



« Rencontres Acousmatiques 2017 »

Deuxième étape d'une réflexion entreprise depuis 2016 au CRANE *lab* sur l'art acousmatique et ses développements futurs, voici les actes des compositeurs et chercheurs rassemblés durant ces deux journées intenses dans une large diversité esthétique et inter-générationnelle.



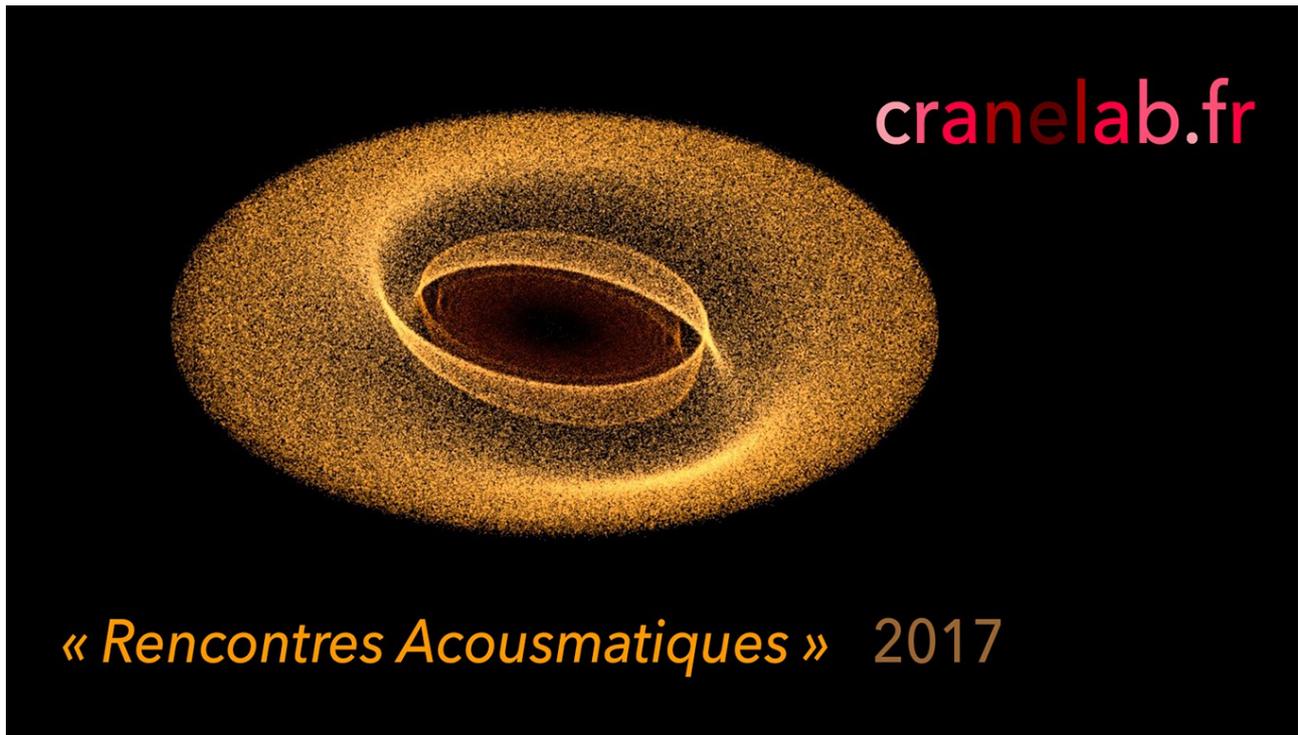
cranelab.fr

cranelab@icloud.com

hétérotopie, art, éthique de l'art et régénération

facebook.com/lecrane

twitter.com/crane_fr



Écouter l'art des sons
écritures, modes & dispositifs

vendredi 7 et samedi 8 juillet

Château de Chevigny - Millery 21140



Tour d'horizon et débats sur les modes opératoires & dispositifs de diffusion adaptés à l'écriture et l'écoute de *l'art des sons* aujourd'hui.

Programme du vendredi 7 juillet

Introduction

10h30 - 11h par Jean VOGUET

Table ronde

11h - 13h modération : Guillaume LOIZILLON

- Cognition des espaces et mises en situations acousmatiques
- Immersion, navigation (physique ou virtuelle) dans l'espace/paysage sonore
- Construire un parcours d'écoute
- Organisation (contextuelle et/ou matérielle) du sonore comme principe génératif de l'œuvre ?

Table ronde

15h - 17h modération : Jean-François BAU

- Instruments et jeux (interprétation ?) en art acousmatique
- Reproductibilité technique des œuvres et de leur espace-temps
- Identifier/définir plusieurs dispositifs standards pour l'écriture et la forme concert

Diffusions acousmatiques outdoor & indoor

21h - 23h30 outdoor & indoor

Jean-François BAU, Pierre BOESWILLWALD, Jean-Marc DUCHENNE, Yuko KATORI,
Frédéric MAINTENANT

Parcours Audio Sensible

24h - 0h45

Paysage nocturne en écoute, sur le chemin du Mont Télégraphe, avec Gilles MALATRAY aka *Desartsonnants*

Programme du samedi 8 juillet

Table ronde

11h - 13h modération : Jean-Marc DUCHENNE

- Du champ aux objet-espaces
- Penser, concevoir, écrire et contrôler les espaces et les architectures acousmatiques

Table ronde

15h - 17h modération : Frédéric MAINTENANT

- Repenser le visible et l'invisible en musique
- Développer une conscience de l'espace environnant par la perception sonore

Diffusions acousmatiques

21h - 23h30 outdoor & indoor

Alice CALM, Yérri-Gaspar HUMMEL, Guillaume LOIZILLON, David PITA CASTRO aka D.C.P, Jean VOGUET

intervenants

Jean-François BAU

« Faiseur de sons » & metteur en scène acoustique

Pierre BOESWILLWALD

Compositeur & pionnier de l'électro-acoustique

Alice CALM

Artiste sonore & compositrice

Jean-Marc DUCHENNE

Compositeur & référent en diffusion multicanal

Yérri-Gaspar HUMMEL

Compositeur & directeur du festival Exhibitronic

Yuko KATORI

Compositrice

Guillaume LOIZILLON

Compositeur & maître de conférences au Département Musique de l'Université Paris 8

Frédéric MAINTENANT

Compositeur & chercheur associé au CNRS

Gilles MALATRAY aka *Desartsonnants*

Artiste sonore & promeneur écoutant

David PITA CASTRO aka D.C.P

Compositeur

Jean VOGUET

Compositeur & directeur du CRANE lab

« *Rencontres Acousmatiques 2017* »
Écouter l'art des sons
écritures, modes & dispositifs

contributions :

pages 6-8

De l'embarras d'être un « pionnier » !

Pierre BOESWILLWALD *Compositeur*

pages 9-11

L'invisible

Yuko KATORI *Compositrice*

pages 12-17

Éloge de la diversité & Du champ à l'objet

Jean-Marc DUCHENNE *Compositeur*

pages 18-19

Rencontres Acousmatiques 2017

David PITA CASTRO aka D.C.P *Compositeur*

pages 20-23

Écritures acousmatiques et interprétation : pour un développement critique

Guillaume LOIZILLON *Compositeur et maître de conférences au Département Musique de l'Université Paris 8*

pages 24-26

Acousmatique 2017 CRANE retours

Gilles MALATRAY aka *Desartsonnants* *Artiste sonore et promeneur écoutant*

pages 27-28

Réflexion après les Rencontres Acousmatiques

Alice CALM *Artiste sonore et compositrice*

pages 29-36

Penser la musique au-delà de la note, penser le son au-delà du visible. Pourquoi Parrhésia ?

Frédéric MAINTENANT *Compositeur et chercheur associé au CNRS*

pages 37-39

Bien au-delà des outils ...

Jean VOGUET *Compositeur et directeur du CRANE lab*

Pierre BOESWILLWALD

Compositeur

pierreboes@wanadoo.fr

De l'embarras d'être un « pionnier » !

C'est avec une curiosité un peu dubitative que, en qualité de pionnier, je me suis rendu au CRANE *lab* pour trois jours de rencontres et de débats autour du thème « *Écouter l'art des sons* » ; thème qui m'intéresse depuis très longtemps. Et bien, ce fut un séjour particulièrement passionnant et enrichissant.

En ces temps de grandes perturbations dans les arts en général et les arts sonores particuliers, j'ai trouvé au CRANE *lab* de quoi me rassurer un peu sur le devenir de l'art qui à occupé toute ma vie d'adulte, en laissant un peu de place à d'autres aventures que celles de la musique ! Pour avoir traversé soixante ans de cette histoire, j'ai pu me placer, à la fois, en témoins du passé et acteur du présent .

Déjà, le thème proposé n'était pas banal et posait, à mon avis, des questions originales et importantes.

« *Écouter* »

C'est se placer du point vu de l'auditeur ; c'est se pencher sur la sensation que provoque l'audition, plutôt que de rester focalisé sur la manipulation ou l'analyse des phénomènes acoustiques.

« *L'art des sons* »

Dire *art des sons* (on pourrait, de nos jours, dire *électro-acousting* !) est une expression qui, faute de mieux, est moins réductrice que les autres locutions maintenant établies et qui sous-tendent l'idée que les techniques électro-acoustiques n'ont profité qu'à la musique et qu'il n'y a qu'elle qui vaille !

« *Écouter l'art des sons* » est une formulation qui reste cependant trop générale et qui dénie sans cesse, le fait que : *Écouter l'art des sons*, c'est d'abord et seulement écouter un haut-parleur (au moins) !

Le haut-parleur ! Il a, en moins d'un siècle, bouleversé nos sociétés. De l'écouteur du téléphone aux podiums géants des concerts de rocks, du pavillon du phonographe aux *Gmebaphone* et autres Acousmoniums, de la « haute fidélité » à l'art « acousmatique », le HP règne. Il faudrait un ouvrage pour en parler ; je me contenterai, donc ici, d'évoquer les étranges paradoxes que l'écoute du HP provoque chez les auditeurs .

Du haut-parleur, à surgi un art sans précédent qui n'était pas dans la continuité du musical, mais qui, au passage, l'a fortement impacté.

La société s'est adaptée à écouter les haut-parleurs. Cela est vrai avec la radio, le cinéma, le disque et le rock et autres musiques populaires, mais pas avec la musique contemporaine/classique.

Au contraire du piano, de la cigale, ou de la mitrailleuse, le haut-parleur n'a pas de son (timbre) qui lui soit propre. C'est un convertisseur d'énergie. Il transforme des variations de tensions électriques en variations de pressions atmosphériques. Il raconte à nos oreilles, des histoires que nous interprétons comme nous pouvons. Les phénomènes acoustiques que diffusent les HP, nous les entendons vraiment ; ils sont physiquement présents et pourtant notre oreille ne le croit pas et s'embrouille. Voilà que depuis que les techniques électro-acoustiques sont apparues, « hic et nunc » n'a plus tout à fait le même sens ! ...

Les premiers défricheurs du domaine de l'enregistrement, de la reproduction sonore, et du traitement électronique des signaux électriques provenaient de toutes sortes de disciplines. Il y avait des gens de théâtre, des ingénieurs, des sémiologues, des écrivains, des essayistes, des cinéastes, des philosophes, des poètes, des curieux, entre autres. Étrangement, on rencontrait très peu de musiciens au « Club d'essais de la radio » et dans les quelques « studios » similaires qui existaient alors.

De ces époques, il ne reste guère de traces, sauf pour le cas, très à part, de l'invention de la musique concrète par Pierre Schaeffer, puis de ses importants travaux sur un nouvel aspect de la description physique des sons, qui a abouti au célèbre « *Traité des objets musicaux* ».

Ce qui a été nouveau et essentiel dans l'utilisation des moyens électro-acoustiques, c'est, comme pour le cinéma, la possibilité de construire une œuvre avec la technique du montage ; cette œuvre est « enregistrée » et sa reproduction par le HP la restitue dans sa totalité. Entre l'auteur/réalisateur et l'auditeur, il n'y a pas la nécessité d'un interprète. C'est « de ton âme à ton âme » !

La musique instrumentale a vite été attirée par les possibilités que lui offrait l'électricité. On ne compte plus les inventions d'instruments électroacoustiques ou électroniques qui eurent des succès divers.

Tous s'entendent par le truchement d'un haut-parleur !

Si l'électro-acoustique a pu profondément métamorphoser les musiques rock et de variétés, il en est pas de même pour la musique dite classique/contemporaine.

Avec les nouveaux instruments électro-acoustiques, on n'avait pas l'intention de renouveler l'ensemble des instruments acoustiques de l'orchestre, mais de promouvoir de nouvelles sonorités. En fait, à part les Ondes Martenot, aucun de ces instruments n'a vraiment longtemps « fait carrière ».

Conflits et malentendus : Pour les uns, « *l'art des sons* », c'était de s'exprimer avec n'importe quels sons. Pour les autres, c'était de faire de la musique avec tous les sons.

Écouter d'une autre façon.

Parmi les multiples apports qui m'ont intéressé dans les rencontres au CRANE *lab*, je retiendrai surtout les présentations d'écoutes réalisées avec des ensembles de petites enceintes *bluetooth* qui ont été détournées de leur usage ordinaire pour nous offrir de nouveau dispositif de concerts.

Ce fut passionnant de trouver des artistes qui se lançaient dans des expériences empiriques comme du temps de mes débuts !

Depuis déjà plusieurs années, on assiste à un certain formatage du concert de musiques électroacoustiques. La restitution sonore fait appel à de grands dispositifs de haut-parleurs organisés en systèmes de diffusion plus ou moins calqués sur l'*Acousmonium* du GRM. Ces systèmes ne sont pas des solutions universelles, mais correspondent à une vision particulière et réductrice de l'art des sons ; il s'agit de la musique dite *acousmatique*. Pour faire court, je dirais que la musique acousmatique nous invite à écouter le son en soi, en dehors de toute écoute sémiotique.

L'*Acousmonium* (tel qu'il est aujourd'hui) est un système qui calque l'orchestre et sa gestique. Il met l'accent sur l'interprétation de celui qui diffuse. Dans ce cas, l'œuvre de l'auteur est considérée comme une sorte de partition qui ne se suffit pas en elle-même ...

Avec les propositions d'écoutes que nous avons rencontrées au CRANE *lab* nous nous trouvons devant des dispositifs qui ouvrent de nouveaux territoires à notre imagination créatrice.

J'ai envie d'explorer ce territoire de petit HP et surtout de me pencher sur leurs « langages » possibles ...

Quatre situations d'écoutes nous furent proposées (il y en avait une cinquième, mais pour des raisons d'âge, je n'y ai pas participé !)

Un point important était commun aux quatre : les auditeurs n'étaient pas groupés pour écouter dans le même sens, mais ils étaient répartis, à leur gré (dans tous les sens). Dans ce cas la perception de l'ensemble des sources sonores est très différente de celle que l'on a en concert acousmatique.

- Concert dans un salon par Jean-Marc DUCHENNE

Comme les auditeurs, les petites enceintes occupaient toute la surface de la pièce . Dans ce cas, le signal est ponctuel et les images suggérées échappent carrément aux notions de stéréo et aux déplacements des sons relativement à la place de l'auditeur. En revanche, une sorte de théâtralisation des sons s'établit.

- Concert sur le pré par Alice CALM

Des HP éparpillés sur la pelouse et les auditeurs couchés, assis ou encore debout par-ci par-là. Voilà encore une situation qui bouleverse nos habitudes et propose de grandes perspectives.

- Concert sur un mur par Guillaume LOIZILLON

Cachés dans des petits sacs, quelques HP sont accrochés sur un murs. J'ai été particulièrement séduit par cette idée. Il s'agit, je crois, d'autres choses que d'une « installation » et je me lancerai volontiers sur cette piste.

- Concert autour d'un crâne par Jean-François BAU

Un siège et des tiges qui répartissent tout autour de votre tête. Là encore l'aspect « installation » est largement dépassé par l'intérêt de cette situation d'écoute. Ce n'est pas non plus une écoute au casque. C'est un espace de concert absolument intime ... Ici encore nous sommes devant une possibilité de la théâtralisation du sonore.

Reste à élaborer des ensembles sonores qui soient induits par ces inventions ; des œuvres expérimentales qui ne seraient pas forcément de la musique acousmatique, mais, sûrement, de l'art des sons !

Yuko KATORI

Compositrice

yukokmusic.wordpress.com

L'invisible

Ayant suivi les discussions animées et les diffusions des « *Rencontres Acousmatiques 2017* », j'aimerais recueillir ici mes pensées. Certaines seront celles que j'ai mentionné durant les tables rondes, mais d'autres me sont venues plus tard. Elles sont mélangées et je n'ai pas précisé laquelle est laquelle.

Qu'est-ce exactement que l'art sonore ?

« l'art sonore » reste pour moi depuis longtemps un mystère. La « musique » est la division du temps. Y a-t-il un élément de « division du temps » dans la création de certaines œuvres en art sonore ? Si l'on définit de manière définitive à la fois « la division du temps et celle de l'espace », je souhaiterais encore entendre des remarques sur ce paramètre (pour la création).

Stereo ou Multicanal ?

Bien que je pense personnellement que le multicanal est peut-être plus intéressant que la stéréo, je voudrais souligner qu'à la base de ma pensée aucun des d'eux ne garantit rien à quiconque artistiquement. C'est-à-dire : le multicanal ne promet pas aux compositeurs une composition de qualité. Ni la chaîne stéréo. Ce ne sont que des outils, et ils ont des valeurs égales.

Le véhicule de la musique est différent de la musique elle-même.

(...) The vehicle of music is different from *music itself*. (...)

Peter Brook « *The Empty Space* » 1968

Brook a raison. Quels que soient les équipements merveilleux que l'on peut obtenir, même si les dispositifs sonores ou acousmonium sont de grande qualité et qu'ils ont l'air visuellement fantastiques, cela n'a absolument rien à voir avec la « musique » elle-même.

Message symbolique de l'acousmonium et/ou d'un dispositif multicanal

La pratique des dispositifs multicanaux et/ou de l'acousmonium me semble aussi être une pratique visuelle et même théâtrale. Et toute représentation visuelle des choses (que ce soit un haut-parleur ou non) signifie qu'elles pourraient produire, soit délibérément, soit par hasard, un certain symbolisme. Je pense qu'à ce stade, certaines personnes pourraient se révolter en lisant ceci. Mais c'est vrai et je ne parle pas de superstition exotique obscure. Dans le cadre de la tradition occidentale ou européenne, si quelque chose est installée, un symbolisme peut en résulter que vous l'aimiez ou non. On peut soutenir que dans le cas d'une interprétation sur acousmonium, tous les haut-parleurs ne sont pas utilisés pour diffuser la musique tout le temps. Mais ce n'est pas ce dont je parle. Une fois la mise en espace du concert effectuée, le public normal peut « voir », c'est tout. Le fait que tous les hauts-parleurs soient utilisés ou non n'est pas pertinent. Les symboles émettent leurs messages profonds et leur énergie pour l'inconscient des gens, et ils complètent leur travail tout seul. Par conséquent, si ce n'est pas prudent, le symbolisme du dispositif (qu'il s'agisse ou non d'un acousmonium ou de multicanal) délivre son propre message alors que le type de pièce jouée est totalement différent, donc l'événement pourrait devenir, en réalité, une grande absurdité.

Je suis sûr que les personnes qui se révoltent contre cette observation n'accepteront jamais cela et je ne m'attends pas à être comprise. Je sais que le petit monde acousmatique ne changera jamais. Pourtant, en tant que simple spectatrice/auditrice, la première chose que j'évalue au moment où j'entre : c'est l'espace du concert, qu'il soit intérieur ou extérieur.

Le théâtre rasoir

« *The Empty Space* », un livre écrit par Peter Brook en 1968, commence par un chapitre intitulé *The Deadly Theatre*. Dans ce seul chapitre, je peux extraire beaucoup de citations pour soulever une réflexion plus approfondie ou une discussion sur la pratique « commune » de l'acousmatique aujourd'hui telle la diffusion en multicanal ou sur acousmonium, etc.

Brook dit essentiellement que si quelque chose est présentée avec la notion « C'est comme ça, et donc nous fonctionnons en fonction de cela ! », la force de l'esprit n'est plus complètement active.

Mais plutôt que de creuser ici chaque élément, j'indiquerai juste deux paragraphes ci-dessous :

« Si nous parlons de *mort*, notons que la différence entre la vie et la mort, si claire chez l'être humain, est quelque peu voilée dans d'autres domaines. Un médecin peut tout de suite faire la différence entre le vivant et un sac d'os inutile que la vie a quitté ; mais nous avons moins l'habitude d'observer comment une idée, une attitude ou une forme vivante peut disparaître. Il est difficile de le définir mais un enfant peut le sentir. »

If we talk of deadly, let us note that the difference between life and death, so crystal clear in man, is somewhat veiled in other fields. A doctor can tell at once between the trace of life and the useless bag of bones that life has left; but we are less practised in observing how an idea, an attitude or a form can pass from the lively to the moribund. It is difficult to define but a child can smell it out.

« Dans un théâtre vivant, nous aborderions chaque jour la répétition de ce qui mettrait les découvertes d'hier à l'épreuve, prêts à croire que la vraie pièce nous a encore échappé. Mais le Théâtre rasoir aborde les classiques du point de vue que quelque part, quelqu'un a découvert et défini comment la pièce devrait être faite.

C'est le problème courant de ce que l'on appelle vaguement le style.

Chaque travail a son propre style, il ne pourrait pas en être autrement car chaque période a son style. Au moment où nous essayons de repérer ce style, nous sommes perdus. »

In a living theatre, we would each day approach the re-hearsal putting yesterday's discoveries to the test, ready to believe that the true play has once again escaped us. But the Deadly Theatre approaches the classics from the viewpoint that somewhere, someone has found out and defined how the play should be done.

This is the running problem of what we loosely call style.

Every work has its own style: it could not be otherwise: every period has its style. The moment we try to pinpoint this style we are lost.

Jean-Marc DUCHENNE

Compositeur

sonsdanslair.free.fr

Après ces deux journées de juillet, riches en échanges, témoignages et idées fusantes, j'avais commencé par reprendre les propositions des différents thèmes discutés, afin d'en creuser les résonances qu'elles avaient en moi. Au bout d'une dizaine de pages, je me disais que ce n'était peut-être ni l'endroit ni le moment pour m'épancher ainsi ...

Et puis il y a eu ces dernières semaines deux petits évènements qui, en soi, peuvent sembler négligeables, mais qui tous deux concernent des points qui me touchent particulièrement et dont nous avons débattu durant ces rencontres, que je vais commenter ici. Les longs chapitres, ce sera pour plus tard ;-)

Éloge de la diversité

Le dernier de ces évènements m'a presque fait rugir : « *Quoi, encore quelqu'un qui se permet d'asséner des affirmations aussi bornées que réductrices ?* ».

Il n'y avait pourtant vraiment pas de quoi prendre la mouche, surtout si l'on imagine que celles-ci reflétaient simplement l'avis d'une personne sur son travail.

En quelques mots, il s'agissait d'un écrit provenant d'une compositrice-étudiante en acousmatique qui, avec un certain talent et enthousiasme, apportait sa contribution à l'enseignement qu'elle avait reçu. Elle écrivait, entre autres, que « *L'art acousmatique, art sonore produisant des oeuvres de support dont l'aboutissement se situe lors de leurs interprétations sur acousmonium* », a ainsi « *su retrouver son authenticité grâce à cet ... espace aérien interprétatif* », la première partie étant posée comme une vérité première, la seconde constituait son apport personnel.

Aboutissement et authenticité grâce à la transformation « live » de ce qui est composé-fixé ... tout de même !

Comme je le disais précédemment, s'il ne s'agissait que d'exprimer ainsi une vision personnelle, ça pourrait être, comme il y a vingt ou trente ans, un objet de discussions peut-être animées mais fructueuses, en tout cas un signe encourageant de la vitalité d'une pratique sinon d'un art, certes difficile à définir, mais brillante par sa diversité et son exigence (aaah, les « rencontres de Crest », tout semblait possible !) ...

Mais voilà, je me permet tout de même de chipoter car le discours dont il est question est devenu depuis une sorte de parole officielle qui semble tellement aller de soi - *bien sûr qu'une musique est faite pour être interprétée, pourquoi vouloir renier ce qui est si naturel, si authentique ?* - qu'il en fini à force de sur-représentation par faire oublier que cette approche ne représente pas, loin s'en faut, l'unique manière d'envisager la production et la diffusion « d'oeuvres d'art acousmatique ».

La page de Wikipedia ¹ est à ce titre plus respectueuse dans sa description (« *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*

¹ https://fr.wikipedia.org/wiki/Musique_concrète

*installations sonores travaillées sur support audio diffusé sur haut-parleur... »), ce qui ne l'empêche pas de trébucher sur les raccourcis et oublis habituels tel que « *interprète désormais indispensable pour une mise en espace subtile et cohérente de l'œuvre* » : bon sang, vous vivez sur quelle planète ?*

Qu'on ne se leurre pas, il ne s'agit absolument pas ici de minimiser l'importance que peut revêtir la « spatialisation » active des œuvres principalement stéréophoniques lorsque l'on souhaite les faire entendre selon la formule du concert.

Que l'on choisisse cette méthode pour s'adresser au public dans cette situation me semble tout à fait légitime (et ça entretient le mystère sur l'origine et la responsabilité du son !) ; que celle-ci s'intègre dans une recherche de reconnaissance culturelle et sociale, je peux aussi le comprendre ; mais de là à délimiter ce que doit être, ou ne pas être, « l'art acousmatique » en écartant ainsi, par la simple omission de quelques mots qui en recadreraient la portée (par exemple remplacer la formulation initiale par « *dont un certain aboutissement peut se situer lors de leurs interprétations* »), toute la production radiophonique, toutes les œuvres stéréophoniques qui sont pensées pour l'écoute domestique et qui y trouvent leur pleine justification et épanouissement, toutes les installations et les autres créations qui continuent avec obstination de creuser ce que les machines à mémoire et la sonofixation, de la capture de la vibration jusqu'à sa projection haut-parlante, offrent toujours d'original et d'irremplaçable, me semble symptomatique d'une sorte de glissement insidieux et, du moins pour moi, inquiétant (par contre, est-ce que cette trop longue phrase se tient vraiment ?).

Nous savons que l'idée même d'un art sonore haut-parlant (sa production) + concret/fixé (sa composition) + acousmatique (son écoute) n'a jamais bien pris, même parmi ceux qui le pratiquent plus ou moins régulièrement. Depuis quasiment le début, la multiplication des termes et les variations de leurs interprétations semble montrer que si ça ne s'énonce pas clairement c'est peut-être parce que ça ne se conçoit pas si bien ?

D'autre part, comme les dernières rencontres au CRANE *lab* l'ont rappelé, non seulement il n'y a pas de droit de propriété sur les termes, mais celui d'acousmatique brille par sa quantité de significations différentes, souvent incompatibles entre elles. Chacun l'interprète à sa façon, en possède une définition qui lui est propre, ce qui finit par en faire un terme à peu près dépourvu de tout sens réellement exploitable ("schtroumpf" serait presque aussi utile ...). Il suffit par exemple de se pencher sur les sites sociaux et blogs dont le nom comprend le terme « acousmatique (ou tic) » pour y constater qu'une quantité de messages concerne le « spectacle vivant » dans son acception la plus courante, et qu'on y traite assez rarement d'un « art des sons fixés »².

On pourra donc me rétorquer, à juste titre, que déjà tout le monde s'en f..t un peu, et qu'ensuite je n'ai qu'à admettre que « l'art acousmatique » c'est effectivement cela, une musique mi-fixée mi-interprétée, dont on peut tolérer éventuellement l'existence en dehors du concert (mais bien-sûr oublier régulièrement de l'évoquer), et choisir une autre appellation pour parler de cet Art-Qu'On-Ne-Peut-Nommer. Au moins, dans « musique concrète », j'aime bien « concrète » !

Mais, pour en revenir à la question initiale, peut-être que ce que j'interprète comme un *glissement* ne constitue-t'il qu'une manière un peu maladroite de réagir face à cette confusion terminologique ?

² C'est le moment de relire la dernière édition de l'ouvrage de Michel Chion sur <http://michelchion.com/books/32-l-art-des-sons-fixes> à partir de la page 62 !

Je connais trop bien la difficulté qu'il y a de trouver un équilibre entre exigence de pensée et prise en compte de la diversité et des nuances, mais aussi la nécessité de circonscrire le champ et les limites au delà desquels il y a changement fondamental de paradigme (la fixation, le haut-parleur, la présence active en sont quelques-uns des pivots) pour mieux comprendre les passerelles, les hybridations, les influences, renforcer ce qui constitue des critères essentiels et même découvrir des aspects qu'on aurait sinon ignorés.

Peut-être aussi que, phénomène (ou méthode) bien connu, l'ensemble de tous ces petits oublis, de toutes ces petites simplifications, en eux même bien négligeables, fini, par leur accumulation et leur répétition, par orienter un devenir. Une évolution vers le classicisme et l'académisme serait-elle un phénomène « naturel » et incontournable ?

Ou, plus simplement, as-t'on encore honte en 2017 de continuer à jouer le rôle du vilain petit canard qui ose, quelle horreur, remplacer tous les musiciens par des haut-parleurs ?

Accorde-t'on si peu de confiance au pouvoir du son, aux œuvres, pour penser qu'elles nécessitent forcément une adaptation « live » pour passer le mur de l'attention du public, pour y paraître « authentique » ?

Est-ce enfin si pénible de se retrouver encore et toujours sur cette « brèche dans la citadelle » de la musique (il faudrait décidément que je retrouve la source précise de cette belle formule de Pierre Schaeffer !), où il y a encore tant à découvrir, notamment à travers la composition des espaces vibrants qui relient les membranes productrices de sons à celles qui les perçoivent ?

Bon, là je m'emballer, et si ne fais pas attention, je fais finir par asséner des affirmations pires que celles que je critique ;-)

Du champ à l'objet

L'autre micro-événement n'a apparemment rien en commun avec le précédent, et m'a plutôt réjoui ...

Depuis un an ou deux, avec l'engouement du public, des diffuseurs de médias et des fabricants de matériel (peut-être surtout ceux-ci) pour la réalité virtuelle, le son, avec un peu de retard semblait-il sur l'image, le son dis-je se répand enfin sous sa forme tridimensionnelle.

Enfin, on l'appelle « son-3D » ou « son à 360° », ce qui, pour moi, représente tout de même une sacrée réduction et limitation par rapport au champ des possibles (eh oui, là aussi...), mais bref, la représentation spatiale ambisonique et le binaural (traitement HRTF et écoute au casque) en sont les moyens et les vecteurs, poussés en avant par Facebook et Google, ce qui n'est pas rien ...

Bien sûr, ces formats, associés à la conception d'un espace de reproduction sphérique, datent des années 70 et ils sont depuis belle lurette utilisés régulièrement par nombre d'artistes et de techniciens du son. Mais cette sortie de l'ombre pour participer à l'avènement de produits qu'il faut consommer à tout prix (ou presque) a ceci de bénéfique pour nous autres artistes très indépendants, d'élargir et de rendre plus accessible l'offre matérielle et logicielle correspondante. Par exemple, d'un ou deux modèles de microphones Soundfield hors de prix dans les années 90, on est passé aujourd'hui à une dizaine de modèles, dont le plus accessible se fixe sur un smartphone Android pour une centaine d'euros³.

Alors super ! Le matriçage ambisonique, associé à l'écoute binaurale, va enfin trouver la place qu'il mérite, devenir le « mp3 de l'espace » qui rendra ce fameux « son 3D » accessible à chacun.

3 voir sur <http://sonsdanslair.free.fr/multiphonie/microphones.htm>

Mais en même temps, et c'est l'objet de ces lignes, les professionnels ou tout du moins ceux qui ont une pratique plus large, connaissent pertinemment les qualités et aussi les limites de cette technique.

Angelo Farina est à ce titre un spécialiste de tout ce qui touche à la captation et la reproduction d'espaces sonores, et il promeut depuis quelques temps un autre type de représentation spatiale qu'il a nommé « Spatial PCM Sampling », dont une variante est utilisée dans le nouveau format « Mach 1 »⁴.

En lisant ses communications récentes, j'ai ainsi appris que, comme Mr Jourdain, je faisais du SPS sans le savoir depuis trente ans !

Bon, pour être honnête, pas tout à fait, car le SPS tel qu'il est décrit dans ces documents représente en quelque sorte un cas particulier « d'échantillonnage spatial » que l'on pourrait qualifier de « 2D½ ». Il est ainsi obligatoirement coïncident et centripète, ou, dis autrement, il représente une champ acoustique sphérique, pouvant par exemple être capturé grâce à un réseau de capsules microphoniques placées sur une petite boule (genre Eigenmic ou Zylia) et reproduit par un réseau d'enceintes s'inscrivant, tout comme l'ambisonique, le long d'une pseudo-sphère (icosaèdre, dodécaèdre etc.). Nous sommes donc bien toujours dans le domaine consacré à la reproduction d'une image acoustique ponctuelle pré-existante, ouf !⁵

Pourquoi ai-je souligné ce point ?

Parce qu'il est de tradition pour la création sonore haut-parlante de profiter tout naturellement des formats standards et de l'environnement matériel qui leur est associé. L'indécrottable stéréophonie en est le plus parfait exemple, et le 5.1 la suit de (très) loin.

Mais aussi parce qu'il est une autre tradition qui consiste à inventer des dispositifs qui sont porteurs de sens et d'effet originaux, soit d'une manière un peu conjoncturelle et distincte de la composition (les acousmoniums traditionnels), soit en les intégrant dans la conception concrète des œuvres comme le prolongement indissociable du son, ou, encore plus subversif (!) comme sa raison d'être ... Cette différence, qui est l'un de mes chevaux de batailles du moment, constituait d'ailleurs le sujet de la proposition de discussion que j'avais soumise lors de ces dernières rencontres.

Alors pour ceux qui souhaitent composer le plus possible ce qu'ils donnent à entendre, il peut être tentant aujourd'hui de profiter de ce qui ressemble à une aubaine : un format stable et des outils accessibles apportant apparemment un bon degré d'échangeabilité et de pérenité des œuvres sonores « tridimensionnelles ».

En plus, cerise sur le gâteau, celui-ci conserve la même conception spatiale que la reproduction stéréophonique : une image perçue par un auditeur unique en un point idéal également unique (même si avec la VR on peut la faire pivoter).

C'est la perspective de la Renaissance appliquée à l'image sonore, si « naturelle » qu'elle s'est imposée, à tort, comme quasi-synonyme de l'écoute avec deux oreilles. Mais si les espace picturaux du Moyen-âge occidental, de l'époque moderne et bien sûr des traditions non européennes ne sont pas « naturels », on ne met pas pour autant en cause leur pertinence et leur valeur.

4 <http://www.angelofarina.it/SPS-conversion.htm>

5 https://www.ossic.com/blog/2017/8/31/introduction-to-3d-audio-an-infographic?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=september6

Le monde du son est plus conservateur ... Ce qui compte avant tout, c'est bien de reproduire la voix de son (acous)maître, non ? Que l'écran des membranes soit fidèle, transparent et bien tempéré !

Je dois reconnaître que, sur ce plan, la tradition de spatialisation interprétée en concerts d'œuvres stéréophoniques (ou légèrement plus), en considérant l'acousmonium comme un instrument, a souvent apporté une belle originalité dans ce domaine, mais d'une manière d'autant plus facilement acceptable qu'elle se situe à l'écart de la chaîne de fixation-reproduction...

Aborder la question du dispositif haut-parlant dans le prolongement et selon la même démarche que le travail sur le son, revient au contraire à s'intéresser à l'objet sonore dans toutes ses dimensions, tel qu'il est concrètement produit et directement entendu, plutôt qu'à travers l'image reconstituée qu'en aura un auditeur. Et s'il faut bien-sûr pouvoir réentendre les œuvres, il ne s'agira pas de reproduire une image de son espace, mais l'objet composé lui-même, complexe et complet (qui peut évidemment inclure des images d'espaces ...).

Ces *espaces-objets*, dont la typologie et les caractéristiques sont à répertorier, peuvent supporter bien entendu de multiples points d'ouïe plutôt qu'un spot aussi sweet soit-il, ce qui fait qu'ils nécessitent pour la plupart de reconsidérer la place qu'occupe le son par rapport à l'auditeur et comment celui-ci se le représente. Mini révolution, mais révolution tout de même.

Et pour ce faire (telle est du moins mon expérience), rien de tel que d'avoir la main et l'oreille en direct sur ce qui constitue ces sons (l'amplitude des composantes de leur *masse spatiale*), plutôt que par l'intermédiaire obligé d'une représentation mathématique de l'espace dans lequel ils seraient plongés, et des restrictions qui lui sont associées.

C'est pourquoi « la conception que j'aime » ne se contente pas d'échantillonner la surface d'une sphère, mais tout volume en multicouche, s'il vous plaît, cela d'une manière linéaire (voir à ce titre le remarquable *4D-Sound* de Paul Omen) ou non, en de beaux réseaux ou de gros (ou petits) pâtés ! Une fois cette grille définie, quelle qu'elle soit, il est même possible d'y placer des capsules de microphones pour en capturer l'*objet-espace* lors de tournages non conventionnels mais néanmoins très intéressants ⁶.

Cette approche-réseau, bien que je l'ai appliqué dès le début des années 90 avec l'installation *Formes et couleurs de la vie*, a mis du temps à émerger et à se définir à ma conscience. Longtemps j'ai cherché comment expliquer pourquoi j'avais totalement abandonné la stéréo en 1986, ou pourquoi un dispositif pourtant omniprésent comme le cercle octophonique ne parvenait pas à me motiver. Ce n'était pas seulement une question de quantité et de possibilités d'écriture sonore (combien de canaux ?) mais de bien qualité d'espace : ces espaces-objets, fragments plus ou moins complexes et biscornus d'un réseau infini, constituent un monde de représentation acousmatique (j'ose le mot ...) qu'il est possible d'explorer concrètement par les compositions, au même titre que les autres aspects du son haut-parlant.

Alors oui, la stéréo et le 5.1, le cercle octo et même la sphère ambisonique en font partie, mais il y en a tellement d'autres, plus excitants pour celui qui fait comme pour celui qui écoute !

Donc, même si on peut interpréter le SPS comme un renforcement des applications du champ sphérique (ce qui est bien le cas), lire que, comparée à l'ambisonique, la projection directe peut être à la fois plus précise, plus stable et sans artefacts de timbre et de phase, est une manière pour moi de déceler, ici encore, une petite brèche dans une autre citadelle. Et ça me fait du bien :-)

⁶ pour les courageux, voir <http://sonsdanslair.free.fr/letempsdufaire.htm>

Pour tout dire, j'ai même ressenti comme une légère pointe de revanche, tout à fait dérisoire et même mesquine, face aux chercheurs férus de mathématiques pour qui les formules sacrées du codage ambisonique représentent LA vérité, et qui méprisent ou même ignorent l'apport de solutions alternatives, plus simples et directes, qui pourtant, à chaque fois que j'effectuais des comparaisons, s'avéraient plus précises, plus stables etc. (sans parler du fait qu'elles n'étaient pas limitées à ce fameux champ sphérique !) ...

Alors pour conclure, si je m'attache à ces points qui peuvent ressembler à du coupage de cheveux en 5.1, c'est bien parce que, comme précédemment, ils signifient bien plus que ça à mes oreilles : dans les deux cas il y est question d'une conception largement dominante, le modèle du « concert vivant » d'une part et la reproduction d'enregistrements d'autre part, qui n'a en fait pas grand chose à voir avec la question de la création sonore concrète-fixée-haut-parlante-acousmatique. Elle peut s'y associer dans certains cas, notamment en tant que relais de diffusion, mais, si l'on n'y prend pas garde, elle masque et même risque d'étouffer ce qui constitue pour moi les éléments les plus originaux et les plus précieux d'un « art » qui restera à ce titre toujours fragile.

Alors tant pis si les acousmates authentiques ou Facebook nous invitent sur un chemin bien balisé et sécurisé, les bords en sont sûrement moins stables mais on a plus de chance d'y trouver des pierres curieuses !

David PITA CASTRO *aka D.C.P*

Compositeur

deafdcp.org

Rencontres Acousmatiques 2017

En tant que compositeur et interprète, passionné par la synthèse sonore et la diffusion du son, je développe au travers de mon travail de composition une connaissance empirique des acousmoniums. Ces systèmes de diffusion que l'on nomme aussi *orchestres de hauts-parleurs* nous donnent la possibilité d'envisager des architectures sonores rigides ou mouvantes qui structurent et redimensionnent les espaces.

Pour ma part, les différentes étapes de composition de pièces pour acousmonium ne respectent pas un ordre chronologique linéaire. Je m'explique : la recherche de matière première (le son), l'élaboration d'une structure cohérente (dramaturgie), le mixage et la spatialisation ne sont pas des étapes de travail qui se succèdent les une aux autres mais des moments qui entrent en résonance et qui s'influencent.

Le travail de la spatialisation présente toutefois une spécificité qui lui est propre : il implique une grande part de projection et d'imagination. En effet, c'est un travail qui se fait dans des conditions propres à chacun. Au vu des conditions qui, à moins d'être un privilégié, ne pourront jamais être optimums, il faut construire son architecture sonore dans une utopie qui, l'on espère, pourra se concrétiser.

Malgré tout le travail en amont, les surprises et les inattendus seront présents lors de la mise en pratique sur un acousmonium. Il faudra alors refaire des calibrages plus ou moins importants, et surtout accepter que notre pièce ne sera pas exactement comme nous l'avions imaginée.

Lors de ces *Rencontres Acousmatiques*, nous avons souvent échangé autour de cette difficulté à transposer le travail de composition. La standardisation des acousmoniums a alors été évoquée comme solution. C'est une posture intéressante et avantageuse sous certains angles et qui plus est serait une réponse relativement efficace. Toutefois, cette standardisation devrait également s'appliquer à l'architecture des lieux qui accueillent de tels systèmes, ce qui devient à mon avis très compliqué.

Personnellement je préfère prendre le contre-pied de cette solution et ainsi mettre les capacités d'adaptation lors de l'interprétation en avant. Il faudra donc être attentif et réactif face aux différentes harmonies surprenantes qui apparaîtront non seulement de part la diversité et la « couleur » des hauts-parleurs, mais également de part la réverbération des fréquences liée à l'architecture.

Autrement dit, je suis pour une posture qui sous-entend une pleine conscience de l'instant présent s'apparentant à une forme de méditation. Ce qui permet l'intégration de l'inattendu au processus d'interprétation le rendant ainsi plus vivant.

Guillaume LOIZILLON

Compositeur et maître de conférences au Département Musique de l'Université Paris 8

loizillon.paris

Écritures acousmatiques et interprétation : pour un développement critique

Les musiques du son ont, en ce début de XXI^{ème} siècle, plusieurs décennies d'histoire et de développement. Elles constituent un champ esthétique au sein duquel l'appartenance au domaine de la musique semble parfois trop étroit ou du moins incomplet pour en rendre compte de la spécificité. C'est ainsi que des tentatives successives ou simultanées de dénotation sont nées : musique concrète, musique acousmatique, *tape music*, arts sonores, musique électronique etc. Tout cet appareillage lexical ne paraît cependant jamais satisfaire les acteurs ou les actrices de ces genres ou ces formes. L'objectif développé ici n'est pas de suggérer d'autres dénominations, censément plus fédératrices, mais de poser des jalons afin d'alimenter des considérations critiques, particulièrement sur la globalisation de la notion d'acousmatique. Paradoxalement, cet état des choses a tendance à circonscrire ces pratiques dans un enfermement de spécialiste et dans des débats biaisés, au détriment des questions centrées sur l'expression artistique. Bien que la problématique ne se joue pas sur le terrain strict du vocabulaire, nous proposerons des approches conceptuelles autres qui pourraient englober de manière plus complète les interrogations.

Créer avec les sons, composer le son.

La fixation du son ou sa fabrication par synthèse présentent deux opérations en apparence aux antipodes. Elles convergent cependant dans la pensée globale de l'objectivation du monde sonore. Sur le plan artistique, cet état des choses pousse à questionner la représentation écrite et le geste instrumental, ou tout du moins en proposer d'autres formulations. Au delà des seules *musiques électroacoustiques*, le rapport au son supposé sans médiation s'incarne dans de nombreux genres musicaux. Il appartient aussi bien à la sphère des musiques dites savantes qu'à celle des arts populaires ou de la production de masse. *L'audiotactilité*, pour reprendre la notion développée par Vincenzo Caporaletti ¹, pourrait ainsi figurer comme concept englobant l'ensemble des modalités d'écriture directes avec les sons, en dépit du fait que les développements de l'auteur semblent principalement s'appliquer aux musiques populaires et à

¹ Lire par exemple : Vincenzo Caporaletti, *La théorie des musiques audiotactiles et ses rapports avec les pratiques d'improvisation contemporaines*, Revue filigrane n°8, éd. Delatour, 2008.

<http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=361>

l'improvisation. Néanmoins, dans un tel cadre, sont fédérées tout ce qui a recourt à la phonographie, dans le sens le plus large qu'il est possible de donner à ce terme.

Ainsi, la pratique d'une musique faite à *même le son* ne se résout pas seulement dans l'enregistrement ou la synthèse sonore, visant à des trouvailles et des rendus toujours plus inouïs. Elle appartient à un ensemble bien plus vaste où se côtoient des productions appartenant aux genres du rock, du jazz, des musiques électroniques, dans le sens contemporain qu'a pris cette expression.

Pour ce qui est d'une spécificité annoncée par les musiques acousmatiques, la mise en espace des sons et l'instrumentalité causale occultée sont des parties prenantes structurelles de son réseau de significations. A ces dimensions proprement esthétiques, il ne faut pas négliger les analyses plus en prise avec le contexte sociétal déterminant également. Cet environnement social est lié à la technique et à l'industrialisation des biens culturels agissant comme puissance de normalisation : la haute fidélité, la stéréophonie, le disque vinyle, le DVD etc. Tout cela concourt à une standardisation de l'écoute autant qu'à sa mise en évidence comme valeur. Le son comme composante incontournable de l'espace domestique et public se conjugue aussi selon ces modalités. Par voie de conséquence, la mise en interrogation de ces structurations est fondatrice dans les développements artistiques soucieux de création et d'expérimentation. Plus qu'une extension du domaine du sonore, l'enjeu est une aussi celui d'une redéfinition des subjectivités du sensible.

Acousmatique

Isoler un sens pour mieux le magnifier. C'est ce qui est pressenti par le concept de l'*acousmatique* dans son souci de formaliser l'absence du regard : ici, il n'y a rien à voir et seule l'écoute est fondatrice. Cette assertion qui promet d'exclure la vision est en creux l'affirmation d'une problématique forte, celle de la représentation et d'une certaine manière celle de l'incarnation sans cesse repoussée. Elle est aussi de manière indirecte l'un des éléments qui conditionne la question de l'interprétation. Nous proposons de reprendre la source philosophique exhumée par Pierre Schaeffer : la parole magistrale est d'autant plus efficace qu'elle est exemptée de la vue de celui ou celle qui la profère. Le pont théorique est ici construit : écouter sans voir nous ferait mieux entendre ou tout du moins entendre d'autres essences. La métaphorisation du dispositif pythagoricien est en effet fructueuse dans un schéma méthodologique visant à installer une situation expérimentale, chose que préconisait Schaeffer. Elle devient en revanche beaucoup plus délicate quand il s'agit de la généraliser dans une esthétique qui lui serait propre. Corollaire de la question du dépositaire de la parole, celle de l'exemption de la causalité revient toujours immanquablement en force.

Il semble que l'assertion *que lien causal entre ce qui est entendu et un événement matériel quelconque correspondant est dès lors purement aboli*² ne puissent jamais totalement fonctionner. L'occultation de la part signifiée du son ne semble pas de ce monde. Même un partisan du son composé de toute pièce comme l'était Jean-Claude Risset remarquait la force de

2 Jonathan Prager, *l'interprétation acousmatique*, fichier pdf à consulter sur http://www.inagrm.com/sites/default/files/Interpretation-acousmatique_0.pdf, Lyon 2002-2012.

l'ancrage dans le réel du phénomène sonore ³. Sur un autre rivage, la position de John Cage au sujet d'un son exempté de sens, le conduit à de sublimes lieux de contradiction où silence et bruit se confondent et la musique disparaît au profit de la seule activité des sons.

Des sons et des systèmes

Si les musiques concrètes, acousmatiques ou électroacoustiques ont effectivement trouvé une forme de représentation propre dans le concert de haut-parleurs, c'est souvent au prix d'une plongée dans un certain entre-soi, et cela malgré la grande séduction aurale des systèmes de diffusion. Cela pourrait vouloir signifier que l'habitus de l'écoute acousmatique éprouve une difficulté certaine à se poser comme composante esthétique de partage. Bien que cela ne signifie pas qu'il faille en conclure une absence de valeur, on peut penser que *l'audio tactilité* ouvre des espaces de créations où il s'agit de continuer à explorer la question du *langage*, de *l'écriture* et du *dispositif* en tant que structures de l'invention. Ces trois termes sonnent comme énonciation de ce qui est souvent appelé *arts sonores* et qui nous le pensons n'en demeure pas moins une question de musique. On peut ne pas repérer sur ce sujet, de tension entre les deux termes ni même une rupture radicale d'ordre esthétique. Cette tension serait plutôt à penser dans le champ de l'ontologie, c'est à dire des modalités d'existences et de représentation de certaines formes de création musicales ou sonores. Cette question est déjà largement posée par le rock considéré dans rapport à la phonographie. L'ouvrage de Frédéric Bisson *La pensée rock* ⁴ nous paraît exemplaire dans cette voie de recherche.

La pratique d'une *écriture du son* est conditionnée par une certaine technique, celle qui se développe depuis la fin du XIX^{ème} siècle. Le concept de *phonographie* est ici central, et celui du dispositif ne l'est pas moins. De la monophonie à *l'acousmonium* c'est une certaine raison instrumentale qui semble toujours dominer en arrière plan. Afin de ménager l'existence d'une composition autonome des dispositifs, ceux-ci ont été globalisés dans de multiples formes de standardisation ou de neutralisation. Même si celle de *l'acousmonium* est à l'évidence la plus émancipée, elle semble toujours vouloir signifier que l'œuvre perdure dans son autonomie abstraite : affirmation d'une contradiction difficile à dépasser et qui de manière directe conduit à discuter de la notion d'interprétation. Comment en effet des sons pensés comme des métaphores et des images pourraient-ils encore contenir des zones d'interprétation ?

Interpréter

La dichotomie entre compositeur ou compositrice et l'interprète est un héritage venu en droite ligne de l'appareil musical dit *classique*, et dans lequel il se définit de manière assez logique. L'écriture musicale *traditionnelle*, forme de division du travail, postule en effet l'existence de *l'instrumentiste* à qui il est demandé de transcender sa technique dans le but explicite de donner une interprétation, pour un objet structurellement inaccompli. Ce processus fonctionne assez difficilement pour les musiques fondées sur la phonographie et un rapport direct avec le son. Même s'il existe indéniablement une relation gestuelle avec les appareils (consoles, platines etc.)

3 « L'identité d'un son de synthèse n'est forte et robuste que lorsque nous pouvons plausiblement lui attacher un mode d'engendrement mécanique », in, *Synthèse et matériau musical*, Cahier de l'Ircam, 1993.

4 Frédéric Bisson, *La pensée rock, essai d'ontologie phonographique*, Ruby Theory, Questions théoriques, Paris, 2016

elle est d'une autre nature que celui de l'instrumentiste au regard de la partition écrite. Le travail phonographique est déjà de l'ordre du rendu sonore. Dans le cadre des musiques acousmatiques celui-ci est souvent poussé à un stade d'achèvement par le créateur ou la créatrice. Il en est la signature stylistique et rend, semble-t-il, inopérante à l'idée d'interprétation.

Il faut néanmoins regarder de manière positive une *formation à l'interprétation*. Si l'on désire la prendre au sérieux, et cela est nécessaire, elle ne peut que conduire à d'autres formulations de la dichotomie composition interprétation, même si son ambition première est la perdurance d'un répertoire. L'interprétation acousmatique est finalement à la recherche de sa propre interprétation. L'affirmation que la fixation sur support, dans le patch ou autre, rend caduque voire dommageable ce concept résiste assez mal à l'évolution des pratiques et même finalement à la question de la transmission des œuvres déjà réalisées. Les musiques populaires ou de masse, de la culture DJ, du remix au sampling ou autres, en dépit des limites esthétiques qui peuvent les caractériser, sont une voie de réflexion fructueuse. Elle nous montre que le passage de générations musicales ne peut s'opérer que par l'écoute seule, même magnifiée par les dispositifs.

L'interprétation acousmatique, si elle s'affirme comme nécessité pour un certain répertoire, risque pourtant à terme de ré instituer des querelles stériles sur la notion d'authenticité. Du fait qu'elle se fonde grandement sur des considérations liées à la spatialisation donc à l'implantation du dispositif plus qu'à sa poétique, nous sommes sur un terrain intermédiaire et relativement mal cerné par l'idée d'interprétation. Est-il certain que le devenir d'un répertoire qui ne peut se résoudre dans l'écoute domestique (cf. Jonathan Prager, op.cit.) soit dans son accession à une dimension interprétative par ce cheminement ? Personne ne sait exactement comment seront perçues et transmises ces œuvres et même si elles le seront. La fixation sur le support, dans le patch ou dans le code n'étant au fond qu'une condition de conservation et non une de transmission. Ce qui paraît certain est que le paradoxe d'un son qui clôturerait toute possibilité d'interprétation se pose comme une réelle contradiction : le prix de cela est sans doute de repenser la dualité composition interprétation hors du sens où une certaine réalité musicale l'a institué ou encore de penser que la fixation des sons ne consiste en fait qu'à retarder leur évanescence.

Gilles MALATRAY aka *Desartsonnants*

Artiste sonore et promeneur écoutant

desartsonnantsbis.com

Acousmatique 2017 CRANE retours

Devant la richesse des débats, je prendrai ici le parti de faire quelques retours, non exhaustifs tant s'en faut, via quelques mots clés, des idées qui m'ont accroché, ou que je défends, donc parfois en toute partialité.

Diversité/complexité/simplicité

La petite assemblée de débatteurs que nous fûmes a montré d'emblée la diversité du ou plutôt des champs de l'acousmatique. S'il fallait encore le démontrer, la richesse, parfois un brin dispersée dans les débats, des parcours, des pratiques, des esthétiques, et même le caractère inter-générationnel de nos rencontres sont là pour le prouver.

Si cette diversité fut une richesse incontestable lors de nos échanges, elle posa néanmoins les limites d'une définition commune et acceptée de l'acousmatique. Un art haut-parlant, une ou des postures d'écoute, des technologies, les espaces de diffusion, des esthétiques, des projets de société un brassage de tout cela ... Nous avons, après avoir longuement discuté, ferraillé, argumenté, explicité, achoppé sur une définition qui satisferait pleinement l'ensemble des participants. Mais qu'importe, si chacun pouvait avoir sa propre définition, nous avons néanmoins trouvé de multiples champs d'intérêt(s) en commun pour asseoir un débat que personnellement j'ai trouvé très stimulant.

Cette diversité révèle tout d'abord une forme de complexité liée aux pratiques acousmatiques. Complexité que l'étendue et l'incessant développement des technologies n'est pas fait pour amoindrir. Logiciels, outils de montages, de traitement différé ou en temps réel, outils de diffusion, de spatialisation, qui offrent aujourd'hui un vaste panel d'instruments/outils ne cessant de s'élargir. Parfois, le traitement musical, sonore, peut être si complexe, que la forme même d'écriture musicale /sonore le devienne aussi, brouillant ainsi les pistes dans une transmédialité où l'auditeur non aguerri (et même celui qui l'est) pourrait avoir l'oreille qui lâche prise. c'est en tous cas ce que je ressens parfois. D'autre fois, le dispositif peut prendre une place exagérée, faisant ombrage à la composition formelle, à l'esthétique et à ce que je noterais l'éloquence, voire la beauté du discours musical. Néanmoins, il me semble que c'est bien dans ce b(r)ouillon de sons, de technologies et de brassages internautiques, que l'acousmatique résiste au temps qui passe, au foisonnement des productions, sans doute en orientant ses pratiques vers des genres où l'image, le temps réel, la création online, régénèrent les pratiques.

Quand à la simplicité, c'est justement au moment où l'artiste comme le public oublie toutes les techniques et les processus complexes, le côté cuisine, pour se recentrer sur le son-même, et en jouer sans entraves, que celle-ci me paraît la plus juste, et la plus simple. La simplicité c'est sans doute, pour moi, de me retourner vers la posture acousmatique du PAS - Parcours Audio Sensible, et de puiser dans le paysage sonore des postures et des gestes collectifs. Des modèles d'écoute, voire faire en sorte, les puristes me tireront dessus à boulets rouges, que la promenade elle-même se fasse œuvre, concert, musique, espace acoustique. Nous revenons là à une forme de simplicité, somme toute assez radicale, notamment vers celle de Max Neuhaus et de ses Listen, soundwalks qui sont toujours pour moi un fait acousmatique pur, dans la simplicité de son appareil.

La figure Haut-Parlante, dispositifs et processus

Le haut-parleur, ami et partenaire de longue date de l'acousmate, fidèle relai, ou non, seul, en couple ou en quadri, octophonie, dans des configurations type « moutons à cinq pattes », a occupé une place importante dans nos débats, et écoutes ... Et si c'était lui l'élément unificateur, le liant, le centre d'une définition plausible pour l'acousmatique ? La réponse n'est pas si évidente que cela, même si le média électroacoustique, au sens large du terme, demeure au centre de la scène, du casque audio à l'Acousmonium en passant par internet et moult dispositifs hybrides. En tous cas, cette édition nous a promené devant et au cœur de différents systèmes de haut-parleurs, du creux de l'oreille à l'espace stéréophonique, du salon d'écoute immersif, y compris dans une pelouse, aux murailles d'un château, en passant par une balade nocturne. En situation de concert, des haut-parleurs plus imposants, fidèles, en micros HP mobiles, en « pieuvre » enveloppant l'auditeur, sans compter des mises en espaces qui investissent l'intérieur comme l'extérieur, les situations haut-parlantes nous en ont fait entendre de toutes les couleurs. Les implantations de ces rencontres furent des plus variées, parfois surprenantes, convoquant des postures physiques et mentales qui donnèrent incontestablement des couleurs singulières aux écoutes. Au-delà d'une problématique qui puisse faire accord, ou consensus, l'imagination des acousmates, jouant avec les technologies portables, les détournant souvent de leur usage initial, parfois limite low-fi, nous laissent entrevoir de multiples possibilités plus ou moins nomades, adaptées tant au concert qu'à l'installation, se glissant dans les endroits d'écoute inhabituels. Gageons que l'évolution des technologies nous réserve encore bien des surprises. Quand à la question d'un orchestre de haut-parleurs mutualisé, qui comblerait les carences de lieux de diffusion non ou mal équipés, qui répondrait à un besoin des artistes n'ayant pas forcément les moyens financiers de s'équiper de systèmes de diffusion adéquats, elle soulève elle aussi de nombreuses questions. De la pertinence d'un tel dispositif face à la demande, à l'existant, aux modes de gestion, à l'évolution des matériels et esthétiques ... La question reste posée sans toutefois trouver de réponses satisfaisantes pour l'instant.

Indoor/outdoor

Si la naissance des musiques concrètes, électroacoustiques, acousmatiques ont bien été dans les studios, et très vite dans la salle de concerts, depuis notamment John Cage, Max Neuhaus et ses installations outdoor, la question de sortir hors les murs se pose. Liberté du compositeur de « prendre l'air », contextualisation et investissements de nouveaux espaces/paysages sonores,

désir d'aller vers d'autres publics, comme l'ont notamment fait les arts de la rue, autant de raisons qui font que l'acousmatique peut, à l'instar du théâtre, se jouer et s'installer hors des « boîtes noires ». Force est de constater que cette année, trois propositions s'effectuaient en extérieur. Ces espaces extérieurs, environnementaux, paysagers, sont pour moi, depuis longtemps, reliés à des éc(h)osites dans lesquels on peut à la fois puiser et installer, s'inspirer et transformer. Ainsi l'an passé avec *Canopée* dans le parc du Musée Buffon <https://cranelab.fr/2016/06/03/canopee-montbard-exvoo2016/> ou à la Saline royale d'Arc et Senans http://s559419324.onlinehome.fr/?page_id=1846, et encore ces dernières années *Back To The Trees* <https://www.backtothetrees.net/back-to-the-trees-6>, les sons installés, spacialisés, chaque fois avec des dispositifs différents, entrent en résonance avec les lieux, le discours écologique assumé, et les ambiances sonores intrinsèques qui viennent se frotter aux sons installés. Si j'aime assister à des concerts acousmatiques en salle, je fais tout, personnellement, lors de marches ou d'installations, pour sortir les oreilles au grand air (pas forcément d'opéra). Chacun ses lieux de prédilection.

Acousmatique espace public et politique, engagement éthique ou esthétique ?

Pour prolonger la question du dedans/dehors, la question de l'espace public, qui m'est chère, a été abordée. Comme je l'ai rapporté auparavant, longtemps les domaines de l'acousmatique se sont à l'origine cantonnés en intérieur, sans doute que la taille, le poids du matériel, et l'absence de batteries conséquentes, de technologie wireless y ont été pour quelque chose. Mais sans doute également que ces formes de musiques de concert ont suivi leurs aînées de la « grande » musique à s'installer en condition d'écoute « classiques », même si l'orchestre de haut-parleurs a bien vite dépassé les pourtours de la scène dans sa volonté d'immerger le public. L'arrivée du Walkman, puis du numérique, ont donné aux productions sonores une portabilité inédite, une mobilité qui leur a permis d'investir plus aisément des espaces extérieurs, et ce sur toute la chaîne productive, de la prise de son à l'installation in situ. Les arts de la rue ont quand à eux bien vite compris toutes les nouvelles stratégies d'écriture qu'offrait l'espace public, y compris dans la création sonore (Michel Risse et Décor sonore, la Cie de l'Éléphant vert, Métalovoix, Lieux publics, les Souffleurs poétiques ...). Ce que l'on appelait au départ Théâtre de rue, avec la connotation politique de la représentation théâtrale en espace public, qui finalement ne faisait que revenir aux fabliaux médiévaux et aux Tréteaux de Molière, ont réveillé l'espace sonore, alors même que les acousmates ignoraient (et ignorent encore) en général ces pratiques plus ... triviales et festives. Porter les sons au dehors pour faire entendre sa voix est quelque chose qui me questionne régulièrement, y compris dans les productions acousmatiques, ou liées à des postures acousmatiques. Certes je ne me place pas ici dans une militance propagandiste, avec tous les excès et dérives que cela suppose, y compris et surtout par le son, mais comme un artiste qui tente de prôner une certaine éthique, des qualités relationnelles, voire un engagement écologique, dont celle du sonore. Je recherche en fait une certaine esthétique respectueuse. L'acousmatique comme une forme de discrétion sonore, des situations intimes, de proximité, celle face à d'agressifs haut-parleurs post-woodstockiens, ou de la Muzac pernicieusement invasive.

La militance pour une belle écoute qui me paraît dans ce cas de figure plus plausible en espaces extérieurs, naturels ou urbains, qu'en salle, et s'accommode plus de l'espace public comme lieu où s'exerce une forme de résistance car parfois, écouter c'est résister, même en douceur ...

Alice CALM

Artiste sonore & compositrice

alicecalm.com

Espace-dispositif-Composition

Le temps de ...

quelques réflexions à partir de ma pratique et des éléments qui ont été discuté lors des *Rencontres Acousmatiques*.

Depuis quelques années déjà, mon écriture sonore est liée au dispositif d'écoute en multicanal.

Dans un premier temps, ce dispositif a ouvert pour moi de nouvelles perspectives dans l'écriture sonore, notamment dans les ouvertures narratives qu'elle peut engendrer : plusieurs points de vue, actions simultanées, discours emboîtés, superpositions ...

Dans un deuxième temps, sont apparues les diverses et riches possibilités que pouvait proposer la liberté de varier et/ou de choisir le dispositif de diffusion.

Sans doute parce que je pense un peu les haut-parleurs comme des instruments, issue sans doute également de ma formation d'écriture instrumentale, avoir un haut-parleur ou 18 à disposition ne génère pas la même composition et/ou propose une multiplicité de choix de diffusion. Comme un objet ayant un espace propre, il peut se déplacer pour faire entendre la composition dans différents espaces. Le dispositif et la composition vont de pair.

Et puis enfin, est apparue la possibilité d'inclure l'espace de diffusion dans la pensée à la fois du dispositif et aussi de la composition. Cette attitude se rapproche alors davantage de ce qu'on peut appeler « installation sonore » qui se décline elle-même en de nombreuses possibilités d'interactions.

Comme la composition est attachée à un dispositif et parfois même à un lieu, les sons que j'utilise s'attachent concrètement dans un temps qui est celui de la composition.

Ils sont des traces, des marques comme les notes d'un journal à un point donné. La composition s'organise comme autour d'un noyau sous la forme d'une constellation. Elle s'éclaire de manière fugace le temps de la diffusion et puis disparaît.

La composition s'inscrit, dans ce cas, en amont de l'espace ou du dispositif. En aval se trouvent : le dispositif de restitution, le temps d'écoute et puis ensuite le choix à effectuer dans la diversité des possibilités d'enregistrements.

Les rapports entre l'espace, le dispositif et la composition s'en trouvent très imbriqués.

Libertés et contraintes s'enchevêtrent pour laisser parfois place également aux limites qui émergent de cette manière d'envisager la composition, notamment en ce qui concerne sa diffusion-transmission.

Dans la posture que j'adopte le plus souvent, se dégage, me semble t-il, une pensée qui donne importance au temps présent et à l'éphémère.

L'objet fini reste lié à un dispositif, voire à un lieu. Son temps d'existence ou sa pérennité est ainsi réduite, si je le pense à l'extrême, à son temps de diffusion.

Je nuancerai cette posture avec l'idée que chaque composition peut à nouveau être adaptée pour un autre dispositif, un autre espace de diffusion si toutefois cette adaptation peut trouver sens. L'adaptation demande alors parfois une transposition ou même à une réécriture de l'œuvre.

La question peut alors se poser de s'inscrire dans des standards ou pas, de la pérennité de l'œuvre ou pas. Je m'interroge ...

Frédéric MAINTENANT

Compositeur & chercheur associé au CNRS

fmaintenant@yahoo.fr

Penser la musique au-delà de la note, penser le son au-delà du visible. Pourquoi Parrhésia ?

À l'origine, c'est-à-dire le 4 mars 2017, lorsque j'ai envoyé un texte pour les Rencontres Acousmatiques 2017 du CRANE lab, il y avait une phrase interrogative, précédée de deux points, à la suite du titre, en lieu de « Pourquoi Parrhésia ? » : la musique spectrale est-elle acousmatique ?

Je ne vais pas éviter ce débat dans le texte qui va suivre, mais il m'a semblé que nos discussions ont plus porté sur le titre avant les deux points, et que la musique spectrale a été, au fond, très peu évoquée. Cependant pour replonger dans le contexte de la table ronde du 8 juillet 2017, je vais ouvrir ici de la même façon que je l'ai fait ce samedi-là, tout en prévenant qu'une interrogation sur l'éventuel aspect acousmatique de la musique spectrale ne sera pas au cœur de l'écrit qui va suivre. Donc voici :

Si je suis pragmatique, je peux répondre sans complexe Non à cette question et clore un débat qui pourtant, en fait, est un des débats centraux en musique depuis une cinquantaine d'année.

Il s'agit en effet de repenser d'une part la musique au-delà de la note mais peut-être avec des instruments musicaux, et que veut dire un instrument musical. Au fond c'est une des questions de Risset, est-ce que l'ordinateur est un instrument musical ? C'est aussi une des questions des musiciens pionniers de ce que l'on appelle en vrac le free jazz et avec lesquels Varèse a collaboré pour en déduire sa seule pièce véritablement acousmatique, *le Poème électronique*.

Il s'agit de repenser d'autre part, pour revenir à l'origine de la notion d'écoute acousmatique, de repenser le visible et l'invisible en musique, c'est à dire ce que le visuel perçoit du sonore et en quoi le visuel aide-t-il le sonore ? Car depuis l'évolution des systèmes informatiques et depuis l'acousmonium de François Bayle, la musique acousmatique utilise de nombreux moyens de transcription visuelle dans sa conception mais aussi dans son exécution. Et encore de repenser d'autre part, en quoi la musique spectrale, mais pas qu'elle, mais elle notamment, perturbe considérablement le rapport visuel de l'écouter mais aussi de l'interprète : on se retrouve parfois à observer des musiciens gesticuler sans rapport avec ce que l'on entend, alors ne vaut-il mieux pas fermer les yeux ou être dans le noir pour vraiment entendre certaines musiques de Grisey ou de Murail ? Par ailleurs, l'enregistrement audio-visuel de certaines performances donnent une tout autre impression que la musique soit instrumentale ou non.

Enfin pour conclure, nous remarquerons que l'essentiel de ces questions émerge en même temps qu'apparaît ce que Lyotard va nommer la post-modernité, ce n'est pas un hasard ...

Et donc de continuer ici en citant un texte de Lyotard, « *Conventus* »¹ :

« En 1956-1958, Le Corbusier travaille avec Varèse à Bruxelles, où ils créent ensemble l'un le *Pavillon Philips*, l'autre le *Poème électronique*. « Je m'efforce, écrit Varèse, de faire saisir à l'auditeur la différenciation la plus extrême des colorations et des densités ». Sa musique prend appui sur « le mouvement de masses sonores sans rapport entre elles ». Sans les rapports fixés par les règles harmoniques et mélodiques : ainsi en est-il des édifices sur l'Acropole. L'électronique est à la « libération du son » chez Varèse comme le béton à celle du volume pour Le Corbusier. La maison, écrit celui-ci, est une « machine à habiter » parce que la machine va plus loin dans l'analyse des éléments différentiels et dans leur libre composition qu'aucun projet conçu par l'homme. Le *Poème électronique* est une machine à habiter l'espace sonore.

Varèse, non par hasard, prend pour modèle de sa poétique la machination moléculaire qui engendre le cristal. La même qui fait « marcher les prismes » dans la vision blanche de Le Corbusier. Un an après Bruxelles, Pierre Boulez enregistre *Hyperprism*. »

Lyotard a consacré plusieurs textes à la musique : « *A few words to sing* » *Sequenza III* (avec Dominique Avron)², « *Plusieurs silences* »³ où il écrit « La désensibilisation du matériau ne peut pas être imputée à la société industrielle et à ses techniques de reproduction mécanique (lesquelles, nous le savons, peuvent aussi bien produire l'inverse, l'hypersensibilisation du matériau, il suffit d'entendre les musiques de Kagel, Cage, Xenakis, Zappa, Hendrix), elle n'est nullement pensable sous le concept benjaminien de la destruction de l'*aura*, qui appartient à la pensée négative du chef-d'œuvre perdu, de la technologie moderne comme aliénation ».

Là, je pause, et me demande en quoi la technologie est-elle une aliénation ou une libération en ce qui concerne la musique. Pour la musique acousmatique, la technologie semble une aliénation totale, mais comme le dit Lyotard plus haut en citant les *Écrits* de Varèse paru chez Christian Jacob, elle a été, en fait, dès le départ, une libération, la possibilité de composer et recomposer librement le matériau musical sans la contrainte de l'instrument, et de l'instrumentiste. Le compositeur pouvait donc directement s'exprimer sans passer par tout un arsenal bien encombrant et pas toujours coopérant. Et bien, paradoxalement, Varèse abandonne l'électronique pour revenir à la fin de sa vie à une écriture plus conventionnelle tout en réussissant à rester singulier. Ligeti a aussi abandonné le monde acousmatique pour des raisons peut-être similaire, l'insatisfaction du résultat sonore, et comme l'a remarqué Stockhausen concernant Varèse, parce qu'il y avait tout une autre technique à connaître avant de pouvoir composer librement ; mais aussi, il est vrai qu'avant l'arrivée d'ordinateurs facilement manipulables et la batterie de logiciels qui va avec, parce qu'obtenir des sons intéressants et de qualités relevait de l'exploit. Exploit qu'a su réaliser très tôt et réitérer maintes fois Pierre Henry dont nous avons appris la mort quelques jours avant les *Rencontres Acousmatiques*.

1 in *Misère de la Philosophie*, Paris, Galilée, 2000, p.205 (publié d'abord en italien pour le catalogue de la Triennale de Milan en 1994).

2 *Musique en jeu* n°2, Paris, Seuil, 1971

3 *Musique en jeu* n°9, Paris, Seuil, 1972

On peut dire que la musique spectrale naît de cette tension entre nouvelles possibilités technologiques et insatisfaction du son non instrumental. J'ai évoqué dans mon article « *Third Stream versus Free Jazz* »⁴, la possibilité d'une pièce proto-spectrale *Spectra* (1958) de Gunther Schuller. Il s'agit d'une pièce pour orchestre qui semble avoir été composée avec l'idée de spectres en tête, on peut penser à des informations qu'aurait transmises Stockhausen à Schuller. Le résultat est en effet étonnant et a surpris Hugues Dufourt qui est à l'origine de l'expression « Musique spectrale » pour désigner en effet une musique instrumentale qui s'appuie sur des effets plus communs à la musique électroacoustique. Bien sûr, les choses ne sont pas si simples mais le résultat donne à entendre comme je l'ai écrit en introduction des sons-timbres produits par des instrumentistes en totale déconnexion avec leurs gestes apparents.

Bien qu'il ne s'agisse pas d'une volonté délibérée du compositeur, cela pose la question du visuel et du musical. Curieusement ce n'est pas une question qui me préoccupe lorsque je compose, mais c'est une question que l'on m'a souvent posée à la suite de concert. Et puis c'est une question que je me suis posée en tant que spectateur, il faut bien l'avouer.

Cette légère digression me permet de rappeler une anecdote qui a été un des éléments sur lequel s'est appuyée notre discussion. Pierre Boeswillwald a travaillé longtemps pour le théâtre d'abord en tant qu'ingénieur électricien puis en tant que compositeur. Il a notamment composé avec Bernard Cavanna la musique d'un *Médée* monté pour la Comédie Française par Jean Gillibert avec qui Pierre a collaboré fréquemment de 1969 à 2008, notamment pour une pièce de théâtre musical intitulé « *Pour Arteau* ». Mais revenons à l'été 1981, au festival d'Avignon, dans la cour d'honneur du Palais des Papes, Pierre et Jean discutent. Jean angoisse un peu à l'idée d'accueillir des festivaliers tous guillerets de leur journée pour assister à cette tragédie somme toute sordide d'Euripide, l'histoire de Médée est bien connue certes, et Maria Calas, après avoir interprété le rôle phare dans l'opéra de Cherubini, a transcendé le rôle en tant qu'actrice dans le film *Médée* de Pasolini sorti en 1969, mais tout de même, il semble à Jean Gillibert qu'il faudrait une transition entre le moment où s'installent les spectateurs et le moment où l'action commence. Il propose alors à Pierre Boeswillwald de lancer une dizaine de minutes de musique originale et qui lui semble appropriée en démarrant pianissimo et en montant au fur et à mesure de façon à ce que l'action commence lorsque les spectateurs seront pris par l'ambiance.

Le résultat escompté fut certes là, mais un phénomène curieux se passa rapidement, les spectateurs devinrent d'abord auditeurs l'espace de quelques minutes. La musique diffusée par Pierre Boeswillwald occupait l'espace d'une ouverture. Des comédiens, au fur et à mesure des représentations, venaient prêter l'oreille avant de s'immerger dans leur rôle. Et surtout, comme nous l'a fait remarquer Pierre : « Je n'ai jamais eu une telle audience, peut-être deux ou trois mille spectateurs ».

Cela me rappelle une autre anecdote, dans des circonstances bien moins prestigieuses, je diffusais, dans un festival, depuis quatre représentations, ma musique comme musique d'une pièce de théâtre, *L'Oeil Orange* de Gaëlle Reynaud. À la fin de la pièce, comme il est de mise, nous discutons avec des spectateurs. L'un d'eux était un artiste lui-même et semblait très pris par la pièce, au bout d'un moment, il m'a demandé ce que j'y faisais, je répondis : « la musique ». Il fut tout étonné car il ne s'était pas rendu compte qu'il y avait une bande son qui occupait en effet la quasi-totalité de la pièce.

4 in *Penser l'Improvisation* par Mondher Ayari, Delatour, 2015

L'espace sonore est toujours perçu comme secondaire par rapport au visuel, c'est une dure loi, mais il en est ainsi. Cela n'a pas empêché Boulez de travailler pendant une vingtaine d'années pour la compagnie Renaud-Barrault et de composer en 1956 une de ses seules pièces électroacoustiques pour le court-métrage expérimental de Jean Mitry, la *Symphonie Mécanique*, donc entre *Désert* et le *Poème électronique* de Varèse.

Mais revenons à Lyotard, dans un autre de ses écrits où il est question de musique, écrit pour l'ouvrage édité sous la direction de Christine Buci-Glucksmann et Michaël Levinas, *L'idée musicale*⁵, il avance que :

« Un son, un ton isolable, une île surgie du pathos se fait entendre. Avec l'apparition du son audible, la promesse est faite. Ce son promet qu'il y aura d'autres sons. Qu'il y aura donc quelque chose encore, plutôt que rien. La terreur d'être anéanti ne cesse pas, toujours inaudible puisque continue, inarticulée, inadressée. La musique travaille à accoucher l'audible du souffle inaudible. Elle essaie de le mettre en phrases ... La phrase va vers toi et te demande une phrase. Tu formes ma demande en enchaînant sur elle. Cela s'appelle, en musique, *répons, responsoria*, depuis Gesualdo au moins jusqu'à Boulez. Répons n'est pas réponse, mais adresse et report. De répons en répons, des millénaires se dépensent à articuler, dresser et adresser le mugissement prostré de la mélancolie. »

Lyotard, en 1985, est commissaire de l'exposition Les Immatériaux, il est question d'une collaboration avec l'Ircam et notamment avec Gérard Grisey, mais cela ne se fera pas ; *Les Chants de l'amour* resteront à la marge de l'exposition.

Mais quittons Lyotard à présent pour nous tourner vers Foucault, et ...

Pourquoi Parrhésia ?

D'abord, quelques premiers mots sur la pièce que j'ai diffusée le vendredi 7 juillet 2017 au château de Chevigny à Millery, et qui porte le titre *Parrhésia*. En tant que telle, c'est une œuvre qui a été pensée d'abord comme une installation, un peu comme celles qu'ont présenté, pour les *Rencontres Acousmatiques*, Guillaume Loizillon et ses merveilleux « insectes-oiseaux » électroniques ou Gilles Malatray dont le concept était cependant un peu différent s'agissant en effet plutôt d'un Parcours Audio Sensible ... avec, cependant, dans les deux cas, la possibilité pour des sons naturels extérieurs de se mêler à leurs œuvres. Cela me conduit à la remarque que m'a faite Pierre Boeswillwald concernant ma pièce, pour lui le premier tiers jusqu'à ce que l'on entende à 9'17" le début de la conférence de Foucault du 24 octobre 1983 à Berkeley, est moins intéressant ajoutant que, pour lui, la signification des mots n'ont pas d'importance dans l'œuvre. Le reste allait ... ouf ... Il est vrai que ces neuf premières minutes avaient été un peu pensées comme une mise en écoute progressive et non invasive, mais je ne le renie pas, elles créent en écoute acousmatique une tension qui a son intérêt. Cependant, elles se prêtent à se mêler à des sons extérieurs comme nous allons le voir. Le 21 juin 2017, à la demande de la plasticienne, Jacoba Ignacio, je livrais ma pièce clef USB en main à la Galerie Graphem⁶. Je recommande le lieu car ils ont une excellente cave à vin bio ou apparenté. Ceci dit l'espace de l'exposition est une agréable petite pièce d'une vingtaine de mètre carré avec une grande baie vitrée donnant sur la

5 Presse Universitaire de Vincennes, 1995

6 68 rue de Charenton - Paris

rue non loin de la place de la Bastille. La musique fut donc installée, mais il fut décidé dans la soirée d'en faire une inauguration le 25 juin 2017 à 16 heures pour les 33 ans de la mort de Michel Foucault. Je note alors sur ma page *facebook* : « Dans le cadre de l'exposition de Jacoba Ignacio. Performance-lecture pour les 33 ans de la mort de Foucault avec Karim Bouziouane, Frédéric Maintenant - *Parrhésia* (2017) avec la voix de Michel Foucault (Parrêsia) , musique sur support à partir de voix, carrom et objets divers. Le texte de Foucault de la conf Berkeley de 1983 lu en français pour la première fois... ou presque... l'original de Foucault était lu en anglais. » et puis le 25 juin : « ... après la *Parrhésia*, on a un peu parlé de *La 7ème fonction du langage*, de Hhh et même de *Rien ne se passe comme prévu* de Laurent Binet. »

À noter tout de suite, un trouble concernant l'orthographe de *Parrhésia*, c'est bien ainsi que Foucault l'épelle en anglais, on peut l'entendre dans ma pièce. Cependant les éditions Vrin ont publié, début 2016, sous le titre *Discours et vérité*, précédé de la *Parrêsia*, la version française des conférences de Berkeley précédée d'un transcrit de la conférence de Grenoble du 18 mai 1982. L'orthographe sans « h » et avec accent circonflexe sur le « e » existe aussi ... mais pas sûr que ce soit celle-là que Foucault ait utilisé. On trouve les deux en français et celle avec « h » en anglais. Pour faire semblant d'entrer dans le roman, *La 7ème fonction du langage* de Laurent Binet, et parce que j'ai parlé de la *Médée* de Pasolini, je note sur ma page *facebook* le 26 juin 2017 : « Bristol revival today ... musique acousmatique, interférence live, improvisation, c'était ce dimanche en hommage à Foucault.

... en 2005 c'était un concert avec Lanquiditors et une création acousmatique en hommage à Pasolini ...

non è più lontano delle nubi extrait de *Le nuvole si sprofondano lucide* traduit librement en anglais par *We are almost reaching the clouds* puis finalement en Somali par *Innaga waan gaadhaya daruur sare*.

Le poème de Pasolini en entier :

*Le nuvole si sprofondano lucide
dentro le pozze roventi d'azzurro
e i rami si perdono nel sole.*

Questo è il tempo in cui rido, in cui piango,

questo è il tempo in cui attendo la grazia,

questo è il tempo in cui sono felice,

questo è il tempo in cui vago per i campi,

questo è il tempo in cui guardo i cieli ...

(lo ho gridato ? E non si spegne l'eco ?

e il mio grido non è più lontano

delle nubi ? Non potevo soffocare

la mia gioia ingenua, intrattenuta ?)

da « Carne e cielo »

Le 2 avril 2012, en début d'après-midi, après avoir attendu plusieurs heures dans l'aéroport de Madrid en grève, je décidai d'accepter une proposition de dépannage, et embarquer dans un car en direction de Paris pour un voyage d'une bonne vingtaine d'heures. J'avais pris dans mes bagages le premier volume de l'intégrale des pièces d'Euripide. Je ne me souviens plus exactement pourquoi j'ai décidé de commencer par Ion. Avais-je lu quelque part que Foucault y faisait allusion ? Mais alors pourquoi pas Hippolyte ? Les Phéniciennes ou les Bacchantes sont dans

le volume 2 ... Je revenais de Dakar où j'avais assisté au *Global Greens*, grande assemblée des écologistes de presque tous les pays du monde. Macky Sall venait d'être élu et on attendait que Wade accepte les résultats. Je me souviens d'un grand cri de joie derrière des grilles à l'aéroport Leopold Sédar Senghor, Wade venait d'appeler Macky Sall pour le féliciter me disait-on à travers les grilles. Une ambiance de joie accompagnait notre petit convoi semi-officiel en route vers l'hôtel. Là, nous étions avec tout le staff de l'exécutif des *Global Greens* dont le regretté Steve Emmott qui avait accepté que je propose que l'on réfléchisse à un hommage pour les 300 ans de la mort de Rousseau. L'idée était passée même si aucune résolution devait en résulter. Été 2012, j'organisai un petit colloque avec Philippe Meirieu, en invitant Frédéric de Buzon, je me chargeais alors de parler de Rousseau musicien, m'appuyant notamment sur son Dictionnaire de Musique et présentant son très intéressant duo pour clarinette dans une version jouée par Michel Portal et Michel Meyer. Dakar, l'île de Gorée devenue attraction touristique, lieu curieux, Auschwitz africain puissance 1000, et puis la rencontre avec le maire Khalifa Sall qui a été récemment élu alors qu'il était en prison, l'euphorie est passée, celle qui avait conduit notre ami Haider El Ali avec qui nous passions du temps au début de cette semaine, à devenir ministre de l'écologie, puis de la pêche. Il avait alors réussi l'exploit d'arraisonner un bateau de pêche russe grâce à sa collaboration avec le pirate Paul Watson, exploit relaté avec passion par Fabrice Nicolino un an avant le massacre à Charlie Hebdo, duquel il a réchappé de justesse.

Foucault, Grenoble 1982 : « Chez Euripide, quatre passages emploient le mot *parrêsia*. Premier passage, c'est dans *Ion*, vers 669-675. Ce texte dit ceci : « Si je ne trouve pas celle qui m'enfanta, la vie m'est impossible. Et s'il m'était vraiment permis de faire un vœu, puisse-t-elle être athénienne, cette femme [cette femme qui m'enfanta et que je recherche ; M.F.], afin que je tienne de ma mère le droit de parler librement [*hôs moi genêtai mêtrothe parrêsian* (pour que la *parrêsia* me vienne de ma mère ; M.F.). Qu'un étranger entre dans une ville où la race est sans tâche, si la loi même en fait un citoyen, sa langue restera serve, il n'a point le droit de tout dire [il n'a pas la *parrêsia* (*ouk echei parrêsian*) ; M.F.] » »

Mais dans le car je lisais : « Avant d'avoir trouvé, mon père, celle qui m'a porté, ma vie ne saurait être heureuse. Et si je puis faire un second souhait qu'elle soit Athénienne ! Que du chef de ma mère je possède le droit de parler librement ! Un étranger tombant dans une cité au sang pur, fût-il déclaré citoyen, sa langue reste serve et n'ose pas tout dire. »

Il y aurait une intéressante discussion à avoir sur le problème comparé de la traduction littéraire et de la traduction musicale. Une image pourrait fonctionner pour la musique spectrale celle de thème et version. Penser la musique au-delà de la note, penser le son au-delà du visible. Une recherche dont Varèse fut un des moteurs initiaux, mais on sait peut-être à quel point cela était au centre des réflexions de Rousseau comme il le relate dans son *Dictionnaire de Musique* :

« Au lieu de diviser harmoniquement le Diamètre par les fractions $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$, qui donnent le Système naturel de l'Accord majeur ; si en le devise arithmétiquement en six parties égales, on aura le Système de l'Accord majeur renversé, & ce renversement donne exactement l'Accord mineur : car (Pl. I Fig. 12.) une de ces parties donnera la Dix-neuvième, c'est-à-dire, la double Octave de la Quinte ; deux donneront la Douzième, ou l'Octave de la Quinte ; trois donneront l'Octave, quatre la Quinte & cinq la Tierce mineure. Mais, si-tôt qu'unissant deux de ces Sons, on cherchera le troisième Son qu'ils engendrent, ces deux Sons simultanées, au lieu du Son C, (Figure 13) ne produiront [682] jamais pour Fondamentale, que le Son E b ; ce qui prouve que, ni l'Accord

mineur, ni son Mode, ne sont donnés par la Nature. Que si l'on fait consonner deux ou plusieurs Intervalles de l'Accord mineur, les Sons fondamentaux se multiplieront ; & , relativement à ces Sons, on entendra plusieurs Accords majeurs à la fois, sans aucun Accord mineur. Ainsi, par expérience dire en présence de huit célèbres Professeurs de Musique, deux Hautbois & un Violon sonnante ensemble les Notes blanches marquées dans la Portée A, (Pl. G. Fig. 5.) on entendoit distinctement les Sons marqués en noir dans la même Figure ; savoir, ceux qui sont marqués à part dans la Portée B pour les Intervalles qui sont au-dessus, & ceux marqués dans la Portée C, aussi pour les Intervalles qui sont au-dessus. En jugeant de l'horrible cacophonie qui devoit résulter de cet ensemble, on doit conclure que toute Musique en Mode mineur seroit insupportable à l'oreille, si les Intervalles étoient assez justes & les Instrumens assez forts pour rendre les Sons engendrés aussi sensibles que les générateurs. »

Mais ce n'est pas ce débat que je veux continuer ici. En parlant de la genèse de *Parrhêsia*, ce que je veux mettre en avant c'est que ce que l'on entend dans une de mes pièces qu'elle soit acousmatiques ou non, du théâtre musical ou non, pour ensemble ou non etc etc, ce que l'on entend n'est que la partie visible d'un iceberg. Le pourquoi, le comment s'enfoncent loin dans mon histoire personnelle en tant qu'individu qui essaie de faire partager un peu de ce qu'il est dans notre société. Et bien évidemment, le mot *Parrhêsia* à son importance ici. Foucault explique (id. p.26) : « Sur ce mot de parrêsia, on trouve un texte célèbre de Polybe (Histoires, livre II, 38, 6), où il parle des Achéens et où il dit que le régime des Achéens était caractérisé par trois choses qui sont la *dêmokratia*, l'*isêgoria* et la *parrêsia* : la démocratie, c'est-à-dire la participation de tous, enfin de tous ceux qui constituent le *dêmos*, à l'exercice du pouvoir; l'*isêgoria*, c'est-à-dire une certaine égalité dans la distribution des charges ; et la *parrêsia*, c'est la possibilité, semble-t-il, pour tous, d'accéder à la parole, le droit à la parole pour tous, parole étant bien entendu la parole qui est déterminante dans le champ politique, la parole en tant qu'elle est un acte d'affirmation de soi-même et de son opinion à l'intérieur du champ politique. » Et encore (id. p.32), se référant à Platon (Gorgas, 486d) : « Lorsqu'une âme veut avoir une pierre de touche, c'est-à-dire si elle veut savoir - et alors le texte emploie à un moment donnée (la traduction ne le rend pas bien, mais peu importe) le mot important de *therapeuin* - c'est-à-dire si l'âme se cherche dans sa volonté de se soigner, de prendre soin d'elle-même, si elle veut trouver une pierre de touche qui lui permette de repérer où elle en est de sa santé, c'est-à-dire de la vérité de ses opinions, elle a besoin de quelqu'un, d'une autre âme qui va se caractériser donc par l'*epistêmê* (le savoir), [par] l'*eunoia* (la bienveillance), et par la *parrêsia*. Les uns manquent de science et ils ne peuvent pas servir de bons critères ; d'autres manquent d'amitié, ils n'ont pas l'*eunoia* ; quant à Polos et Gorgias qui ont parlé tout à l'heure, Socrate dit en effet : ils manquaient de *parrêsia*, ils ont été timides, ils ont eu honte d'aller jusqu'au bout de ce qu'ils pensaient, à savoir qu'il était raisonnable de commettre des actions injustes. »

Le 25 juin, pour tout dire, j'ai joué pendant les 10 premières minutes, et un peu après, de l'orgue Magnus, c'est un petit orgue de trois octaves avec des boutons d'accord à gauche, le son est acoustique, l'électricité ne servant qu'à actionner une sorte de ventilateur. Je calque un peu mon jeu sur celui utilisé par Scelsi et Ligeti pour leurs pièces pour orgue, et là je jouais progressivement en dessous de la bande pour finir avec une écoute acousmatique lors des 5 à 10 dernières minutes. Le comédien Karim Bouziouane lisait donc la version française du texte que l'on entend dans ma pièce, et un peu plus (id. p.79) :

« Le sujet de ces séminaires est la notion de *parrêsia*. On rencontre le mot *parrêsia* dans la littérature grecque à partir de la fin du V^{ème} siècle avant Jésus-Christ, et on le trouve également dans les textes patristiques à la fin du IV^{ème} siècle et au V^{ème} siècle après Jésus-Christ. Le mot *parrêsia* apparaît pour la première fois dans la littérature grecque chez Euripide et vous le trouvez encore très souvent, chez saint Jean Chrysostome par exemple, à la fin du IV^{ème} siècle dans la littérature chrétienne.

Il existe trois formes de ce mot : il y a la forme nominale *parrêsia*, la forme verbale *parrêsiazein* ou, mieux, *parrêsiazeisthai*, et aussi le mot *parrêsiaistês*, qui n'est pas très courant et que vous ne trouverez pas dans les textes classiques; vous ne le rencontrez que rarement dans les textes de la période hellénistique ou gréco-romaine, chez Plutarque, chez Lucien ; par exemple, chez Lucien, vous trouvez dans un dialogue un personnage qui porte le nom de *Parrêsiaidês*.

On traduit habituellement *parrêsia* en anglais par « *free speech* », en français par « *franc-parler* ». *Parrêsiazein* ou *parrêsiazeisthai* veut dire « user de *parrêsia* », et le *parrêsiaistês* est celui qui use de *parrêsia* et qui dit la vérité.

Premier point, dans la première partie du séminaire d'aujourd'hui, je voudrais donner un aperçu général de la signification du mot et de l'évolution de cette signification à travers la culture grecque et gréco-romaine. Tout d'abord, quelle est la signification générale du mot *parrêsia* ? Étymologiquement, *parrêsiazein* ou *parrêsiazeisthai* signifient « tout dire » : *pan*, qui veut dire « tout », et la racine *rêva* (que vous trouvez, par exemple, dans rhéteur ou rhétorique) qui est « ce que vous dites ». Celui qui use de *parrêsia*, le parrêsiaïste, est quelqu'un qui tout ce qu'il pense. Il dit tout, *pan-rêsia*, il ne cache rien, il ouvre son cœur et son esprit à d'autres personnes. Dans la *parrêsia*, les mots, le discours, sont censés donner un compte-rendu exact, une expression complète de ce que pense celui qui parle, afin que l'auditoire soit capable de saisir exactement ce qu'il dit. Voilà la première caractéristique de la *parrêsia*.

Ainsi, vous le voyez, le mot *parrêsia*, la notion de *parrêsia* renvoie à une certaine relation entre celui qui parle et ce qu'il dit. Dans la *parrêsia*, celui qui parle rend manifeste, clair et évident que ce qu'il dit est sa propre opinion. Et il le rend manifeste et clair en évitant toute espèce de forme rhétorique qui pourrait cacher ou dissimuler ce qu'il pense. Le parrêsiaïste utilise les mots, les formes d'expression les plus directs qu'il puisse trouver. Bien sûr cela ne veut pas dire que le parrêsiaïste ne se soucie pas des effets de son discours sur l'esprit des autres. Mais tandis que la rhétorique fournit à celui qui parle des procédés techniques pour agir sur l'esprit de l'auditoire, quelle que soit son opinion personnelle, dans la *parrêsia* celui qui parle agit sur l'esprit des autres en leur montrant aussi exactement ce qu'il pense. »

Il y a le « parler vrai » mais il faut aussi « l'écouter vrai ». Celui qui écoute doit être prêt à recevoir ce qu'il va entendre sans réagir dans l'instant, sans suspicion. Cette écoute est celle peut-être d'un auditeur authentique, celui qui prend ce qu'il entend pour la vérité de l'autre et la respecte.

Jean VOGUET

Compositeur & directeur du CRANE lab

jeanvoguet.com

Bien au-delà des outils ...

La notion même d'acousmatique doit absolument s'élargir aux pratiques, aux nouveaux comportements et avancées technologiques en cours ainsi qu'aux métissages engendrés par ces recherches plurielles. Car tout contexte artistique s'étouffe et disparaît avec ceux qui l'ont formulé quand il se replie sur lui-même et refuse de s'ouvrir aux évolutions de son temps dont actuellement : l'installation, les parcours & promenades sonores ...

Invisibilité sonore

L'art des sons, non instrumenté par l'œil (sans partition écrite) quand il s'agit d'une situation acousmatique, nous fait ressentir (tel le hors-champ des répliques avec une caméra) l'espace/temps immensément et à l'infini ... La dramaturgie sonore ainsi créée provoque intimement en nous des émotions singulières proches du sacré.

Alors pourquoi, à nouveau, vouloir faire place à l'œil via des logiciels aux interfaces toutes plus subjectives les unes que les autres ? Nul besoin de réinstrumenter l'écoute ! Car il s'agit bien seulement de cela ... En effet, comment analyser objectivement une œuvre sans l'aide d'une partition et sans les annotations du compositeur ?

Hétérotopie sonore

Le déploiement et/ou la composition de l'art des sons dans l'espace s'avère actuellement l'un des champs de recherche les plus foisonnant en acousmatique.

De la déambulation sonore en milieu rural, urbain ou virtuel aux installations sonores dans le land art et en espace public ; de la diversité des dispositifs de diffusion ou d'écoute aux multiples configurations *in situ* possibles de ceux-ci ; de la capacité & qualité des plugins au développement et à la simplification & miniaturisation phénoménale des hardwares ; tout devient possible pour la création de *lieux autres* et de nouvelles attitudes & pratiques d'écoutes acousmatiques.

De très bonnes enceintes : les interprètes idéaux

La mise en situation acousmatique d'une composition électronique ne devrait pas modifier dans sa diffusion i-sonore ¹ le sens et les couleurs qu'a voulu lui donner le compositeur.

La spécificité des acousmoniums : diffuser une œuvre en jouant sur le grain de ses sons et en les spatialisant, n'a jamais répondu à l'exigence de restituer fidèlement les choix du compositeur.

Aussi il s'avère fondamental de réaliser une diffusion multicanal respectueuse de l'œuvre acousmatique délibérée ². Sachant qu'il s'agit avant tout de restituer précisément tous les spectres sonores (et harmoniques) inscrits dans leur spatialisation et intensité acoustique originelle. Ce que ne permet pas actuellement la singularité de la plupart des orchestres de haut-parleurs hormis les commandes-résidences-créations d'œuvres qui leurs sont adressées.

Élever la qualité d'écoute

Le système référend d'écoute-diffusion depuis des décennies reste malheureusement la stéréophonie. Une très grande majorité sinon la presque totalité des musiques enregistrées ou live passent par cette « vicinale » pour mettre en communication écoutants et créateurs aussi bien via internet qu'en concert ... Bien sûr d'autres systèmes essaient d'exister tels la quadriphonie, le 5.1 ...

Développer l'accès à des dispositifs multicanal modulables pour les compositeurs afin qu'ils puissent expérimenter et créer sur de telles configurations permettrait de contrecarrer cet épiphénomène et mettrait la pression sur les lieux & structures de diffusions pour qu'elle s'équipent aussi en multicanal modulable.

Pour se faire, il serait aussi souhaitable d'identifier - a minima - plusieurs dispositifs : 16 et 24 canaux, voir plus ... devenant eux-mêmes des référents comme le fut la stéréophonie en son temps. Avec deux objectifs essentiels : la restitution fidèle de chaque œuvre et un large éventail de configurations possibles pour qu'ils puissent s'adapter à la plupart des sites et contextes de diffusion.

1 (...) Le haut parleur nous offre des i-sons (« i » pour *image*), des images de son, donc des êtres sonores très particuliers qu'il faut prendre comme tels, c'est à dire finalement des *sons-signes*, des sons qui veulent *dire que*. C'est à dire que ce ne sont pas des sons réels, ce sont des sons-images, des sons qui ont une signification à découvrir. (...) François Bayle - émission « *Images de François Bayle* » de Francis Dhomont - Radio Canada - 1999

2 (...) La musique acousmatique est délibérée. (...) Le souci de la mise en forme d'un univers a priori disparate - celui de tous les sons - proposé par la modalité acousmatique me semble constituer une avancée inéluctable. Toutefois, il convient de rappeler que cette exigence organisationnelle n'obéit pas à un processus purement abstrait, puisqu'elle s'inscrit dans une approche phénoménologique et que l'un des principaux critères de composition sera l'écoute critique. (...) Francis Dhomont - conférence au MANCA 2009 - Nice

In-dépendance

Sans altérer ni interpréter le sens de l'œuvre.

La précision, la transportabilité, la reproductibilité et la neutralité d'un dispositif tel le *Klangdom* (dôme sonore) du ZKM de Karlsruhe représente une avancée indéniable dans la nécessité de rendre chaque œuvre indépendante de son dispositif et du lieu de diffusion.

Non seulement « interpréter » une œuvre déjà enregistrée/fixée sur support (donc forcément déjà interprétée) est un postulat ridicule, mais cela s'apparente à de l'imposture !

Diffuser une œuvre fait sens et surtout respecte son auteur.

Créer ne signifie pas forcément produire une œuvre, suite à une commande. Tout compositeur indifférent aux modes et préoccupations conjoncturelles approfondit, dans un long cheminement, sa vision personnelle et atemporelle du monde.



CRANE lab

cranelab@icloud.com

hétérotopie, art, éthique de l'art et régénération

cranelab.fr

facebook.com/lecrane

twitter.com/crane_fr

Cahiers de recherches & actes - Publications

2017

- congrès « *Rencontres Acousmatiques 2017* »

cahier version pdf - 40 pages

2016

- congrès « *Rencontres Acousmatiques 2016* »

cahier version pdf - 33 pages

<https://www.moxtra.com/v/3OE1MgAAAV31icwCAAAAAEJJVzIWVZiNlp4RVZxcVdCa3hOemRIIAAAAAIUNDg1X1ZsTHNjDnh2UDZqVjBONTFuZyAgICAgICAgICAg>

2015

- colloque « *l'Acte artistique - prosomation et Big Data* »

cahier version pdf - 20 pages

<https://www.moxtra.com/v/rGg1MgAAAV31jTejAAAAEJJVzIWVZiNlp4RVZxcVdCa3hOemRIIAAAAAIUNDhiX1ZpYXdqeTBHVzNqT1JueGRXMiAgICAgICAgICAg>

2014

- colloque « *l'Acte artistique - de l'écosophie à une économie de la contribution* »

cahier version pdf - 20 pages

<https://www.moxtra.com/v/7ts1MgAAAV31jiO1AAAAEJJVzIWVZiNlp4RVZxcVdCa3hOemRIIAAAAAIUNDkxX09JTURaTDVEa2JVQldvQkxzNiAgICAgICAgICAg>

livre publié aux éditions Les Euménides (2014) 112 pages - (épuisé - commandes suspendues)

<http://www.leseumenides.org/edition/>

2013

- colloque « *l'Acte artistique dans l'économie bleue* »

cahier version pdf - 27 pages

<https://www.moxtra.com/v/CiA1MgAAAV31jwv4AAAAEJJVzIWVZiNlp4RVZxcVdCa3hOemRIIAAAAAIUNDk0X2hiNDhEd3p0Z3dzB0Zma1kzdCAgICAgICAgICAg>