



HAL
open science

La composition de l'écoute, Denis Dufour entretiens avec Vincent Isnard

François-Xavier Féron

► **To cite this version:**

François-Xavier Féron. La composition de l'écoute, Denis Dufour entretiens avec Vincent Isnard. La composition de l'écoute. Denis Dufour, entretiens avec Vincent Isnard, MF, pp.213-224, 2021, 978-2-37804-038-3. hal-03495147

HAL Id: hal-03495147

<https://hal.science/hal-03495147>

Submitted on 2 Jan 2023

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.

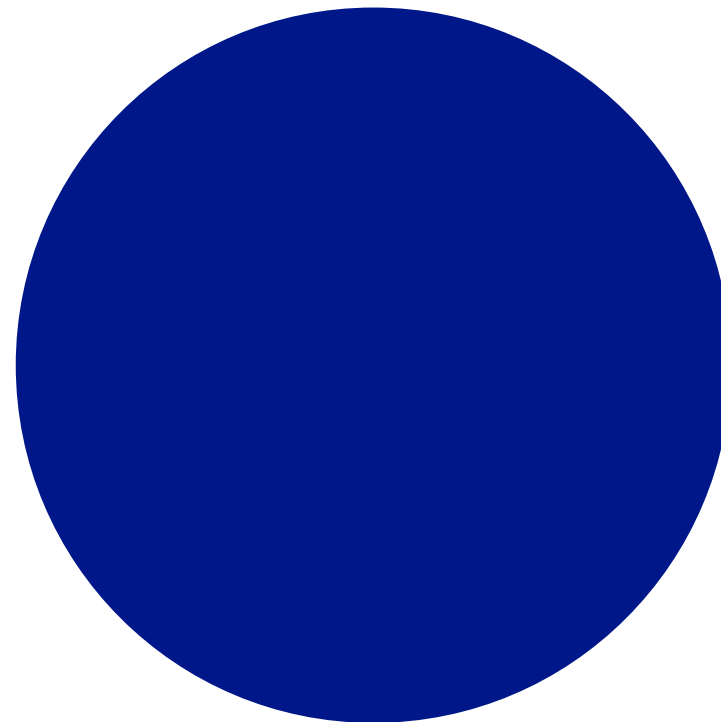
Ce livre d'entretiens se veut une introduction à la pensée musicale de Denis Dufour (*1953), une des plus importantes de notre temps. En première ligne de toutes les mutations musicales depuis 1976, dont il est un observateur clef, il en saisit comme nul autre les enjeux esthétiques.

Formé auprès d'Ivo Malec (1925–2019) et Pierre Schaeffer (1910–1995), l'inventeur de la musique concrète, Denis Dufour grâce à cette double formation instrumentale et électroacoustique crée une œuvre originale et exigeante.

Compositeur reconnu, Denis Dufour est aussi un pédagogue recherché. Tempérament entreprenant, il est à l'origine de plusieurs collectifs musicaux (Motus, Futura, Syntax, TM+, Ensemble Linea, Les Temps modernes...).

Vincent Isnard, jeune chercheur expérimenté, mène avec acuité et pertinence les entretiens avec Denis Dufour. Un glossaire vient compléter et préciser certaines notions musicales récentes.

À l'inverse, j'ai vite compris que j'accédais mieux sans solfège, sans harmonie, sans contrepoint, à une créativité vraiment neuve et efficace.



Denis Dufour
entretiens avec Vincent Isnard

La composition
de l'écoute

MF



MF

La composition de l'écoute

Denis Dufour
entretiens avec Vincent Isnard

Postface
François-Xavier Féron

MF

Avant-propos 6
Vincent Isnard

Les années d'apprentissage 9

Composer 43

Transmettre 95

L'héritage schaefferien 129

Réalités du temps réel : le GRM et l'IRCAM 161

La démarche concrète aujourd'hui 181

Postface 213
François-Xavier Féron

Glossaire 226

Discographie et bibliographie 236

L'immixtion des technologies sonores dans la sphère musicale est riche d'une longue et passionnante histoire qui débuta, il y a bientôt un siècle et demi, avec le développement et la commercialisation du téléphone, à partir de 1876, et du phonographe, l'année suivante. Les nouvelles technologies ont alors progressivement bouleversé les canons de la musique, non seulement en stimulant la création de nouveaux instruments de musique, mais aussi en étant détournées de leur fonction initiale pour devenir des outils créatifs. En 1924, Ottorino Respighi diffuse le chant d'un rossignol enregistré sur disque à la fin du troisième mouvement de son poème symphonique *les Pins de Rome*. Dans les cinq opus de la série *Imaginary Landscapes*, composée entre 1939 et 1952, John Cage explore le potentiel musical de différentes technologies électriques tels que les tourne-disques à vitesse variable, les radios, les oscillateurs. En 1948, Pierre Schaeffer formalise et dévoile au public son idée de musique concrète, construite

en manipulant directement la matière sonore à partir de sons enregistrés : entièrement composées en studio, fixées sur un support audio, les œuvres de musique concrète sont alors diffusées *via* des haut-parleurs. Grâce à Schaeffer – très vite rejoint par Pierre Henry –, s'ouvrent de nouveaux univers sonores qui, selon les pratiques compositionnelles mises en jeu, les moyens de production (technologiques et/ou instrumentaux), les lieux de production, les esthétiques... connurent moult ramifications et dénominations : musique concrète, *tape music*, musique électronique, musique mixte, musique électro-acoustique, *live electronic music*, musique expérimentale, *computer music*, musique acousmatique..., auxquelles il faudrait ajouter les multiples courants propres aux musiques électroniques « populaires » dont l'histoire est tout aussi passionnante. Le point commun à toutes ces pratiques musicales est le recours systématique à des haut-parleurs pour diffuser des sons produits et/ou transformés par le biais d'outils technologiques.

L'histoire de ces musiques, les technologies sur lesquelles elles reposent, la variété des pratiques et courants qu'elles embrassent, les esthétiques auxquelles elles se rattachent... posent de nombreuses questions qui m'ont personnellement incité à développer des projets de recherches portant notamment sur l'interprétation des musiques suivant des dispositifs temps réel d'une part, et sur l'interprétation des musiques acousmatiques d'autre part¹. Dans le cas des musiques dites en temps réel, les sons produits en direct par des instrumentistes-interprètes sur scène façonnent la partie électronique avec laquelle ils interagissent. Dans le cas des musiques dites acousmatiques, l'œuvre est entièrement composée en studio et fixée sur support : en situation de concert, l'interprète projette le son sur un orchestre de haut-parleurs grâce à une console audio.

Le compositeur et pédagogue Denis Dufour, né à Lyon en 1953, a été témoin et acteur de l'émergence de ces nouvelles pratiques compositionnelles et interprétatives. À 25 ans à peine, il embrasse à la fois une carrière de compositeur de musique instrumentale, mixte et électro-acoustique. À partir des années 1980, il milite pour la reconnaissance et la diffusion des arts acousmatiques, développe l'enseignement de la composition et crée des structures et ensembles instrumentaux... « Denis Dufour, souligne Évelyne Gayou, étonne par sa capacité à mener de front toutes ces actions ; on dit qu'il dort peu la nuit, c'est sûrement vrai² ». Au cours de ses entretiens avec Vincent Isnard, le compositeur revient naturellement sur tous les différents aspects de sa carrière professionnelle. S'il a consacré beaucoup de son temps et de son énergie au développement et à la diffusion des musiques acousmatiques, il n'a jamais délaissé pour autant l'écriture instrumentale. Son abondant catalogue qui avoisine les 200 opus compte d'ailleurs davantage d'œuvres instrumentales que d'œuvres sur support. Le lecteur aura pris connaissance des multiples facettes de ce compositeur atypique et découvert, entre autres, son tropisme pour une approche collective de la création, comme en témoigne sa complicité avec le poète et écrivain Thomas Brando avec lequel il collabore depuis 1986. Mais cet ouvrage ne tombe pas dans l'écueil de « Moi, ma vie, mon œuvre ». Il revient longuement sur la figure de Schaeffer qui, en inventant la musique concrète en 1948, a posé les germes de toutes les musiques électroniques. Dufour évoque le parcours de son mentor, de la création du Studio d'essai en 1942 à celle du Groupe de Recherche de Musique Concrète (GRMC) en 1951 puis du GRM en 1958 ; il souligne et défend l'originalité et la richesse de ses réflexions, de ses écrits et de ses enseignements, introduisant au passage avec une grande clarté les concepts d'écoute réduite, d'objet

sonore, de spectro-morphologie... et rappelant à juste titre le rôle essentiel de Schaeffer dans le développement de la recherche musicale. Si Dufour rend donc un vibrant hommage au père de la musique concrète, il n'hésite pas en revanche à égratigner – pour employer un euphémisme – l'autre figure tutélaire de la musique française qu'était à cette époque Pierre Boulez, rappelant le manque total de considération que celui-ci accordait à la musique concrète. Dufour ranime ainsi de violentes polémiques qui, aussi surannées paraissent-elles en 2020, en disent beaucoup sur les parti-pris dogmatiques et les querelles de pouvoir qui sévissaient dans les années 1970 et 1980. Les positionnements de Boulez et la prédominance de l'IRCAM dans le milieu de la musique contemporaine de cette époque ont laissé des cicatrices qui peinent à se refermer, vestiges d'un schisme entre deux mondes qui ne se comprenaient pas, deux esthétiques, deux approches de la création qui ne semblaient pouvoir être conciliables.

L'utilisation du « temps réel » ou du « temps différé » dans la composition d'œuvres mixtes contribua à alimenter ces différends esthétiques. Pour Dufour le terme « musique mixte » – un syntagme typiquement français qui n'a pas vraiment d'équivalent dans les autres langues – est confiné au modèle classique et historique, c'est-à-dire lorsqu'au sein d'une même œuvre se mêlent une partie instrumentale jouée en direct par des interprètes et une partie électroacoustique fixée sur un support d'enregistrement³. Il est intéressant de noter ici que le consensus musicologique actuel est moins restrictif : comme l'écrit Vincent Tiffon, « le champ lexical autour de la notion de mixité, quelles que soient ses variantes à travers les langues, fait référence au mélange ou à l'alliage de l'univers instrumental et de l'univers des sons électroniques diffusés sur haut-parleurs⁴ ». Cette définition plus généraliste embrasse un grand nombre de sous-catégories

et elle s'est imposée dans le paysage musical tant chez les interprètes que les ingénieurs du son ou les réalisateurs en informatique musicale (RIM). Mais au-delà de ces considérations sémantiques, c'est surtout la pertinence des dispositifs technologiques en temps réel que Dufour interroge. Cette approche de la mixité s'est développée dans les années 1960 avec ce qu'on appelait à l'époque la *live electronic music* : les musiciens-interprètes étaient amenés à manipuler en direct des technologies analogiques pour produire des sons électroniques et/ou transformer des sons issus de sources instrumentales⁵. Plusieurs centres de recherche musicale, mêlant chercheurs, ingénieurs et musiciens, sont alors créés dans les années 1970 et 1980, notamment pour développer des outils numériques de traitement du son en temps réel⁶. L'un des objectifs est de renverser la hiérarchie entre les parties instrumentale et électronique en laissant théoriquement plus de liberté à l'interprète. Mais l'utilisation de ces nouveaux outils nécessite généralement des ressources humaines et financières importantes auxquelles n'ont pas forcément accès les artistes hors cadre institutionnel. De plus, les technologies employées subissent très vite les affres de l'obsolescence. Autant d'aspects qui nuisent fortement à la diffusion et à la pérennisation du répertoire. Les œuvres mixtes avec support ne posent pas autant de problèmes puisqu'il suffit à l'interprète d'avoir le support enregistré pour pouvoir jouer la pièce. La partie électroacoustique peut par ailleurs être davantage travaillée puisqu'elle est entièrement composée en studio. En contrepartie, l'interprète jouit d'une liberté plus restreinte car il doit suivre ou se greffer à des séquences sonores figées temporellement.

Bien que les musiques sur support soient l'ADN originel du GRM, sous l'impulsion de Jean-François Allouis débutent en 1975 des recherches sur la réalisation

d'un processeur de son numérique en temps réel. C'est ainsi que naît le projet Syter (Système Temps Réel) et qu'est donné en 1977 sa première prestation publique en concert avec l'œuvre pour cordes, *Cristal*, de François Bayle. « Pour ses débuts, Syter ne sert qu'à effectuer un jeu de spatialisation des sons, par synthèse numérique en direct pendant le concert⁷ ». Puis Bayle décide de monter un petit ensemble de musiciens capables de jouer des synthétiseurs et de manipuler Syter en situation de concert. Ce sont les débuts du Trio GRM associant trois compositeurs-instrumentistes issus de la classe d'électro-acoustique de Guy Reibel : Denis Dufour (altiste), Laurent Cuniot (violoniste) et Yann Geslin (pianiste). Dans l'idée de Bayle, ce trio expérimental pouvait pratiquer différentes formes de musique électroacoustique (avec support, avec synthétiseurs, avec dispositif *live electronics*). Le jugement très critique que Dufour porte sur le temps réel ne doit donc pas faire perdre de vue son expertise dans ce domaine en tant qu'interprète et compositeur au sein de ce qui deviendra en 1980 le Trio GRM Plus, puis en 1982 le Trio TM+⁸. C'est d'abord à une certaine conception du temps réel que s'adressent ses critiques : celle promue par Boulez au début des années 1980. La véhémence de Dufour est à la mesure des traumatismes qu'a pu provoquer Boulez à cette époque en concentrant l'activité de recherche technologique de l'IRCAM sur un seul type d'alignement entre esthétique et technologie (en l'occurrence le projet de *Répons* et le processeur 4X). On peut toutefois être moins univoque que ce discours officiel en prenant en compte la diversité des effets que cette concentration momentanée des subventions publiques à la recherche musicale a pu produire sur un temps plus long. Ainsi en va-t-il de la création du logiciel Max, conçu à l'IRCAM par le mathématicien et informaticien Miller Puckette pour résoudre

des problématiques musicales soulevées par le compositeur Philippe Manoury dans son cycle *Sonux Ex machina* (1986–91)⁹. Max, qui est distribué par la société californienne Cycling74 depuis 1999, tout comme sa version libre Pure Data que développe Puckette depuis le milieu des années 1990, est aujourd'hui utilisé par une très vaste communauté d'artistes sonores et visuels – bien souvent aux antipodes des canons esthétiques de l'IRCAM –, mais aussi par des scientifiques pour piloter diverses expérimentations.

Concernant le répertoire des œuvres composées à l'IRCAM, Dufour semble dire que l'utilisation du temps réel demeure une grande supercherie car, malgré (ou du fait même de) l'instabilité des dispositifs et leur irrémédiable obsolescence nécessitant sans cesse des « portages » selon les mises à jour des logiciels et systèmes informatiques, elles contiendraient finalement beaucoup d'éléments fixés et déclenchés. Des compositeurs comme Jean-Claude Risset ou Marco Stroppa, qui ont expérimenté différentes approches dans la musique mixte en travaillant dans divers centres de recherche musicale dont l'IRCAM, ont exprimé leurs griefs à l'encontre des dispositifs temps réel, non seulement en raison des problèmes de préservation des œuvres mais aussi en raison des limites au niveau de l'interaction entre l'interprète et la machine¹⁰. Mais ils ne se montrent pas pour autant aussi méfiants que Dufour envers le temps réel dont ils ont su renouveler les approches compositionnelles et technologiques dans le souci de privilégier une véritable interaction, comme on peut la trouver dans la musique de chambre¹¹. De nombreuses recherches d'ordre interdisciplinaire – à la croisée de la musicologie, de l'informatique musicale et des sciences de l'information – se penchent dorénavant sur la manière de documenter et préserver le répertoire électroacoustique en temps réel¹². Beaucoup d'œuvres de ce type sont

d'ailleurs déclinées suivant deux versions, l'une avec le dispositif temps réel et l'autre avec support : au sacrifice de l'interaction, le support enregistré sert à garder une trace plus ou moins fidèle de la partie électronique et permet aux musiciens de travailler chez eux sans la présence d'un RIM et d'un ingénieur du son. Mais la plupart des œuvres avec électronique en temps réel explorent le potentiel interactif des dispositifs technologiques au risque en effet de ne plus pouvoir être rejouées quelques années après leur création. Dans ses critiques à l'encontre des productions de l'IRCAM, Dufour revient souvent sur les deux figures polémistes – mais néanmoins emblématiques de cet institut – que sont Pierre Boulez et Philippe Manoury. Pourtant bien d'autres compositeurs, dans des esthétiques fort différentes, ont su exploiter à leur manière les possibilités du temps réel, sans rejeter d'ailleurs celles du temps différé, pour produire des œuvres tout à fait passionnantes, du moins à mes yeux : je pense notamment à Georges Aperghis, Jonathan Harvey, Marco Stroppa, Luca Francesconi, Maura Lanza, Philippe Leroux, Yan Maresz, Martin Matalon, Emmanuel Nunes, Fausto Romitelli, Kaija Saariaho et bien d'autres.

Il pourra donc sembler étrange pour le lecteur que Dufour se soit confié à Vincent Isnard dont le parcours pluridisciplinaire l'amena à conduire une thèse de doctorat en neurosciences au sein de l'équipe Espaces Acoustiques et Cognitifs de l'IRCAM, tout en développant un savoir-faire de RIM au sein de ce même institut et en s'initiant à la composition acousmatique auprès de Dufour. Pourquoi par ailleurs me confier la rédaction de cette postface alors que je suis moi-même chercheur CNRS au sein de l'équipe Analyse des Pratiques Musicales de l'IRCAM ? Est-ce là une manière inconsciente pour le compositeur de vouloir tourner une page ? Ni Vincent Isnard ni moi n'avons connu l'institut du temps de Boulez

ou n'avons la moindre appétence pour toute forme de pensée dogmatique. En témoignent l'éclectisme de nos sujets de recherche scientifique ou de nos goûts musicaux. C'est avec autant d'enthousiasme que d'appréhension que je me suis donc plongé dans la lecture de ce livre d'entretiens pour en écrire la présente postface. À travers ses critiques à l'encontre de l'IRCAM et de Boulez, mais aussi de l'évolution du GRM sous la direction de François Bayle, Dufour dépeint sans filtre le paysage institutionnel d'une époque musicalement très riche mais polluée par de nombreuses prises de positions idéologiques dont les stigmates ont encore bien du mal à s'estomper. Pourtant, les temps ont bien changé et les centres consacrés à la recherche musicale n'ont eu de cesse d'évoluer et de se renouveler au fil des années. Boulez a quitté la direction de l'IRCAM en 1992, et l'institut s'est alors doté, quelques années plus tard, d'une unité mixte de recherche qui prendra le nom *Sciences et technologies de la musique et du son* (STMS) et qui associe aujourd'hui des membres de l'IRCAM, du CNRS et de Sorbonne Université. La recherche scientifique y est indépendante et multidisciplinaire. Malgré quelques passages aux allures de pamphlet à l'encontre de cet institut et son fondateur, Dufour livre avec une rare franchise et liberté de ton un témoignage passionnant pour qui s'intéresse, non seulement au parcours et à la pensée musicale de ce compositeur singulier, mais aussi à l'histoire des musiques acousmatiques et mixtes, aux fonctionnements des institutions et à la manière dont s'est développée la recherche musicale en France au cours de la seconde moitié du XX^e siècle.

François-Xavier Féron, musicologue et chercheur au laboratoire STMS, CNRS – IRCAM – Sorbonne Université

1. Ces deux projets, menés en collaboration avec Guillaume Boutard (Université de Montréal), placent les interprètes au cœur du dispositif de recherche. À partir d'entretiens semi-directifs analysés suivant les principes de la théorie ancrée et de protocoles originaux de remise en situation d'interprétation, ils ont permis de mieux identifier les spécificités et enjeux de ces pratiques musicales.
2. Évelyne Gayou, *GRM – Le Groupe de Recherches Musicales, Cinquante ans d'histoire*, Paris, Fayard, 2007, p. 324.
3. Les premiers véritables essais de musique mixte remontent au début des années 1950 avec *Orphée 51 ou toute la lyre* (1951) de Pierre Schaeffer et Pierre Henry, opéra « concret » dans lequel la chanteuse Maria Férés était confrontée à une partie musicale fixée sur bande magnétique. L'année suivante Bruno Maderna compose *Musica su due dimensioni* (1952) dont la première version pour flûte, cymbale sur pied, en alternance avec une bande magnétique, est souvent considérée comme la toute première œuvre mixte.
4. Vincent Tiffon (2013), « Musique mixte » (p. 1297–1314), dans Nicolas Donin et Laurent Feneyrou (éds.), *Les Théories de la composition musicale au XX^e siècle*, Lyon, Symétrie, p. 1297. Les lecteurs s'intéressant à l'histoire, l'analyse et l'esthétique des musiques mixtes ainsi qu'à ces différentes dénominations (et leurs traductions dans diverses langues) ou les dispositifs technologiques employés pourront se référer, entre autres, aux chapitres de Vincent Tiffon, « Musique mixte » (p. 1297–1314) et Elena Ungeheuer, « L'électronique live. Vers une topologie de l'interaction interprète-machine » (p. 1367–1386) dans Nicolas Donin et Laurent Feneyrou (éds.), *Les Théories de la composition musicale au XX^e siècle*, Lyon, Symétrie, 2013, ainsi qu'aux ouvrages collectifs : Alain Bonardi, Bruno Bossis, Pierre Couprie et Vincent Tiffon (éds.), *Analyser les musiques mixtes*, Delatour France, 2017 ; Friedemann Sallis, Valentina Bertolani, Jan Burle et Laura Zattra (éds.), *Live-Electronic Music : composition, performance, study*, Routledge, 2018.
5. Parmi les premiers exemples emblématiques de *live electronic music*, citons entre autres *Cartridge music* (1960) de John Cage dans laquelle des cellules magnétiques de phonographes et des microphones à contact servent à convertir et amplifier les vibrations mécaniques de divers ustensiles, *Mikrophonie 1* (1964) pour tam-tam, deux microphones et deux filtres à potentiomètres et *Mixtur* (1964) pour orchestre, quatre générateurs d'ondes et quatre modulateurs en anneaux de Karlheinz Stockhausen : dans ces œuvres, « l'électronique » est créée en direct par des musiciens qui doivent suivre les instructions de la partition. Mais cette pratique s'émancipe aussi dans le domaine de l'improvisation et des arts sonores avec la création en 1964 en Italie du *Gruppo di Improvisazione Nuova Consonanza* et deux ans plus tard du *Sonic Art Union*, un collectif nord-américain de compositeurs-performeurs.
6. Parmi quelques centres européens emblématiques, citons : l'*Experimentalstudio* de la Fondation Heinrich Strobel de la Südwestfunk créé en 1971 par Hans Peter Haller à Fribourg-en-Brisgau ; l'IRCAM créé par Pierre Boulez qui ouvre ses portes en 1977 à Paris ; le GRAME créé par James Giroudon et Pierre-Alain Jaffrenou en 1982 à Lyon ; le studio *Tempo Reale* créé en 1987 par Luciano Berio à Florence...
7. Évelyne Gayou, *op. cit.*, p. 184.
8. En 1985, le Trio TM+ s'adjoit des musiciens supplémentaires et devient l'Ensemble instrumental électroacoustique TM+. En laissant à Laurent Cuniot la direction de la formation, Denis Dufour arrête son activité au sein de l'ensemble en 1987 et Yann Geslin en 1989.

9. Ce cycle explore l'interaction entre divers instruments et des systèmes de traitement et de synthèse numérique en temps réel. *Jupiter* (1986–87) pour flûte MIDI et électronique temps réel, *Pluton* (1988) pour piano et électronique temps réel, *La Partition du ciel et de l'enfer* (1989) pour flûte MIDI, piano, clavier MIDI, ensemble et électronique temps réel et *Neptune* (1991) pour 3 percussionnistes et électronique temps réel. La conception du logiciel MAX est contemporaine à la composition de *Pluton*.
10. Lire à ce sujet : Marco Stroppa, « Live electronics or ... live music ? Towards a critique of interaction », *Contemporary Music Review*, Vol. 18, Part 3, 1999, p. 41–77 ; Jean-Claude Risset, « Composing in Real-time ? », *Contemporary Music Review*, Vol. 18, Part 3, 1999, p. 31–39.
11. Nous pensons notamment aux œuvres pour piano acoustique interactif de type Yamaha Disklavier connecté à un ordinateur de Jean-Claude Risset et au cycle d'œuvres pour instrument solo et « électronique de chambre » de Marco Stroppa.
12. Se référer par exemple à Richard Polfreman, David Sheppard et Ian Dearden, « Time to re-wire ? Problems and strategies for the maintenance of live electronics », *Organised Sound*, vol. 11, n° 3, 2006, p. 229–242 ; Bonardi, A. (2015), « Remonter une œuvre avec l'électronique temps réel : enjeux informatiques et musicologiques », dans Nicolas Donin, Almuth Grésillon et Jean-Louis Lebrave (éds), *Genèses musicales*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris, p. 239–254.