



HAL
open science

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

François-Xavier Féron, Guillaume Boutard

► **To cite this version:**

François-Xavier Féron, Guillaume Boutard. Construction d'une enquête sur l'interprétation des musiques acousmatiques. Journées d'Informatique Musicale, May 2015, Montréal, Canada. hal-01248810

HAL Id: hal-01248810

<https://hal.science/hal-01248810>

Submitted on 4 Jan 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

CONSTRUCTION D'UNE ENQUETE SUR L'INTERPRETATION DES MUSIQUES ACOUSMATIQUES

François-Xavier Féron
CNRS, LaBRI, UMR 5800,
F-33400 Talence, France
francois-xavier.feron@labri.fr

Guillaume Boutard
Faculté de Musique,
Université de Montréal, Canada
guillaume.boutard@mail.mcgill.ca

RÉSUMÉ

La notion d'interprétation dans le champ de la musique acousmatique n'est pas évidente. Elle touche à la question de l'espace mais pas uniquement. A travers la parole des experts nous tentons de mettre à jour les enjeux et les stratégies de cette pratique en pleine mutation avec l'évolution des outils technologiques. Ce papier se concentre sur les origines d'un projet de recherche interdisciplinaire en cours de réalisation qui vise à mieux formaliser les principes et objectifs de l'interprétation des musiques acousmatiques. Il porte non seulement sur la construction d'un questionnement autour de cette problématique mais aussi de ses implications d'un point de vue méthodologique.

1. INTRODUCTION

En 1948, Pierre Schaeffer bouleverse le monde musical en posant les fondements de la musique concrète, une musique construite à partir d'enregistrements sonores et vouée à être diffusée par des haut-parleurs uniquement. Ce nouveau champ de la création musicale ouvrait un univers infini sur le plan compositionnel mais soulevait aussi la question de l'interprétation. Une musique entièrement fixée pouvait-elle prétendre à être véritablement interprétée ? C'est ce que cherchèrent à faire Schaeffer et Henry, le 18 mars 1950, lors d'un concert à l'école normale de musique à Paris.

« Devait-on régler un fois pour toute des haut-parleurs, ou fallait-il, selon une vague intuition, répondre par une présence à la présence du

public, ne pas le laisser seul en face des tourne disques, et ajouter une marge d'exécution, si minime fût-elle, à la reproduction automatique de l'enregistrement ? C'est après coup que je me rendis compte de mon audace légitime. Il fallait en effet être présent, et, si peu que ce fût, (apparemment), interpréter. » [12]

Avec l'ingénieur Jacques Poulin, Schaeffer a ensuite mis au point un pupitre potentiométrique de relief sonore permettant d'interpréter spatialement les œuvres en concert, comme ce fut le cas, le 06 juillet 1951 au théâtre de l'Empire (Paris) lors de la création, dans sa version mixte, de *Orphée 51 ou Toute la lyre* de Schaeffer et Henry. L'opérateur, debout sur la scène, effectuait des gestes dans un espace matérialisé par de larges cerceaux croisés afin de jouer sur la balance des haut-parleurs [12].

L'interprétation, souvent qualifiée de spatiale, s'est alors progressivement affirmée comme une pratique musicale à part entière dans l'art acousmatique, dénomination qui s'est imposée dans les années 1970 notamment grâce à Bayle pour qualifier « le travail de composition sur le son en atelier (le studio) en vue de sa projection ultérieure en concert » [1]. L'art acousmatique renvoie à la fois à un mode de composition, exclusivement en différé, et à un mode d'écoute, affranchi d'éléments visuels : « composée en studio, fixée sur un support, la musique acousmatique est enfin projetée comme un film sur des écrans démultipliés de haut-parleurs », résume Vande Gorne sur le site internet de *Musiques & Recherches*, une importante

structure associative dédiée à la musique acousmatique¹.

Cette forme d'interprétation demeure une activité relativement jeune et peut paraître absconse lorsqu'on ne l'exerce pas soi-même. Si quelques musicien(ne)s en ont expliqué les principes fondamentaux à travers leur propre expérience [1, 6, 11, 14], cette pratique artistique mériterait d'être davantage abordée afin de mieux cerner les enjeux, en termes de rendu sonore, les contraintes et limites, qu'elles soient humaines ou technologiques et, enfin, les stratégies mises au point par les interprètes.

Ce papier se concentre sur les origines – et non les résultats – d'une recherche interdisciplinaire en cours de réalisation qui fait suite à l'appel PEPS – HuMaIn lancé par le CNRS en 2014 (Projets Exploratoires Premier Soutien – Humanités, Mathématiques, sciences de l'Information). Dans le prolongement d'une précédente recherche portant sur l'interprétation des musiques mixtes [2], nous abordons à nouveau ici le travail de l'interprète d'un point de vue interdisciplinaire à la fois comme problématique musicologique et archivistique.

Cette étude vise à mieux formaliser les principes et objectifs de l'interprétation des musiques acousmatiques. Nous reviendrons tout d'abord sur la place de l'espace dans l'art acousmatique et sur les principes fondamentaux de l'interprétation aux yeux de celles et ceux qui la pratiquent. Nous nous concentrerons alors sur notre projet de recherche en rappelant ses origines et, plus particulièrement, les nombreuses questions qui nous ont conduits à l'entreprendre. Enfin, nous décrirons notre approche méthodologique et les raisons qui ont guidé un tel choix.

2. L'EMERGENCE D'UNE PRATIQUE ARTISTIQUE

2.1. L'espace : une dimension à part entière

La question de l'espace dans les musiques sur support a été étayée de nombreuses réflexions d'ordre théorique [8]. Depuis plusieurs années, Merlier tente de définir cette notion polysémique en élaborant un vocabulaire susceptible de décrire la perception de l'espace dans ce type particulier de musique. [10]. Mais le premier à avoir peut-être clairement identifié et formalisé deux types d'espace est Chion [3]. L'espace interne, enfermé dans le support, est selon lui indépendant des moyens de diffusion. « On ne l'entend en principe jamais mieux que lorsque l'œuvre est diffusée dans les conditions minimales et suffisantes pour en donner le juste visage, et sans aucune intervention en cours de lecture, lorsque par exemple nous faisons écouter nos pièces dans un studio peu réverbérant, neutre et sec, les niveaux étant réglés une fois pour toutes » [3]. L'espace externe, quant à lui, est lié aux conditions d'écoute à chaque fois particulière de l'œuvre suivant le lieu, le nombre, la nature et la disposition des haut-parleurs, le système de diffusion.

En fait, parler de l'espace, résume parfaitement Vande Gorne, « c'est parler de l'interaction entre les caractéristiques acoustiques d'un lieu, sa disposition géographique, la configuration choisie pour les haut-parleurs dans le lieu, et l'espace déjà inscrit sur le support, ses plans de profondeur de champ, et les trajets sonores » [14].

Notre étude ne cherche pas à formaliser l'espace, en tant que paramètre compositionnel, mais à documenter l'acte d'interprétation – étroitement lié à cette dimension spatiale – en tant que performance publique. Dans sa définition la plus globale, interpréter, c'est jouer une œuvre musicale en traduisant de manière personnelle la pensée, les intentions d'un compositeur. Dans le cas des musiques acousmatiques, de quels « instruments » les

¹ <http://www.musiques-recherches.be/> (lien vérifié en décembre 2014).

interprètes jouent-ils/elles ? Se contentent-ils/elles par ailleurs d'interpréter uniquement leurs propres œuvres ?

2.2. Les orchestres de haut-parleurs

En 1973, Clozier met au point au sein du Groupe de Musique Expérimentale de Bourges (GMEB), le gmebaphone, premier orchestre de haut-parleurs, destinés à jouer des musiques sur support [4]. Un an plus tard, Bayle baptise l'orchestre de haut-parleurs du Groupe de recherche Musicale à Paris (GRM), l'acousmonium, terme devenu aujourd'hui générique pour qualifier « un ensemble de projecteurs sonores qui construit une « orchestration » de l'image acoustique selon l'une des dimensions la plus favorable à la meilleure propagation acoustique » [1].

Historiquement, l'interprète joue de l'acousmonium en manipulant les potentiomètres d'une table de diffusion – c'est-à-dire une table de mixage configurée pour qu'il y ait plus de sorties que d'entrées – de manière à distribuer le signal sonore à travers le réseau de haut-parleurs disposé sur le lieu du concert. « Au niveau purement instrumental, *explique Prager*, le passage à la console de projection requiert de l'interprète l'apprentissage et la pratique du maniement du potentiomètre de niveau. C'est ce geste physique qui permettra tel ou tel effet de mise en valeur lors du concert » [11]. Revenons maintenant sur les principales facettes de cette activité afin d'en saisir les tenants et aboutissants.

2.3. Les principes fondamentaux de l'interprétation

2.3.1. Révéler l'œuvre

L'objectif principal de l'interprétation est de révéler au mieux les caractéristiques musicales de l'œuvre, son espace interne, sa structure... à travers sa projection dans l'espace externe. Selon Bayle, une œuvre se déploie dans l'espace et le temps suivant un scénario interne et

l'interprétation doit alors être envisagée comme une mise en scène de ce scénario. Elle « consiste à le faire émerger et mettre en valeur les figures, les paysages, les visages. Faire fonctionner les actants à l'œuvre (personnages rythmiques, déploiements morphologiques de lignes, de points, de nuages, de volumes, d'apparitions/disparitions). » [9].

Alors que l'instrumentiste, dans le sens classique du terme, fait vivre la partition d'un compositeur, l'interprète de musique acousmatique doit faire vivre le son produit par le compositeur. « 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 » », souligne Dufour [9].

La marge d'exécution est donc a priori plus limitée car si l'interprète acousmatique est chargé de mettre en espace et en couleur la matière sonore, il ne produit pas directement le son en soi, contrairement à l'instrumentiste « classique ». C'est pourquoi, l'interprète acousmatique est plus souvent comparé(e), comme le fait par exemple Planel, à un(e) « chef d'orchestre [qui] dynamise les masses sonores, usant de son savoir, mais aussi de sa passion. » [9]. Il/Elle devient ainsi le concepteur d'une orchestration et d'une interprétation vivante.

2.3.2. Rendre l'expérience du concert unique

L'interprétation est une performance publique qui permet de palier l'absence de musiciens sur scène et de rendre l'expérience du concert unique. Malgré leur fixité, les événements sonores qui composent une pièce acousmatique peuvent être joués très différemment selon l'interprète, l'architecture du lieu et l'acousmonium. L'interprétation s'articule ainsi autour de la tripartition Humain – Dispositif – Lieu, impliquant un travail avec des agents humains et technologiques. L'interprète, souligne Bayle, « distribue une activité qui se répartit sur une équipe professionnelle chargée des installations ; il satisfait aux critères

d'exigence acoustique ; il impose, à travers ces critères, une conception musicale » [1].

2.4. Les modes opératoires des interprètes

La projection d'œuvres acousmatiques en concert sur des orchestres de haut-parleurs offre un champ de possibles extrêmement varié. Cela suppose donc « une pratique expérimentée ou un apprentissage de ce nouveau métier d'interprète, trop souvent laissé à l'arbitraire des compositeurs eux-mêmes quand ils ne l'ont pas suffisamment exercé », rappelle Vande Gorne [14]. Cet acte public demande « un interprète responsable », insiste Bayle [1], un « directeur du son », selon Dhomont [5]. Certains compositeurs, comme Dufour, préfèrent confier leurs œuvres à d'autres mais soulignent le manque d'interprètes de qualité « capables d'exprimer une vraie personnalité, une vision, un souffle à travers l'interprétation des œuvres qu'ils proposent » [9].

Cette pratique musicale, que Prager [11] et Vande Gorne [14] ont cherché à mieux formaliser, est essentiellement basée sur l'écoute : l'écoute de l'acousmonium tel qu'il est configuré sur le lieu du concert et l'écoute de l'œuvre elle-même, bien évidemment. Ferreyra conseille d'écouter chaque couple de haut-parleurs stéréo et de se déplacer dans la salle pour bien entendre l'intensité des sons et s'approprier la couleur et l'emplacement des haut-parleurs. Une fois ces informations consignées sur un papier, il ne reste alors plus qu'à « s'installer dans le café du coin et travailler la spatialisation en écoutant la musique dans sa tête » [6].

Pour donner une interprétation cohérente de l'œuvre, l'interprète doit repérer en amont les éléments musicaux qu'ils jugent importants. Alors il pourra les retenir par cœur ou bien les noter sur un relevé graphique pour constituer une partition de diffusion sur laquelle il pourra s'appuyer durant la performance. Comme le souligne Dhomont, le travail préparatoire est comparable à celui requis par toute mise en scène musicale [5].

Derrière la console, l'interprète règle les niveaux d'intensité de chaque voix de haut-parleurs ou groupes de haut-parleurs. Hoffman [7] et Merlier [9] considèrent que les éléments malléables sont au nombre de trois : 1) Réglage individuel de l'amplitude de chacun des haut-parleurs ; 2) Jeux de spatialisation ; 3) Choix de tel ou tel haut-parleurs en fonction de sa couleur. Prager [11] propose, lui, six paramètres de jeu essentiels : 1) Nuance ; 2) Couleur ; 3) Géographie ; 4) Distance ; 5) Densité spatiale ; et 6) Vitesse. Quant à Vande Gorne [14], elle décrit une quinzaine de procédés élémentaires pour interpréter des œuvres stéréophoniques, tout en soulignant leur fonction musicale.

Si certains aspects, d'ordre pratique, sont ainsi décrits et plus ou moins formalisés par un groupe relativement restreint de praticiens experts, il semble intéressant de questionner davantage les enjeux et méthodes de l'interprétation acousmatique en recueillant la parole de nombreux praticiens.

3. PROJET DE RECHERCHE

3.1. Champ de questionnements

Tout d'abord, la question de l'interprétation est-elle propre à une esthétique particulière ? Est-elle systématiquement considérée, dans le champ des musiques acousmatiques, comme une pratique musicale à part entière ? On peut en effet se demander si ce terme est utilisé par l'ensemble des praticiens ou si certain(e)s ne préfèrent pas parler de diffusion, projection ou spatialisation. Un autre aspect qui a attiré notre attention est celui de la distinction entre interprète et créateur. Existe-t-il par exemple des interprètes qui ne soient pas nécessairement compositeurs ou des compositeurs qui ne souhaitent pas interpréter leurs propres œuvres ?

Au delà de la justification du terme même d'interprétation, de nombreuses interrogations se posent quant à la marge de manœuvre des musicien(ne)s et à leurs priorités, en termes de rendu sonore. L'acousmonium est, selon Vande Gorne, « un instrument de perception, de mise

en scène, de mise en relief plutôt que de mise en espace » [14]. Cette vision est-elle partagée par l'ensemble des praticien(ne)s ? Le positionnement et le déplacement du son dans l'espace externe ne sont-ils pas la composante essentielle de l'interprétation ?

A ces interrogations d'ordre théorique et esthétique, s'ajoute tout un champ de questionnements d'ordre pratique. Contrairement à un instrumentiste « classique », un interprète d'œuvres acousmatiques doit, pour chaque performance, s'appropriier le dispositif technologique lui-même (nombre de canaux et la manière dont ils sont configurés sur la console) et le lieu dans lequel il est installé. Qu'est-ce qui différencie par ailleurs un acousmonium d'un autre ? Y a-t-il des tendances bien établies ? De quelle marge de manœuvre les interprètes disposent-ils/elles par rapport à la configuration du dispositif ? Faut-il disposer au minimum de vingt-quatre voies de diffusion, comme le souligne Prager, « pour pouvoir donner aux auditeurs un spectacle spatial à la mesure de ce que permet une interprétation acousmatique de qualité » ? [11]

Indépendamment de cette prise en compte du dispositif de diffusion et du lieu de concert, certains aspects systématiques reviennent-ils dans la préparation d'une performance ? De quelles informations les interprètes disposent-ils/elles pour préparer leur performance ? Comment s'organise le travail avant qu'ils/elles aient accès au dispositif *in situ* et comment conçoivent-ils/elles – dans certains cas – leurs partitions de diffusion ?

C'est pour tenter d'obtenir des éléments de réponse à ces champs de questionnement, que nous avons donc commencé à mener une étude visant à recueillir de manière systématique la parole de musiciens experts dans l'art acousmatique.

3.2. Positionnement

Pour cette recherche, nous avons opté pour un regard extérieur, non ancré dans une pratique personnelle, ce qui ne semble jamais avoir été le

cas d'après nos investigations bibliographiques. C'est néanmoins en récoltant les savoirs formalisés par les spécialistes eux-mêmes, sur une expertise développée historiquement, depuis la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, que nous nous appuyons. Dans la lignée de travaux interdisciplinaires précédents qui portaient sur l'interprétation des œuvres mixtes [2], ce projet implique non seulement des recherches bibliographiques traditionnelles de manière à établir un état de l'art, mais s'inscrit principalement dans le champ des *performance studies* (analyse de l'interprétation) et des sciences de l'information (comprendre une activité pour mieux la documenter et la transmettre).

C'est l'interprétation dans sa globalité, en tant que pratique musicale, qui est au cœur de notre recherche et il n'est donc pas question dans cette perspective de se concentrer sur un centre de musiques acousmatiques ou une technique de spatialisation particuliers. Nous souhaitons aborder la question de l'interprétation, pas nécessairement sous son angle technique, mais plutôt en tant qu'activité avec des objectifs plus ou moins définis et des stratégies de travail pour les atteindre. Notre recherche concerne essentiellement – même si elle ne s'y restreint pas – les œuvres stéréophoniques voire monophoniques car, dans le cas d'œuvres multipistes, on peut supposer que la marge d'interprétation est amoindrie. Néanmoins, les entrevues semi dirigées réalisées auprès des experts laissent la possibilité de la relance de la part de l'enquêteur si le point est abordé par le participant. La grille de questions que nous avons établie ne fait par ailleurs jamais allusion au format du support de manière à ce que le participant puisse s'exprimer librement à ce sujet.

Cette étude s'inscrit également dans le champ de la bibliothéconomie et des sciences de l'information. Dans cette perspective, les questionnements différents originellement de façon significative pour finalement converger sur la notion d'interprétation. Qu'est-ce que

signifie documenter et archiver une œuvre acousmatique ? Quelles sont les informations que l'on se doit de transmettre pour faciliter une pratique et quel est leur lien avec le processus de création de l'œuvre d'une part et le processus d'interprétation d'autre part ? Pour ces raisons nous avons dans un deuxième temps questionné l'interprétation de ce répertoire sous un angle complémentaire qui prétend répondre aux questions suivantes : qu'est-ce qui change dans la pratique et inversement qu'est-ce qui est immuable lorsqu'un expert est amené à interpréter l'œuvre d'un autre ?

3.3. Méthodologie

Cette recherche est donc construite autour d'entretiens semi structurés abordant les champs de questionnements précédemment décrits. Une première version du questionnaire a été établie durant l'été 2014. Afin de vérifier la validité interne du dispositif méthodologique, cette version a été soumise à deux compositeurs de musiques électroacoustiques, l'un français, l'autre québécois. Les impressions et remarques dont ils nous ont fait part, nous ont permis d'affiner la structure du questionnaire et certains choix syntaxiques. Une fois finalisé, le questionnaire a alors été à nouveau soumis à un sujet pilote ayant une expérience pratique conséquente. Après validation, les entretiens avec la population cible ont pu commencer.

Le questionnaire établi comporte une courte introduction dans laquelle nous précisons que nous nous intéressons à la question de l'interprétation des musiques acousmatiques et que nous employons ici le terme acousmatique pour « décrire toute œuvre composée en studio, fixée sur support et projetée sur plusieurs haut-parleurs en concert, sans intervention d'autres sources sonores en direct ». Viennent alors une dizaine de questions regroupées autour de plusieurs unités thématiques pertinentes pour le questionnement envisagé :

1. Définition, enjeux et stratégies de l'interprétation.

Q.1 – Interpréter une œuvre acousmatique : qu'est ce que cela signifie pour vous ?

Q.2 – Musicalement, quels sont les objectifs que vous cherchez à atteindre lorsque vous interprétez une œuvre acousmatique ?

Q.3 – J'aimerais que vous me décriviez les stratégies et moyens qui vous permettent d'atteindre ces objectifs.

2. Mise en contexte du travail de préparation.

Q.4 – J'aimerais que vous me parliez du travail de préparation que vous effectuez avant d'être sur le lieu du concert.

Q.5 – Et par la suite, quel est le travail de préparation que vous effectuez spécifiquement sur le lieu du concert.

3. Description des outils technologiques mis en jeu.

Q.6 – Parlez-moi des dispositifs de haut-parleurs sur lesquels vous avez l'habitude d'interpréter les œuvres acousmatiques.

Q.7 – Sur quel type de console avez-vous l'habitude d'interpréter les œuvres acousmatiques ?

4. Interprétation du répertoire.

Q.8 – Avez-vous déjà interprété une œuvre acousmatique qui n'a pas été composée par vous ? Si oui, quelles sont les différences dans votre travail de préparation et d'interprétation ?

Q.9 – Avez-vous besoin de documents/renseignements spécifiques pour interpréter les œuvres d'autres compositeurs ? Si oui lesquels ?

Q.10 – Inversement, certaines de vos œuvres ont-elles déjà été interprétées par quelqu'un d'autre que vous ? Si oui, quelles sont les différences principales que vous avez pu relever, en comparaison avec votre interprétation ?

L'objectif est de conduire des entretiens avec des personnalités francophones ayant une expérience reconnue dans le domaine de l'interprétation acousmatique. A ce jour huit entretiens ont été réalisés en France, en Belgique et au Québec auprès de musicien(ne)s rattaché(e)s à des studios de musique

acousmatique comme *Musiques & Recherches*, *Motus*, *SCRIME*... et/ou enseignant dans des conservatoires et universités. D'autres entretiens vont être conduits durant le printemps 2015. Ils seront systématiquement transcrits afin d'être analysés suivant la méthode de comparaison constante de la théorisation ancrée [13]. De ces entretiens ressortiront les similitudes et les différences dans la conceptualisation et l'implémentation de l'interprétation acousmatique. Ce cadre théorique pourra ensuite être remis en perspective par les textes historiques publiés jusqu'à ce jour.

4. PERSPECTIVES

Les musiques acousmatiques représentent d'une part un répertoire musical extraordinairement riche et signifiant historiquement, et d'autre part, un réservoir de pratiques expertes centrées sur des technologies en évolution constante. La question de l'interprétation, si elle est toujours d'actualité, est néanmoins en pleine mutation. Un changement de paradigme s'est en effet opéré dans les années 1990 avec le développement des consoles numériques qui supplantent progressivement les consoles analogiques grâce auxquelles a pu s'émanciper la pratique de l'interprétation des œuvres sur support. Les outils de spatialisation, les interfaces tactiles de contrôle sont aujourd'hui au cœur de nombreux projets de recherche. Comment, dans ce contexte, se place l'expertise de celles et ceux qui ont vu évoluer la théorie et la pratique ? C'est ce que cette recherche tentera de mettre à jour, tout en s'intéressant à la variabilité ou, au contraire, au systématisme de certains aspects inhérents à cette pratique musicale.

La pérennité des œuvres est une autre problématique sous-jacente à ce projet. La musique acousmatique fêtera bientôt ses soixante-dix ans d'existence, laissant derrière elle un immense répertoire que de nouveaux interprètes doivent s'approprier. En ce sens, il nous semble essentiel de mieux comprendre et

formaliser les objectifs de l'interprétation acousmatique.

Les journées d'informatique musicale seront l'occasion de présenter les thèmes émergents de l'analyse opérée – l'analyse dans la théorisation ancrée se faisant au fur et à mesure de la récolte de données – et de nous focaliser sur certains points d'intérêt.

5. REMERCIEMENTS

Ce PEPS (Projet Exploratoire Premier Soutien) fait suite à l'appel à projet interdisciplinaire HuMaIn (Humanités - Mathématiques - sciences de l'Information) proposé par le CNRS en 2014. Nous souhaitons remercier très chaleureusement les différent(e)s acousmaticien(ne)s qui nous ont accordé de leur temps pour répondre à nos questions et Ida Toninato pour l'aide précieuse qu'elle nous a apportée dans le travail de transcription des entretiens.

6. REFERENCES

- [1] Bayle, F. *Musique Acousmatique, propositions... ..positions*, Éd. Buchet/Chastel – INA, Paris, 1993.
- [2] Boutard, G. & Féron, F.-X. « La pratique interprétative des musiques mixtes en temps réel : positionnement et méthodologie pour étudier le travail des instrumentistes », dans V. Tiffon, A. Bonardi, P. Couprie & B. Bossis (éds.), *Analyser la musique mixte*, Paris, Delatour, sous presse.
- [3] Chion, M. « Les deux espaces de la musique concrète », *Lien n° spécial L'Espace du son I*, Éd. Musiques et Recherches, Ohain, 1988, p. 31-33.
- [4] Clozier, C. « Un instrument de diffusion : le gmebaphone », *Lien n° spécial L'Espace du son I*, Éd. Musiques et Recherches, Ohain, 1988, p. 56-57.
- [5] Dhomont F. « Navigation à l'ouïe : la projection acousmatique », *Lien n° spécial L'Espace du son I*, Éd. Musiques et Recherches, Ohain, 1988, p. 16-18.

- [6] Ferreyra, B. « Oh ! espace... espace... », *Lien* n° spécial *L'espace du son III*, Éd. Musiques et Recherches, Ohain, p. 103-109, 2011
- [7] Hoffman, E. « On Performing Electroacoustic Musics: a non-idiomatic case study for Adorno's theory of musical reproduction » *Organised Sound*, vol. 18 n°1, 2013, p. 60-70.
- [8] *Lien*, n° spéciaux *L'espace du son I* (1988), II (1991) et III (2011), Éd. Musiques et Recherches, Ohain. (Les deux derniers volumes sont téléchargeables à l'adresse : <http://www.musiques-recherches.be/fr/edition/la-revue-lien>, lien vérifié en décembre 2014).
- [9] « L'interprétation des œuvres acousmatiques », table ronde proposée par Thélème Contemporain avec Hélène Planel, Bertrand Merlier, François Bayle, François Donato, Marc Favre et Denis Dufour, *Ars sonora*, n°4, 1996.
- [10] Merlier, B. *Vocabulaire de l'espace en musiques électroacoustiques*, Delatour, s. l., 2006.
- [11] Prager, J. *L'interprétation acousmatique : Fondements artistiques et techniques de l'interprétation des œuvres acousmatiques en concert*, 2012, <http://www.inagrm.com/accueil/concerts/lacusmonium> (lien vérifié en décembre 2014).
- [12] Schaeffer, P. *À la recherche d'une musique concrète*, Éd. du Seuil, Paris, 1952.
- [13] Strauss, A. L. & Corbin, J. M. *Basics of qualitative research: techniques and procedures for developing grounded theory* (2nd ed.). Sage Publications, Thousand Oaks, CA, 1998.
- [14] Vande Gorne, A. « L'interprétation spatiale, essai de formalisation méthodologique », *DEMéter - Revue électronique du Centre d'Étude des Arts Contemporains de l'Université de Lille-3*, 2002, <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/interpretation/vandegorne.pdf> (lien vérifié en décembre 2014).