

## Point de vue sur l'interprétation des œuvres acousmatiques

### 1. L'interprète, passerelle nécessaire entre le compositeur et le public ?

Aujourd'hui, dans le domaine de l'art acousmatique, le besoin numéro un n'est pas le besoin d'interprètes. Avant l'interprète, il faut un dispositif, il faut un instrument. Mais l'instrument, on ne l'a pas le plus souvent. Combien de dispositifs de projection du son cohérents (d'au moins douze voies de diffusion !) existent aujourd'hui, qui soient réellement viables pour le concert, pour lesquels il ne soit pas nécessaire d'effectuer des soudures de dernière minute, de racheter, de louer pour l'occasion des haut-parleurs supplémentaires ? Ils sont peu nombreux. Autant dire que les instruments (dispositifs de projection, orchestres de haut-parleurs) existants sont rarement satisfaisants, et que les candidats à l'interprétation devraient idéalement se munir de leur propre dispositif. En en faisant l'acquisition au fur et à mesure de leurs moyens. Par nécessité – concerts d'élèves, programmation de mes propres pièces, festivals, coproductions – j'ai moi-même constitué un dispositif propre dont les éléments ont été acquis progressivement depuis 1980. À dire vrai, je ne me sens pourtant pas vraiment l'âme d'un interprète ; tout comme je n'avais pas la vocation d'un interprète dans le domaine de la musique instrumentale... J'ai donc mis à la disposition des autres ce dispositif – actuellement 22 voies de diffusion – pour faire œuvre d'utilité et combler les lacunes que je viens de décrire. Motus n'est pas un ensemble de projection du son très spécialisé, je ne lui ai pas donné, pour cette raison, une personnalité bien marquée, il est un peu multi usages. Disons que par rapport à d'autres, il jouerait plutôt le rôle d'un dispositif de chambre élargi, comme on parlerait d'un orchestre de chambre, le grand orchestre correspondant plutôt à la dimension de l'acousmonium de l'Ina-GRM. Les deux types d'ensemble ne permettant pas selon moi de projeter exactement les mêmes œuvres. L'interprète n'émergera que lorsqu'il sera possible de prévoir un nombre suffisant de répétitions : et cela n'est possible que dans le cas d'un dispositif attaché à une salle, à un lieu exclusivement dédiés, à une institution. Ensuite seulement se pose la question du professionnalisme des répétitions – choix et évolution de l'implantation,

nombre de services... – et, plus fondamental encore, du professionnalisme de la programmation : se calquera-t-on sur le principe du répertoire attaché à un interprète (le concertiste !) ou est-il nécessaire que les interprètes à venir cultivent une polyvalence qui réponde à la demande des programmeurs ? Entendra-t-on des interprètes déclarer « Moi, je ne joue que Pierre Henry » ou « Moi, je ne joue que Bayle et Parmegiani » ou « Moi, je ne joue que telle ou telle esthétique » ? Auquel cas, nous risquons un effondrement du répertoire d'œuvres diffusées... Nous nous trouvons donc dans une phase où les quelques interprètes disponibles devront être capables de jouer des œuvres de caractères très différents sur des dispositifs plus ou moins polyvalents. Pour filer la métaphore avec le concert classique, ils devraient être capables de jouer aussi bien des quatuors que des symphonies !

À Futura déjà, ces questions se posent, l'objectif étant de rendre possible une multiplicité de couleurs, donc un plus large éventail possible d'ensembles de projection, servant au mieux la totalité du répertoire existant. Les réductions budgétaires draconiennes que nous avons subies cette année nous ont obligés à revoir à la baisse nos ambitions dans ce domaine : nous n'avons pu mettre à disposition des interprètes qu'une salle unique et un dispositif fixe pour des œuvres très différentes les unes des autres, tant dans leur espace propre que dans les implantations qu'elles appellent. En 1995 au contraire, l'acousmonium de l'Ina-GRM avait pu naviguer d'un espace industriel (la Socar, usine de cartonnage) à l'ambiance plus réduite de la salle municipale, accompagné de trois techniciens qui ont permis aux interprètes-compositeurs de modifier l'implantation à chaque concert. La période de pénurie budgétaire qui s'annonce pour le secteur de la culture ne semblant pas devoir prendre fin bientôt, les contraintes liées aux nécessaires répétitions des œuvres et au manque de personnel technicien risquent d'obliger les interprètes à reproduire souvent cet exercice de grand écart dans les années à venir. Voilà donc un nouveau métier qui commence dans des conditions bien difficiles ! C'est une question d'économie pure et simple, mais aussi sans doute un problème de

vocation, vocation des interprètes naissants à se doter eux-mêmes des moyens d'exercer leur art. Trouvera-t-on des volontaires autres que les compositeurs eux-mêmes ? Le statut d'interprète pur est-il suffisamment gratifiant pour qu'on exige d'eux de tels efforts : donner de leur vie et de leurs moyens pour investir dans un équipement qui ne leur rapportera rien pendant de très nombreuses années ? Poser le problème de l'interprétation de ces musiques c'est poser le problème de l'existence économique de ce genre de concert. Et quid de la rémunération de ces interprètes ? Parfois rémunérés, parfois considérés comme serviteurs de leur propre œuvre (on lit sur les programmes de concert : « projection du son : le compositeur » !) et donc dispensés de cachet, parfois, mais c'est plus rare, employés par une institution, les interprètes de ce genre sont encore à la recherche de leur statut.

Quant à moi, pendant une dizaine d'années, je me suis dispensé d'interpréter mes propres œuvres lors des concerts du GRM. Pourquoi ? Je ne m'en sentais pas vraiment capable, c'était trop lourd pour moi, j'avais peur d'affaiblir l'œuvre par des hésitations. J'ai donc souhaité que quelqu'un d'autre projette mes œuvres sur l'acousmonium du GRM, une personne rémunérée pour cela. Cela a surpris l'institution, mais cela a fini par être admis. Aujourd'hui encore, j'aime laisser à d'autres le soin d'interpréter mes propres œuvres. D'ailleurs, je ne pense pas que tous les compositeurs aient absolument envie de monter à la console. C'est souvent faute d'autres candidats qu'ils le font. Si nous nous étions vraiment glissés dans la peau des interprètes nous aurions travaillé nos arrivées et nos saluts au public comme de vrais interprètes. Bref, les compositeurs ont le désir d'être reconnus, mais pas forcément comme interprètes de leurs propres œuvres. Certains le souhaitent, bien sûr, sans que ce ne soit à mes yeux ni une qualité ni un défaut. Il y a des boulangers qui ont envie de vendre eux-mêmes leur pain, de ne pas rester tout le temps au fond du fournil. Ils ont envie qu'on leur dise à eux que le pain est bon. C'est humain, ce n'est pas une question de compositeur, d'interprète ou autre. Moi, je laisse volontiers les autres projeter mes œuvres, je les rémunère (même un peu), j'apprécie le service qu'ils me rendent.

L'interprète n'est donc pas encore la passerelle qu'on pourrait attendre entre le compositeur et le

public, même s'il est certainement un médium nécessaire. La passerelle adéquate serait plutôt des salles adaptées, des dispositifs installés en permanence et un temps de répétition suffisant, comme je l'ai déjà dit. À ce moment, peut-être envisagera-t-on des projections sonores automatisées. Comme il existe des salles de cinéma permanent, peut-être existera-t-il des salles de projection acousmatique permanente. Quitte à inviter de temps en temps un interprète vedette pour ses qualités de virtuose de la console. Qui ne se déplacerait pas, par exemple, pour une interprétation des œuvres de Pierre Henry, sous les doigts de magicien du compositeur ? A condition qu'il ait à sa disposition les équipements de son choix... Les interprètes de cette trempe manquent encore à l'appel, il faut bien le dire. En fait ce qui manque surtout ce sont des gens capables d'exprimer une vraie personnalité, une vision, un souffle à travers l'interprétation des œuvres qu'ils proposent.

## **2. La pérennité et la valorisation du répertoire acousmatique grâce aux interprètes.**

On aura donc compris que ce ne sont pas, pour le moment, les interprètes qui permettront cette pérennité et cette valorisation, mais davantage les programmeurs dont on peut espérer qu'ils ne se soient pas eux-mêmes limités à un répertoire par trop étroit. Des diffuseurs, au sens économique de ce mot.

## **3. Les relations entre compositeur, interprète et structures de diffusion.**

Lorsqu'on parle de structure de diffusion, on pense évidemment aux institutions existantes. Il faut, à cet égard, toujours prendre conscience que derrière ces institutions (modestes, éparpillées, désargentées) existent encore les hommes qui les ont créées, avec leurs objectifs propres, avec leurs intérêts, et la défense de leur pré carré. La tentation serait de prêter à ces structures des désirs qui ne sont pas les leurs : recherche, pédagogie, défense d'un répertoire et d'une esthétique particuliers, enfin assurer leur propre survivance à travers des subventions toujours incertaines... Bref, se faire une place dans ce petit milieu revient à créer soi-même une institution nouvelle, une assise, et donc une audience.

Pourquoi pas une structure dédiée à l'interprétation, dotée d'un ou plusieurs dispositifs et d'une salle permanente ? Voilà une

idée qui vaut bien toutes les récriminations, les plaintes, les amertumes et la multiplication des débats sur le sujet, non ? Comme on dit "un clou chasse l'autre", et, quand une structure se fige et joue un rôle négatif, il est normal que d'autres institutions, plus actives et tournées vers l'avenir, prennent le relais de l'action... et des subventions ! Dans le petit monde de l'acousmatique, toutes les structures ont été créées par des gens qui ont eu envie de faire tourner les choses, de les faire avancer. Une autre voie serait d'investir les structures existantes si elles le permettent, en prenant conscience de la nécessité de les servir avant d'espérer les mettre au service de ses propres objectifs. Faire de ces structures des acteurs vivants du milieu musical, c'est aussi peut-être faire l'effort, une fois atteints certains postes, de se remettre en question, de renouveler ses points de vue plutôt que de pérenniser un pouvoir. L'aventure de l'art acousmatique, une aventure de bientôt cinquante années, supporte mal, par sa fragilité et sa relative jeunesse, un arrivisme outrancier. Sont bien accueillis à terme ceux qui veulent continuer de développer de façon vivante une expérience, un questionnement et non figer une démarche dans la consolidation d'avantages acquis.

#### **4. Comment préparer l'émergence d'une nouvelle catégorie d'interprètes ?**

La réponse est toujours la même : d'abord préparer l'émergence de nouvelles salles et de nouveaux dispositifs. Ensuite les interprètes naîtront, à moins que quelques uns d'entre eux n'aient les moyens de susciter eux-mêmes leurs structures de diffusion.

#### **5. L'initiation à l'interprétation de la musique acousmatique comme formation de l'oreille.**

La pratique de la projection en milieu scolaire peut être une excellente formation de l'oreille, il est vrai. Mais c'est vrai également de toute la chaîne de production et de création de l'œuvre, de la prise de son jusqu'aux manipulations du studio et à l'interprétation en effet (même sur quatre haut-parleurs). Tout cela concourt à faire prendre conscience aux élèves, aux stagiaires, aux acteurs de ces expériences, de la nature vivante et mobile du son, de ses potentialités plastiques, de leur capacité à le dompter, à le sculpter. Toutes ces expériences constituent d'excellentes formations de l'oreille. J'irai même jusqu'à dire qu'un simple magnétophone et un

micro apparaissent pour nous, professionnels du son et de l'art des sons, comme un moyen déjà suffisant de développer une écoute créative et un comportement. Nombreuses sont les expériences pédagogiques qui ont permis de le vérifier. Peut-être bien que la projection d'œuvres acousmatiques est un luxe qu'aucun lieu d'enseignement ne peut encore se permettre...

Il me semble pour le moins prématuré de fixer quelque règle ou interdit que ce soit dans un métier qui commence à peine d'émerger, alors que toutes ses chances d'évoluer et de coïncider avec une demande réelle du milieu musical (et du public !) dépendent de sa capacité à bouger, à inventer, à explorer. Vouloir singer naïvement le statut et les prérogatives des interprètes de la musique instrumentale, alors même que n'est pas réellement défini ce qu'est interpréter une œuvre d'art acousmatique, me paraît dangereux et tout bonnement déplacé. Tous les interprètes débutants vivent dans l'espoir fou de monter sur scène, d'être applaudis, d'être aimés et de gagner beaucoup d'argent. Tout compositeur a sans doute soif d'une égale reconnaissance. Mais on ne peut comparer la culture désormais séculaire de l'ego chez les instrumentistes avec les maigres espoirs de reconnaissance que susciterait une carrière d'interprète acousmatique !

Comparer l'interprétation d'une œuvre acousmatique et le jeu d'un instrumentiste revient aussi à comparer deux risques complètement inégaux : d'un côté l'œuvre existe en elle-même, elle est confondue avec son support, elle n'a besoin que de l'éclairage d'un interprète pour se faire mieux entendre, pour acquérir une dimension de concert. De l'autre, l'œuvre n'existe que sous les doigts de l'instrumentiste et la moindre défaillance de sa part entraîne une perturbation qui nuit à son identité même.

Allons plus loin : allons jusqu'à masquer l'interprète acousmatique aux yeux du public pour signifier toute l'importance de l'œuvre elle-même à travers une mise en espace, un relief (la dimension du concert) et résister à la tentation d'une inutile comparaison. L'interprète acousmatique, Maître de cérémonie, arrangeur, magicien d'un son qui ne lui appartient pas, attirera ici les amateurs, là fera fuir par quelque grossière erreur d'implantation ou de couleur. Gageons qu'à la perfection technique de son métier s'ajouteront une sensibilité musicale, un

choix de répertoire, une osmose avec telle ou telle partie du public et que les préférences de ce dernier seront influencées par autant de phénomènes de mode que le choix de tel ou tel D.J. aujourd'hui. Sans doute sera-ce enfin le signe d'une véritable maturité du genre.

Denis Dufour  
Crest, novembre 1996

*L'Interprétation des œuvres acousmatiques.* Table ronde proposée par Thélème Contemporain à Futura 96, du 23 au 25 août 1996. Revue Ars sonora n°4. Ars Sonora. Paris.