c'est le fondement même de l'électroacoustique, une mémoire réactivable à volonté ultérieurement, une inscription dont la relecture (re, car il est évident que celui qui l'a inscrit se faisant l'a écouté) produit du son.

Hors cas exceptionnel, un enregistrement ou une génération sonore sera dès sa fabrication, dans son processus comme dans son résultat, constitué sous forme d'une séquence, c'est à dire d'un son en développement (multiplication) ou d'une suite ordonnée (addition) de sons différents, successifs ou simultanés. C'est pourquoi un phone peut être constitué d'un seul son mais plus fréquemment d'un ensemble de sons, d'une séquence. Néanmoins, par la vertu de l'analyse, scalpel cognitif, il est possible et souhaitable, de qualifier une séquence comme par abstraction d'en discriminer, d'en extraire les éléments constitutifs et d'en démêler les liens.

Un son est un « sujet » à paramètres physiques. Seul, il est cerné comme un « objet », un « objet sonore » passif et consacré à lui-même, réfléchi dans ses propres valeurs. Mais dès que mis en relation avec d'autres sons, contexte naturel (environnement) ou comme artefact (composition), parole, langue, musique, il est un « **sujet sonore** ».
Actif, il prend sa valeur dans l'échange avec les autres.

Un sujet sonore, une entité sonore communément appelés son, est un élément multiple : un polyèdre polyphonique, polytemporel et spatial. Et cela dans le même moment que celui de son instant sonore.

Ainsi l'analyse et la synthèse de ceux-ci, au service d'un projet, grâce à l'instrument deviennent les paramètres musicaux timbre, temps, espace, produits et contrôlés selon des traitements, des manipulations aisément compréhensibles puisque les effets obtenus sont instrumentalement rattachés aux causes.

Aux orées anciennes, prélever du réel pour en constituer un autre, utiliser la force de l'imaginaire en exploitant comme une mine, en extrayant le possible de la pensée analogique, cela a pris le nom dans les traités de rhétorique de figures (ou tropes). Mais bien avant les traités (-V° siècle) c'est dans l'échange symbolique par la parole que les hommes, et peut-être rêvons les hommes pour parler aux femmes et réciproquement, les créèrent par cette nécessité d'aménager, de colorer les faits nus, le mot en usage et usagé.

L'autre découverte autour du mot a été pour répondre à la volonté et à la nécessité, dans le temps où les premiers mots calés sur le réel faisaient prendre conscience qu'il fallait dénommer, c'est-à-dire nommer et définir choses, actes et pensées, et pour eux-mêmes, et pour leur relation-interaction, c'est-à-dire leur contrôle et leur transmission, l'autre découverte de l'expression a été, autour des racines, le jeu des affixes, des suffixes et des dérivés, l'étymologie productive, déductive quand aujourd'hui elle nous apparaît inductive.

Ainsi « poétiquement » et par l'imagination, connotation et dénotation oeuvrèrent. Et la manipulation qui bien évidemment implique l'expérimentation des formes de communication entre l'émetteur et le récepteur, dans un sens et dans l'autre, fonda naturellement ce qui par la pratique sociale de la parole devint culture et la développa (la parole et la culture).

Le souci d'économie de langage, celui de séduire, convaincre, contrôler, diriger a simultanément utilisé les différents paramètres du son, ses inflexions et ses intonations, pour amplifier, souligner, suggérer ce que le mot, la phrase dite voulaient dire, ou justement l'inverse et autre chose. Ces intonations étaient produites par la voix mais aussi par la nature et même les animaux qui eux produisaient du sonore sans parole.

Ces intonations répétées formèrent un surcode qui génère de l'expression elle-même par la simple écoute-reconnaissance des registres de ces ornements sonores. Cette expressivité prend appui sur l'interrelation des paramètres timbre (registre/matière), espace (intensité/perspective et relief) et durée (forme/ puissance) constitués eux-mêmes de l'interaction des paramètres simples et de base (hauteur/ fréquence), (intensité/niveau), (durée/répété).

Ce surcode contextualisait les mots dans l'espace acoustique et relationnel. Des faits de nature étaient lisibles (vents/feuilles, pluie/sol, dedans/dehors, cri/menace) et de communication, de jeu et d'échange (rire/joie, appel/amour, colère/menace...). Et la logique acoustique, que l'on peut résumer dans le rapport cause/effet, a permis de saisir et cataloguer les inflexions seules, les effets, autorisant ainsi leur application à n'importe quelle autre cause et de devenir indicateur (embrayeur) de sens et d'expression dans l'échange symbolique.

Si l'écriture a pu transcrire le son du mot de la parole, l'extrayant ainsi de son espace et de son moment de production éphémère mais sans en saisir les intonations et forces expressives, l'enregistrement, lui, a pu et peut mémoriser toutes les valeurs de la parole certes, mais plus largement de tous les sons.

Et, la conversion effectuée par l'enregistrement électromagnétique analogique ou numérique, lui appliquer divers traitements que l'on peut appeler grammaire et syntaxe, établissant ainsi des réseaux de sens qui induisent des moyens propres à se configurer sous forme de langages, lesquels ont évolué notamment selon leur mode de production et de leurs avancées technologiques.

Quant aux modes de transmission et de diffusion, la geste électroacoustique en a refondé totalement le champ des possibles, le haut-parleur et l'émission hertzienne ayant supprimé la dépendance à la seule énergie acoustique et donc à l'unité action/temps/lieu, ouvrant la scène sonore au théâtre du monde.

Ces considérations à coloration "rousseauiste et diderotiste" font interrogations sur les origines imaginées de la production et de l'écoute du son acoustique et posent la question de la radicalité du son électroacoustique.

Est-ce une nouvelle Eve, une nouvelle ère conjointe à celle de l'ordre acoustique ? La conversion du son en signal modifie-t-elle, renouvelle-t-elle son rapport à l'homme, à sa pratique ? Bien évidemment les réponses sont : oui.

La musique électroacoustique n'est pas selon une confusion fréquente un art de l'oral, une parole proférée, c'est une écriture/inscription à portée de main et d'oreille, dont même certaines réductions sont visualisables (fréquences, intensités, didascalies). Le facteur fondamental, - et qui permet de l'appréhender, de saisir et manipuler son texte-signal, - est à double face et sa durée corporéifiée, bien que paradoxalement « virtuellement » (électronique) mais aussi « réellement » (acoustique), les deux recto/verso physiques : électronique virtuelle/ acoustique vibratoire.

Ce qui fait croire la musique électroacoustique « orale », n'est que son principe de diffusion, le haut-parleur, qui, lui, assume la mise en son sonore vibratoire en temps réel d'une inscription hors temps (donc en temps différé). La durée de cette inscription coïncide terme à terme avec la durée sonore. C'est une transmission orale, par écoute de ce que dit l'autre, de ce qu'a fait l'autre, en cette heureuse absence de code légiféré, imposé, enseigné.

Le fait que la relation parole sonore/langue des sons est indissociable manifeste, en de ça de l'oralité (*la référence rhétorique nous ferait écrire oratoire*) que l'écriture est une œuvre, une écriture invisible mais audible.

Une écriture dans le temps par une graphie pulsative d'une rythmique hors périodicité et une iconographie des mouvements internes au sein du son externalisés dans l'espace.

N'existe pas une grammaire formelle, mais deux grandes syntaxes : temporelle (linéaire et simultanée) et spatiale (celle de l'écriture de l'espace entre les sons présents dans la musique, et l'espace de sa représentation (diffusion et interprétation).

Ainsi la musique électroacoustique réunit l'oral qui est temporel et l'écrit spatial dans son extraordinaire pouvoir spécifique à conjuguer les temps, les durées, les espaces et les lieux.

Mais si technique d'écriture nouvelle il y a, une nouvelle capacité de création musicale se pose, et donc de nouvelles problématiques de création, et conséquemment de nouvelles théories, nouveaux principes, nouveaux champs, pour la composition et l'interprétation, la formation et l'échange avec le public sont à constituer, sous les angles créatifs, culturels et sociaux.

La musique électroacoustique utilise des paroles gelées, des sons mots, paroles en nombre infini (*l'océan des sons*). Ces paroles ont structuré une "langue" car il y a communication avec et entre les sons et il y a une réalité, un réel sonore derrière les sons, comme une valeur ajoutée comme une déstructuration si nécessaire pour les phones.

Et ces paroles qui ont été la base de cette langue totale sonore dont les éléments, les entités, sont dotés de référent et/ou de valeurs (nomination et qualification), dans la composition et pour sa communication, deviennent des paroles organisées à la « sortie » des haut-parleurs.

La communication ne passant que par l'écoute, puisque aucun code symbolique ne peut rendre lisibles des « signaux », elle doit convaincre par l'écoute, donc par l'effet ressenti de la cause produite. Alors l'analogie nous amène à la Rhétorique comme écriture de figures : de diction, de construction, de style et de pensée. Ces techniques d'expression (l'élocution qui sera développée ultérieurement) sont tout autant des outils d'analyse/conception, qui par ailleurs nous ramènent à la technique « expérimentale » genre mêlant conceptuel et pratique à style fortement personnalisé, l'écoute devant confirmer l'intérêt de l'écoute et non l'infirmer. (voir développements dans "*Vers et pour une rhétorique de la musique électrocacoustique*").

Dès lors à l'écoute nous découvrons des figures de phones, d'organisations par opposition, telles les :

tension / détente,

rupture / continuité,

développement / redondance,

modulation / tonalité,

symétrie/dissymétrie,

complémentaire / autonome,

accéléré / ralenti,

forte / piano,

grave / aigu,

varié/ identique,

pulsation / continuum,

opposition / parallèle,

accumulation / soustraction,

amplification/ réduction,

fixe / mouvement,

réponse / indifférence,

une fois / repris,

miroir / image,

endroit / envers.

Évitant une longue digression, posons simplement que celle-ci, la rhétorique, a pour objet le discours. Et que le discours sous l'angle sémiotique, c'est l'énoncé dans sa relation avec l'énonciation. Sous sa forme de teckné, la rhétorique est art de persuader via un réseau de règles et procédés qui peuvent et doivent convaincre l'auditeur.

Nous en resterons donc aux symétries analogiques entre musique électroacoustique et rhétorique. Ainsi des cinq parties, des cinq opérations d'où procède l'organisation-réalisation du discours : l'inventio, la dispositio, l'élocutio, l'actio, la mémoria.

- l'inventio (euresis), c'est trouver quoi dire, les preuves. C'est donc aussi la prise de son et la génération synthèse électronique.
- la dispositio (taxis), c'est mettre en ordre. C'est donc aussi la sélection, le montage, l'axe paradigmatique.
- l'élocutio, c'est l'établissement des ornements et des figures. C'est donc aussi le traitement, traitement du signal et traitement par mixage, l'axe syntagmatique.

Les deux parties suivantes concernent, et la spécificité de la création électroacoustique dont la réalisation passe par le geste (et l'espace du lieu à l'époque de l'analogique) comme aujourd'hui ceux des capteurs, et la mémorisation sur le substrat ou dans le cerveau avec en parallèle les modalités de la diffusion-interprétation. Elles sont :

- l'actio (hypocrisies), acte, prononciation, inflexions. C'est donc la mise en forme de la diffusion-interprétation de l'œuvre en cours et de sa communication au public.
- la mémoria (mnémé), l'inscription dans la mémoire. C'est donc ce qui fait que l'on peut interpréter la phrase d'un moment, fonction de ce qui le précédait et dans la direction de ce qui va suivre. Si l'on se rappelle que la mémoire c'est ou le souvenir ou ce que l'on a appris par cœur, la place des émotions se trouve justement évoquée.

Il est intéressant d'établir également les comparaisons entre le contenu de ces parties, celles qui articulent les cinq parties de l'oratio, rhétorique du discours et grande syntagmatique : exorde, narration, argumentation, digression, épilogue et les pratiques électroacoustiques.

Ces parties constituent la grande forme que tout travail de dissertation scolaire nous a fait parcourir. Rapportées à la musique, elles ont pour analogie : l'ouverture (*exorde*), les thèmes (*narration*), les jeux de tonalités-traitement-manipulations (*argumentation*), les variations (*digression)* et le final *(épilogue*)..
La relation compositeur/auditeur étant le sujet à traiter nous nous attacherons plus particulièrement aux deux termes : les lieux (topiques) et les tropes.

Dans l'inventio, la topique est une grille d'interrogations pour faire apparaître les arguments utiles d'une proposition (cette technique topique a été appliquée dans le cadre de la pédagogie de l'écoute du gmebogosse). Elle permet d'évaluer le potentiel d'un son ou d'une séquence, que ce soit pour le faire ou l'entendre comme pour lui-même en tant qu'entité sonore seule, comme dans ses relations potentielles à d'autres. Cela porte le joli nom de Chréia.

Revenons au phone.

Le son électroacoustique, le phone, est une entité dotée d'une existence réelle, d'une « matière » sonore qui évolue dans l'espace acoustique et dans celui virtuel de notre perception. Cette entité (elle-même ternaire ou trismégiste) se déroule et dans l'espace et dans le temps.

Elle est en mouvement permanent de l'un, de l'autre, des deux. C'est-à-dire que quand elle ne bouge pas, elle est en suspension, sustentation.

Son déroulement est celui de la « vie énergétique » propre de l'entité, dont le temps peut être, aller et retour, diffusé selon l'axe du temps.

Il s'agit de flux, lequel entraîne des entités sonores temporelles dont le temps propre s'exprime en une durée (celle de l'entité) et ce sont les durées de toutes les entités synchronisées, simultanées, tuilées, séquencées, qui forment un multi temps selon une durée qui se génère en différents lieux selon divers mouvements. (le point fixe est aussi le moment pause, non dans le temps - arrêt de la durée- mais dans l'espace). L'espace est dynamogène, les figures de durée s'identifient totalement à lui.

La forme qui contrôle ce flux n'est pas que la simple variation d'intensité au cours d'une durée, c'est fondamentalement le profil temps/timbre :

- c'est, et la forme dynamique, et la constitution matière sonore, d'où le fait qu'une entité est une entité réelle
- celle-ci se présente sous un état qui va de l'explosion (timbre rudimentaire) à une formation perçue et active (forme brève ou timbre déployé).
- la trame, elle, est une facilité formelle mais grouillante ou pauvre de mini-formes, qui se concentrent, se répondent ou vont ensemble, côte à côte ou liées.

Quelque part, c'est la négation de la durée génératrice, puisqu'en quelque sorte c'est la matière qui crée sa propre durée au fil de son déroulement (intéressant, évolutif) et dans son étirement (inintéressant si statique ou redondant).

Le son électronique est quant à lui un cas d'espèce car sa cause est arbitraire et non présente, ou générée artificiellement. Il tire ses valeurs et :

- des oppositions, complémentarités qui réunissent les différences des «unités» sonores qui la constituent, mises en jeu dans le cadre fermé d'une durée relative,
- et dans le cadre ouvert de l'espace (c'est le temps qui est cadre ouvert et non la durée).

C'est donc dans le temps, que les durées, où les unités coexistent, forment discours et en cela tirent leur sens hors de la signification. Celles-ci ne tiennent leur valeur individuelle que de leurs fonction et place dans le discours.

Mais avant de les écouter dans le discours, il faut les discriminer, ce qui les rend pertinents.

Les analyses, la perception discriminatoire du son procèdent des « compétences » de l'écoute du son redevenu sonore, c'est-à-dire acoustique, c'est-à-dire entendu.
Le son électronique, étant pur effet, articule les discours par ses qualités propres qui l'orientent, qualités qui proviennent de la perception psychique et/ou sensorielle, (ce qui renvoie aux figures de sens et de construction).

Ainsi dans la durée se fondent les unités qui prennent sens, par le déroulement de leur durée à chacune, et par la direction ou les directions qui sont à l'horizon de l'aboutissement de ces durées.

Bien évidemment, leur déploiement dans l'espace est une grille fondamentale car lieu de leur expression et de leur coexistence « diachronique », c'est-à-dire doté d'une durée autonome pour beaucoup, (le synchro étant une figure, non une écriture). L'espace acoustique est alors le lieu où, l'abolissant et le remplaçant, s'établit l'espace électroacoustique, leurre générateur.

Cela nous fait comprendre combien on vient, on s'introduit, on entre dans cette musique (électroacoustique), qu'on la prend et non l'inverse, la musique qui vous prendrait (la musique acoustique).

« C'est en rentrant dans l'objet, qu'on rentre dans sa propre peau. » *Matisse*

Quelques autres regards sur "son acoustique" (sonum) et "son électroacoustique" (phone) :

a) le son acoustique a bien des visages : nature, culture, parole, social, industriel... mais un caractère unique. Il est nommable et reconnaissable par grandes familles, mais tout autant que pour les mots, dont la phonétique est inscrite dans les dictionnaires rappelant ainsi combien l'oral est l'autre face de l'écrit, du signe, il y a les sons usuels et les sons plus rares (un son d'oiseau certes, mais quel oiseau et en quoi son chant est-il caractéristique ; un son de machine, mais quelle machine...).

Son, signal, indice, sens, réfèrent, c'est un autre sujet. Une qualité relie cette extrême diversité : sa nature acoustique.

Les modes de production de ces sons (excitateur et vibrateur) et de diffusion (résonateur), les différentes sources d'énergie et d'entretien caractérisent diversement ces sons (continu, discontinu, fort, faible, grave, aigu...) mais ils sont tous générés en temps réel par des variations de pression atmosphérique, des vibrations, des perturbations comme le disaient Flammarion et Varèse et ne deviennent sonores que si une oreille les écoute (deux en général). Ils sont volatiles, éphémères, sans matière, sans support.

Ils n'existent que dans le moment de leur production, et s'ils étaient re-produits, ils ne pourraient-être que semblables mais jamais identiques
Le son acoustique est illusoire, éphémère. Il n'a pas de corps, il est sans matière propre, sans substance. Sa substance c'est le temps, la durée, c'est-à-dire un espace de temps où le mouvement d'un corps, d'un objet produit une vibration audible, l'un et l'une concomitants.

L'absence de mouvement, c'est le silence. Autrement dit, le son est expression, il est le produit, la manifestation sonore de quelque chose ou d'une action sur ce quelque chose qui met en mouvement des ondes, des vibrations dans l'espace.
Ce sont des sons de conséquence, d'effet

b) le son électroacoustique a lui aussi bien des visages mais il a un statut commun : celui d'être le produit d'une conversion d'énergies, analogique ou numérique, c'est-à-dire d'être d'une nature différente, un artifice, un artefact, et de n'être audible qu'à la condition qu'un transducteur, un haut-parleur le produise, le rayonne, qu'il convertisse les oscillations électriques en vibrations acoustiques.

La structure traditionnelle de l'instrument acoustique : excitateur-vibrateur- résonateur devient pour l'électroacoustique analogique: commande- circuit- résonateur,
pour l'électroacoustique numérique : commande-octets-résonateur,
c'est-à-dire qu'il y a en phase finale la reconstruction du son.

Dès que générée par le haut-parleur, l'onde sonore est devenue acoustique.
Est-elle alors de même nature que le son acoustique précédemment évoqué ? Non, quand bien même il est devenu lui aussi une vibration de l'air. Car il est d'une toute autre nature, origine, car artificiel.

Il serait judicieux de préciser, le plus brièvement possible, en quoi et comment la nature artificielle de ce son électroacoustique détermine deux genres qui comportent chacun trois espèces. Il y a le genre analogique et le genre numérique. Il y a les espèces : le son amplifié, le son enregistré/stocké, le son généré. Ce n'est que par son mode de contrôle et de diffusion qu'il est des nôtres, qu'il dépend et acquiert la qualité du haut-parleur.
Les sons électroacoustiques enregistrés/stockés et générés sont eux d'une autre nature, car artificiels bien que réels.

Réels, car ces sons sont devenus une présence de matière, car matérialisés, constitués dans le temps par une réaction, une sorte de précipitation, un mouvement sur un support, sur des composants inscriptibles, sur un substrat. L'expression de cette matière, de cette concrétion, est immédiate, à la vitesse de la lumière et devient concrétisation.

Production, enregistrement et reproduction sont instantanés, car électriques, sans temps de fabrication, de manufacturation à l'inverse du son acoustique que l'on pourrait dire mécanique. Enregistrés/stockés et générés, leurs différences de définition et de sens sont importantes.

Mais ils ont en commun, car électroacoustiques : sinon d'exister, de ne se révéler dans l'espace que par une mise au monde sonore, un accouchement par le haut-parleur (en français, haut-parleur se nomme également enceinte).

Ce qui entraîne deux évidences fondamentales :

- la réalité sonore, l'existence acoustique de ces sons dépendent totalement de la qualité du haut-parleur (considérant l'importance de l'ajustement, de l'adéquation du niveau sonore due à l'amplification comme corrélative).
  En conséquence, un même son vivra des existences sonores différentes selon les haut-parleurs et sera donc perçu selon les modes de diffusion (et d'écoute). Ces réflexions s'appliquent également au microphone, voir plus loin.
- tout son émis par un haut-parleur définira un lieu (mono) ou un espace (stéréo) spécifique dans l'espace musical .

Un son électroacoustique, lui, est situé dans un espace reconstruit qui s'imbrique, s'encastre comme une marqueterie dans l'espace global où ce son est produit. Il y a re-présentation.

Les sons électroacoustiques n'existent également que dans le moment de leur production, puisque pour être entendus ils sont convertis en ondes acoustiques. Mais, puisque enregistrés, stockés, ils peuvent être reproduits avec un certain écart, via les effets et le type de HP et le lieu de l'écoute. Jamais un son reproduit sera identique à son modèle, au mieux il sera semblable.

C'est pourquoi le fondamental renouveau, la révolution copernicienne dans le sonore, réside dans la naissance de deux formes/types/natures du temps : le temps réel et le temps différé, l'en temps et le hors temps.

Les différences techniques de mode d'enregistrement/stockage peuvent être, elles, présentées ainsi :

- le son enregistré analogique est un continuum de valeurs, c'est-à-dire qu'il est enregistré dans sa durée et dans une seule trace continue selon la flèche du temps, valeurs qui entretiennent des rapports "proportionnels", cause-effet avec le son acoustique d'origine,
- le son stocké numérique est une fragmentation sous forme de données structurelles élémentaires (le plus et le moins), une espèce de réduction identitaire, données qui n'entretiennent aucune relation sauf quantitative avec le son d'origine et qui peuvent être stockés d'une façon indifférente à la flèche du temps.

Les sons générés, eux, sont par nature, dès leur origine, des sons électroniques puisque produits par des circuits oscillants (analogique) ou par calcul des fréquences (numérique) en temps réel. Ils ont cela d'extraordinaire, par rapport au son acoustique qui résulte toujours d'une action sur ou de quelque chose dont la mise en mouvement, créant des vibrations engendre des ondes acoustiques (une conséquence d'ordre mécanique en quelque sorte), dotées d'une signification, (sens, "image debussyste" ou identification acoustique), d'être des sons de génération spontanée à la vitesse des électrons, qui ne disposent ni de forme ni de référent déterminés, qui ne sont que matière élémentaire qui ne prend, ne devient que ce que le compositeur désire qu'il soit.

Ils sont des sons irréels, sans traces, que le compositeur crée et fonde comme réels, inouïs, car sans rapport avec des événements sonores naturels répertoriés (évidemment à l'exception de tous les programmes de simulation) mais analysables musicalement et discernables par la grammaire née de l'usage commun en musique électroacoustique.

Ils sont des générateurs sui-generis d'imaginaire. Leur timbre, espace, temps sont, dans une même geste, procédés dans le moment de leur réalisation qui coïncide avec celui de leur existence acoustique, de leur possible d'écoute. Puisque c'est le haut-parleur qui les fait sonores, ces sons générés, ce qu'ils sont et comment ils sont est donc très dépendant du haut-parleur (sa qualité) et leur existence, leur présentation (et non leur re-présentation) musicale sont très liées à leur diffusion, aux possibles de leur interprétation.

L'espace sonore, c'est la fusion du temps et du mouvement dans la diffusion.
Lorsque nous appréhendons des espaces, c'est par le mode d'existence et de fonctionnement même des éléments qui le constituent, par leur histoire que nous les percevons.
Mais lorsqu'il y a reconstruction ou construction d'espace artificiel, il y faut deux étapes distinctes, l'analyse et la simulation (cette dernière à deux formes : la première est celle d'une simulation fixée-figée à consommer telle quelle, type tableau, image 3 D, et la seconde est variée-variable, en constante élaboration, en continuel mouvement et ajustement : c'est l'interprétation).

L'analyse met à jour, définit les procédures-procédés qui vont permettre la simulation. Les deux "outils" immédiats et très liés en sont la perspective et la symétrie, notamment pour opérer la fission, le dé-mixage de la fusion du temps et du mouvement constitutifs de l'espace. Ils permettent de relever les "topologies", les axes, les états, les sens, les directions, les rapports, les jonctions, les dynamiques. Ils révèlent l'organisation des éléments. Ces deux outils sont la base même du système Gmebaphone.
La simulation, c'est construire une nouvelle image de la réalité (pas la refaire, pas la reproduire), une proposition ludique, un jeu. L'espace artificiel n'existe, pour celui qui le fait et pour celui qui l'entend, que dans l'imaginaire, pour l'imaginaire.

variante :

. un haut-parleur seul est un projecteur de son, ce qui entraîne une corrélation physique entre le point d'émission et le point d'origine de la source sonore monophonique, une confusion et une identité de lieu entre ce qui émet et ce qui est émis.
En conséquence, non seulement le son est sans espace propre, il est localisé en un point de l'espace général, celui du haut-parleur, mais il y est comme planté, figé, il ne peut évoluer dans l'espace. Il peut être, plus ou moins, ou ne pas être. Ce n'est pas le son, c'est le haut-parleur que l'on entend. C'est le domaine de la reproduction approchée de la réalité.

. un couple de haut-parleurs est un générateur d'espace. A l'exception des localisations extrêmes et exclusives à gauche ou à droite, devant ou derrière (dans les coins) ...

. plusieurs couples de haut-parleurs forment un générateur polyvalent d'espaces, de temps et de timbres. Ces haut-parleurs ne sont plus ce qu'ils sont, bornes et colonnes, objets de reproduction, ils deviennent instrumentalisés, éléments inter-actifs de l'Instrument électroacoustique de diffusion-interprétation.

La musique (évidemment pas la monodique) est cet art assez extraordinaire où c'est le fait de produire des sons simultanés et différents selon l'axe du temps et d'une façon irréversible qui crée et forme le sens de l'œuvre.

La musique est cet art unique (pour ne pas dire langage) à communiquer simultanément plusieurs phrases dont la somme n'est pas produite pour brouiller un message inaudible mais faite pour se résoudre en une complexité organique audible, mémorisable et répétable. En terme de communication, où le message entre l'émetteur et le récepteur doit être simple et univoque, la problématique est assez paradoxale et totalement inversée.

Dans le mixage, chacune des voies, des parties est sommée (additionnée), avec une somme évidemment différente de la simple addition de ces parties, cette somme étant répartie (divisée) lors du concert. C'est par et dans cette sommation que la composition prend corps.
Cette transformation, cette transmutation, cette chrysopée sont la face mystérieuse, dont le revers pragmatique est le célèbre passage, contradictions résolues, de la quantité à la qualité (à chacun de choisir son côté, le résultat étant le même).
Chacune des voies du mixage est autonome, sans doublure. Chacune des voies a son histoire, ses traitements, sa logique, sa fonction.

Ainsi, elles ne constituent pas un agglomérat figé, mais la musique que l'on entend. Encore faut-il définir le lieu où cette transformation se réalise. Il est souvent répondu : dans le studio, sur la console. Ce qui est erroné, puisque ce serait confondre le lieu et les moyens de production. Souvenons-nous que la perspective décrite par Vitruve est celle établie par Agatharcus pour les décors des pièces d'Eschyle. Vitruve nommait "plan ichonographique" la mise en perspective, le plan dessiné au sol (de ichnos : vestige, empreinte). L'écriture spatiale en studio est comme cette inscription d'empreinte qui prendra tout son sens dans la représentation, dans le devenir.

Elle est aussi comme la "tabulae compositoriae", cette ardoise à composer utilisée jusqu'au 15e siècle où étaient inscrites les parties avant qu'elles soient réparties, distribuées aux chanteurs. L'inscription dans l'espace du studio s'efface pour que les véritables espaces se révèlent, se manifestent dans l'interprétation, comme une reconfiguration de toutes les valeurs relatives et des rapports des calques entre eux.

Cette valeur symbolique (valeur de sens ou valeur d'expression) nourrie de l'imaginaire enfantin de représentation acquis au côtoiement du monde des contes et en poésie des sources imagées de l'Analogie, qui demeure et se transpose dans nos constructions imaginaires et projections dans des espaces inventés, est toute de convention de sens et d'expression.

L'auditeur 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, 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 géographie des haut-parleurs, mais sans lien avec celle-ci. (à ne pas confondre avec le fumeux précepte de ne pas connaître les causes).

Dans notre musique électroacoustique, il y a notre toucher, notre musique qui exprime notre rapport au son, comment on le fait, comment on le plie à notre désir. Et ce désir et ce toucher, au-delà de ce qu'ils révèlent de nous, ont deux qualités essentielles :

. l'évidence du besoin et de la nécessité. C'est-à-dire la perception de la musique, non comme acte gratuit mais comme un jaillissement de l'être sensible (c'est le vécu sensible de la topologie de la grille d'analyse), que l'homme du son, du musical parle à l'autre, aux autres.
. et que ce qu'il dit et exprime, peut toucher hors sens les sens de l'autre, qu'il y a communication, échange, partage.

Le temps de la musique diffusée n'est pas le même temps que celui de la composition, même si la durée chronométrique est identique. En musique électroacoustique, tout le monde n'entend pas tout et pas au même moment, et lorsque l'attention est défaillante, on perd le fil, l'imaginaire, on n'écoute plus. Entre est-ce vide et blanc ? Non, car la forme "hiéroglyphique" du son électroacoustique fait naître le sens après intégration de tous les éléments et leur mise en correspondance. C'est-à-dire qu'on ne comprend jamais dans l'instant, mais seulement après la musique passée.
Et la traîne de celle-ci dans la petite partie mémoire - tampon de l'écouteur, assure non seulement le relais mais aussi éclaire, rend explicite la suite. Entendre la musique, c'est comprendre ce qui vient d'être dit dans le moment de l'écoute de ce qui est alors dit.

Edgard Varèse écrira : " *Prenant en masse les éléments sonores, il y a des possibilités de subdivision par rapport à cette masse : celle-ci se divisant en d'autres masses, en d'autres volumes, en d'autres plans, ceci de par des diffuseurs disposés en des lieux différents, donnant un sens de mouvement dans l'espace, alors que ce que nous avons aujourd'hui n'est qu'une espèce d'idéogramme " et " la différenciation des timbres permettra d'apporter la clarté nécessaire, soit harmonique, soit linéaire, dans l'ordonnance de l' œuvre "*.

Le son est une entité où s'expriment dans son histoire les rapports fréquence/intensité donc le timbre qui consubtantialise, concrétise le temps et se révèle, se manifeste dans l'espace. Il n'y a pas extériorisation de l'entité sonore, elle est extérieure de fait.
Cette dialectique constitutive ne permet pas de hiérarchiser les paramètres musicaux en musique électroacoustique. Ils sont indissolublement liés dans la composition.

Quand on parle, on gère des mots, un mot n'a pas d'instant, il est un moment variable, et c'est la structure de la phrase qui mêle syntaxe (structure, règle) et morphologie (déclinaison) qui entraîne vers l'avenir. Voir même l'argumentation : les valeurs argumentatives et les valeurs rhétoriques articulées pour convaincre. Sauf qu'il n'y a pas un fil du discours. Il y a un fil-réseau du discours qui introduit la simultanéité mais non la synchronicité. C'est la chronologie entre les éléments simultanés avant, après, qui commence, s'arrête, reprend pendant que les autres… Il y a de l'avant et de l'après dans le pendant par des multi moments non mesurés, barrés. Ainsi la musique électroacoustique est un continuum multi phonique de discontinus.

Quelque part, c'est parce que les entités ont leur histoire propre que peu de silence existe en musique électroacoustique. Car ce ne sont pas des signes d'un code qu'il faut discrétiser, isoler pour les entendre-comprendre (les notes). C'est la vie acoustique de chaque entité qui est vécue et qui s'enchaîne aux autres. C'est ce paradigme de non-silence entre les sons d'une voie qui est remplacé par celui du multiple, du en même temps, du polyphonique qui discriminent, qui discrétisent. Il y a donc un temps général et stocké de la musique, ce temps, constitué de durées successives qui s'articulent dans leur relation momentanée.
« *Comme les premiers motifs qui firent parler les hommes furent des passions, ses premières expressions furent des tropes.*» J.J. Rousseau

« Le jugement de l'oreille est toujours fondé, et tout obscur qu'il est sans le secours de la raison, il ajoute cependant aux lumières de celle-ci quand une fois elle nous a développé les causes de son jugement. » J.Ph. Rameau

quelques clefs d'écoute et de cartographie des sons
(non d'une musique)

Dès la première écoute, il convient donc de discerner les éléments constitutifs du son d'origine acoustique sonore ou électroacoustique-phone, que l'on entend afin de pouvoir le mémoriser efficacement.

Car un son est toujours une association de parties constitutives qui forment une constellation, un ensemble organisé de caractères, de tendances, de format, de matière, de nature, de fonction.

Il ne s'agit pas de radiographier le son. Car sa beauté n'est pas dans son ossature physique (paramètres physiques) mais dans l'ondulation de ses spécificités, dans ses mensurations audibles, car il est un corps sonore en mouvement.

Pouvoir réécouter les phones (sons et séquences) grâce à l'enregistrement facilite grandement cette écoute révélatrice. Mais écoutés ou réécoutés, la perception doit accueillir et répartir dans sa collection de registres petits casiers-critères, les spécificités du phone entendu. N'oublions pas que nous sommes dans un monde de temps différé qui permet de revenir en arrière pour ré-entendre l'identique et donc d'affiner pour mieux aller de l'avant

Ainsi non seulement sa richesse propre, mais ses valeurs sonores sont reconnues et mémorisées activement, représentées mnémotechniquement (comme les anciens arbres à mémoire).

Pour cela, l'écoute doit être comme un filtre (une passoire) naturel à critères. Ces derniers, suffisamment généralisés pour pouvoir s'appliquer à tous, repèrent non seulement le son lui-même fonction de lui-même mais aussi fonction des sons d'avant et d'après ou simultanés. Ainsi s'entend comment la musique est ce qui relie et relit tous ces sons et comment pourra être la vôtre.

Ces filtres à critères forment très rapidement une automatique écoute à critères dont tout un chacun peut disposer (notamment dans la pédagogie Gmebogosse par la pratique des jeux d'écoute) , car ils ne sont à consonance ni spécialisée ni scientifique, mais sonores et constitutifs des paramètres musicaux.

Ainsi, outre la mémorisation grâce à la qualification et à la nomination et au travail de sensibilisation et d'élaboration qui en découle, ce parcours entre les critères effectue un relevé du potentiel sonore (en lui- même) d'une entité sonore et révèle sa dynamique musicale pour sa relation (successif) et dans son rapport (simultané) aux autres l'élevant ainsi au statut de "**sujet sonore**".

Mais que sont ces critères ? Simplement des adjectifs formant répertoires. Du Marsais donnait comme définition : « *l'adjectif est un mot qui donne une qualification au substantif ; il en désigne la qualité ou manière d'être. Or comme toute qualité suppose la substance dont elle est qualité, il est évident que tout adjectif suppose un substantif : car il faut être, pour être tel.* ». Cette définition de 1789 répond à celle de 1948 (la musique concrète) qui vit apparaître les substantifs phones. Lesquels expriment l'existence et révèlent la catégorie de la substance sonore.

Ces critères-repères sont, même non situés et nommés, sous-jacents et porteurs du potentiel d'expression sonore. Ils sont à l'oeuvre pour structurer la cohésion du déroulement musical dans ce qui suscite l'enchaînement des sons et séquences.

Chacun des paramètres du son est borné en une opposition de deux valeurs autour d'un état médian. C'est l'ambiguïté, le problème que pose la notion de "tiède". Autant froid et chaud sont des indicateurs possibles bien que variables selon le percepteur, tiède est une évaluation conjoncturelle.

Et si l'on dit, grâce à nos deux oreilles, qu'un son est à gauche ou à droite, on le situe par rapport à des limites, des bornes plus ou moins écartées dans l'espace général, mais si l'on dit milieu, c'est un point ou un espace en soi. Et si l'on dit forte ou piano, on pose une tendance et mezzo sera quelque part entre les deux, comme tiède. Ce sont des valeurs non scalaires.

Tous ces adjectifs ne sont pas proposés comme nomenclature pour définir le son, l'entité, la séquence, mais pour leur attribuer, les recouvrir d'un mot-sensation qui se mémorise aisément et qui fait des phrases-attitudes pour se souvenir de l'éphémère et communiquer avec les autres. Bien évidemment il est hors de propos d'attribuer l'ensemble des critères mais seulement les quelques plus significatifs pour soi et en vis à vis des autres sons.

Ces répertoires-adjectifs ne sont donc en rien solfégiques, pas davantage exclusifs, normalisés, univoques mais des repères qui situent entre des valeurs limites des appréciations analogiques, des moyens termes, des ressentis et non des relevés topographiques. Ils suggèrent entre des extrêmes, connus même si pas quantifiés sur une échelle déterminée, des ressentis, des évaluations plutôt-ci presque-ça, donnant une connotation et non une définition.

Ces critères convergent ainsi en une espèce de "cartographie du son". Je développais la première cartographie en 1972 pour la « Pratique expérimentale de pédagogie musicale, Gmebogosse ». Des variations en furent développées au fil des années corollairement aux évolutions techniques des nouveaux modèles instrumentaux du Gmebogosse et conséquemment aux nouveaux timbres, aux nouveaux modes de production et de génération, aux nouveaux effets de traitements, aux facilités opératoires manuelles-gestuelles et celles programmées, ajoutant de nouveaux paramètres et critères.

Les dernières versions sont outils de réflexion et de formalisation d'un répertoire lexical manifestant combien est vaste le monde des entités sonores, son et phone, et les possibilités d'en "parler" simples, d'une propédeutique imagée et colorée. Elles proposent une "écoute agrandie" non normative, non d'une typomorphologie étriquée à consonnance visuelle, mais affirmant que tout son est convenable sans exclusive et libre d'association, sujet autonome agissant. Elles ne sont des vecteurs pour la composition, mais des clefs pour l'imaginaire analogique, pour la rencontre entre les sons.

Que ce soit pour la première (72) ou la dernière (04) situées en annexe, ce sont les amers qu'il faut repérer et non décliner l'ensemble des critères présentés dans leur structure tripolaire. La première de 1972, minimale, était d'un abord particulièrement aisé et adapté pour l'écoute consciente des enfants dans leur pratique du Gmebogosse. La dernière, pour qui le veut.

Ces paramètres et critères "appréciatifs" ont, me semble-t-il, capacité à servir la promenade entre les sons. Alors que sont ces critères ? Simplement des répertoires d'adjectifs.

Du Marsais en donnait comme définition : « l'adjectif est un mot qui donne une qualification au substantif ; il en désigne la qualité ou la manière d'être. Or comme toute qualité suppose la substance dont elle est qualité, il est évident que tout adjectif suppose un substantif : car il faut être, pour être tel. ». Cette définition de 1789 répond à celle de 1948 qui vit apparaître les substantifs phones. Lesquels expriment l'existence et révèlent la catégorie de la substance sonore.

Si un son non-enregistré n'existe (en temps réel) que dans le moment ou coïncident sa production et son écoute (déjà au sixième siècle Isidore de Séville en dressait le constat *: « s'ils ne peuvent être retenus par l'homme dans sa mémoire, les sons périssent, car on ne peut les écrire* ») un son acoustique enregistré (précédemment sur un support tangible où il s'inscrivait analogiquement et aujourd'hui par échantillonnage stocké sur une mémoire numérique, sa durée temporelle devenant sa seule figuration) existe encore et encore, réapparaissant à volonté, c'est-à-dire qu'il se lit pour être ré-écouté (temps différé).

Dès lors, le son change de statut et de nature, il devient une entité en lui-même, sonore pour l'oreille (réception) mais phonique pour l'esprit (production).

(Note : c'est pourquoi ce changement d'origine nous a fait poser une différence de nomination qui les distingue selon leurs deux versants, quand bien même leur perception sera toujours, au final d'ordre acoustique. Ces deux qualificatifs génériques n'ont donc d'intérêt et de fonction que pour l'évaluation des opérations (traitement) et modes de diffusion (espace, intensité) que l'on peut leur affecter.

Car si le son se lit, c'est qu'inscrit (en-registré, mémorisé) il est existant manipulable et ré-existant à volonté. La nature toute électroacoustique de son inscription et de sa reproduction résulte de ratios spécifiques entre les paramètres physiques fréquence/intensité/durée qui le constituent.

Ainsi l'analyse et la synthèse de ceux-ci, au service d'un projet, grâce à l'instrument deviennent les paramètres musicaux timbre, temps, espace, produits et contrôlés selon des traitements, des manipulations aisément compréhensibles puisque les effets obtenus sont instrumentalement rattachés aux causes.

Et si un son inscrit est persistant et se lit, ces manipulations entretiennent comme figures d'expression et d'organisation une analogie très proche avec l'essence même de la rhétorique. En fait une rhétorique sonore et créative, rendue effective de par la nature phonique du son électroacoustique, qui propose à qui s'en saisit, un répertoire de figures interactives entre elles (l'une incitant une autre) qui génèrent un développement structuré, de l'entité à la séquence sonore : figures de forme, de sens, de pensées et de syntaxe (voir annexe).

Le langage s'établit alors par cette parole sonore.
Le code n'est pas abstrait. Il est un décalage, une espèce de décalque des valeurs prosodiques acquises "naturellement" et dont les valeurs limites bi-polaires d'opposition (voir « la petite cartographie » en fin d'article) déterminent tout le champ de possibles.

Ce n'est plus la signification, l'analyse, le chiffrage du son lui-même qui devient majeur, mais son potentiel de dialogue et de complémentarité avec d'autres. Et ces valeurs s'interpellent, et selon la séquence temporelle (déploiement du multiple en unités), et selon la séquence concentrée (repliement du multiple) et ainsi qu'évidemment l'articulation, du mouvement des deux, créant un espace d'expression entre ces deux pôles.

C'est dans cette fusion, dans ce mouvement de tous ces attendus qui la fait naître et l'unifie que se produit "naturellement" l'expression musicale collective nourrie, enrichie de toutes les individualités (et donc de constellations de connotations).

petits outils pour relever le potentiel d'un son, écouter, qualifier, manipuler, nommer, mémoriser

Précisions définitoires

Dans les textes et tableaux ci-après, deux termes reviennent fréquemment, entité et séquence. Ils sont outilisés dans les acceptations suivantes :

- Entité :

(démarqué de Saussure) : les sons dont la musique est composée ne sont pas des abstractions, mais des sujets réels ; ce sont eux et leurs rapports que le compositeur étudie ;; ; on peut les appeler également les entités concrètes de cette science de la composition. (...)
L'entité sonore n'existe que par l'association des valeurs du sonore acoustique et celles de son signal électronique. Ou comme le dit simplement Larousse): une entité est l'ensemble des propriétés constitutives d'un être, comme ce que dénote un symbole, ou bien encore une "chose" (en l'occurrence un son) considérée comme un être ayant son individualité.

- Séquence :

- un son unique dont la facture électroacoustique, par captation ou synthèse, permet un déroulement temporel à limite determinée par l'auteur, produit d'un entretien, d'un bouclage ou de traitements électroniques d'enchainements d'effets ou un évènement acoustique articulé logiquement de causes/effets,

- voire une suite d'unités sonores diversifiées, ordonnées sur l'axe temporel mais formant une unité sonore ou musicale significative, destinée à s'intégrer dans une composition tout en conservant sa cohérence propre.

Pouvoir réécouter les phones (sons et séquences) grâce à l'enregistrement facilite grandement cette écoute révélatrice. Mais écoutés ou réécoutés, la perception doit accueillir et répartir dans sa collection de registres petits casiers-critères, les spécificités du phone entendu.

Ainsi non seulement sa richesse propre, mais ses valeurs sonores sont reconnues et mémorisées activement, représentées mnémotechniquement (comme les anciens arbres à mémoire). Pour cela, l'écoute doit être comme un filtre (une passoire) naturel à critères.

Ces derniers, suffisamment généralisés pour pouvoir s'appliquer à tous, repèrent non seulement le son lui-même fonction de lui-même mais aussi fonction des sons d'avant et d'après ou simultanés. Ainsi s'entend comment la musique est ce qui relie et relit tous ces sons et comment pourra être la vôtre.

En sorte d'effectuer aisément les critères-repères et les critères-analyses sont proposés :

A - une démarche interrogative

B - un premier répertoire cartographique élementaire de 19 critères et 27 adjectifs

C - un second répertoire "la Petite Cartographie" détaillée en 66 critère et 208 adjectifs

D - un hiéroglyphe figuratif 9 cases

propositions en quelque sorte d'outils de forage sonore.

Ces critères-repères sont, même non situés et nommés, sous-jacents et porteurs du potentiel d'expression sonore. Ils sont à l'œuvre dans ce qui suscite l'enchaînement des sons et séquences.

De leur écoute, naît à posteriori aisément et en commun leur analyse.

Mais pour réaliser un mixage, un développement, une polyphonie, les critères-analyses, l'évaluation à priori de chacun des partenaires phoniques, sont indispensables pour structurer la cohésion du déroulement musical.

A) la démarche d'interrogation :

Elle fait émerger les réponses elles-mêmes. Il suffit de répondre à la formule (la grille tropique) :

qui, quoi, comment, où, avec qui ?
c'est-à-dire identité, désignation, profil-allure-texture mouvement et relation.

. le qui, l'identité :
- quel genre : acoustique (sonum) ou électroacoustique (phone)
- quelle famille : vocal, instrumental, événementiel, synthétique et culturel

. le quoi, la désignation :
- quel type : éclat sonore, bref, article, fraction, concis
  figure sonore : formé, mot, identifiable, cohérent
  motif sonore : groupé, proposition, articulé, conséquent
  séquence sonore : long, phrase, déroulé, complexe

- quelle forme :

attaque :	percussion
attaque/chute :	percussion-résonance
attaque/durée/chute :	enveloppe
tenue :	isodynamique, isotrope
itératif :	répété ou discontinu

. le comment. les profils, les allures, les textures :

- quel registre :	aigu/grave
- quelle durée :	bref/long
- quelle intensité :	piano/forte
- quelle allure :	ascendant/descendant
- quel état :	varié/constant
- quelle vitesse :	petite/grande
- quelle corps :	épais/mince
- quel grain :	rugueux/lisse
- quel sens :	endroit/envers

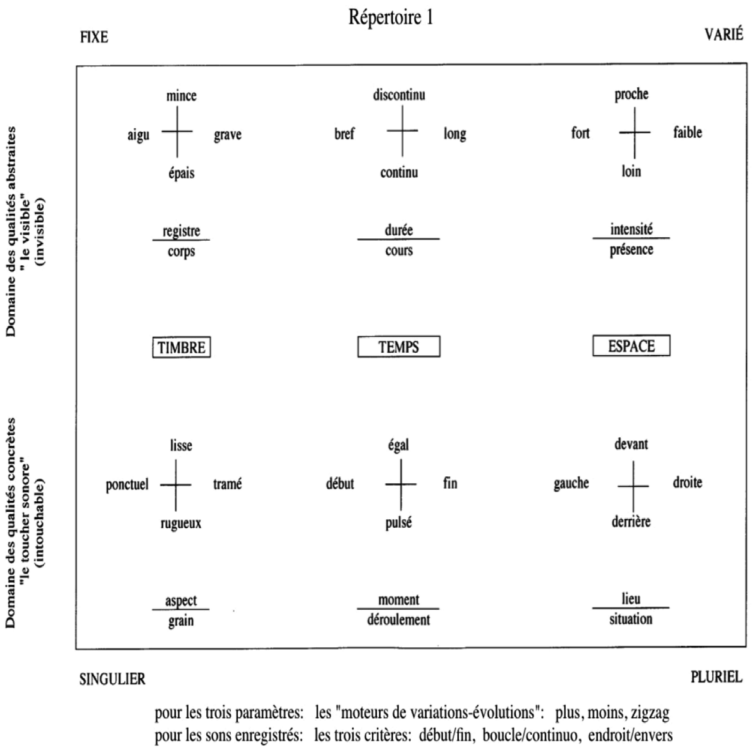
. le où, l'espace :

- quel lieu :	gauche, droite, devant, derrière
- quel écoulement :	lent, rapide
- quel mouvement :	immobile, mobile

. le avec qui, la relation :

- quel nombre :	singulier/pluriel
- quel moment	successif/simulta

B) un premier répertoire cartographique :



Ce premier répertoire, élémentaire, regroupe 19 critères et 27 adjectifs pour préciser l'écoute et pour évaluer le potentiel d'un son (de manipulation et de traitement).

Dans cette écoute à grands traits, il s'agit d'effectuer une première qualification de ce qui établit un ensemble de valeurs sonores qui forment les contours fondateurs des valeurs musicales.

Ce sont comme des vêtements (qui personnalisent le son écouté et qui dessinent la première impression dans la mémoire, des qualificatifs:
- celle des "qualités abstraites", le visible sonore
- celle des "qualités concrètes", le toucher sonore

A poursuivre cette analogie on peut également présenter les traitements comme :
- ceux qui habillent le son : forme, transposition, délai, écho, reverb, espace,
- ceux qui déshabillent le son : filtre, équaliseur, dynamique

C) un second répertoire de quatre tableaux :

la rose des quatre itinéraires que parcourent
le son (sonum et phone) et la séquence
petite cartographie du sonore en 66 critères et 208 adjectifs

Si de besoin, beaucoup plus exhaustif (sans l'être toutefois), se présente sous l'appellation de « petite cartographie du sonore ». Elle regroupe 66 critères et 208 épithètes qui permettent différents niveaux de description du son par nomination.
Ce second répertoire permet, si nécessaire ou voulu, de qualifier de plus en plus précisément les entités sonores :
- et pour les qualifier en soi et donc en déterminer les valeurs et sens propres
- et pour faire valoir les couples d'opposition et donc de distinction.

* tableaux **1** et **2** : analyse/mémorisation

1 <u>formes et caractères</u> : l'entité sonore (sonum et phone) se présente, singulière ou séquencée, selon ses caractères en premier abord (cru et cuit)

2 <u>évolutions et variations</u> : l'entité sonore (sonum et phone) singulière ou séquencée, en évolution dynamique (cru et cuit)

* tableaux **3** et **4** : développement/expression

3 <u>transformations</u> : l'entité sonore (phone), singulière ou séquencée, sujet ou produit de manipulations (cuit)

4 <u>le singulier et le pluriel</u> : l'entité sonore (sonum et phone), singulière ou séquencée dans son vécu avec les autres (cru et cuit)

I - L'entité sonore (sonum et phone) se présente, singulière ou séquencée, selon ses caractères en premier abord (cru et cuit)

	TIMBRE		TEMPS		ESPACE	
Identification/ définition/ qualification	REGISTRE	grave medium aigu	DUREE	bref moyen long	INTENSITE	piano mezzo forte
	CORPS	mince moyen épais	DEROULEMENT	égal ondulé pulsé	PRESENCE	loin près proche
	HAUTEUR	indéterminée déterminée variée	MOMENT	début milieu fin	LIEU	gauche milieu droite
	SPECTRE	tonal harmonique bruissant	COURS	discontinu épisodique continu	SITUATION	face latérale dos
C'est : qui, quoi, où, comment	ASPECT	ponctuel profilé tramé	APPARITION	isolé itératif continuo	MOUVEMENT	immobile arrêté mobile
	SURFACE	lisse modelé rugueux	ENTRETIEN	organisé erratique désordonné	VOLUME	petit large vaste
	LUMIERE	sombre clair brillant	ALLURE	calme allant agité	VITESSE	réduite limitée grande
	DENSITE	léger fluide compact	FLUX	lent modéré rapide	AZIMUT	dessous plancher dessus

II - L'entité sonore (sonum et phone) singulière ou séquencée, en évolution dynamique (cru et cuit)

	TIMBRE		TEMPS		ESPACE	
variation/passage/ évolution	MARCHE	ascendant horizontal descendant	AGOGIQUE	accelerando constant calendo	DYNAMIQUE	diminuendo stable crescendo
	TON	variation transposition transformation	LONGUEUR	raccourci hachuré allongé	MOUVEMENT	arrêt pas à pas mobile
c'est : qu'est-ce qui se passe, selon quoi, de quelle façon	MODULATION	legato staccato pizz	SILENCE	suspension retard arrêt	PARCOURS	panoramique (devant) circulaire (autour) en tous sens (n'importe)
	EPAISSEUR	soustraction addition transmutation	CYCLE	régulier irrégulier aléatoire	AXES	latéral/diagonal intérieur/extérieur éloignement/rapprochement

MOTEURS de la VARIATION / EVOLUTION

petit moyen grand	ambitus	vitesse	lent calme rapide

III - L'entité sonore (phone), singulière ou séquencée, sujet ou produit de manipulations (cuit)

	TIMBRE	TEMPS	ESPACE
manipulation/ traitement / transformation	FILTRAGE: grave, medium, aigu CORRECTION: creux, égal, bosse	PROFIL: attaque, durée, chute REPRISE: boucle/mémoire (temps figé), ré-exposition (temps re-cité), variation (temps traité)	ZOOM: macro, moyen plan, plan large DEPLACEMENT: avant/arrière, gauche/droite, diagonal
c'est : pour quoi faire, avec quoi, qu'est-ce que ça a fait, qu'est-ce qu'on entend	DELAI: addition, multiplication, variation REVERB: lissage, forme, coloration	DELAI: ombre, dédoublement, écho REVERB: vitesse du temps, allongement, durée	DELAI: élargissement (du lieu à l'espace) REVERB: mat/reverb, volume, amplitude
	TRANSPOSEUR: fixe / variable, bas/ haut, peu / beaucoup ORNEMENT: chorus, flanging, autres…	LECTURE: ralenti, accéléré, suspendu, relancé, endroit/envers DILATATION: compression, neutre, élongation	MIXAGE: niveaux des voies: plans dans l' (les) espace(s) SPATIALISATION: manuel, aléatoire, automatique

IV - L'entité sonore (sonum et phone), singulière ou séquencée, dans son vécu avec les autres (cru et cuit)

	TIMBRE	TEMPS	ESPACE
différenciation/ relation/fonction fonction	POLYPHONIE: différenciation des timbres, son / phone; relations timbrales, perception globale DISCRIMINANT: voie unique, plusieurs voies	POLYTEMPS: différenciation des temps, réel / différé; relations temporelles, perception globale DISCRIMINANT: temps unique, plusieurs temps	POLYESPACE: différenciation des espaces, réel /simulé; relations spaciales, perception globale DISCRIMINANT: espace unique, plusieurs espaces
C'est : en quoi, oui ou non, l'un et les autres, tous ensemble	COULEURS: opposées, arbitraires/franches, complémentaires	CHRONOLOGIE: antérieur à t, moment t, postérieur à t	RESEAUX: stéréohonique, quadriphonique, octophonique, en surround .x
	RENCONTRES: homogène, hétérogène, hétéroclite	RELATION: décalé ou assynchrone, tuilé, chainé, simultané ou synchrone	CIRCULATION: d'un point à l'autre, d'un couple à l'autre, d'un espace à l'autre

D) une représentation hiéroglyphique du potentiel sonore

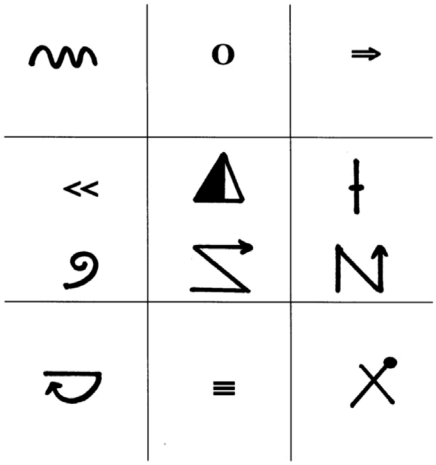
Le potentiel sonore d'une entité y est évalué selon un répertoire de 43 qualificatifs répartis selon 12 critères.

Ceux qui expriment le potentiel spécifique de l'entité se concentrent en 12 signes graphiques répartis dans 9 cases sous forme d'un cartouche de type hiéroglyphique qui figurent le potentiel du phone, tel qu'en lui-même, selon ses états et traitements et ses relations avec les autres.

Cette espèce de hiéroglyphe ne représente donc l'entité sonore en rien solfégiquement ou par quelque trace nostalgique d'écriture.

C'est une figure mnémotechnique dans le cas où une forme d'aide mémorielle ludique est souhaitée.

(notamment par l'enseignant pour les enfants du Gmebogosse, leur apportant un divertissement parallèle pour les yeux ou bien des cartes à jouer pour échanger ou pour naviguer parmi les amers sonores).

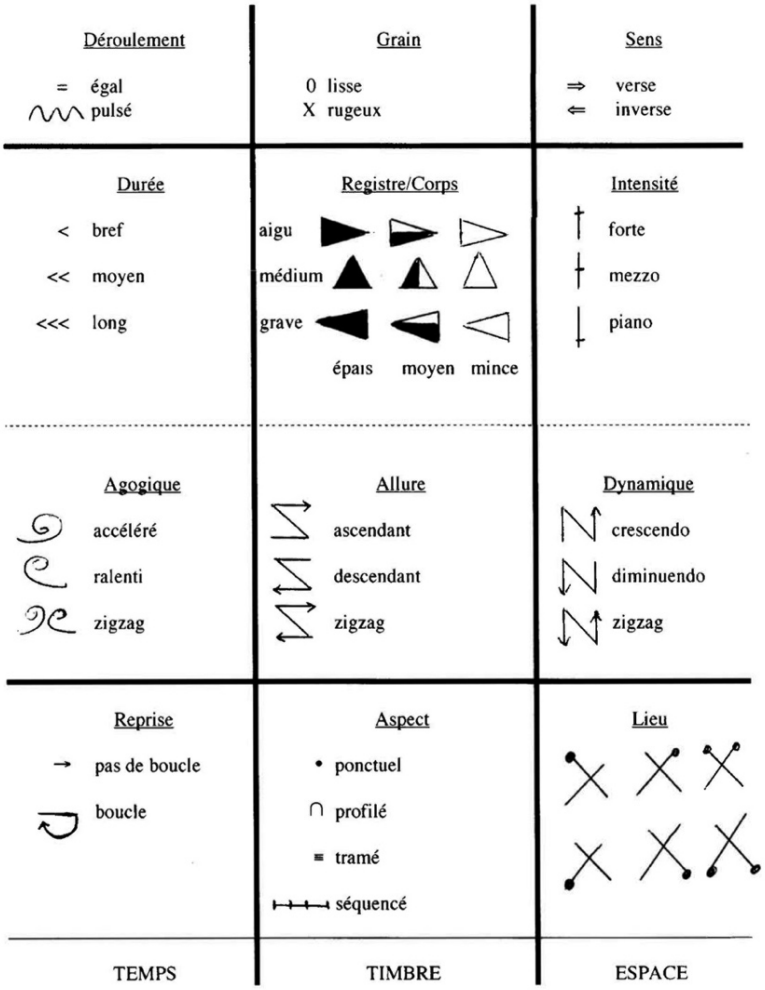


Le Phone

Nom :

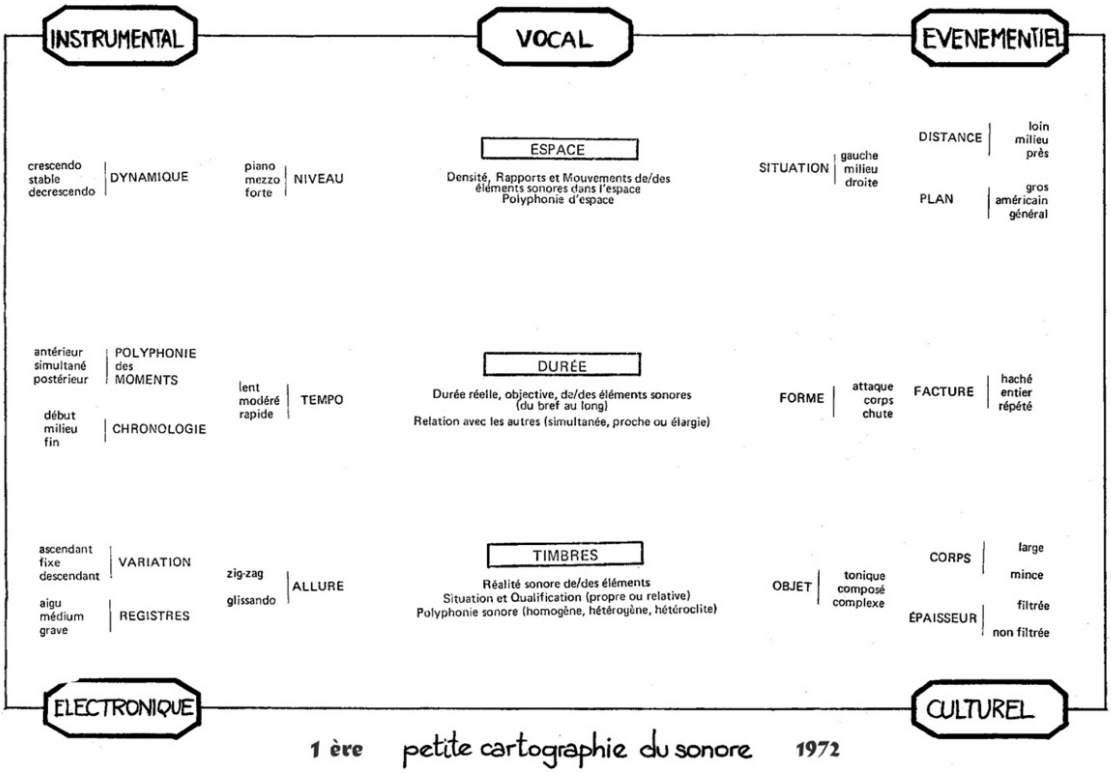
N° :

Durée :

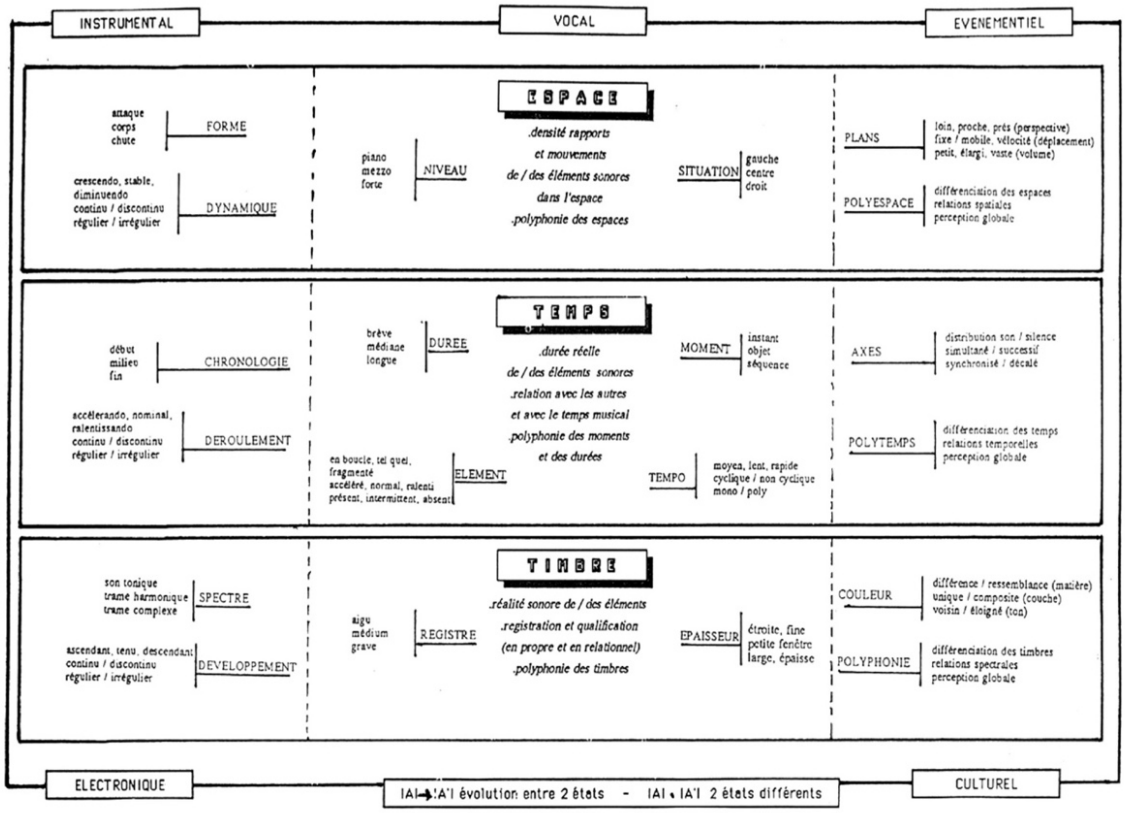


Répertoires des icônes hiéroglyphiques pour le cartouche

En regard de ces quatre tableaux, la cartographie première de 1972 et une intermédiaire de 1996.



1 ère petite cartographie du sonore 1972



PETITE CARTOGRAPHIE DU SONORE

1996

Ces quatre pratiques A B C D n'ont été formalisées que comme des propositions d'assistance à écouter et d'analyse/prévision pour ceux qui souhaitent disposer d'itinéraires.
(La C n'est évidemment pas pratiquée dans le cadre de la pédégogie Gmebogosse)

Ce sont des petites cartographies configurées d'adjectifs et de qualificatifs qui précisent des amers pour la navigation sonore et non des taxinomies figées. Elles constituent une boussole sonore pour savoir où l'on va en découverte et non un sextant pour déterminer où l'on est.

Cette écoute discriminatoire des sons est-elle délicate et difficile ?
Aucunement, car proche de ce que le petit enfant de 11 mois, avant de reconnaître le sens du mot (dictionnaire et place dans la phrase), maîtrise pleinement :

- contraintes phonotactiques : la séparation dans une séquence de phonèmes de ceux qui de par leur sonorité ne peuvent co-éxister dans un mot mais pose une frontière entre les mots (sons) constitués oraux.
- régularité distributionnelle : régularité et fréquence d'usage de sons similaires répétés. - prosodie : intonations et profils rythmiques qui isolent et définissent le contour du mot (son), en permet la séparation entre et inclut l'intention dans le sens du son à défaut de signification.

Une représentation hiéroglyphique du potentiel sonore a été proposée à l'imaginaire quelques lignes précédentes.
Cette espèce de hiéroglyphe ne représente l'entité sonore en rien solfégiquement ou par quelque trace nostalgique d'écriture.

C'est une figure mnémotechnique dans le cas où une forme d'aide mémorielle ludique est souhaitée.

Le son ne devient signe qu'à l'analyse et non à la production, aux réflexions sur l'écriture et sur les éléments de fondation des codes. S'il n'y a d "écriture" (et ce sans nostalgie) possible de la musique électroacoustique, hormis l'inscription dans la mémoire nourrie de l'écoute, peut-on comme je le fis évoquer des figurations mnémotechniques.

A s'y risquer, je prendrai appui sur le signe hiéroglyphique cité abondamment par Diderot, au sujet de la musique, et sur la description analytique et imagée de Champollion qui distingue les traces grahiques entre mimétique - tropique - phonique.

C'est-à-dire pour les sons : - mimique ou figuratifs : avec signification du référent ;

- tropiques : les synecdoques, métonymie et métaphore rhétoriques des inventio et élocutio, les traitements et manipulations ;
- phonétiques ou signes de son : son tel qu'en lui-même.

Extraits
: «… Quelles sont les distinctions principales à établir parmi ces caractères, si l'on vient à les considérer sous le rapport de leur expression comme signes des idées.
L'écriture sacrée égyptienne comptait en effet trois classes de caractères bien tranchées :

1° Les caractères mimiques ou figuratifs ;
2° Les caractères tropiques ou symboliques ;
3° Les caractères phonétiques ou signes de son.

« Chacune de ces espèces de caractères procède à la notation des idées par des moyens différents.

A – Caractères figuratifs : ces caractères expriment précisément l'objet dont ils présentent à l'œil l'image plus ou moins fidèle et plus ou moins détaillée… Les auteurs grecs ont désigné cette méthode de peinture des idées, la première et la plus ancienne méthode s'exprimant au propre par imitation.

B – Caractères tropiques ou symboliques : ces caractères, qu'on a nommés tropiques ou symboliques, se formaient selon quatre principales méthodes diverses, par lesquelles le signe se trouvait plus ou moins éloigné de la forme ou de la nature réelle de l'objet dont il servait à noter l'idée. On procédera à la création des signes tropiques,

1° par synecdoche, en peignant la partie pour le tout : mais la plupart des signes formés d'après cette méthode ne sont, au fond, que de pures abréviations de caractères figuratifs.

2° en procédant par métonymie, on peignait la cause pour l'effet, l'effet pour la cause, ou l'instrument pour l'ouvrage produit.

3° en usant de métaphores, on peignait un objet qui avait quelque similitude réelle ou généralement supposée avec l'objet de l'idée à exprimer

4° on procédait enfin par énigmes en employant, pour exprimer une idée, l'image d'un objet physique n'ayant que des rapports très cachés avec l'objet même de l'idée à noter.

C – Caractères phonétiques : les caractères de la troisième classe ont reçu la qualification de phonétiques, parce qu'ils représentent en réalité, non des idées, mais des sons ou des prononciations. La méthode phonétique procédait par la notation des voix et des articulations exprimées isolément, au moyen de caractères particuliers, et non par la notation des syllabes. La série des signes phonétiques constitue un véritable alphabet et non un syllabaire.»

Champollion – Grammaire Égyptienne

Les projets à la composition qui procèdent de plusieurs codes mis en œuvre sont prometteurs d'échanges pour l'auditeur qui peut les repérer puis les décoder à son goût. En termes d'organisation, un recours complémentaire est fait aux deux syntaxes : chronosyntaxe et toposyntaxe, code de l'évolution temporelle linéaire et code de la présence multiple en différents lieux. Et encore d'autres codes, plus simples et sensibles :

- le code oppositionnel (valeurs relatives), timbres, durées, espaces,
- le code référentiel (connu, inconnu),
- le code dynamo-formel (tension, détente),
- le code « orchestral » (ampleur de la forme),
- les codes des discours associés (textes, images…),
- le code mécano (comment c'est fait),
- le code historique (dans l'évolution),
- le code imaginaire (surcodage des connotations).

Deux certitudes complètent ce tableau. C'est que l'écheveau des codes pour une expression musicale libre est réversible, côté compositeur, côté auditeur.

Et que l "écriture", l'ichnos électroacoustique, qui n'est que spatialle/temporelle ne peut s'expliciter qu'au passage des mots, que l'entité sonore, qui entendue ne persiste que dans l'entrelacement de ses dénotations, permet l'appropriations par la coloration des connotations de l'auditeur et disparaît en postulant, en s'identifiant à la musique qui se développe, laquelle achevée, se raréfiera et se cristallisera, dotée d'une étiquette, dans le souvenir.

Convaincre est marque de respect et non de soumission au public. La rhétorique musicale joue sur la capacité de l'auditeur à poser comme repères-jalons les figures sonores de diction, de construction et de pensée pour faciliter sa propre appropriation d'un fragment temporel extérieur (l'œuvre), pour lire l'œuvre cognitivement et passionnément.

Ce champ de relations entre l'auditeur et le compositeur, hors le propos et la proposition de l'œuvre, vit son épreuve dans le cadre du seul moment où l'œuvre électroacoustique existe en se réalisant, d'une manière toute éphémère puisque vibratoire, que sont la diffusion-interprétation et la forme de la manifestation (contexte-catégorie) de l'œuvre.

Pour clore, cinq citations qui éclairent au mieux les paragraphes précédents :

« Et si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant,
c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre,
qu'Elstir les recréait...»

Proust " À l'ombre des jeunes filles en fleurs"

«La distinction sémantique et cognitive entre le «grave» et «l'aigu», stable dans notre esprit et notre langage est le produit d'une multitude d'apprentissages, confirmés par des renforcements notamment verbaux qui se sont établis sur le même constat discriminatif.
Des capacités sensorielles inscrites dans la cochlée et le cerveau forment les ingrédients cognitifs comme les apprentissages multiples catégorisés.

Ces catégories contrastées de stimulus peuvent être élaborées en concept puis bénéficier de l'attribution de mots pour les désigner.
Ce sont des catégories relatives et contextuelles qui reposent sur une opposition, avec déplacement possible dans la dimension considérée. C'est bien l'opposition qui fonde la discrimination.»

Jean-François Le Ny

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, relient 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"

Ni la matière, ni l'espace, ni le temps ne sont depuis vingt ans ce qu'ils étaient depuis toujours. Il faut s'attendre que de si grandes nouveautés transforment toute la technique des arts, agissent par là sur l'invention elle-même, aillent peut-être jusqu'à (modifier merveilleusement la notion même de l'art.

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.

Valéry La conquête de l'ubiquité 1

Clozier christian 1972 …. 2022

Annexe III

extraits des articles

“composition- diffusion-interprétation“

“ relation entre audition et vision“

Actes Académie Internationale de Bourges

(intégralité sur site misame.org)

“Composition-diffusion/interprétation en musique électroacoustique“
3ème Académie de Bourges 1999 extraits

Cette présentation des maillons de la “chaîne électroacoustique”, de leur potentiel d’expression et de création propres à chacun et des différentes définitions des sons qui en résultent, n’a pas souligné les changements de valeur et de qualification qui ainsi surgissent. Ainsi l’onde acoustique en général, événement par essence sonore, (éphémère, non récurrent, dont l’oralité ne sait se réduire à une écriture, pas même à une description ou une représentation – « s’ils ne peuvent être retenus par l’homme dans sa mémoire, les sons périssent, car on ne peut les écrire » Isidore de Séville VI° siècle) par l’acte fondateur de sa capture, de l’inscription de sa marque vibratoire, le retient. Par sa gravure sur un substrat qui permet de le saisir sans le voir, de le manipuler, de le traiter sans qu’on le touche (bien qu’il y faille beaucoup de toucher), de l’extraire du cours du temps, de le faire croître et multiplier, de toujours s’assurer de sa véritable existence en l’écoutant, l’écoutant en s’y réfléchissant pour y débusquer ses leurres et surgir les connivences, et ce faisant le sélectionner ou le rejeter, le classer, l’organiser, le mettre à l’épreuve des autres sons, ainsi cette onde est devenue un élément sonore, puis un reflet et un objet imaginaire, puis un objet ou un élément musical quand dans son rapport aux autres sons, au temps et à l’espace, il sera devenu partie réelle de la musique lorsque le compositeur, l’ayant écouté, le donnera à entendre.

G / De la diffusion

a) Du haut-parleur esseulé au couple

• un haut-parleur, constitue un point d’émission dans un espace général. Il fait surgir, découvrir l’espace autour/ dans lequel il est situé. Il ne crée pas d’espace, seulement une présence. Il est un espace-point, diffuseur d’une source sonore dont la présence est fonction de la distance à l’auditeur et de l’intensité de sa puissance. C’est un intermédiaire neutre (si de qualité) et passif.

• deux haut-parleurs, constituent une ligne finie, un rapport, un lien entre deux points situés dans l’espace général. Ils constituent une ligne imaginaire d’espace, sur laquelle est projetée un espace singulier de manifestation de la musique. C’est une fente, la “caméra oscura”, qui donne illusion, qui est incursion dans un imaginaire, un arrière-monde, présentés et contenus dans l’espace général.

Si pour un haut-parleur, la variation de l’intensité peut faire croire à une approximation grossière de l’éloignement et du rapprochement, pour deux haut-parleurs, la variation sur l’intensité de l’un crée un point d’articulation par rapport à un axe. Dans le cas d’une source sonore unique (mono) diffusée par les deux haut-parleurs, cet axe, le point milieu, détermine la latéralisation, la gauche, la droite et tous les points intermédiaires. Vous situez ainsi dans l’espace général, un son à un endroit, plutôt à gauche, plutôt à droite ou au milieu, vous le localisez.

Mais si vous diffusez une source stéréophonique, un premier mirage se réalise : la représentation d’un espace autonome est créée à l’intérieur de l’espace général. Le rapport des deux haut-parleurs a créé lui l’axe de symétrie qui déterminera relativement les points de situation des éléments sonores, le célèbre point virtuel du son stéréo.

Le système fonctionne selon et grâce à des rapports de couple : deux micros, deux haut-parleurs, deux oreilles. La liaison doit être constante, c’est le rapport entre les éléments de chaque couple qui créé une image sonore homothétique à l’histoire sonore acoustique prélevée dans la nature et qui est ainsi reproduite virtuellement.

L’illusion de la reproduction, en fait la reconnaissance et l’appropriation immédiates par l’auditeur au niveau des sens, résulte alors du fait que l’on ne montre pas à celui-ci la représentation spectaculaire d’un événement mais qu’on place l’auditeur lui-même dans le moment de l’événement.

C'est-à-dire qu'on ne place pas un événement sonore devant l'auditeur (théâtre, concert classique) mais on place l'auditeur lui-même face à l'événement, ou autrement dit que l'on place l'auditeur dans la situation de l'événement comme s'il le vivait réellement, dans la situation où il l'aurait vécu au moment où l'événement s'est déroulé. L'auditeur prend la place du preneur de son ou du compositeur.
Il n'assiste pas, il vit ou revit l'événement, ce qui crée un rapport incontestablement particulier et privilégié, une identification certaine (d'où l'angoisse et la peur de ceux qui, ressentant sans plaisir la musique électroacoustique, se trouvent ainsi dans une situation d'agression et de déstabilisation lors d'un concert, la "distanciation" étant difficile). Ainsi, la représentation sur scène, théâtre ou concert, place face au spectateur, c'est-à-dire en miroir, l'acteur l'instrumentiste (s'ils ne sont pas de dos) : leurs mains, leurs regards, leurs positions dans l'espace, sont à l'inverse de ceux du spectateur. La scène, l'espace électroacoustique, n'est pas un espace miroir de l'auditeur, c'est l'espace même de l'auditeur soudainement mis en cohabitation avec le monde sonore de l'auteur, monde que celui-ci aura créé dans son studio.

b) Du couple monophonique à la polyphonie de couples
• L'image stéréo ou la diffusion sur deux haut-parleurs ne permet pas d'interprétation, seulement une adaptation aux conditions de la salle.

• L'interprétation sur 4 haut-parleurs, pour sommaire qu'elle sera, nécessitera une stratégie, un projet et un jeu de figures, certes simples et peu variées. Mais elle pose de fait le problème (évidemment quand il ne s'agit pas d'œuvre quadriphonique) du transfert, de la translation d'un espace musicalisé conçu sur et pour une diffusion sur deux haut-parleurs à une diffusion sur quatre haut-parleurs, du passage de l'espace studio, espace privé individuel, à l'espace du concert, espace public et collectif. Ce problème sera évoqué au point suivant, après quelques commentaires sur les dispositifs de quatre haut-parleurs et plus, et les questions et les possibles qu'ils introduisent.

• Quatre haut-parleurs : le saut qualitatif est que deux plans sont constitués, deux horizons d'espace, et que l'on peut modifier l'un, sans modifier l'autre et donc réaliser des mixages tuilés, passer de l'un à l'autre par des évolutions ou inversement, des ruptures. Le deuxième point d'importance est que ces deux plans peuvent être répartis dans l'espace général :

les deux plans sur la scène, un lointain, un proche,
un plan sur scène, devant l'auditeur, et un derrière lui,
un plan sur scène, un plan latéral dans la salle.

(Ce cas de figure consiste à croiser les symétries, gauche et droite devant devenant droite et gauche à l'arrière, ce qui permet de constituer quatre lignes d'émission qui se succèdent comme les côtés d'un carré. Mais il en ressort également des diagonales mono qui se croisent au centre: la voie gauche à l'avant gauche et à l'arrière droit, et semblablement pour la voie droite. L'autre cas étant la quadriphonie non évoquée ici).
Ainsi, même limités et simples, il y a construction d'espaces spécifiques au lieu de diffusion. Et dès qu'il y a action sur le niveau de diffusion des haut-parleurs, il y a reconfiguration : un haut-parleur est varié, et toutes ses relations, ses rapports avec les trois autres changent. Dès lors, est-il possible de rejouer à l'identique l'oeuvre réalisée en studio ? Evidemment non, il s'agit donc de la jouer, de l'interpréter.

variante :
. un haut-parleur seul est un projecteur de son, ce qui entraîne une corrélation physique entre le point d'émission et le point d'origine de la source sonore monophonique, une confusion et une identité de lieu entre ce qui émet et ce qui est émis. En conséquence, non seulement le son est sans espace propre, il est localisé en un point de l'espace général, celui du haut-parleur, mais il y comme planté, figé, il ne peut évoluer dans l'espace. Il peut être, plus ou moins, ou ne pas être. Ce n'est pas le son, c'est le haut-parleur que l'on entend. C'est le domaine de la reproduction approchée de la réalité.

. un couple de haut-parleurs est un générateur d'espace. A l'exception des localisations extrêmes et exclusives à gauche ou à droite, devant ou derrière (dans les coins)... le son mono se situe sur la ligne crée par les deux HP et le son stéréo se réalise dans son espace, ou situé ou évoluant. On ne peut déterminer son émetteur, d'où il provient, car il se déploie sur la ligne virtuelle qui relie les deux haut-parleurs.
On entend le son dans et selon son espace, dans l'espace de sa représentation et de son interprétation. C'est le domaine des perspectives jointes dans l'imaginaire.

. plusieurs couples de haut-parleurs forment un générateur polyvalent d'espaces, de temps et de timbres. Ces haut-parleurs ne sont plus ce qu'ils sont, bornes et colonnes, objets de reproduction, ils deviennent instrumentalisés, éléments inter-actifs de l'Instrument électroacoustique de diffusion-interprétation.
A la définition traditionnelle d'un instrument, conjonction active et dialectique des propriétés et fonctions de trois facteurs, l'excitateur, le vibrateur et le résonateur, répond la "triade fertile" électroacoustique :

la console et les traitements : l'excitateur,
les couples de haut-parleurs : le vibrateur,
la salle et le public : le résonateur.

Nous quittons alors les espaces acoustiques pour accéder à l'espace même de la musique...

- le degré de virtuosité du jeu dans l'interprétation est fonction, dépend de la qualité de la gestuelle et de l'ergonomie des accès qui permettent l'exécution. Une console traditionnelle est souvent peu ductile et guère tactile. A l'instrumentalisation des haut-parleurs, doit correspondre une instrumentalisation des accès de contrôle de la diffusion.
Ces trois dernières remarques ont été sources des travaux constants de développement du Gmebaphone.
Ces considérations ne sont ni irréalistes, ni illusoires. Elles sont l'application de la nature physique du son. A l'inverse de la lumière dont la vitesse de propagation est bien trop élevée pour que distance et couleur soient perçues fonction de celle-ci (sinon les distances extrêmes, les lointains bleutés de Léonard de Vinci ou de la crête des Vosges), la vitesse de la diffusion du son est suffisamment faible pour qu'elle soit perceptible et qu'elle soit porteuse d'informations, que les producteurs du son soient fixes ou mobiles, mobilité et fixité réelles ou simulées (l'écouteur également). Le sentiment de distance du son sera dépendant et proportionnel à la durée qu'il mettra à nous parvenir. Fonction de cette distance, son intensité et son timbre seront modifiés, en relation avec la perte d'énergie du signal (cette perte peut également porter sur la perception du sens, si le son en est doté). Cette usure, cette entropie du son est bien confirmation que le son est une matière vivante aux formes et couleurs évolutives selon le processus même de sa manifestation et de son existence acoustique.

Si, de plus nous considérons la directivité des fréquences et la grande diversité des haut-parleurs, de leurs courbes, de leurs puissances, de leurs timbres, de leur azymut, de leurs définitions, les dispositifs décrits sont effectivement capables de produire la manifestation de réalités et d'illusions acoustiques complexes et audibles.

Ainsi, dans un premier niveau, appelé passif, celui produit par cette entropie du son, un fragment musical diffusé par plusieurs couples de haut-parleurs, répartis symétriquement sur des plans, azimuts et espacements différenciés, viendra depuis des lieux différents, frapper l'oreille en des temps différés, multipliant les points virtuels de son "image stéréo" et créant une matière vivante et dense, celle-là même de la vie acoustique du son. Cette diffusion "naturelle" (celle de la nature du dispositif) est modèle et modélisable. C'est-à-dire que grâce à la conduite de la diffusion et à des traitements qui amplifient les modèles, les adaptent et les transforment, ce qui était de l'ordre de la manifestation passe à celui de la représentation, voulue, active, déterminée par l'interprète fonction de son projet. L'interprétation grâce à la diffusion rendra concrète l'abstraction de l'œuvre. La diffusion est une connaissance de l'ordre du technique, l'interprétation de l'ordre de l'expression et de la communication musicales.

Pour y parvenir, trois adéquations sont à respecter par l'interprète :

- celle de la définition de sa propre expression selon son analyse du "projet" de l'œuvre,
- celle de la définition de l'instrumentalisation du dispositif électroacoustique (haut-parleur, ampli, traitements...) aux conditions acoustiques du lieu et de la définition du choix des réseaux et de leur structuration aux conditions de l'œuvre,
- celle de sa vision (son audion) de l'œuvre dans un projet de communication de celle-ci au public. Mais là, nous en venons à l'interprétation.

H / Du studio au concert (du concret à l'abstrait et de l'abstrait au concret)

Le son est un phénomène résolument subjectif dont la cause seule est objective, à savoir une vibration matérielle se propageant dans un milieu. Cette vibration induit une sensation sonore, ouvrant le champ du domaine sensible, qui permet de nommer et référencer socialement ces sensations et de les percevoir comme significatives ou arbitraires culturellement, notamment sous forme de musique. Celle-ci, électroacoustique, sera une réalité artistique, objective bien que sans moyen de représentation, sinon selon son actualisation par le son qui est un phénomène résolument subjectif...

Ainsi, un des paradoxes les plus féconds de la musique électroacoustique réside en ce que, alors que le compositeur contrôle par l'écoute son œuvre à chaque moment de sa réalisation (mise au réel) de sa création, qu'il s'assure de l'adéquation (expérimentale) du résultat au projet ou qu'il modifie celui-ci, l'œuvre ainsi obtenue, achevée, enregistrée ou gravée, n'est et ne peut être définitive dans la réalité sonore, dans l'écoute de ce qu'elle laissera entendre. La structure et la durée resteront identiques, mais les timbres et espaces seront mouvants. Déjà partiellement dans le cas où l'œuvre inscrite sur un C.D. est écoutée chez lui par l'auditeur, et totalement dans le cas d'un concert.

A cela, deux raisons simples :

- La première, d'ordre technique, est que l'œuvre a été faite dans un local spécifique, selon une certaine distance, à certains haut-parleurs (de contrôle), à un certain niveau et à dans certain lieu (centre) d'écoute. Ces conditions ne pouvant jamais être reproduites à l'identique, l'œuvre écoutée par l'auditeur sera toujours une version approchante, quelque peu réductrice lors d'une diffusion radio ou C.D., et plus ou moins selon l'interprète et le dispositif, reconfigurée lors d'un concert. Car ainsi que nous l'avons déjà souligné, et quand bien même cette diffusion s'effectuerait sur deux haut-parleurs seulement, le volume de la salle, la qualification des haut-parleurs, la puissance d'amplification, le lieu d'écoute dans la salle, feraient que cette diffusion ne serait d'aucun rapport homothétique avec celle du studio. Le pantographe sonore n'existe pas.
- La seconde est d'ordre musical. En fait, esthétique et compositionnel :
  . esthétique : une musique en soi, pour soi ou une musique de soi pour les autres. .
  . compositionnel : une musique qui ne tolère aucun écart sous peine d'attenter à son essence même, une musique dont chaque instant devrait être identique, réplique du modèle, ou une musique matrice qui s'enrichit de son interprétation, de sa communication.

Une première alternative conduirait à ce que la musique, tout en prenant en compte la « déformation » due au concert, soit diffusée à la demande expresse du compositeur en mode "écoute" sur deux haut-parleurs seuls. En fait, durant Festival Synthèse, où le compositeur dispose de 8 à 14 haut-parleurs, jamais cette demande ne fut présentée, que la diffusion soit faite par le compositeur présent ou par un compositeur-interprète de l'Institut/GMEB.

Une autre voie est pratiquée le plus souvent : jouer assez fort, multiplier les plans pour obtenir une densité, reconnaître que cela sonne bien mais ce faisant les subtilités de la composition n'apparaissent guère (peut être en est-ce d'ailleurs le souhait !). Est-ce alors une faute imputable à la diffusion, voire à l'interprétation ? Non, mais celle de la composition ; non pas de son projet, de sa structure, mais celle (retour à la première page) de l'absence de pensée à l'espace concert lorsque la musique est pensée et réalisée dans l'espace studio.

Si donc il n'y a ni homothétie, ni pantographe miracle, où chercher les solutions. (Pour ma part, quelques- unes aperçues, procèdent non de la théorie, mais de l'analyse des données spécifiques à la musique et à la chaîne électroacoustique ainsi que des réponses qu'elles suggèrent).
Jusqu'à maintenant, lorsque le mot son était utilisé, il s'agissait de l'élément sonore. A présent, le propos sera davantage subjectif car traitant des "sons organisés" (comme disait Varèse), des éléments, séquences et voies-parties musicales, des anamorphoses que la diffusion va opérer sur l'œuvre réalisée en studio, de pourquoi et comment celles-ci peuvent être contrôlées et servir le projet musical.
Puis au paragraphe suivant, le propos portera sur comment par l'acte d'interprétation, être au service de la musique et de la communication avec l'auditeur. Si l'interprétation peut s'effectuer sur les dispositifs évoqués au paragraphe G (selon certaines limites et contraintes), notre instrument de diffusion-interprétation étant le Gmebaphone, c'est de l'interprétation sur celui-ci qu'il sera question.

Tous les parallèles, les rapprochements avec la musique "classique" acoustique dotée d'une écriture sur papier (et non contemporaine, à chacun ses problèmes et ses solutions), ne sont évoquées que pour mieux appréhender des données particulières ou spécifiques à la musique électroacoustique. L'objet n'est pas d'analyser et de définir ces deux formes (genres) de musique, mais comment certaines dispositions de l'une peuvent éclairer la pratique de l'autre, notamment dans cette problématique du passage de la composition à la diffusion- interprétation. Les approximations successives servent le sens à défaut d'en rendre compte (n'est-ce pas la vertu de l'expérimental ?).

- en musique classique, les voies, les lignes de la partition (les parties ou portées) sont organisées pour l'écriture et se répartissent selon les instruments :
- par fonction : thème, réponse, exposition, développement...
- par typologie : cordes frottées, pincées, frappées, percussions, vents...
- par tessiture : c'est-à-dire par conformité de la hauteur à la situation, à la nécessité harmonique,
- par potentialité technique : possibilités de durée, puissance, attaque, précision et vitesse, nuances...

sur quoi s'ajustera un deuxième niveau pour l'orchestration, pour le concert, la répartition et l'organisation des timbres.
Ces répartitions, fait essentiel, portent sur des pupitres distincts ou associés : les doublures (flûte-violon, violoncelle-contrebasse...). C'est-à-dire qu'il y a constitution de sous-ensembles pour une même fonction.

Ces répartitions sont également le moteur de l'évolution de la lutherie, des possibles de l'instrument et de l'évolution de la virtuosité, des possibles de l'instrumentiste. Ces voies, ces lignes indépendantes ou associées-doublées doivent être réunies et jouées ensemble, comme un tout qui progresse dans le temps, pour former l'œuvre.
Et c'est la verticalité de l'écriture et la verticalité du temps (la synchronisation par le chef) qui tient ce tout, qui le constitue. C'est tous ensemble pour le même projet. C'est le "tous pour un" des mousquetaires. Le multiplexage s'effectue lors du concert, pour l'auditeur, face à lui. Le décodage en est d'autant simplifié. La musique, précédemment écrite hors temps (le code) sous forme d'une répartition, les parties de la partition (division) se réalise, devenant réalité sonore dans le temps du concert (addition).

- en musique électroacoustique, c'est à l'inverse. La musique a été réalisée immédiatement dans son existence sonore (avec humour, nous pourrions dire que la musique électroacoustique est fondamentalement existentialiste (l'existence précédant l'essence), de même est-elle un nouvel humanisme) dans l'espace et le temps du studio. Le multiplexage, appelé généralement mixage s'est effectué, constituant l'œuvre, dans le studio. Le dé- multiplexage, le dé-mixage sera réalisé dans l'espace et le temps du concert.

Dans le mixage, chacune des voies, des parties est sommée (additionnée), avec une somme évidemment différente de la simple addition de ces parties, cette somme étant répartie (divisée) lors du concert. C'est par et dans cette sommation que la composition prend corps. Cette transformation, cette transmutation, cette chrysopée sont la face mystérieuse, dont le revers pragmatique est le célèbre passage, contradictions résolues, de la quantité à la qualité (à chacun de choisir son côté, le résultat étant le même).

Chacune des voies du mixage est autonome, sans doublure. Chacune des voies a son histoire, sa logique, sa fonction.
Ainsi, elles ne constituent pas un agglomérat figé, mais la musique que l'on entend. Encore faut-il définir le lieu où cette transformation se réalise. Il est souvent répondu : dans le studio, sur la console. Ce qui est erroné, puisque ce serait confondre le lieu et les moyens de production.

Et puisque la musique électroacoustique ne s'écrit pas, la réponse complémentaire sera qu'elle est enregistrée sur un support, ou stockée. C'est alors confondre écriture et enregistrement, au sens un acte de droit, comme l'enregistrement d'une plainte sur une main courante policière. La réponse vient du comment. Je n'écris pas, j'inscris dans l'espace. Je place sur la ligne imaginaire qui relie les deux haut-parleurs du studio mes sons et séquences. Je leur attribue un lieu, un mouvement parmi d'autres lieux. Ainsi que Monsieur Jourdain fait de la prose, le compositeur électroacoustique manipule une écriture virtuelle, mais spatiale et paradoxalement objective. Cet espace d'inscription est ré-inscriptible à la composition. Cet espace n'est pas la musique elle-même, il est celui de la manifestation de la musique, il est espace de convention et de construction en studio. Mais cet espace pour être situé sur la ligne imaginaire ne se réduit pas à une seule ligne.

Convention, piège à sons, confusion, simulation, l'oreille ne peut s'empêcher de produire et donner du sens, à un son seul et bien davantage à plusieurs sons.
Un son faible sera perçu faible ou éloigné, et pour peu qu'il soit faible d'aigu, l'illusion sera complète. Un son faible et un son fort seront, dans leur relation, perçus comme faible et fort et proche et lointain, mais aussi et selon, à gauche, à droite, ou les deux, mobile ou fixe, mobile dans le lointain ou le proche, mobile allant du proche au lointain, allant et revenant, revenant et disparaissant... (puisque tout cela est convention, les limites d'illusion par manipulation des paramètres timbre et intensité sont certaines. Alors l'art de l'illusion comme de la « prestidigita-son » jouent de ces limites quand les traitements numériques les reculent). Ainsi entend-on bien plus qu'un plan, on entend des plans, les uns devant, les autres, derrière.

Et ce qui les met en perspective, les parallèles de la profondeur, c'est le temps, la simultanéité (et non la synchronicité mortifère) des éléments de chaque voie. Ces plans, ce sont des horizons. C'est pourquoi la musique électroacoustique est une musique d'horizontalité, de profondeur et non de verticalité.

Mais alors, serions-nous tombés dans le trompe-oreille comme il existe un trompe-œil ? Non évidemment, car le trompe-œil est un procédé à un plan de représentation. En musique la représentation sera dans le concert, dans le studio il s'agira de composition, de présentation. L'une et l'autre seront nécessaires, dans le studio à l'organisation et au mixage, et dans le concert à l'expression et à l'interprétation.
S'il est aisé d'entendre plusieurs plans grâce à plusieurs couples de haut-parleurs, c'est que ce ne sont plus des plans mais des espaces, que l'espace à plusieurs plans, à plusieurs couches du studio se transforme dans la diffusion en une construction, selon différentes perspectives, différentes lignes d'horizon, d'espaces de re-présentation, des espaces simultanés mais habités de temps différents. Est-il mal aisé d'inscrire sur la ligne imaginaire, dans l'espace d'inscription du studio, tous ces plans ? Non, dès lors qu'à un plan, une couche, correspond une voie, une voie du mixage. C'est-à-dire qu'en fait, on construit l'espace d'écriture par la constitution d'une profondeur faite de calques, de transparences de calques.

Cette écriture des espaces correspond à la mise en place, en lieu, en ordre de présentation des éléments sonores qui dans la cornue-mixage synthétiseront la composition. Mais à la condition que les calques soient perçus. Pour ce faire, il importe d'établir des dégradés de transparence qui positionneront en perspective les calques-voies. Cette transparence est tributaire de la simultanéité du temps. L'instantanéité de plusieurs éléments est source d'opacité (ce problème est solutionné à la diffusion, aisément). Il ne faut pas que les éléments simultanés des voies s'assemblent pour former un tout, pour élever un mur de petites formes cumulées qui constitueraient une forme, grande ou petite.

Il faut que chacune des voies soit autonome, constituée de formes pleines et de formes vides, pour que le temps s'y bute ou les traverse, que les matières, les couleurs, les arrêtes et les courbes et surtout les ombres (quand on tourne autour du son, l'ombre change), que les grandeurs, les volumes, les densités établissent des rapports de transparence et d'opacité, en sorte qu'au gré du mouvement, du déroulement temporel de l' œuvre qui défile devant l'écoute de l'auditeur, celui-ci perçoive les relations entre les calques, les multiples perspectives et directions de ceux-ci, leurs angles mouvants aux ombres tournantes. Il y faut mise en scène des transparences de calques. Il faut jouer avec les atténuations dues à la superposition et répartir sur les calques, les couleurs et les ombres (timbre, écho reprise), les points, traits et surfaces (les lieux, l'occupation des lieux), les vitesses de déplacement (parcours du lieu) et recourir aux anamorphoses réciproques qui font que deux fragments différents sur deux calques soient perçus distincts ou hybrides (par exemple, que le grave de l'un ne puisse faire croire qu'il est le grave de l'autre, entraînant une pollution de son timbre, de sa couleur, de sa luminosité, ou inversement que le grave est commun, tronc à deux têtes).

Ainsi, dans l'acte de mixage-composition, chacune des voies aliène de son autonomie mais valorise son identité afin d'établir des liaisons, des ensembles à relations significatives. Dans un premier niveau, cette relation est ou d'espace, ou de timbre. Mais de son autonomie demeurent le parcours temporel et les distinctions de matière sonore, tous deux variant au gré de leur évolution dans le temps : fixe ou varié, fragmenté ou rejeté, accéléré ou ralenti...
Puis, dans un deuxième niveau, ce sont les matières et profils de temps qui vont permettre la distinction de fragments au timbre proche mixés dans un même lieu. Si l'évolution est variée, tout glisse, matière et lieu. Grâce aux calques, il n'y a pas confusion.
A la diffusion un calque complémentaire sera positionné : le calque de l'expression qui dans l'interprétation "animera" la musique-son.

Ce qui relie, autorise le passage du studio au concert, c'est donc cette double face de l'espace, l'espace d'inscription du studio et l'espace de représentation du concert.

- l'espace du studio est confondu, mêlé au temps arrêté, suspendu de l'inscription de l'œuvre. C'est un étant. (L'espace d'écriture, une convention).
- l'espace de concert est un espace de représentation, de lecture, un devenir. En musique électroacoustique, cette horizontalité de calques sur cette ligne de l'imaginaire, cet espace de convention et de simulation est un cadre de scène, une enceinte sonore qui retient le bouillonnement des temps de la musique, des temps différents des existences de chacune des voies mixées de la musique. A la diffusion, ces parties multipliées et démultipliées sur les couples de haut-parleurs, feront éclater cette enceinte, éclater le cadre de scène.

Le mouvement et l'espace y font éclater le temps en une polyphonie de temps. Le Gmebaphone est alors la trompette de Jéricho du mur du son.

Il a été répété que l'espace d'écriture était une convention. Ce point est fondamental. Car, cette écriture spatiale est-elle ce qui constitue en elle-même la musique ou, est-ce, ce qui constituant la présence et l'espace de déploiement des voies, manifeste toute l'architecture des relations musicales. Le lien dans l'espace où est située la voie est-il le lien absolu, le seul et l'unique, ou bien est-il un lien relatif pour lui-même, voire dans ses relations aux autres ? Un écart est-il tolérable ou toléré ?

Pour moi, le lien est “arbitraire“. Qu’un élément sonore d’une voie soit situé, placé, inscrit ici ou là, ne lui donne aucune valeur. Pour chacun des sons, c’est son rapport, son mouvement par rapport ou vers un autre ou les autres qui expriment le musical. La valeur absolue d’un lien ne peut être que symbolique. Et dans une relation symbolique, la variabilité de l’écart est grande. Cependant, ce lien choisi symboliquement peut être lien de référence et inciter un positionnement relatif des autres sons. L’inscription dans l’espace est donc arbitraire et/ou symbolique. La valeur symbolique est de fait fréquemment calquée sur les conventions théâtrales.
Souvenons-nous que la perspective décrite par Vitruve est celle établie par Agatharcus pour les décors des pièces d’Eschyle. Vitruve nommait “plan ichonographique” la mise en perspective, le plan dessiné au sol (de ichnos : vestige, empreinte). L’écriture spatiale en studio est comme cette inscription d’empreinte qui prendra tout son sens dans la représentation, dans le devenir. Elle est aussi comme la “tabulae compositoriae”, cette ardoise à composer utilisée jusqu’au 15e siècle où étaient inscrites les parties avant qu’elles soient réparties, distribuées aux chanteurs. L’inscription dans l’espace du studio s’efface pour que les véritables espaces se révèlent, se manifestent dans l’interprétation, comme une reconfiguration de toutes les valeurs relatives et des rapports des calques entre eux. Cette valeur symbolique (valeur de sens ou valeur d’expression) nourrie de l’imaginaire enfantin de représentation acquis au côtoiement du monde des contes et en poésie des sources imagées de l’Analogie, qui demeure et se transpose dans nos constructions imaginaires et projections dans des espaces inventés, est toute de convention de sens et d’expression. Elle oriente dans le choix du lien ou du parcours où sera inscrit la voie musicale par un positionnement dans la latéralité des plans (qui peut s’apparenter à la facilité d’usage synoptique des portées, des lignes d’une partition écrite), et par un positionnement dans la profondeur, la perspective à celle du temps et de l’orchestration.

Comme arbitraires dans leurs lieux, mais déterminés par leurs rapports musicaux, les positionnements sur le calque sont là et prennent sens de leurs relations inter-calques et non de leur situation particulière.
Les calques permettent ainsi, non pas de multiplier des plans mais d’établir des distances entre ceux-ci dans l’espace replié et courbe du studio, espace qui sera déployé dans le concert selon les plis de l’interprétation. L’œuvre réalisée selon cet aspect des choses, selon cette prise en compte du rôle des calques autonomes et traités, calques de l’inscription dans l’espace et de la composition temporelle mêlés, aura la “forme” la plus appropriée pour être la plus lisible à l’écoute sur radio et C.D. et pour exprimer tous ses champs de timbres et espaces lors de l’interprétation en concert. (C’est pourquoi notre studio Charybde est équipé d’autant de traitements, filtres, modulateurs temporels et nuanceurs en tout genre).

Pour ma part, et afin d’amplifier encore ces possibles, je m’efforce, grâce aux calques, non pas de placer des sons dans l’espace, mais que chaque son dispose de son propre espace, quand bien même certains peuvent visiter certains autres, voire cohabiter sur les marges. Ainsi, la lisibilité polyphonique et polytemporelle (par nature poly-espaces) est-elle accrue par cette lisibilité des espaces entre les sons ; ainsi la diffusion ne sera pas une mise en espace, mais la mise en jeu des espaces particuliers des sons (rappelant que ces espaces sont synthèse des valeurs de timbre, de durée et d’horizontalité).
Pour clore, en studio l’œuvre est maquette, en concert l’œuvre vit...
Le spectre du timbre n’est pas diffusé toutes valeurs groupées par un seul émetteur en un seul point d’émission ce qui est instrumentalement aberrant, mais diffusé sur ces six registres espacés (12 par réseau pour les deux voies gauche et droite). La matière sonore peut ainsi s’exprimer en six registres de valeur sonore, par un dégroupement, une dé-composition du spectre en des lieux distincts créant ainsi la vie acoustique, l’animation (donner la vie, l’enceinte, autre appellation du haut-parleur) du son, de sa matière, lequel selon sa propre complexion se manifestera dans l’espace et non à partir d’une source ponctuelle.
Cette dé-composition, ce dé-tricotage ne porte pas sur la composition. Elle est un dé-mixage naturel des timbres et espaces que l’interprète re-mixe en temps réel pour le public afin que la

musique-maquette prenne sa dimension et acquiert sa réalité sonore et musicale. Il n'y a pas projection du son, il y a un espace coloré et animé par le son qui vit en tous ses lieux virtuels (ceux du couple stéréo) et non des lieux localisés de haut-parleurs ponctuels.

Si à ces premiers commencements –juin 1973 – le principe usait de la seule registration analogique appliquée sur une répartition de haut-parleurs spécifiques et dédiés sur la scène et dans la salle amplifiant ainsi les décalages temporels et les rotations de phase, dès 1979 une matrice numérique (sur un Z 80) permit des automatismes de répartitions de solo, tutti et configurations diverses. Dès 1982, des traitements numériques étaient adjoints pour traiter en temps réel pitch, délai et reverbération et la diffusion était en numérique PCM.
C'est ainsi la salle et l'oreille qui synthétisent (grâce au jeu de la console-instrument) les registres et les espaces. La musique est ainsi inscrite dans l'espace général - et fonction du timbre, de la réalité organique (la perspective des couleurs de timbre qui crée espace et profondeur) de ses différentes voies - et des positionnements relatifs qui leur ont été données dans l'espace du studio. Alors, le temps musical courbe l'espace de la musique dans sa mise en espaces sonores. La musique inscrite devient lisible pour l'auditeur. Lue et jouée par l'interprète, sa complexité se dévoile à l'auditeur qui la vit (voir annexe Gmebaphone).

Il y a,

- et le rapport synchronique et musical qui relie les sons fonction de la structure compositionnelle, c'est-à-dire que la musique s'exprime dans et par une succession d'instants constitués de la concordance de tous ces sons, de leur dépendance réciproque, de leur lien (instant qui bien évidemment suit le précédent et précédera le suivant), et cela tout au long de l'exécution du temps de l'œuvre qui se déroule parallèlement et simultanément au temps général

- la seconde trame temporelle est le rapport diachronique de l'histoire de chaque son où c'est le temps (qui lui-même dépend de la durée de la propre histoire du son et de comment elle est racontée, dans quelle vitesse, quelle dynamique, quel timbre...) de chacun de ces sons qui, liés successivement avec ou sans silence, constitue une séquence, une voie autonome dans sa logique et son développement. Ces voies autonomes entretiennent certes une relation de simultanéité dans l'instant, mais ce n'est pas de l'application de celle-ci que naît la musique, mais de leur co-existence dans le déroulement parallèle de ces voies, dans un même temps général, non en concordance d'instant (synchronicité) mais en concordance de moments (simultanéité) et de ce qu'elles disent librement toutes ensembles. C'est une version diagonale des polyphonies tonale et modale. Entre les voies, les sons ne se fondent plus en un tout qui les représente, l'accord. C'est l'écoute qui les distingue, les discrimine puis les relie. La simultanéité est alors éclatée au profit de la relation concordance/coexistence des timbres, durées et espaces de chacun des temps de chacune des voies.

C'est pourquoi le Gmebaphone, générateur d'espaces, l'est également de temps, l'espace modifiant le temps, non celui global de l'œuvre mais celui de ses éléments sonores. Par les registres répartis dans l'espace, un son n'est plus dans l'unité de temps et de lieu. Il est selon sa nature sonore, son énergie "timbrale" présente en plusieurs lieux, en des instants distincts. C'est cette énergie qui impose et impulse son mouvement dans l'espace. Dans cette circulation d'espace, le son échappe au lieu et à l'instant. Il rayonne en plusieurs lieux, conformément à sa matière. L'instant devient une histoire.
L'interprétation jouant sur l'intérêt, le suscité, la relance, le paroxysme, la détente... en relation avec la réception et l'écoute du public, c'est le temps global de celle-ci qui, dans sa perception (pour ne pas dire la perception de chacun des membres du public) est modifié. Le temps fermé qu'il était, s'ouvre à une poly-temporalité. L'espace et le mouvement ont éclaté le temps des matières dans un temps musical partagé, l'espace a modifié le temps...

Ainsi 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, partie de l'espace général.

La musique est ainsi lisible indépendamment des haut-parleurs. 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, 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 géographie 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 "ichnos" de la représentation et non l'image sinon le corps de la musique. Ils forment des volumes abstraits reposants, rassurants, car organisés, un dallage 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.

Notre toucher, notre virtuosité sont les seuls actes qui manifestent au public notre interprétation. Non qu'ils puissent établir le détail des relations causales de ce qu'il entend, si tant est qu'il regarde l'interprète en action. Mais il sait que l'on s'occupe de lui, que ce qui est fait est fait pour lui.

Notre gestuelle, dont il ne voit l'application causale mais dont il entend la conséquence, lui apporte, s'il le souhaite, une réponse, une confirmation à ce qu'il pense avoir entendu ou bien l'informe qu'il y a effectivement eu changement, mouvement. Sans omettre les fonctions traditionnelles qui font que la virtuosité et le toucher définissent le style, la particularité, l'individualité de l'interprétation, et qu'ainsi ils participent à la motivation, à l'intérêt, à l'attente, au plaisir de l'auditeur. La virtuosité qui exprime dans l'espace du concert ce qui était contraint dans la maquette studio (car seulement potentiel et non réalisable dans l'espace studio), est ainsi tout simplement ce qui permet la réalisation (mise en réalité) complète de l'œuvre, et qui manifeste toutes les intentions qui ont convergé pour sa conception.

Auditeur, interprète, console et virtuosité... Mais la console ne serait rien sans les haut- parleurs, qu'un projet, un rêve. C'est tous ensembles qu'ils constituent l'instrument, même si c'est la console qui instrumentalise les haut-parleurs.

Et cet instrument n'est constitué que, fonction de la salle, dans le dispositif de répartition des haut-parleurs. Ce dispositif réparti établit des relations de valeurs et fonctions entre les couples de haut-parleurs, configure des réseaux constitutifs d'espaces spécifiques, c'est-à-dire d'angles de perception. Le Gmebaphone dispose ainsi de six réseaux dans la salle (voir annexe). Outre les mixages, interprétations, densités, filages, réponses, parcours et mouvements d'espaces que ces réseaux génèrent (notamment les espaces des mouvements de timbres dans l'espace général), les différents lieux de déploiement de ces réseaux, leurs situations par rapport au public créent des modes psychologiques de perception différenciée pour les auditeurs.

Ces angles de perception, par l'éclairage musical qu'ils apportent dans la compréhension de la musique par leurs mises en œuvre dans l'interprétation (c'est-à-dire, sous des angles différents de jeu pouvoir faire jaillir la musique, ce qui est le propre de l'interprétation) servent la communication de la musique, mais permettent également de varier les conditions mêmes de cette communication.

Comme d'établir des situations d'écoute différentes qui influent sur la perception psychologique de l'auditeur, qui modifient son rapport à la musique selon le réseau qui la diffuse, qui modulent son attention et sa réception. Il y a alors résonance réelle entre le public et la musique.

L'interprétation peut aussi s'appeler une « orchestique », c'est-à-dire un art (une appétence, une compétence et un savoir) des mouvements considérés dans leur valeur expressive. Le Gmebaphone (ou Cybernéphone) étant générateur d'orchestration, sa pratique par l'interprétation est cette heuristique musicale qui dans le mouvement de son dévoilement suscite cette compétence agogique qui permettra à l'auditeur de passer de son monde, de son temps à lui à celui d'un autre, celui du compositeur visité et transmis par l'interprète ou bien d'amener celui du compositeur dans son monde, son temps à lui.

Les chemins de la découverte, pour ne pas être impénétrables sont à double sens. C'est la transparence ou le reflet du miroir.

Laissons ainsi le dernier mot à l'auditeur.

De la relation entre audition et vision dans la création en musique électroacoustique
10 ème Académie de Bourges 2004
extraits

L' « écriture musicale » électroacoustique n'est donc pas de l'ordre de celle qui est représentation par des signes de parole et d' idées mais est dans le champ vibratoire de l'espace/temps, l'inscription d'entités sonores mémorisées associées selon l'intention du compositeur et qui se manifestent comme données immanentes de la musique. Si l'écriture lettrée (syllabique) consiste à transcrire les 36 phonèmes de la parole pour reproduire inversement par la lecture la parole première, si l'écriture-notation (solfégique) doit être décodée puis transcrite par une production instrumentale pour devenir sonore et transmettre l'écriture de la musique (la relation est clairement de cause [note] à l'effet [son]), les sons constitués étant captés/mémorisés, lire cette mémoire des effets enregistrés c'est reproduire via le haut-parleur les causes vibratoires.
Ainsi dans l'une, écriture muette visible des effets, et dans l'autre écriture sonore invisible des causes.

Le fait « révolutionnaire » de ne voir que le transducteur, le personnage masqué, le haut-parleur (ou son inverse le bas-parleur) dans son coffre, c'est-à-dire l'enceinte qui met haut la musique, a pour nom électroacoustique, et non acousmatique qui n'est qu'une sous-marque dérivée.

Avant de voir ce problème, une brève digression s'impose. En concert, les gestes de la diffusion sont des contrôles, pas des exécutions, et la gestuelle est la représentation de l'interprétation. La faible visibilité de ces pratiques accentue bien involontairement l'aspect rituel du concert électroacoustique type. Un officiant (le diffuseur), un autel (la console), une pénombre (la sacralisation), une langue musicale à la parole étrange, sinon étrangère (le Texte), les manifestations d'une présence invisible mais révélée... Sauf que, et cela change tout, la connaissance est celle-là que chacun se détermine, et non une vérité d'autant plus difficile à approcher que son origine serait voilée (acousmatique). Il faut donc maintenir une laïcisation permanente du concert, une « éducation populaire » par la démonstration. C'est justement l'objet de la pratique du Gmebaphone/Cybernéphone que l'objectivation de la musique, par la réanimation qu'il insuffle, l'interprétation qui la rend préhensible (la musique) au public.

C'est le principe du traitement du signal musical en temps réel et son adéquation à la salle, la conduite spatiale/timbrale/temporelle de la matière sonore musicale qui donneront au public les moyens de repérage, d'articulation, de préhension, de compréhension, de démystification de l'œuvre, de la parole musicale. L'autre facteur de dévoilement des arcanes est la qualité de la virtuosité de l'interprète dans sa diffusion, non pour ce que l'on en voit, mais pour ce que l'on entend, c'est-à-dire des modalités de présence, de manifestation, de re-présentation de la musique elle-même et par elle-même.

Antérieurement, l'organisation des parties, des voies en studio, puis leur jeu, leur traitement et bien davantage si plusieurs fonctions devaient être réalisées le plus simultanément possible impliquant un déplacement dans un temps très réduit, imposaient de fait le principe de vitesse, de célérité, de vélocité (et donc de virtuosité), une gestuelle corporelle reflétant la forme de la composition. L'autre conséquence était davantage de simultanéité vivante que de synchronisme répétitif, un développement modal bien plus qu'harmonique. Il fallait établir physiquement via câbles et matrices la programmation des opérations et leurs contraintes temporelles de mise en œuvre. La gestuelle visuelle, les connections conçues et le parcours du signal établis dans les différents modules de traitement mémorisé par leur auteur, consistait ensuite, durant sa manipulation dans l'espace physique du studio, à fixer le lieu de la suivante et d'assurer le va et vient en cas de simultanéité approximée, sortes de travellings gestuels

autour du point de contrôle, les vu-mètres. Le réseau établissait le processus de production et de traitement du signal sonore.

Cette danse, cette mobilité dans les espaces fonctionnels du studio était la face visible de la“ rythmique “ sous-jacente, de la pulsation à l’œuvre, et dans la vitalité des enveloppes sonores et dans la justesse d’apparition et d’articulation temporelle des éléments, simples si unitaires, complexes si en mixage. Cette gestuelle agissait également comme lancers, comme jetée dans l’espace des figures sonores. Phase miroir de ce que la diffusion-interprétation allait faire jaillir.

C’est en fait une situation instable qui lie le visuel et le son, même dans un vécu de temps réel, de temps en situation. Cette distance est cause d’un malentendu que le son, c’est-à-dire le choc sonore, se détacherait du lieu de sa production pour venir elle-même à notre rencontre. L’émission sonore se produit analogiquement à ce qui l’a généré au lieu même de sa production, et ne le quitte pas. Ce n’est pas l’entité sonore produite qui se déplace, qui vient à nous, c’est l’onde acoustique qui a cheminé parmi tous les accidents rencontrés lors de sa propagation dans l’air ambiant, que nous recevons. Et c’est notre « réception », notre conversion par l’oreille-cerveau qui vont selon la chaîne : sensation-perception-interprétation reconstituer dans l’état où l’onde est arrivée, avec toutes ses scories et les autres ondes rencontrées sur le parcours, l’entité sonore initiale. Ce qui pose problème c’est que le même mot recouvre l’aspect physique (onde acoustique) et l’aspect physiologique et cognitif (signe sonore) d’un phénomène vibratoire. En effet, un son est toujours effet d’une cause vibratoire (naturelle- culturelle-artificielle) sur un objet, résonnant, passif et immotivé, comme une corde sous un archet, ou bien produit par soi, par les autres ou l’environnement. Est muet ce qui est hors mouvement.

« *La production et la propagation des sons sont liées à l’existence d’un mouvement vibratoire. À la source, le milieu est déformé (choc, compression...) et par suite de son élasticité, la déformation gagne les molécules voisines qui, dérangés de leur position d’équilibre, agissent à leur tour de proche en proche. Le phénomène se produit sans transport de matière. Les particules du milieu entrent en vibration les unes après les autres autour de leur position d’équilibre. La déformation se propage dans le milieu selon une onde. On dit que le son se déplace en ondes sonores ou acoustiques* » Encyclopédie Universelle

« Appliquez votre main sur une cloche en volée et vous la sentirez frémir. La corde vient-elle à se détendre ou la cloche à se fendre ? Plus de frémissement, plus de son. L’air n’agit donc sur nos oreilles qu’en conséquence de ce frémissement. C’est donc ce frémissement qui le modifie. Mais comment ? Le voici. En vertu des vibrations du corps sonore, l’air environnant en prend et en exerce de semblables sur ses particules les plus voisines, celles-ci sur d’autres qui leur sont contiguës, et ainsi de suite, avec cette différence seule que l’action des particules les unes sur les autres est d’autant plus grande que la distance au corps sonore est plus petite. L’air mis en ondulations par le corps sonore vient frapper le tympan. Le tympan est une membrane tendue au fond de l’oreille, comme la peau sur un tambour ; et c’est de là que cette membrane a pris son nom. L’air agit sur elle et lui communique les pulsations qu’elle transmet aux nerfs auditifs. C’est ainsi que se produit la sensation que nous appelons son. Le son par rapport à nous n’est donc autre chose qu’une sensation excitée à l’occasion des pulsations successives que le tympan reçoit de l’air ondulant qui remplit nos oreilles ».

D. Diderot

Cette distinction entre l’onde, phénomène physique sans « signification » et le son sensible, conséquence formalisée de la sensation auditive,

- était au temps des Grecs et d’Aristote non identifiée comme « génération du

mouvement sonore de l'air par une source poussant vers l'avant l'air contigu de telle façon que le son voyage. »

- mais l'était dès le VIème siècle par Boèce : *« Sonus praeter quendam pulsum percussionem que non redditur/ On ne peut produire de son sans une vibration et un choc. »*

Dès lors, si le « son » peut être enregistré dans sa totalité (timbre, temps, espace) sur un support électromagnético-numérique, en dehors de sa reproduction, re-présentation via les haut-parleurs et les variations pneumatiques qui en résultent, il ne peut être figuré que par et dans les registres de mémoire sous sa forme sensible et selon leurs valeurs qu'on lui attribue prépondérantes, celles qui articuleront dans la simultanéité et la linéarité le discours polyphonique. Il ne s'agit plus de la relation de note à note discrète, mais d'une quasi-cybernétique démocratique, sensible et communicationnelle entre les valeurs timbrales et spatiotemporelles d'entités sonores simples et complexes.

Il n'y a pas de significations signifiantes portées par les ondes acoustiques, celles-ci n'étant que la transmission des vibrations originelles. C'est l'apprentissage et la mémoire qui nomment et rappellent le mot attribué, créant par cela-même d'autres ondes «réfléchies», celles de la parole, du son du mot.

Il n'y a pas de concomitance absolue, de synchronisation inaliénable entre la vision de ce qui produit le son et la perception de celui-ci. L'espace (la distance) et l'enregistrement (captation) les séparent à volonté.

Une question essentielle est : une « image sonore », cela existe-t-il et comment ? Lourde question, aux développements conséquents, mais à laquelle très prosaïquement, je répondrai non. Car ce qui importe, outre la réception qui enclenche une sensation dont la perception conduit à l'interprétation (le circuit cognitif), il y a le circuit de la production. Le son est-il produit par une « chose », un « événement » que l'on voit, ou non, est-il produit par celui qui l'entend ou par d'autres, intentionnellement ou non, répété ou non, produit en temps réel ou reproduit en temps différé, d'origine inconnue ou connue, et en ce cas, seul ou associé au visuel référent ou à un visuel de substitution... (cas habituel et culturel du multimédia). Le son entendu se rapporte-t-il à une expérience récente ou ancienne, dont l'écho est dans la mémoire courte ou bien qui est longue. On notera ci-après quelques remarques qui ne seront que des occurrences de réponses simples.

La première est que l'on retrouve à nouveau le fait que l'onde acoustique qui nous parvient est sans signification. Celle que nous lui donnons est celle qui sera déterminée et nommée par adéquation aux représentations sémantiques qui ont été stockées dans la mémoire. Mais il est évident que ce son, issu d'un mouvement quelconque, selon ce mouvement (allure, durée, énergie, masse, vitesse...) sera entendu sous différentes présentations, lesquelles dites occurrences, analysées selon leur taux de variation renverront au « type sonore », autrement dit au « type cognitif » qui peut rassembler ces diverses valeurs sonores sous une nomination identique. Cette nomination qui est un terme dont le sens doit être pris comme global, car regroupant différents aspects sonores reliés à une même cause peut prendre le terme de représentation mentale. Le son qui est issu du mouvement est autant « variable » dans sa propre séquence que le verbe dans la phrase. Ses variations sont autant de « traits sonores », qui unifient la diversité des perceptions. Selon le taux de distance au type mémorisé, le son perdra son lien à sa référence pour n'être désigné que sous l'interaction de ses seules qualités-valeurs sonores.

La seconde est que le son, selon qu'il est produit selon une cause visible, ou reproduit par haut-parleur, est de nature différente et change de référent. Dans le premier cas, le son renvoie à la chose, dans le second au mot qui dit la chose. Et si le signe est ce quelque chose qui remplace une autre, (*aliquid stat pro aliquo*), le son enregistré remplace, tient lieu de la seule présence sonore de la chose, mais n'est en fait qu'une re-production des causes vibratoires qui

seront perçues comme une re-présentation sonore de la chose qui est adressée « personnellement » à l'auditeur (à chacun si plusieurs). C'est à nouveau la présence vibrante simulant la chose absente, la trace vibratoire, qui est reproduite.
Le son ainsi n'est pas signe, dans l'acceptation linguistique générale, une entité abstraite dont la relation entre ses composants est arbitraire, mais une entité concrète et motivée de l'invisible matière qui participe d'une sémiotique sonore spécifique.

Il n'y a pas image, mais représentation sonore, qui, peut être perçue pour être identifiée, comme relevant seulement de sa propre forme (sa sono-onto-genèse) comme reliée à une représentation mentale stockée dans la mémoire et dont la forme elle-même peut être deux fois double, - celle du mot réfèrent et du sonore de ce mot avec en écho toutes les connotations et leurs non-dits,
- et celle des qualités-valeurs référentes et des mots-sonores qualificatifs qui lui sont associés.

Il n'y a pas image sonore, mais au sens grec d'empreinte, de trace, des « types sonores », des « phonotypes mémorisés » si le son renvoie à une réalité, une nature sonore cataloguée dans sa relation aux mots qui nomment ces corps sonores figuratifs, et ceux des corps sonores fictionnels, d'origine contrôlée mais artificielle, en constante représentation de leur substance, de leur seule parure de qualités- valeurs, éclairée de celle qui les précèdent, qui les suivent ou qui leurs co-existent.

La relation au temps achèvera ce bref aperçu sur l'image. Car une image, c'est une vision d'un instant, d'un moment. Le cinéma nous fait croire que les 24 images, c'est-à-dire clichés, saisies fractionnées dans une seconde, quand elles seront lues, c'est à dire projetées, tromperont les organes de la vue et le cerveau qui les saisiront dans un mouvement continu, c'est-à-dire une séquence temporelle d'éléments discontinus à durée fixe.

Le son n'a pas de durée arbitraire et surtout pas le phone. Le son mémoriel déborde toujours l'image mémorisée. Davantage encore cette distinction quand est déroulé un film imaginaire dans l'imagination ou la remémoration. Celui-ci s'articule par plans-séquences quand le son peut n'être qu'une séquence unique. Le temps et le mouvement sont des acteurs et des instruments bien différents pour l'œil et pour l'ouïe. Aussi cette association forcée du son à l'image dans l'appellation image sonore pourrait en considération de l'irréductibilité du sonore n'être nommée que « image sonorisée ». Le son alors se met au service de consolidation de la simulation du réel par l'image. Ce qui nous fait évidemment apparaître le potentiel de liberté et de contestation absolue du son, car il peut tout autant être dé-constructeur, annuler et dévier le sens de l'image.

Cette utilisation « abusive » du terme image mis à tout ragoût psychologique date de la fin du XIXe siècle, 1883 précisément selon Robert. Cette date est des plus intéressante, car convergence ou conséquence, cette amplification aux images sonores et à toute impression sensorielle est contemporaine de l'apparition « révolutionnaire »

- de la conversion vibration/courant : le téléphone Bell 1876, temps réel, espace ouvert,
- de l'enregistrement -reproduction : le paléographe, Cros, également le phonographe, Edison, 1877, mémoire ouverte, découverte du temps différé
- du Théatrophone (Ader 1881, retransmission en temps réel et en téléphonie stéréophonique d'œuvres lyriques et théâtrales prélevées en des espaces éloignés.

Cette ouverture au nouveau monde acoustique inducto-mécanique ouvrant le chant à venir du mode électroacoustique, a dû générer tellement de phantasmes dans les Expositions Universelles que pour les contenir et les réduire au commun, la perception du son fut masquée par l'image. Le sens premier d'image était celui de sens imagé, figuré, renvoyant la perception à l'effet rhétorique (voir article la diversité des esthétiques en musique électroacoustique), avant de se confondre avec celui d'effet de l'imagination puis de celui

d'idée à l'époque encyclopédique où images et idées diffusèrent graphiquement les connaissances à tous.

Aussi plutôt que d'élargir la notion d'image, en tant que représentation mentale d'origine sensible, ou bien d'une impression, ou encore d'une manifestation sensible, le sens de l'ouïe est suffisamment sensible aux autres sens, pour qu'il manifeste en lui-même des impressions sensibles propres ou du moins analogiques aux champs sensoriels des autres sens.
Ainsi l'ouïe (qui évidemment comme tous les autres sens ne sont opérationnels que dans sa jonction au cerveau), entend, parcourt le temps, piste le sens, mais simultanément dans son « jugement », dans son appréciation est informée par les autres sens.
En effet, l'ouïe voit, car elle situe dans l'espace, elle décline le référent, elle perçoit la vitesse et mène l'ombre/masque que les corps sonores se font dans leur circulation, l'ouïe touche, elle ressent la matière- timbre et la forme temporelle, elle effleure les caractères, l'ouïe goûte, elle apprécie les qualités, elle consomme les adjectifs, les relève et les lie, l'ouïe ressent, sent par les sens, respire le contexte et les traces de l'expérience. De tous *« l'oreille est le sens préféré de l'attention. Elle garde, en quelque sorte la frontière, du côté où la vue ne voit pas »*
Valéry.

L'ouïe est poly-sens et dans son écoute poly-sons. Elle n'est pas réductible à un générateur d'images qui dirait la représentation de ce qu'elle entend. Sur le disque noir, ce qui y est imprimé n'est pas l'image du son, mais la trace, l'effet de la manifestation vibratoire de quelque chose ou de quelqu'un, qui s'est inscrit en modelant la matière dans un geste circulaire, trace qui parcourue à nouveau reproduira ce qui l'a créée. Cette trace est de l'ordre de la substance, non de l'image. Et cette trace nous conduit à notre dernière (provisoirement) position contre, qui est que cette idée du son qui se présenterait comme une image, en somme une manifestation sans lien avec la réalité, annule ou détruit tout le contexte et les intentions de ceux qui ont conçu ce son ou de ce qui a émis ce son, le ramenant à un phantasme.

La « puissance » du son réside pour une part dans sa communication directe. Quand il est, il est là, in praesentia, il signe le temps, le présent comme le passé. En temps sa durée est inexorable, enregistré- différé-hors temps sa durée est externalisée, reconstituée et ce prélèvement de temps relancé dans le cycle temporel est source de sens et de sensible. Relancé par la remémoration, le temps devient variable, selon l'humeur pour la musique non seulement écrite mais mesurée, et totalement intégré et revisité pour la musique électroacoustique. Mais dans l'une et l'autre, le temps rejoué signe le temps à venir. Le cas est semblable pour les sons « référents » dont la séquence de leur histoire, rapportée aux expériences antérieures mémorisées, est prédictible dans la direction, le sens du temps et celui de l'espace.

Cette visée que l'on peut tout autant appeler écoute, prédictible est inscrite dans le fait même de la composition de l'œuvre musicale, les entités sonores organisées portant elles-mêmes leur prédicat, leur matière formée constituante/composante la grande forme de l'œuvre présente dans l'espace écouté. Cette prédictibilité ne s'élabore qu'à la condition d'être « entré » dans la musique et non de la considérer de l'extérieur. A cette condition, même la première écoute peut nous porter vers là où la musique va. Bien évidemment, si l'œuvre est réécoutée, la mémoire entrera en dialogue avec l'écoute réfléchie, celle qui met face à la musique, par le rappel des repères établis précédemment et leur liaison avec le schéma formel du parcours/destinée de l'œuvre. C'est cette mémoire (la mémoria antique) qui permet l'interprétation argumentée de l'œuvre, proposant à l'auditeur d'une première écoute, un sentier sensible des levées d'arcanes. « Il semble qu'il y ait dans cet ordre de choses mentales, quelques relations très mystérieuses entre le désir et l'évènement ». P. Valéry. Cette prédication évoquée suscite une pénultième interrogation, (l'ultime portant sur la musique même), sur une signification dérivée du mot image, l'imagination. Le champ immense que ce mot figuré recouvre ne peut être traité ci-après. Et d'ailleurs, c'est préférable, parce que d'une

certaine manière l'imagination, arme absolue de liberté, peut contredire tout ce qui est écrit précédemment. Car si le son ou la musique sont antinomiques avec l'image de la vision, le contrôle de ce qu'imagine l'auditeur est ni souhaité, ni possible, l'appropriation de l'œuvre doit se jouer librement.

Même si *« ce qui nous semble avoir pu ne pas être s'impose à nous avec la même puissance de ce qui ne pouvait ne pas être, et qui devait être ce qu'il est* » P. Valéry. Mais aussi « tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative : c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer » Baudelaire.

Si la licence d'appropriation est telle, que ne peut susciter le magasin des sons ! Cela situe la question primordiale de la nature de l'imagination, celle du compositeur ou celle de l'auditeur. Compositeur de l'analogique, l'imagination est bien la « reine des facultés » en tant qu'« imagination créatrice ».
« *C'est l'imagination qui a enseigné à l'homme le sens moral de la couleur, 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 selon 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* » Baudelaire.

C'est elle qui dans l'objectif de la musique formelle (pure selon certains, ce qui porterait conséquemment à cataloguer les autres comme impures) fournit les conditions de sa communication. Car le compositeur « vit dans l'intimité de son arbitraire (quant aux sons arbitraires) et dans l'attente de sa nécessité. Il demande celle-ci à tous les instants, il l'obtient des circonstances les plus imprévues, les plus insignifiantes, et il n'y a aucune proportion, aucune uniformité de relation entre la grandeur de l'effet et l'importance de la cause » Valéry.
Laissons donc cette puissance créatrice au compositeur, car que lui resterait-il si trop communément partagée ? (En fait, traître à notre camp, c'est l'inverse que nous faisons avec les enfants et le Gmebogosse). Une autre puissance, qui est individuelle et largement (mais pas unanimement hélas) distribuée, réside, est à la disposition de ceux qui le cultivent, l'imaginaire, adjuvent à la création, déterminant à la réception-perception. Dans l'imaginaire, il n'y a aucune correspondance, mais la liberté d'évoquer, mais seulement des passages sensibles, des tunnels de communication et d'échange qui débouchent sur quelque chose de généré conséquemment à la réception de la musique, des « impressions » qu'elle produit et qui entrent en correspondance avec des couches d'impressions, d'empreintes, autres mais d'un même registre de sensibilité et de connaissance, les chemins de connotations.
« *Il faut bien, pour que la lumière soit, que la puissance vibrante se heurte à des corps d'où elle éclate* » Valéry.

Comme épitaphe à l'image, Proust dira : *« La beauté des images est logée à l'arrière des choses, celles des idées à l'avant. De sorte que la première cesse de nous émerveiller quant on les atteint, mais qu'on ne comprend la seconde que quand on les a dépassées* ».

Le son, c'est l'idée des choses qui naît de leur mouvement dans l'espace. « *Le génie, c'est la capacité de traiter comme réels des objets imaginaires et de les considérer comme tels* » Novalis.

Il convient de dépasser la ligne frontière du fil virtuel qui relie les membranes des haut-parleurs constructeurs d'espace pour entrer dans cet espace créé où se loge la musique. Cet espace est configuré par chacune des écoutes des auditeurs, bien qu'en lui-même il sera lu différemment, vécu personnellement selon chacun. Est-ce les voir que de situer les sons qui y

éclatent soudainement ou qui s'y meurent, ou est-ce les saisir et les réanimer dans son propre espace mental ? Comme le temps qu'a remodelé le compositeur, qui, après un rapide passage dans le temps universel, (celui des index et des durées objectives), bien que resservi et pas tout neuf est aspiré, se dépouille de son battement scalaire et devient la respiration de l'auditeur, submergée de tous les micro et macro- temps des énergies sonores. Ces pratiques de transmutation ne sont pas de l'ordre du visuel, du visible mais celles du vécu, et d'un vécu collectif dans le moment de l'interprétation du concert. Cette perception de l'invisible génère un autre réel du réel, un sur-réel de forces éparses et convergentes, une représentation de l'irreprésentable. Mais s'il s'agit d'une scène, d'un lieu de l'irreprésentable, les différentes familles de sons y déploient leur mode particulier de représentation selon leur fonction dans la construction de la musique, des valeurs purement phoniques ou des significations qu'ils portent (dont ils peuvent se détacher) et des connotations qui s'en dégagent.

Ainsi le domaine électroacoustique sera un monde dont la courbure va de la narration au récit, en passant par la reconstitution, selon le projet et le taux de référent utilisé, conservé, le célèbre passage du sonore au musical, mais passage très mouvant et non hiérarchisé tel que le présentait P. Schaeffer, mais où l'on trouve du sonore qui est musical, et du musical qui n'est que sonore. Ces types d'expression sont d'appellations diverses : film sonore, histoire sonore, paysage sonore, tableau sonore...

Cette écoute éveillée est reliée étroitement (cognitivement) à un travail de constitution de mémoire (entrée et sortie). Précédemment a été mentionnée la technique de l'arbre de mémoire à images. Cette écoute, discrimination, distinction, catégorisation, rangement et rappel, privilégie un arbre de mémoire non pas d'éléments fixes et contigus, mais d'éléments dynamiques (diachroniques) et synchronique (co-présents). Il ne range pas dans des cases pré-établies. L'arbre de mémoire électroacoustique est fait de fragments temporels répartis dans des divisions de l'espace, de latéralité, de profondeur et d'azimut, transformant la représentation de l'écoulement du temps de gauche à droite telle l'écriture (et comme sur un séquenceur numérique) en un mouvement d'alternance, de balancier, d'exploration de la bordure gauche de l'espace à celle de droite. C'est dans et par ce mouvement que la gestion des mixages et de l'interprétation s'opère efficacement car consciemment.

En effet conduire le moment présent vers celui qu'il faut faire advenir, lié ou en rupture avec le passé et le futur, ne se conçoit clairement que dans une topographie mémorielle où les points ne sont pas successifs mais co-présents dans des espaces distincts, dont les perspectives différenciées constituent ensembles l'espace mémoriel. En fait ce sont les différences de profondeur qui permettent cette co- existence constamment renouvelée des moments de temps, le temps à venir étant en plan éloigné et le temps qui vient de venir quittant la scène.

Parcours photographique faisant histoire

aux Origines

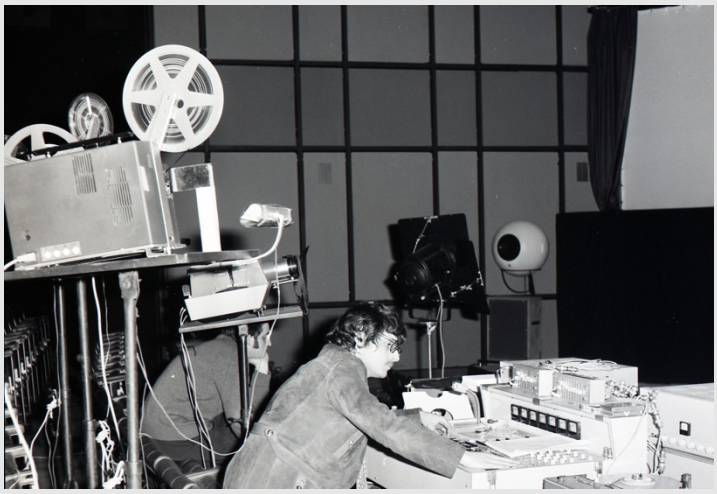
le Gmebaphone 1

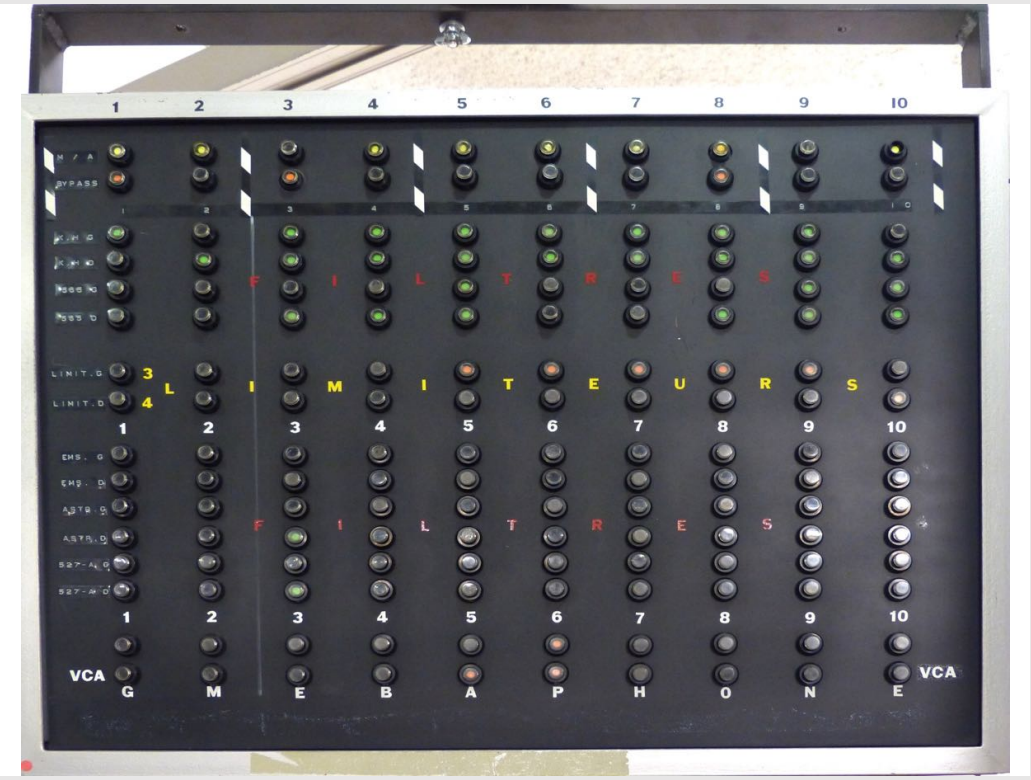
5 juin 1973

Les chemins qui ont conduit au Gmebaphone

- les filtrages
- une appétence pour des sujets sonores de toutes conditions
- un discours polyphonique
- la liaison génération - réalisation studio - diffusion/interprétation
- une lisibilité par mise en espace de celui de la musique même

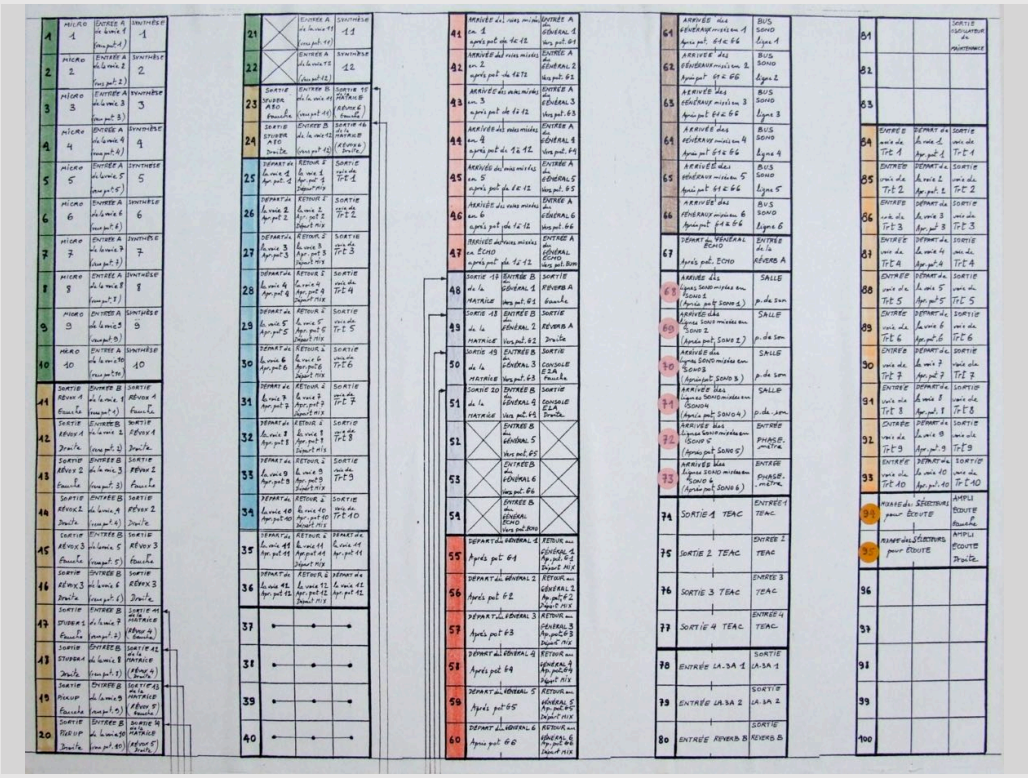
filtres en direct en concert
et spectacle



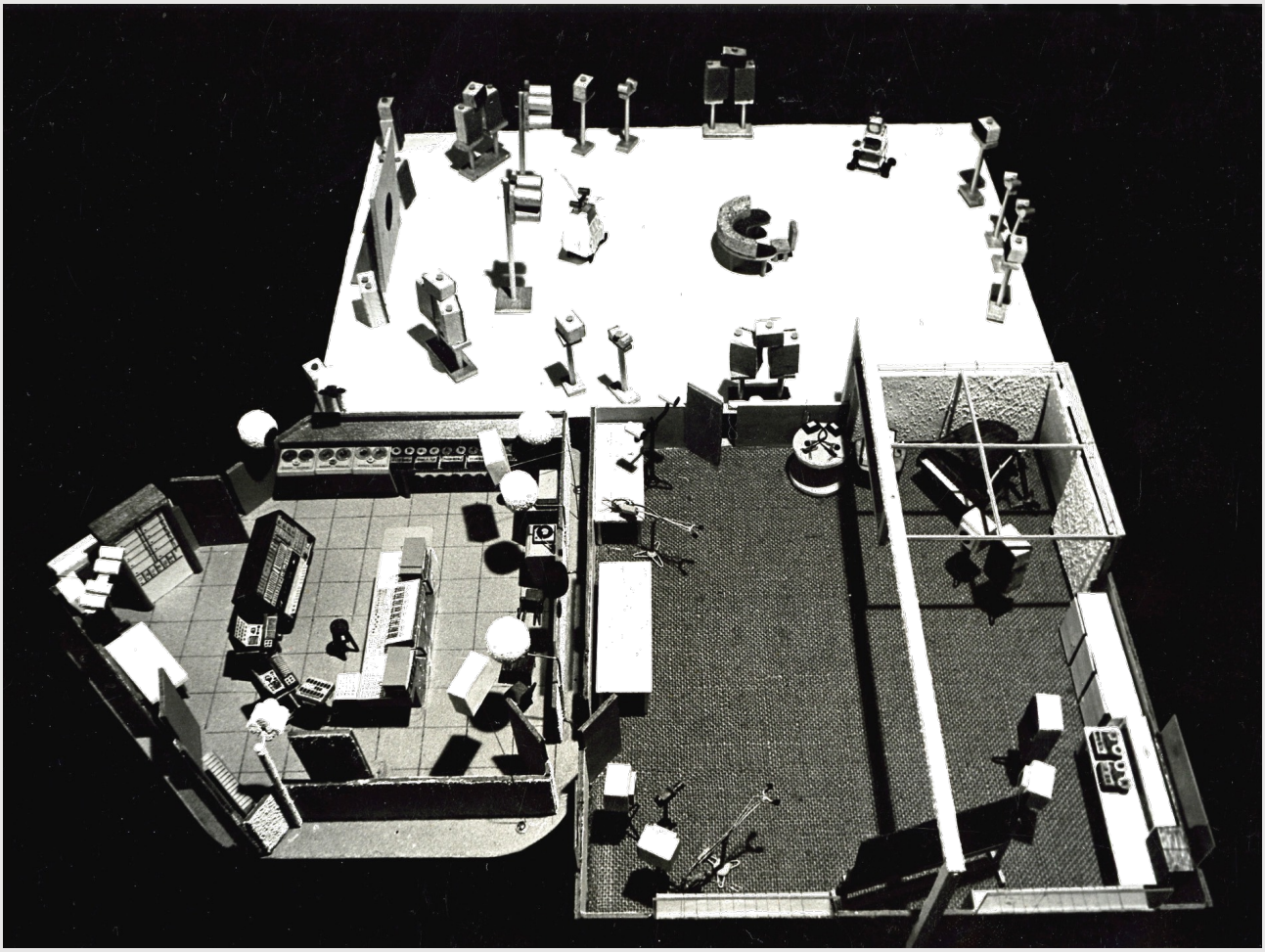


bloc traitement insertion filtres

tableau de brassage audio de la console



ou l'histoire d'une cause qui génère plusieurs effets
et la pluralité des effets deviennent cause de voix polyphoniques
et de glissements de sens



les trois moments, les trois lieux, les trois espaces de la composition

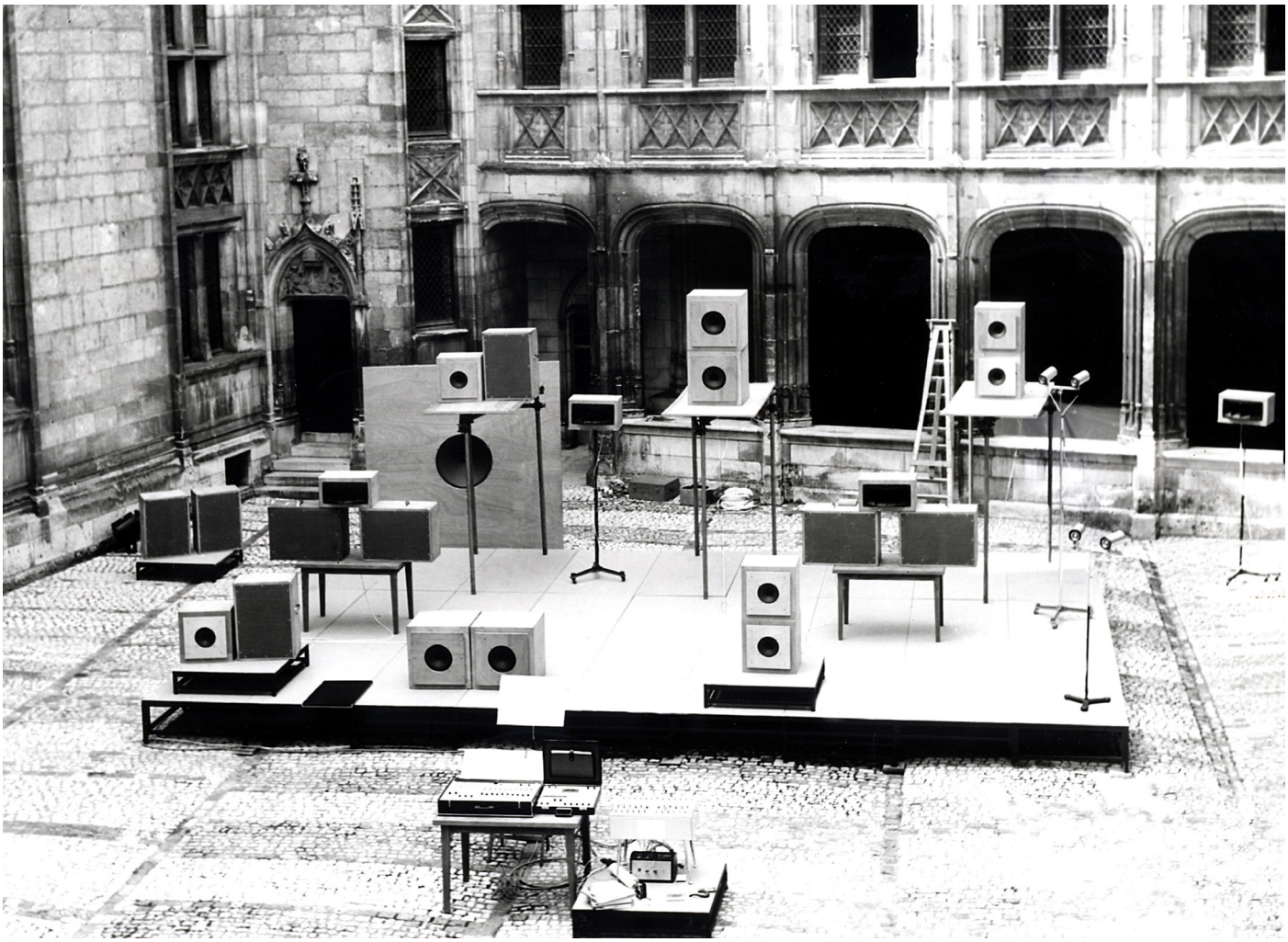
la prise de sons - synthèse, directs et raités

la réalisation, montage, traitements, mixage

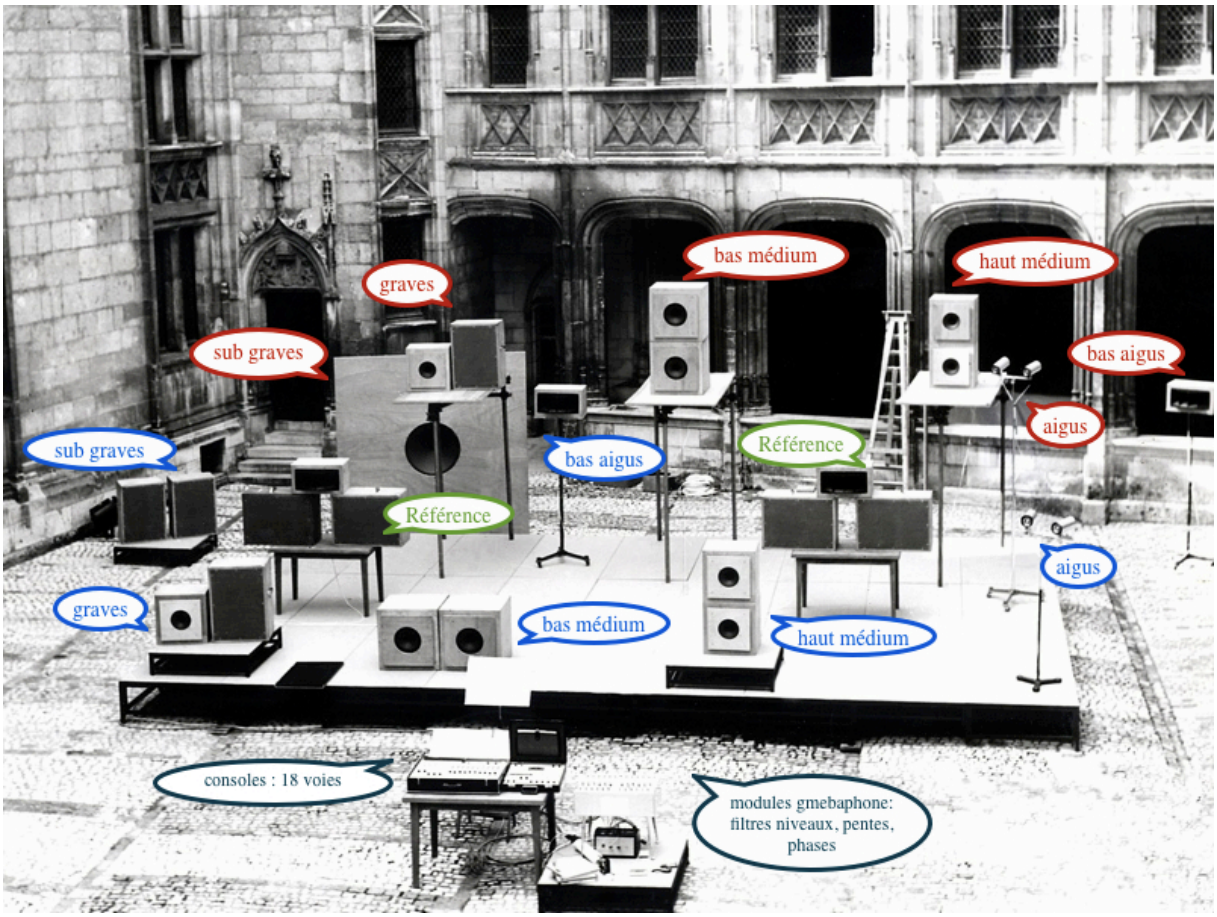
la diffusion- interprétation Gmebaphone

Ces trois espaces indissociables sont explorés conjointement, l
les questions dans l'un trouvant réponses dans les autres.

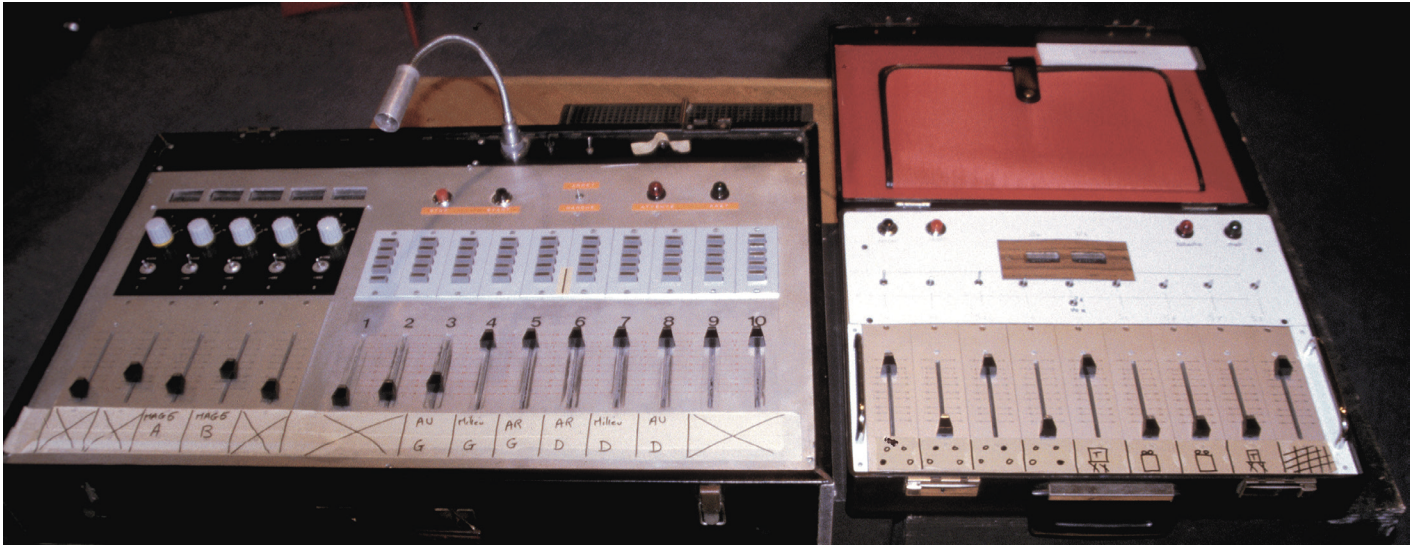
… et le 5 juin 1973 surgira, apparaîtra le Gmebaphone

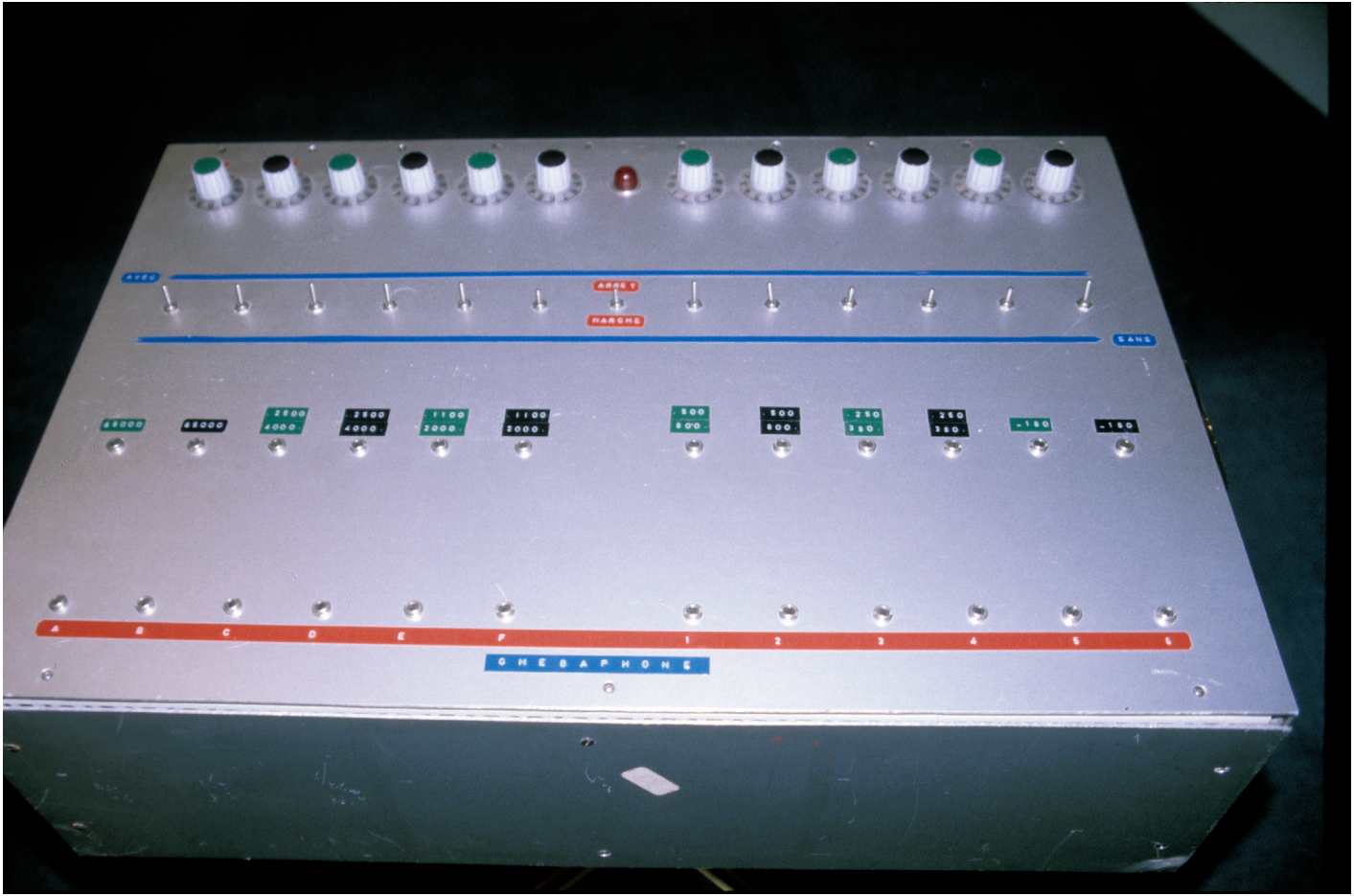


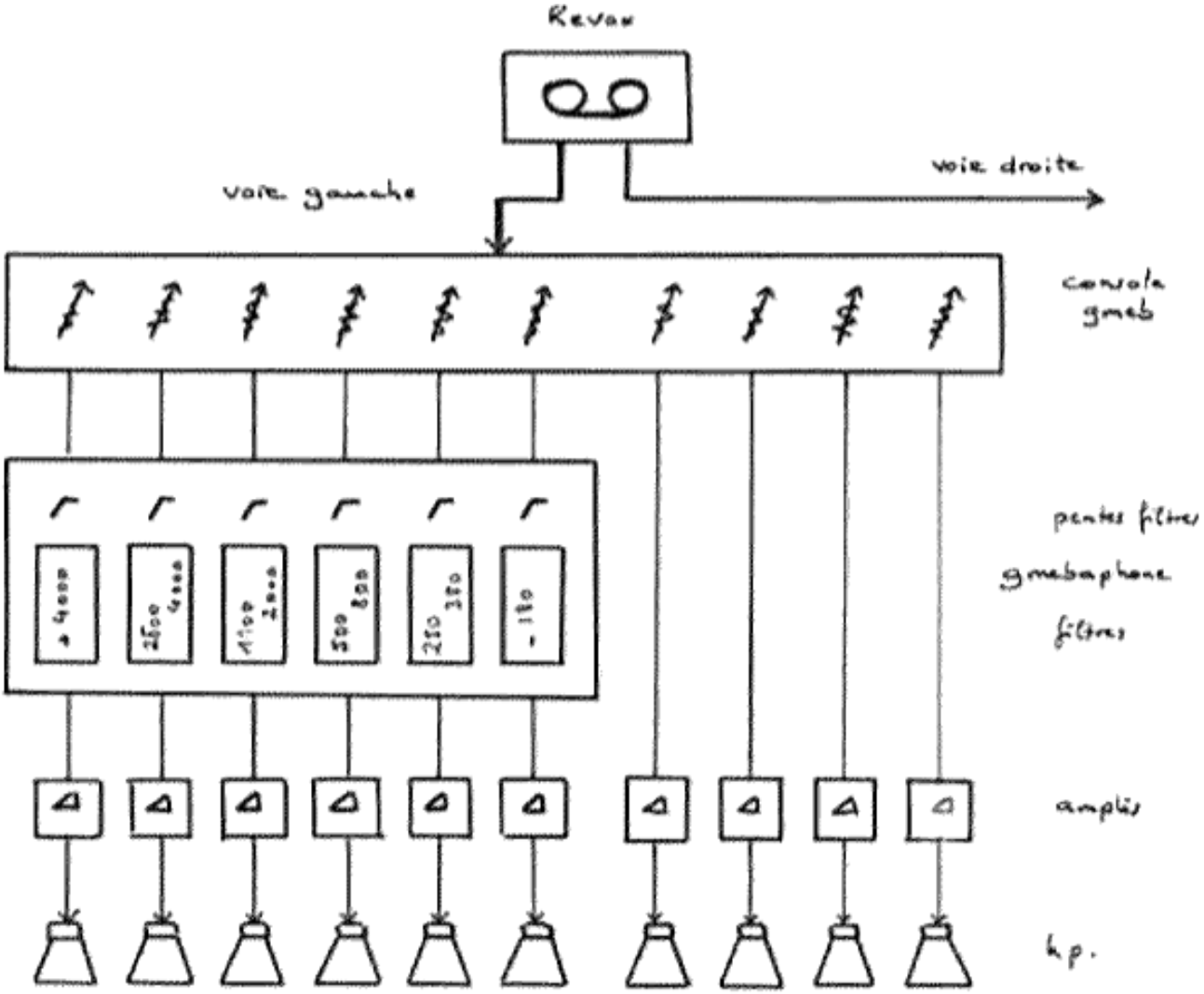
Les espaces des timbres



Les deux consoles et le processeur de filtrage

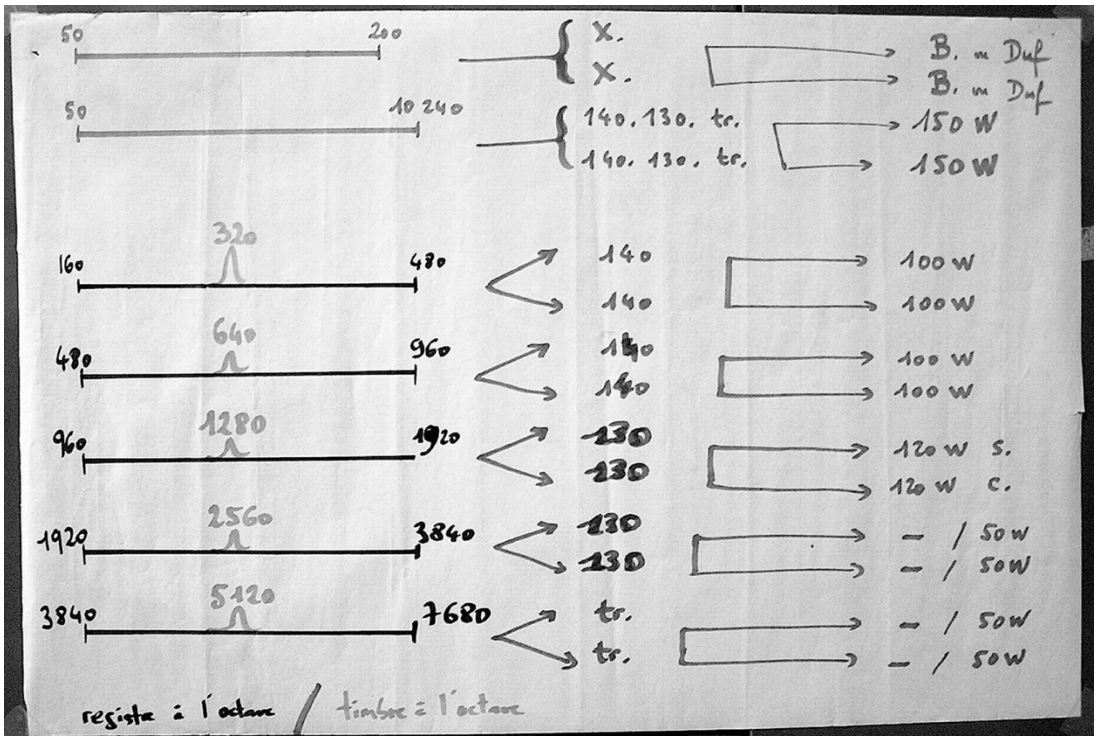

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
MAGS A
MAGS B
AU G
Milieu G
AR G
AR D
Milieu D
AU D

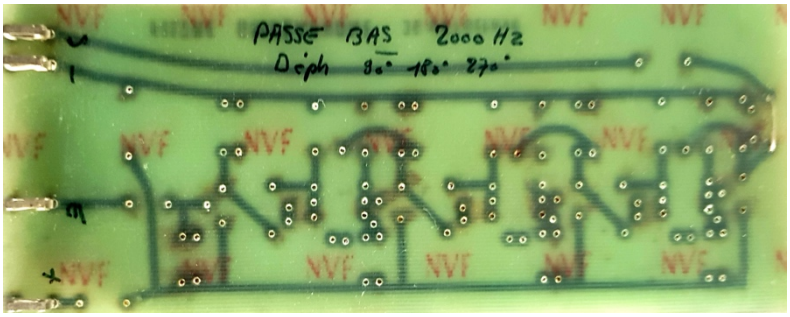

AVEC
ARRÊT
MARCHE
SANS
A
B
C
D
E
F
1
2
3
4
5
6
CHESAPHONE

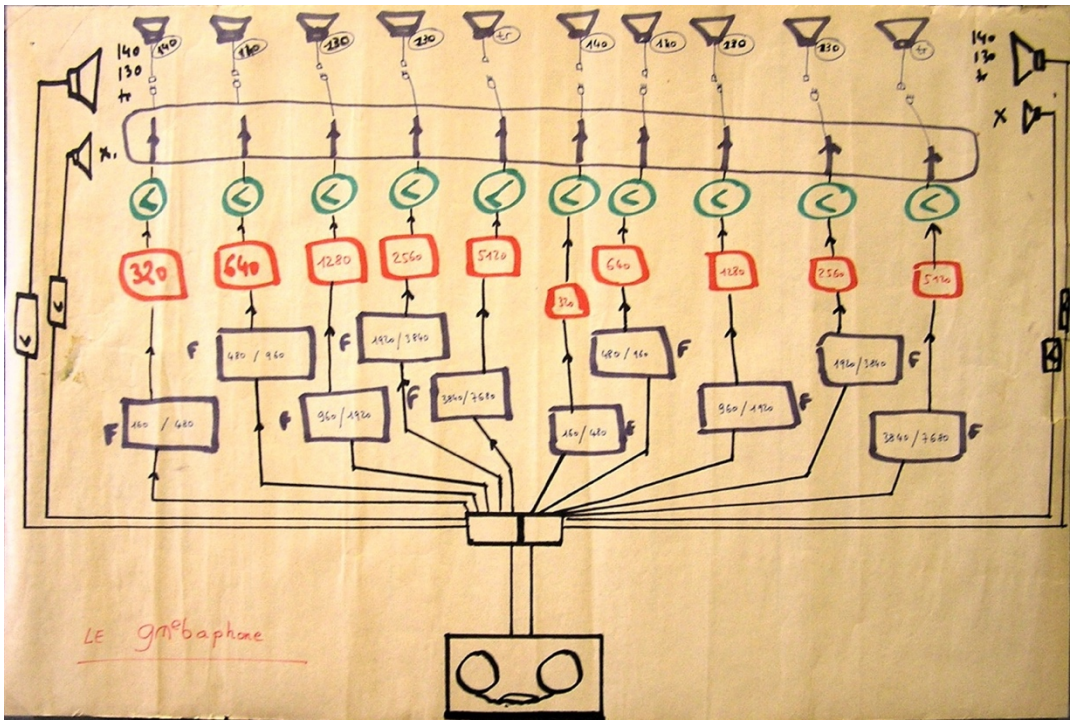


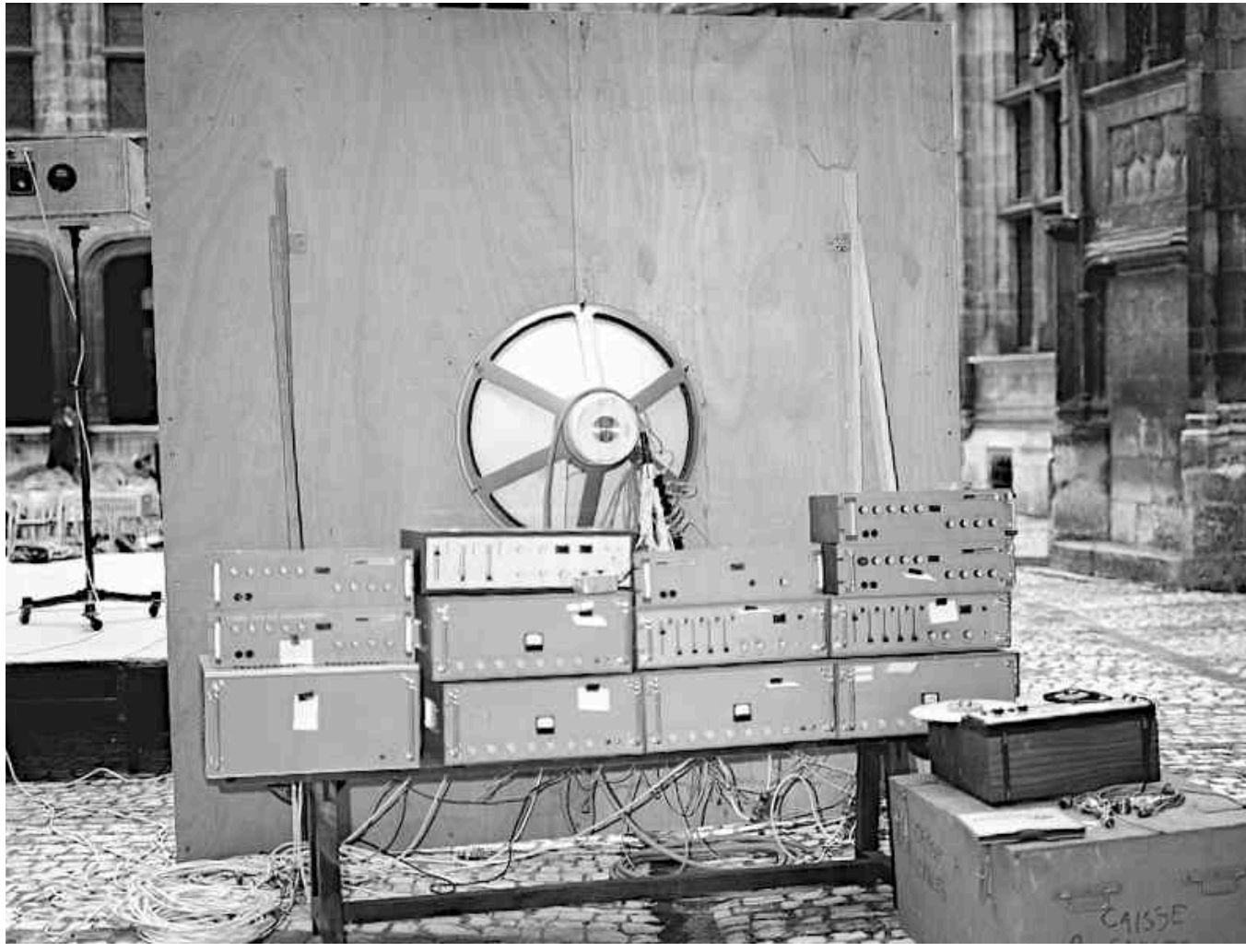
Principe du 1er Gmebaphone

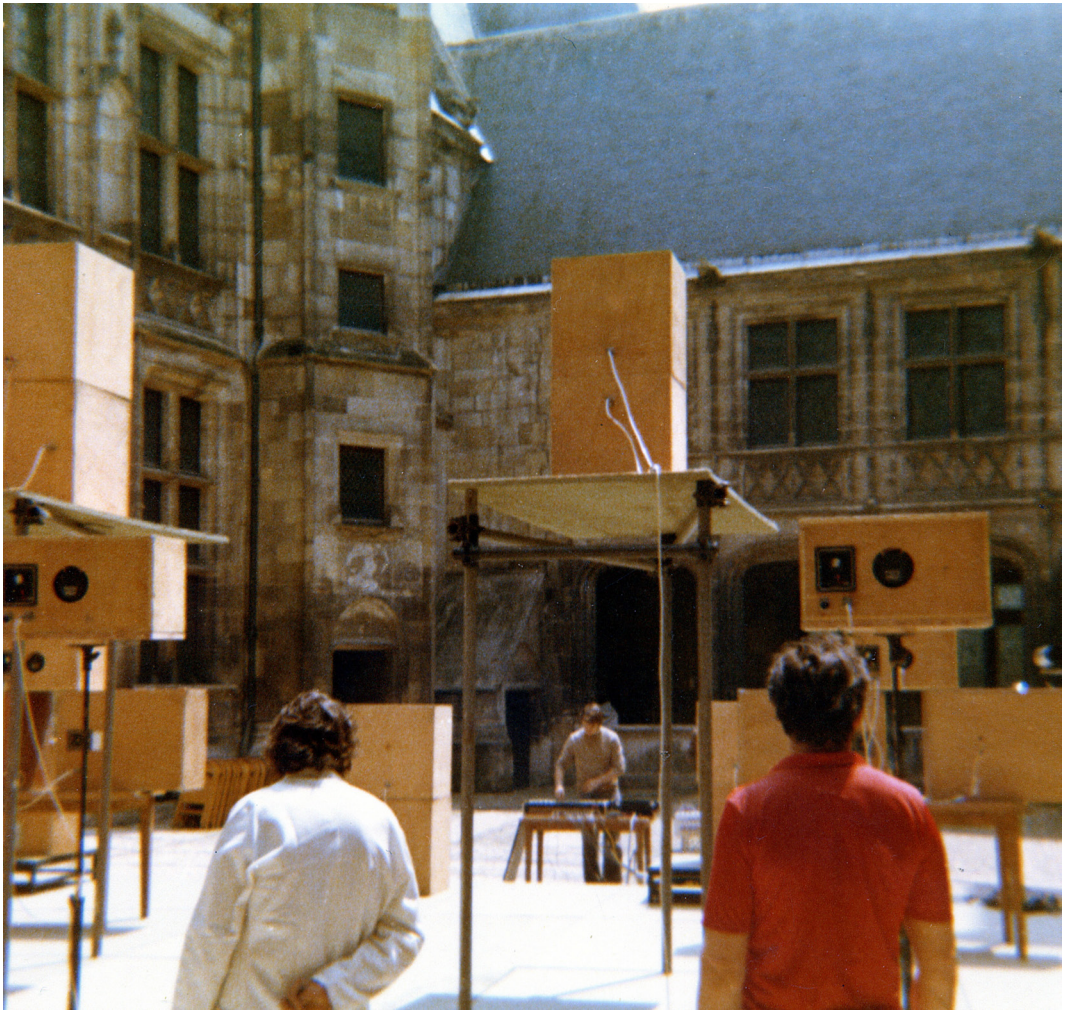
© 1943 juin

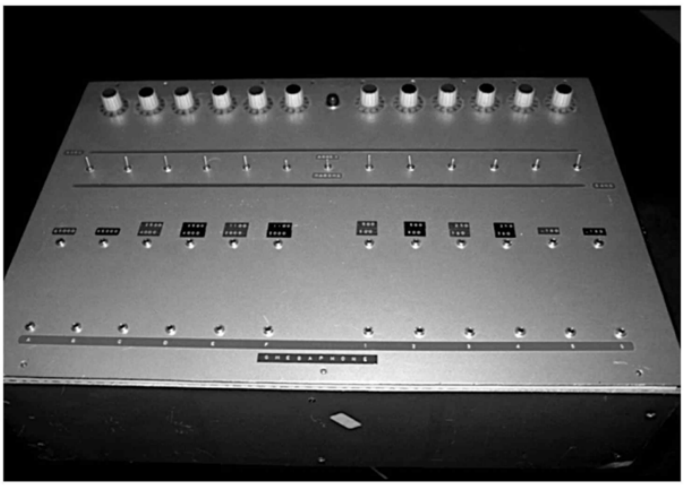

50
200
X.
X.
B. m Duf
B. m Duf
50
10 240
140. 130. tr.
140. 130. tr.
150 W
150 W
160
320
480
140
140
100 W
100 W
480
640
960
140
140
100 W
100 W
960
1280
1920
130
130
120 W S.
120 W C.
1920
2560
3840
130
130
— / 50 W
— / 50 W
3840
5120
7680
tr.
tr.
— / 50 W
— / 50 W
resistor à l'octave / timbre à l'octave


PASSE BAS 2000 Hz
Déph 90° 180° 270°

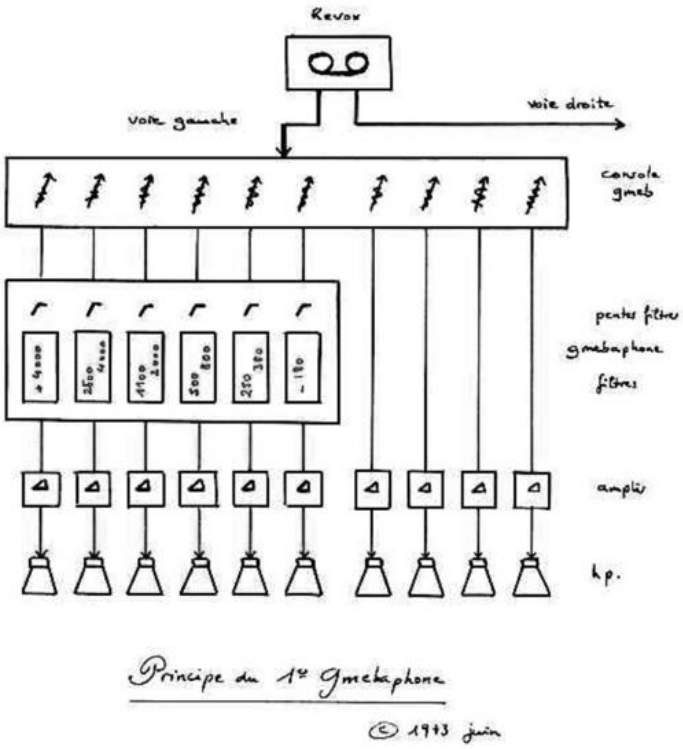

140
130
tr
X.
320
640
1280
2560
5120
640
1280
2560
5120
160 / 480
480 / 960
960 / 1920
1920 / 3840
3840 / 7680
160 / 480
480 / 960
960 / 1920
1920 / 3840
3840 / 7680
LE gnobaphone


CAISSE





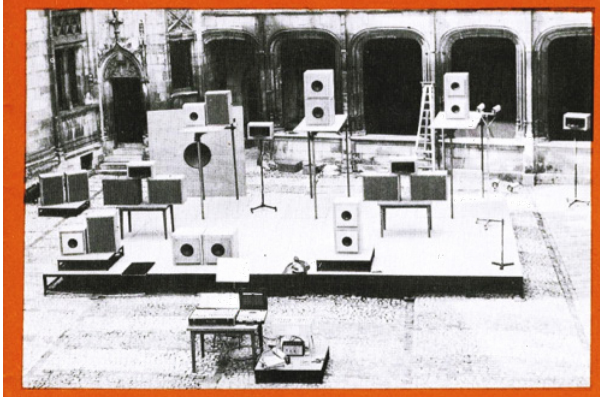
Processeur gmebaphonique de filtage



Plaquette de vœux janvier 74

le gmebaphone

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 registrés 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.



spectacles

Le G.M.E.B., en contact perpétuel avec le public expérimente de nouveaux modes de diffusion, concerts, spectacles, mise en représentation, jeu musical, assurant ainsi une plus étroite et plus riche communication entre compositeurs et auditeurs. Le but de ces spectacles est de donner en représentation la musique au moyen d'autres disciplines, d'autres arts dont les discours parallèles sont organisés autour de la musique, de sa forme, sa construction, son organisation, son style. En visuel, ces spectacles utilisent divers média, diverses formes d'expression telles que le film, la photographie, le dessin, la vidéo, des actions théâtrales (animations plastique, danse, théâtre), qui constituent autour de la musique centrale une sorte de polyphonie. La musique, dans ces spectacles, bénéficie évidemment des expériences, des modes de diffusion (Gmebaphone, etc.), qui lui assure pour elle-même, déjà, une présence et une activité réelles.
L'installation et la régie techniques des spectacles du G.M.E.B. sont assurées par l'équipe technique de la Maison de la Culture de Bourges.
Ainsi ont été réalisés le concret-opéra de Ch. Clozier « A Vie » 1971, « Les Saisons » 1972, dont il a signé la mise en scène avec F. Barrière et « Sonolourde » 1973, spectacle de plein air.

LE MONDE — 13 juin 1973 — Page 27

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 apparait comme une évidence et possède beaucoup d'avantages.

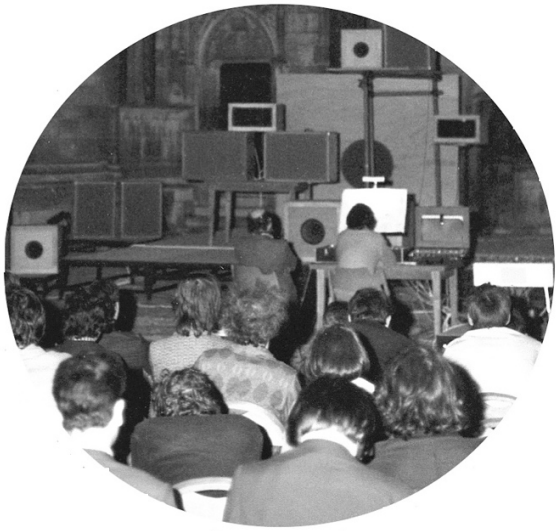
Entre autres, de rendre l'enregistrement plus vivant, pour l'oreille et pour l'œil. Car cette armée de haut-parleurs à ras de terre, couplés, alignés, montés sur échasses, cette vingtaine d'yeux ronds superposés qui vous fixent de la scène, c'est un spectacle, un décor, qui appellent les jeux de lumière, 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 synthétiseur sa *Toccatanne 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 Age, 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 découvrait 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 c r i t i q u e, 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.

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



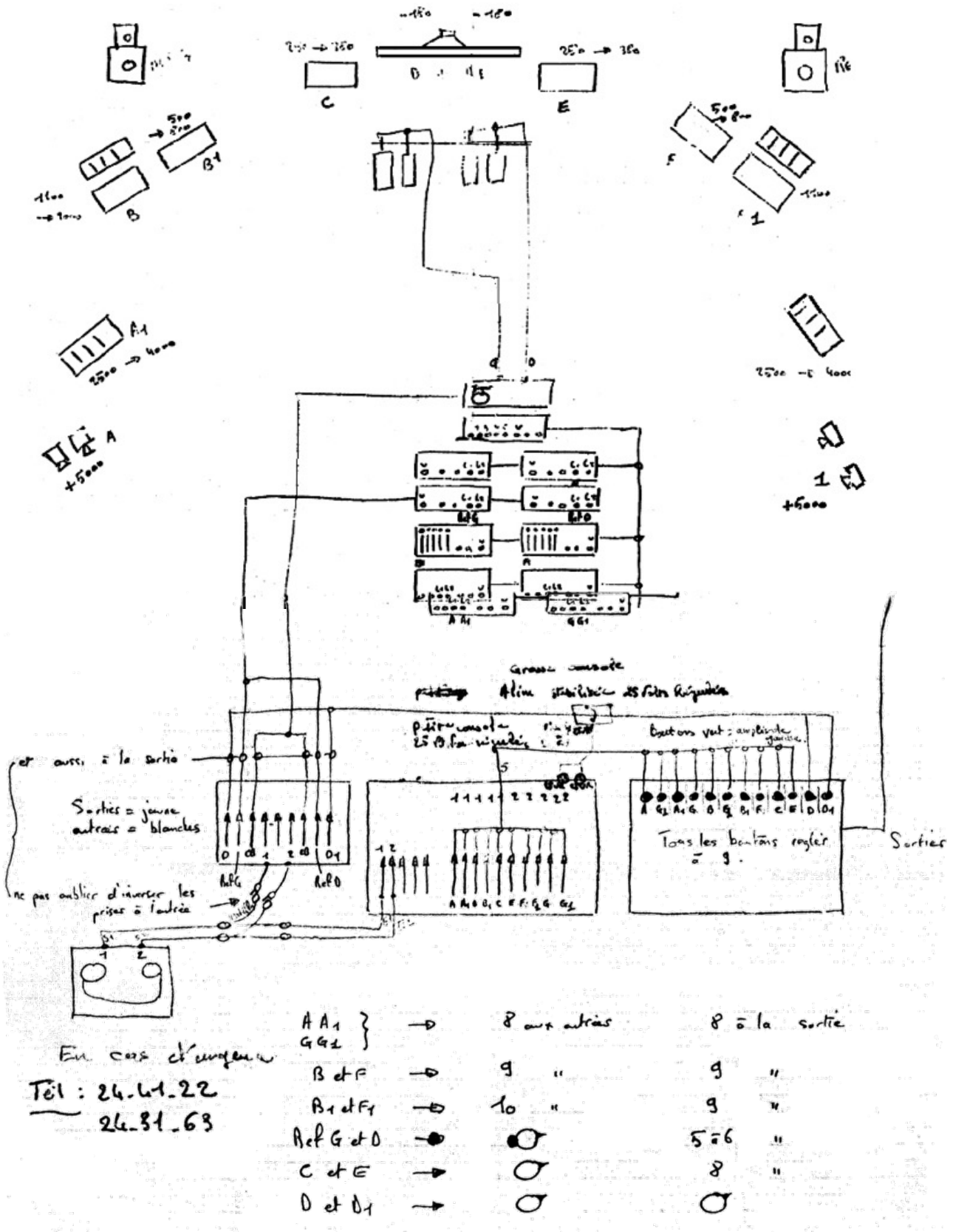
et le 12 février 1974 sera inauguré l'acousmonium …

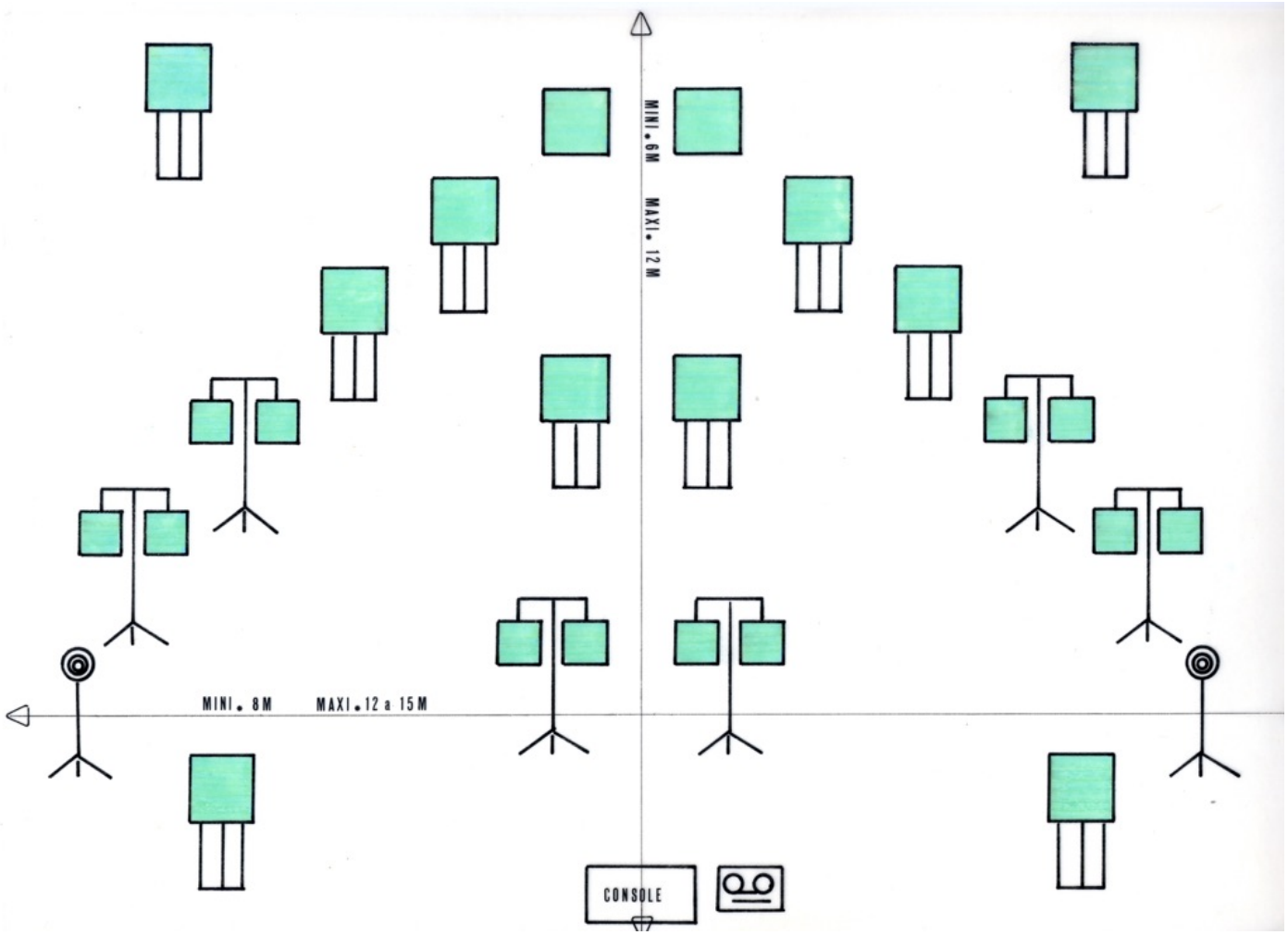
Gmebaphone 1

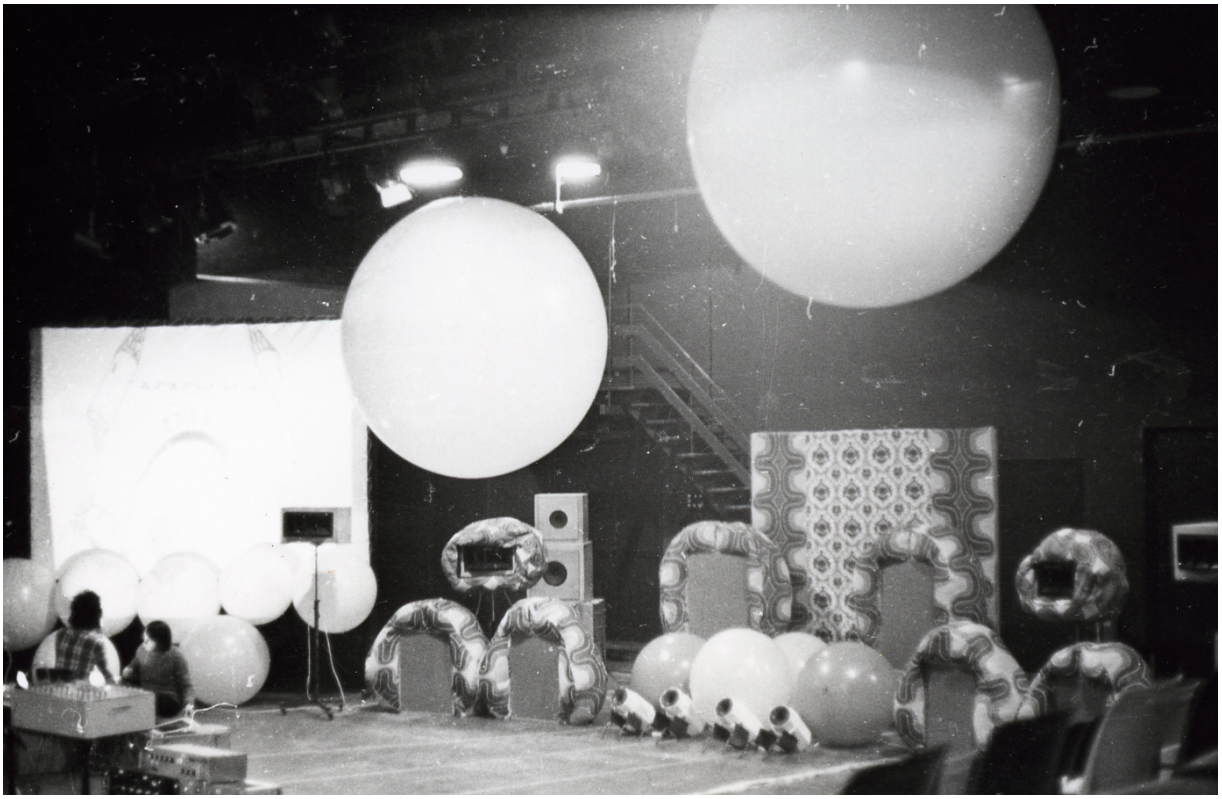
première disposition en V

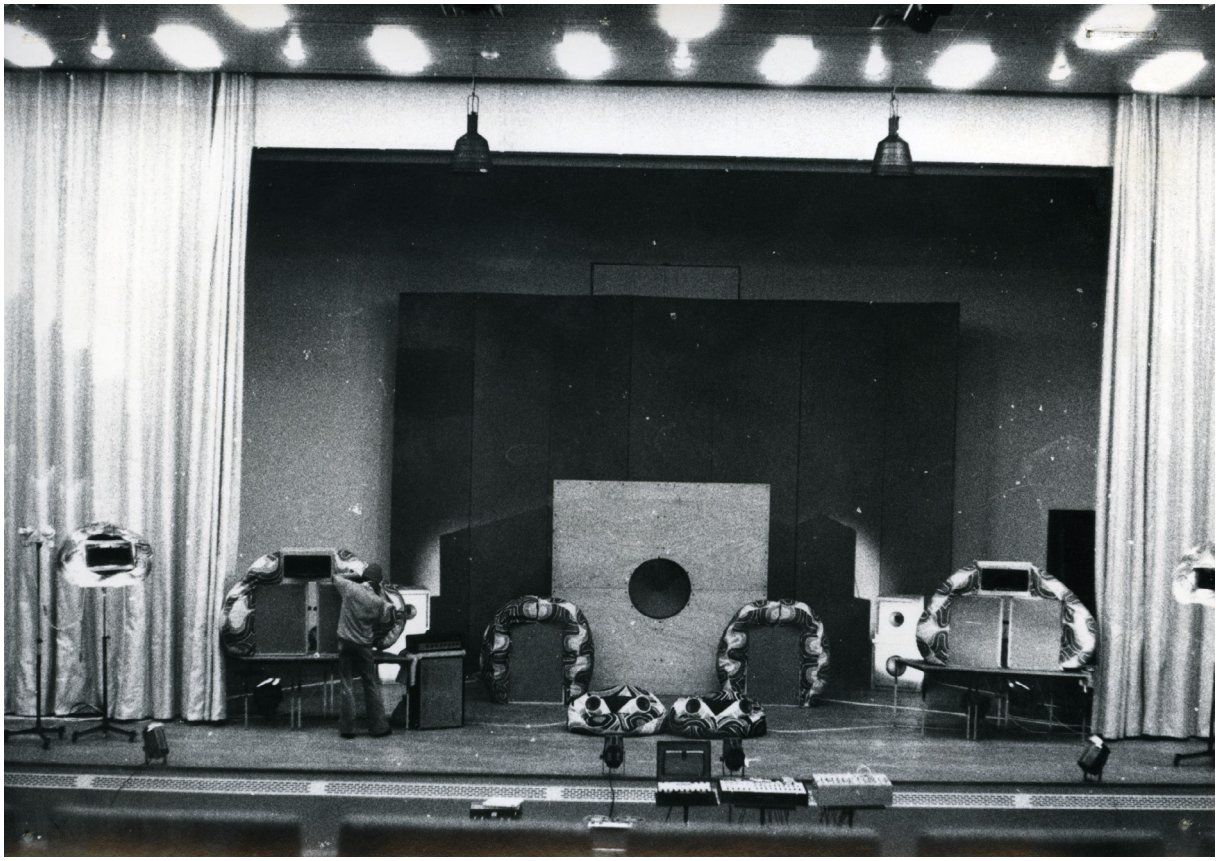
18 janvier 1974

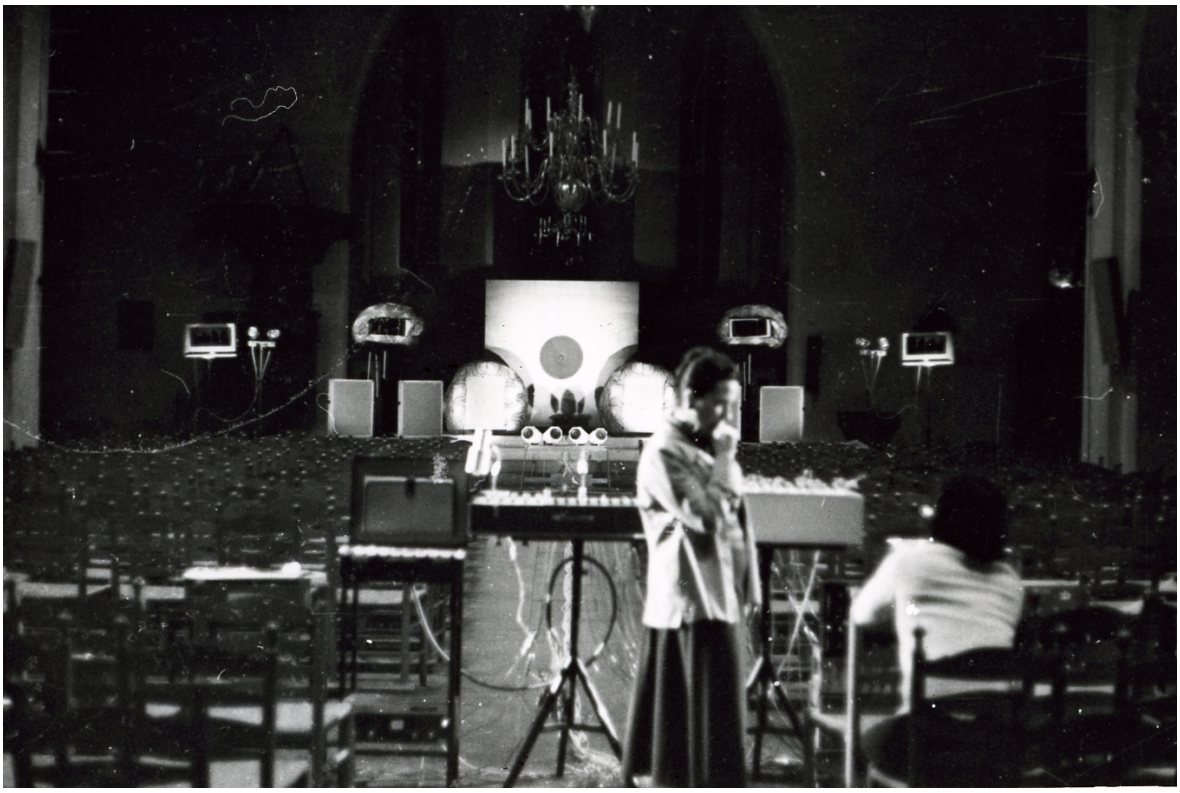
Gmebaphone 18 janvier 1974 premier V

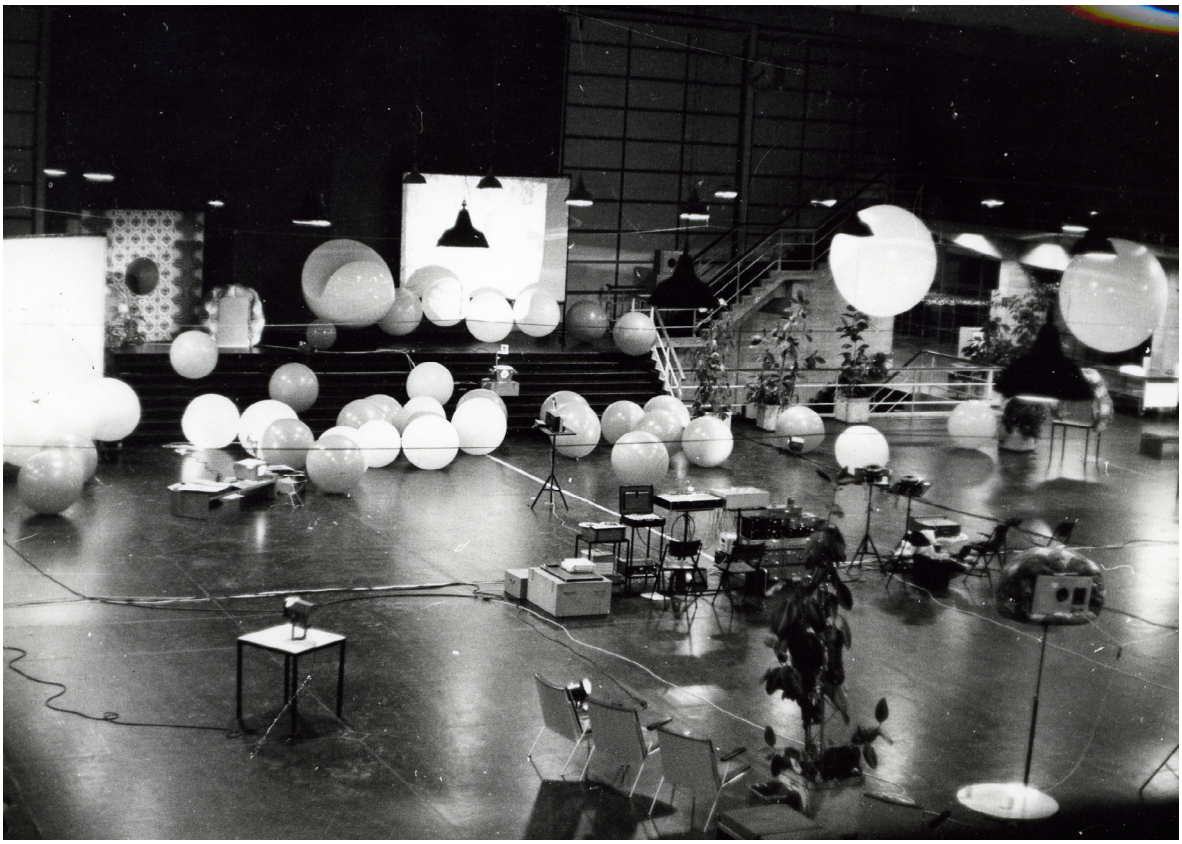



MINI. 6M
MAXI. 12M
MINI. 8M
MAXI. 12 a 15M
CONSOLE







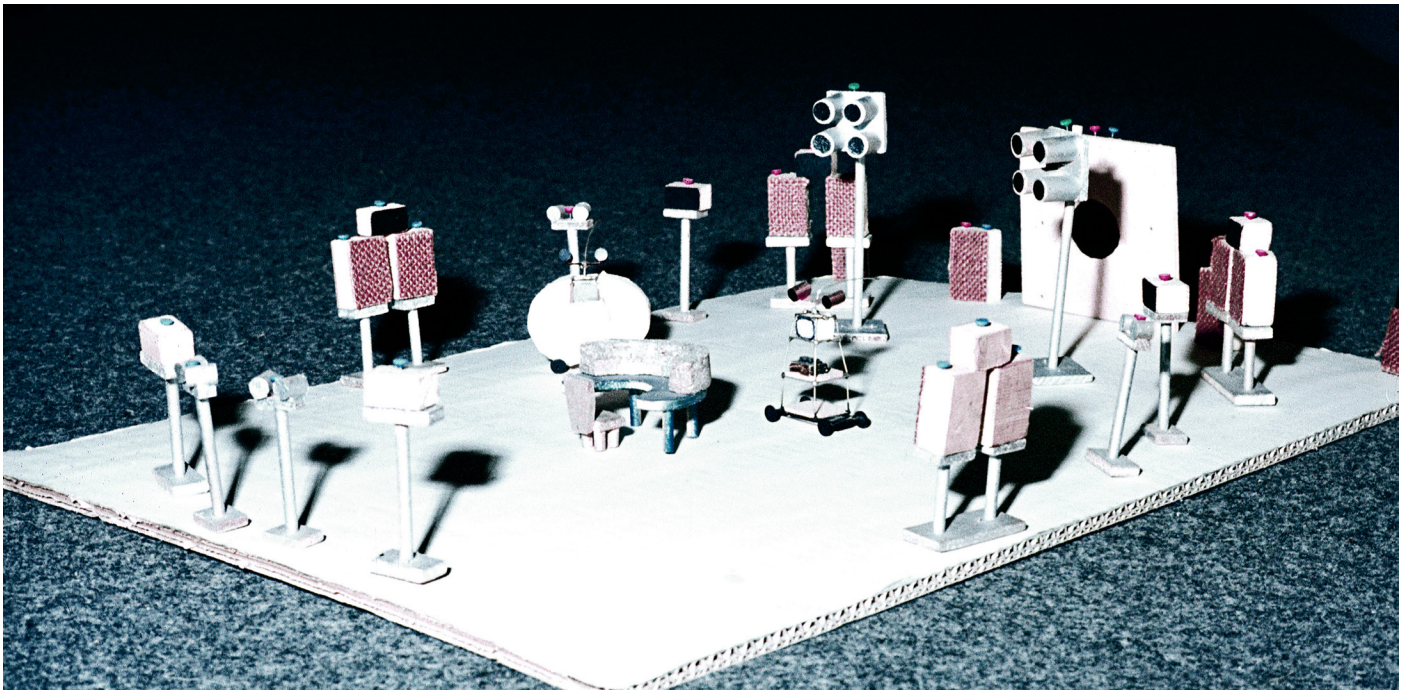


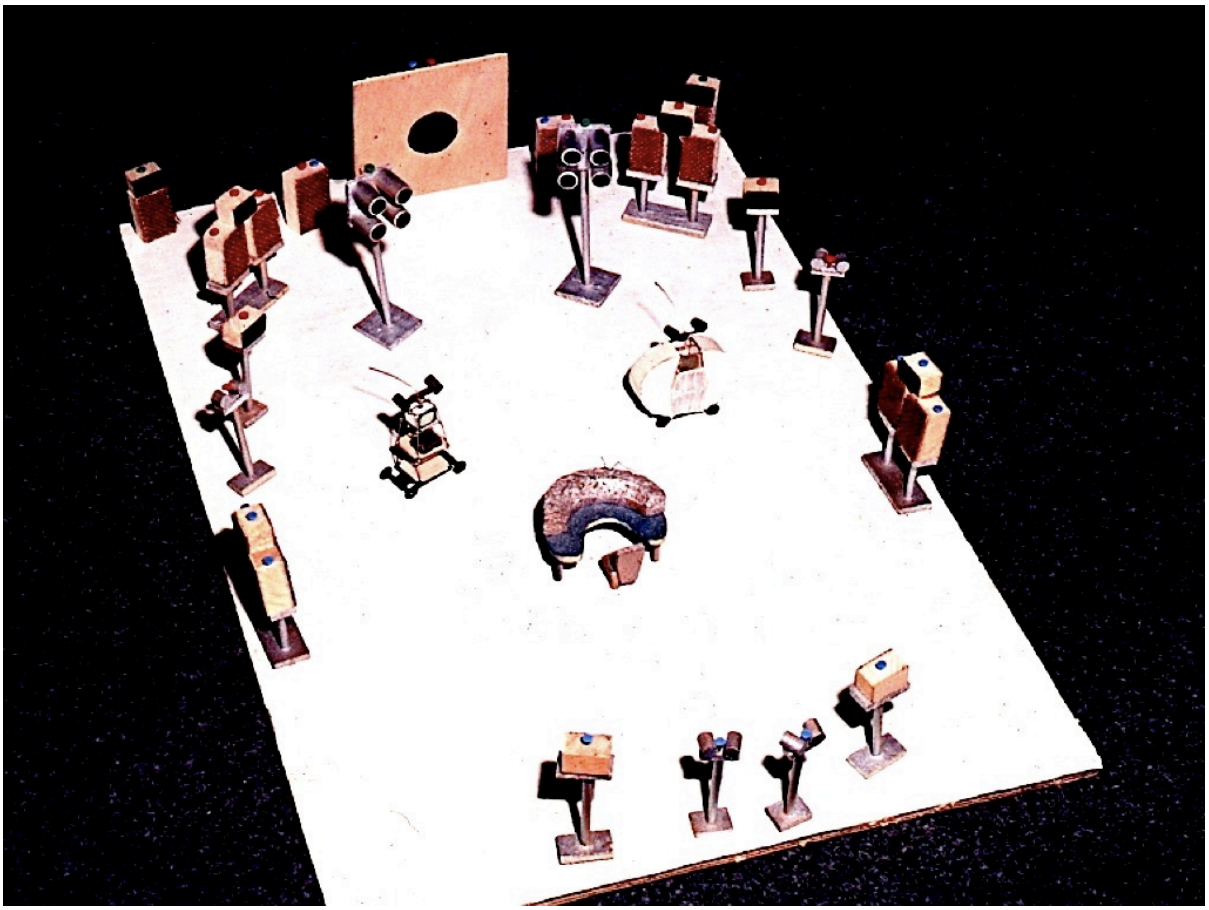
Puis les réseaux de HP se multiplient dès 1975

2 réseaux en 1973 à

3 réseaux en 1975 et

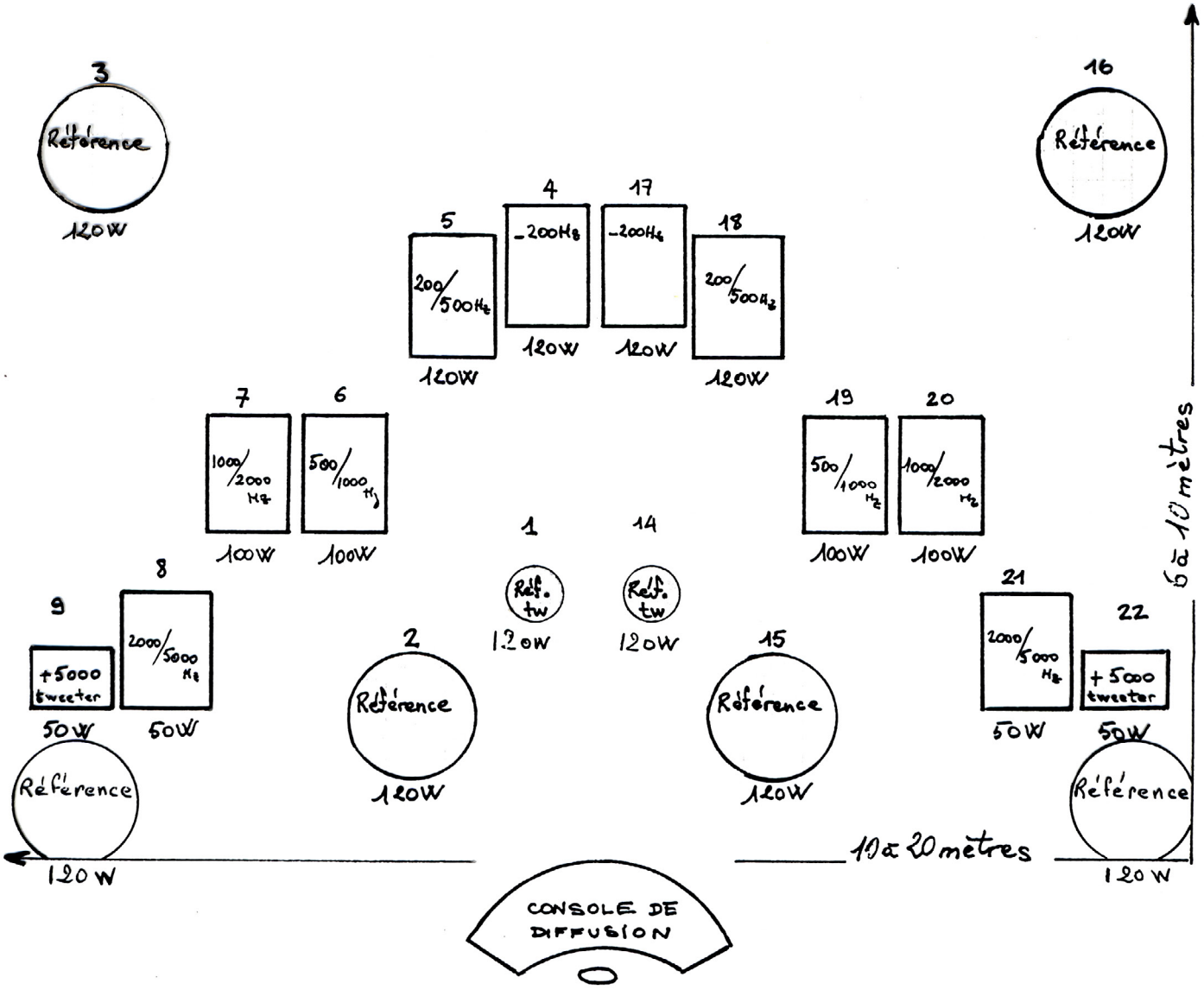
7 réseaux en 2005

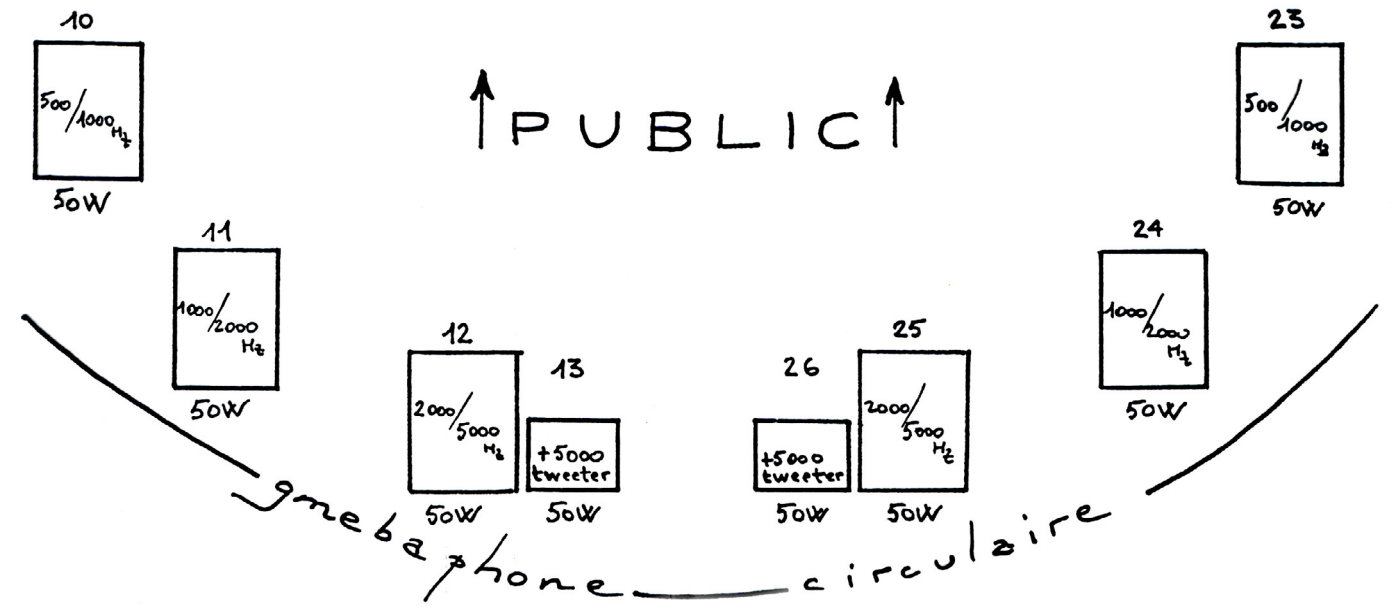


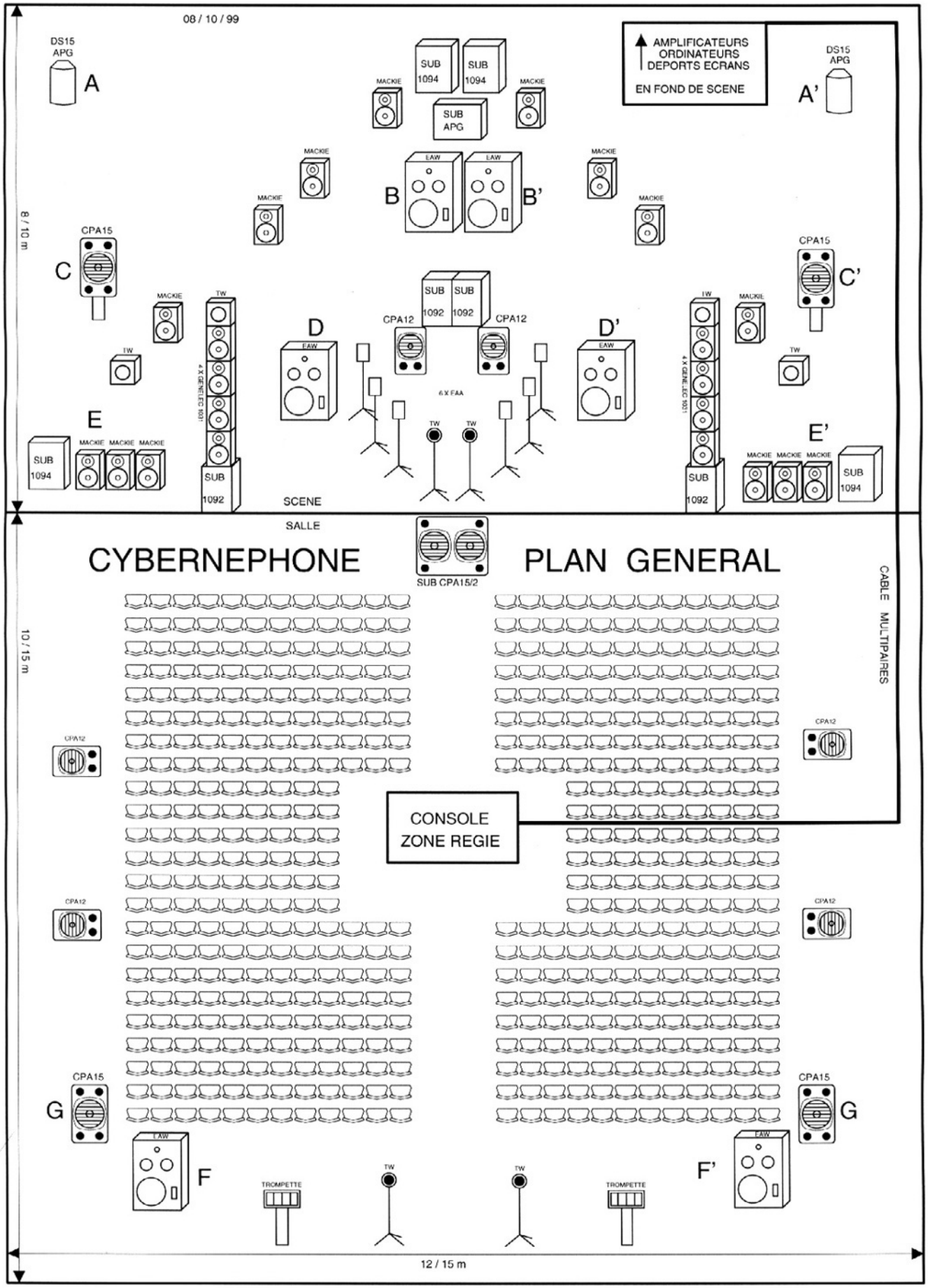


LE GMEBAPHONE

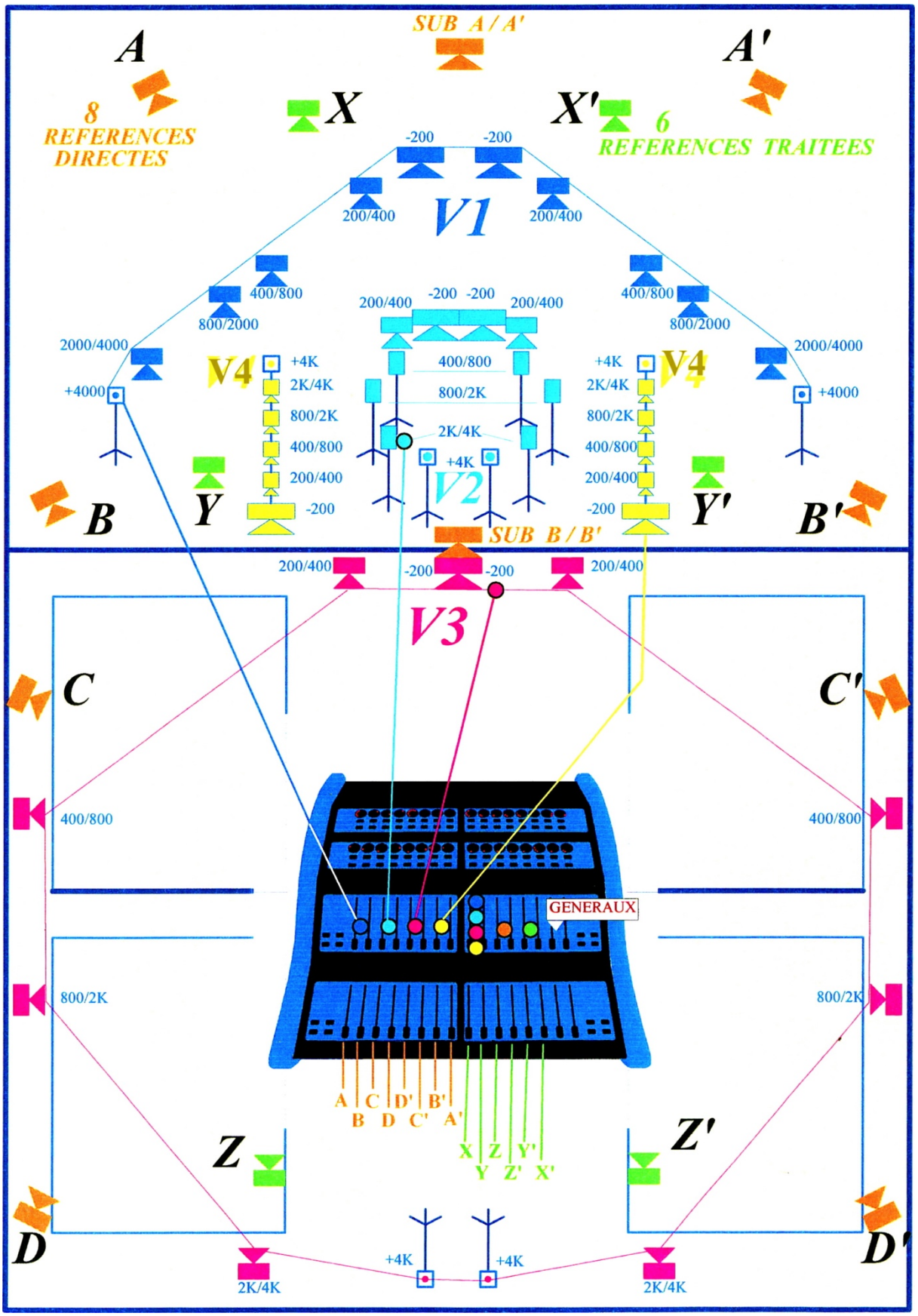
1975

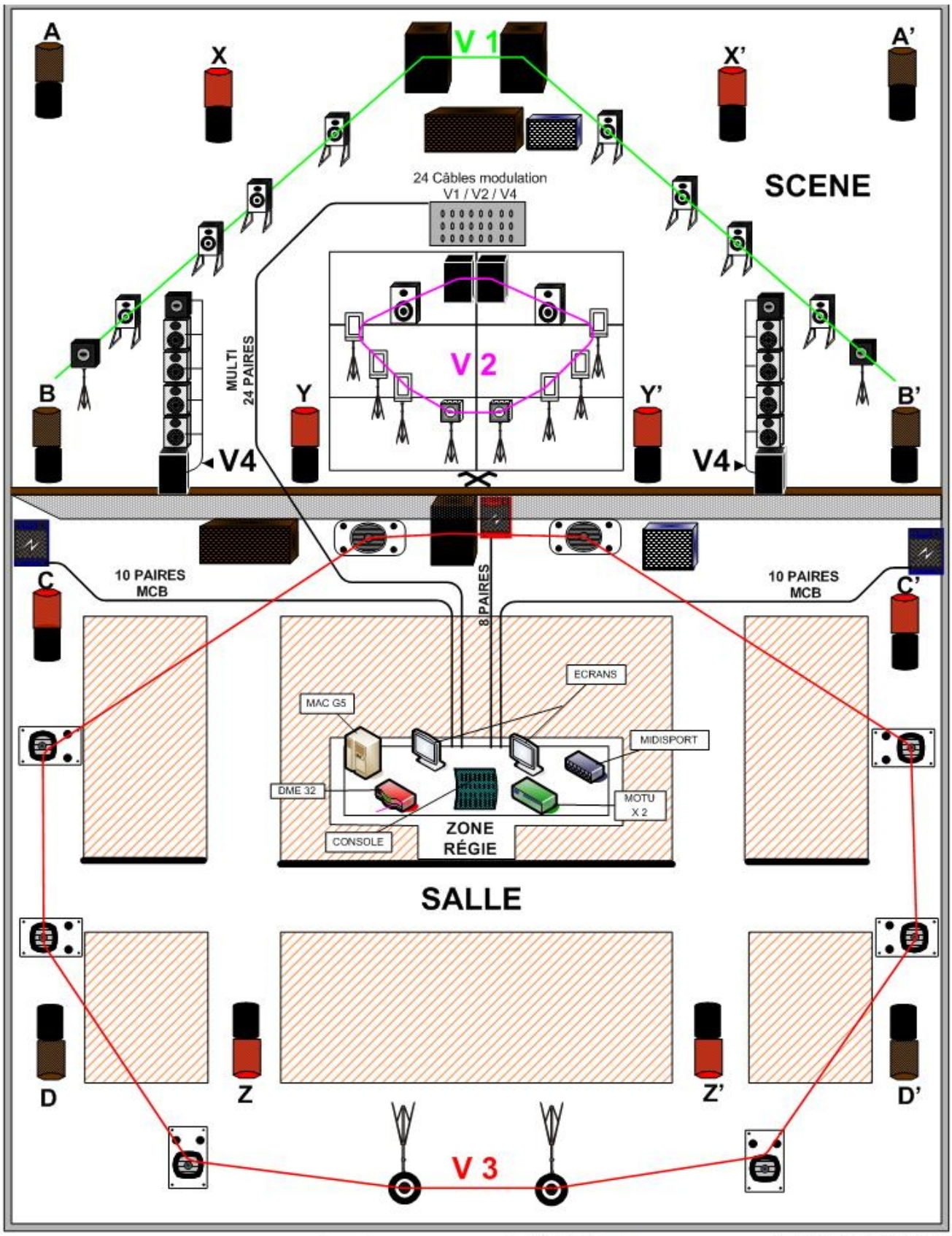





08 / 10 / 99
DS15 APG
A
SUB 1094
SUB 1094
SUB APG
MACKIE
AMPLIFICATEURS ORDINATEURS DEPORTS ECRANS
EN FOND DE SCENE
DS15 APG
A'
EAW
B
B'
CPA15
C
C'
SUB 1092
CPA12
D
D'
TW
4 X GENELEC 1031
6 X FAA
E
E'
SUB 1094
SUB 1092
SCENE
8 / 10 m
SALLE
CYBERNEPHONE
PLAN GENERAL
SUB CPA15/2
CABLE MULTIPAIRES
10 / 15 m
CONSOLE
ZONE REGIE
G
F
F'
TROMPETTE
12 / 15 m

H le réseau 5, HP suspendus au fond scène





MTD 115 X 8

MTD 112 X 8

SUB CH 118 X 2

Mackie HR 824 X 10

Genelec 1031 X 8

SUB Genelec 1094 X 3

Tannoy CPA 15 X 2

Tannoy CPA 12 X 6

SUB Genelec 1092 X 4

Tweeter X 4

Tweeter X 2

Tweeter X 2

E A A X 6

AMPLIS MCB

AMPLIS BGW IMEB X 4

SUB APG X 2

FESTIVAL SYNTHÈSE 2008

GRAND THEATRE

CYBERNEPHONE

puis l’aventure se poursuit

Gmebaphone 2 1975
Gmebaphone 3 1979
Gmebaphone 4 1985
Gmebaphone 5 1992
Cybernéphone 6a 1997
Cybernéphone 6b 2000
Cybernéphone 7 2005

De l'usurpation du concept et

du dispositif de diffusion sonore et musicale

Gmebaphone

à l'imposture déployée quatre décades durant

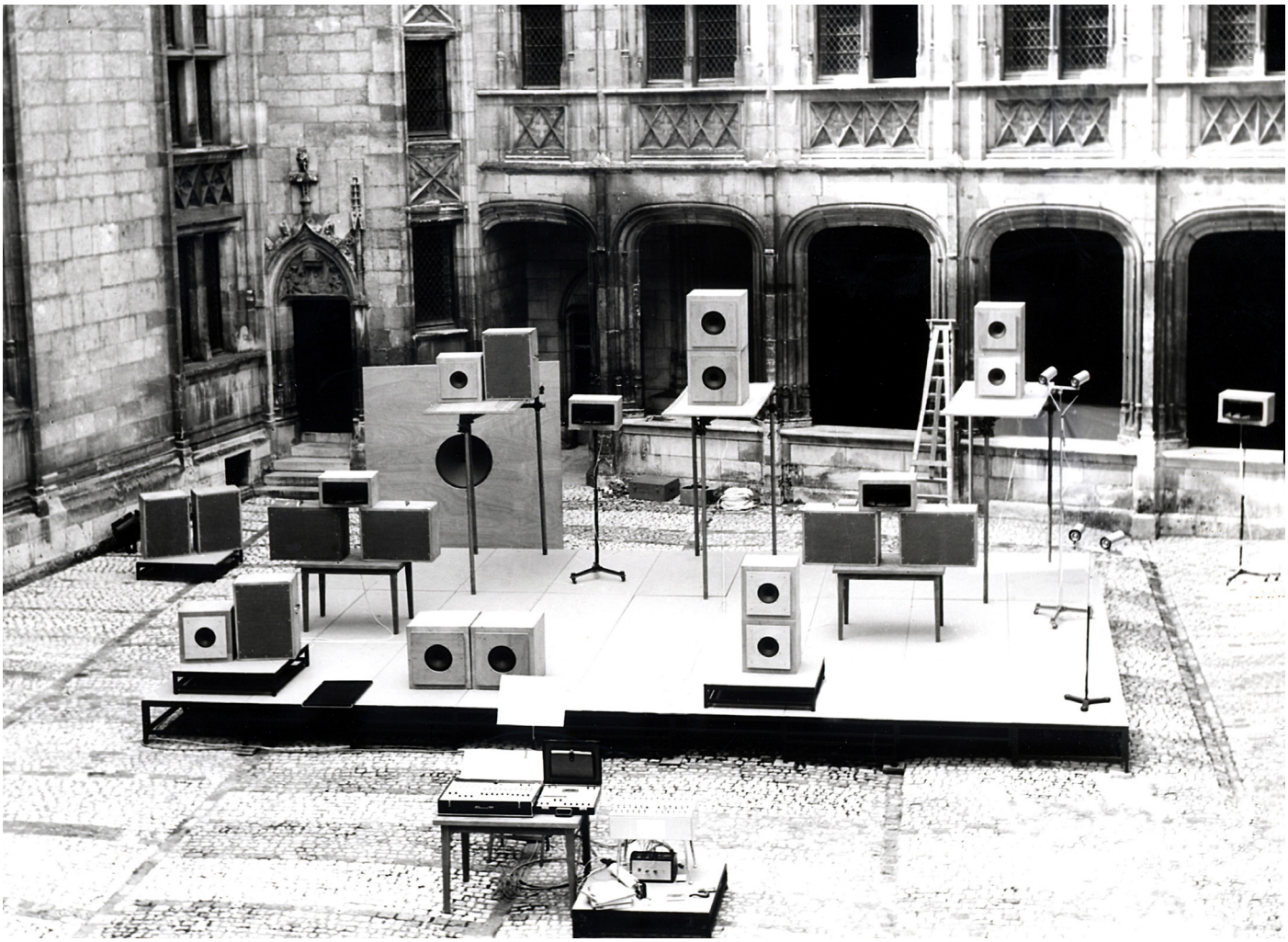
exorde au récit

de la captation et du piètre plagiat

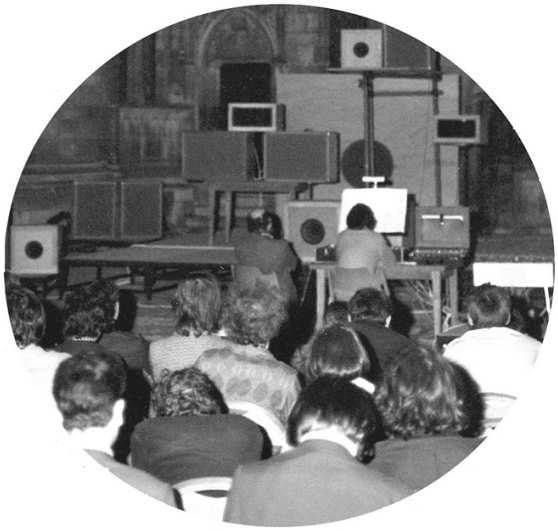
opérés par F. Bayle

et de sa contrefaçon

appelée acousmonium

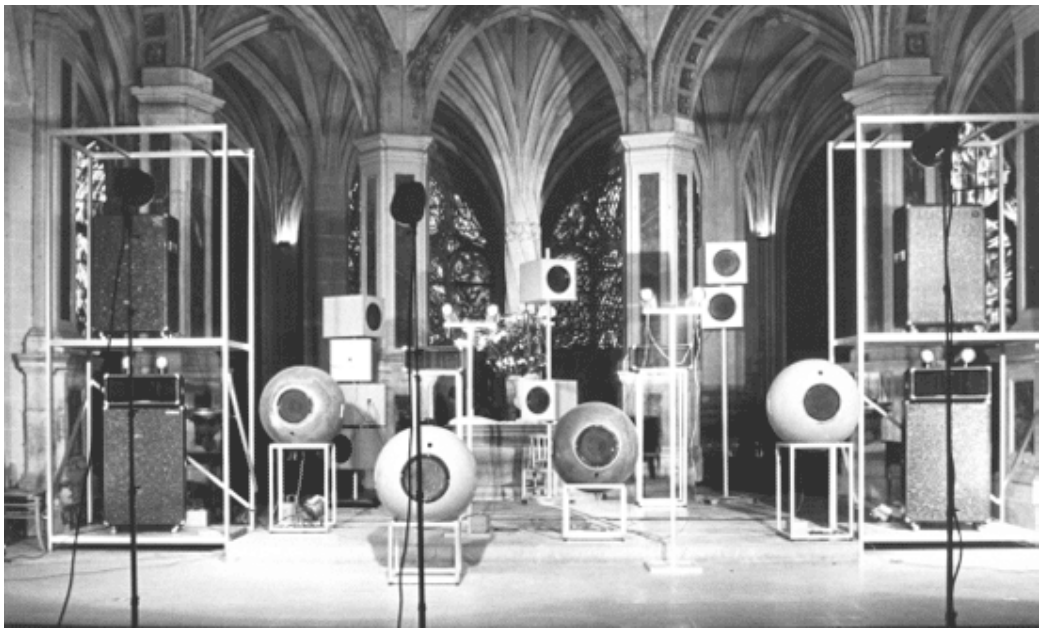


Inauguration du Gmebaphone le 5 juin 1973 dans la cour du Palais J. Cœur lors du 3ème Festival International avec parmi le public F. Bayle

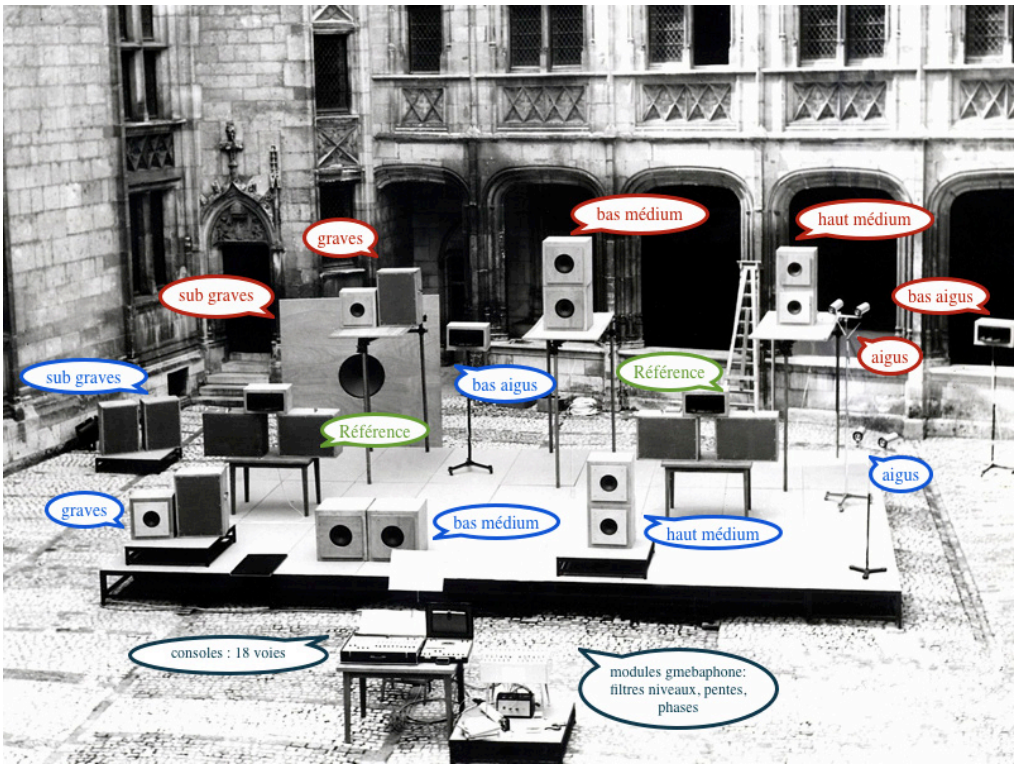


et le 12 février 1974 sera inauguré l'acousmonium …

à simplement regarder, la parentèle affleure visiblement entre

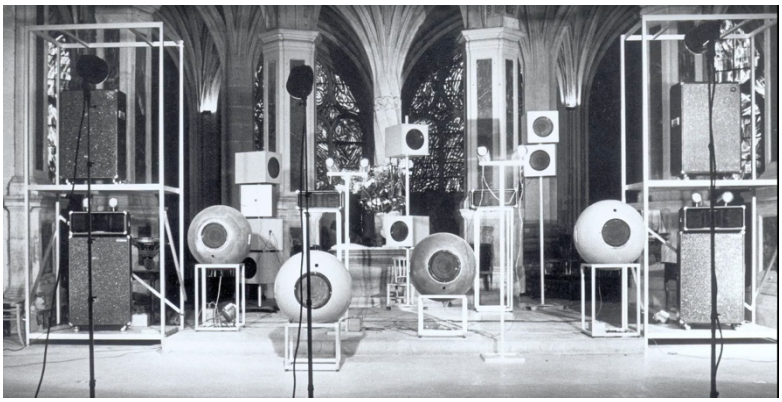


Acousmonium février 1974

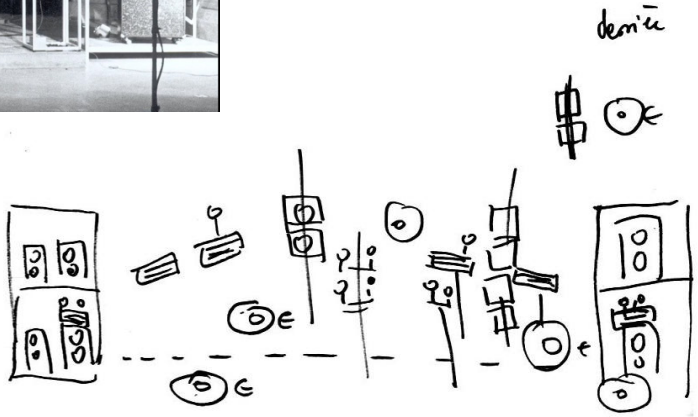


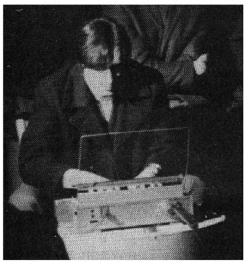
Gmebaphone juin 73 Palais J Coeur,

L'Acousmonium inauguré le 12 février 1974
la parentèle du Gmebaphone est manifeste

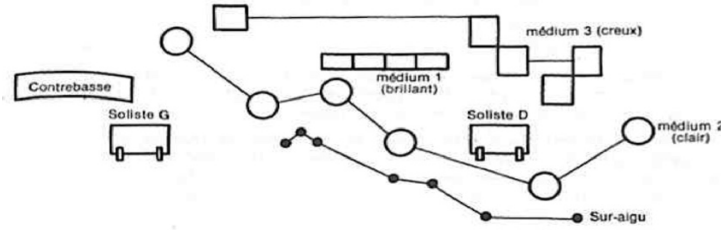


Expérimentation
à St Séverin

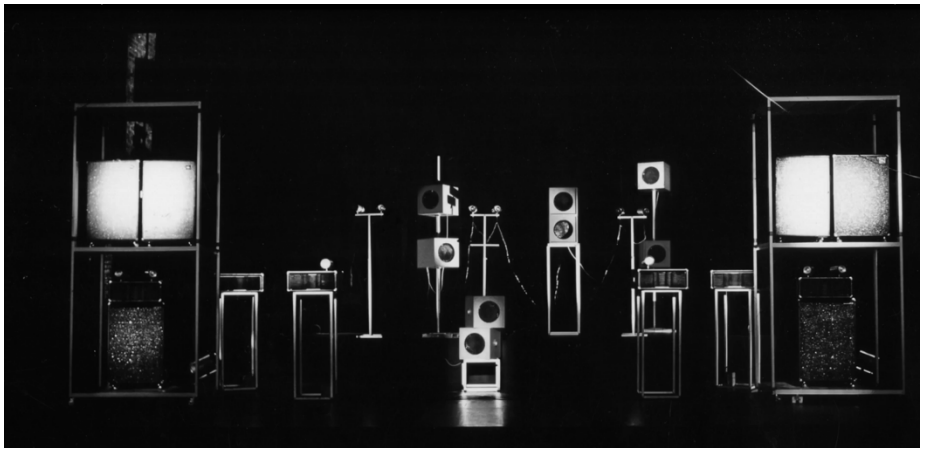




Console diffusion acousmonium 8 voies



Inauguration
à l'Espace Cardin



Petit précis historique en brèves prolégomènes circonstanciés et sourcés
explicitant les pages illustrées précédentes et introduisant le récit détaillé qui suit

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 concertet 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'audionumérique -musique et informatique »

L'idée de projection du son par un orchestre de douzaines de haut-parleurs sur scène fut réalisée dans le Gmehaphone, 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, en1974. (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 sonchemin 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.

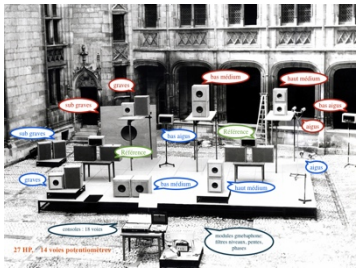
Le premier "acousmonium" a vu le jour à Bourges en 1973. Il a été imaginé par Christian Clozier et construit par le Groupe de Musique Expérimentale. Il était constitué d'une quarantaine de haut-parleurs et d'une console de diffusion permettant de répartir les pistes de la musique enregistrée sur chacune 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 18ème 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 qualifiatif 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=1tsEdywOs8c* 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* 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 Gmehaphone, 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 Experimentale 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 nex type of pluriphonic or multi-loundspeakers apparead 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 lannis Xenakis à Cluny
1973 Premier acousmoniurn : 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 arayı!ları yapısı gere"i en fazla deneysel ve elektronik müzik örneklerinde görülür. Özellikle Alman besteci Karlheinz Stockhausen'ın kapalı küresel mekânlardaki seslendirme denemeleri (Erkal-Yürekli 2007), Cloizer'ın buna benzer bir teknikle seslendirme yaptigi 'Gmebaphone' gibi 'hoparlör orkestrası' örnekleri, a!ırı geometrik düzenlemelerle seslendirme da"arına girmi! boyutsal ses arayı!larına 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 Iwas 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

Le Gmebaphone 1973 inauguré dans la cour du Palais Jacques Coeur